ნათია ჯერტაია

კონფლიქტის სტრუქტურა და კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპები ძველბერძნულ მხატვრულ პროზაში

ქუთაისი
2014

ტექსტის კონსტრუირების პრობლემატიკა მნიშვნელოვანია და პირდაპირ კავშირშია კოლექტიურ ცოდნასთან. ძველბერძნული პროზის კონფლიქტის და თხრობის ორგანიზების პრინციპები რელევანტურია თანამედროვე რომანის მკითხველისთვის (კულტურის სპეციფიკის მიუხედავად), რადგანაც ლოგოსის უნივერსალურობა ამის საშუალებას იძლევა.

ძველბერძნული რომანის ნარატივი სიმარტივის საზღვრებს სცილდება, თხრობა კომპლექსურია, დამაჯერებელი, მეტა-მხატვრული ფორმები ლიტერატურული ალუზიებით არის გაჯერებული, უნივერსალური ღირებულებების. რელევანტურ ნორმებს ქმნის და ძალიან საინტერესოდ იკითხება, მაგრამ ძველბერძნული რომანი დღემდე ნაკლებად იყო ინტერპრეტაციის და სათანადო პერცეფციის ობიექტი. წინამდებარე ნაშრომი ამ ხარვეზის შევსების ცდაა. იგი დახმარებას გაუწევს მოცემული საკითხით დაინტერესებულ მეცნიერებს, სტუდენტებს და მკითხველებს. დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნას უმაღლეს სასწავლებლებში ანტიკური ლიტერატურის სალექციო კურსების, სპეცკურსებისა და სპეცსემინარებისათვის, სახელმძღვანელოების და მონოგრაფიების შედგენისას.

რედაქტორი: ნინო ჩიხლაძე

რეცენზენტები: ქეთევან ნადარეიშვილი
ირინე დარჩია
შორენა ბარბაქაძე

ISBN 978-9941-455–73-5

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქუთაისი, 4600, თამარ მეფის 59. ტელ.: 24 00 21
E-mail:atsugamomcemloba@gmail.com

შესავალი

კონცეპტუალურად, ძველბერძნულ მხატვრულ პროზას ყველაზე მეტად შეესაბამება თანამედროვე ტერმინი „რომანი“. ლიტერატურული ღირებულებების გადაფასებამ რომანზე დადებითად იმოქმედა. საკითხი აქტუალური გახდა. ახალმა დრომ ტექსტის სტრუქტურული კვლევისადმი ინტერესი და მოთხოვნილება წარმოშვა. ტექსტის კომპოზიციური ანალიზისას საჭიროა: გამოიყოს სტრუქტურული ელემენტები; დადგინდეს მათი გადანაწილება და ორგანიზაცია მთელ სიუჟეტში; დაზუსტდეს ავტორის მიერ წარმოდგენილი ნარატივის ტექნიკური მხარე (როგორ მიეწოდება კომპოზიციის მოცემული ელემენტები მკითხველს), ტექსტის თემა (რომელიც სიუჟეტის, ნარატივის და გადმოცემული მოვლენების თუ პერსონაჟების მიმართ ავტორის დამოკიდებულების კომბინაციას წარმოადგენს) და კონფლიქტის სტრუქტურა (მისი რეპრეზენტაციის მეთოდები).

ძველბერძნული რომანის ნარატივი სიმარტივის საზღვრებს სცილდება, თხრობა კომპლექსურია, დამაჯერებელი, მეტა-მხატვრული ფორმები ლიტერატურული ალუზიებით არის გაჯერებული და უნივერსალური ღირებულებების რელევანტურ ნორმებს ქმნის.

ვფიქრობ, ეს ტექსტები ყველაზე მეტად არიან პოსტ-მოდერნისტული ხასიათის: ახდენენ ეთიკური და პოლიტიკური თვალსაზრისით კომპლექსური სამყაროს პროზაულ დესკრიფციას. იმავდროულად, აქცენტს აკეთებენ, ერთი შეხედვით, მარტივი ჭეშმარიტების ძიებაზე; გამოირჩევიან პლურალურობით, იერარქიულობით; გლობალური ჰომოგენურობის კონცეფცია კი მათ წინააღმდეგობრივ ხასიათს უსვამს ხაზს.

თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ახალი დროის რომანმა, გარკვეულწილად, შეცვალა ძველბერძნული რომანის პირველადი ხასიათი. უზარმაზარი ზეგავლენის მიუხედავად, ტრაგედიისა

და ფილოსოფიისგან განსხვავებით, რომლებმაც ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვეს თანამედროვე ეპოქაში და ადამიანური შემოქმედების და რაციონალიზმის მაგალითად იქცნენ ახალი დროის მკითხველისთვის, ძველბერძნული რომანი ნაკლებად არის ინტერპრეტაციის და სათანადო პერცეფციის ობიექტი. პარადოქსია, მაგრამ, შესაძლოა, სწორედ ამ მოდერნისტულმა კონცეფციამ განაპირობა ძველბერძნული რომანის მიმართ ინდიფერენტობა.

ის, რაც ძველბერძნულ რომანს გამოარჩევს, არის თვისება, რაც, ზოგადად, ძველბერძნულ ლიტერატურას განასხვავებს თანამედროვე ლიტერატურისგან: მკაცრად დეტერმინირებული ფორმა, რომელიც ნონ-კონფორმისტულია რეალიზმის და ნატურალიზმის ცნებების მიმართ. აქ არ არის იამბური საზომით გამართული არცერთი „რეალური" დიალოგი; უნისონში შესრულებული არც ერთი სასიმღერო სტრიქონი არ გადმოსცემს უხუცესთა სპონტანურ ემოციებს. ისეთი ადამიანებიც კი, როგორებიც იყვნენ ანტიკური ხანის ავტორები, მიუხედავად თავიანთი უნიკალური შესაძლებლობებისა, კონკრეტულ იდენტიფიცირებულ ფორმებს იყენებენ, რომელიც ხელოვანის მიერ მუდმივ შემოქმედებით ზრდას და დეტალების დახვეწას ემსახურება.

თეორია მიმესისის შესახებ უტოლდება ძველბერძნული ლიტერატურის და ამ შემთხვევაში, ანტიკური რომანის ხასიათის გაგებას და შესაბამისობაში მოდის თანამედროვე ლიტერატურის რეალიზმის ცნებასთან.

პლატონის შემდგომი ბერძენი კრიტიკოსები „იმიტაციის" ცნებას კონკრეტულ დეფინიციას აძლევენ: ეს არის სპეციფიკური იდიომებით ხელოვნების ნიმუშის შექმნა და არა რეალობის რეფლექსია. ბერძენი რომანისტი, რაციონალური მთხრობელი, სიტყვათწყობის და სტუქტურის აგების დიდოსტატი, კომპოზიციის კონვენციურ ჩარჩოებს ავსებს რიტორიკული ფიგურალური ელემენტებით – ფსიქოლოგიური მონოლოგებით, ბედისწერის პარადოქსულობის წინააღმდეგ მიმართული ტირადებით, ფორმალური დესკრიფციით,

ყურადღების გადატანით რელიგიაზე, მეცნიერებაზე, რაც, რიგ შემთხვევებში, ერთგვარად ანელებს მოქმედების მსვლელობას.

დევიაცია, ფიგურალობა, რომანის და ზოგადად, ხელოვნების ცნების გაგების უმთავრესი პირობაა. ანტიკური ეპოქის შემდეგ ძველბერძნული რომანისგან ელიზაბეტის ხანის ავტორებმა ისესხეს კონფლიქტის განვითარებისთვის მელოდრამატული ფაბულა და მორალის ხელოვნური გაგება, რაც აქტუალურია თანამედროვე ლიტერატურაშიც. ძველბერძნული რომანის განსაკუთრებული წვლილი, რომელიც აისახა, ძირითადად, ფრანგულ რომანისტიკაში და რამდენიმე დასავლეთევროპელ ავტორთან, არის კომპლექსური და მყარი ფორმა.

ნაშრომის მიზანია ძველბერძნული რომანის შესწავლა ტექსტის კვლევის სტრუქტურალისტური თეორიების, ნარატივის კომპოზიციის, კონფლიქტის განვითარების სტრუქტურის თვალსაზრისით. ნაშრომში ერთის მხრივ, მიმოვიხილავ სტრუქტურალისტურ, კონფლიქტის განვითარების თანამედროვე თეორიებს, მეორეს მხრივ, მათზე დაყრდნობით ვაჩვენებ, რამდენად მიესადაგება ისინი ჩემი საკვლევი ტექსტების პრინციპებს და რა მიმართების დადგენა შეიძლება ამ უკანასკნელსა და თანამედროვე დასავლეთევროპული, ისევე, როგორც ქართული პროზის კონვენციებს შორის.

ამ თვალსაზრისით ანტიკური რომანი კომპლექსური შესწავლის საგანი არ ყოფილა. აქედან გამომდინარე, კვლევის ფორმატი და საკითხის ამ კუთხით ინტერპრეტაცია სიახლედ უნდა ჩაითვალოს.

სხვადასხვა ასპექტით ძველბერძნული რომანების კვლევა უცხოურ სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილია ნაშრომებში: ტიმ უიტმარში - Whitmarch T. (2011). ***Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance***. Cambridge University press. მკვლევარი მთელ რიგ ნარატიულ თეორიებზე დაყრდნობით წარმოგვიდგენს ძველბერძნულ რომანს, როგორც გამორჩეულ თხრობით ფორმას, ისევე როგორც იდენტობის გამომხატველ

პარადიგმულ ერთეულს. ამავე დროს, ხაზს უსვამს რომანისთვის დამახასიათებელ თხრობის მოქნილობას და მის შესაძლებლობას, მოახდინოს იდენტობის კონსერვატიული და ტრანსფორმაციული მოდელების აკუმულირება. სტილის მოქნილობა მჟღავნდება სხვადასხვა ტიპის რომანის ვარიაციულ ფორმებში. მათი ნაწილი ტრადიციულ-ელინურია, ზოგიც - უფრო კომპლექსური; საიმონ სუეინი - Swain S. (ed.) (1999). *Oxford readings in the Greek novel.* Oxford: Oxford University Press. ნაშრომი შეიცავს საინტერესო მოსაზრებებს ანტიკური ბერძნული რომანის შესახებ, გვთავაზობს უკანასკნელი წლების 12 ყველაზე გავლენიან კვლევას მოცემულ თემაზე. წიგნს ახლავს ავტორისეული შესავალი, რომელიც წარმოგვიდგენს ბერძნული რომანის სპეციფიკას ისტორიულ ჭრილში; სტეფენ ჰარისონი - Harrison S., Paschalis M., Frangoulidis S. (eds) (2005). Metaphor and the Ancient Narrative, Ancient Narrative Supplementum 3. Groningen. ნაშრომი მიმოიხილავს რამდენიმე ავტორს მოცემული კუთხით, წარმოდგენილია მეტაფორების ინტერპრეტაცია ტექსტში „დაფნისი და ქლოე", საუბარია რიტუალზე, როგორც ანტიკური სამყაროს განუყოფელ ნაწილზე, ტაქსონომიებზე, სახელდების პრინციპზე და მნიშვნელობაზე; უილიამ ჰანსენი - Hansen W.(1997). ''Idealization as Process in Ancient Greek Story''. In: Symbolae Osloeses 72: 118-122. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ბერძნული ტრადიციის ორ ნიუანსზე, როცა ფუნდამენტურად იუმორისტული ამბიდან ვღებულობთ სრულიად არაკომიკურ ფაბულას კონფლიქტის განვითარების რადიკალურად ვარირებით. პერსონაჟები ტრანსფორმაციას განიცდიან, წინარე ასოციაციები ქრება და ვღებულობთ იდეალური თვისებების მქონე ტიპაჟებს; ტიმ უიტმარში - Whitmarsh T. (ედ.) (2008). *The Cambridge companion to the Greek and Roman novel.* Cambridge: Cambridge University Press. ნაშრომი მიმოიხილავს ცნების „რომანი" ბერძნულ და რომაულ პერცეფციას, საილუსტრაციოდ მოჰყავს საინტერესო მაგალითები, გამოყოფილია ქვესათაურები: რომანი და იდეალები; სიყვარული და სწავლა; პერი 1967 - Perry B. E. (1967). *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins.* Berkeley and Los Angeles. ნაშრომი ორ ძირითად ნაწილად იყოფა: პირველი ნაწილი

("The Ideal Greek Romance of Love and Adventure") მოიცავს 4 თავს და ეხება რომანის წარმოშობისა და ფორმირების საკითხს. ავტორი განიხილავს ქარიტონის რომანს „ქერესი და კალიროე", როგორც მოცემული ჟანრის ყველაზე ადრეულ ტექსტს. ასევე დეტალურად საუბრობს ე. წ. ნინუსის რომანის ფრაგმენტებზე, როგორც ქარიტონის რომანის სავარაუდო წინამორბედზე, რომ აჩვენოს, სათანადო ლიტერატურული გარემოს პირობებში როგორ გახდა შესაძლებელი მოცემული ტექსტების ფორმირება და მკითხველამდე მიტანა. ავტორი არ გვთავაზობს სხვა ტექსტების ინტერპრეტაციას, რადგან მიიჩნევს, რომ ისინი, უმეტესწილად, არსებული ლიტერატურული ტენდენციების გათვალისწინებით იქმნებოდნენ. მართებულია როდეს მოსაზრება, რომელიც ჰელიოდოროსის და აქილევს ტატიოსის რომანების სოფისტიკასთან ასოციაციას გულისხმობს, თუმცა მოცემული ჟანრის წარმოშობას მეორე სოფისტიკას ვერ დაუკავშირებთ. პერი გამორიცხავს რომანისთვის რელევანტური პირობების არსებობას და ამ ჟანრის წარმოშობას ინდივიდუალური შემოქმედის, ავტორის ინიციატივას მიაწერს. მეორე ნაწილი ("Comic and Burlesque Romance") 3 თავს აერთიანებს და ავტორი მიმოიხილავს პეტრონიუსის, ლუკიანუსის და აპულეუსის რომანებს. პერის მოსაზრებით, მოცემულ რომანებს მოტივაციის და კონცეპტუალური თვალსაზრისით ვერ დავაკავშრებთ პირველ ნაწილში განხილულ ტექსტებთან. ავტორი დიფერენციაციას ახდენს იდეალისტურ რომანებს, რომლებიც ხანგრძლივი მოთხოვნილების საფუძველზე წარმოიშვა და ერთგვარ სტერეოტიპულ პროდუქტად იქცა და კომიკური ჟანრის ტექსტებს შორის, რომლებიც კონკრეტული შემთხვევის, კონკრეტული ინდივიდის მოტივაციის შედეგს წარმოადგენენ; დუდი 1996 - Doody M. A. (1996). *The True Story if the Novel*. London. ავტორი ეხება ისეთ საინტერესო საკითხებს, როგორიცაა ძველბერძნული რომანის თემატიკა, ნარატივის სპეციფიკა, ლიტერატურული ალუზიები, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების საკითხი, ალეგორია, რემინისცენციები, ენობრივი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები: ტროპი, ეკფრასისი და სხვ.

თავი I. კონფლიქტის სტრუქტურისა და კომპოზიციური ორგანიზაციის თანამედროვე თეორიები

სტრუქტურალიზმმა რამდენადმე შეცვალა ტექსტის ინტერპრეტირების კონვენციური მეთოდები, ტექსტის სტრუქტურალისტური კვლევა ნიშანდობლივია იმდენად, რამდენადაც სტრუქტურა უკავშირდება ექსტერნალური სამყაროს რელევანტურ პერცეფციას და კომპოზიციურ ორგანიზაციას. მას განიხილავენ, როგორც კავშირების ერთობლიობას მთელის ელემენტებს შორის, რომლებიც, შინაგანი და გარეგანი ცვლილებების მიუხედავად, სტაბილურობას ინარჩუნებენ.

თხრობის კონსტრუირებისა და კონფლიქტის სტრუქტურის სპეციფიკურობაზე აქცენტირება ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს. თხრობის პრინციპები წარმოდგენს ლიტერატურული ჟანრების დიფერენცირების საფუძველს სოკრატესთვის. თხრობის სტრუქტურის სამი ნაწილისაგან შემდგარ კონცეფციას (დასაწყისი - protasis, შუა ნაწილი epitasis და დასასრული catastrophe) გვთავაზობს არისტოტელე. მკითხველის მიერ ტექსტის პერცეფციის პრობლემატიკას უსვამს ხაზს პლატონი. ანტიკური ხანის ფილოსოფოსების მიერ შემოთავაზებული ნარატივის სტრუქტურის ცნების ერთგვარი რეპრეზენტაცია მოახდინეს სტრუქტურალისტებმა და საკუთარი თეორიის ბაზისად თხრობის უნივერსალური სტრუქტურული ელემენტების სახით წარმოდგენის მეთოდები აქციეს.

ცნების შესახებ ცოდნა ადამიანის შინაგანი სამყაროს კონცეპტუალური პერცეფციის საშუალებას იძლევა, შეგვიძლია ადამიანური და კულტურული გამოცდილების რელევანტურობაზე ვისაუბროთ, რამდენადაც მნიშვნელობა თავად ჩვენშია სტრუქტუირებული.

სტრუქტურალისტების თვალსაზრისით, რეალობის შესახებ ჩვენი ცოდნა არა მხოლოდ კოდირებულია, არამედ კონვენციურიც,

ანუ კონვენციური სტრუქტურაა, რომელიც თავის მხრივ წარმოიქმნა ნიშანთა და აღნიშვნის პროცესების საშუალებით. ეს არის „რეალობის სოციალური კონსტრუქცია". სტრუქტურალისტური მიდგომა გულისხმობს რეალობის, სოციალურ, ინდივიდუალურ და არაცნობიერის ცნებებს შორის გაბმულ თანმიმდევრულ კავშირს: მათ საერთო ნიშანი, კოდი, კონვენცია უდევთ საფუძვლად და მსგავსი წესების მიხედვით მოქმედებენ.

ჩემი საკვლევი ძველბერძნული ტექსტების ინტერპრეტირებისთვის, კულტურის და ეპოქის სპეციფიკიდან გამომდინარე, საინტერესოდ მიმაჩნია, გამოვყო ტექსტის და კულტურის ურთიერთმიმართების სტრუქტურალისტური პრინციპები. სემიოტიკა შესაძლებელს ხდის, ნებისმიერი ასპექტი ტექსტუალურ ჭრილში განვიხილოთ. ტექსტი, ჩვეულებრივ, წარმოდგენილია, როგორც ნიშანთა სისტემა, მართულია მნიშვნელობათა გარკვეული კონვენციებით და ურთიერთმიმართების კონკრეტული სტრუქტურით არის მოტივირებული.

სტრუქტურალიზმი ტექსტის ისტორიული და ტრანსკულტურული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ტექსტის უფრო ობიექტური ანალიზისას, როდესაც საჭირო ხდება დროის, კულტურის და ინტერესთა ჩარჩოების და საზღვრების მნიშვნელოვანწილად გაფართოვება, ძალიან მნიშვნელოვანია ისეთი დისციპლინები, როგორიცაა სტრუქტურული მეთოდი, პრიორიტეტთა თანმიმდევრობა, ტექსტის გაბმულობა და სემანტიკა. ტექსტის კვლევისადმი სტრუქტურალისტური მეთოდების გამოყენება მის კულტურულ ჭრილში განხილვას გულისხმობს, რაც ინტერპრეტირების უფრო მოქნილ და სრულყოფილ საშუალებას ითვალისწინებს. ის ტექსტები, რომლებიც გარკვეული დროის განმავლობაში ანალიზის კონვენციურ ჩარჩოებში არ თავსდებოდნენ (რაც თავისთავად არასათანადო პერცეფციას გულისხმობდა), ახლებური კვლევის შედეგად ძალიან ღირებული აღმოჩნდნენ მკითხველისთვის. ლიტერატურულმა კვლევამ აქცენტი

ტექსტუალურობის ცნებაზე გადაიტანა, რამაც ლიტერატურაში მნიშვნელობის კონვენციები რეალობის აღქმის კულტურულ სპეციფიკურობასთან დააკავშირა. ენა წარმოდგენილია, როგორც „დისკურსი".

ზოგადად, ტექსტუალურობის ჩარჩოების გაზრდით გაიზარდა ლიტერატურის მნიშვნელობა როგორც ტექსტუალური, ასევე კულტურული თვალსაზრისით. თუ მკითხველი და ტექსტი კულტურის კონსტრუქციებს წარმოადგენენ, ტექსტის ფუნქციური დატვირთვა უფრო ნიშანდობლივი ხდება იმდენად, რამდენადაც ორივესთვის საერთო ხდება მნიშვნელობა-კონსტრუქციები. თუ კულტურული ასპექტი გაუტოლდება ტექსტუალურს, მაშინ კულტურის ურთიერთმიმართება ლიტერატურის ტექსტუალურ ხასიათთან გაცილებით ბუნებრივი, ადეკვატური იქნება. ლიტერატურა არის დისკურსი დისკურსთა სამყაროში (სიტყვათწყობის ხელოვნება სიტყვათა სამყაროში), სადაც ყოველი ზემოხსენებული დისკურსი განსაზღვრული მნიშვნელობის, თემატიკის მატარებელია, სამოქმედო არეალი - განსაზღვრული, რიტორიკა, ენობრივი ნორმები გათვალისწინებული. თეზისი, რომელიც ჩვენთვის თითქოს რეალურია, უკვე კოდირებულია, კონვენციურია და „რეალობის" ხელოვნებაში რეპრეზენტაციის სურათს ქმნის - რაც ჩვენ გვეძლევა, მხოლოდ „რეალობის ეფექტია"; ხდება რეალობის აღმნიშვნელ სიტყვებზე „ბუნებრივობის" მინიჭება. თითქოს ისინი გვეხმარებიან, აღვიქვათ რეალობა ან თითქოს საშუალებას გვაძლევენ, დავადასტუროთ რეალობა. ეს კი „რეალობის შეფერილობით", ფსევდო-რეალობის წარმოდგენით მიიღწევა (ქულერი 1975). შეგვიძლია, გამოვყოთ ალბათობის რამდენიმე ელემენტი:

არსებობს სოციალურ კონტექსტში მოცემული, ე.წ. „რეალისტური" ტექსტი. ის, რომ ადამიანი არის არსება, რომელსაც გააჩნია გონება და სხეული, ტექსტუალური ფენომენია. ყოველი ფრაზა - ჩვენ გაგვაჩნია გონება, სხეული და ურთიერთმიმართება ამ

ფრაზებს შორის, კოდირებულია კულტურული აღქმის პრინციპების გათვალისწინებით. ასევე შეგვიძლია ვისაუბროთ ტექსტზე, როგორც ზოგად კულტურულ ფენომენზე: ეს არის კოლექტიური ცოდნა, რომელიც აღიქმება არა როგორც რომელიმე კულტურული წარმონაქმნისთვის დამახასიათებელი რამ, რომელიც სრულყოფას ან მოდიფიკაციას ექვემდებარება, არამედ წარმოდგენილია, როგორც „ბუნებრივი" მოცემულობა. ეს ის ზღვარია, რომლის ფარგლებში შეიძლება ვიმსჯელოთ პერსონაჟზე, მოტივებზე და მნიშვნელობაზე ქმედებების, დამოკიდებულებების თუ სხვა ნიუანსების დესკრიფციით. კულტურული კოდის საშუალებით შესაძლებელია რეალობის იმიტაცია.

ლიტერატურის ერთ-ერთი კონვენცია გახლავთ ის, რომ ყოველთვის არსებობს პერსონაჟი, რომელიც აერთებს ტექსტს, წარმოადგენს, როგორც ერთ მთლიანობას - ეს არის ორგანიზებული ცნობიერი, რომელიც ინტერპრეტირების და დესკრიფციის საშუალებას იძლევა. ჟანრიც ერთ-ერთი კონვენციაა: ყოველი ჟანრი რამდენადმე განსაზღვრავს სათანადო და არასათანადო ქმედებებს.

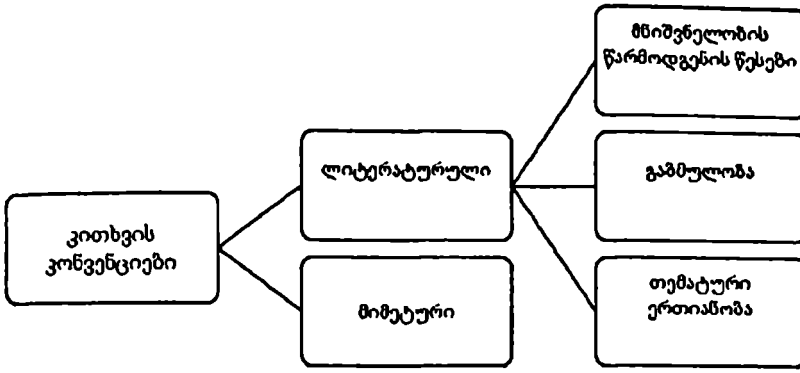
არსებობს ხელოვნურისადმი ბუნებრივი დამოკიდებულება. ტექსტი ექსპლიციტურად ახდენს ალბათობის, ფსევდო-რეალობის დემონსტრირებას, რათა მეტი დამაჯერებლობა შესძინოს საკუთარ ავტორიტეტს. ნარატორმა შეიძლება განაცხადოს, რომ ის მიზანმიმართულად ცვლის ტექსტის კონვენციურობას. მაგალითად, შეიძლება გამოთქვას მოსაზრება, რომ მან იცის, ეს არ არის ის, რასაც ტექსტის კონვენციურობა გულისხმობს, მისი ქმედება უფრო არსებითი ხასიათისაა. ეს კი მეტ ბუნებრივობას და ინტელექტუალურობას სძენს ნარატივს.

სპეციფიკური ინტერტექსტუალობაც კომპლექსური ალბათობის ცნებას უკავშირდება. სტრუქტურალისტების მოსაზრებით, როცა ტექსტი ახდენს რომელიმე ჟანრის კონვენციურობის პაროდიას ან ციტირებას, მკითხველი ინტერპრეტაციისთვის განსხვავებულ მეთოდს მიმართავს, რაც ლიტერატურული

ტექსტის თემატიკიდან გამომდინარე ოპოზიციების გაერთიანებას გულისხმობს. მაგალითად, ირონია გვაიძულებს ფოკუსირება მოვახდინოთ ალტერნატიულ შესაძლებლობებზე, ან რეალობაზე და ეს უკანასკნელი დავუპირისპიროთ ტექსტის კონსტრუირებულ რეალობას. ნებისმიერი ზედაპირული შეუსაბამობა მნიშვნელობას წარმოგვიდგენს ინტერპრეტაციის სპეციფიკის შესაბამისად და ტექსტუალური და „ინტერპრეტირებადი" რეალობის ურთიერთმიმართების ფონზე განიხილავს მას.

იმისათვის, რომ მოვახდინოთ რეალობის იმიტაცია, საჭიროა, წარმოვადგინოთ კოდი, რომელიც მოახდენს რეალობის დესკრიფციას დროის კონვენციური რეპრეზენტაციის საშუალებით.

კითხვა გარკვეულ კონვენციებს ექვემდებარება. შესაბამისად, კითხვის პროცესი იმ წიგნის კონკრეტულ სემანტიკას ქმნის, რომელსაც ვკითხულობთ. ეს კონვენცია ორ „შრეს" მოიცავს: 1. ჩვენი მოსაზრებით როგორია რეალობა და როგორ უნდა მოხდეს მისი წარმოდგენა ტექსტში, რაც გულისხმობს კონკრეტული პერიოდის ხელოვნების ზოგადი მიმეტური კონვენციების და იმ მეთოდების აღწერას, თუ როგორ აღიქმება და გადმოიცემა რეალობა; 2. ლიტერატურის კონვენციები. ამ თვალსაზრისით გამოყოფენ: ა) წესს, ნორმას, რაც ითვალისწინებს ტექსტის მნიშვნელობისთვის ძალიან „განზოგადებული" ფუნქციის მინიჭებას; ბ) გამოხატვის ფორმებით (მეტონიმია, მეტაფორა, „სიმბოლო") წარმოდგენილ გაბმულობის კონვენციებს. ამ ფორმებს შორის ურთიერთმიმართება უფრო კომპლექსურია, ვიდრე უბრალოდ ფიზიკური, რადგანაც ისინი ერთმანეთს აღნიშნავენ; გ) თემატური ერთიანობის კონვენციები. ტექსტის თითოეული ელემენტი მთლიან, სრულ მნიშვნელობას ქმნის. ეს „შრეები" გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოვსახოთ:



ინტერპრეტაცია, ზოგადად, დიდ ძალისხმევასთან არის დაკავშირებული. ეს პროცესი ზოგჯერ გაცილებით მარტივია შემდგომი ხანის მკითხველისთვის, ვიდრე ავტორის თანამედროვე ადამიანებისთვის; ზოგიერთი ტექსტის წაკითხვისას აუცილებელია იმ ნიუანსების აბსოლუტური ცოდნა, თუ როგორ წაიკითხავდა მას იმ კონკრეტული პერიოდის მკითხველი. ეს ყველაფერი, უპირობოდ მოითხოვს ლიტერატურულ კომპეტენციას. სტრუქტურალისტები აღნიშნავენ, რომ ტექსტის კითხვა წარმოადგენს კონკრეტული წესებით მართულ პროცესს, რის შედეგადაც ვღებულობთ გარკვეულ მნიშვნელობებს. ტექსტი გვთავაზობს სტრუქტურას, რომელიც უნდა შეივსოს, დასრულდეს. მკითხველმა თავად უნდა შექმნას, გამოიგონოს გარკვეული მეთოდები, ფორმალური წესების მთელი სერია ფონური ცოდნის და გამოცდილების ხარჯზე.

ტექსტის ინტერპრეტირების სტრუქტურალისტური მეთოდები მკითხველზე არიან ორიენტირებული იმდენად, რამდენადაც მკითხველი თავად ქმნის, „აგებს" ლიტერატურულ ტექსტს, თავად ადგენს მისთვის სათანადო კონვენციებს. თუმცა, ლიტერატურული ნორმების იდენტიფიკაციის საკითხში ფორმალისტების მსგავსი შეხედულებების (რაც გულისხმობდა თავად შეტყობინებაზე, ლიტერატურულ გზავნილზე ფოკუსირებას და რაც თავისთავად ნიშნავდა ამ შეტყობინების ავტორის, ისევე, როგორც მიმღების

იგნორირებას, მისი ფუნქციის ინფორმაციის გადაცემა უგულებელყოფას) წარმოდგენის გამო სტრუქტურალისტებმა პოეტიკის ძირითად ბირთვად, მახასიათებლად ორაზროვნება, ინტერპრეტაციის არაერთგვაროვნება გამოაცხადეს. ასე რომ, ტექსტუალურობა მნიშვნელობების წარმოდგენის თვალსაზრისით ძალიან სპეციფიკური და კომპლექსურია.

სტრუქტურალიზმი ხაზს უსვამს ჟანრის მნიშვნელობას, ფუნდამენტურ წესებს და რეგულაციებს, როგორც ინტერპრეტირების საშუალებებს. კონკრეტული ჟანრი განსხვავებულად წარმოგვიდგენს სიტუაციებს, ქმედებებს, ფსიქოლოგიურ, მორალურ და ესთეტიკურ ღირებულებებს.

სტრუქტურალისტები ლიტერატურას ცალკე ინსტიტუციად მიიჩნევენ. შემოქმედება და კითხვა გარკვეული წესების ცოდნასთან ასოცირდება და ინსტიტუციური ხასიათისაა. ლიტერატურა მოიაზრება, როგორც ერთი მთლიანი: ის ფუნქციონირებს, როგორც მნიშვნელობათა სისტემა, თითოეული ტექსტი წარმოადგენს სიტყვას, ინდივიდუალური არტიკულაციის ნიმუშს, კულტურის წიაღში აღმოცენებულ ენას. ლიტერატურის სისტემური ხასიათი გამორიცხავს ტექსტის ავტონომიურობას. შესაბამისად, ის კულტურაში არსებულ მნიშვნელობათა უფრო ფართო სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს (მიმოხილვისთვის იხ. სქოულზი 1974; საქმანი 1977).

ასე რომ, შეგვიძლია ვთქვათ, სტრუქტურალიზმი ლიტერატურული ტექსტის კითხვის ერთგვარ ბაზისს წარმოადგენს. ტექსტის ლიტერატურული და მხატვრული ხასიათი კითხვის პროცესში აღიქმება. სტრუქტურალიზმი საშუალებას იძლევა, აიხსნას ამა თუ იმ წინადადების მნიშვნელობის ვარირება ჟანრის სპეციფიკის გათვალისწინებით, ისევე, როგორც ლიტერატურული ზღვარის ცვალებადობა დროის, პერიოდის შესაბამისად. ტექსტის სწორი წაკითხვა კომპლექსური ხასიათისაა. იგი ტექსტის ლიტერატურული, სოციოლოგიური, იდეოლოგიური „თვისებების" გათვალისწინებას

გულისხმობს (შდრ. ეკო 1979).

სტრუქტურალისტების მოსაზრებით, ლიტერატურა ერთი მთლიანია, თანმიმდევრული, სპეციფიკური ნორმებით და რეგულაციებით. ის მნიშვნელობების და კოდების ერთობლიობაა. ლიტერატურა საფუძველშივე ასოცირდება რომელიმე კოდთან (თუმცა, სავსებით შესაძლებელია მათი შეცვლა ან სულაც ახლის წარმოქმნა გარკვეული ეფექტის მისაღწევად, რაც წარმოადგენს კიდეც კოდის ძირითად ფუნქციას). ლიტერატურული კონვენციების არსებობა არ გამორიცხავს მათ ცვლილებას. სწორედ კოდების და კონვენციების არსებობა აიძულებს მკითხველს, იკითხოს „არსებულის საპირისპირო" მეთოდებით, რაც თავისთავად განაპირობებს კითხვის პროცესის რეფლექსურ ხასიათს.

ტექსტის კონსტრუირების პრობლემატიკა ტოტალურად მნიშვნელოვანია და პირდაპირ კავშირშია კოლექტიურ ცოდნასთან. ძველბერძნული პროზის კონფლიქტის და თხრობის ორგანიზების პრინციპებირელევანტურიათანამედროვერომანისმკითხველისთვის (კულტურის სპეციფიკის მიუხედავად) რადგანაც ლოგოსის უნივერსალურობა ამის საშუალებას იძლევა. 1725 წელს იტალიელმა მოაზროვნემ ჯამბატისტა ვიკომ გამოსცა მნიშვნელოვანი ნაშრომი „ახალი მეცნიერების საფუძვლები ერის საერთო ბუნების შესახებ". ის ისტორიას განიხილავდა, როგორც ობიექტურ, კანონზომიერ, ციკლური ხასიათის მქონე პროცესს. ვიკოსთვის ისტორია არის მუდმივი და იდეალური, ადამიანთა ქცევების უსასრულო ჯაჭვი. აქ დროის გარკვეულ მონაკვეთში ყველა კულტურულ წარმონაქმნში შეიძლება მოხდეს დაახლოებით ერთნაირი რამ. ვიკომ წარმოადგინა ადამიანთა საზოგადოების, სოციალური „მეცნიერება", ეს არის წარსული დროის მოაზროვნეების მიერ წარმოდგენილი „ბუნებრივი" ცოდნა, რომელიც „ადამიანთა ფიზიკის" კონსტრუქციას ისახავდა მიზნად. ადამიანი ინსტიქტურად და ინტუიციურად „პოეტურია" სამყაროს პერცეფციის თვალსაზრისით, გააჩნია რა ბაზისური „პოეტური სიბრძნე", რომელიც ლოგიკურად ასოცირდება ბუნების

შეცნობის ისეთ „მეტაფიზიკურ" კატეგორიებთან, როგორიცაა მეტაფორა, სიმბოლო და მითი. „პოეტური სიბრძნის" ფუნქცია იმთავითვე დეტერმინირებული და კოგნიტური იყო, მის მიზანს კი წარმოადგენდა არა ფაქტები და მათი კონოტაცია, არამედ ამბის სპეციფიკური საშუალებებით რეპრეზენტაცია. ვიკოს მოსაზრებით, ეს სოციალური ინსტიტუციები ქმნიდნენ რეალობის არა მარტივ სურათს, არამედ მისი წარმოდგენის და აღქმის მრავალ ხერხს, სტილს. ის მიიჩნევდა, რომ მეცნიერება, რომლის შესწავლა აუცილებელია, არის მითოლოგია ან ზღაპრის ინტერპრეტაცია, როგორც აზროვნების პირველსაწყისი. სათანადო ინტერპრეტაციის შემთხვევაში მითები შეგვიძლია მოვიაზროთ, როგორც „ფუნდამენტურად პოეტური ბუნების მქონე პირველი ადამიანების საზოგადოებრივი ისტორია" (ვიკო 1968: 352).

საზოგადოებრივი ინსტიტუციები, ნორმები ნარატივის სახით, პოეტურად გვეძლევა სხვადასხვა თქმულებაში. ეს არის პროტაგონისტის დაუღალავი ბრძოლა სხვადასხვა დაბრკოლებების წინააღმდეგ. მუდმივად არსებობს წინააღმდეგობების ერთგვარი მომასწავებელი ნიშნები. ვიკოს მოჰყავს სირენების მაგალითი, რომლებიც სიმღერით ხიბლავენ მეზღვაურებს, შემდეგ კი სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვთ მათთვის; სფინქსიც სასტიკად ექცევა იმათ, ვინც მის თავსატეხს ვერ გამოიცნობს. ანალოგიური სისასტიკით იქცევა კირკე. მეზღვაურები, მოგზაურები, ბედის მაძიებლები „უცხო" ადამიანებს წარმოადგენენ, პლებეებს და თანაზიარი ხდებიან გმირის განსაცდელის, მათ გამო ისჯებიან. ანტიკური ხანის ადამიანის ცნობიერი განზოგადებულ სახეს იღებს და სამყაროს პერცეფციის უნივერსალურ კრიტერიუმებს უტოლდება, იმას, რაც „ნამდვილია", „ბუნებრივი", „იმთავითვე მოცემული".

ეს შეხედულება უდევს საფუძვლად ე. წ. verum factum პრინციპს: ის, რაც ადამიანმა შეიმეცნა, როგორც ჭეშმარიტება (verum) იდენტურია იმისა, რაც მან თავად წარმოქმნა, შექმნა (factum). სამყაროს და ფაქტების პერცეფცია უნებლიედ, გონებაში

წინასწარ მოცემული ფორმის ფარგლებში განიხილება და ყოფიერება მნიშვნელობას იძენს (ან ჰეშმარიტია) იმდენად, რამდენადაც შეუძლია გახდეს ამ ფორმის შემადგენელი ნაწილი. ასე რომ, პოეტური (შემოქმედებითი) ჰეშმარიტება მეტაფიზიკური ჰეშმარიტებაა და ფიზიკური ჰეშმარიტება, რომელიც არ მოდის მის შესაბამისობაში, უნდა მოვიაზროთ, როგორც არაჰეშმარიტი, მცდარი" (ვიკო 1968: 205).

ასე რომ, „ადამიანის ფიზიკა" გულისხმობს მის უნარს, შექმნას საკუთარი თავი (ვიკო 1968: 367). სამოქალაქო საზოგადოებას ქმნის ადამიანი და, შესაბამისად, სოციუმის ძირითადი პრინციპები ადამიანის გონების მოდიფიკაციაში უნდა ვეძიოთ (ვიკო 1968: 331). ადამიანური თვისებები და ღირებულებები შედეგია, პროდუქტი და არა პრესუპოზიცია. სტრუქტურა ადამიანურია. სამყარო სტრუქტურათა უწყვეტ ჯაჭვს ქმნის, სადაც ნარატივი მეტაფორული ხასიათისაა, არა ზუსტი, არამედ „პოეტური". ვიკო მიიჩნევს, რომ „საჭიროა არსებობდეს მენტალური ენა, რომელიც უნივერსალური იქნებოდა ყველა ერისთვის და მოახდენდა სოციალური ცხოვრების რომელიმე ფაქტის (რომელიც თავის მხრივ მრავალ ასპექტს მოიცავს) ყველასათვის გასაგებად ფიქსირებას, მის სხვადასხვაგვარად მოდიფიკაციას (ვიკო 1968: 161). „მენტალური ენა" გულისხმობს ადამიანის უნივერსალურ შესაძლებლობას, მოახდონოს ნარატივის სტრუქტურული რეპრეზენტაცია, გამოიყენოს სტრუქტურული ორგანიზაციის პრინციპები. „პოეტური (შემოქმედების) სიბრძნის" ნიჭი კონსტრუირების ნიჭია. შემოქმედება იმთავითვე გულისხმობს სტრუქტურალიზმს.

სტრუქტურის ადრეული დეფინიციებიდან საჭიროა აღვნიშნოთ ჟან პიაჟეს მოსაზრება (პიაჟე 1971: 5-16), რომელიც გამოყოფს რამდენიმე ფუნდამენტურ იდეას:

- იდეას მთლიანობის შესახებ
- იდეას ტრანსფორმაციის შესახებ
- იდეას თვით-რეგულაციის შესახებ

მთლიანობა გულისხმობს შინაგან გაბმულობას. რაიმე მოცემულობა სრულყოფილებას ფლობს თავის შიგნით. ის არის დამოუკიდებლად არსებული ელემენტების ერთობლიობა. მისი შემადგენელი ნაწილები ექვემდებარებიან გარკვეულ შინაგან წესებს, რეგულაციებს, რაც განსაზღვრავს კიდეც მათ ხასიათს და იმ მთლიანობის სპეციფიკას, რომელსაც მოიცავენ. სტრუქტურული ელემენტი განსხვავდება მთლიანი მოცემულობისგან იმდენად, რამდენადაც ისინი არ წარმოადგენენ დამოუკიდებელ ფორმებს სტრუქტურის გარეთ.

სტრუქტურა არ არის სტატიკური. წესები და რეგულაციები, რომლებიც განსაზღვრავენ სტრუქტურის ხასიათს, წარმოადგენენ მათ, როგორც კონსტრუირების პროცესს. ნიშადობლივია, სტრუქტურას გააჩნდეს ტრანსფორმაციის უნარი, ის მუდმივად უნდა მოიაზრებოდეს, როგორც ახალი მასალის შექმნის წინაპირობა. ასე რომ, ენას, როგორც ფუნდამენტურ ადამიანურ სტრუქტურას, გააჩნია უნარი, მოახდინოს სხვადასხვა ფუნდამეტური წინადადების ტრანსფორმირება რადიკალურად გასხვავებულ, უფრო ვრცელ თქმად (გამოთქმად), პარალელურად ინარჩუნებს რა პირველსაწყის სტრუქტურას.

სტრუქტურა თვით-რეგულირებადია იმდენად, რამდენადაც ტრანსფორმაციის უნარი გააჩნია სისტემის შიგნით. ეს თვისება მისთვის შინაგანია და არა გარეგანი. ენა სიტყვათწარმოების კონსტრუირებას ახდენს არა „რეალობის" სტრუქტურის შესაბამისად, არამედ მის შიგნით არსებული თვით-რეგულაციებისა და წესების გათვალისწინებით. მაგალითად, სიტყვა „ძაღლი" არსებობს და ფუნქციონირებს კონკრეტული ენისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურის ფარგლებში და არ გულისხმობს ნებისმიერ ოთხფეხა არსებას, რომელიც ყეფს და რეალურად არსებობს. სიტყვის მანევრულობას წარმოქმნის მისი, როგორც არსებითი სახელის შინაგანი სტრუქტურული სტატუსი და არა მისი, როგორც ცხოველის ფაქტობრივი სტატუსი. ამ თვალსაზრისით სტრუქტურა

„დახურული" ფორმაა.

ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი „სტრუქტურალიზმი" კონცეპტუალურად იმ სტრუქტურალისტების თეორიების გავლენას გულისმობს, რომლებიც ლინგვისტიკის სფეროში მოღვაწეობდნენ. მაგალითად, 1963 წელს კლოდ ლევი-სტროსმა წარმოადგინა კვლევა სტრუქტურების შესახებ, რომელებიც საერთო იქნებოდა ყველა ნარატივისთვის, ეს იქნებოდა რომანი, მოთხრობა და მხატვრული ლიტერატურის სხვა რომელიმე ჟანრი თუ რეპორტაჟი, ბიოგრაფიული, ავტობიოგრაფიული ტექსტები და ა. შ. ამ ნაშრომს ავტორი მოიაზრებდა, როგორც მითების შესახებ კვლევის ლოგიკურ გაგრძელებას. ლინგვისტიკის გავლენა აშკარაა იმ თეორეტიკოსების (უმეტესად, ფრანგების) ნაშრომებში, რომლებმაც მიიღეს გამოწვევა. ცვეტან თოდოროვი ბოკაჩოს „დეკამერონის" ნარატივის სტრუქტურული ანალიზისას თავის კვლევას ასე უწოდებს: „დეკამერონის" გრამატიკა" (თოდოროვი: 1969). როლან ბარტი მიიჩნევს, რომ „ნარატივი გრძელი წინადადებაა".

ადრე წარმოდგენილი ნარატივის თეორიები, უმეტესწილად, აბსტრაქტული ხასიათისაა. 1966 წელს კლოდ ბრემონმა გამოსცა სტატია თემაზე: „შესაძლო ნარატივის ლოგიკა". ბრემონის მოსაზრებით, ერთი კონკრეტული ნარატივის ფუნდამენტურ ლოგიკურ სქემას შესაძლო კავშირი გააჩნია ნებისმიერ ნარატივთან. უნდა გამოიყოს სამი ძირითადი ეტაპი: ფაქტიურობა, აქტუალიზაცია და რეალიზაცია, რაც გულისხმობს მოქმედების ალბათობას, მოქმედებაში გადასვლას და ამ მოქმედების შედეგს, „მიღწევას". პირველი ფაზა არის არასტაბილური პოზიცია ნარატივი გვთავაზობს, წარმოგვიდგენს სცენას, რომელსაც მოჰყვება მოქმედების განვითარების შესაძლებლობა. ეს ნიშანდობლოვია ყველა ტიპის ნარატივისთვის. სრულიად სტატიკური პეიზაჟის დესკრიფციაც კი შემდგომი მოქმედების ალბათობის ერთგვარ იმპლიკაციას გულისხმობს. მეორე ფაზაში ავტორს შემოაქვს გარკვეული ელემენტები, რომლებიც მოქმედებას დინამიკურობას

ანიჭებენ (+). მათი არარსებობაც, შესაბამისად, გულისხმობს იმას, რომ არაფერს უნდა ველოდოთ (-). ნარატივი არ იქნება კომპლექსური და მოცულობითი, თუ მეორე ფაზაში ავტორი „მინუს არჩევანს" გააკეთებს, ლოგიკურად ეს სავსებით შესაძლებელია. მაგრამ თუ ნარატივი მესამე ფაზაში მოქმედებას („პლიუს არჩევანი") მიანიჭებს უპირატესობას, მას შედეგი მოჰყვება, ან არ მოჰყვება. მოქმედებაში გადასვლას შეიძლება ჰქონდეს, ან არ ჰქონდეს რეზულტატი, მიზანი შეიძლება მიღწეულ იქნას, ან არა. მიზნის ვერ მიღწევის შემთხვევაში ნარატივში ახალი მონაცემები შემოდის, ახალი მდგომარეობა, როგორც ათვლის წერტილი, როგორც ახალი კონდიცია, ახალი ფაქტიურობა. წარმოიშობა ახალი წრე. ნარატივს ისევ გააჩნია შესაძლებლობა, არჩევანი გააკეთოს მოქმედებასა (+) და უმოქმედობას (-) შორის. და, მოქმედების არჩევის შემთხვევაში, ისევ არსებობს მიზნის მიღწევის (+) ან ვერმიღწევის (-) ალბათობა, შესაძლებლობა (ბრემონი 1966). თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ბრემონის მოდელი გარკვეულ აბსტრაქტულობას, ზოგიერთი ნარატივის მიმართ არარელევანტურობას გულისხმობს. მაგრამ ის საშუალებას იძლევა, დავაკვირდეთ ნარატივის წყობას, სტრუქტურას.

ასევე საინტერესოა ა. გრეიმასის ნაშრომი „სტრუქტურული სემანტიკა" (გრეიმასი: 1983), სადაც ავტორი სცილდება კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტის ტენდენციებს და ცდილობს ზოგადი წესების ფორმულირებას. საინტერესოა მისი დამოკიდებულება ისეთი ცნებების მიმართ, როგორიცაა პერსონაჟი, ე.წ. dramatis personae, როგორც ის მას უწოდებს: გმირი, არამზადა, კეთილისმოქმედი და ასე შემდეგ. მაგრამ გრეიმასისთვის ეს ცნებები შემადგენელ ელემენტებთან, შინაარსთან ახლო უფროა, ვიდრე სტრუქტურასთან. მან განავითარა ე.წ. აქტანტის მოდელი, რომელიც საშუალებას იძლევა, მოხდეს ნარატივის დესკრიფცია: ეს არის ყველა შესაძლო ელემენტი და იმ ელემენტების კომბინაცია, რომელსაც ვხვდებით ამბის თხრობისას, იქნება ის მხატვრული, თუ არამხატვრული სპეციფიკის. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გრეიმასს სურს, წარმოადგინოს

ბაზისური სტრუქტურის დესკრიფცია, რომელიც წარმოქმნიდა მნიშვნელობას. გრეიმასი გამოყოფს ექვს ე. წ. აქტანტს. მათგან ორი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: „სუბიექტი" და „ობიექტი". „სუბიექტი" მოქმედების განვითარების ცენტრალური ელემენტია, მაგრამ არ არის აუცილებელი, ეს იყოს ადამიანი. „ობიექტი" კი მიზანია, რომლის მიღწევასაც ცდილობს „სუბიექტი" იმ მოქმედების განვითარების პროცესში, რომლის ინიციატორიც ის (ქალი, კაცი, სხვა რაიმე) გახლავთ. სტრუქტურულ ბაზისს წარმოადგენს სურვილთა ურთიერთმიმართება - სუბიექტს სურს, მიაღწიოს მიზანს და ეს მიზანი, ობიექტი ხდება მოქმედების განვითარების პირველსაწყისი. მორიგი ძალიან მნიშვნელოვანი აქტანტებია „კეთილისმყოფელი" და „მოწინააღმდეგე". ეს ექვსი აქტანტი წარმოდგენს სხვადასხვა ძალებს, რომელთაც ვაწყდებით ამბის თხრობის პროცესში. მათ გრეიმასი მოიხსენიებს სიტყვით acteurs (აქტორები). აქტორებში არ მოიაზრება აუცილებლად ადამიანები. „მოწინააღმდეგე" შეიძლება იყოს ნებისმიერი დაბრკოლება მიზნის მისაღწევ გზაზე. ყველა სტრუქტურალისტური მოდელის მსგავსად, გრეიმასის მოდელიც ურთიერთმიმართებას ეფუძნება, „სუბიექტის" და „ობიექტის" სურვილის ურთიერთმიმართებას. აქტორების იდენტიფიკაცია შესაძლებელია ტექსტში სხვადასხვა ელემენტებს (პერსონაჟები, ბუნებრივი ძალები, ინსტიტუციები, რეგულაციები) შორის დამოკიდებულებაზე დაკვირვებით. შესაძლებელია, რამდენიმე აქტორი წარმოადგენდეს ერთ აქტანტს. მარტივ ნარატივში არ არის აუცილებელი ყველა აქტანტი მოქმედების მონაწილე იყოს. გრეიმასი მიიჩნევს, რომ მოცემული ექვსი აქტანტი და მათ შორის უცვლელი ურთიერთმიმართება წარმოადგენს ფუნდამენტურ მატრიცას ყველა ნარატივისთვის. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი შეიძლება მოვიაზროთ, როგორც ერთგარი „ხელსაწყო", რომელსაც ავტორი იმთავითვე იყენებს, როგორც ტექსტის შემდგომი ანალიზის, ინტერპრეტაციის საშუალებას. რეალურად, მკითხველი თავად გადაწყვეტს, მოცემული პერსონაჟი „კეთილისმყოფელია" თუ „მოწინააღმდეგე" (გმირი/

ანტიგმირი) (გრეიმასი 1976: 443-47; 1987).

შედარებისთვის აქვე საჭიროა აღინიშნოს პროპის (1968) მიერ შემოთავაზებული „მოქმედების 7 სფერო", რომელიც ნიშანდობლივია ჩემთვის საინტერესო მხატვრული პროზის ანალიზისის თვალსაზრისით:

1. ნეგატიური პერსონაჟი - პროტაგონისტის საწინააღმდეგო პერსონაჟი.

2. დონორი - ერთგვარად ამზადებს პროტაგონისტს ან აძლევს მას რაღაც მაგიურს.

3. (მაგიური) დამხმარე (კეთილისმყოფელი) - ეხმარება მთავარ გმირებს ძებნის პროცესში.

4. ძებნის ობიექტი (ქალი) და მისი მამა - თხრობის პროცესში პროტაგონისტი იმსახურებს საყვარელ ადამიანთან ბედნიერ თანაცხოვრებას, მაგრამ მათ ქორწინებას ხელს უშლის რომელიმე ბოროტი ძალა, უბედური შემთხვევა ან ნეგატიური პერსონაჟი. პროტაგონისტის მოგზაურობა სრულდება, როცა ის ქორწინდება საყვარელ ქალზე და შესაბამისად, ამარცხებს უარყოფით პერსონაჟს.

5. პერსონაჟი, რომელიც აგზავნის პროტაგონისტს ხანგრძლივ, თავგადასავლებით სავსე მოგზაურობაში.

6. გმირი - ან მსხვერპლი; გმირი, რომელიც ეძებს.

7. ფსევდო-გმირი - პერსონაჟი, რომელიც ცდილობს მიითვისოს პროტაგონისტის მიერ ჩადენილი კეთილი საქმეები და დაქორწინდეს მის (პროტაგონისტის) რჩეულზე.

მოცემული ჩამონათვალის სამ წყვილ ურთიერთსაწინააღმდეგო აქტანტად წარმოდგენით გრეიმასმა ხაზი გაუსვა არა ინდივიდუალურ შტიხებს, არამედ მათ შორის სტრუქტურულ ურთიერთმიმართებას. კატეგორიები: სუბიექტი/ობიექტი; გამგზავნი (Destinateur)/მიმღები (Destinataire) მნიშვნელოვანია გრეიმასისთვის. მან რამდენადმე შეცვალა პროპისეული კატეგორიები. პროპის ბაზისური კატეგორია „გამგზავნი" მის ორ აქტორთან ასოცირდება. პირველი (მამა) მოთავსებულია მეოთხე კატეგორიაში. ამავე კატეგორიაშია

მოთავსებული ძებნის, პროტაგონისტის მოგზაურობის ობიექტი ქალი. მეორე აქტორი კი მეხუთე კატეგორიაშია მოთავსებული. სინამდვილეში, ორივე მათგანი ერთი აქტანტის, გამგზავნის ასპექტებს წარმოადგენს, აქტანტის, რომელიც მოქმედების დაწყების უშუალო მიზეზია.

ეს ორი კატეგორია ფუნდამენტურია გრეიმასისთვის. ისინი ურთიერთიკვეთებიან თხრობაში. ორი აქტორი ჩართულია, ერთი შეხედვით, ბანალურ სასიყვარულო ამბავში და ასეთ სტრუქტურას ვღებულობთ:

$$\frac{\text{ის (კაცი)}}{\text{ის (ქალი}} = \frac{\text{სუბიექტი და მიმღები}}{\text{ობიექტი და გამგზავნი}}$$

მაგრამ უფრო კომპლექსური ნარატივით წარმოდგენილ რომანებში, სადაც ავტორი არაერთ ამბავს გვიამბობს ჩართული ეპიზოდების სახით, საჭიროა, გრეიმასის მოდელის არაერთხელ გამოყენება ერთსა და იმავე ტექსტში, რადგან ერთი კონკრეტული პერსონაჟი სხვადასხვა ამბავში შეიძლება რადიკალურად განსხვავებული რაკურსით წარმოგვიდგეს.

არსებობს მესამე კატეგორია: დამხმარე (Adjuvant)/მოწინააღმდეგე (Opposant), რომელიც მოიცავს პროპისეულ პირველ (ნეგატიური პერსონაჟი), მეორე (დონორი) და მესამე (დამხმარე) კატეგორიებს. სავარაუდოდ, პროპის მეშვიდე კატეგორია (ფსევდო-გმირი) ჰგავს გრეიმასის Opposant კატეგორიის ფუნქციას, მაგრამ ეს უკანასკნელი ამაზე არ საუბრობს.

თუ აქტანტების ოპოზიციას „ფონემურ" დონეზე განვიხილავთ, საჭიროა მათი „სინქტაქტიკის" თვალსაზრისით ანალიზიც. ეს არის მეთოდი, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა, დავაკვირდეთ, თუ როგორ უკავშირდებიან ერთმანეთს მოცემული ელემენტები, რომ წარმოქმნან ნარატივი. ხსენებული ანალიზი სრულყოფილად წარმოგვიდგენდა ტექსტის „გრამატიკას". გრეიმასი ასევე მიიჩნევს, სავსებით შესაძლებელია პროპის მიერ შემოთავაზებული 31

„ფუნქციის" (პროპი 1968: 26-63) მნიშვნელოვანწილად შემცირება თუ ჩავთვლით, რომ ისინი შეიძლება გახდნენ „ორმაგი ოპოზიციის" პოტენციური ნაწილები ან ე. წ. Couplage (გრეიმასი 1983: 194). ასე მაგალითად, პროპი „აკრძალვას" და „ძალადობას" ცალკე ფუნქციურ ერთეულად თვლის, მაშინ, როცა გრეიმასი მათ ერთად აჯგუფებს („აკრძალვა ძალადობის წინააღმდეგ"), ვინაიდან მოცემული ტემინები რამდენადმე ერთმანეთის პრესუპოზიციებს წარმოდგენენ. ძალადობა, როგორც ქმედება, იმთავითვე გულისხმობს აკრძალვას, რომ შემდეგ მოხდეს მისი (ძალადობის) დეფინიცია. და ისევ, გრეიმასის პოზიცია, ფოკუსირება მოახდინოს მთელის შიგნით ელემენტების ურთიერთმიმართებაზე და არა თავად მთელზე, აქცევს მას სტრუქტურალისტ თეორეტიკოსად, ვინაიდან სტრუქტურალიზმი გულისხმობს „ვალდებულებას, მოხდეს ერთი შეხედვით სტატიკური, თავისთავად მყოფი ცნების ან ტერმინის არტიკულირება იმ ორმაგ ოპოზიციასთან ურთიერთმიმართებით, რომელსაც ის სტრუქტურულად თავის თავში მოიაზრებს და რომელიც წარმოდგენს პერცეფციის ბაზისს" (ჯეიმსონი 1972: 164).

გრეიმასის ოპოზიცია „აკრძალვა/ძალადობა" შეიძლება მოვიაზროთ უფრო მოცულობითი ოპოზიციის, პროპის ფუნქციური სიის შემცირებით მიღებული გრეიმასის 22 ფუნქციური ერთეულისგან შემდგარი სისტემის ნაწილად. ერთ-ერთი მათგანია ფუნქცია, როდესაც გმირს რაღაც, ან ვიღაც „აიძულებს" ან „უბრძანებს", რომ წავიდეს, ან რაღაც ჩაიდინოს, გააკეთოს. პროპი მას „შუამავლობას", „მაკავშირებელ შემთხვევებს" უწოდებს. გრეიმასი კი ამ საკითხს წარმოგვიდგენს, როგორც ურთიერთმიმართებას ცნებებისა mandement (შუამავლობა, მოთხოვნა, ბრძანება) და acceptation (დაემორჩილო ბძანებას). თუ გავიხსენებთ მნიშვნელობის „ელემენტარული სტრუქტურის" მოდელს, დავინახავთ, რომ აკრძალვა ფუნქციონირებს, როგორც „ნეგატიურად ტრანსფორმირებული" ბრძანება, მაშინ როცა ძალადობა ფუნქციონირებს, როგორც „ნეგატიურად ტრანსფორმირებული" თანხმობა, დამორჩილება. ეს ოთხი ტიპის

ფუნქციური ერთეული წარმოქმნის ოთხ სხვადასხვა ტიპის ნარატივის სტრუქტურას, რომელიც, თავის მხრივ, გულისხმობს კავშირით მოტივირებულ ვალდებულებას:

$$\text{თუ } \frac{\text{ბრძანება}}{\text{დამორჩილება}} = \text{კავშირი}$$

$$\text{მაშინ } \frac{\text{აკრძალვა}}{\text{ბალადობა}} = \text{კავშირის გაწყვეტა} \quad \text{(გრეიმასი 1983: 195-6)}$$

საინტერესოა თხრობის სტრუქტურების (syntagmes) მის მიერ წარმოდგენილი კლასიფიკაცია (გრეიმასი 1970: 191):

1. კავშირით მოტივირებული სტრუქტურა (syntagmes contractuels), სადაც ყველა პირობა არსებობს კავშირების დამყარების თუ გაწყვეტის, გაუცხოების თუ ხელახალი ინტეგრაციის.

2. პერფორმანსული სტრუქტურა (syntagmes perfomanciels), რომელიც გულისხმობს სასამართლო პროცესებს, ბრძოლის სცენებს და ა. შ.

3. განმაცალკავებელი სტრუქტურა (syntagmes disjonctionnels), რომელიც გულისხმობს გადაადგილებას, დაშორებას, მოსვლას და ა. შ.

გრეიმასმა რამდენადმე დახვეწა პროპის მოსაზრებები, მაგრამ მათ მსგავსი მიზანი ამოძრავებთ: ჩამოაყალიბონ სიუჟეტის ბაზისური „პარადიგმები" და კომბინაციის სხვადასხვა ფორმები, კონსტრუქციები, როგორც სტრუქტურალისტები უწოდებენ „ნარატოლოგიური კომბინაციები", ამბის კომპოზიციური ორგანიზაცია, თხრობის წარმოდგენის მექანიზმი, ნარატივის კომპეტენცია, რომლებიც საფუძველი იქნებოდა, ჩამოეყალიბებინათ თხრობის პერფორმანსი, ე. წ. Langue, რაც გახლავთ კიდეც ლიტერატურა.

ასე რომ, გრეიმასის მოდელი ფოკუსირებას ახდენს ჩვენს მიერ ტექსტის აღქმაზე, გვეხმარება, სწორად დავსვათ კითხვები, მაგრამ ვერ განსაზღვრავს ჩვენი ინტერპრეტაციის ხასიათს. საბოლოოდ,

სწორედ მკითხველი ახდენს ნარატივის მიერ წარმოდგენილი მოვლენების თუ პერსონაჟების სათანადო იდენტიფიკაციას. ფაქტობრივად, კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტის მნიშვნელობა განისაზღვრება მკითხველისა და იმ სტრუქტურის ურთიერთმიმართებით, რომელიც საშუალებას იძლევა, წარმოიშვას ეს მნიშვნელობა. და, ვინაიდან ავტორი და ავტორისეული განზრახვა არ შეესაბამება საგნების თუ მოვლენების სტრუქტურალისტურ შეხედულებას, მკითხველი სრულიად მარტო რჩება კონკრეტული ტექსტის სტრუქტურის პერცეფციის წინაშე.

ტრადიციულ ლიტერატურულ კრიტიკას მნიშვნელოვნად კომპლექსურ სახეს ამლევს ჟ. ჟენეტი (1980). მაგალითად, ყველამ ვიცით, რომ როდესაც ავტორი იწყებს რომანის წერას, მას გარკვეული სავარაუდო სქემა იმთავითვე გააჩნია. არსებობს პირველი პირით წარმოდგენილი ნარატივი, სადაც თხრობა წარმოეზს „მე" სუბიექტის პირით, რომელიც თხრობის შიგნითაა და მესამე პირით წარმოდგენილი ნარატივი, სადაც ნარატორი თითქოს არ ჩანს თხრობაში. მაგრამ ჟენეტი, როგორც სტრუქტურალისტური თეორიის მიმდევარი, პრიორიტეტულად მიიჩნევს თხრობის პროცესში ჩართულ სხვადასხვა ელემენტებს შორის ურთიერთმიმართების იდენტიფიკაციას და არა შემოქმედებითი პროცესის ასე, იმთავითვე შემოთავაზებული არჩევანის საშუალებებით წარმართვას. სტრუქტურალისტურ ხედვას, რომელიც ავტორის იგნორირებას გულისხმობს, ჟენეტი მიჰყავს მოსაზრებამდე, რომ მესამე პირით წარმოდგენილ ნარატივს, ჩვენგან გაუცნობიერებლად, აუცილებლად უნდა ჰყავდეს ნარატორი, რომელიც მუდმივად იქნება თხრობაში. რატომ არ შეიძლება, მოხდეს ნარატორის, როგორც ავტორის იდენტიფიკაცია? წარმოვიდგინოთ, მესამე პირით გადმოცემულ რომანში უხილავი ნარატორი გვიამბობს მეჩვიდმეტე საუკუნის ინგლისში მომხდარ ამბავს. ცხადია, ნარატორმა იცის მოცემული ეპოქის ნიუანსები, მაგრამ მკითხველს არ უნდა შეექმნას შთაბეჭდილება, რომ ავტორი მისი (მკითხველის) თანამედროვეა.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნარატორის ფუნქციაა, უფრო იყოს იმ ეპოქის კონტინუუმი, რომლის დესკრიფციასაც ის ახდენს, ვიდრე ავტორის. მიუხედავად მთელი რიგი წინააღმდეგობებისა, რომელსაც ჟენეტის თეორიებში ვაწყდებით, აუცილებელია, აღვნიშნოთ, რომ მესამე პირით წარმოდგენილი ნარატივის უხილავი, ნაგულისხმევი ნარატორი არ არის ავტორის იდენტური.

ჟენეტი მიდის დასკვნამდე, რომ პირველი და მესამე პირით წარმოდგენილი თხრობა განიხილოს, როგორც ურთიერთმიმართება ნარატორსა და პერსონაჟს შორის და შემოგვთავაზოს ე. წ. ორმაგი ოპოზიციის გაგება. პირველი პირით წარმოდგენილ ნარატივში ნარატორი პერსონაჟთან ასოცირდება, მესამე პირით წარმოდგენილ თხრობაში კი ნარატორს ვერ დავაკავშირებთ პერსონაჟებთან. პირველ შემთხვევაში ნარატორი გვიყვება მის (პირველი პირის) ამბავს, ხოლო მეორე შემთხვევაში გვიამბობს მესამე პირების შესახებ. ჟენეტი პირველი ტიპის ნარატივს „ჰომოდიეგეტურს" უწოდებს, ხოლო მეორე შემთხვევას - „ჰეტეროდიეგეტურს". ნარატორსა და პერსონაჟს შორის ურთიერთმიმართება მნიშვნელოვნად უკავშირდება ნარატორისა და იმ სამყაროს შორის ურთიერთმიმართებას, რომლის შესახებაც იგი გვიამბობს. ჰომოდიეგეტური მთხრობელი ყოველთვის მოიაზრება იმ სამყაროში, რომლის შესახებაც წარმოებს თხრობა. თუმცა, ეს ჩართულობა, სავსებით შესაძლებელია, მარგინალური ხასიათის იყოს. თუ მე ვყვები, რა შემემთხვა ექვსი წლის წინ, პარადოქსულია - მე არ ვარ იმ სამყაროს ნაწილი, რომლის შესახებაც ვყვები. დროის მონაცვლეობის გამო მე იმ სამყაროს ექსტერნალურ ნაწილად მოვიაზრები. პირველი პირით გადმოცემული ნარატივი გახლავთ „ექსტერნალური" დესკრიფციის (სადაც ნარატორი წარმოგვიდგენს „ადრინდელ მეს") და მიმდინარე მოვლენების (სადაც ნარატორი მონაწილეობს, ჩართულია და სადაც ურთიერთმიმართება ნარატორსა და იმ სამყაროს შორის, რომელზეც გვიყვება, ინტერნალურია) კომბინაცია. ჰეტეროდიეგეტული მთხრობელი არ არის იმ სამყაროს ნაწილი, რომლის შესახებაც გვიყვება. არც იმ შემთხვევაში, როდესაც

მისი შემოქმედი-ავტორი ამ მოცემულ სამყაროს ეკუთვნის.

ნებისმიერმა გონიერმა და „გამოცდილმა" მკითხველმა იცის, რომ ნარატორსა და ნარატივში წარმოდგენილ სამყაროს შორის ურთიერთმიმართება საკმაოდ რთული საკითხია. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ტექსტის ნარატორი ცნობილია, მაინც არსებობს ალბათობა ისეთი პასაჟების არსებობის, სადაც ეს საკითხი კომპლექსურ და ბუნდოვან სახეს იღებს. ეს ის შემთხვევაა, რასაც ლიტერატურათმცოდნეობაში თავისუფალ, ირიბ დისკურსს უწოდებენ.

დორით კონის მოსაზრებით, ეს არის „პერსონაჟის ფიქრის გასნაზღვრის ტექნიკა მისთვის შესაბამისი იდიომების გამოყენებით ისე, რომ შენარჩუნებულ იქნას მესამე პირით წარმოდგენილი ნარატივის სპეციფიკა და თხრობის საწყისი დრო" (კონი 1978: 100). თავისუფალი ირიბი დისკურსის შემთხვევაში ნარატორის მიერ წარმოდგენილი დესკრიფცია ადგილს უთმობს ერთ-ერთი პერსონაჟის რეფლექსიას: რამდენადმე შეუძლებელია, განისაზღვროს, ვის მიეწერება თხრობაში ესა თუ ის კონკრეტული მოსაზრება და ვისი პერსპექტივით შეიძლება დავინახოთ მოვლენა, რომლის დესკრიფციასაც წარატივი გვთავაზობს. ანუ საქმე ისევ ნარატორს ეხება, თუ რომელიმე პერსონაჟის ხედვით ვხელმძღვანელობთ? მოცემულ საკითხთან მიმართებით ყველაზე ნიშანდობლივი ცნება, რომელიც ჟენეტმა წარმოადგინა, არის ცნება „ფოკუსირების" შესახებ (ფოკალიზაცია). როცა პერსპექტივა გადადის ნარატორიდან პერსონაჟზე - იმ შემთხვევაშიც კი, როცა დესკრიფცია წარმოდგენილია ნარატორის მიერ - თხრობა წარმოეზს ე. წ. ფოკალიზატორის კუთხით. სწორედ ეს პრინციპი აძლევს საშუალებას ჟენეტს, მოახდინოს დიფერენციაცია სხვადასხვა ტიპის ნარატივს შორის. გრეიმასის მიერ წარმოდგენილი აქტანტების მოდელის მსგავსად, ჟენეტის თეორია ტექსტის ფოკუსირების და ანალიზის საშუალებას იძლევა. იგი შესაძლებელს ხდის, დავაკვირდეთ, თუ როგორ ინტეგრირდება სათხრობი ამბავი

სხვა ამბავში; როგორ მონაცვლეობს ფოკუსი თხრობის ძირითად ხაზში. ჟენეტის მოდელი (გრეიმასის მოდელისგან განსხვავებით) უფრო ადვილს ხდის კომპლექსური ტექსტის ინტერპრეტაციას. ჟენეტი გვთავაზობს ყველა შესაძლო სქემას, ურთიერთმიმართების პოზიციის უსასრულო კომბინაციებს, რაზეც ნარატივია აგებული. დანარჩენი მკითხველზეა დამოკიდებული.

ჩემი საკვლევი ტექსტების ანალიზისთვის აუცილებელია, ცალკე გამოვყო კლოდ ლევი-სტროსის მიერ წარმოდგენილი ტექსტის ინტერპრეტირების სტრუქტურალისტური შეხედულებები. მისმა ეთნოლოგიურმა კვლევებმა რამდენადმე განსაზღვრეს სტრუქტურალიზმის, როგორც მეცნიერების წარმატება. ლევი-სტროსმა იაკობსონის ლინგვისტური მოდელი ეთნოლოგიურ ჭრილში გადაიტანა და ძალიან საინტერესო შედეგები მიიღო ფილოსოფიური და მეთოდოლოგიური კვლევის თვალსაზრისითაც.

ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ისტორიაც კონკრეტული სისტემის ნაწილია. ცნების „დიაქრონია" ცნებით „ისტორია" ჩანაცვლებაგულისხმობსმოსაზრებას,რომლისთანახმად,დროებითი ვარიაციები და ტრანსფორმაციები ემორჩილებიან გარკვეულ წესებს, მათ კი, თავის მხრივ, შესაძლებელია, კონკრეტული სისტემის სახე მიეცეს. ტემპორალურობა და ისტორია კარგავენ პრივილეგიებს იმდენად, რამდენადაც ისინი შეიძლება დაექვემდებარონ დახურულ სისტემას და სინქრონულ ორგანიზაციას. შესაბამისად, თუ გონი დაექვემდებარა უნივერსალურ წესებს, ადამიანი შეიძლება მოვიაზროთ, როგორც კონკრეტული სტრუქტურის რეზულტატი, პროდუქტი. სუბიექტის ცნება - ინდივიდუალური cogito - რომელიც პრიორიტეტული იყო ორმოცდაათიანების ფენომენოლოგიის და ეგზისტენციალიზმის თეორიებში, თანდათან იგნორირებულ იქნა, რადგან ადამიანის გონი ანალოგიური ლოგიკით ფუნქციონირებს ყველა ეთნოსში. ლევი-სტროსისთვის პრიორიტეტულია ენა (ე. ი. სისტემა), რომელშიც სუბიექტი, მისი ისტორიისთვის ტოტალური ხასიათის მინიჭების გარეშე, მოახდენს საკუთარი

პიროვნების „დაწერას".[1] მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, ლევი-სტროსის სტრუქტურალიზმი მეცნიერული ცოდნის მიღების მეთოდს წარმოადგენს. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ის ცალკე მეცნიერებად შეიძლება მოვიაზროთ. ის გახლავთ ცოდნის შესახებ ყველა ფენომენოლოგიური მოსაზრების კონტრარგუმენტი, რომელიც თითქოს ადვილად ახდენს მნიშვნელობის იდენტიფიკაციას დესკრიფციული ანალიზის, გამოცდილების ან პერცეფციის საშუალებით (ლევი-სტროსის ცნებები réel და *vécu*). განსხვავებით ფენომენოლოგიისგან, რომელიც „ხაზს უსვამს ერთგვარ განგრძობითობას, უწყვეტობას გამოცდილებასა და რეალობას შორის", ლევი-სტროსი მიიჩნევს, რომ „ერთი თანმიმდევრობიდან მეორეში გადასვლა არ არის უწყვეტი პროცესი; რეალობის მისაღწევად, საჭიროა უარვყოთ გამოცდილება იმისათვის, რომ მოვახდინოთ მისი რეინტეგრირება მიზანთან ყოველგვარი სენტიმენტების გარეშე" (ლევი-სტროსი 1974: 58). ლევი-სტროსისთვის ინტელექტი არ არის პერცეფციის და ყოველდღიური გამოცდილების პრეროგატივა, არამედ შედეგია ცნების praxis, კონსტრუქციების მოდელია და მხოლოდ მას შეუძლია მიგვიყვანოს ფენომენის (პერცეფციის ობიექტის) მნიშვნელობასთან, რომელიც სტრუქტურასთან ურთიერთმიმართებით ფორმულირდება. ლევი-სტროსის მიზანს არ წარმოადგენს, შევცვალოთ კონკრეტულის ჩვენეული აღქმა, არამედ დავადგინოთ იმავე კონკრეტულის ჰეშმარიტი ბუნება.

ლევი-სტროსი მიიჩნევს, რომ შეუძლებელია, სტრუქტურულმა ანალიზმა შეცვალოს სოციალური ურთიერთობების ჩვენეული აღქმა. ის მხოლოდ დაგვეხმარება, ისინი უკეთ განვმარტოთ. მაგრამ თუ შევეცდებით, ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ დაკვირვების

1 მიუხედავად იმისა, რომ სუბიექტის სტატუსი ტრანსცედენტალური, ფსიქოლოგიური, ლოგიკური თუ სხვა თვალსაზრისით უმეტესწილად საკმაოდ ბუნდოვანია, ყველა სტრუქტურალისტურ ნააზრევში სუბიექტის, როგორც „მთელის" შესახებ იდეა აშკარაა და ფილოსოფიურ მიზანს წარმოადგენს. სუბიექტის შესახებ დეტალური თეორიებისთვის იხ. მიშელ ფუკოს ნაშრომი „საგანთა თანმიმდევრობა" (New York: Vintage 1973).

დონე და ის სიმბოლოები, რომლებიც მას ანაცვლებენ, მაშინ ძნელია, წარმოვიდგინოთ, მაგალითად, რატომ არ ამართლებს სრულიად ალგებრული მიდგომა ისეთი საკითხის მიმართ, როგორიც ქორწინებაა; ამ საკითხის სისტემაში მოყვანილი წესები რატომ არ უნდა გახდეს აუცილებლად სასარგებლო ემპირიული დამკვირებლისთვის.

მნიშვნელობა, რომლის იგნორირებაც უნდა მოვახდინოთ, გახლავთ ის მნიშვნელობა, რომელიც ფენომენოლოგიურ დონეზე არსებობს. საბოლოო მნიშვნელობა მიიღება მეცნიერული ანალიზის დასკვნის შედეგად. ის ავლენს ფენომენის არსობრივ და შეუცვლელ რეგალიას: მის ბაზისურ სტრუქტურას. სტრუქტურას „არაფერი აქვს საერთო ემპირიულ რეალობასთან, ის იმ კონკრეტულ მოდელთან ასოცირდება, რომელიც მის შემდეგ წარმოიქმნა" (ლევი-სტროსი 1963: 279). ის წარმოგვიდგენს აბსტრაქტულ და ფორმალურ პერსონაჟს. ფენომენი გარემოების აუცილებელი ნაწილია. თუმცა, არსებობს არაგანგრძობითობა, წყვეტა რეალობასა და იმ სტრუქტურის ფორმალურ აბსტრაქტულობას შორის, რომელსაც ის აღნიშნავს. არსებობს მონაცვლეობა ერთიდან მეორეში, მრავალფეროვანიდან - მარტივში, კონკრეტულიდან - აბსტრაქტულში.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ლევი-სტროსი შორს დგას ფორმალისტების თეორიებისგან. ის ერთმანეთს არ უპირისპირებს კონკრეტულს და აბსტრაქტულს და ამ უკანასკნელს არ ანიჭებს პრივილეგიას: „ფორმალისტებისთვის ეს ორი რამ სრულიად ცალ-ცალკე მგდომი ცნებებია, ვინაიდან ფორმა, ცალკე აღებული თავისთავად გასაგები ცნებაა, მაშინ როცა ცალკე შინაარსი მნიშვნელობას მოკლებულია. სტრუქტურალისტებისთვის ეს ოპოზიცია არ არსებობს. არ არსებობს რაიმე აბსტრაქტული ერთ ცნებაში და რაიმე კონკრეტული - მეორეში. ფორმა და შინაარსი მსგავსი ბუნებისაა და იდენტურ ანალიზს ექვემდებარებიან" (კლოდ ლევი-სტროსი 1983: 131). ლევი-სტროსის მიერ ფორმისა და შინაარსის ანალიზი მოტივირებულია, პირდაპირ უკავშირდება

მნიშვნელობის ანალიზს და მნიშვნელობის ინტერპრეტირების დონემდე დაიყვანება.

გამორჩეულად უნდა აღინიშნოს როლან ბარტის ლიტერატურული თეორიები, რადგანაც მისი კვლევების ცენტრალურ ასპექტს რეპრეზანტაციის ყველა ფორმების კონვენციური თემატიკა წარმოადგენს. მისი მოსაზრებით, ლიტერატურა არის ,,საგანთა აღნიშვნის (სიგნიფიკაცია) შესახებ ერთგვარი შეტყობინება და არა ამ საგნების მნიშვნელობა". ყველაზე დიდი შეცდომა, რაც ავტორმა შეიძლება დაუშვას, გახლავთ ის, რომ ენა მოიაზროს, როგორც ბუნებრივი, ტრანსფარენტული მედიუმი, რომელიც თითქოს საშუალებას აძლევს მკითხველს, შეიმეცნოს საკმაოდ სტაბილური, შემაკავშირებელი ,,ჭეშმარიტება" ან ,,რეალობა". ჭეშმარიტი ავტორი ადვილად აფიქსირებს წერის სტილისტურ ,,ოინებს" და ცდილობს მათ მანიპულაციას თავის სასარგებლოდ. ბარტი ეწინააღმდეგება იდეოლოგიას: კითხვა განიხილოს, როგორც ბუნებრივი პროცესი; ენა - როგორც ტრანსფარენტული; რომ აღმნიშვნელი და აღსანიშნი რაციონალურ წყვილს წარმოადგენენ; და რომ შესაძლებელია ავტორიტარულად ყველა დისკურსის მნიშვნელობის სახით რეპრეზენტაცია. ავანგარდისტი ავტორები ცდილობენ ენის არაცნობიერი წინა პლანზე წამოწიონ აღმნიშვნელს მიანიჭონ მნიშვნელობის წარმოქმნის პრეროგატივა. ნაშრომში ,,სემიოლოგიის ელემენტები" (1967) ბარტი მიიჩნევს, რომ სტრუქტურალისტური მეთოდები შეძლებდა ადამიანთა კულტურულ წარმონაქმნში არსებულ ყველა ნიშანთა სისტემის შესახებ პრობლემის გადაჭრას. თუმცა, იმავე ტექსტში აღნიშნავს, რომ სტრუქტურალისტური დისკურსი გარკვეულ ახნას საჭიროებს. სემიოლოგიის მკვლევარი საკუთარ ენას მოიაზრებს, როგორც ,,მეორეხარისხოვან" დისკურსს, რომელიც მოქმედებს ,,პირველხარისხოვან" ობიექტ-ენასთან ერთად. მეორეხარისხოვანი ენა მეტაენაა. იმის გათვალისწინებით, რომ ნებისმიერ მეტაენას შეიძლება ჩაენაცვლოს პირველხარისხოვანი ენა და რომ შესაძლებელია მისი ანალიზი მეორე მეტაენის საშუალებით,

ბარტი მივიდა უსასრულო რეგრესის კონცეფციამდე, რომელიც ანგრევს ყველა მეტაენის ავტორიტეტს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ტექსტის კრიტიკული მკითხველის პოზიციიდან კითხვა საშუალებას გვაძლევს, დავრჩეთ მოცემულ დისკურსში და დავიკავოთ პოზიცია, რომელიც უმტკივნეულო იქნებოდა შემდგომი კრიტიკული კითხვის შემთხვევაში. ყველა დისკურსი, კრიტიკული ინტერპრეტაციაც კი, მხატვრული ხასიათისაა და სიმართლეს, რეალობას ვერ ჩააცვლებს. ჩვენ თავად ვქმნით სამყაროს, სადაც ვცხოვრობთ, ვახდენთ არსებულის მოდიფიკაციას და რეკონსტრუქციას. ადამიანს არ შესწევს უნარი, შეიმეცნოს პერმანენტულად არსებული „წმინდა", ობიექტური „რეალობა", ის არ არის უცოდველი. ბარტი ეწინააღმდეგება ე. წ. უცოდველობის შესახებ იდეას.

ნაშრომში „წერის ნულოვანი დონე" (1968) ბარტი უარყოფს ტრადიციულ მოსაზრებას, რომ ავტორი არის ტექსტის შემოქმედი, მნიშვნელობის წარმოქმნის პირველმიზეზი და ერთადერთი ავტორიტეტი ინტერპრეტაციის პროცესში. ერთი შეხედვით, ეს არის არსებული „ახალი კრიტიკული დოგმის" - რომელიც გულისხმობდა ლიტერატურული ტექსტის გამიჯვნას მისი ისტორიული და ბიოგრაფიული ფონისგან - ახლებული რეპრეზენტაცია. ბარტისეული ავტორი შორს დგას ყოველგვარი მეტაფიზიკური სტატუსისგან და დაიყვანება ლოკაციამდე (ე. წ. გზაგასაყარი), რომელიც არის ენის, როგორც ციტატების, განმეორებების, ექოების, მნიშვნელობების „სათავსოს" გადაკვეთის ადგილი. მკითხველი ნებისმიერი გზით მიდის ტექსტამდე, არ არსებობს ჭეშმარიტი მიმართულება. სტრუქტურალიზმისთვის არ არის ახალი ავტორის სიკვდილის კონცეფცია, რომელიც ინდივიდუალურ თქმას (parole) უპირისპირდება სისტემის (langue) პროდუქტად მიიჩნევს. ბარტის ნოვატორობა გულისხმობს მკითხველის თავისუფალ არჩევანს, წამოიწყოს ან შეწყვიტოს სიგნიფიკაციის პროცესი ისე, რომ მხედველობაში არ მიიღოს აღსანიშნის ავტორიტეტი, სიამოვნება მიიღოს ტექსტის კითხვისგან. იგნორირება გაუკეთოს აღმნიშვნელს, მის ინტენციას,

დააკავშიროს ტექსტთან მნიშვნელობების საკუთარი სისტემა. ბარტის მოსაზრებით, წერა მთლიანად გულისხმობს სტილს, „ის არ არის კომუნიკაციის საშუალება, წერა არ არის გზა, სადაც მხოლოდ საუბრის ინტენცია გაივლის" (ბარტი 1968: 25); „ფაქტობრივად, სიზუსტე წმინდა რიტორიკული ნიუანსია და არა ზოგადად, ენის თვისება, რომელიც შესაძლებელი იქნებოდა ყველა ენაში და ყველა სიტუაციაში" (ბარტი 1968: 64).

მკითხველის გამიჯვნის კონცეფციას ავითარებს ბარტი ნაშრომში „ტექსტისგან მიღებული სიამოვნება" (ბარტი 1975), სადაც ის „სიამოვნების" ორ შეგრძნებას გამოყოფს: „სიამოვნება" (plaisir) და „ნეტარება" (jouissance). Plaisir უკავშირდება ტექსტის ზედაპირულ, პირდაპირ, უბრალო კითხვას, ხოლო jouissance - ტრანსს, ჩარევას.

ტექსტისგან მიღებული ზოგადი სიამოვნება გულისხმობს იმას, რაც მეტია, ვიდრე ერთი კონკრეტული ტრანსფარენტული მნიშვნელობა. კითხვის პროცესში ნათელი ხდება კავშირი, ექო ან მნიშვნელობა და ტექსტის სწორედ ამ ლინეარული, „უცოდველი" გაბმულობის შეწყვეტა ანიჭებს მკითხველს სიამოვნებას. ბარტი მიიჩნევს, რომ მაგალითად, რეალისტურ რომანში ერთგვარი კანონზომიერი მონაცვლეობა იმისა, რაც იკითხება და რაც არ იკითხება, ანიჭებს უდიდეს სიამოვნებას ღირებული ნარატივის მკითხველს. ხოლო ტექსტი, რომელიც მეორე კატეგორია - ნეტარებას უკავშირდება, ამსხვრევს მკითხველის ისტორიულ, კულტურულ და ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებს და ავლენს მის ენასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ე. წ. Plaisir ტექსტი ამართლებს, ავსებს, პატივს მიაგებს ეიფორიას. ამ ტიპის ტექსტი პირდაპირ კავშირშია კულტურულ ღირებულებებთან და კითხვის კომფორტულ პროცესთან ასოცირდება, მაშინ როცა jouissance ტიპის ტექსტი ცხადყოფს ღირებულებების, გემოვნების, მოგონებების დეგრადაციას, ენობრივ კრიზისს. ასეთი ტიპის ტექსტი თავად მკითხველს ხდის შემოქმედს.

ბარტი ხაზს უსვამს ტექსტის, როგორც ტოტალური

აღმნიშვნელის ხასიათს. გარკვეული კოდირების პრინციპით წარმოადგენს ის ბაზაკის ტექსტის Sarrasine ანალიზს ნაშრომში S/Z. მისი მეთოდი გულისხმობს ამბის დაყოფას (მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, „დაცალკავებას", როგორც ეს ხდება „მცირე მიწისძვრის დროს" (ბარტი 1967: 13) 561 ლექსიკურ ერთეულად და შემდეგ უნდა მოხდეს მისი ანალიზი 5 კოდის პრინციპით:

1. ჰერმენევტული კოდი მოიცავს „ყველა ერთეულს, რომლის ფუნქციაა, მოხდეს სხვადასხვაგვარი კითხვის, პასუხის, შემთხვევითი მოვლენების არტიკულაცია; შედეგი კი იქნებოდა მოცემული კითხვის ფორმულირება ან პირიქით, ამ კითხვაზე პასუხის დაყოვნება, ამოცანის დასახვა და მისი ამოხნა" (ბარტი 1967: 17). მოცემული კოდი „ამბის თხრობის" რელევანტურ კოდს წარმოადგენს, გულისხმობს სინქტაქტიკურ თანმიმდევრობას, ლექსიკურ მასალას და საიდენტიფიკაციოდ სპეციფიკური „ფორმა" გააჩნია - ერთდროულად გულისხმობს მისტიფიკაციის პროცესს და შემდგომი დემისტიფიკაციის ერთგვარ იმპლიკაციას: ერთდროულად, ბუნდოვანების, გაურკვევლობის წარმოქმნას და მის განეიტრალებას.

2. სემანტიკური კოდი გულისხმობს ტექსტში არსებულ ყველა იმ ელემენტს, რომელიც ფლობს დამატებით ინფორმაციას, გააჩნია კონოტაცია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს არის კონოტაციური კოდი, რომელიც ახდენს მნიშვნელობის შესახებ მინიშნების უტილიზებას სპეციფიკური აღმნიშვნელის საშუალებით: სათაურში Sarrasine ბოლო ასობგერა „e" იმთავითვე შეიცავს სქესის შესახებ იმპლიკაციას. მაგრამ ცნება „კონოტაცია" არ გულისხმობს იდეათა თავისფალ ასოციაციას, არამედ ტექსტში, ან ტექსტებში იმანენტურად არსებულ კორელაციას; და ისევ, შეიძლება ითქვას, ეს არის ასოციაცია, რომელიც წარმოიქმნა ტექსტის, როგორც სუბიექტის მიერ, მისივე სისტემის ფარგლებში.

3. სიმბოლური კოდის დიფერენციაცია პრობლემურია იმდენად, რამდენადაც თავად ბარტი ცოტას საუბრობს მოცემულ კოდსა და

სემანტიკურ კოდს შორის რადიკალურ სხვაობაზე. შეიძლება ითქვას, ეს კოდი გაცილებით „ღრმა" სტრუქტურულ პრინციპებს ეფუძნება და ურთიერთსაპირისპირო ტერმინებს შორის წარმოდგენილი ანტითეზისების და შუალედური ცნებების, ე. წ. მედიაციების საშუალებით ქმნის სემანტიკურ მნიშვნელობას. მოცემული ცნება რამდენადმე ანალოგიურია გრეიმასის მიერ წარმოდგენილი კონცეფციის ნარატივის სტრუქტურაში არსებული ანტაგონიზმის და წინააღმდეგობის შესახებ. სიმბოლური ანტითეზისი უმეტესწილად ბარიერის მარკირებას ახდენს ტექსტში. ბარტი მიიჩნევს, რომ ანტითეზისების ნებისმიერი სახით დაკავშირება, გაერთიანება, ურთიერთშეთანხმება, საბოლოოდ, ტრანსგრესიის საფუძველი ხდება.

4. პროაირეტიკული ანუ „მოქმედებათა" კოდი პირდაპირ კავშირშია ცნებასთან „prohairesis", რაც გულისხმობს „შესაძლებლობას, რაციონალურად განისაზღვროს მოქმედების რეზულტატი". ეს არის მოვლენათა შესაძლო თანმიმდევრობა, მას შემდეგ, რაც რაღაც ხდება, რომ შეიცვალოს არსებული კონდიცია. ბარტი მიიჩნევს, რომ ვინაიდან პროაირეტული თანმიმდევრობა სხვა არაფერია, თუ არა მანევრულობა, რაც კითხვის პროცესს ახლავს თან (თანდათან ვაფიქსირებთ მათ), შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის სახელი, რომელსაც თითოეულ მათგანს ვარქმევთ (მაგალითად, „გადაადგილების თანმიმდევრობა"). და, ვინაიდან ფუნდამენტურად ის ემპირიული უფროა, ვიდრე რაციონალური, მისი სისტემატიზაცია საჭიროებას არ მოითხოვს.

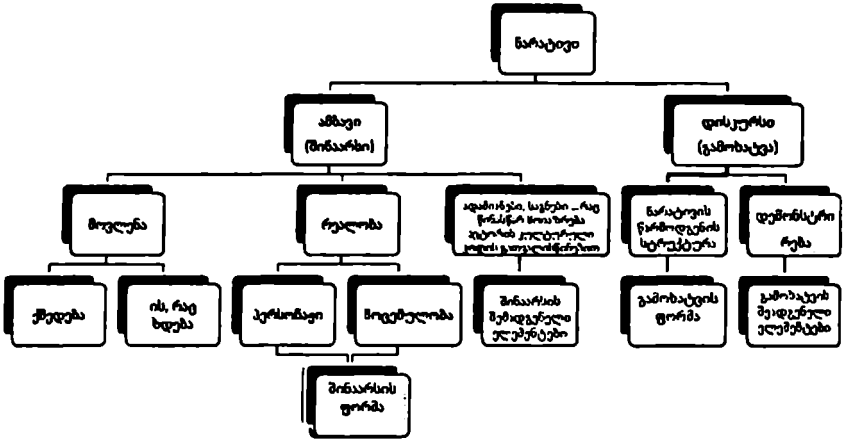
5. კულტურული კოდი აღნიშნავს ნარატივში არსებულ ნებისმიერ ელემენტს, რომელიც მიუთითებს საერთო ცოდნას სამყაროს შესახებ ისეთი მახასიათებლების ჩათვლით, როგორიცაა ფიზიკური, ფსიქოლოგიური, ლიტერატურული, ისტორიული და ა. შ. „გნომური" კოდი კულტურული კოდის შემადგენელი ნაწილია და მოიაზრებს ისეთ ცნებებს, როგორიცაა კლიშეები, ანდაზები, გამონათქვამები და სხვა. მოსაზრება, რომ „ყველამ იცის" ის, რასაც

ავტორი გულისხმობს, კიდევ უფრო ხაზგასმულია. მოცემული კოდის ფუნქცია გულისხმობს სინამდვილის განსაზღვრის სპეციფიკური მეთოდის წარმოდგენას: იმთავითვე ავტორიტარულად არსებული კულტურული ფორმების „ცოდნას". ეს კოდი ყველაზე წინააღმდეგობრივია. თუ გავითვალისწინებთ ბარტის მოსაზრებას, რომ ყველა კოდი კულტურული კოდია, ნაკლებად სავარაუდოა ამ უკანასკნელის სპეციფიკური ხასიათი.

აღნიშნული 5 კოდი დეზინტეგრაციის საშუალებებს წარმოდგენენ. იდეის ფუნქცია გულისხმობს ტექსტის გამიჯვნას ტრადიციული მეცნიერული ცოდნის თუ კრიტიკის მიერ დადგენილი ნებისმიერ ფონური, კონტექსტის თუ რეგულაციებისგან. თუმცა, საუკეთესოდ წარმოდგენილი ეს მეთოდიც გარკვეულ წინააღმდეგობებს მოიცავს. ბარტის ანალიზის გამორჩეულობა სწორედ მის წინააღმდეგობრივ ბუნებაში უნდა ვეძიოთ. მან, როგორც აღვნიშნეთ, კულტურული კოდი წარმოადგინა, როგორც ხუთიდან ერთ-ერთი, და დანარჩენი მოიაზრა (პრიორიტეტულად ჩათვალა), როგორც თავისუფალი ელემენტები, რომლებიც ტექსტის ფაქტობრივ ინფორმაციას დამატებით, წინააღმდეგობრივ და დესტრუქციულ შეფერილობას ანიჭებენ. ბარტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ისინი „ტექსტის მულტივალენტობაზე", მის „ნაწილობრივ შექცევადობაზე" მიუთითებენ, რაც საშუალებას აძლევს მკითხველს, დაინახოს ტექსტი არა როგორც ცალკეული ხაზის მქონე ნარატივი, არამედ როგორც მნიშველობათა „თანავარსკვლავედი". მოცემული ხუთი კოდი ტექსტის კითხვის პროცესში წარმოქმნის „მნიშვნელობათა ზონარს; ყოველი ძაფი, ყოველი კოდი არის ხმა...ტექსტის ხმა" (ბარტი 1975: 160).

ბველბერძნული რომანის ავტორი ცდილობდა, კომპოზიციური ორგანიზაციის და კონფლიქტის განვითარების, სტერეოტიპული მოდელის, მსგავსი მოტივის და ინდივიდუალური რეპრეზენტაციის კომბინაციით წარმოედგინა ნარატივი. მასთან თხრობის არქიტექტონიკა მნიშვნელოვანწილად არის სტრუქტურალისტების

მიერ წარმოდგენილი კონცეფციის რელევანტური. იგი სქემატურად შეიძლება ასე გამოვსახოთ:



რამდენადმე მსგავსი ტიპის დიფერენცირება არისტოტელეს „პოეტიკიდან" იღებს სათავეს. არისტოტელესთვის რეალურ სამყაროში არსებული ქმედებების იმიტაცია, ე. წ. Praxis, იყო არგუმენტის, ლოგოსის ფორმირების მიზეზი, რომელმაც საკუთრივ წარმოქმნა კონკრეტული ელემენტები, სიუჟეტის (ე. წ. Mythos) შემადგენელი ნაწილები (არისტ. პოეტ. 7.). ფორმალისტები კი სიუჟეტს მოიაზრებენ, როგორც ურთიერთდაკავშირებულ ამბავს. ეს არის მოვლენათა თანმიმდევრობა, რეპრეზენტაციის ფორმა, იქნება ეს ჩვეული (abc), ანალეფსისი (acb), პროლეფსისი თუ in medias res (bc) პრინციპით წარმოდგენილი ნარატივი.

ძველბერძნული პროზის სახით წარმოდგენილი ნარატივისთვის მოტივი საერთოა: გამორჩეული სოციალური სტატუსის და გარეგნობის პროტაგონისტებს ერთმანეთი უყვარდებათ, ქორწინების ან ნიშნობის შემდეგ იძულებული არიან გაემგზავრონ ხანგრძლივ

და ხიფათით სავსე მოგზაურობაში. დაბრკოლებები გარდაუვალია, მაგრამ დროებითი. ამბავს აუცილებლად ბედნიერი ფინალი აქვს. ნარატივში კონფლიქტის მიზეზი ხშირად გემის ჩაძირვა, ავაზაკების ან მეკობრეების მიერ მთავარი პერსონაჟების გატაცებაა. მოქმედების განვითარებას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ ორაკულები, წინასწარმეტყველური სიზმრები, ზებუნებრივი მოვლენები. პროტაგონისტებს ხშირად გარდაუვალი სიკვდილის საფრთხე ემუქრებათ. ისინი იმედგაცრუებული არიან და თვითმკვლელობაზე ფიქრობენ. მრავლადაა მკვლელობის ინსცენირებები, რომლებიც, თავის მხრივ, კონფლიქტის განვითარებას სხვა მიმართულებას აძლევენ. თავგადასავალი უმეტესწილად, მცირე აზიასა და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებში მიმდინარეობს, სადაც გმირები ხვდებიან უამრავ უცხო კულტურის ადამიანს. კონფლიქტის გადაჭრას მოსდევს ამბის დასასრული.

ნიშანდობლივია თხრობის სტრუქტურის ბაზისური ერთეულის, კონფლიქტის განვითარების უნივერსალური, ფუნდამენტური მიზეზების დიფერენცირება. შეგვიძლია, გამოვყოთ: ა) ექსტერნალური კონფლიქტი; ბ) კონფლიქტი ადამიანსა და სოციუმს შორის; გ) პროტაგონისტები ბუნების ძალების წინააღმდეგ; დ) კონფლიქტი საკუთარ თავთან.

ანტიკურ ლიტერატურაში კონფლიქტის ცნება აგონთან, ტრაგედიის ცენტრალურ კოლიზიასთან ასოცირდება (აბოტი 2008: 55). არისტოტელე მიიჩნევს: იმისათვის, რომ გმირი საინტერესო გახდეს, მას ერთი სახის კონფლიქტი მაინც უნდა ჰქონდეს. აგონი პროტაგონისტის („პირველი მებრძოლი") და ანტაგონისტის ურთერთმიმართება - არ გულისხმობს დეტერმინირებულ ფინალს, ის ჰერმენევტული ძიებით მიიღება (დაწვრ. იხ. ბელფიორე 1992; 2000).

ასე რომ, ლინგვისტურ თეორიებზე დაყრდნობით, სტრუქტურალისტური ანთროპოლოგიის ანალიზის შედეგად, სტრუქტურალისტებმა ფოკუსირება მოახდინეს კონდიციაზე,

როგორც მნიშვნელობის წარმოქმნის საშუალებაზე და არა თავად მნიშვნელობაზე. ისინი ცდილობენ, ყურადღება გაამახვილონ სტრუქტურაზე (რომელიც ფაქტობრივად არის მნიშვნელობის მატარებელი) და სტრუქტურის შიგნით სხვადასხვა ელემენტთა ურთიერთმიმართებაზე. ლიტერატურის სტრუქტურალისტები ტექსტის ნარატივის ასპექტების გათვალისწინებით, ნარატოლოგიური შესაძლებლობების სისტემატიზაციას ახდენენ, ავტორისათვის ხელმისაწვდომ ნარატოლოგიურ სტრატეგიებს გამოყოფენ; აქცენტს აკეთებენ მეთოდზე, როგორც საშუალებაზე, თუ როგორ უნდა მოახდინოს ტექსტის სტრუქტურულმა ერთეულებმა ნარატივში განვითარებული კონფლიქტის გადაჭრა.

წინამდებარე თავში შევეცადე, წარმომედგინა კონფლიქტის სტრუქტურისა და კომპოზიციის ორგანიზაციის ყველა ძირითადი თანამედროვე თეორია. ამით, ვფიქრობ, ერთის მხრივ, შევქმენი თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ მიმართულებით არსებული მეტნაკლებად სრულყოფილი სურათი და მეორეს მხრივ, თავიდან ავიცილე ნაშრომის მომდევნო თავებში ყველა ცალკეულ შემთხვევაში საჭირო ამა თუ იმ თეორიის შესახებ დაწვრილებითი ინფორმაციის მოწოდება. ამავე დროს, შევეცდები, სწორედ ამ თეორიების გათვალისწინების საფუძველზე გამოვიკვლიო კონფლიქტის სტრუქტურის და კომპოზიციური ორგანიზაციის დამუშავების ხარისხი და დავადგინო მველბერძნულ რომანთან ამ თანამედროვე თეორიების (შესაძლებლობის ფარგლებში) მიმართება.

თავი მეორე: ახ. წ. I–II საუკუნეების მხატვრული პროზა. დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა

მკვლევართათვის ცნობილი ბელლბერძნული მხატვრული პროზის დაახლოებით ოცი ტექსტიდან ყველაზე რელევანტური შვიდი მათგანი იყო: ხუთი ბერძნულენოვანი, ორი კი – ლათინურ ენაზე დაწერილი ტექსტი. ისინი ახალი წელთაღრიცხვის პირველი ხუთი საუკუნის მანძილზე შეიქმნა. ლათინურენოვან ტექსტებს განეკუთვნება: 1. პეტრონიუსის პროზად და ლექსად დაწერილი რომანი „სატირიკონი" ფრაგმენტების სახით შემორჩა, მაგრამ გამორჩეულია იმდენად, რამდენადაც წარმოადგენს ეპოსის პაროდიას, ასევე აქცენტი კეთდება რეალურ სამყაროში სიამოვნების და ჰარმონიის მუდმივ ძიებაზე. ეს რომანი ბევრი ავტორისთვის შთაგონების წყაროდ იქცა (ს. ფიცჯერალდის „დიდი გეტსბი"; ფ. ფელინის ფილმი „ფელინი – სატირიკონი"); 2. აპულეუსის „მეტამორფოზები" ანუ "ოქროს ვირი", რომელიც წარმოგვიდგენს ადამიანის ვირად ტრანსფორმაციას და მოვლენების რელევანტურ განვითარებას, საინტერესო თავგადასავალს, „ცნობისმოყვარეობის" დაკმაყოფილების დიდ სურვილს, მითის პლატონისეულ ინტერპრეტაციას და ქალღმერთ ისისის მისტიკაში მონაწილეობის მიღებას.

ბერძნულენოვანი რომანებია: ქარიტონის „ქერესი და კალიროე", ქსენოფონ ეფესელის „ეფესიაკა", ლონგოსის „დაფნისი და ქლოე', ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკა" და აქილევს ტატიოსის „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე". ამ რომანებს რამდენიმე ასპექტი აერთიანებთ: პროტაგონისტები ურბანული ელიტის წარმომადგენლდები არიან, მათ უყვარდებათ ერთმანეთი, უძლებენ განსაცდელს. ყოველი მათგანისთვის კი უპირველეს ღირებულებას წარმოადგენს სიყვარული და ქორწინება. ნარატივი პერსონაჟების ქორწინებით სრულდება ან პირიქით, იწყება (ქსენოფონის და ქარიტონის შემთხვევაში), მოვლენები კი შემდეგ ვითარდება.

იგნორირიებულია რომი და მოქმედება იდეალიზებულ ბერძნულ კონტექსტში ვითარდება. ამ ტექსტებს „იდეალისტურ" ბერძნულ რომანებს, ზოგ წყაროებში კი „დიდ ხუთიანს"უწოდებენ.

თუმცა, არსებობდა რამდენიმე წინარე ტექსტი, როგორც პროზის სახით წარმოდგენილი ნარატივის ადრეული ფორმები: ანტიფანესის (დაახლ. ძვ. წ. 400), ევჰემეროსის (დაახლ. ძვ. წ. 300) და იამბლიქოსის (დაახლ. ძვ. წ. 100) სათავგადასავლო ნარატივი; ქტესიასის სასიყვარულო თემატიკის სპარსული და ინდური ისტორიები (დაახლ. ძვ. წ. 400), ქსენოფონის „კიროპედია" (დაახლ. ძვ. წ. 350), რომელიც ინტერტექსტს წარმოადგენს ქარიტონისთვის (პერი 1967: 169-174); ცეფალიონ გერგითელის მიერ ტროას ამბის ახალი ინტერპრეტაცია და დიონისიოსის „ტყავის აბჯარი"(დაახლ. ძვ. წ. II ს.), პართენიოსის და კონონის (დაახლ. ძვ. წ. I ს.) მიერ შედგენილი ადგილობრივი მითების კრებული.

რა თქმა უნდა, ამა თუ იმ ჟანრის შექმნას და ჩამოყალიბებას მკითხველთა გარკვეული წრე წარმოადგენს. ეს რომანები რომის იმპერიის ბერძნულენოვანი მკითხველისთვის იქმნებოდა. პრობლემას წარმოადგენს ანტიკური ხანის ლიტერატურული კრიტიკის ნაკლებობა, თუ არ ჩავთვლით არისტოტელეს („პოეტიკა"), რომელიც საუბრობს იმპერიული ხანის ძველბერძნული მხატვრული პროზის შესახებ.

გარკვეულ წყაროებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვიფიქროთ, დიდი ხნის განმავლობაში რომანების მიმართ დამოკიდებულება ცალსახად ნეგატიური იყო. მაკრობიუსი (ახ. წ. V ს.) ლათინურენოვან რომანებს მოზარდისთვის მიუღებლად მიიჩნევს. ფილოსტრატეს (ახ. წ. III ს.) არ მოსწონს ქარიტონი (თუ ის ნამდვილად რომანისტ ქარიტონს გულისხმობს) და თვლის, რომ ის მომავალმა თაობამ უნდა დაივიწყოს (ეპისტოლე 66). მეოთხე საუკუნეში იმპერატორი იულიანე დაწერს: „რაც შეეხება მხატვრული ლიტერატურის იმ ტექსტებს, რომლებიც ისტორიის ფორმით არიან წარმოდგენილი და წარსულის მოვლენების შესახებ თხრობის პარალელურად არსებობენ, უნდა

უარვყოთ, სასიყვარულო ისტორიები და ყველაფერი მათი მსგავსი" (ეპისტოლე 89).

უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის პერცეფცია მნიშვნელოვანწილად პოლიტიზირებული იყო და წარმოდგენილი თეორიები თანამედროვე ეპოქის მეცნიერთა მცდარ შეხედულებებს უსვამს ხაზს. როდესაც კლასიცისტებმა ამ ჟანრის იგნორირება გადაწყვიტეს, აღმოჩნდა, რომ ამ ტექსტების მკითხველთა ძირითად ნაწილს ქალთა სქესი წარმოადგენდა. ძნელი სათქმელია, კონფლიქტის რა კუთხით განვითარება არის სპეციფიკურად მდედრობითი სქესისთვის საინტერესო და პირიქით მამრობითი სქესისთვის, მაგრამ ფაქტია, ეს ტექსტები დიდი პოპულაროზით სარგებლობდნენ.

მოცემულ ტექსტებთან მიმართებით რამდენადმე პრობლემურია სახელდების პრინციპიც. ნაშრომში მათ აღსანიშნავად ხშირად გამოვიყენებ ტერმინს „რომანი", რომელიც, ალბათ, ყველაზე რელევანტური სიტყვაა. ბიზანტიელი ინტელექტუალი ფოტიუსი რომანს „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე" მოიხსენიებს სიტყვით ta dramata („დრამები"). სხვა ნაწარმოებებს მოიხსენიებდნენ ზოგადი სიტყვით plasmata („მხატვრული ლიტერატურა") და erotika („ეროტიული ზღაპრები"). თუმცა, ლათინური სიტყვა argumentum და ბერძნული ტერმინი plasma ნიშნავს „შეთხზულ ამბავს"; ლათინური სიტყვა fabula ნიშნავს „ამბავს", ხოლო ბერძნული სიტყვა drama ნიშნავს „მოქმედებას". ვერც ფორმალური კრიტერიუმები გამოდგება განმსაზღვრელ ფაქტორებად. პოეტიკის ჟანრების დიფერენციაცია ხშირად მეტრული საზომით წარმოებს (ეპოსის - ჰექსამეტრით, ტრაგიკული მეტყველება (ტრაგედიებით წარმოდგენილი მეტყველება) - იამბური ტრიმეტრით და ა. შ.), რომელიც რელევანტური ვერ იქნება პროზაული ტექსტისთვის. ასევე, არ განიხილება პერფორმანსის კონტექსტი: მაშინ, როცა კომედიები და ტრაგედიები დიონისეს დღესასწაულთან ასოცირდებოდნენ, რომანებს კითხულობდნენ (იზოლირებულად ან კოლექტიურად)

რადიკალურად განსხვავებულ გარემოებებში, რომლებიც ვერ იქნებოდა მათი შინაარსის შესაბამისი.

ასევე, სიტყვას „რომანი" განმარტავენ, როგორც ჟანრს, რომელიც „შეიცავს სხვადასხვა სტილს, და არ არის იგი ერთგვაროვანი და გამორჩეული სტილის მატარებელი" (ნიმისი 1994: 398). ეს ფორმულირებაც წინააღმდეგობრივია ანტიკურ ნარატივთან მიმართებით იმდენად, რამდენადაც მოსაზრება მათი რადიკალურად ინტერტექსტუალური ხასიათის შესახებ არ გულისხმობს განსაზღვრული სტილის არქონას. ტრაგედია ექსპლიციტურად იყენებს ეპოსის, ლირიკის და რიტორიკის ფორმებს, თუმცა ეს მის სტილს არ აკნინებს. ალბათ, ყველაზე რელევანტური იქნება სიტყვის „რომანი" უფრო მოქნილად გამოყენება და აღიარება, რომ ჟანრი, რომელიც მოიზრებს ჩემს საკვლევ ძველბერძნულ ტექსტებს, თავისთავად გამორჩეულია და საინტერესო, წარმოადგენს რა „ანთროპოცენტრისტული საზოგადოების მისწრაფებების განხორციელების საშუალებას" (ფრაი 1976). ფრაის მოსაზრებით, ძველბერძნული რომანი ყველაზე მეტად არის დეტერმინირებული ისეთი ასპექტებით, როგორიცაა რიტუალი და სურვილები; ინტეგრირება, გაუცხოება; „სიზმარი, სადაც ოცნებები სრულდება, ისევე, როგორც ნეგატიურით გამოწვეული ღამის კოშმარი" (ფრაი 1957: 106).

საუბრობს რა სურვილების და შიშების გამოხატვის უნივერსალურ ფორმებზე, ფრაი ძველბერძნულ რომანს წარმოადგენს, როგორც არქეტიპების, ფროიდის და იუნგის მიერ ფორმულირებული ინდივიდუალური ფსიქოლოგიის კომპოზიტს. ძველბერძნული რომანის სიუჟეტის კომპოზიციური ორგანიზაციის სპეციფიკა საშუალებას იძლევა, ერთდროულად დავაფიქსიროთ ინტერექსტუალობა, ლიტერატურული კონვენციები, არქეტიპები და წარმოსახვითი სამყაროს მითოლოგიური თემატიკა.

ნაშრომის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, აუცილებელია, გამოვყოთ: რამდენიმე ასპექტი, რაც, უმეტესწილად, განსაზღვრავს

ზოგადად, ძველბერძნული რომანის კომპოზიციას; თემატური ელემენტები, რომელთა ხასიათი და ეტიმოლოგია რამდენადმე განაპირობებენ კონფლიქტის განვითარებას. ესენია:

1. პერსონაჟთა რეპრეზენტაციის კატეგორიები – გმირი, რომელიც ეძებს და გმირი-მსხვერპლი, როგორც წესი, ერთდროულად არ გვხვდება ხალხურ ზღაპრებში, რასაც ვერ ვერ ვიტყვით ქარიტონის და ქსენოფონის რომანებზე.

მათი ნარატივის სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს არა სიყვარული და თავგადასავალი, არამედ „ძიება", „ძებნა". სიყვარულის სემანტიკაც სწორედ „ძიებასთან" ურთიერთმიმართებით გვეძლევა. ლონგოსის შემთხვევაში კი იგნორირებულია ცნება „მოგზაურობა". პროტაგონისტები სურვილების შესაბამისად მოქმედებენ, კულმინაციას კი მათი ქორწინება წარმოადგენს ისევე, როგორც აქილევს ტატიოსის და ჰელიოდოროსის შემთხვევაში. აქილევსთან არ გვაქვს ძებნის კონცეფცია, ჰელიოდოროსი კი მას სამშობლოში დაბრუნების თემატიკასთან ერთად გვთავაზობს.

მითში ორი სოციალური ტიპის ცნება შეიძლება გამოიხატოს: სოციალური წინააღმდეგობა (კონტრასტი) და უტოპია. ესუკანასკნელი, ზოგადად, დროში და სივრცეში მოგზაურობის (თავგადასავლის) ფორმით არის გადმოცემული, პირველი პირით წარმოდგენილი ნარატივით, სადაც მოგზაური ყვება იმას, რისი მხილველი თავად არის (შდრ. ფრაი 1973). მოცემული ლიტერატურული ხერხი მთელი რიგი იდეების გენერირების საშუალებას იძლევა, იქნება ეს იდეალური საზოგადოების შესახებ იდეა, იდეალური განათლების შესახებ იდეა, თუ ორივე ერთად. ეს იდეები ასევე შეიძლება გამოიხატოს პასტორალური და სატირული ჟანრების საშუალებით. უტოპიის ტრადიციული კონვენციები, რომლის ფუნდამენტი შესანიშნავად არის გამოხატული ფოლკლორში, ანტიკურმა რომანმაც იმემკვიდრა.

თავგადასავლის ცნება ტრანსფორმაციას განიცდის და ცოდნის, ინფორმაციის ძიების სახეს იძენს. ინსპირატორი ასევე შეიძლება იყოს „ცნობისმოყვარეობა", „სხვადასხვა ადგილების ნახვის

სურვილი", როგორც ეს ქსენოფონ ეფესელის „ეფესიაკაშია" (1. 10. 3) წარმოდგენილი. ამგვარად, მიუხედავად იმისა, რომ მოცემული რომანების სიუჟეტი სხვადასხვა ადგილსა და სივრცეში ვითარდება, უტოპიის ტრადიციულ ჩარჩოში თავსდება. უტოპიურია ლონგოსის რომანი, რომელიც ყველაზე ნაკლებად არის დეტერმინირებული სივრცისა და დროის კატეგორიებით. რომანში აღწერილი უმანკო და ოპტიმისტი პროტაგონისტები, დამახასიათებელი პრიმიტივიზმით, სიყვარულის სურვილით ექცევიან ერთი ტიპის უტოპიის ნორმებში. რომანში ასევე ნახსენებია რეალური პიროვნებები, რომელიც საკუთრივ ნიშანდობლივია ფოლკლორისთვის (რუის-მონტერო 1988: 212). მიუხედავად ამისა, ჰანტერი (1983) მიიჩნევს, რომ ლონგოსი გახლავს „დახვეწილი და კომპლექსური" რომანისტი. იდეალიზებული ეთიოპიის დესკრიფციას გვაწვდის ჰელიოდოროსიც. ქარიტონი ყურადღებას ამახვილებს ცნებაზე paideia. აღსანიშნავია ასევე გამონაკლის შემთხვევებში რომანებში წარმოდგენილი თეოლოგიური ინტერპრეტაციები.

2. **ისტორიული რომანის კონვენციები:** შეიძლება ვისაუბროთ ძველბერძნული ტექსტების კავშირზე ისტორიოგრაფიულ ტრადიციებთან. ისინი ისტორიოგრაფოსების სტილის იმიტაციას ახდენენ. ხოლო არაისტორიული მეფეების და ტახტის მემკვიდრეების პერსონაჟებად შემოყვანა გვიანდელ რომანებში არქაიზმს წარმოადგენს. მაგალითად ჰელიოდოროსი გამოგვადგება (შდრ. ჰაგი 1987). ისტორიოგრაფიული ტრადიციების არსებობა რომანებში მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც წარმოადგენს ავტორის საშუალებას, მოახდინოს ნარატივის ტექნიკის, ტოპოსის და კონკრეტული ეპიზოდის წარმოდგენა და ახალ კონტექსტს მიუსადაგოს.

3. **ტრაგედიის ელემენტები**: ქარიტონის და ქსენოფონის რომანებისთვის ნიშანდობლივია მონოლოგები, სადაც პროტაგონისტები საკუთარი ბედისწერის მიმართ უკმაყოფილებას გამოხატავენ და მოთქვამენ (რუის-მონტერო 1988: 82; 152).

არისტოტელე აღნიშნავს, რომ სიამოვნება, რომელიც მიიღება ცრემლების და მწუხარების, თავგადასავლების და ბოლო წამს განსაცდელისგან თავის დაღწევის შედეგად, მაყურებელის აღფრთოვანებას იწვევს (არისტოტელე, რიტორიკა 1370b 25; 1371b 10. 12.). „პოეტიკაში" კი წერს გაკვირვების, გაოცების მნიშვნელობაზე როგორც ტრაგედიაში, ასევე ეპოსში. ის უშვებს წარმოუდგენელის არსებობასაც, თუ დამაჯერებლად არის გადმოცემული (1460b). ევრიპიდესეული deus ex machina რელევანტურია ძველბერძნული რომანებისთვის. ტრაგიკული მოდელის გამოყენება რომანის ავტორს კომპოზიციისთვის სჭირდება. თუმცა, ტრაგედია და ძველბერძნული პროზა განსხვავდებიან იმიტაციის სპეციფიკით: სტილისტური ხერხით, საშუალებით (რომანში იმიტაციას პროზის ფორმა აქვს) და რეპრეზენტაციის მანერით (რომანში ნარატივი მესამე პირით არის წარმოდგენილი, რელევანტურია ეპოსის კონვენციებიც).

რომანს და ტრაგედიას აერთიანებთ ისეთი ცნებები, როგორიცაა გამოცნობა, ე. წ. Peripeteia და metabole. თუ ტრაგედიაში მეტაბოლე ასოცირდება მდგომარეობის ცვლილებასთან ბედნიერებიდან უბედურებაში და პირიქით, რომანის შემთხვევაში კი, ადგილი აქვს ერთის მხრივ, მდგომარეობის ცვლილებას ბედნიერებიდან უბედურებაში და საჭიროა მეორე ტიპის, სხვა ცვლილება უბედურებიდან ისევ ბედნიერებაში. ქარიტონის რომანში დომინირებს დამაჯერებლობა, როგორც ასეთი. შესაბამისად, კონფლიქტის, ჩახლართული კონდიციის ხანგრძლივობა უფრო ხანმოკლეა, ვიდრე კვანძის გახსნა. სწორედ, ამ უკანასკნელის განვითარება წარმოადგენს რომანის მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტებს, გამოცნობის კონცეფცია კი ამ პროცესის დასკვნითი ნაწილია.

ტრაგედიისთვის ნიშანდობლივია ირონია, ისევე, როგორც რომანისთვის. რეალობის და არარეალობის ურთიერთმიმართება ირონიულადაა წარმოდგენილი ქარიტონის რომანში, როდესაც ქერესს ჰგონია, რომ კალიროე გარდაცვლილია და პირიქით.

პარალელის გავლება შეიძლება ევრიპიდეს ტექსტთან „იონი".

ევრიპიდე წინასწარ ჭვრეტს არა მხოლოდ კონფლიქტს, არამედ სასიყვარულო ამბავში ჩართულ ნიუანსებსაც: ელენე წარმოდგენილია, როგორც ერთგული და სათნო ქალი, ამავდროულად ჭკვიანი და გონებამახვილი, ისევე, როგორც რომანის პერსონაჟი ქალი. შემდეგ, კალიროეს მსგავსად, ისიც გმობს საკუთარ სილამაზეს. მოცემული ტრაგედიისთვის ნიშანდობლივია წყვილის დაშორება და შემდეგ ისევ ერთად ყოფნა, რაც დამახასიათებელია რომანისთვისაც.

საგულისხმოა პერსონაჟის შინაგანი, ფსიქოლოგიური კონდიციის რეპრეზენტაცია, სულის „მოგზაურობა", როგორც ასეთი, რომელიც ნიშანდობლივია ტრაგედიისთვის. ქერესის პერსონაჟის შემთხვევაში ვერ ვისაუბრებთ ღრმა ფსიქოლოგიურ ნიუანსებზე, მაგრამ ამ მხრივ საინტერესოა მეორეხასისხოვანი პერსონაჟი დიონისიოსი. მართლაც, მდგომარეობა, რომელიც მოსდევს რომანის კვანძის გახსნას, რის შედეგადაც ის საყვარელი ქალის მიერ იქნა უარყოფილი, მას ტრაგიკულ პერსონაჟად აქცევს (მოლინიე 1989: 34).

რომანში გამოცნობის, ტყვედ ჩაგდების, მონობის, მეკობრეების თემატიკა ახალი კომედიიდან არის შემოსული. ტიხეს ფიგურაც მნიშვნელოვანწილად ევრიპიდესეულია. ქარიტონთან მას სიუჟეტის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი აქვს.

4. ეპიკური კონცეფციები: რომანისტ მწერალს ინტენსიურად მოჰყავს ციტატები ჰომეროსის ეპოსიდან. ფუნქციურად ისინი პერსონაჟებს რომელიმე ქალღმერთს უკავშირებენ, ხანაც ჰომეროსის სიუჟეტს. ზოგჯერ კი ახალი მნიშვნელობის ფორმულირებისთვის არიან წარმოდგენილი. მაგალითად, მეშვიდე წიგნში ავტორი გვიყვება, რომ ქერესის მოგზაურობა აღმოსავლეთიდან დასავლეთში განპირობებულია აფროდიტეს გულისწყრომით. მაგრამ ქალღმერთმა ბოლოს მოწყალება გაიღო გმირის მიმართ, რაც ბედნიერი ფინალის გარანტი გახდა. პარალელების გავლება შეიძლება ზღვის მიმართ ლოცვის წარმოთქმასთან და პოსეიდონთან, გამეორებასთან, როგორც ლიტერატურულ ხერხთან, რომლის ეტიმოლოგია ეპოსს

უკავშირდება; რამდენიმე ფუნდამენტური სტრუქტურული ელემენტი, რომელიც გულისხმობს ცოლ-ქმრის განშორებას, თავგადადასავლებს, მოგზაურობას, ხელახალ შეხვედრას, გამოცნობის მთელ რიგ ეპიზოდებს, რომანს აკავშირებს „ოდისეას" ფაბულასთან. ჰელიოდოროსი თავისი რომანის სტრუქტურას სწორედ ამ ეპიკურ ნაწარმოებს უკავშირებს, იწყებს რა თხრობას პროტაგონისტის სამშობლოში დაბრუნებით და ტექსტის im medias res პრინციპით დაწყებით.

მიულერი (1981) რომანს, როგორც პროზად დაწერილ ეპოსს მოიაზრებს, რომლის ფუნქციას წარმოადგენდა აუდიტორიისთვის სიამოვნების მინიჭება. ეს ლიტერატურული ტექნიკა საშუალებას იძლევა, ის გავმიჯნოთ ისტორიოგრაფიისგან, რომელმაც, საკუთრივ, იმემკვიდრა ეპოსისთვის დამახასიათებელი თხრობის სტილი. საინტერესოა ჰოლშერის მოსაზრება. ის ოდისევსს წარმოადგენს, როგორც ნარატორს, როცა ალკინოოსს წვრილად უყვება თავის ამბავს (ჰოლშერი 1988: 234). მაგრამ, ჩავთვლით თუ არა „ოდისეას" რომანის ერთ-ერთ ლიტერატურულ მოდელად, უნდა ვაღიაროთ, რომ არსებობდა სხვა ელინისტური მოდელი, რომელიც რომანთან გაცილებით ახლოს იყო, როგორც ქრონოლოგიური, ასევე ესთეტიკური თვალსაზრისით. ეს გახლდათ აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა", ტექსტი, რომელიც გაცილებით პოპულარული იყო ანტიკურ ხანაში, ვიდრე ამას თანამედროვე კრიტიკოსები მიიჩნევენ (ჰანტერი 1983).

„არგონავტიკა", საკუთრივ, ფოლკლორის მოდელს ეფუძნება იმდენად, რამდენადაც თხრობა ეხება პროტაგონისტიას ონს, რომელსაც განსაკუთრებული დავალების შესასრულებლად აგზავნიან, გზად გადააწყდება როგორც კეთილისმყოფელებს, ისე ანტაგონისტებს და ამოცანის შესრულების შემდეგ იმავე ადგილას უნდა დაბრუნდეს, საიდანაც მისი მოგზაურობა იწყება. ნაწარმოებში, ტრაგედიის მსგავსად, გამოიყოფა დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული. გმირს დახმარებას უწევს მედეა, რომელიც ფოლკლორის ტრადიციულ

პერსონაჟთან, გონიერ, ამავდროულად საშიშ გრძნეულთან ასოცირდება. ის გაცილებით აქტიური პერსონაჟია, ვიდრე იასონი. მაგრამ ამ შემთხვევაში თხრობის ტექნიკა უფრო კომპლექსურია, ვიდრე არქაულ ეპოსში. კულმინაციას წარმოადგენს მესამე წიგნი, სადაც თხრობა ნიშანდობლოვად დრამატულია. აპოლონიოს როდოსელი მოვლენების წინასწარ განსაზღვრისთვის იყენებს სხვადასხვა სტრუქტურულ ელემენტებს: წინასწარმეტყველებებს, სიზმრებს, ავტორისეულ კომენტარებს, წინააღმდეგობრივ სცენებს, ინტრიგას, ბუნდოვანებას, პათოსს. მკვლევარები „არგონავტიკის", როგორც რომანის ბაზისურ მოდელზე საუბრობენ. ბრიოსო (1989) მიიჩნევს, რომ ქარიტონის რომანში პროტაგონისტის გამგზავრების დესკრიფცია (3. 5.) ძალიან ჰგავს არგონავტიკის სიუჟეტს (1. 238ff).

ასევე შეიძლება ვისაუბროთ „არგონავტიკის" კავშირზე რომანთან სასიყვარულო თემატიკის თვალსაზრისით. მედეას პერსონაჟმა ფოლკლორიდან იმემკვიდრა გრძნეული პერსონაჟის თვისებები, ტრაგედიიდან კი, დრამატულობა. მაგრამ ის ასევე წარმოდგენილია, როგორც შეყვარებული, მიზანდასახული ქალი, რელევანტური რომანის სიუჟეტისთვის.

იასონი, თანამედროვე გაგებით ცივილური, პაციფისტი, „ტკბილმოუბარი" პერსონაჟი რომანთან უფრო ახლოა, ვიდრე ჰომეროსთან. ის წარმოდგენილია, როგორც „სიყვარულის ობიექტი" იმდენად, რამდენადაც მისდამი ქალთა ყურადღებას გამორჩეული გარეგნობა განაპირობებს. ის არ არის პერსონაჟი, რომელიც ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ საყვარელი ქალის ყურადღება მოიპოვოს, როგორც ეს რომანისთვის არის დამახასიათებელი. გარემოებების გათვალისწინებით იასონი და მედეა ქორწინდებიან და დებენ ფიცს ნინუსის პერსონაჟების მსგავსად. როდოსელისთვის ეროსის თემატიკა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ოქროს საწმისის ძიება, როგორც პოემის ცენტრალური მოტივის, მეორეხარისხოვანი ხდება მედეასთვის: როდესაც კოლხები ალკინოოსის ქალაქს მიადგებიან, ითხოვენ არა ოქროს საწმისს, არამედ მედეას, რომლის ძირითად

მოტივაციას წარმოადგენს, დაამტკიცოს სიყვარულით გადადგმული ნაბიჯის მართებულობა. ამ თვალსაზრისით მისი პერსონაჟი ახლოს დგას რომანთან. მეოთხე წიგნში ოქროს საწმისის მოტივი უკვე მეორეხარისხოვანია და წინა პლანზე გამოდის პროტაგონისტების სასიყვარულო თემატიკა, თავგადასავალი, რაც ნიშანდობლივია ნინუსისთვის.

ნარატიულობის თვალსაზრისით, რომანი ახლოსაა ეპოსთან რამდენიმე კრიტერიუმის გათვალისწინებით: როგორც ეპოსი, ისიც ვრცელი ნარატივია, გააჩნია რეპრეზენტაციის კომპლექსური მეთოდები, სიუჟეტი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მკითხველის გართობას ემსახურება. ბახტინი მიიჩნევს, რომ კლასიკური რომანი ეპოსთან და ფოლკლორთან ახლოს უფროა, ვიდრე თანამედროვე რომანთან, ვინაიდან პირველი გახლავს ორენოვანი და დიფთონგით წარმოდგენილი პროზის პროდუქტი, მაშინ როცა მეორე, როგორც პოლიფონიური დისკურსის ნაწილი, ხასიათდება ენობრივი პლურალიზმითა და დიალოგიზმით (ბოუბსი 1993: 79). ბახტინის მიერ წარმოდგენილი თანამედროვე რომანის კონცეფცია, რომელიც გულისხმობს კონკრეტული პიროვნების და „სასტიკი სამყაროს" წინააღმდეგობრივ ურთიერთმიმართებას, რამდენადმე რელევანტურია ანტიკური რომანისთვისაც. და, თუ მას დავუკავშირებთ ბოუბსის მიერ წარმოდგენილ ხუთ კატეგორიას და მას ეპოსს მივუსადაგებთ, დავინახავთ, რომ ანტიკური რომანი ჟანრობრივად ახლოს დგას ეპოსთან:

1. თემატიკის კონკრეტული, ინდივიდის დონემდე დაყვანილი ფორმით რეპრეზენტაცია.
2. რეალური ცხოვრებიდან აღებული თემები.
3. აწმყო დროში ფიქსირებული თხრობა და შეგძნება, რომ მკითხველი ამბის, ნარატივში განვითარებული მოვლენების თანამედროვეა.
4. სიდიადისგან შორს მდგომი პერსონაჟები. მათ მუდამ თან სდევთ განსაცდელი, რაც მათ ღირებულებებს ცხადყოფს.

5. რელიგიური ტრანსცენდენტალიზმის ნაკლებობა.

5. რიტორიკული კონტექსტი. რომანი იყენებს კონკრეტული ლიტერატურული წყაროდან აღებული თემატური მოტივის, ეპიზოდის ან სცენის ლიტერატურულად ტრანსფორმირების რიტორიკულ ხერხებს. ერთ-ერთი ასეთი ხერხი პერეფრაზაა, ისევე როგორც ცნებები Ethopoeia (პერსონაჟის ხასიათის რეპრეზენტაცია, დესკრიფცია) და prosopopoeia (პერსონიფიკაცია). რომანისთვის ასევე დამახასიათებელია კონტროვერსიის, დეკლამაციის პრინციპი („ქერესი და კალიროე", 5. 8. 4-6.), რაც ნიშანდობლივია რიტორიკისთვის იმდენად, რამდენადაც მისთვის დამახასიათებელია სიტუაციის, ატმოსფეროს „შექმნა". ეს კი არსებითია მხატვრული ლიტერატურისთვის. პლატონს რიტორიკაში არ მოსწონდა სიმართლის, როგორც ასეთის ნაკლებობა, მაგრამ თვლიდა, რომ ეს ფაქტორი მნიშვნელოვანი იყო პროზით წარმოდგენილი მხატვრული ლიტერატურისთვის. კონტროვერსიის და დეკლამაციის პრინციპი ეხებოდა როგორც მითს, ასევე რეალურ პერსონაჟებს და ფაქტებს. ისტორიული ფაქტების განზოგადებამ ტექსტებში საკუთარი სახელების იგნორირება და თავად მოვლენების არაზუსტად წარმოდგენა გამოიწვია. ამგვარად, რიტორიკამ რომანის, როგორც ჟანრის კონსტრუირებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა.

აქვე უნდა აღინიშნოს ეპისტოლოგრაფია, რომელიც ხაზს უსვამს ორ ასპექტს: პირველი, ეპისტოლარული ლიტერატურა აქცენტს აკეთებს ისტორიულ პერსონაჟებზე, ის ერთგვარი ბაზისია მხატვრული ლიტერატურის, რომელიც მეტაფორულად წარმოგვიდგენს იმავე რეალურ ფიგურებს და მეორე, ეპისტოლარული რომანის შესაძლო ავტობიოგრაფიული ხასიათი აკავშირებს მას ბიოგრაფიულ ტრადიციებთან, რომელიც თავის მხრივ, კლასიკური რომანის ერთ-ერთ წინარე ფორმად შეიძლება ჩაითვალოს.

6. აღმოსავლეთის გავლენა. ევროპისა და აზიის კონფრონტაციის ამსახველი ნიუანსები შეინიშნება ჯერ კიდევ ჰომეროსთან და ჰეროდოტესთან. საბერძნეთის და სპარსეთის ომის შემდეგ

სპარსელები იქცნენ ლიტერატურულ პერსონაჟებად და მათი ტირანია, წარმოდგენილი სტილიზებული ტოპოსის სახით დაუპირისპირდა დემოკრატიულ და მშვიდობისმოყვარე საბერძნეთს, რაც მეორე სოფისტიკის მნიშვნელოვანი ასპექტია: ბერძნული პაიდეიას უპირატესობის ხაზგასმა „ბარბაროსებთან" ურთიერთმიმართებისას. რომანი ინტენსიურად იყენებს ეგვიპტის თემატიკას. ანდერსონი რომანის წარმოშობას შუმერებთან აკავშირებს (ანდერსონი 1984). მისი მოსაზრებით, რომანში „ქერესი და კალიროე" ორსულობის და მოგზაურობის თემატიკას შესაძლო კავშირი შეიძლება ჰქონდეს შუმერულ ღვთაებებთან ენლილისთან და ნინლილისთან.

7. რელიგიური მოდელი. ღვთაებების ოსირისის და ისისის მისტერიულ სიკვდილზე, მკვდრეთით აღდგომაზე წერს და მათ რომანის სიუჟეტურ ხაზს უკავშირებს. ასევე საუბრობს მათ შესაძლო პარალელებზე ქრისტიანულ და ისისთან დაკავშირებულ არეტოლოგიასთან და ისეთ ნიუანსებს, როგორიცაა შეყვარებული წყვილის ღვთაებებთან შედარება, საყვარელი ადამიანის საძებრად გამგზავრება და სიყვარულის თემატიკას, ზოგადად, შესაძლოა, რელიგიური ბაზისი გააჩნდეს (შდრ. კერენი 1973).

მერკელბახმა (1962) კერენის ჰიპოთეზა კიდევ უფრო განავრცო. მისი მოსაზრებით, ანტიკური რომანები წარმოადგენენ არეტოლოგიურ ტექსტებს. მათი საზოგადოებისთვის გაცნობა კი ხდებოდა არეტოლოგის მიერ, რომელიც თხრობისას რამდენიმე თემატიკას იყენებდა: ღვთის სიდიადეს და მრავლისშემძლეობას, მითოლოგიურ ამბებს, ნოველისთვის დამახასიათებელ ნარატივს, მილეტურ ზღაპრებს. ზეპირსიტყვიერებისთვის განკუთვნილი ეს ტექსტები დროთა განმავლობაში ლიტერატურულ ტექსტებად იქცნენ. ამგვარად, მათთვის დამახასიათებელია ბერძნული ლიტერატურის კონვენციები, თუმცა რელიგიური შტრიხები აღმოსავლურია. მარკელბახის მოსაზრებით მეკობრეები ქალღმერთ ისიდას „ხელქვეითებს" წარმოდგენენ (გვ. 97), მონა სატიროსის სახელი პირდაპირ უკავშირდება ფაქტს, რომ ყველა სატირი

დიონისეს-ოსირისის ქვეშევრდომია (გვ. 118), ხოლო ცხოველების დესკრიფციაც რელიგიური მოტივით არის განპირობებული (გვ. 138). თუმცა, მოცემულ ჰიპოთეზას მოწინააღმდეგებიც ჰყავს (იხ. რუის-მონტერო 1981: 284). რელიგიური ელემენტები მართლაც მრავლადაა კლასიკურ რომანებში, მაგრამ საგულისხმოა, რამდენად მნიშვნელოვანია ის ტექსტის კომპოზიციისთვის და კონფლიქტის განვითარებისთვის.

8. მითთან მიმართებები: აშკარაა რომანის სტრუქტურის პირდაპირი კავშირი ფოლკლორთან და მითთან (შდრ. პროპი 1968). მაგრამ რომანისტი ავტორის მიერ წარმოდგენილი ტექსტი არ არის ზემოთ ხსენებული ჟანრის რეპრეზენტაცია, არამედ ეს არის მათი კონვენციების, როგორც მასალის, თხრობისთვის საჭირო კონკრეტული სტრუქტურული ელემენტის წარმოდგენა ავტორის ინდივიდუალიზმის ხარჯზე. ავტორი ცდილობს, ნარატივს ლიტერატურული სიღრმეების შესძინოს. შესაბამისად, ისისის ფუნქცია რამდენადმე გაზვიადებულია ქსენოფონთან, აფროდიტესი კი – ქარიტონთან. „ეფესიაკას" პერსონაჟებს არტემისის დღესასწაულზე შეუყვარდებათ ერთმანეთი, ხოლო ქერესის ამბის განვითარების სტრუქტურას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს აფროდიტეს გულისწყრომა; მაგრამ იგივე ქალღმერთის და კალიროეს პერსონაჟის ურთიერთმიმართებასას ავტორი აფროდიტესადმი პოზიტიურ დამოკიდებულებას უსვამს ხაზს, ქარიტონი მშობლიური ღვთაების სიდიადეს განსაკუთრებულად გამოყოფს. საყურადღებოა სირაკუზაში გამართული თეატრალური წარმოდგენა (7. 7), რომელიც რომანს აკავშირებს როგორც დრამატულ კონვენციებთან და დეკლამაციასთან, ასევე არეტოლოგიასთან.

ამგვარად, კლასიკური რომანის ნარატივის სტრუქტურის ელემენტების იდენტიფიკაცია რამდენიმე ჟანრთან ასოციაციის საშუალებას იძლევა. თხრობა აერთიანებს რაციონალურს და წარმოსახვითს, საზოგადოების ინტენციას, მის ცნობიერს, პასუხების ძიებას, კეთილდღეობის სურვილს და ტრანსცენდენტალიზმს.

2. 1. ქარიტონი. „ქერესი და კალიროე"

დიდი ხნის განმავლობაში ქარიტონის რომანს „ქერესი და კალიროე" კრიტიკოსები ნამდვილად არ წყალობდნენ. გერმანელმა მეცნიერმა ერვინ როდემ 1876 წელს გამოქვეყნა ნაშრომი „ბერძნული რომანი და მისი წინამორბედები", სადაც მოცემული რომანის სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაცია წარმოადგინა. ის უფრო შორს წავიდა, ვიდრე ამას სიუჟეტისა და პროტაგონისტების, მელოდრამატული ფაბულის ანალიზი გულისხმობდა. მან იგნორირება გაუკეთა არაჰეროიკულ, პასიურ პერსონაჟებს, სიუჟეტურ სიმარტივეს. ორი ათეული წლის შემდეგ პაპიროლოგიური კვლევის შედეგად კი, რომანის, როგორც ლიტერატურული ფორმის, პერცეფცია რადიკალურად შეიცვალა. ლიტერატურული ღირებულებების გადაფასებამ, განსაკუთრებით, ქარიტონის რომანზე იმოქმედა დადებითად. რამდენიმე პაპირუსის არსებობა ადასტურებს, რომ ეს რომანი საკმაოდ პოპულარული იყო. ბენ ედვინ პერიმ „ქერესი და კალიროე" რომანის წარმომავლობის შესახებ თეორიების და ამ ჟანრის ტექსტების ლიტერატურული რეგალიების განსაზღვრის მცდელობების ბაზისად წარმოადგინა ნაშრომში „უძველესი რომანები"(პერი 1967).

რომანის მოკლე შინაარსი ასეთია:

სტატეგოს ჰერმოკრატოსის ქალიშვილს, კალიროეს და მასთან დაპირისპირებული დიდებულის, არისტონის ვაჟს, ქერესს ერთმანეთი შეუყვარდებათ აფროდიტესადმი მიძღვნილ ზეიმზე. მშობელი უარს ეუბნება ქერესს, შეირთოს კალიროე. სირაკუსელები შეიკრიბებიან და სთხოვენ ქერესის მამას, შვილს ქორწინების ნება დართოს. ჰერმოკრატოსი თანხმდება.

კალიროეს იმედგაცრუებული ხელისმთხოვნელები გადაწყვეტენ, ქერესს ეჭვი შთაუნერგონ. ეს უკანასკნელი ცოლს ღალატში ადანაშაულებს და წიხლის ჩარტყმით სიცოცხლეს გამოასალმებს. ქალს საგვარეულო აკლდამაში დაკრძალავენ. მთელი

ქალაქი გლოვობს გარდაცვლილს.

სამარხს მეკობრეები ძარცვავენ. აღმოჩნდება, რომ კალიროეს მხოლოდ გონი დაუკარგავს. ყაჩაღების წინამძღოლი ქალს ტყვედ ჩაიგდებს და მილეტელ დიონისიოსს მიჰყიდის. დიონისიოსს სურს, კალიროე ცოლად შეირთოს. ქალიც თანხმდება, რადგან გრძნობს, რომ ქერესისგან ორსულადაა და თვლის, დიონისიოსის სახით მის შვილს ღირსეული აღმზრდელი ეყოლება.

ქერესი შეიტყობს, რომ კალიროე ცოცხალია და მის მოსაძებნად მიდის, მაგრამ ტყვედ ჩავარდება.

კალიროეს ვაჟის დაბადების აღსანიშნავად გამართულ ზეიმზე ქალი შეიტყობს, რომ ქერესი გემზე გაჩენილი ხანძრის დროს დაიღუპა.

კარიაში აჯანყებულებს აპატიმრებენ და სიკვდილით სჯიან. ქერესსაც, როგორც მათ წინამძღოლს, საპყრობილეში სვამენ. დასჯის წინ ის კალიროეს სახელს ახსენებს, მითრიდატეს ბევრი სმენოდა ქალის სილამაზეზე. ის გადაწყვეტს, დაეხმაროს მათ და ქერესს ურჩევს, ქალს მისწეროს წერილი, რომელიც შემდეგ დიონისიოსისს ჩაუვარდება ხელში. ამ უკანასკნელმა იცის, რომ ქერესი გარდაცვლილია, მითრიდატეს კალიროეს შეცდენაში დაადანაშაულებს და სპარსეთის მეფესთან უჩივლებს.

ბაბილონში იმართება სასამართლო პროცესი, სადაც სპარსეთის მეფეს კალიროე მოეწონება და განიზრახავს, ხელში ჩაიგდოს ქალი. მოდის მაცნე და აუწყებს ეგვიპტელთა აჯანყების ამბავს. მეფე საომრად მიდის. სასოწარკვეთილი ქერესი აჯანყებულებს მხარეს გადადის. მას მეთაურად ნიშნავენ. ის ხელთ იგდებს ხომალდს, სადაც კალიროე იმყოფება. კალიროე შვილს დიონისიოსს უტოვებს აღსაზრდელად და ქერესთან ერთად სამშობლოში, სირაკუზში ბრუნდება.

ქარიტონის რომანის აღმოჩენამდე ევროპა აღფრთოვანებული აღნიშნავდა ლონგოსის და ჰელიოდოროსის რომანების ლიტერატურულ ღირებულებებს, აქტიურად განიხილავდა პერიოდს,

რომელმაც წარმოშვა მოცემული ტექსტები. უფრო მეტიც, მათ პოსტ-კლასიკური ანტიკური ხანის განვითარების რელიგიურ მანიფესტად მიიჩნევდნენ. ქარიტონის შემთხვევაში განიხილებოდა: ნაწარმოების მიმართება ისტორიოგრაფიასთან, ასევე მისი თანამედროვე, სოციალური-უტილიტარული ხასიათი, დაწერის დრო, ენა ანუ ტესტის ლიტერატურული წყაროები, სოციალური კონტექსტი და ლიტერატურული რეგალიები.

ტექსტის სტრუქტურული თვალსაზრისით ინტერპრეტაცი–ისათვის საჭიროა, მოვახდინოთ სტრუქტურული ელემენტების იდენტიფიკაცია. ეს იმაზეა დამოკიდებული, ამ კონკრეტულ ტექსტში რას ჩავთვლით ამ ტიპის ელემენტებად: დრამატულ ეფექტს, საკითხის მექანიკურ გადანაწილებას თუ ლოგიკურ სტრუქტურას. პერი მოცემულ რომანში გამოყოფს 5 აქტად წარმოდგენილ ელინისტურ დრამას (პერი 1967: 140).

მოცემული რომანი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ხუთ აქტად წარმოდგენილი ელინისტური დრამა.

1. კალიროეს ქორწინება ქერესთან და დიონისიოსთან	2. ქერესის დატყვევება	3. სასამრთლო	4. ომი	5. პროტაგო–ნისტების ხელახალი შეხვედრა

რაც შეეხება მექანიკურ კლასიფიკაციას, შეგვიძლია გამოვყოთ მოქმედების განვითარების ოთხი ეტაპი:

1. კალიროეს ირგვლივ განვითარებული მოვლენები	2. ქერესის ირგვლივ განვითრებული მოვლენები	3. ქერესის და კალიროეს ერთად ყოფნა.	4. ისევ ქერესის ირგვლივ განვითარებული მოვლენები

მაგრამ როგორ შთაბეჭდილებას ახდენს ტექსტი მკითხველზე? როგორია მისი ლოგიკური სტრუქტურა, ემოციური ეფექტი? ამისათვის საჭიროა დიფერენციაცია მოვახდინოთ ორ ასპექტს შორის, საჭიროა ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ ამბის გადმოცემა,

როგორც კომპეტენცია და რეპრეზენტაცია ანუ ამბის მიმეტური რეპრეზენტაცია.

რა ადგილი უკავია ამბავს, როგორც ძირითად კონფლიქტს ქარიტონთან? ამ მიზნით სასურველია ტექსტის ანალიზი შემდეგი ასპექტების მიხედვით:

1. მოკლე შესავალი - ქერესის და კალიროეს ქორწინება.

2. განშორება კონფლიქტი იწყება კალიროეს კომით; ამ ინციდენტის მიზეზი სტრუქტურულად მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც განსაზღვრავს სიუჟეტის თანმიმდევრულ ხაზს.

3. ძირითადი მოვლენები - ეს არის კალიროეს ურთიერთობა დიონისიოსთან, მითრიდატესთან და მეფესთან. დიონისიოსთან მიმართებით კონფლიქტი გულისხმობს მასთან ქორწინებას და სასამართლოს; მითრიდატესთან კონფლიქტს უკავშირდება რამდენიმე ჩახლართული ეპიზოდი და სასამართლო; მეფესთან კონფლიქტი კი ტექსტში ასოცირდება სასამართლოსთან და ომთან.

4. ხელახალი შეხვედრა - რომელიც თავის მხრივ სტრუქტურულ მნიშვნელობას მოკლებულია.

მთლიანი კონფლიქტის სტრუქტურა წარმოდგენილია, როგორც აგონთა (კონფლიქტთა) მთელი სერია: ქერესის მეტოქეები.

მაგრამ, ახდენს თუ არა ეს ესთეტიურ ეფექტს მკითხველზე? ტექსტში „საუკეთესო" ეპიზოდი სასამართლოს სცენაა - ეფექტური, დასამახსოვრებელი და „წარმატებული". ეს ეპიზოდი შეიძლება მოვიაზროთ, როგორც თხრობის „პერფორმანსული სტრუქტურა".[1] სტრუდიონისიოსი და მითრიდატე იბრძვიან კალიროესთვის, უხეშად კამათობენ სპარსეთის მეფის წინაშე, რომელიც თავის მხრივ ცდილობს ქალის სიყვარულის მოპოვებას. ამ დროს კი, ქერესი იქვე უმოქმედოდ ზის და არ ერთვება კონფლიქტში. ქარიტონმა სცენა მრავალფეროვანი გახადა დრამატული, პათეტური, სანახაობრივი. ეს ეპიზოდი რომანის კულმინაციადაც შეიძლება ჩავთვალოთ. დიონისიოსის და

1 ტერმინი პერფორმანსული სტრუქტურა (syntagmes performanciels) ეკუთვნის ა. გრეიმასს.

მიტრიდატეს კონფლიქტი თავისი კონცეპტუალური და აქტუალური ხასიათით სრულიად ჩრდილავს ყველაფერ იმას, რაც ამ ეპიზოდამდე მოხდა და მომდევნო ეპიზოდები მხოლოდ იმას ემსახურება, რომ ნათელი მოეფინოს იმ სიტუაციებს, რომელიც მოცემული სცენის გამო განვითარდა. ეს არის კულიმინაცია, რომელიც კონფლიქტის ეტაპობრივმა განვითარებამ გამოიწვია, ყველა ეპიზოდი სწორედ ამ სცენისკენაა მიმართული. მოცემული სცენა შეიძლება დავაკავშიროთ ბარტის მიერ შემოთავაზებულ პროაირეტიკულ კოდთან (იხ. თავი პირველი, გვ. 33).

ფაქტობრივად, ძირითადი ილუზია აქ უნდა ვეძებოთ: ილუზია, რომელიც იქმნება ქარიტონის მიერ აღწერილი დრამატული „სცენისთვის" დამახასიათებელი სისავსით, ასევე ლაკონიურობით, რომელიც გულისხმობს მოვლენების კრიტიკულ ნარატივს და იმას, თუ როგორ მძაფრად ვითარდება სინამდვილეში მოვლენები. სიუჟეტის სტუქტურა უფრო კომპლექსურია.

კრიტიკული მოვლენები ქმნიან აგონთა ერთობლიობას, რომლებიც თვისობრივად შეიძლება შემდეგი სახით წარმოვადგინოთ: ა) მათ გააჩნიათ დასაწყისი, რასაც განშორება, ან გარკვეული სივრცითი დისტანცია განაპირობებს; ბ) ისინი მოქმედებაში რეალიზდებიან. მათი გადმოცემის მეთოდები თითქმის ყველგან ერთნაირია მიზანშედეგობრივად უკავშირდებიან ერთმანეთს. რეზულტატები ერთმანეთს ჰგავს, თითქოს მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილების მიღება საჭიროებას საერთოდ არ წარმოადგენს; გ) მათ აქვთ დასასრული - ქერესს „ძალის" მეშვეობით გამოყავს მდგომარეობიდან კალიროე. ბაბილონის სასამართლო არაფრით განსხვავდება სხვა აგონებისგან. ის ერთგვარი ჩართული ეპიზოდია. სასამართლოს შემდგომ წარმოდგენილი პრობლემა იგივეა, რაც იყო ამ ეპიზოდამდე - ქერესის დაპირისპირება დიონისიოსთან: რა გადაწყვეტილებას მიიღებს კალიროე? მითრიდატეს ეპიზოდამდე სხვა ჩანართებს ვადევნებთ თვალს, სასამართლოს შემდეგ კი მეფემ უნდა გადაწყვიტოს ქერესის და დიონისიოსის ბედი. მაგრამ, სტრუქტურული თვალზრისით,

ჩართული ეპიზოდები და მოვლენათა არასწორხაზოვანი განვითარება არაფერს ცვლის. მითრიდატე და მეფე დიონისიოსის ფუნქციურ ანალოგებს წარმოადგენენ და სასამართლოს ეპიზოდი უკვე ილუზიაა. ნამდვილი აგონი კი ქერესსა და დიონისიოსს შორის კონფლიქტია. სასამართლოს სცენა, თავისთავად, კულმინაციაა აგონთა იმ ქრონოლოგიის, რომელიც სათავეს თხრობის დასაწყისიდან იღებს. კონფლიქტის პარალელურ ხაზს კი ქმნიან კალიროეს სხვა თაყვანისმცემლები, ქერესის ადრინდელი მეტოქეები. კონფლიქტის თანმიმდევრულ განვითარებას თვით სპარსეთის მეფემდე მივყავართ. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მრავალი, ერთი შეხედვით, განსხვავებული აგონი, სტრუქტურულად ერთი და იმავე აგონია - ქერესი კონფლიქტის წინააღმდეგ.

ძირითადი პრობლემის, კონფლიქტის გამომწვევი და განვითარების მიზეზი არის კალიროეს განსაკუთრებული სილამაზე, რომელსაც სიუჟეტურად უკავშირდება პერსონაჟებში სიყვარულის წარმოშობა. პრობლემას მხოლოდ ძალის ჩარევა გადაწყვეტს. ამ შემთხვევაში ომი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ქერესი და დიონისიოსი მასში ჩართული არიან, რადგანაც ეგვიპტის და სპარსეთის ძალის მოკავშირეები არიან. პიროვნული კონფლიქტი სახელმწიფო დონეზე წყდება.

გარეგნული სილამაზით დაწყებული კონფლიქტი განვითარებას პოულობს აღნიშნული პერსონაჟის ხელში ჩაგდების სურვილით გამოწვეულ ქმედებებში. მოქმედებების ქრონოლოგია მარტივია, კონფლიქტი კი - აშკარა. ბაბილონის ეპიზოდის სტრუქტურული და დინამიკური ფუნქცია არის არა ახალი, არამედ საწყისი სიტუაციის, მოვლენების ახლებური წარმოდგენა და არა სიუჟეტის განვითარების შეცვლა. ასე რომ, ბაბილონის ეპიზოდი ერთგვარი ჩართული სცენაა, რომელიც მოქმედებების შემდგომ განვითარებას განაპირობებს.

საყურადღებოა ის რეაქციები, რომლებიც თან სდევენ მათ განვითარებას. თხრობის პროცესის მეორე პოლუსია ემოცია. ამ მხრივ ბაბილონის ეპიზოდს გარდატეხა შეაქვს სიუჟეტში. ამ

დროს და არა მანამდე, ქერესი და კალიროე „ხელახლა ხვდებიან ერთმანეთს" ქერესი შეიტყობს„ რომ კალიროე ცოცხალია და პირიქით. ქერესმა ადრეც იცოდა, რომ კალიროე ცოცხალი იყო, მაგრამ მისი გამოჯანმთელება - სათუო. მოცემული ეპიზოდი, რომელიც ქერესს კალიროეს გამოჯანმრთელების რეალურ იმედს აძლევს, ძალიან დატვირთულია ემოციურად. რაც შეეხება კალიროეს, ის დარწმუნებულია, რომ ქერესი ცოცხალი არ არის. ბაბილონის ეპიზოდი აძლევს იმედს, რომ ყველაფერი უკეთესობისკენ შეიცვლება. ასე რომ, ეს ეპიზოდი აგონთა ემოციურ კულმინაციას წარმოადგენს. თუმცა, ამ თვალსაზრისით კალიროეს პერსონაჟი უფრო გამოკვეთილია. მასზე ქარიტონი უფრო მეტს საუბრობს: მას ჰყავს შვილი, ბევრი თაყვანისმცემელი. ის თხობის ემოციურ ცენტრშია, რადგან მის მიმართ გამოვლენილი მამაკაცური ემოციები გადანაწილებულია რამდენიმე მამაკაც პერსონაჟში. ასე რომ, რომანში აშკარაა სიყვარულის და აგონთა სტრუქტურული მოტივაცია.

თხრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი სიყვარულის თემაა. ყველა დანარჩენი, პოლიტიკური თუ სოციალური სტატუსი უკანა ფონზე ინაცვლებს. მოცემული თემის ირგვლის განვითარებული ემოციური განწყობა კი კალიროეს ირგვლივ არის კონცენტრირებული.

საყურადღებოა ნარატივის ტექნიკა. პირველ რიგში, აღსანიშნავია ის დინამიკური თხრობა, რომელიც ეტაპობრივად აჯამებს მოვლენებს. თანდათან, კოლიზიის ხარისხთან ერთად, თხრობის ტემპი ეცემა. საბოლოოდ კი „სცენა" მატერიალიზდება მთავარი პერსონაჟის ქმედებებში, ფიქრებში, გამონათქვამებში; სიუჟეტის მთავარ, საკვანძო მომენტებში - ამ თვალზარისით საყურადღებოა ეპიზოდი, როგორ მსჯელობს კალიროე, დაქორწინდეს თუ არა დიონისიოსზე. შემდეგ მოქმედება გრძელდება და პროცესი მეორდება. მოვლენათა თანმიმდევრობა უპირისპირდება იმ კონკრეტულ ემოციურ კრიზისს, რომელიც მათ წარმოშვეს. ძირითადად, ეს იგივე ესთეტიკური პროცესია, რომელიც მთლიანი სტრუქტურის

ანალიზისას განვიხილეთ. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქარიტონის ტექსტის დაახლოებით 90% არის „სცენა", აქედან თხრობის ნახევარი პირდაპირი მეტყველებაა, ხოლო 10% არის ე.წ. „რეზიუმე". ასე რომ, მოვლენათა პერსპექტივა, ილუზია გამოკვეთილია. ანალოგიურ ეფექტს ახდენს კრიტიკული მოვლენები, უფრო სწორედ, მათი ემოციური შინაარსი, რომელიც ტექსტის მთლიან სტრუქტურას განსაზღვრავს.

პერსონაჟები დიდ ასპარეზზე გადიან, მაღალი მიზნები ამოძრავებთ. კალიროე დედობას ირჩევს, ქერესი - ომს. მოქმედების არეალი კი განსაზღვრავს სიუჟეტის მთავარ ხაზს, მოქმედებებს და ემოციებს. მაგრამ პერსონაჟების არჩევანი „დამოკიდებულება" უფროა, რომელიც ერთგვარი გამომწვევი მიზეზია მოქმედების, ვიდრე თავად მოქმედება ქერესი და კალიროე, პირისპირ დგანან რა მდგომარეობის წინაშე, მსგავს არჩევანს აკეთებენ. ქარიტონისთვის პერსონაჟები საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც სურს, აჩვენოს ზოგად-ადამიანური შესაძლებლობები (პერი 1930: 115). მოვლენები მელოდრამატულად ვითარდება, ემოციები სენტიმენტალურია, ძირითადი პერსონაჟები ნახევრად-ცოცხლები. შეუძლებელია, ზუსტად და ზედმიწევნით განვსაზღვროთ, თუ რა დამოკიდებულება გააჩნდა ქარიტონს სიყვარულის, ცხოვრების, ადამიანური ურთიერთობის და ღირებულებების მიმართ უნივერსალური მასშტაბით. მაგრამ ის სრულყოფილ ინფორმაციას გვაწვდის კონკრეტულად ელინისტურ საზოგადოებაზე, ნარატივის წარმოდგენის ელინისტური მეთოდებით და ფორმით. ორი რამ აუცილებლად უნდა აღინიშნოს: ნარატივის ტექნიკური მხარე და ინფორმაცია, რომელიც ნიშანდობლივად ავტორისეულია, იმ სოციუმის სურათია, სადაც ქარიტონი ცხოვრობდა.

ფუნდამენტური პრობლემა, რომელსაც ავტორი გამოყოფს, არის სცენის და პერსონაჟის პრობლემატიკა. ქარიტონის და მისი თაობის ავტორების წინაშე იდგა ამოცანა - მათ მკითხველისთვის უნდა შეეთავაზებინათ ვრცელი ნარატივი, მხატვრული ლიტერატურული

ფორმა, სრულიად განსხვავებული ადრე არსებული ზეპირსიტყვიერების მოკლე ფორმებისგან. ეს ფორმა, რა თქმა უნდა, გარკვეულწილად, დაკავშირებული იყო ეპოსთან რადგან ნარატივსაც გულისხმობდა და მხატვრული ლიტერატურის ნიუანსებსაც. თუმცა, ქარიტონი ძველ, ადრე არსებულ ლიტერატურულ ნორმებს ახლებურ ფორმას აძლევს, პროზის ფორმას. ნარატიულ პროზას გარკვეული საერთო გააჩნია ჰეროიკულ ეპოსთან. ის ვრცელია, რეცეპტიული, ყვება ამბავს, რითაც განსხვავდება დრამისგან. მაგრამ მას არ გააჩნია ფიქსირებული კონსტრუქციული ბაზისი, მწყობრსიტყვაობის ისეთი ნიმუში, როგორიცაა ჰექსამეტრით გამართული სიუჟეტი. ძნელი წარმოსადგენია, შესაძლებელი ყოფილიყო ამ რომანების ზეპირსიტყვიერად გადაცემა. ლოგიკურად, ისეთი რომანები, როგორიცაა „ქერესი და კალიროე" წერილობითი ფორმით ვრცელდებოდა და აკადემიური მკითხველისთვის იყო განკუთვნილი. სოციალურად არათანაბარი გარემო მის არათანაბარ აღქმას განაპირობებდა. შედეგი კი უფრო თავისუფალი ლიტერატურული ფორმების წამოდგენა იყო, ნარატივის განსხვავებული კონვენციური ჩარჩოებით. პერიმ მოცემულ ფორმას „ყველა მკითხველისთვის განკუთვნილი ახალი დროის ეპოსი" უწოდა (პერი 1967: 48).

ქარიტონი წერს თავისი ეპოქისთვის ყველაზე ნიშანდობლივი კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით. როგორც აღვნიშნეთ, მის ტექსტში უხვადაა კლასიკური ხანის დრამის ელემენტები, მიმესისი. ეს არის პროზით წარმოდგენილი ელინური დრამა. შესაბამისად, გარკვეული პარალელების გავლებაც შეიძლება შექსპირის ტექსტებთან. კალიროეს მონოლოგი ძალიან ჰგავს ლედი მაკბეტის მონოლოგს. ქარიტონი დიდ ყურადღებას უთმობს მითოსს, მოვლენათა ლოგიკურ ხაზს. ეფექტური სცენების გარდა მის სიუჟეტს გააჩნია სტრუქტურა, რეალური ხერხემალი. „საკითხი" და „დამოკიდებულება", თემა და ნარატივის მეთოდი არის ავტორის ტექნიკური რეპრეზენტაციის ორი პრობლემური ასპექტი. ამიტომ მათი ცალ-ცალკე განხილვა შეუძლებელია. ყველაფერი

დამოკიდებულია საკითხის სელექციაზე და რეპრეზენტაციაზე.

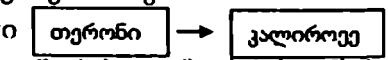
ტექსტის წარმოდგენის ქარიტონისეული ტექნიკა მნიშვნელოვანწილად დრამატულია. ფოკუსი მუდმივად იცვლება ზოგადი თხრობიდან ინდივიდუალურ ნარატივამდე. რადიკალურად განხვავებულ ემოციურ თუ კონცეპტუალურ მომენტში პერსონაჟი ზუსტად ერთსა და იმავე სიტყვას ციტირებს, რაც მის მენტალურ თუ შინაგან სამყაროს უფრო ცხადს ხდის, უფრო მეტი დრო ეთმობა, ვიდრე ეს მოვლენათა რეალურ დინამიკას დასჭირდებოდა. ან პირიქით, ტექსტში დროის მუდმივ თანმიმდევრობას თან ახლავს დინამიკის ტემპის სწრაფი და ხშირი ცვლილება. ჰაგი დეტალურად განიხილავს ეპიზოდს, სადაც მეკობრეთა წინამძღოლი, თერონი, ცდილობს, კალიროე მიჰყიდოს ლეონასს, დიონისიოსის მსახურს. მკითხველი თვალყურს ადევნებს თერონის ქმედებებს მთელი 24 საათის განმავლობაში, მაგრამ ამ დროის უმეტესი ნაწილი სწრაფი ნარატივით არის წარმოდგენილი, მაშინ როცა მოცემული ამბის ცალკეული ნაწილები - თერონსა და ლეონასს შორის დისკუსიები დეტალურად არის გადმოცემული, პირდაპირი მეტყველებით, ნათლად.

ასევე საყურადღებოა სამარხის გაძარცვის ეპიზოდი. მკითხველის წინაშე თანმიმდევრულად წარსდგებიან თერონი, კალიროე და ისევ თერონი. პირველად ავტორი თერონის შესახებ გვიყვება. მისი, როგორც მეკობრეთა წინამძღოლის შესახებ ინფორმაციას სულ რამდენიმე ხაზი ეთმობა; შემდეგ ვხედავთ, თუ როგორ ადევნებს თერონი თვალს კალიროეს დაკრძალვას. მკითხველი ადვილად ხვდება მის განზრახვას, გაძარცვოს სამარხი. მომდევნო დღე მთლიანად ეთმობა თერონის მიერ თანამზრახველების შემოკრებას. აქ თხრობა სწრაფად მიმდინარეობს, რასაც თანმიმდევრულად მოსდევს ყაჩაღთა საუბრის დეტალური რეპრეზენტაცია. შემდეგ ავტორს ყურადღება გადააქვს კალიროეს პერსონაჟზე, რომელიც აკლდამაში თანდათან გონზე მოდის.

შემდეგ ნარატივი ეთმობა კალიროეს ფიქრებს და ემოციებს,

რომელიც გამოფხიზლდა და გააცნობიერა, რომ საგვარეულო აკლდამაში ცოცხლად დაუმარხავთ. პირდაპირი მეტყველება და დრამატული მონოლოგი ფაქტს უფრო აქტუალურს ხდის. შემდეგ თხრობაში ისევ თერონი შემოდის. ის და მისი თანამზრახველები სამარხს უახლოვდებიან. თხრობა სწრაფად მიმდინარეობს. შემდეგ კი ისევ ხანგრძლივი, დეტალური თხრობაა, ფაქტის დრამატული რეპრეზენტაცია, გამოფხიზლებული კალიროე და განცვიფრებული ყაჩაღები.

სამარხის გაძარცვის ეპიზოდი ქარიტონის ნარატივის სპეციფიკის ორ ასპექტს უსვამს ხაზს: როცა თანმიმდევრული ეპიზოდები ერთმანეთს უკავშირდებიან ლოგიკურად და არა დროის თანმიმდევრობით, და მოცემული მოქმედებების გადანაწილება სხვადასხვა პერსონაჟში.

პასაჟი 

ინტელექტუალური კავშირის ფიქსირებას ემსახურება. ეს არის ლოგიკური შინაარსი, ფიქრთა უწყვეტი თანმიმდევრობა. მოვლენები შეიძლება გადანაწილდეს ნარატივში იმ პერსონაჟებს შორის, რომლებიც მოცემული თხრობის კომპოზიციურ ელემენტებს წარმოადგენენ. თერონის ქმედება უკავშირდება მისი გეგმის განხორციელებას, კალიროესი - გონზე მოსვლას, თერონის შემდგომი ქმედება კი - აკლდამაში შესვლას. ამ ყველაფერს ჩვენ ნათლად ვხედავთ, მაგრამ ავტორი არაფერს გვიყვება, თუ რა მოხდა დაგეგმვასა და გეგმის განხორციელებას შორის, ეს ინფორმაცია სტრუქტურულად არაფერში სჭირდება მკითხველს. მოქმედება ერთი პერსონაჟიდან მეორეში გადადის. ჰაგი მსგავს ტექნიკას „მარათონის რბოლას" უწოდებს (ჰაგი 1971: 151).

ილუზიის ეფექტი ყველგან იგრძნობა, ყველა მიმართულებით: საკითხის, თემის, კულმინაციის, შეხედულებების გადმოცემის თვალსაზრისით. სწორედ ეს ასპექტი წარმოადგენს არა მხოლოდ ამ რომანის, არამედ ელინისტური სტილის ძირითად რეგალიას.

ქარიტონი ხაზს უსვამს ზოგადად ელინისტური

სიტყვათწყობისთვის დამახასიათებელ შეხედულებებს. პროტაგონისტების გეოგრაფიული დისტანცირება ილუზორულია. ისინი მილეტოსში და კარიაში ახლოს არიან იმდენად, რამდენადაც ავტორისთვის არსებობს ადგილები, სადაც მათი შეხვედრა სავსებით შესაძლებელია - ეს იქნება აფროდიტეს ტაძარი თუ ომი. ქარიტონს მანძილი გათვლილი აქვს. მაგრამ რამდენიმე გეოგრაფიული დისტანცია გადამწყვეტ როლს ასრულებს პერსონაჟების დაშორებაში. განსხვავებით სხვა რომანებისგან, ამ შემთხვევაში განშორების მიზეზი არ არის ფატალური თავგადასავალი, არამედ პროტაგონისტების ემოციური იზოლაცია, რაც ნიშანდობლივად ელინისტურია. ემოციური მანიპულირებით კი ავტორმა ტექსტი მნიშვნელოვნად ექსპლიციტური გახადა. პერსონაჟების ემოციური იზოლაცია გეოგრაფიული დისტანცირების გარეშე, ერთ კულტურაში წარმოქმნილი დიალექტური ურთიერთმიმათება შეიძლება დავაკავშიროთ ლევი-სტროსის ბინარული ოპოზიციის კონცეფციასთან.

ვერ ვიტყვით, რომ ქარიტონისეული თხრობის ტექნიკური მხარე უნაკლო და სრულყოფილია. ხარვეზები შეიძლება შევამჩნიოთ სიუჟეტშიც და ნარატივშიც. მაგალითად, თერონის დასჯა შესაძლოა, მოვიაზროთ, როგორც ე.წ. ben trovato, მაგრამ ალოგიკურია, ჰერმოკრატოსს ხელაღებით მოეჭრა ერთადერთი რეალური გზა, რომელიც დაკარგულ შვილთან მიიყვანდა. არის რამდენიმე ძალიან ტრივიალურად აგებული ეპიზოდი. როცა ქერესი აღმოაჩენს, რომ კალიროე სამარხში არაა და მის ძებნას იწყებს, ვხედავთ, რომ მიუხედავად შუა ზამთარისა, მისთვის პრობლემად არ იქცევა სირაკუსიდან ზღვით გამგზავრება. მაგრამ შემდეგ, როცა თერონის გემით სირაკუსში ჩადის და ისევ სურს გამგზავრება, ეს უკვე წარმოუდგენელი ხდება (ჰაგი 1971: 26). ასევე ერთგვარი ეპიგრამაა ამ ამბავში მონტეგების და კაპულეტების თემა.

მაგრამ ზოგიერთი ხარვეზი ნიშანდობლივად ელინისტურია. რამდენიმე შემთხვევას ქარიტონი მიაწერს ბედისწერის ქალღმერთს,

ტიხეს: მაგალითად თეროწის გემის პოვნას, ეგვიპტელების აჯანყებას, რომელიც საკუთრივ ავტორს ეხმარება თხრობის კვანძის გახსნაში. ტიხეს ფიგურის როლი თავისი მნიშვნელობით შეიძლება დავუკავშიროთ პროპისეული „მოქმედების შვიდი სფეროს" მესამე კატეგორიას - მაგიურ დამხმარეს, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ. ქარიტონი ძალიან დიდი სიფრთხილით ეკიდება ამ მითოლოგიური პერსონაჟის ჩართვას ტექსტში, უფრო მეტიც, თითქოს აღიზიანებს ის.[1] ასეა თუ ისე, ქარიტონი იყენებს მოცემულ ელინისტურ სტილისტურ ხერხს. კიდევ ერთ უჩვეულო ფაქტს წიგნის დასასრულს ვხვდებით, როცა კალიროე გადაწყვეტს, შვილი დიონისიოსს დაუტოვოს აღსაზრდელად. შესაძლოა, ეს ლეგენდის ერთგვარი კვალია: როცა ვაჟი გაიზრდება, დაბრუნდება სიცილიაში, როგორც ჰერმოკრატოსის ღირსეული შთამომავალი. ამისათვის კი დიონისიოსი სავსებით შესაფერისი ფიგურაა. მაგრამ თუ ეს ლეგენდაა, ის ემთხვევა ქარიტონის დამოკიდებულებას დიონისიოსის მიმართ. მთელი თხრობის მანძილზე ეს პერსონაჟი წარმოდგენილია, როგორც წარჩინებული, დადებითი ფიგურა, რომელიც მკითხველის სიმპატიით სარგებლობს. ავტორს არ შეუძლია მისი იგნორირება. სოფოკლეს შეეძლო. ამ რომანში ყველას გარკვეული ჯილდო უნდა ერგოს (თეროწის გარდა). დიონისიოსს გამორჩეული პატივი ხვდა წილად: სამხედრო დიდება, საპატიო ადგილი მეფის კარზე - და ვაჟიშვილი. ეს ყოველივე კი ჩვენში კლასიკური ხანის ტექსტების მსგავს ემოციებს არ იწვევს.

მაგრამ ეს ფაქტი თავისთავად ნიშნავს, რომ კალიროემ შვილი მიატოვა. მისი დედობრივი მოვალეობა და პასუხისმგებლობა მაშინ მთავრდება, როგორც კი მიხვდება, რომ ბავშვს სათანადოდ მოუვლიან. პერსონაჟების ქმედებები ძნელად მიესადაგება არათუ ჰეროიკული

---

1 ამ ქალღმერთს მიეწერება თეროწის მიერ დიონისიოსის ადგილსამყოფელის პოვნა; კალიროეს ორსულობის მიუხედავად, ის ამ ფაქტს იყენებს, რომ ქალის ერთგულებას გამოცდა მოუწყოს და ამბავში უამრავ კონფლიქტს რთავს; აღსანიშნავია ასევე ქერესის წერილი. ტიხეს შეეძლო, არადოსთან დაეშორებინა კიდეც ერთმანეთისთვის ქერესი და კალიროე.

ეპოსის სტანდარტებს, ვიქტორიანული ხანის მელოდრამატულ ნორმებსაც კი. დიონისიოსს სურს ქერესის სიკვდილი, მაგრამ საქმეში მისი მსახური ერთვება; სპარსეთის მეფე ვერ ახორციელებს სურვილს, ხელში ჩაიგდოს კალიროე მხოლოდ და მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მისი უმაღლესი სოციალური სტატუსი არ შეიბღალოს; კალიროე მზადაა, ქერესის შვილი დიონისიოსის შვილად გამოაცხადოს. საყურადღებოა ასევე ქერესის საქციელი ეგვიპტელებთან ომის დროს. ყველა ეს ნიუანსი ქმნის წარმოდგენას ქარიტონის შეხედულებებზე, მის დამოკიდებულებას სამყაროს, მორალის პრინციპებზე. ასე რომ, ამ ეპიზოდებს „არასრულ ფრაგმენტებს" ნამდვილად ვერ ვუწოდებთ. სიუჟეტი შორს დგას ჰეროიკულობისგან.

რომანში ჩანს ელინისტური სამყარო მთელი თავისი სპეციფიკით. სამყარო განსხვავებული სენტიმენტალური შეხედულებებით, ფილოსოფიით, თეოლოგიით. მაგრამ ყველა ეს ნიუანსი ყოველთვის ცხადად არ ეძლევა მკითხველს. აშკარაა, რომ აფროდიტე მთელი მოქმედების უკან დგას, მაგრამ აქ ნაკლებად არის მკითხველისთვის ცნობილი მისი ზრახვები ნაკლებად გულწრფელი, სასტიკი, უკომპრომისო ზრახვები. სურს, ქერესს გაკვეთილი ასწავლოს, მაგრამ ეს უკანასკნელი თავს აღწევს განსაცდელს. შემდეგ ავტორი გვიყვება ქერესის უმადურობაზე ქალღმეთის მიმართ და რომ მან ასეთი საქციელი თავისი განსაცდელით უნდა გამოისყიდოს. ასევე საშუალება გვაქვს, ვივარაუდოთ, რომ მისი (ისევე, როგორ კალიროეს) მთავარი იარაღი სიყვარულის, როგორც ჭეშმარიტი გრძნობის მიმართ ლოიალურობაა. ქალღმერთი წარჩინებულთ წყალობს. ეს პერსონაჟების ქმედებებზე აისახება.

ტექსტში, საერთოდ, იმ პერიოდის საზოგადოების მსგავსად, ბუნდოვანია ავტორის თეოლოგიური შეხედულებები. ისისი დედობის და ნაყოფიერების, სიცოცხლის ქალღმერთი საუკეთესო სურვილების განხორციელების იმედს იძლეოდა ადამიანებში. აფროდიტე, სიყვარულის და სილამაზის ქალღმერთი ქორწინების და სიყვარულის შესახებ ამაღლებულ განწყობას ქმნიდა. აღსანიშნავია

აფროდიტეს მხლებლების, ეროსის და ტიხეს გავლენა. ტიხეს განზრახვა საბედისწეროც კი შეიძლებოდა აღმოჩენილიყო ქერესის და კალიროესთვის ბოლო წიგნის დასაწყისში, როცა ის გადაწყვეტს, წყვილი ერთმანეთს დააშოროს, მაგრამ ეს მეტისმეტად სასტიკი გადაწყვეტილება იქნებოდა აფროდიტესთვის. მკაცრ თეოლოგიურ სისტემაზე მაინც ვერ ვისაუბრებთ. რომანში ბედისწერის და ზევსის ურთიერთმიმართების პრობლემატიკა ისეთი ცხადი არ არის, როგორც ჰომეროსთან. ტიხეს ფიგურა სხვა არაფერია, თუ არა კონვენცია: ადამიანის გეგმები არ მართლდება; ძალიან ბევრ შემთხვევაში ეროსი აფროდიტეს ვირტუალურ ანალოგს წარმოადგენს. არსებობს ღვთიური სილამაზე და ეს სილამაზე აფროდიტეს უკავშირდება. ჰელმსის მოსაზრებით, აფროდიტე პასუხისმგებელობას გრძნობს კალიროეს ირგვლივ განვითარებულ არასასურველ მოვლენებზე. დახმარების ინიციატორი თავად კალიროეა. ამ პერსონაჟს თავისი ღვთაებრივი სილამაზის გამო ადარებენ აფროდიტეს. შეუძლებელია, ვისაუბროთ „თეოლოგიაზე" უფრო მეტი სიღრმით, ვიდრე ეს ტექსტში იკითხება (შდრ. ჰელმსი 1966: 115). უნდა აღინიშნოს, რომ ქარიტონი ქალღმერთისა და კალიროეს ურთიერთმიმართებაზე ბევრს არ საუბრობს. დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, რომ აფროდიტეს ზრახვები არ განხორციელდა მოცემული თხრობის მანძილზე. სიუჟეტის დასაწყისში ეროსი ცდილობს, უზრუნველყოს ახალგაზრდა წყვილის ერთად ყოფნა. შესაძლოა, ის არწმუნებს კალიროეს, პატივი მიაგოს აფროდიტეს. შემდეგ ქალღმერთი გეგმავს კალიროეს მეორედ ქორწინებას, მაგრამ ეს განზრახვა ახალი წყვილის სამუდამო კავშირს არ გულისხმობს; ერთ-ერთ ეპიზოდში ვხედავთ ეროსს, რომელიც აშკარად არ წყალობს დიონისიოსს; ერთგან ვხედავთ, კალიროე ფიქრობს, რომ აფროდიტე შეურაცხყოფილია მისი სილამაზის გამო; აღსანიშნავია ასევე ეპიზოდი, სადაც ქალღმერთი ძალიან გაბრაზებულია ქერესის ეჭვიანობის გამო. თითოეული ეს ნიუანსი გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის, მაგრამ სრულყოფილად მაინც შეუძლებელია ვთქვათ, რა პრინციპით იმართება სამყარო, სადაც

რომანის პროტაგონისტები ცხოვრობენ. მოცემული ასპექტი ამბის სოციალურ-კულტურული კონტექსტის ანარეკლი უფროა, ვიდრე ინტელექტუალური შინაარსის მქონე ტექსტი.

ეს არის ნიშანდობლივად ელინისტური ამბავი ელინისტურ კონტექსტში. ჩვეულებრივი ადამიანებისგან შემდგარი სოციუმი. მათ უყვართ სიმყუდროვე, რომანტიულები არიან, სენტიმენტალურებიც, მათი ცხოვრება პასიურიც არის და უფერულიც, სოციალურიც და ცივილიზებულიც. ცივილიზებული იმ თვალსაზრისით, რომ ცხოვრობენ საზოგადოებაში იმ ღირებულებებით, რაც მათ სოციოტიპს განსაზღვრავს დანარჩენი სამყაროს წინაშე. ქარიტონის პერსონაჟები პროვინციის ტიპური წარმომადგენლები არიან. ავტორს სურს, აჩვენოს რომ ის კარგად იცნობს ათენს, მაგრამ იმავდროულად, თითქოს, აუცილებლობას გრძნობს, გააკრიტიკოს. ის ყველაფერს სახელს არქმევს მის სამყაროში. ბარბაროსები შთაბეჭდილებას ახდენენ მასზე, თუმცა, ზიზღსაც განიცდის მათ მიმართ. ევფრატი თითქოს მოცემული სამყაროს გარეგანი ზღვარია, მაგრამ მისთვის არც ის არის ლოგიკას მოკლებული, იცოდეს ვინ არის სპარსეთის მეფე.

ქარიტონის რომანის ტექნიკურ მხარეზე საუბრისას აუცილებელია, აღინიშნოს პერსონაჟების ფუნქციური დატვირთვა და უნარი, შეცვალონ თხრობის სტრუქტურა. ბ. ე. პერი ქარიტონისადმი მიძღვნილ სტატიაში (პერი 1930: 93-134) ყურადღებას ამახვილებს სწორედ ამ საკითხზე. ანალოგიური საკითხით ინტერესდება ჯ. ჰელმსი (ჰელმსი 1966). ამ უკანასკნელის მოსაზრებით, ქარიტონის თხრობის ძლიერი მხარეა ტექსტში პერსონაჟების წარმოდგენა ციტირებული მეტყველების (დიალოგები და მონოლოგები) საშუალებით, მოქმედებაზე აქცენტის გაკეთება. თუმცა, თავის მხრივ, ნარატორის მიერ მესამე პირით გადმოცემული ინფორმაცია პერსონაჟების შესახებ საკმაოდ მწირია. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორის მიერ პერსონაჟების დესკრიფცია საკმაოდ ინტუიციურია. მიზეზი, შესაძლოა, ან ავტორის განსაკუთრებული დამოკიდებულებაა

ფსიქოლოგიური ნიუანსების მიმართ, ან თეორიული რეპრეზენტაცია და რიტორიკული წესების დაცვა, „პრეზენტაციის სტილი მიმეტური უფროა, ვიდრე სოფისტური" (პერი 1930: 115).

საინტერესოა: როგორ შემოყავს ქარიტონს პერსონაჟები ნარატივში, როგორ ახდენს მათ იდენტიფიკაციას მომდევნო პასაჟებში, როცა ხელახლა ერთვებიან თხრობაში; „ყოვლისმცოდნე" ნარატორის გავლენა პერსონაჟების სტატუსზე და სოციალურ მდგომარეობაზე; ქარიტონის დამოკიდებულება ე. წ. dramatis personae (შდრ. ბლეიქი 1938). საკითხის მიმართ. გრეიმასისთვის ცნებები, რომლებიც მოცემულ ტერმინს უკავშირდება, შინაარსთან ახლო უფროა, ვიდრე სტრუქტურასთან.

ქარიტონის მიერ ნახსენები, დაახლოებით 70 ადამიანი ღებულობს მონაწილეობას ნარატივში. ამათგან ერთი მეხუთედი მდედრობისთი სქესის წარმომადგენლები არიან. ამ ჩამონათვალში არ შედის ღვთაებები, რომლებიც გარკვეულ როლს ასრულებენ კონფლიქტის განვითარებაში (აფროდიტე, ეროსი, პრონოია, ტიხე), ამა თუ იმ პერსონაჟის მონოლოგებში ნახსენები პიროვნებები, მაგალითად, ადრასტოსი (ქარიტონი, „ქერესი და კალიროე" 9. 2. 1. 6). რომანის მოქმედი პეროსნაჟების ნათესავები (მეგაბიზოსი 5. 3. 4.) და ხალხი, როგორც კრებითი სახელი, მიუხედავად იმისა, რომ მათი პოზიცია რომანში აშკარად გამოკვეთილია (სირაკუსელები 1. 1. 11-12; თაყვანისმცემლები 1. 2. და ა. შ.). სამოცდაათი ადამიანიდან ნახევარი მხოლოდ ერთხელ ჩნდება რომანში კონკრეტული ფუნქციით: ადამიანი, რომელიც ხალხის პოზიციას გამოხატავს (5. 5. 3. და ა. შ.), კურიერი (1. 3. 1.). დანარჩენი ცხრამეტი პერსონაჟი საკუთარი სახელით მოიხსენიება. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია პროტაგონისტები ქერესი და კალიროე, დიონისიოსი, იონიელი წარჩინებული, მეფე არტაქსერქსე და ყაჩაღი თერონი. აჯანყების მეთაური, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რომანის მეორე ნაწილში, ანონიმად რჩება. ანალოგიური მდგომარეობაში იმყოფებიან კალიროეს დედა და შვილი (1. 1. 5; 3. 7. 7), ასევე

რამდენიმე პერსონაჟი, რომელიც ერთ კონკრეტულ ეპიზოდში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, შემდეგ კი ნარატივიდან ქრება (იტალიელი თაყვანისმცემელი 1. 2. 2-4; ტაძრის მსახური 3. 6. 4-6 და 3. 9. 1-4; ეგვიპტელი ჯარისკაცი 7. 6. 6-12 და 8. 1. 6). დაახლოებით 20 პერსონაჟი ავტორს შემოჰყავს იმ მიზნით, რომ გარკვეული მნიშვნელობა მიანიჭოს ამა თუ იმ ეპიზოდს. დანარჩენ შემთხვევაში ნარატივში კონკრეტული პიროვნების პირველად შემოყვანას ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია. ხოლო მათი იდენტიფიკაცია შემდგომ პასაჟებში, როცა ხელახლა ერთვებიან მოქმედებაში, შესავალი პასაჟის ერთგვარი გაგრძელებაა, რადგან ეს ეპიზოდები გარკვეულ პრობლემატიკას მოკლებული არიან. პრობლემა არ წარმოიქმნება, სანამ პერსონაჟების მოქმედებაში ჩართულობის ინტერვალი საგრძნობლად არ იზრდება და მკითხველის მახსოვრობა თუ ავტორის თხრობის თანმიმდევრულობა კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დგება.

ქარიტონის რომანში პერსონაჟების წარმოდგენის მეთოდი ფუნქციურია. რომანში აქცენტირებული პერსონაჟი ძირითად ფიგურას წარმოადგენს პასაჟში, რომელიც საკუთრივ ნარატივის განუყოფელ ნაწილს ქმნის. თითქმის ყველა შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სახელდებას, სხვა დანარჩენი მახასიათებელი ნიშანი მასთან არის დაკავშირებული და ფუნქციურ დამატებას წარმოადგენს. მხოლოდ პარნასი და სატრაპი არიან განსხვავებულ კონტექსტში ნახსენები. ქარიტონი რეგულარეულად აფიქსირებს პერსონაჟების საქმიანობას, ასაკს, მაგრამ ეს მხოლოდ დამატება, ნარატივის უმნიშვნელო ელემენტია. თუ ქსენოფონ ეფესელისთვის საინტერესო ზოგადად ტიპაჟებია, ქარიტონს ინდივიდები აინტერესებს, რომლებიც, მნიშვნელოვანწილად, საკუთარი ინდივიდუალურობის ხარჯზე განსაზღვრავენ კონფლიქტის სტრუქტურას. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქარიტონის რომანის ორი ძალიან ოფიციალური პერსონაჟი თავდაპირველად მხოლოდ მათი სტატუსით არის წარმოდგენილი:

მაგალითად, დიდი მეფე (1. 12. 6) და მხედართმთავარი (4. 5. 5-6). შემდეგ კი სახელით (არტარქსერქსე და ბიასი) მოიხსენიებიან (4. 6. 3; 4. 5. 8).[1]

გვხვდება პერსონაჟთა არაფუნქციური წარმოდგენაც. ქარიტონი ამას პერსონაჟთა ურთიერთმიმართების საშუალებით აღწევს. მეორეს მხრივ, ვხედავთ მათ საკმაოდ დამოუკიდებლად შემოყვანას ნარატივში. იმის ნაცვლად, რომ მცირე პორტრეტები შექმნას, როგორც ამას ის პროტაგონისტების, ქერესის, კალიროეს და თერონის შემთხვევაში აკეთებს, დიონისიოსი და მისი მსახური ლეონასი დრამატული დიალოგის გზით ეცნობიან მკითხველს. ამას მოსდევს თერონის ვიზუალური შთაბეჭდილების ამსახველი პასაჟი (1. 12. 6), სადაც წარმოდგენილია დიალოგი თერონსა და გადაცმულ პერსონაჟს შორის, რომელიც შემდეგ ლეონასი აღმოჩნდება და რომელიც ერთგვარი შესავალი ნაწილია დიონისიოსის და ლეონასის პერსონაჟების შემოსაყვანად თხრობაში (ნახსენებია მათი სახელი, სოციალური სტატუსი და ა. შ.).

ასე რომ, პერსონაჟის სახელი უკვე შესავალ პასაჟში აქვს ავტორს გამოტანილი. გამონაკლისს მხოლოს ოთხი ფიგურა წარმოადგენს: ბიასი, დიონისიოსი, ლეონასი და არტარქსერქსე. რა დამატებით ინფორმაციას გვაწვდის შესავალი პასაჟები პერსონაჟების შესახებ? მამრობითი პერსონაჟების, მაგალითად, ქერესი და მის მეგობარი პოლიქარმოსის შემთხვევაში, ლატენტურად თავიდანვე გვეძლევა გარკვეული ინფორმაცია მათი სოციალური სტატუსის და საქმიანობის შესახებ. ზოგჯერ ეს ხდება მათი შესატყვისი საქმეების დეტალური დესკრიფციით (თერონი, ლეონასი, ჰიგინოსი), ზოგჯერ კი მხოლოდ სტატუსის დაფიქსირებით. მდედრობითი პერსონაჟების წარმოდგენისას მნიშვნელოვანი ურთიერთობების გადმოცემაა (5. 3. 4). როდოგონის გარეგნობის ზედაპირული დახასიათებაც ერთგვარი მოსამზადებელი ეტაპია პროტაგონისტების შემოსაყვანად თხრობაში.

1 საკუთარი სახელების ასე, დაგვიანებით წარმოდგენა გვხვდება სხვა ავტორებთანაც: აქილევს ტატიოსთან 1. 7. 3; 4. 2. 1; 6. 2. 5; ჰელიოდოროსთან 1. 18. 2; ქსენოფონ ეფესელთან 5. 5. 2.

თუმცა, ამ ნაწილში მხოლოდ გარეგნული სილამაზის აღწერა ხდება და არ არის აქცენტირებული ინდივიდუალური შტრიხები. ასევე, ინტელექტუალურ და მორალურ მახასიათებლებთან ოთხი პერსონაჟის - დემეტრიოსის (8. 3. 10), თერონის (1. 7. 1), პლანგონის (2. 2. 1), ჰიგინოსის (4. 5. 1) შემთხვევაში ერთადერთი დეტალი, რომელიც პოლიქარმოსის დასახასიათებლად აქვს ავტორს გამოყენებული, არის ის, რომ მისი ქერესთან ურთიერმიმართება ანალოგიურია პატროკლეს ურთიერთმიმართებისა აქილევსთან (1. 5. 2). ასაკი ნახსენებია დემეტრიოსის (8. 3. 10), დიონისიოსის (1. 12. 6), ქერესისა და კალიროეს (1. 1. 1) შემთხვევაში; დიონისიოსის და ეგვიპტელი დემეტრიოსის წარმოდგენისას ავტორი ეროვნებასაც ახსენებს.[1] დანარჩენ პერსონაჟებთან ეროვნების დაფიქსირება მხოლოდ კონკრეტული გარემოებით არის განპირობებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ყაჩაღების მეთაურის, თერონის წარმოდგენისას ავტორი არაფერს ამბობს მის ეთნიკურ კუთვნილებაზე, რასაც ვერ ვიტყვით სხვა რომანებში დაფიქსირებულ ტირეელ და ეგვიპტელ ყაჩაღებზე. [2]

რომანის სტრუქტურაში ოფიციალური და ისტორიული ფიგურები ნაკლებად დეტალური ინფორმაციით შემოდიან ნარატივში. პროტაგონისტებს შემოყვანისთანავე დეტალურად აღწერს ავტორი. მაგრამ აქცენტი, უპირატესად, გარეგნობაზე კეთდება. ყველაზე შთამბეჭდავია დიონისიოსის და თერონის პერსონაჟები. ასევე, შედარებით მეორეხასისხოვანი ფიგურას დემეტრიოსს

1 ქარიტონი ასაკზე ასევე აკეთებს აქცენტს, როცა ნარატივში შემოყავს ბავშვები (1. 12. 8; 3. 7. 7). არისტონი, ქერესის მამა არ არის მოხსენიებიული ექსპლიციტურად, როგორც „მოხუცი კაცი" იმ ეპიზოდამდე, სადაც ავტორს ის ხელმეორედ შემოყავს თხრობაში (3. 5. 4). ეროვნება მთავარი მახასიათებელია მთელი რიგი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისთვის, რომლებიც სულ რამდენიმე ეპიზოდში გვხვდებიან (1. 2. 2; 7. 2. 2; 7. 6. 6; 8. 2. 1; 8. 2. 12; 8. 6. 4).

2 ქარიტონის ყველა პერსონაჟი საუბრობს ბერძნულად ან ესმის ეს ენა. ეს ენა აქტუალურია სპარსეთის სასამართლო პროცესზეც კი (იხ. ქერესსა და არტარქსერქსეს შორის დიალოგი როგორც პირადი, ასევე სასამართლო პროცესზე). მხოლოდ ერთ შემთხვევაში, როცა ქერესი და პოლიქარმოსი ეგვიპტელთა სამხედრო ბანაკში აღმოჩნდებიან, მაშინ ვამჩნევთ ენობრივ ბარიერს (7. 2. 2).

სრულყოფილად აღწერს ქარიტონი (8. 3. 10). უმეტეს შემთხვევაში, ავტორი ერთი ან ორი შტრიხით ახერხებს და უზრუნველყოფს თითოეული პერსონაჟის სრულყოფილ ჩართულობას კონკრეტულ სიტუაციებში.

პერსონაჟის ხელახალი ჩართვისას ნარატივში ავტორი მათ საკუთარი სახელებით, ან რომელიმე ექვივალენტური სიტყვით მოიხსენიებს. თუმცა, არსებობს გამონაკლისიც. ზოგიერთი პერსონაჟის მიმართ ავტორს გამოყენებული აქვს რამდენიმე დამატებითი საიდენტიფიკაციო ელემენტი. მაგალითად, როცა მითრიდატეს (პირველად ნახსენებია 3. 7. 4) იდენტიფიკაციისთვის ავტორი იყენებს მის სახელს ოფიციალურ ტიტულთან ერთად სხვადასხვა სიტუაციაში (4. 1. 7; 4. 1. 9; 4. 2. 4). მოგიანებით კი, ეს პერსონაჟი ტიტულის გარეშე, მხოლოდ საკუთარი სახელით მოიხსენიება დაახლოებით 60 შემთხვევაში. გამონაკლისს წარმოადგენს პირდაპირი და ირიბი მეტყველებით გამოხატული რამდენიმე სიტუაცია, როცა ტიტულის ხსენება გარკვეული კონტექსტით არის მოტივირებული (4. 5. 5; 4. 5. 8; 4. 6. 4). ანალოგიური პრინციპით არიან წარმოდგენილი პოლიქარმოსი, პარნასი, როკასი, არისტონი, არტაქსატე და როდოგონი. სხვა პერსონაჟები მსგავს დამატებითი დესკრიფციის ელემენტებს მოკლებული არიან. ამ კატეგორიაში ექცევიან, ქერესის და კალიეროეს, გარდა დიონისიოსი, თერონი და სხვა უფრო ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფიგურები: დემეტრიოსი, ლეონასი, ჰერმოკრატოსი, პლანგონი და სტატეირა (რომელთა იდენტიფიკაცია მხოლოდ ტიტულით არ ხდება). მაგალითად, თერონის შემთხვევაში (როცა სხვადასხვა ციტირებულ მეტყველებაში ახსენებს ავტორი), ხაზგასმულია მისი როლი კონფლიქტის სტრუქტურაში და არა მისი იდენტობა. ანალოგიური შეიძლება ითქვას ჰერმოკრატოსზე. მისი ტიტული მოიხსენიება მხოლოდ მაშინ, როცა რომელიმე პერსონაჟი საუბრობს მასზე და არა მაშინ, როცა ავტორი იმ ქმედებებს აღწერს, სადაც ის აქტიურად მონაწილეობს. ასე რომ, გარკვეული საიდენტიფიკაციო ელემენტები

მხოლოდ მაშინ ემატება პერსონაჟების დესკრიფციას, როცა თხრობაში პირველად წარმოდგენისას არ გვეძლევა მათი ქმედების პირდაპირი სცენური დახასიათება. მეორეს მხრივ, მხოლოდ საკუთარი სახელი სავსებით საკმარისია, როცა პერსონაჟი თავიდანვე ექსპლიციტურად შემოყავს ავტორს ნარატივში. კონკრეტული დესკრიფციის ელემენტი, რომელიც შესავალ ნაწილში აქვს ავტორს გამოყენებული, ფუნქციურია რომანისთვის იმდენად, რამდენადაც ტექსტის კონფლიქტის სტრუქტურის მოტივირებას ახდენენ. პერსონაჟებს ეპითეტები მექანიკურად არ მიეწერებათ. პირიქით, ხასიათების და ტიპაჟების ექსპლიციტური წარმოდგენა უკავშირდება ავტორის თხრობის თანმიმდევრულობას და პერსონაჟების არაპირდაპირი გზით წარმოდგენის პრინციპს.

ასე რომ, პერსონაჟების იდენტიფიკაციის მეთოდზე დაკვირვებით შესაძლებელი გახდა, ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ პირდაპირი/ირიბი მეტყველება და კონვენციური ნარატივი: ასევე, როცა მკითხველის ინტერესი საიდენტიფიკაციო ელემენტებთან დაკავშირებით დაკმაყოფილებულია და პერსონაჟის ტიპაჟი მკვეთრად ჩამოყალიბებული, ეს ელემენტები გარკვეულ ფუნქციას იძენენ ტექსტში, მოტივაცია ხდებიან იმ კონკრეტული სიტუაციის, სადაც ავტორი მათ ახსენებს. აგრეთვე ვნახეთ, რომ ნარატივში ზოგიერთი პერსონაჟის შემოყვანა მხოლოდ სახელით ხდება, ზოგის კი, მხოლოდ ტიტულით. საინტერესოა, არის თუ არა შესაძლებელი კონკრეტული ნარატივის პოზიციის დაფიქსირება პირდაპირი მეტყველების გარეშე, ანუ პირდაპირი მეტყველების შინაარსი რამდენად არის მესამე პირით წარმოდგენილი ნარატივის რელევანტური? ამის საილუსტრაციოდ, დიონისიოსი სრულყოფილ მაგალითად გამოგვადგება. მას ყველა მისი დაქვემდებარებული პირი (ლეონასი, ფოკასი, პლანგონი და დასაწყისში კალიროეც) იმავე ლექსიკით მოიხსენიებს, როგორც ეს ამ გმირთან დაკავშირებულ პირდაპირ მეტყველებაშია. თავად დიონისიოსი იძლევა ამ მიმართების ფსიქოლოგიურ იმპლიკაციას, როცა ბრძანებას გასცემს, კალიროეს საკვები მიართვან თავისი

მაგიდიდან (2. 4. 2; შდრ. 2. 6. 5). თუმცა, შეხედულებები იცვლება კოლიზიაში ჩართულ პერსონაჟებს შორის და უფრო და უფრო იშვიათად მოგვეწოდება ინფორმაცია ამა თუ იმ პერსონაჟზე სხვა რომელიმე პერსონაჟის მიერ. მაგალითად, როდესაც დიონისიოსი თავად არის ჩართული მოქმედებაში, ავტორი მას მხოლოდ სახელით მოიხსენიებს. შუალედური პოზიცია უკავია პასაჟებს, სადაც ის წარმოდგენილია, როგორც მისი რომელიმე დაქვემდებარებული პირის მიერ განხორციელებული ქმედების ობიექტი (2. 1. 1 და 2. 1. 7). მსგავს შემთხვევაში ორ ძირითად შესაძლებლობას შორის არსებობს თავისუფალი არჩევანი; ტექსტში მთავარი სუბიექტის თუ საკითხის ძირითად ინტენციაზე დაქვემდებარებულობა მეტნაკლებად დაფიქსირებულია. კონკრეტული სიტყვათწყობის ცვლილება კი ავტორის მიერ სტილისტური ვარიაციების ჩამოყალიბებით აიხსნება (იხ. 3. 9. 10-11; სიტყვათწყობის მონაცვლეობა ფოკასის პირდაპირ მეტყველებამდე და მის შემდეგ). საყურადღებოა ციტირების ქარიტონისეული მანერა (შდრ. პაპანიკოლაუ 1973: 13-24). ე. წ. კოლაჟის ტექნიკით თავის ნარატივში ის ხშირად რთავს ნაწყვეტებს ჰომეროსის ეპოსიდან. იყენებს ნაწყვეტს დემოსთენეს ცნობილი ნაწარმოებიდან „გვირგვინის შესახებ" (1. 3. 1=De Cor. 169)

ქარიტონის რომანში კლასიკური ტექსტებიდან დიდი რაოდენობით, განსაკუთრებით ჰომეროსის და დემოსთენესის ციტატების და ალუზიების არსებობა თავისთავად მოითხოვდა განათლებულ მკითხველს (თუმცა, ზოგადად, ეს ნიუანსები არ განსაზღვრავენ ტექსტის მკითხველთა აუდიტორიას). მიიჩნევენ, რომ „ქარიტონის რომანი განკუთვნილი იყო მცირე აზიის ელინისტური ქალაქების განათლებული კლასისთვის" (ჰაგი 1983: 98). რომანის პერსონაჟებიც გამოირჩევიან განათლებით. ამ მხრივ მკითხველისთვის ერთგავრი აღმოჩენაა ქალი პერსონაჟების აკადემიურობა.[1]

---

1 ქარიტონის ქალი პროტაგონისტი წერს წერილებს (8. 4. 4-7; „მან აიღო საწერი მოწყობილობა და დაწერა შემდეგი..." 8. 5. 13 „როდესაც მან [დიონისიოსმა] იცნო კალიროეს ხელწერა..." (ციტატების ქართული თარგმანები ჩემია. ნ. პ.) შდრ. 4. 4. 6-5. 1). ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ კალიროე რომანში მოიხსენიება, როგორც „კარგად აღზრდილი" (6. 5. 8).

მაგრამ ეს ხომ არ ზღუდავდა მისი რომანის მკითხველთა არეალს? ქარიტონის მსგავს მწერალს აუცილებლად ექნებოდა წინასწარ გათვლილი თავისი რომანის განსხვავებული აუდიტორია. ერთი წრე აუცილებლად იქნებოდა მისი კატეგორიის ხალხი, როგორც კულტურული, ისევე სოციალური თვალსაზრისით. მათ სათანადო რეაქცია ექნებოდათ ავტორის მიერ გამოყენებულ ციტატებზე და ალუზიებზე. თუმცა, ერთი შეხედვით მარტივი სიუჟეტის გამო, ეს რომანი ნაკლებად განათლებული მკითველისთვისაც საინტერესო წიგნად რჩება.

კომპოზიციაში ისტორიული ნიუანსების ჩართვით და რემინისცენციებით ავტორი მკითხველის გარკვეულ მოტივაციას ახდენს (ე. წ. „კულტურული კოდი"[1]) - ისინი მხატვრულ ტექსტს უფრო კითხვადს ხდიდა მისი თანამედროვე საზოგადოებისთვის. ერთ-ერთი ეპიზოდის მთავარი ლოკაციის, მილეტოსის გეოგრაფიული და სოციალური ფონი ძალიან ჰგავს იმ პერიოდის მცირე აზიას. თუმცა, ისტორიული ფაქტები აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას მოკლებულია და მთელ რიგ ანაქრონიზმს ქმნიან. ჰერმოკრატოსი, პროტაგონისტ კალიროეს მამა გახლდათ სირაკუსელი სტრატეგოსი და ათენელთა მძლეველი, რომელიც წარმატებით მონაწილეობდა 414-413 წლებში გამართულ ბრძოლაში ათენელებსა და სიცილიელებს შორის. ის 407 წელს გარდაიცვალა. აღსანიშნავია, რომ რომანში აღწერილი ამბები ძალიან ჰგავს მეოთხე საუკუნის ძირითად მოვლენებს, მაგალითად 332 წელს ალექსანდრე მაკედონელის მიერ ტირას აღებას. მოცემული ისტორიული კონტექსტის ნაწილია კალიროეც. ჰერმოკრატოსს ჰყავდა ქალიშვილი, რომელიც უბედური შემთხვევის გამო გარდაიცვალა. ქერესიც ათენელი მხედართმთავრის, ქაბრიასის პროტოტიპად შეიძლება ჩაითვალოს. ამასთანავე, ქარიტონის რომანის შესავალი ნაწილი თავისი ფორმით მოგვაგონებს ჰეროდოტოსის და თუკიდიდესის თხრობას. შესამჩნევია ისტორიოგრაფიული და ბიოგრაფიული თხრობის სტილი. არტაქსერქსეს პერსონაჟი

1 ტერმინის ავტორია რ. ბარტი.

მსგავსებას ავლენს ისტორიულ ფიგურასთან არტაქსერქსე II მნემონთან (404-358 წ), რომლის მეუღლეს ქარიტონის რომანის სპარსელი დედოფლის მსგავსად სტატირა ერქვა. თუმცა, ის ასევე შეიძლება დავაკავშიროთ არტაქსერქსე მესამესთან (358-338 წ), რომელმაც რომანის პერსონაჟის მსგავსად, წარმატებით დაამარცხა ეგვიპტელი ამბოხებულები. დიონისიოსიც აშკარად მოგვაგონებს მეოთხე საუკუნის ორ სირაკუსელ ტირანს. მისი მმართველობის არეალი მილეტოსია, რომელიც სპარსეთის იმპერიაში შედის, მაგრამ ისტორიულად მილეტოსი არ იყო ამ იმპერიის ნაწილი 368 წლამდე.

ქარიტონი თემატიკის ვარირებით ცდილობს საბერძნეთის უპირატესობის ხაზგასმას დანარჩენ სამყაროზე. ტერმინით „ბარბაროსი" ახსენებს ყველა არა-ბერძენს, შესაბამისად, ყველა ნაკლებად ცივილიზებულ ადამიანს.

ტექსტში კონვენციური ნარატივით გადმოცემული ამბავი საკმაოდ მცირეა. ავტორი ძირითად აქცენტს სიუჟეტის დრამატულად წარმოდგენაზე აკეთებს. ამბავს, უმეტესწილად, პირდაპირი მეტყველების სახით გვთავაზობს, ცდილობს, დრამის წარმოდგენის ყველა შესაძლო საშუალება გამოიყენოს, მიმართავს მრავალ რიტორიკულ სტილისტურ ხერხს, განსაკუთრებით, პარადოქსს და ანტითეზისს. ემოცია თხრობის ცენტრალურ ასპექტს წარმოადგენს და ნარატივი მის ირგვლივ ვითარდება. სტრუქტურულად მთელი რომანი კალიროეს ურიცხვ თაყვანისმცემლებთან დაკავშირებულ კონფლიქტზეა აგებული. მრავალრიცხოვანი ღვთაება აქტიურად ერევა მოქმედების განვითარებაში (განსაკუთრებით, ბედისწერის ღვთაება), მაგრამ ეს ისევ და ისევ ემოციების წინა პლანზე წამოწევით არის განპირობებული, ავტორი მათ ყოველთვის კანონზომიერად ანაწილებს პერსონაჟებს შორის. შესაბამისად, ხშირად მისი რიტორიკა პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ პერცეფციას ემსახურება. ეს ძირითადად მეორეხარისხოვან პერსონაჟებზე ვრცელდება პროტაგონისტები მუდმივად ახდენენ ეფექტს მკითხველზე.

ეს არის რომანის ტიპური სიუჟეტის საუკეთესო ფორმით

და ტექნიკური საშუალებით წარმოდგენა. ამბავში კონვენცია უპირველესია: გარეგნული სილამაზე, სიყვარული, ქორწინება, ბედნიერი ფინალი. ამ თვალსაზრისით ძველბერძნული მხატვრული პროზა მნიშვნელოვანწილად გაემიჯნა ანტიკურ ტრაგედიას და ეპოსს. ქარიტონის რომანი ნიშანდობლივად პოსტკლასიკური ტექსტია. ის ელინისტური კრეატიული სამყაროს ლიტერატურული ქმნილებაა.

რომანის კომპოზიციური ორგანიზაციის ანალიზისას მნიშვნელოვანია მოქმედების დროში ვარირების და გადანაწილების პრინციპი. ამ თვალსაზრისით ყველა ძველბერძნული რომანი ერთმანეთისგან განსხვავდება, მათ შორის, ქარიტონის რომანიც.

მხატვრული ნარატივის დრამატული თარიღი თხრობაში ისტორიული პროტოტიპების ჩართვით მიიღწევა. თუმცა, ნარატივში არაფერია კონკრეტულად ისეთი, რაც მას ისტორიულ ქრონოლოგიასთან დააკავშირებდა. ქრონოლოგიურ სპეციფიკურობას ვაწყდებით პასაჟში (3. 5. 1), სადაც სირაკუსელები უარს ამბობენ, ზღვაში ხომალდები გაუშვან ზამთრის კლიმატის გამო და გადაწყვეტენ, გაზაფხულამდე დაიცადონ, მაგრამ ერთ-ერთი პროტაგონისტი ვერ ითმენს და საყვარელი ადამიანის მოსაძებნად მიეშურება. თხრობა თანმიმდევრულია. მაგრამ ვინაიდან მთხრობელი ამბის სტრუქტურას მხატვრული ნორმების შესაბამისად აგებს, რაც მის მიერ წარმართული ამბის შესახებ სრულ ინფორმატიულობას და ჩართულობას გულისხმობს, ძნელი სათქმელია, რამდენად თანმიმდევრულია მისი თხრობა. ზოგან მთხრობელი აწმყო დროს იყენებს იმ მოვლენების აღსანიშნავად, რომელიც მის ნარატივს აშკარად წინ უსწრებს.[1]

ამბის დროის ხანგრძლივობა განსაზღვრული არ არის. ის, სავარაუდოდ, 2-3 წელს მოიცავს, მაგრამ დროის მონაკვეთი, რომელიც ავტორს ფაბულის ასაგებად სჭირდება მნიშვნელოვანწილად მეტია: მნიშვნელოვანი და ექსტერნალური ანალეფსისის საშუალებით

1 5. 1. 3, 2. 2, 4. 5, 9. 1; 6. 8. 6-7.

დაახლოებით ოცი წლით ვიხევთ უკან, როცა ჰერმოკრატოსის მიერ ათენელებზე გამარჯვების შესახებ ინფორმაციას ვგებულობთ; პროლეფსისი კი რამდენიმე წლის შემდგომი ამბის შესახებ ახდენს მკითხველის ინფორმირებას, როცა თხრობის დასასრულს ნახსენები პროტაგონისტის ვაჟი სირაკუსში დაბრუნდება დაახლოებით ოცი წლის შემდეგ. თხრობის დასაწყისის და დასასრულის მოცემულ ზღვარს შორის სივრცე არ არის შევსებული. მთელი დროის მანძილზე, სტრუქტურულად ამბის დასაწყისიდან დასასრულამდე, არ არსებობს მონაკვეთი, რომლის შესახებაც ავტორი არ ყვება, თუმცა, ავტორი ყოველთვის არ გვაწვდის ინფორმაციას, თუ რას აკეთებდა ესა თუ ის პროტაგონისტი მოცემულ პერიოდში. ნარატორი ხშირად იძლევა მინიშნებას ამა თუ იმ დღის და ღამის დასაწყისზე და ბოლოზე, მაგრამ იმ პასაჟებში, სადაც თხრობის ტემპი იმატებს და დრო სწრაფად გადის, ეს ნიუანსი იგნორირებულია. მაგალითად, ერთგან (3. 7. 7) ვიგებთ, რომ კალიროეს შვილი გაუჩნდა დიონისიოსთან ქორწინებიდან შვიდი თვის შემდეგ. ამ დროის მონაკვეთს ავტორი მოკლედ, მაგრამ მაინც გადმოგვცემს; დიონისიოსსა და მითრიდატეს ამბამდე კი მთელი ოცდაათდღიანი შესვენებაა. მაგრამ, ძალიან ხშირად, პერიოდი, რომელიც პერსონაჟების მოგზაურობას სჭირდება, არ არის დაკონკრეტებული და ნარატივის ქრონოლოგიის დროის ზუსტად გამოთვლა ვერ ხერხდება.

თანმიმდევრულობის თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ თხრობა ლინეარულია. მთავარი ნარატორი მოვლენებს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით წარმოადგენს. ამბავი მეტნაკლებად შეესაბამება ფაბულის კონკრეტულ ნაწილს. ზუსტი ქრონოლოგიური პრეზენტაციის პროცესში დევიაცია წარმოიქმნება სხვადასხვა სიუჟეტურ ჩარჩოებში მოქცეული სიმულტენიური ამბის თხრობით გამოწვეული ტექნიკური პრობლემით. ეს ასპექტი დროდადრო კონკრეტული საკითხების აქცენტირებას მოითხოვს. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი დიდი რაოდენობით ანალეფსისს და პროლეფსისს შეიცავს, როგორც ნარატივის, ასევე პერსონაჟების

რეპრეზენტაციის თვალსაზრისით, ისინი მაინც შინაგანი (ინტერნალური) არიან ტექტსისთვის, კონკრეტული საზღვრებით. ანალეფსისი ერთგვარად აჯამებს მკითხველისთვის უკვე ნაცნობ ფაქტებს და იშვიათად თუ შეიცავს ახალ ინფორმაციას. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მათ ფუნქციური დატვირთვა არ გააჩნიათ პერსონაჟების წარმოდგენის თუ დრამატული ეფექტის მოხდენის თვალსაზრისით.

დროის ანალიზისას საინტერესოა რიტმის პრინციპებზე დაკვირვება. ნარატივი ნიშანდობლივად წარმოდგენილია, როგორც კონკრეტული სცენების მთელი კონსტრუქცია, რომლებიც ტექსტის მოკლე შინაარსში კონვენციურ ჯაჭვს ქმნიან. ეს სცენები შეესატყვისება ნარატივის იმ ნაწილებს, რომლებიც შექმნილია კონკრეტული დღის თუ ღამის მოვლენების მიერ და მთელი ტექსტის დაახლოებით 90%-ს შეადგენს (ჰაგი 1971: 82).

ეს არის რომანი, რომელსაც გააჩნია მოქმედების დასაწყისი, დასასრული და ქრონოლოგიურად გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, რომელმაც, ზოგადად, უფრო მეტი იცის, ვიდრე პერსონაჟებმა. ეს ფაქტი მოულოდნელობებს გამორიცხავს, მაგრამ წარმოქმნის ირონიას. მაგალითად გამოდგება რომანის დასასრული, როცა ქერესი და კალიროე საბოლოოდ შეხვდებიან ერთმანეთს: ქერესმა არ იცის, რომ ტყვე კალიროეა, მაგრამ ამ უკანასკნელის დატყვევების და ბანაკში მიყვანის ამბავი დაწვრილებით, „სათანადო" თანმიმდევრობით არის გადმოცემული. ადვილად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორი შედეგი ექნებოდა ანაქრონისტულ რეპრეზენტაციას, ანუ ქერესისთვის რომ ხელმისაწვდომი ყოფილიყო ინფორმაცია, რომელიც კალიროეს შესახებ მოცემულ მომენტში მკითხველმა უკვე იცის.

შეგვიძლია გამოვყოთ ერთი მთავარი პროლეფსისი, რომელიც პერსონაჟთა წარმოდგენისას ნიშანდობლივად გამონაკლისია. თხრობის დასაწყისში ვხედავთ, რომ კალიროეს მიერ უარყოფილი ხელისმაძიებლები ქერესს გულში ეჭვს ჩაუნერგავენ. ისკი „მოღალატე" მეუღლეს წიხლის ჩარტყმით „სიცოცხლეს გამოასალმებს" (1. 4. 12).

მკითხველმა იცის, რომ ის სინამდვილეში ცოცხალია. ნარატორი მხოლოდ მოგვიანებით გვამცნობს, რომ იმ ინციდენტის დროს კალიროე ორსულად იყო (2. 8. 5). ეს ინფორმაცია აშკარა მაშინ ხდება, როცა კალიროე გააცნობიერებს თავის მდგომარეობას, რაც მოტივაცია ხდება მისი გადაწყვეტილებისა - ისევ გათხოვდეს და თავისი შვილისთვის ღირსეული მამა იპოვოს. ასე რომ, ანალეფსისი მოტივაციის მიზეზი ხდება.

ქარიტონი შიდა (ინტერნალურ) ანალეფსისს იყენებს. საინტერესოა თხრობის დაწყებამდე მომხდარი მოვლენა, რომელსაც ავტორი რამდენჯერმე ეხება რომანში. ეს არის ჰერმოკრატოსის მიერ ათენელების დამარცხება. ამ მოვლენას ნარატორი პირველივე წინადადებაში ახსენებს, როგორც ჰერმოკრატოსის და, შესაბამისად, კალიროეს ერთგვარ დესკრიფციას: „ჰერმოკრატოსს, სირაკუსელ სტრატეგოსს და ათენელთა მძლეველს, ჰყავდა ქალიშვილი, სახელად კალიროე" (1. 1. 1).

მამის ეს ღირსება იმდენად დიდი და ავტორიტეტულია კალიროესთვის, რომ ამის ხაზგასმას ის ყოველთვის ცდილობს გასაჭირის დროს თუ იდენტობის დაფიქსირების მიზნით. მაგალითად, როცა სამარხის გაძარცვის შემდეგ ის მეკობრეებს მილეტში მიჰყავთ, წამოიძახებს: „მამავ, სწორედ ამ ზღვაზე შენ ხელში ჩაიგდე ათენელთა სამასი გემი; ახლა კი პატარა ნავით მიჰყავთ შენი ქალიშვილი და არაფერს აკეთებ, რომ დამეხმარო" (1. 11. 2).

ანალოგიური თემა მეორდება, როცა სპარსეთის მეფე კალიროეს დახმარებას სთავაზობს, რომ მამის ღვაწლს ხაზი გაუსვას (5. 8. 8).[1] სხვა წინარე ამბავზე ავტორი თითქმის არაფერს ამბობს. არაფერი ვიცით პროტაგონისტების წარსულ ცხოვრებაზე. ლეონასი უყვება მეკობრეთა წინამძღოლს, თერონს, რომ დიონისიოსმა სულ ცოტა ხნით ადრე დაკარგა საყვარელი მეუღლე (1. 12. 7), მაგრამ ინფორმაციას მათი თანაცხოვრების შესახებ და ცოლის სიკვდილის მიზეზს ავტორი არასოდეს ახსენებს.

1 შდრ. 3. 10. 6; 7. 2. 3, 5. 8.

რამდენიმე ანალეფსისი შეიცავს თხრობის დაწყებამდე მომხდარი მოვლენების შესახებ ნარატივის ადრესატისთვის უცნობ ინფორმაციას. მას შემდეგ, რაც დიონისიოსი და მეფე ეგვიპტელ აჯანყებულებთან ომში ერთვებიან, ქერესი სახლში მიემგზავრება (7. 1. 3-4). ნარატორი გადმოგვცემს, რომ მანამდე დიონისიოსი ავალებს მსახურს, ქერესი დაარწმუნოს, რომ მეფემ ქალი დიონისიოსს მიაკუთვნა მის მიმართ კეთილგანწყობის გამოსახატავად. ეს ხდება მოტივაცია ქერესისთვის, რომ ეგვიპტელთა მხარეს გადავიდეს. უფრო ადრე (6. 8. 1-2) მომხდარი ამბავი, ეგვიპტელებმა რომ მოკლეს თავიანთი მმართველი, აირჩიეს ახალი მეფე და სირიას და ფინიკიას მიაღწიეს, ირიბი მეტყველების სახით არის წარმოდგენილი, როგორც ერთგვარი შეტყობინება. ნარატორი ამბავის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. თავად ამბავს არ გვიყვება. შესაბამისად, ეგვიპტელთა მეფის დამარცხების და სიკვდილის შესახებ ამბავს მკითხველი მაშინ იგებს, როცა ის ქერესის პერსონაჟამდე პირდაპირი მეტყველების სახით აღწევს (8. 2. 3). ზემოთ ხსენებულ შემთხვევებში ახალი ამბის გადმოსაცემად ავტორს მხოლოდ ერთი ან ორი ხაზი სჭირდება.

სამოქმედო ანალეფსისის უმეტესი ნაწილი პირდაპირი მეტყველების სახით არის წარმოდგენილი, შედარებით ნაკლები კი ირიბი მეტყველებით. ამ უკანასკნელის საილუსტრაციოდ გამოგვადგება ეპიზოდი, როდესაც ფოკასი დიონისიოსს_ უყვება ქერესის გემის ინციდენტზე: „ფოკასმა უამბო მეზღვაურის შესახებ, რომლისგან გარკვეული ინფორმაცია გაიგო - სადაური იყო გემი, მათი მოგზაურობის მიზნები, ვინ იმყოფებოდა გემზე... ასევე, თუ როგორ დაესხნენ თავს, ცეცხლი როგორ წაუკიდეს, გემის ეკიპაჟის უმეტესობა კი მოკლეს, ზოგიც ტყვედ ჩაიგდეს" (3. 9. 11).

ეს პასაჟი ადრე (3. 7. 1) მოყოლილ ამბავს იმეორებს. განმეორებული ამბის ელემენტები შეესაბამება ძირითად ნარატივს. ეს ყოველივე ლექსიკურ მასალაზეც ვრცელდება. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მოვლენების ფოკუსირებას მეორეხარისხოვანი შიდა ნარატორი ახდენს, რომელმაც არაფერი იცის იმის შესახებ, რომ

სინამდვილეში, ქერესი და პოლიქარმოსი ტყვედ ჩავარდნენ და ცოცხლები არიან. კომპოზიციაში ამ ინფორმაციის აქცენტირების გამოტოვება იწვევს დიონისიოსის არაინფორმირებულობას, მას მეტოქე გარდაცვლილი ჰგონია. ეს კი კონფლიქტის განვითარების კაუზატური ფაქტორია და გარკვეულ ინტრიგას ტოვებს თხრობაში.[1] ხშირად პირდაპირი მეტყველებით გადმოცემული ამ ტიპის ანალეფსისი რომანის რომელიმე სცენის ნაწილს წარმოდგენს. ერთ-ერთი პირველი სამოქმედო ანალეფსისი გვხვდება პასაჟში (2. 5. 10), როცა კალიროე თავის ამბავს უყვება დიონისიოსს: „მე ვარ ჰერმოკრატოსის, სირაკუსელი გენერალის (სტრატეგოსის) ქალიშვილი. მოულოდნელად დავეცი და გონება დავკარგე. ჩემმა მშობლებმა მდიდრულად დამკრძალეს. მძარცველებმა ჩემი აკლდამა გახსნეს, გონზე მოსული დამინახეს და აქ მომიყვანეს. თერონმა კი ლეონასს გადამცა აქ, ამ უცხო ადგილას". მან ბევრი სხვა რამეც უამბო მათ, მაგრამ არაფერი თქვა ქერესის შესახებ (2. 5. 10).

სტრუქტურულ ელემენტთა თანმიმდევრობა ისევ მსგავსია, არავითარი ახალი ინფორმაცია და დამატებითი სტილისტური შეფერილობა. თუმცა, კალიროემ გამოტოვა მისი ქერესთან ქორწინების ფაქტი, როგორც ამას ძალიან ექსპლიციტურად აღნიშნავს მთავარი ნარატორი.

ამ და სხვა მსგავსი პასაჟის[2] ფუნქციაა იმ ფაქტის დადგენა, თუ რამდენად არის პერსონაჟი (ამ შემთხვევაში დიონისიოსი) ამბის შესახებ ინფორმირებული და გამოკვეთოს ან შეავსოს ფონურ ცოდნაში „გამოტოვებული ადგილები".

განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს მრავალი მონოლოგი, ლოცვა და დიალოგი, რომლის საშუალებითაც პროტაგონისტები

---

1 ანალოგიური სამოქმედო ანალეფსისები იხ. 2. 4. 3; 6. 7. 1; 8. 1. 4, 5. 7.

2 2. 1. 3-4, 8-9; 3. 4. 6, 13-14; 3. 9. 1-3, 10. 2; 4. 3. 1-5, 5. 8; 5. 9. 4-5, 10. 7; 7. 2. 3-4; 8. 1. 16-17, 7. 3; 7. 9-8. 11. ბოლო შემთხვევა განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, რადგან პროტაგონისტები ხელახლა ყვებიან მთელ ამბავს სირაკუსელების წინაშე. აქ ანალეფსისის მოცულობა და ფაქტების გამეორება ისევ ნარატივის ადრესატზეა გათვლილი. მისთვის საბოლოოდ ცხადი ხდება ტექსტის კომპოზიციური მთლიანობა.

საკუთარ ბედისწერაზე სევდიანად საუბრობენ. მსგავსი მეტყველების შემადგენელი ელემენტების გამეორება ამა თუ იმ პერსონაჟის წარსული ცხოვრების ერთგვარ რეზიუმირებად შეიძლება ჩავთვალოთ. არავითარი ახალი ფაქტობრივი ინფორმაცია ნარატივის სტრუქტურაში. თითქოს უკვე მოყოლილი ამბის ახლებური ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს ავტორი. სიუჟეტის ფუნქციას წარმოადგენს არა ვინმეს ინფორმირება, არამედ ემოციის და პერსონაჟის პრეზენტაცია.

როცა კალიროესადმი მითრიდატეს სიყვარულზე საუბრობს, ნარატორისგან ვგებულობთ: „ის (მითრიდატე) სრულიად დაიღუპებოდა, უცაბედად ნუგეში რომ არ ეპოვა" (4. 2. 5).

შემდეგ თხრობას გადავყავართ იმ მოვლენებზე, რაც მითრიდატესთვის სანუგეშო აღმოჩნდა ის ქერესს იპოვის თავის მონებს შორის. მეორეს მხრივ, ნარატორს აინტერესებს არა თავად მოვლენები, არამედ იმ ფაქტების მომავალი, რაზედაც ყვება. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთი ამბის მეორეს მიმართ რელევანტურობის დაფიქსირებასთან და არა პროლეფსისთან. ეს კომპოზიციის ორგანიზაციის კიდევ ერთი პრინციპია, ამბის პროგრესირება თხრობაში რაიმე მნიშვნელოვანი ინფორმაციის ჩართვის გარეშე. საინტერესოა პასაჟი, სადაც ავტორი თხრობის ორ ხაზს რამდენადმე აკავშირებს ერთმანეთთან: „და ისევ, ზუსტად იმ დღეს, ბოროტმა სულმა იმძლავრა. და, თუ როგორ, ამას მოკლედ გიამბობთ; ჯერ მინდა მოგითხროთ, რა მოხდა ამ დროს სირაკუსში" (3. 2. 17).

თუმცა, ამ დაპირებას მთხრობელი არ ასრულებს: ჯერ საკმაოდ ვრცლად გვიყვება სირაკუსში მომხდარ მოვლენებზე (ქერესის ირგვლივ განვითარებული მოვლენები), ხოლო როცა საქმე კალიროეს შეეხება და მოვლენები მის ირგვლივ იწყებს განვითარებას, ადრე ნახსენებ „ბოროტ სულზე" ნარატორი არაფერს გვეუბნება. თუმცა, პროლეფსისის გამოყენების განზრახვა ავტორის მხრიდან გამართლებულია - თხრობა ახალ ეტაპზე გადაჰყავს.

რომანში სამოქმედო პროლეფსისის განსაზღვრა ძალიან რთულია, რადგან პერსონაჟები თხრობის სხვადასხვა დროს ფიქრობენ მომავლზე, იმედებზე და სურვილებზე. კონფლიქტის მომავლის განსაზღვრის ალბათობა მუდმივად ვარირებს. მაგალითად, კალიროესგან პირველი უარის შემდეგ დიონისიოსს „იმედი არ დაუკარგავს, რომ მოიპოვებდა ქალის სიყვარულს. სიყვარული თავისთავად გულისხმობს ოპტიმიზმს და მას სჯეროდა, რომ მუდმივი ყურადღებით სურვილს აისრულებდა" (2. 6. 4).

ადვილი შესამჩნევია, რომ მისი იმედები ვერ გამართლდება, რადგან მკითხველმა იცის, რომ კალიროე ქერესის ერთგულია. და მიუხედავად იმისა, რომ როგორც პერსონაჟს სურს, ეს ჰეშმარიტი პროლეფსისი იყოს, მთავარი ნარატორის და ნარატივის ადრესატის გადმოსახედიდან შეიძლება ითქვას, რომ ეს პროლეფსისი მცდარია. ეს პერსონაჟზე გათვლილი ინდექსი უფროა, ვიდრე ნარატოლოგიური ელემენტი. მეორეს მხრივ, პერსონაჟის ფიქრებმა გარკვეული მიმართულებაც შეიძლება მისცეს კონფლიქტის განვითარების სტრუქტურას და ამით მოვლენებს მეტი დრამატულობა შესძინოს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა პასაჟი (2. 9. 1), სადაც კალიროეს ორსულობასთან დაკავშირებით პლანგონი და თავად კალიროე მომავლის შესახებ დიამეტრულად საპირისპირო სტრატეგიებს აფიქსირებენ. პლანგონი ამ ფაქტს აღიქვამს, როგორც მთავარ მიზეზს, თუ რატომ უნდა დაქორწინდეს კალიროე დიონისიოსზე. თავად ქალი კი თავდაპირველ აზრს შეიცვლის და გადაწყვეტს ბავშვი გააჩინოს; წარმოიდგენს საკუთარ შვილს, რომელიც როგორც მამამისი, ღისეულად დაიმკვიდრებს საკუთარ ადგილს, დაბრუნდება სირაკუსში და იპოვის თავის ნამდვილ ოჯახს. მომავალს არც ერთი არ წინასწარმეტყველებს, მაგრამ ორივე მათგანი გარკვეულწილად ხედავს მომავლის რაღაც ელემენტებს: მეორე წიგნის დასასრულში გამოიყენება ნაწილობრივი პროლეფსისი, რომ გარკვეულწილად დასახოს პრობლემატიკა, რომელიც მესამე წიგნში უნდა გადაიჭრას.

თუმცა, ზოგ შემთხვევაში სამოქმედო პროლეფსისი საკმაოდ

ზუსტად განსაზღვრავს კონფლიქტის მომავალს. შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ ნარატორის ძირითადი ადრესატი ვერ ისაუბრებს ფაქტების სიზუსტეზე, თუ არ ჩავთვლით რეტროსპექტულობას. ავიღოთ ორი შემთხვევა, რომელიც დიონისიოსს უკავშირდება. მას შემდეგ, რაც კალიროე შეყვარდება, გადაწყვეტს, უკან, ქალაქში წაიყვანოს, რადგან „როცა მას ქალაქში დაინახავენ, ყველა მასზე ისაუბრებს, მისი სილამაზე მთელ იონიას დაატყვევებს, მისი ამბავი თვით „დიდი მეფის" ყურამდე მიაღწევს" (2. 7. 1).

მოგვიანებით, როცა კალიროე გადაწყვეტს, რომ ცოლად გაჰყვეს, დიონისიოსი არჩევანის წინაშე დადგება: ქორწილის გადახდა სოფელში ნაჩქარევად უფრო ხელსაყრელია, თუ ქალაქში: „ახლაც ძალიან სწრაფად ვრცელდება ამბავი რომ კალიროე ცოცხალია. ამბავი სირაკუსამდეც მიაღწევს, თუ როგორ გახსნეს მეკობრეებმა სამარხი, ქალი გაიტაცეს და მილეტოსში გაყიდეს! სირაკუსელი გემები ჰერმოკრატოსის მეთაურობით ჩვენ დასალაშქრად წამოვლენ. რა უნდა ვუთხრა მათ? „ის მე თერონმა მომყიდა". „თერონმა? სად არის? " კიდევაც რომ დამიჯერონ, როგორ ვუთხრა, რომ მე მეკობრეებისგან რაიმე მოპარული ავიღე? ეცადე, თავი გადაირჩინო, დიონისიოს; დიდი მეფისთვის მოგიწევს პასუხის გაცემა" (3. 2. 7).

პასაჟის შემადგენელი ელემენტები მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ სიუჟეტის შემდგომ განვითარებას, მაგრამ ბარიერად მოქმედებაში დიდი მეფის ჩართულობა გვევლინება. ვინაიდან შემდგომი მოქმედების ალბათობა რეტროსპექტულად უკვე განსაზღვრულია, ძირითადი ეფექტი ირონია რჩება: დიონისიოსი ცდილობს არჩევანი გააკეთოს, ფრთხილობს. ქალაქში ფორმალური ქორწინება ნაკლებად სარისკოს ხდის ჭორის გავრცელებას, მაგრამ მისი საბოლოო გადაწყვეტილება, მილეტოსში იქორწინოს, აბსოლუტურად იგივე შედეგს გამოიწვევს.

თითქმის ყველა ბელლეტრისტული რომანის ბაზისი არის ჰომეროსის „ოდისეა" და ათენური ახალი კომედიის სიუჟეტი. ეს ასპექტი გარკვეულწილად განსაზღვრავს, თუ რა მეთოდებით

დასრულდება განვითარებული კონფლიქტი. მაგრამ ქარიტონი, რომანის ჟანრის ფარგლებში, ინტერტექსტუალურობის საშუალებით კარგად ახდენს საკუთარი ტექსტის რეალიზაციას. ჰომეროსის ზუსტი ციტირებით ის კალიროეს რამდენადმე აკავშირებს ორ პერსონაჟთან - ელენესთან და პენელოპესთან (დაწვრ. იხ. მიულერი 1976; მანუვალდი 2000). ელენეს მსგავსად, კალიროესაც ორი ქმარი ჰყავს, ერთი - აზიაში, მეორე კი - საბერძნეთში, რომელიც მის დასაბრუნებლად მიემგზავრება. პარალელი იმპლიციტურ პროლეფსისს გვაწვდის კონფლიქტის დასასრულზე: როგორც ელენე უბრუნდება მენელაოსს, ასევე კალიროეც ოდესმე დაუბრუნდება ქერესს.[1] ასევე, პენელოპეს მსგავსად, კალიროეც მრავალი ხელის მთხოვნელის მიუხედავად, განსაკუთრებულ ერთგულებას იჩენს მეუღლის მიმართ. ამ შემთხვევაშიც იმპლიციტური პროლეფსისი მის სახლში დაბრუნებას მოასწავებს.

თუმცა, ჰომეროსის ინტერტექსტები უფრო ექსპლიციტურ და ხანმოკლე პროლეფსისს შეიცავენ. მაგალითად, პასაჟში (6. 2. 4), სადაც არტაქსერქსესი გეგმებს სახავს, როგორ მოიპოვოს კალიროეს სიყვარული, ნარატორი ციტირებას ახდენს „ილიადადან," როდესაც აგამემნონის წინაშე ქრისეისის მამისთვის დაბრუნების საკითხი დგას. პარალელი ორ სიტუაციას შორის - დიდი მეფე, რომელსაც სურს ქალი, რომელიც მისთვის აკრძალულია - გარკვეულწილად გვაძლევს მინიშნებას, რომ არტაქსერქსესის ქალისადმი სურვილი ისევე დამთავრდება, როგორც ეს აგამემნონის შემთხვევაში მოხდა.

პარალელური პროლეფსისის ერთადერთი წყარო ჰომეროსი არ არის. ავტორი ერთგან (1. 6. 2) კალიროეს, რომელიც გარდაცვლილად არის მიჩნეული, მძინარე არიადნეს ადარებს. შედარება მკითხველს საშუალებას აძლევს განსაზღვროს, რომ ქალს მხოლოდ გონება აქვს დაკარგული. ინტერტექსტუალური იმპლიკაცია კიდევ უფრო

1 თუმცა, პარალელს განსხვავებული კონოტაცია გააჩნია. პასაჟში 5. 2. 8 დიონისიოსი ელენესთან დაკავშირებულ ამბავში მენელაოსის ადგილზე წარმოიდგენს თავს. ეს ანალოგია მასში გარკვეულ შიშს იწვევს - სპარსელთა მორის არ აღმოჩნდეს ვინმე პარისის მსგავსი და ცოლი არ მოსტაცოს.

ფუნქციური ხდება, როცა მკითხველს მოეპოვება გარკვეული ინფორმაცია არიადნეს შესახებ, რომ ისიც, მას შემდეგ რაც პირველი მეუღლე არასათანადოდ მოექცევა, დიონისეს (დიონისიოსის) ცოლი ხდება.[1]

ჰაგის გამოთვლით ქერესი და კალიროე მთელი თხრობის დაახლოებით 90% დისტანცირებული იყვნენ ერთმანეთისგან (ჰაგი 1971: 140). იმ ეპიზოდის შემდეგ, როდესაც კალიროეს სამარხს გაძარცვავენ და მეკობრეები დაატყვევებენ, ნარატორი ამ პერსონაჟთან რჩება იმ მომენტამდე, როდესაც ის გადაწყვეტს, დიონისიოსს გაჰყვეს ცოლად. ამის შემდეგ თხრობა უბრუნდება ქერესს და სირაკუსელებს (3. 2. 17. ციტატა იხ. ზემოთ). შემდეგ ნარატორი გვიყვება, რას საქმიანობდა ქერესი ამ ხნის განმავლობაში. მაშასადამე, ერთი და იგივე დროის მონაკვეთს (დაახლოებით ორი თვე) მთხრობელი ორჯერ ეხება, მაგრამ მასალას, ფაქტებს არ იმეორებს. თხრობის ეს პრინციპი გამონაკლისს წარმოადგენს. თხრობა ქერესის ირგვლივ 3. 6 პასაჟამდე მიმდინარეობს. ეს გახლავთ ეპიზოდი, როდესაც კალიროეს ვაჟი გაუჩნდება დიონისიოსთან ქორწინებიდან შვიდი თვის შემდეგ. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ქერესის ირგვლივ განვითარებული ძირითადი მოვლენები შვიდი თვით შემოიფარგლება (ამ დროში თავსდება), ეს გახლავთ დროის მონაკვეთი, როდესაც კალიროეს ცხოვრება მეტნაკლებად სტაბილურია. 4. 2. 1 პასაჟში თხრობა ისევ ქერესს უბრუნდება. ეს ერთგვარი იმპლიკაციაა, რომ ქერესის მდგომარეობა დიდად არ შეცვლილა იმ ბოლო ეპიზოდის შემდეგ, როდესაც მკითხველი მას მოქმედების ეპიცენტრში ადევნებს თვალს: „ასე რომ, როცა კალიროე მისი დაკრძალვის ცერემონიით იყო მილეტოსში დაკავებული, ქერესი ჯაჭვებმობმული მონად მუშაობდა და მალე ფიზიკურად ძალიან დაუძლურდა" (4. 2. 1).

შემდეგ მთხრობელი კალიროეს ტოვებს და ქერესს უბრუნდება. ჰაგი ამ ჰომეროსისეულ მეთოდს ესტაფეტურ რბოლას ადარებს (ჰაგი 1971: 151): „ჯერ ერთი ადამიანი, ხოლო შემდეგ სხვა იღებს

1 არიადნესთან ალუზიები იხ. 3. 3. 5; 4. 1. 8; 8. 1. 2.

პასუხისმგებლობას მოქმედებაზე, მაგრამ ერთი და იგივე დროის მონაკვეთი ერთზე მეტად არ გადაიკვეთება".

ქარიტონის ტექსტის დაახლოებით 44% პირდაპირი მეტყველების სახით არის წარმოდგენილი. ისინი მატერიალიზაციას სხვადასხვა „სცენებში" ახდენენ, სადაც თხრობის ტემპი საგრძნობლად ეცემა და მოვლენები დრამატულად წარმოგვიდგება. ეს შენელებული ნარატივის ნაწილები, რომელიც მთელი ტექსტის 90%-ს იკავებენ (ჰაგის გამოთვლით), ძირითადად დანაწევრებული არიან თითოეული დღით და ღამით. „სცენები" ერთმანეთს უკავშირდება უფრო ხანგრძლივი დროის სწრაფი ნარატივით. სცენების და რეზიუმეების მონაცვლეობა თითქმის ყველა ნარატივს ახასიათებს, მაგრამ ეს პროცესი ქარიტონთან ძალიან შესამჩნევია, ვინაიდან მისი რეზიუმე ნიშანდობლივად რეზიუმეს წარმოადგენს და მისი სცენები გამორჩეულად გავრცობილია.

დავაკვირდეთ ეპიზოდს, როდესაც ნარატივი უბრუნდება კალიროეს (3. 7. 1). დიონისიოსის მსახურის მიერ მოყოლილ ინციდენტს სპარსელების მიერ ქერესის გემის განადგურების შესახებ კონფლიქტის განვითარებისთვის უდიდესი მნიშვნელობის მიუხედავად, სულ რაღაც ოცი ხაზი ეთმობა ტექსტში; როცა კალიროეს ქერესი ესიზმრება, ესეც მნიშვნელოვანია თხრობისთვის, მაგრამ ნარატივი მაინც მოკლეა. სიზმრის შედეგად ვხედავთ, რომ დიონისიოსი აღშფოთებულია, ანუგეშებს ცოლს და რამდენიმე დღის განმავლობაში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს (3. 7. 7). კალიროე შვილს აჩენს და მალე მდგომარეობიდან გამოდის (3. 8. 3). დღესასწაულის ეპიზოდისას თხრობის ტემპი ნელდება. ტექსტი წარმოგვიდგენს დიონისიოსს, რომელიც აფროდიტესადმი ლოცვას აღავლენს. მას კალიროე ენაცვლება. შემდეგ ვკითხულობთ დიალოგს კალიროესა და ტაძრის მსახურს შორის. ისინი ორ უცნობზე საუბრობენ, რომლებიც ცოტა ხნით ადრე სტუმრობდნენ ტაძარს. თხრობის რიტმი იმატებს, როცა დიონისიოსი ეჭვიანობას იწყებს და ისევ ნელდება იმ ეპიზოდში, როდესაც ფოკასისგან

ქერესის ამბავს იგებს, ემოციურად რეაგირებს და კალიროეს უყვება, რაც შეიტყო. ქალი დამწუხრდება და, დღე, რომელიც ცერემონიით დაიწყო, მხოლოდ მეოთხე წიგნის დასაწყისში სრულდება. სწრაფი და ნელი თხრობის მონაცვლეობა თხრობის ემოციურ კულმინაციას რამდენადმე ანელებს. ამ თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანია ბაბილონის სასამართლოს სცენა, რომელიც რიტორიკული მეტყველებით წარმოდგენილი თხრობის განსაკუთრებული ნიმუშია.

პირდაპირი მეტყველების გარეშე წარმოდგენილი სცენები ტექსტში ნაკლებადაა. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ქარიტონი არასოდეს ანელებს თხრობის რიტმს დესკრიფციული გადახვევებით.

ტექსტში სტრუქტურულ ერთეულთა ერთჯერადად გამოყენება ნიშანდობლივია. გამეორება დაიყვანება მოკლე ანალეფსისით გამოხატულ რეზიუმირებამდე. მხოლოდ ერთ, ან ორ შემთხვევას თუ გამოვყოფთ, რომელიც სიხშირეზეა ორიენტირებული. მაგალითად გამოგვადგება ეპიზოდი, სადაც აღწერილია თერონის გემით მოგზაურობა სირაკუსიდან ათენში (1. 11. 1-4). თავად მოგზაურობის პროცესი სულ ერთი თუ ორი ხაზით არის გადმოცემული, მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე დღე გრძელდება. მაგრამ მთელი ამ ხნის განმავლობაში მკითხველი ხედავს პირდაპირი მეტყველებით გადმოცემულ კალიროეს წუხილს ბედისწერის გამო. ნარატივს ასეთი რეზიუმე გააჩნია: „მაშინ როცა ის (კალიროე) თავისი ბედისწერის გამო მოთქვამდა, ყაჩაღებმა გემით ბევრ კუნძულს და ქალაქს ჩაუარეს" (1. 11. 4).

ეს მოკლე პასაჟი განმეორებადი ქმედების ერთგვარი რეპრეზენტაციაა. ანალოგიურია 4. 7. 2 ეპიზოდი, სადაც გადმოცემულია მითრიდატეს ფიქრები ბაბილონში გამგზავრებამდე.

ქარიტონის თხრობის სტრუქტურა. დროის გადანაწილების თვალსაზრისით არ არის კომპლექსური, მაგრამ ის გარკვეულ ეფექტს ახდენს მკითხველზე. რომანი საშუალებას გვაძლევს, ის გავმიჯნოთ ერთი მხრივ, ძალიან არასტანდარტული თხრობის მანერის მქონე ქსენოფონ ეფესელისგან და მეორე მხრივ, გვიანი ხანის რომანისტების

არალინეალური და კომპლექსური ნარატივისგან.

ქარიტონმა მოვლენები ემოციებს დაუპირისპირა. თხრობის ინტერესი ორივე ასპექტია, რაც საბოლოოდ, რომანს უფრო საინტერესოს ხდის. ქარიტონის რომანი არის ელინისტური ამბავი ელინისტურ კონტექსტში. რომანის გმირებს მოსწონთ სიმყუდროვე, ისინი არიან რომანტიკულები და სენტიმენტალურები, მათი ცხოვრება საინტერესოც არის და უფერულიც, ცივილიზებული იმ თვალსაზრისით, რომ ცხოვრობენ საზოგადოებაში იმ ღირებულებებით, რაც მათ სოციოტიპს განსაზღვრავს დანარჩენი სამყაროს წინაშე. ქარიტონი ექსპლიციტურია იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია. თუ ნარატივში პოზიტივი ნეგატიურს ჩაანაცვლებს, როგორც ამას ქარიტონი აკეთებს, სავსებით შესაძლებელია ამ უკანასკნელის დავიწყება. რომანში ემოციებიც კი სტრუქტურულად მოტივირებულია. მაგრამ ელინური სენტიმენტალიზმის ქარიტონისეული გაგება არ გულისხმობს მის კლასიკურ სტილთან გაიგივებას. ის სენტიმენტალურია და არა თავდაჭერილი, მაგრამ არა ისეთი, როგორც კლასიკური ტრაგედია. მის ემოციებს ვერც სოფოკლეს „ოიდიპოსთან" გავაიგივებთ და ვერც ევრიპიდეს „მედეასთან". ის ტიპურად ქარიტონისეულია.

2. 2. აქილევს ტატიოსი. „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე"

აქილევს ტატიოსის რომანი „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე" გამორჩეულია კონცეფციებით, რომლებით ფუნდამენტურად არაზუსტია, შორს დგას ჭეშმარიტებისგან: იდენტობის პრობლემა, ცრუ განცხადებები, ინსცენირებული მკვლელობები. ნაწარმოები რომაული ხანის მხატვრული პროზის ერთ-ერთ ნიმუშს წამოადგენს და ახ. წ. II ს-ით თარიღდება. რომანი საინტერესოა ნიშანდობლივი კომპოზიციური, გენდერულ-კულტურული იდენტობის თვალსა-

ზრისით, თანამედროვე დროის რომანთან მიმართებით, რომელიც თავისთვად ძალიან კომპლექსური ხასიათისაა.

ამ პერიოდის ძველბებნული მხატვრული პროზის ნიმუშები, ე. წ. „იდეალური" რომანები (როგორც მათ უწოდებენ), სინამდვილეში ნაკლებად არიან „იდეალური", მათ ფიქტიურ ნარატივს არ გააჩნია ცენტრალიზებულირომანტიულიკომპონენტიდა„არაკონვენციური" ლიტერატურული ჟანრის ტექსტებს განეკუთვნებიან. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ანტიკური რომანის მახასიათებლები შეუძლებელია სწორხაზოვნად განვიხილოთ, ე. წ. „იდეალური" რომანის კონცეფცია არც ზოგადი სტანდარტია და არც კონკრეტული ნორმა. აქილევს ტატიოსის რომანის შემთხვევაში ეს აშკარად გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენთვის სასურველი საკითხის თვალსაზრისით არასწორ ინტერპრეტაციას თავი ავარიდოთ. ეს ავტორი ნიშანდობლივად განსხვავდება დანარჩენი ოთხი მწერლისგან იმ თვალსაზრისით, რომ ხანგრძლივ „ომს აწარმოებს საკუთარი ლიტერატურული ჟანრის წინააღმდეგ" (მორგანი 1995: 142).

რომანის „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე" დაწერის ყველაზე ადეკვატურ თარიღად ახ. წ. II საუკუნე ითვლება. არსებობდა მოსაზრება, რომ რომანი მეორე საუკუნის ბოლოს დაიწერა, კონკრეტულად, ბოლო მეოთხედში, მაგრამ უ. უილისი არ მიიჩნევს ამ მოსაზრებად მიზანშეწონილად და თვლის, რომ ის უნდა შექმნილიყო არა უგვიანეს მეორე საუკუნის შუა ხანებისა (უილისი 1990: 73-102). ერთ-ერთ პასაჟში (4. 13) აღწერილი მოვლენები ძალიან ჰგავს კასიუს დიოს მიერ ნახსენებ 172 წლის ომს. ამ თვალსაზრისით რომანი 172 წლის შემდგომ პერიოდს ეკუთვნის. ყველაზე ზუსტი დათარიღების საშუალებას იძლევა ეპიზოდი (7. 12), სადაც ავტორი ბიზანტიელებზე საუბრობს და არსად ახსენებს ახ. წ. 194 წლის კატასტროფას. ამ მოსაზრებით რომანი ახ. წ. 194 წელს უნდა შექმნილიყო. კარლ პლეპელიტსი გვთავაზობს ორ მიზეზს, რომ მოცემული რომანის დაწერის თარიღად მეორე საუკუნის მეორე ნახევარი მივიჩნიოთ. პირველი არის პასაჟი (2. 18. 3), სადაც ავტორი

წერს, რომ კაცები, იმისათვის რომ ქალებად გადაცმულიყვნენ, იძულებული იყვნენ, წვერი გაეპარსათ. ისტორიულად კი ცნობილია, რომ ძვ. წ. 300 წლიდან იმპერატორ ადრიანეს მმართველობამდე (ახ. წ. 117-38) კაცები წვერს არ ატარებდნენ. ეს აფიქრებინებს მკვლევარს, რომ რომანი ადრიანეს მმართველობის შემდეგ დაიწერა. პლეპელიტსი მეორე მოსაზრებას ადასტურებს იმ ფაქტით, რომ რომანის მეხუთე წიგნში ავტორი ალექსანდრიის აღწერის დროს ახსენებს მზის და მთვარის თაღს. მეორე სუკუნის მეორე ნახევრამდე კი ეს ტერმინები არ არსებობდა (პლეპელიტსი 1996: 387-416). მრავალი მოსაზრების მიუხედავად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რომანი „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე" მეორე საუკუნეში დაიწერა, ძველბერძნული მხატვრული პროზის განვითარების საუკეთესო პერიოდში.

აქილევს ტატიოს ალექსანდრიელის შესახებ ძალიან მცირე ცნობებია შემორჩენილი. მწერლის ბიოგრაფიულ მონაცემებზე პირდაპირი სახის ინფორმაცია არ არის დაცული. მხოლოდ სვიდას მეათე საუკუნის ლექსიკონში ნახსენებია ვინმე სტატიუსი, რომელიც ალექსანდრიელი იყო და დაწერა რომანი „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე". მანვე შექმნა თხზულებები: „სფეროს შესახებ", „ეტიმოლოგიის შესახებ" და „შერეული ისტორია". სვიდა იმასაც აღნიშნავს, რომ სიცოცხლის ბოლოს აქილევსი ეპისკოპოსად აკურთხეს. მისი სახელი მიუთითებს, რომ ის წარმოშობით ბერძენი იყო და რომის მოქალაქე („აქილევსი" ნიშანდობლივად ბერძნული სახელია, ხოლო „ტატიუსი" და „სტატიუსი"- რომაული). იმ დროის ალექსანდრია მულტიკულტურული მეტროპოლისი გახლდათ და საყოველთაოდ ცნობილი მუზეუმით და უზარმაზარი ბიბლიოთეკით ინტელექტის და კრეატიულობის ცენტრად ითვლებოდა.

სვიდას მიერ ნახსენები ტექსტებიდან მხოლოდ ერთი „სფეროს შესახებ" არის შემორჩენილი", ისიც ფრაგმენტების სახით. შეუძლებელია, ზუსტად იმის თქმა, რომ მოცემული ნაწარმოები აქილევს ტატიოსს ეკუთვნის, რადგან დაწერის თარიღი (ახ. წ. III ს) არ ემთხვევა ავტორის მოღვაწეობის თარიღს. ტექსტები

განსხვავდება სტილისტურადაც. ტომას მაგისტერი აქილევსს „რიტორს" უწოდებს, პროფესიონალ ორატორს. რაც შეეხება ავტორის ეპისკოპოსად კურთხევას, ვარაუდობენ, რომ ის სიმართლეს არ უნდა შეესაბამებოდეს (რომანში არსად ნახსენები არ არის ქრისტიანული იდეები), თუმცა ის ძალიან პოპულარული იყო ქრისტიანულ წრეებში. მისი გავლენაზეც საუბრობენ ჰელიოდოროსის რომანზე „ეთიოპიკა" და მეხუთე საუკუნის ეპიკურ ნაწარმოებზე „დიონისიაკა".

აქილევს ტატიოსის პირველი თარგმანი ეკუთვნის უილიამ ბარტონს და 1597 წლით თარიღდება. 20 წლის შემდეგ (1622 წ.) კი საფრანგეთში პიერ დიურაიერმა მოცემული რომანის ადაპტირებული ვარიანტი წარმოადგინა, რომელიც ტრაგიკომედიის ჟანრში იყო გადაწყვეტილი. ნათლად ჩანს აქილევს ტატიოსის გავლენა სტერნის, რიჩარდსონის, ფილდინგის და მათ პოსტმოდერნისტი მიმდევრების ნაწარმოებებზე. შეგვიძლია ასევე დავასახელოთ ალან რობ გრიეს და იტალო კალვინოს ნამუშევრები.

რომანის მოკლე შინაარსი ასეთია:

პროტაგონისტი კლიტოფონი უცნობს უყვება თავის ამბავს. მისი ბიძაშვილი, ბიზანტიელი სტრატეგოსის ქალიშვილი, ლევკიპე ჩამოდის ტირაში დედასთან ერთად. მათ ერთმანეთი შეუყვარდებათ. ქალაქში მოდის ბიზანტიელი ახალგაზრდა კაცი, კალისთენოსი, რომელსაც თურმე, ბევრი სმენოდა ლევკიპეს სილამაზის შესახებ და გადაუწყვეტია ქალის გატაცება, მაგრამ შეცდომით კალიგონეს მოიტაცებს, კლიტოფონის საცოლეს.

ლევკიპესდაკლიტოფონისურთიერთობამალეგამოაშკარავდება. მშობლების რისხვის შიშით ისინი სახლიდან გარბიან. მათი გემი იძირება, მაგრამ გადარჩებიან. წყვილი ალექსანდრიაში ჩადის, მაგრამ იქ მეკობრეებს ჩაუვარდებიან ტყვედ. ლევკიპეს მასზე შეყვარებული ყაჩაღი ქერესი გაიტაცებს. კლიტოფონი მათ დაედევნება. ვხედავთ, რომ ლევკიპეს სიკვდილით სჯიან. სასოწარკვეთილი კლიტოფონი ალექსანდრიაში ბრუნდება. ის ეფესელ ქვრივს, მელიტეს შეუყვარდება. თავდაპირველად კლიტოფონი უარყოფს მელიტეს

სიყვარულს, მაგრამ ბოლოს თანხმდება ქორწინებაზე. ეფესოში ის აღმოაჩენს, რომ ლევკიპე ცოცხალია.

ქალაქში ბრუნდება მელიტეს მეუღლე, თერსანდროსი, რომელიც გარდაცვლილი ეგონათ. ის ლევკიპეთი მოიხიბლება, კლიტოფონს ატყვევებს, შემდეგ მკვლელობაში სდებს ბრალს. იმართება სასამართლო. გმირს გაამართლებენ. ქალაქში ლევკიპეს მამა ჩამოდის და ამცნობს მათ, რომ კლიტოფონის მამა ქორწინებაზე თანახმაა. ავტორი ასევე ახსენებს კალისთენოსს, რომელიც ღირსეული და ერთგული მეუღლე გახდა. წიგნის ბოლოს შეყვარებულები ბიზანტიაში ქორწინდებიან.

აქილევს ტატიოსის პროზის კომპოზიციურ არქიტექტონიკაზე და სიუჟეტურ კოლიზიაზე რამდენიმე ფაქტორი ახდენს გავლენას. ერთ-ერთი მისი ჟანრობრივი სპეციფიკაა. რომანი „ამბავი ლევკიფესა და კლიტოფონზე" იმ პერიოდში დაიწერა, რომელიც „მეორე სოფისტიკის" სახელით არის ცნობილი. ტერმინის ეტიმოლოგია ფილოსტრატოსს უკავშირდება, რომელიც ამ ტერმინს იყენებდა **in personа** ტიპის ორატორული გამოსვლების აღსანიშნავად, ეს გახლდათ ერთგვარი იმპროვიზაცია. ადრესატები კი ისტორიული ფიგურები იყვნენ. შემდეგ ეს ტერმინი გამოიყენებოდა რომაული ხანის ბერძნული განათლების და ღირებულებების მიმართ ინტერესის აღსანიშნავად. ძნელი სათქმელია, რამ გამოიწვია რომში ბერძნულის მიმართ ასეთი ინტერესი. ერთ-ერთი მიზეზი შესაძლოა გახლავთ ე. წ. Pax Augusta. ასევე ნერონის და ადრიანეს განსაკუთრებული დამოკიდებულება საბერძნეთის მიმართ. წარმოდგენილ ტერმინში სიტყვას „მეორე" ერთი შეხედვით უარყოფითი კონოტაცია გააჩნია, რადგან ზოგიერთი მოსაზრების თანახმად, ამ ჟანრის, რომანის წარმოშობა პირდაპირ კავშირშია იმ დროის იდეოლოგიურ დეგრადაციასთან და სხვა ლიტერატურული ჟანრების დაკნინებულ ვერსიად მიიჩნევა. ასევე, ძალიან საინტერესო ვერსიებს გვთავაზობს ს. სთეფენზი და ჯ. უინკლერი (სტეფენზი et al 1995: 11-18). ლონგოსის და ჰელიოდოროსის რომანების მსგავსად, აქილევს ტატიოსის

რომანს შეიძლება ვუწოდოთ კონვენციურად „სოფისტური" რომანი საკუთრივ რიტორიკაზე დაყრდნობით და ე.წ. paideia პრიციპის გათვალისწინებით. აქილევსთან ეროსიც სოფისტია: თვითნასწავლი (აქილევს ტატიოსი 1969; 1. 10) და საზრიანი, იმპროვიზაციის ნიჭით დაჯილდოვებული სოფისტი (5. 27).

მოცემული რომანის სტრუქტურაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა პლატონის შრომებმა „ფედროსი" და „სიმპოსიონი", ანტიკური ლიტერატურის ყველაზე გავლენიანმა დიალოგებმა ეროსზე. აქილევსის რომანის ნარატივის სტრუქტურა მნიშვნელოვანწილად განაპირობა „სიმპოსიონმა", კერძოდ კი, მისი ერთი პერსონაჟის, არისტოფანეს ეტიოლოგიურმა იგავმა ეროსზე. მკითხველი ადვილად გაავლებს პარალელს ისეთ ასპექტებთან, როგორიცაა ზოგადი თემატიკა, პროტაგონისტების აუცილებელი დაშორება, ხანგრძლივი ძებნა და ფინალური შეხვედრა. ნარატივის დაწყებას წინ უძღვის იმ გარემოს აღწერა, სადაც მოვლენების განვითარებას უნდა ველოდოთ (1. 2). ხშირი და დაბურული ჭადრის ხეები და ახლად დამდნარი თოვლივით ცივი ნაკადული აშკარად გაგვახსენებს პლატონის „ფედროსს", ცნობილ ტოპოგრაფიას, სადაც სოკრატე და ფედროსი ეროსზე სასაუბროდ დამსხდარან ადგილას, სადაც უხვად არის ჭადრები და ახლად დამდნარი თოვლივით გრილი ნაკადული მორაკრაკებს. რომანი დრამატულობას ანიჭებს მოცემული ნაშრომის ძირითად ასპექტებს - რიტორიკას, ეროსის თემას და წერილობითი კომუნიკაციის ფორმას, მთლიანობას, სტატუსს.

მოგვიანებით, კლიტოფონი იხსენებს სიზმარს, რომელიც 19 წლისას დაესიზმრა, როცა მის მშობლებს სურდათ, რომ მის ნახევარდაზე, კალიგონეზე დაექორწინებინათ (1. 3). იგი იხსენებს, თუ როგორ არის სიზმარში ჭიპლარით შეერთებული ქალთან და თუ როგორ ცდილობს ერთი ძალიან დიდი ძალის მქონე ქალი მათ განცალკავებას. ეს არის პლატონის „სიმპოსიონის" პერსონაჟის, არისტოფანეს მიერ მოთხრობილი ანდროგენული ტიპის არსებაზე

იგავის რემინისცენცია. კლიტოფონი ამ იგავს წინასწარმეტყველურ ინტერპრეტაციას აძლევს. შესაბამისად, აკავშირებს რა ფაბულას არისტოფანეს მითთან, ნარატივის სტუქტურის შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას მკითხველი წინასწარ იღებს.

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს რომანი არ წარმოადგენს პლატონისეული შეხედულებების ანალოგს. რომანი არის პლატონისეული წარმოდგენების იმიტაცია და კლიტოფონი, როგორც ნარატორი, რომლის სახელი წარმოადგენს პლატონის ერთ-ერთი ტექსტის სათაურს, შეიძლება ითქვას, წინასწარ მოტივირებულად თვლის თავს, გადალახოს ყველაზე რთული დაბრკოლებებიც კი; ამ იმიტაციას პაროდიული კონოტაცია გააჩნია. რომანის პერსონაჟები ზოგიერთ ეპიზოდებში ფილოსოფიურ აზრებსაც გამოთქვამენ. ერთგან კლიტოფონი ფლირტის ტექნიკას განიხილავს, როგორც ეროსის ფილოსოფიას (1. 12). მაგრამ ეს „ფილოსოფია" მოკლებულია ყოველვარ ამაღლებულ სასიყვარულო გრძნობებს. მსგავსი ეპიზოდები (5. 16; 5. 23; 6. 21; 8. 5) ფილოსოფოსების თავშეკავებულობის პაროდიად შეიძლება ჩაითვალოს. ფილოსოფიის კომიკური რეპრეზენტაცია მკითხველს აიძულებს, ნაკლებად ეძებოს ტექსტში მსგავსი ტიპის ალეგორიები.

რომანის სტილი ვარირებს მშრალი წინადადებებიდან, არქიტექტონიკის თვალსაზრისით კომპლექსურ, კონცეპტუალურად დატვირთულ წინადადებამდე. ავტორი უმეტესწილად ატიკურ დიალექტს იყენებს. ეს არის სტილისტურად და ლექსიკოგრაფიულად გამართული ფორმა და იდეალურად შეესაბამება მეხუთე საუკუნის ათენის სტანდარტებს. მიუხედავად ატიკური დიალექტის დიდი პოპულაროზისა, აქილევს ტატიოსი მაინც არ არის ბოლომდე თანმიმდევრული მის არჩევანში თავისი ტექსტისთვის. ბიზანტიელი ინტელექტუალი მიქაელ პსელოსი აკრიტიკებს ამის გამო ტატიოსს: „კონკრეტულ ეპიზოდებში ის თავის მოწოდების სიმაღლეზეა, მაგრამ ავტორი ნეკრესის ქარით შეწუხებულ ადამიანს მაგონებს, მას ზოგჯერ ავიწყდება ე.წ. orthios nomos (ჭეშმარიტი მეთოდი) და ჩვეულ მანერას

უბრუნდება. ამ მიზეზთა გამო ის არაკვალიფიციური ავტორის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც სათანადოდ ვერ იყენებს ენობრივ ნორმებს და შორს დგას ატიკური კორექტულობისგან"(დაიკი 1986: 74-77).

აქილევს ტატიოსს წინასწარ განზრახულ ეკლექტიზმშიც სდებენ ბრალს. ის ხშირად იყენებს მოკლე წინადადებებს (apheleia), იდენტური სიგრძის დამოკიდებულ წინადადებებს ერთმანეთის თანმიმდევრობით (isokola), წინადადებებს ზმნის გარეშე (asyndeton). ამ თვალსაზრისით ის სოფისტ გორგიასს მოგვაგონებს. მაგალითად, რომანის დასაწყისში, სიდონის დესკრიფციისთვის ავტორი იყენებს ექვს წინადადებას, რომელთაც ზმნა არ გაჩნიათ. სოფისტური რიტორიკის პრინციპებით არის აგებული კლიტოფონის „ტრაგიკული დეკლამაცია" (8. 5). აქილევსი იყენებს ისეთ სტილისტურ ხერხებს, როგორიცაა ალიტერაცია (5. 27), კალამბური (5. 14).

რომანში გამოყენებულია მეტაფორა, ანტითეზა, ჰიპერბოლა და მეტაფორა, რომელთაც ფუნქციური დატვირთვა გააჩნიათ: მიზანმიმართული განმეორებით პერსონაჟების და მათ ირგვლივ განვითარებული კონფლიქტის დესკრიფციას ახდენენ.

სხვა ძველბერძნული რომანებისგან განსხვავებით, სადაც თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს, ტატიოსის რომანი წარმოადგენს პროტაგონისტ კლიტოფონის ავტობიოგრაფიულ ნარატივს, ამბავს, რომელსაც უცნობს უყვება. ადრესატი ბოლომდე ანონიმად რჩება. ავტორი თხრობის კონსტრუირებისას დიდ სიფრთხილეს იჩენს, რადგან ის შესაბამისობაში უნდა მოდიოდეს კლიტოფონის ფონურ ცოდნასთან დანარჩენი პერსონაჟების თავგადასავალების შესახებ. მაგრამ ის ყოველთვის არ არის სანდო მთხრობელი. ის არასრულყოფილ ინფორმაციას აწვდის წყვილის თავს დამტყდარი უბედური შემთხვევის შესახებ ლევკიპეს მამას (8. 5).

რომანი წარმოდგენილია რვა წიგნად. ტექსტის ამგვარად ორგანიზება საშუალებას აძლევს ავტორს, თითოეული წიგნის დაბოლოება რიტორიკულ სტილში გადაწყვიტოს. მეორე წიგნი

სრულდება სიყვარულზე დისკუსიით, მესამე და მეოთხე წიგნი - საშიში ცხოველების აღწერით, მეექვსე კი, ლევკიპეს პროტესტით, რომ არ დანებდეს. რომანის ნარატივის ყველაზე საოცარ თვისებას წარმოადგენს ,,განმარტებისკენ მიდრეკილება" (ბარჩი 1983: 3). ნიშანდობლივია სტატიკური პასაჟების სიხშირე და დესკრიფციის წინა პლანზე გადმოწევა. პროტაგონისტების სასიყვარულო ქარგა ხშირად წყდება ჩართული ეპიზოდებით, რომლებიც მკითხველის ყურადღების მიპყრობას ცდილობს ბანალური თემებით, მაგალითად, როგორ მოქმედებს ცრემლები ქალის გარეგნობაზე და ასე შემდეგ. მრავლად შევხვდებით ზღაპრებს, მითს. ეს ჩანართები ავტორის ერუდიციის დემონსტრირებას ახდენს. ასევე, მთავარი თემის დინამიკის შენელებას ემსახურება. პასაჟები განსხვავდებიან როგორც ფორმის (მორალისტური სწავლის ამბები, ზღაპრები, ეპიზოდები), ასევე თემატური თვალსაზრისით (ადგილისა და ობიექტების, სიზმრების დესკრიფცია, ვიზუალური პერცეფცია, ქალის და კაცის თემატიკა). ზოგჯერ გასაოცარი მთლიანობით გამოირჩევიან, ზოგჯერ კი მთავარი თემიდან დევიაციას განიცდიან. არსებობს პრიორიტეტული საკითხებიც: ეროსი, ხილვა, ქალი, მონები და ბარბაროსები. მორალისტური პასაჟები გარკვეულ ინსტრუქტაჟს იძლევიან, კონფლიქტის განვითარებას წარმართავენ. ასევე პერსონაჟების პოზიციის და სტატუსის იდენტიფიკაციას ახდენენ. რომანში ნაჩვენებია, რომ კანონის უზენაესობა ვრცელდება ქალებზე (და არა კაცებზე), მონებზე და ბარბაროსებზე. მაგალითად, ვხედავთ, რომ კლიტოფონის მეტყველება ხშირად გამოირჩევა დამრიგებლური ტონით, რასაც ვერ ვიტყვით ლევკიპეზე. ეს ნიუანსი მამაკაცური საწყისის და ზოგადად, ყველაფერი ბერძნულის გამორჩეულობას უსვამს ხაზს, მაგრამ გარკვეულ პასაჟებში ეს ყველაფერი კომიკურ კონოტაციას იძენს და პაროდიას უფრო წააგავს. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებები გააჩნია ჰ. მორალესს (მორალესი 2000: 67-88).

ტექსტი ეკფრასისით იწყება. ეს მეთოდი ძალიან პოპულარული

იყო რომანის დაწერის პერიოდში და რიტორიკის ერთ-ერთი გავრცელებულ ფორმას წარმოადგენდა. ეკფრასისის პოპულარობა სიმპტომატურია იმდენად, რამდენადაც რომის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას გამოხატავდა ზოგადად სანახაობის მიმართ. გლადიატორების ორთაბრძოლები, ეტლით რბოლა, თეატრალიზებული პოლიტიკური დებატები, ლატენტურად მსახიობებად ქცეული იმპერატორები რომს „თეატრალიზებულ სამყაროდ" აქცევდნენ. აქილევს ტატიოსის მიერ აღწერილი მოვლენების პარალელები ადვილად მოიძებნება რომაულ ხელოვნებაში. დიონისეს დღესასწაულის ატრიბუტი, ბროლის თასი, რომელიც ცარიელი მწვანე შეფერილობის იყო, სავსე კი - წითელი (2. 3), მეოთხე საუკუნის ლიკურგოსის თასის ანალოგს წარმოადგენს (იხ. ელსნერი 1998: 48-9). პერსევსის და ანდრომედას დესკრიფციის (3. 6-8) ეკფრასისი კი კაპიტოლიუმს უკავშირდება. ეს ნიუანსი განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგან „ორმაგი კონოტაცია" გააჩნია: ის პრომეთეს სასჯელთანაც შეიძლება დავაკავშიროთ. ეს ორმაგი იმიჯი „წერილობითი სახით ხელოვნების ნიმუშის წარმოდგენის პირველი მცდელობაა, სადაც ორი სურათი განხილულია, როგორც დიფტიქი" (გოულდჰილი 1995: 21).

რომანში კონკრეტული ეპიზოდები მოკლებულია კონვენციურობას, თითქოს ავტორმა ხელი აიღო კომპოზიციაზე (ნიმისი 1994: 387-411), მაგრამ ემპირიულობის მიღმა საკმაოდ კომპლექსური არქიტექტონიკის ტექსტს აღმოვაჩენთ. სურათების და სიზმრების დესკრიფცია არ წარმოდგენს „მარტივ რიტორიკულ ფრაგმენტებს, არამედ რთულ და ხალას კავშირს ნარატივსა და მოვლენებს შორის" (ბარჩი 1989: 6-7). ეკფრასისი, ისევე, როგორც სიზმრები, წარმოადგენს ერთგვარ პროლეფსისს, აიძულებს რა მკითხველს, მუდმივად ჩართული იყოს თხრობის პროცესში და მოვლენების თავისებური ინტერპრეტირება მოახდინოს. მაგალითად, ლევკიპეს დედის სიზმარი, სადაც ვიღაც უცხო ადამიანი მის შვილს დანით ჭრილობას მიაყენებს, პირდაპირ უკავშირდება

კლიტოფონის სექსუალურ კავშირს ლევკიპესთან. ეს სიზმარი ასევე უკავშირდება ლევკიპეს სიკვდილით დასჯის ინსცენირებას. ნარატივი აქტიურ მკითხველს მოითხოვს, რომელიც სათანადოდ აღიქვამს სიმბოლოებს, რემინისცენციებს, ანალოგებს. მიუხედავად იმისა, რომ რომანი თავდაპირველად პაპირუსზე დაიწერა, ის არის ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები, რომელიც „წიგნად" აკინძული ხელნაწერის სახით შემორჩა მკითხველს. მოცემული ფორმა ძალიან აქტუალური იყო უკვე მეოთხე საუკუნეში. ის მნიშვნელოვანწილად აადვილებდა საჭირო ინფორმაციის მოძიებას და ნაწარმოებში გარკვეული პასაჟების ხელახლა წაკითხვას.

რომანის დასასრული მრავალ კითხვას ბადებს. თხრობის დასაწყისში კლიტოფონი სიდონში იმყოფება და ამბავს უყვება უცნობ ადამიანს. გაურკვეველია, რატომ არ იმყოფება იქ ლევკიპე და რატომ არის ის ბიზანტიაში, სადაც მიემგზავრება ნარატივის დასასრულს. რომანი იწყება სიტყვით „სიდონი" და მთავრდება სიტყვით „ბიზანტია", რაც კიდევ უფრო უსვამს ხაზს მოცემულ შეუსაბამობას. რა კავშირია წიგნის ბოლოს განვითარებულ მოვლენებსა და კლიტოფონის ყოფნას შორის სიდონში რომანის დასაწყისში? იქნებ, ეს შემთხვევა ზოგადად რომანისთვის დამახასიათებელი ბედნიერი დასასრულის ანტიპოდია? ავტორი შემდეგ არსად არ ახსენებს იმ ადამიანს, რომელსაც კლიტოფონი ამბავს უყვება. არანაირი მინიშნებაც არ არსებობს, რომ წიგნს ხელნაწერი აკლია, რომელიც საბოლოოდ მოფენდა ნათელს გაურკვევლობას. იქნებ, პლატონის „სიმპოსიონის" პრეცედენტთან გვაქვს საქმე, სადაც ანალოგიური რამ ხდება, ავტორი არ უბრუნდება საწყის ნარატივს. იქნებ, ეს ის შემთხვევაა, როცა ავტორი მომხრეა იმ ზოგადი კონვენციის, რომ ავტობიოგრაფიულმა ნარატივმა, სადაც პროტაგონისტი უცნობ ადამიანს უყვება თავის თავგადასავალს უმეტეს შემთხვევაში, უნდა გადმოსცეს ნეგატიური და ნაღვლიანი ამბავი და არა ბედნიერება და წარმატება (მოუსთი 1989: 114, 33).

ნებისმიერ შემთხვევაში, როდესაც ავტორი თხრობის

დასასრულს ბუნდოვნად ტოვებს, ეს მკითხველზე გათვლილი კომპოზიციური ორგანიზაციის გარკვეული პრინციპი გახლავთ: მკითხველი ჰერმენევტული ძიებით თავად უნდა მივიდეს სათანადო დასკვნამდე.

პროტაგონისტების სასიყვარულო ისტორიას მუდმივად ენაცვლება ხანგრძლივი მონოლოგები, არგუმენტები სხვადასხვა თემებზე, რომლებიც უმეტესწილად რიტორიკული ხასიათისაა.

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით, საინტერესოა აქილევს ტატიოსის მიერ მასალის კანონზომიერი და სიმეტრიული გადანაწილება. ასევე, პერსონაჟების ტიპაჟებს შორის პარალელების გავლების პრინციპები. რომანი ორ არათანაბარ ნაწილად იყოფა: პირველ ნაწილში, რომელიც ხუთ წიგნს მოიცავს, ავტორს გამოყენებული აქვს ბევრი ჩართული ეპიზოდი. მაგრამ ფუნდამენტური სიუჟეტი ლევკიპესა და კლიტოფონის ურთიერთობა – უცვლელი რჩება. მეორე ნაწილში კონფლიქტი უფრო კომპლექსურია კლიტოფონის მიმართ მელიტეს სიყვარულის გამო. ეს მოტივი მთელ მეორე ნაწილს გასდევს და რომანის კომპოზიცია თავისუფლდება ჩართული ეპიზოდებისგან. მეორე ნაწილში მეტი დრო სასამართლოს სცენას ეთმობა. რომანის დასასრული განსხვავებულია იმდენად, რამდენადაც თავისუფალია მთავარი პერსონაჟების ბედნიერი შეხვედრებისგან. ნაწარმოები მთავრდება ფაქტის უბრალო კონსტანტაციით, რომ ლევკიპე და კლიტოფონი ბიზანტიაში გაემგზავრნენ, სადაც მათი ქორწინება უნდა შედგეს.

ავტორი ტრადიციულ ფაბულას ძალიან თავისუფლად ეპყრობა. ზოგიერთ გაცვეთილ კომპოზიციურ რგოლს საერთოდ არ იყენებს (მაგალითად, ღვთაების რისხვა), ცვლის მოვლენათა დეტერმინირებულ თანმიმდევრობასაც. აქილევსი იყენებს რომანისთვის სპეციფიკურ კონფლიქტის მოტივებს, როგორიცაა ყაჩაღების თემა, ინსცენირებული სიკვდილი, მონობა, გემის დაღუპვა, მაგრამ ამ სიუჟეტურ რგოლებს ახლებურ სტილისტურ შეფერილობას აძლევს.

რომანის დასაწყისშივე ხდება რომანის ტრადიციული მოდელიდან დევიაცია. მთავარი პერსონაჟები ჩვეულებრივ, ყოფით, ოჯახურ გარემოში ხვდებიან ერთმანეთს და არა რომელიმე ღმერთის დღესასწაულზე, როგორც ეს სხვა რომანებში ხდება; თავიანთ სიყვარულს მალავენ პრაქტიკული მიზეზის გამო, მოსალოდნელი სკანდალის ეშინიათ; მხვერპლშეწირვა ფარსად არის ქცეული და არა განსაკუთრებულ განსაცდელად.

საინტერესოა ლევკიპეს სიკვდილის ინსცენირება. ეს პასაჟი სამჯერ მეორდება. ორ შემთხვევაში ეს ყველაფერი ისე კომიკურად არის გადმოცემული, რომ მთლიანად ათავისუფლებს ამ პასაჟს ტრაგიზმისგან და პაროდიად აქცევს. მიიჩნევენ, რომ ტატიოსის რომანი უფრო მეტადაა მიახლოვებული კომედიასთან, ვიდრე ქსენოფონის და ქარიტონის ტექსტები, უპირველეს ყოვლისა, თავისი პერსონაჟებით.

თავად მთავარი პერსონაჟებიც სულაც არ არიან შემკობილი იმ მორალური ღირსებებით, რითაც გამოირჩევიან ქარიტონისა და ქსენოფონის გმირები (კლიტოფონის და მელიტეს ურთიერთობა, კლინიოსის სამიჯნურო გაკვეთილები, მოძალადე ქარმიდე, „ძალადობის მოყვარული" კალისტენოსი). პერსონაჟთა ამორალურობა ზოგჯერ კეთილშობილებასთანაა შერწყმული. მაგალითად, მელიტე როდესაც შეიტყობს, რომ ლევკიპე ცოცხალია, თავად ეხმარება კლიტოფონს, რომ შეხვდეს მეუღლეს. ეს პერსონაჟიც შორეულად მოგვაგონებს მენანდროსის „სამედიატორო სასამართლოს" ჰეტერას, რომელიც ამგვარი კეთილშობილური საქციელისთვის თავისუფლებას მოიპოვებს.

ფრიდრიხ ნიცშე მიიჩნევდა, რომ რომანი სხვა არაფერია, თუ არა „ბერძნული ლიტერატურის საბოლოო დეგრადირებული ფორმა". „ისინი მორალს არაფრად აგდებენ, პიროვნების უკვდავების შესახებ სურვილებს კლავენ ჩვენში იმით, რომ გვიჩვენებენ „კარგი ბედისწერის" გამარჯვებას ფაქტებზე. რომანებში გმირები, ადამიანური კონდიციის აღმნიშვნელი სიმბოლოები უბრალო

ინდივიდებად, ბურჟუაზიული წრის წარმომადგენელ დიდებულ შეყვარებულ ადამიანებად ქცეულან, რომელთაც ბედნიერი ქორწინება უნდა ერგოთ ჯილდოდ" (ნიცშე 2000: 109). ტიხე (რომაული „ფორტუნა"), „შემთხვევა" ან „ბედისწერა" (აუცილებელი არ არის, ის დადებითი იყოს) ხდება მოქმედების დაწყების მიზეზი, „ახალი დრამის მწერალი" (6. 3). ეს აბსტრაქტული, ანთროპომორფული ღვთაება დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ელინისტურ სამყაროში, მას ქალაქები თავიანთ მფარველ ქალღმერთად ირჩევდნენ, განსაკუთრებით ანტიოქი, სადაც ტიხეს ევტიკიდესეული ძალიან შთამბეჭდავი პორტრეტი იყო გამოსახული 44 აღმოსავლური ქალაქის მონეტებსა თუ იკონოგრაფიაში (სტიუარტი 1990: 201-102). თუ ნარატივში სტრუქტურული და კომპოზიციური დევიაცია ზოგადად ცხოვრებისეული მოვლენების და ფაქტების შემთხვევითობაზე მიუთითებს, თუ დასასრული, ბუნდოვანი ნიუანსები აუცილებლად ახსნადი გახდება, ეს სამყაროს დეტერმინირებულ ბუნებას გაუსვამს ხაზს, სამყაროს, სადაც ადამიანი ბედისწერის უზენაესობას აღიარებს. საერთოდ, სტოიკოს მწერლებსა და რომანისტებს შორის შესაძლებელია რამდენიმე საერთო ნიშნის გამოყოფა (ქორწინება, ეროტიკა, ვიზუალური პერცეფცია). აქილევს ტატიოსის რომანის ასეთი დასასრული მიუთითებს ტიხეს უნარზე, განსაზღვროს კონფლიქტის განვითარება, მაგრამ მხოლოდ ბედისწერას მიეწერება ფინალური აკორდი.

ბერძნულ რომანებში აღწერილი სოციალური მდგომარეობა რადიკალურად განსხვავდება კლასიკური ხანის დამოუკიდებელი ქალაქური ცხოვრებისგან, სადაც ადამიანის მოქალაქეობრივი იდენტობა ნიშანდობლივად განსხვავებოდა კლასიკური ხანის ბერძენისგან, ცხოვრობდა ბედისწერით მართულ სამყაროში, სადაც ძალიან ბევრი რამ არის ალოგიკური, შემთხვევითი, მიზნები კი განუსაზღვრელი.

შეიძლება ითქვას, აქილევს ტატიოსის კონცენტრირება ინდივიდზე ელინისტური ხანის ადამიანის იზოლაციისადმი

მიდრეკილებას გამოხატავს. მაგრამ არა მხოლოდ იზოლაციაზე კეთდება აქცენტი, არამედ ავტორის პოზიციაზე, ინდივიდების ასეთი სახით რეპრეზანტაცია არ ჩავთვალოთ პერსონაჟების ინდიფერენტობად მოქალაქეობრივი და სოციალური ღირებულებების მიმართ. მართლაც, ეს რომანი ძალიან საინტერესოა „ნათესაური და სასიყვარულო თემატიკის თვალსაზრისით", მაგალითად, ქორწინების თემით, რომელიც ფართო სოციალური არეალის ფუნქციურ მეტონიმად შეიძლება ჩაითვალოს (პერკინზი 1995: 48). რომანში ამ თემატიკის წინ წამოწევა გულისხმობს საზოგადოების სიძლიერის პირდაპირ კავშირს ქორწინებასთან. განსაკუთრებული სიმპათია წყვილის მიმართ, რომელიც თავის სიყვარულს ლოგიკურად ქორწინებასთან აკავშირებს, სოციალური და ინდივიდუალური ტრიუმფის სიმბოლოდ არის ქცეული.

ავტორის ძალიან დახვეწილი თხრობის სტილის მიუხედავად, თანამედროვე მკითხველს ამ რომანის პერსონაჟები სქემატურ, ინდივიდუალურობას მოკლებულ სტერეოტიპებად შეიძლება მოეჩვენოს (უმანკო ახალგაზრდა პროტაგონისტი, სექსუალური ასაკოვანი ქალი, მოხერხებული, გაიძვერა მონა...), შინაგან სიღრმეს მოკლებულ პერსონაჟებად, რადგან მათი ემოციური მხარე ზედმეტად თვალში საცემი და საყოველთაო ხასიათისაა.

მეცხრამეტე საუკუნის მელოდრამის პერსონაჟების მსგავსად, ამ რომანის პერსონაჟები არ გამოირჩევიან ფსიქოლოგიური მრავალფეროვნებით, ისინი განსაკუთრებულად პერსონიფიცირებული არიან. ლოგიკური იქნება, ისინი რეალიზმის სპეციფიკისგან გავმიჯნოთ, როგორც ეს მელოდრამის შემთხვევაში ხდება, და პერსონაჟები სოციალურ და მორალურ ღირებულებებს დავუკავშიროთ. კონფლიქტის განვითარებაში მათი ჩართულობის სპეციფიკაც ამ მიზეზით განვსაზღვროთ. მაგალითად, გაიძვერა კალისთენოსის პერსონაჟი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ე. წ. აკოლასტოსი. მსგავსი ტიპაჟი ძალიან ნიშანდობლივი იყო ახალი დროის კომედიისთვის და რომანისთვის. საყურადღებოა

კალისთენოსის აშკარა ტრანსფორმაცია და აკოლასიას წინააღმდეგ მოსაზრების გამოთქმა. აბეზარი მონა კონოპსიც სტერეოტიპული ფიგურაა: პოლუპრაგმონი, ადამიანი, რომელიც აქტიურად ერევა სხვის ცხოვრებაში ძალიან ჰგავს ლონგოსის პერსონაჟს გნათონს, მის მსგავსად განსაკუთრებული მადით გამოირჩევა, მკითხველს ართობს. რამდენადმე სტერეოტიპების თეატრალურობა და ჰიპერბოლა სოციალური ურთიერთობებით გახლავთ მოტივირებული.

მელიტე უფრო რეალისტური ფიგურაა, ვიდრე მისი მსგავსი პერსონაჟები ლონგოსის და ჰელიოდოროსის რომანებში. ყველაზე ნიშანდობლივი მაინც პროტაგონისტების რეპრეზენტაციაა. ლევკიპე აქტიური, სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდა ქალია, რომელიც პასიური და გაუბედავი კლიტოფონის ერთგვარ კონტრწყვილად შეიძლება ჩაითვალოს. ლევკიპე ძალიან აქტიურად ერთვება კლიტოფონთან სასიყვარულო ურთიერთობაში. მაგრამ მას შემდეგ, რაც არტემისი შთააგონებს, უმანკოება შეინარჩუნოს და კლიტოფონის ერთგული დარჩეს, ის ბოლომდე მიყვება ქალღმერთის რჩევას.

მოცემული რომანის მეცამეტე საუკუნის ორი ხელნაწერი შეიცავდა შემდეგი ეპიგრამიდან ნაწყვეტს (ასევე დაფიქსირებულია ტექსტში Palatine Anthology 9. 203, სადაც ის მიწერებოდა ფოტიოსს ან ფილოსოფოს ლეონს):

„ჩემო მეგობარო, თუ გსურს, დადებითი განწყობა შეინარჩუნო, ნუ ეცდები, დაინახო ყველაფერი, რაც ამ ამბავში ხდება. ყურადღება გაამახვილე შემდეგზე, ვინაიდან ის ქორწინების კავშირით აერთებს მათ, ვისაც ერთმანეთი კეთილგონივრულად უყვარდა".

წინადადება, „ნუ ეცდები, დაინახო ყველაფერი, რაც ამ ამბავში ხდება," ალბათ, ნიშნავს, რომ ამ რომანის წაკითხვა მორალისტური თვალსაზრისით აუცილებლად გულისხმობს, თვალი დავხუჭოთ უხერხულ სიტუაციებზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში მკითხველისთვის სათუო იქნება ბედნიერი დასასრულის აღქმა ტექსტში მრავლად არსებული ეკფრასისის, სიზმრების და მითების ფონზე.

რომანის შესახებ პირველი შეფასება ეკუთვნის

კონსტანტინეპოლის პატრიარქს ფოტიოს პირველს: „რომანის არსი და კომპოზიცია შესანიშნავია, სტილი გამორჩეული, მეტყველების კომპონენტები ნებისმიერ შემთხვევაში კარგად გადმოსცემენ მიზანს". ასევე აღნიშნავს, რომ მოვლენები, როგორც წესი მეტაფორულია, ნათელი, მოსასმენად სასიამოვნო. თუმცა, მორალურობის თვალსაზრისით რომანი ნეგატიურად შეაფასა, რაც დიდი ხნის განმალობაში ახდენდა გავლენას ამ ტექსტის ინტერპრეტირებაზე. მაგრამ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში შეხედულებები პოზიტიურად გადაფასდა და აქილევს ტატიოსის ნაწარმოები ტიპური რომანის ჭრილში განიხილება.

ავტორი ნოვატორად გვევლინება კონფლიქტის განვითარების თვალსაზრისით, ნიშანდობლივად აგებს სიუჟეტის სტრუქტურას. ყოვლისმცოდნე ნარატორის იგნორირება ერთგვარი დევიაცია იყო ტრადიციული ნარატივიდან. ამას ერთვის ეკფრასისი: რომანი იწყება ცნობილი სურათის, ევროპის მოტაცების შთამბეჭდავი დესკრიფციით, ასევე პერსევსის მიერ ანდრომედას გადარჩენის და ჰერაკლეს მიერ პრომეთეს გათავისუფლების აღწერით. ნარატივი რამდენადმე ინსპირირებულია ამ სცენებით, მაგრამ კონფლიქტის განვითარება მათ არ ეფუძნება, განსხვავებით ლონგოსის რომანისგან „დაფნისი და ქლოე", სადაც თხრობა ასევე ეკფრასისით იწყება, მაგრამ სურათით ინსპირირების ნაცვლად მკითხველი მის ინტერპრეტაციას ადევნებს თვალს, რაც მთელ ნარატივს ეკფრასისის ფორმას აძლევს.

ავტორი ცვლის მითოლოგიური კონვენციის ჩარჩოებს და განსხვავებულ ინტერპრეტაციას აძლევს სიმბოლოებს. ადამიანური ემოციების წინააღმდეგობრივი მხარეების წარმოდგენით თხრობა შთამბეჭდავი ხდება. რომანის პერსონაჟებზე ფუნდამენტურ შთაბეჭდილებებს გვიქმნის მონოლოგები და დიალოგები და ნაკლებად მათი ქმედებები, ასე რომ, მათი დახასიათება ერთ სიბრტყეზე არ არის გაშლილი. ავტორი არ კიცხავს თავის პერსონაჟებს, აღწერს ისე, როგორც ისინი რეალურად არიან. მაღალი მორალური ღირებულებები პაროდიულ კონოტაციას იძენს. ტექსტი

ძალიან რეალისტურია კონფლიქტის საინტერესო და მოულოდნელი განვითარებით, სტრუქტურა კომპლექსურია და შაბლონებისგან თავისუფალი. მკითხველისთვის ძალიან საინტერესოა პოპულარული რიტორიკის ხელოვნური ინტერპრეტაცია, უამრავი მეცნიერული დიგრესია და წინადადებები, დესკრიფციის განსაკუთრებულად გამორჩეული სტილი, საოცარი შემთხვევითობებით გაჯერებული თავგადასავალი, პიკანტური სიტუაციები, საინტერესო ტიპაჟები... ყველა ეს ნიუანსი განაპირობებდა აქილევს ტატიოსის რომანის დიდ პოპულარობას საბერძნეთის აკადემიურ საზოგადოებაში.

2. 3. ლონგოსი. „დაფნისი და ქლოე"

კომპოზიციური ერთიანობის პრინციპის თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა ლონგოსის რომანი „დაფნისი და ქლოე".

ტექსტის დაწერის თარიღი დაუდგენელია. ავტორის მიერ წარმოდგენილი ნარატივის სიუჟეტი ძვ. წ. V-IV ს-ში ვითარდება. მაგრამ ტექსტში არ მოიპოვება არავითარი ალუზია ისტორიულ მოვლენებზე, პერსონაჟებზე, რაც ზუსტი თარიღის განსაზღვრას შეძლებდა. ექსპლიციტური დეტალების არქონის მიუხედავად, სტილის, შინაარსის და კონკრეტულ ტექსტებთან პარალელების გავლების შედეგად ვარაუდობენ, რომ ნაწარმოები ახ. წ. II საუკუნის დასასრულსა და III საუკუნის დასაწყისში დაიწერა.

თავად ავტორის, ლონგოსის შესახებ არაფერია ცნობილი. სახელის რეალურობაც კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას. ხელნაწერებში ვხვდებით არა სიტყვას Loggos (ლათინურად Longus), არამედ სიტყვას Logos, რომელიც ამბავს, მონათხრობს ნიშნავს. თუ ამ დრომდე აღიარებულ მოსაზრებას გავითვალისწინებთ და ავტორის სახელად ლონგოსს მოვიაზრებთ, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ეს რომაული სახელის მქონე ადამიანი იტალიაში ცხოვრობდა და ბერძნულად წერდა.

ასევე, კუნძულ ლესბოსზე საუბრისას ავტორი გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის, მაგრამ ეს ფაქტი მაინც არ ამტკიცებს იმას, რომ ეს პიროვნება ხსენებულ კუნძულზე ცხოვრობდა. მაგალითად, ტექსტში ნახსენებია პატარა ჯიშის ვაზი, რომელიც კუნძულზე იზრდება, რაც წინააღმდეგობაში მოდის სინამდვილესთან. ნახსენებია სუსხი და თოვლი, თუმცა მსგავსი კლიმატი უჩვეულოა კუნძულისთვის. შესაძლოა, ლონგოსს მსგავსი ნიუანსები ნაკლებად აინტერესებდა და ისინი მხოლოდ დრამატიზირებისთვის სჭირდებოდა - შეყვარებული წყვილი ნებისმიერი ბარიერის გადალახვით უნდა მივიდეს ბედნიერებამდე.

რომანი ოთხი წიგნისაგან შედგება. მოკლე შინაარსი ასეთია:

შესავლიდან ვიგებთ, რომ ავტორი ნადირობისას აღმოაჩენს ნიმფების გამოქვაბულს. ის აღწერს გამოქვაბულის კედლებზე გამოსახულ სურათს და გადაწყვეტს, დაწეროს ნაწარმოები, სადაც შეძლებს, მხატვარი განადიდოს და ასევე, გაეჯიბროს მას.

კუნძულ ლესბოსზე, ქალაქ მიტილენეს მახლობლად, თხის მწყემსი ლამონი იპოვის ჩვილ დაფნისს. ორი წლის შემდეგ კი, მეცხვარე დრიასი ნიმფების გამოქვაბულში აღმოაჩენს ახალშობილ ქლოეს. ორივე ბავშვს თან ახლავს მდიდრული ნივთები. მწყემსები შვილივით ზრდიან მათ.

დაფნისი და ქლოე ერთად მწყემსავენ ფარას. მათ ერთმანეთი შეუყვარდებათ. მწყემსი დორკო, რომელსაც ასევე უყვარს ქლოე, ქალის ხელს სთხოვს დრიასს, მაგრამ ის უარით გაისტუმრებს მწყემსს.

მოულოდნელად, ტვიროსელი მეკობრეები გამოჩნდებიან, გაიტაცებენ დაფნისს, დორკოს სასიკვდილოდ დაჭრიან. მომაკვდავი დორკო სალამურს მისცემს ქლოეს, რომლის ხმაზე ფარა მეკობრეების გემიდან გადმოეშვება, ხომალდი გადაბრუნდება, დაფნისი კი გადარჩება.

შემდეგ მეთიმნელები დაესხმებიან თავს მიტილენეს და ქლოეს გაიტაცებენ. პანის ჩარევით გამტაცებლები ქლოეს ათავისუფლებენ. დაფნისი მეთიმნელების ქისას იპოვის. ის უკვე ღარიბი არ არის და

შეუძლია, ქლოეზე იქორწინოს.

რომანის დასასრულს დაფნისი და ქლოე ნამდვილ მშობლებს იპოვიან და ქალაქიდან შორს, სოფლად ქორწინდებიან.

საყურადღებოა რომანის ცალკეული წიგნის კომპოზიციის გარკვეული სიმეტრიულობა. კომპოზიციური ფორმები შეიძლება გამოვლინდეს როგორც ცალკეულ სიტყვაში და სცენაში, ასევე რამდენიმე სიტყვის და სცენის ფარგლებში.

წიგნი ოთხი ნაწილისაგან შედგება და სტრუქტურული მოდელის სამ პირობას სრულიად აკმაყოფილებს: 1) ერთიანობას - ელემენტების დაქვემდებარებას მთელისადმი და ამ უკანასკნელის დამოუკიდებლობას; 2) ტრანსფორმაციებს - ერთი სტრუქტურიდან მეორეზე მოწესრიგებულ გადასვლას; 3) თვითრეგულირებას წესების შინაგან რეგულირებას მოცემული სისტემის ფარგლებში.

ნაწილები ეპიზოდებისგან შედგება. ყოველი ეპიზოდი ფოკუსირებულია ერთ რომელიმე პერსონაჟზე, პერსონაჟთა ურთიერთობაზე, ან მოქმედების ადგილის დესკრიფციაზე. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხი, რასაც ავტორი ტრანსფორმაციისთვის მიმართავს, არის მითოსური მოდელი. დაფნისის და ქლოეს მომავალ საქმიანობას სრულიად განსაზღვრავს საბედისწერო სიზმარი; ეროტს უკავშირდება ეპიზოდი, როცა დაფნისი ორმოში ვარდება, რასაც მოსდევს მისი და ქლოეს სასიყვარულო ისტორიის დასაწყისი; ხოლო მეთიმწელებთან დაკავშირებული ამბავი პანის ჩარევით სრულდება სასიკეთოდ - ის გამტაცებლებს პანიკურ შიშს დასცემს. შეშინებული მითიმწელები ფარას უკან აბრუნებენ და ქლოესაც ათავისუფლებენ. მითოლოგიური ჩანართები სხვა ეპიზოდებშიც მრავლადაა (ლონგოსი 1982; 1. 27; 2. 34; 3. 23).

ანალოგიური თვალსაზრისით იყენებს ავტორი პეიზაჟების დესკრიფციას (1. 9; 1. 23; 3. 22), ეროტიკულ მოტივებს (3. 28;), სიზმრებს (1. 7; 2. 23; 2. 26-27; 3. 27; 4. 34). მოცემული სტილი აშკარად რიტორიკით, ე.წ. მეორე სოფისტიკით არის მოტივირებული.

სტრუქტურულ ელემენტთა გეგმაზომიერი გადანაწილება

იძლევა არა მარტო არქიტექტურულ, არამედ თვისობრივ შედეგსაც, რომელიც რომანში კონფლიქტის განვითარების ძირითად მოტივთან - დაბრკოლებების გადალახვით ბედნიერ ფინალამდე მისვლასთან არის შესაბამისობაში. რომანის ეს მოტივი 3 ფაზად ვითარდება. პირველი მოიცავს მწყემსი დორკოს ეპიზოდს, მეორე - მეთიმნელებთან დაკავშირებულ ამბებს, მესამე კი – მიტილენელი წარჩინებული დიონოსოფანოსის ირგვლივ განვითარებულ ეპიზოდს. რომანის 3 ფაზა კონცეპტუალურად ძალიან ჰგავს არისტოტელეს „პოეტიკის" ტერმინებს: დასაწყისს, შუა ნაწილსა და დასასრულს, რაც არისტოტელეს „პოეტიკაში" ხაზს უსვამს მიზეზთა თანმიმდევრულ ერთიანობას.

თითოეული წიგნი „მკაცრად" იცავს ტრადიციული კომპოზიციური სტრუქტურის პრინციპს, დევიაციას თითქმის არ ვხვდებით. შესავალი, მოქმედების დასაწყისი, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და მოქმედების დასასრული ერთგვარად „კრავს" მთელ კომპოზიციას. პირველი წიგნში დორკოს გარდაცვალებით კონფლიქტი, თითქოს, სრულდება. დაკრძალვის რიტუალი ასრულებს კოლიზიას; მეორე წიგნში კი მოქმედება ვითარდება ცალ-ცალკე, ორივე პერსონაჟის ირგვლივ. მეთიმნელებთან დაკავშირებული კონფლიქტი სრულიად მოქცეულია კომპოზიციურ სქემაში. დაფნისის ირგვლივ განვითარებულ კოლიზიაში სასამართლოს გადაწყვეტილებით კვანძი იხსნება და პერსონაჟები ისევ ერთად არიან. მეთიმნელების მიერ ქლოეს გატაცება კი ახალი კონფლიქტის დასაწყისი ხდება, მაგრამ კვანძი პანის მოქმედების შედეგად იხსნება - ის პანიკურ შიშს დასცემს გამტაცებლებს, რასაც ქლოეს გათავისუფლება უნდა მოჰყვეს. ანალოგიური პრინციპით იგება წიგნის მესამე და მეოთხე ნაწილი - პარასიტი განათონით დაწყებულ კონფლიქტს, რომელიც დაფნისს უკავშირდება, ლამპისის მიერ ქლოეს გატაცება ენაცვლება.

კანონზომიერად ენაცვლება ერთმანეთს სტატიკური დესკრიფცია, მძაფრი სცენები, დაკრძალვის რიტუალური

ეპიზოდები. ისინი სურათს პლასტიურობას და ფერწერულობას ანიჭებენ. ეპიზოდები გვამახსოვრდება არა მხოლოდ სიუჟეტურად, არამედ ოპტიკური ეფექტების მეშვეობით, როგორც ვიზუალურად აღქმული სურათი. „ოპტიკური ინდივიდუალიზაცია" როგორც ტექსტუალური, ისე ვიზუალური აღქმის გარანტიას იძლევა.

რომანში ყაჩაღთა შემოსევის ძალიან მძაფრ და დინამიკურ ეპიზოდს უმალვე მოსდევს მწყემსი დორკონის დაკრძალვის სტატიკური პასაჟი: „საფლავზე მიწა ბორცვებად დააყარეს, თავიანთი ბაღებიდან მრავალი მცენარე მოიტანეს და დარგეს. ყოველმა მათგანმა დორკოს პატივსაცემად ამ მცენარეებზე თავ-თავისი შრომის ნაყოფი ჩამოჰკიდა, მერე კი საფლავს რძე დაასხეს, ზედ ყურძნის მტევნები დააჭყლიტეს და სალამური დაამტვრიეს"... „ნიმფების ქანდაკებანი გვირგვინით შეამკეს, დორკოს სალამური კი ღმერთებს შესწირეს, კლდეს მიამაგრეს" (1. 31-32)[1] . შემდეგ იწყება მეორე წიგნი და ახალი კოლიზიისთვის ნიადაგის შექმნა. მსგავსი არქიტექტონიკა ნარატივს მონოტონურობას და სქემატურობას არიდებს.

პერსონაჟებიც არასქემატურია: ერთ სიბრტყეზე არ არიან განხილული, ჩვეულებრივ, როგორც ბუკოლიკური რომანის პერსონაჟებს წარმოადგენენ. სოფლის მცხოვრებნი იდეალურები არ არიან და არაფრით არიან ქალაქის მცხოვრებზე უკეთესი. მართალია, დაფნისი და ქლოე კეთილშობილი ადამიანები არიან, ხოლო მეთიმნელი ქალაქელები გამტაცებლები და მოძალადეები, მაგრამ ვხედავთ ლამონის მეზობელი მწყემსი ლამპისის არასაკადრის საქციელს, დორკოც სიკვდილის წინ ცდილობს ქლოეს წინაშე ჩადენილი დანაშაული გამოისყიდოს... არც ქალაქელი მეთიმნელები არიან ბოლომდე ნეგატიურები ღვთის ნებას ემორჩილებიან, ნაძარცვს აბრუნებენ.

სათანადოდ შერჩეული კოლოკაციები სტრუქტურაში ერთგვარ მეტა-მხატვრულ ფორმებს ქმნიან. „მთაში ნადირი, ბარად ყანები,

---

1 ციტატების ქართული თარგმანი ეკუთვნის ირ. ქავჟარაძეს. იხ. ლონგი (1984). დაფნისი და ქლოე. ფრანგ. თარგმნ. ირ. ქავჟარაძე. თბილისი: მერანი.

გორაკებზე ვენახი, მდელობზე ჯოგები და იქვე ზღვა, რომელიც ნაპირისაკენ მიილტვოდა და თბილ სილაზე შხაპუნებდა" (1. 2.). სიტყვათწყობა მამრობითი სქესის პერსონაჟის შემოსვლის ფუნდამენტს ქმნის, ანალოგიურად იქცევა ლონგოსი ქლოეს შემთხვევაში: „წყაროც აქ ჩქეფდა და ჩუხჩუხით მოედინებოდა. ამის წყალობით გამოქვაბულის წინ ქორფა მდელო გადაშლილიყო და ხშირი, ნაზი ბალახი ხარობდა. აქ ელაგა ტაგნებიც, მრუდე ფლეიტებიც, ლერწამიც _ აღთქმული შესაწირავი გარდასულ დროთა მწყემსებისაგან" (1. 4).

საინტერესოა მეტა-მხატვრული მეტაფორები ისინიც კონფლიქტის სტრუქტურულ ერთეულად არიან წარმოდგენილი. „მოლივლივე მდინაარეებიც საამოდ დუდუნებდნენ...ვაშლები, თითქოს სიყვარულის სევდას შეუპყრიაო, ტოტებიდან მიწაზე ცვიოდნენ" (1. 23); „ეგონა, ჩემი სული ისევ ტყვეობაშიაო...მან ჯერ კიდევ არ იცოდა, სიყვარული რა ყაჩაღიც ბრძანდებოდა" (1. 32); „ტყვეობა", „ყაჩაღი", „სიყვარულის სევდა", „მდინარეები" თითქოს სიუჟეტური იმპლიკაციებია.

ჩემთვის საინტერესო საკითხთან მიმართებაში საყურადღებოა სტილისტური შედარებები. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა დორკოსა და დაფნისის შეჯიბრი. დაფნისი ა) ნეზვმა გამოკვება. და თხებს მწყემსავს („ზევსის არ იყოს") ბ) უწვერულია („დიონისეც ხომ ასეთია") გ) მუქი კანი აქვს („სუმბულიც ხომ მუქია, დიონისე სატირებზე მაღლა დგას, სუმბულიც მთის შროშანზე უკეთესია"). ანუ ის ღმერთების რჩეულია და სიუჟეტში კონფლიქტის განვითარება იმთავითვე სტრუქტურულად მოტივირებულია იმდენად, რამდენადაც სიუჟეტის საკვანძო ეპიზოდები სწორედ მათი ჩარევით განისაზღვრება.

რომანის კომპოზიციური ორგანიზებულობა შესაბამისობაში მოდის მეტრულ წყობილსიტყვაობასთან. ლონგოსი იყენებს ე.წ. რიტმულ პროზას, რომელიც ფონეტიკურ-ინტონაციურად ორგანიზებული პროზაული ფორმაა, მეტრულად მოწესრიგებული

პროზა, სადაც მახვილი, ჩვეულებრივ, ყოველ მესამე მარცვალზე მოდის და დაქტილური მეტრი აქვს.

ლონგოსმა კომპოზიციურად მოტივირებული პროზაული ნაწარმოების შექმნით მას ესთეტიური ღირებულებაც შესძინა. „მაშინ, როცა თხრობა ჩვენს ცნობისმოყვარეობას აკმაყოფილებს, ხოლო სიუჟეტი - ჩვენს ინტელექტს, მოდელი ჩვენს ესთეტიკურ გრძნობაზე ახდენს ზემოქმედებას და მისი მეშვეობით წიგნს ერთ მთლიანობაში აღვიქვამთ" (ფორსტერი 1927: 138).

ლონგოსის მიერ შერჩეული ნარატივის სხვა ფორმა, რიტმული პროზა, თავისთავად ახდენს მის დევიაციას ბუკოლიკური ლირიკის სხვა წარმომადგენლებისგან. მისი პროზა შინაგან რიტმზე აგებული წყობილსიტყვაობის განსაკუთრებული ფორმაა. კომპოზიციური ერთიანობა და სტრუქტურული ელემენტების გეგმაზომიერი კლასიფიკაცია კი ერთგვარი იმპლიკაციაა ფაქტობრივი და არსობრივი ინფორმაციის სათანადო პერცეფციის. მთელი მოქმედება კანონზომიერადაა განაწილებული, ეპიზოდთა სიმეტრიული განლაგება ცენტრისადმი არავითარ ეჭვს არ იწვევს. ყოველი ცალკეული ბლოკის მთლიანობა განისაზღვრება სცენათა ერთიანობით, რომელთაც განსაზღვრული მიმდევრობა ახასიათებთ. კომპოზიცია მჭიდროდ არის დაკავშირებული რომანში კონფლიქტის განვითარების იდეასა თუ კონცეფციასთან, ამიტომ თითქოს მკაცრი სიმეტრიით აგებული კომპოზიცია მონოტონური და სქემატური არ არის, ხოლო რომანის მეტა-მხატვრული ფორმები ლიტერატურული ალუზიებით არის გაჯერებული და უნივერსალური ღირებულებების რელევანტურ ნორმებს ქმნის.

დროის ორგანიზაციის თვალსაზრისით ლონგოსის რომანი მნიშვნელოვანწილად განსხვავდება ქარიტონის და ქსენოფონ ეფესელის ე. წ. პრე-სოფისტური რომანებისგან. ამბის ფაბულასთან ურთიერთმიმართება გაცილებით კომპლექსურია ისევე, როგორც ანაქრონიზმის ეფექტური და საინტერესო წარმოდგენა ტექსტში. უფრო მეტიც, ზუსტად დაფიქსირებული დროის ქრონოლოგია

ძალიან ნიშანდობლივია კონფლიქტის სტუქტურის და ტექსტუალური ორგანიზაციის თვალსაზრით, განსაზღვრავს რა რომანის თემატურ და კომპოზიციურ მთლიანობას.

ტექსტი იწყება შესავლით, თუ როგორ წააწყდება ნარატორი კუნძულ ლესბოსზე ნიმფათა გამოქვაბულს. მღვიმის კედლებზე სასიყვარულო სცენებია ასახული. ავტორი გადაწყვეტს, სიტყვით გაეჯიბროს მხატვარს და ნაწარმოებში განადიდოს ეროსი, პანი და მშვენიერი ნიმფები ანუ გადაწყვიტა, მისი ნარატივი ყოფილიყო ვიზუალური ეფექტის ვერბალური კონტრაპუნქტი. თხრობა თანმიმდევრულია და პირდაპირ უკავშირდება კედლის ნახატის აღმოჩენას. თუმცა, არ არის მითითებული ნარატივის დრამატული დრო. მეორეხარისხოვანი ნარატივი მოიცავს წარსულის რომელიღაც განუსაზღვრელ დროს. ზუსტი დათარიღების მიუხედავად, ტექსტში ჩანს, რომ ლესბოსი დამოუკიდებელი ქალაქ-სახელმწიფოა და არსებობს მინიშნება, რომ ქალაქებს, მიტილენესა და მეთიმნას შორის ურთიერთმიმართება გარკვეულწილად ასოცირდება თუკიდიდესის მიერ გადმოცემულ ამბავთან მიტილენეში მომხდარი აჯანყების შესახებ (ძვ. წ. 428 წ.).

პროლოგი შეიცავს არა მხოლოდ ინფორმაციას ნახატის შესახებ და მის გადაწყვეტილებას, შექმნას ტექსტი, რომელსაც შემდეგ ჩვენ წავიკითხავთ, არამედ განაცხადს, რომ ავტორს იმედი აქვს, რომ მან დაწერა რომანი ,,ყველა ადამიანის გულის გასახარებლად, დაავადებულის განსაკურნავად, მწუხარის სანუგეშოდ. ვისაც უყვარდა, სიყვარულს მოაგონებს, ხოლო ვისაც არ ჰყვარებია, სიყვარულს ასწავლის" (შესავალი). თუ დავაკვირდებით ტექსტს, როგორც ერთ მთლიანს და ფაბულის დასკვნით ნაწილს, დავინახავთ, რომ ავტორი ცდილობს განსაკუთრებულს, მარადიულს მიუახლოვდეს (მორგანი 2004: 186). ამ ,,ძირითად" ფაბულაში არსებობს დროის ძალიან დიდი მონაკვეთი, რომელიც ავტორს ნარატივში არ აქვს მოთავსებული. შესაძლოა, ის საუკუნეებს ითვლის. ეს გახლავთ დრო დაფნისის და ქლოეს ამბის დასასრულიდან იმ ეპიზოდამდე,

როდესაც ნარატორი წააწყდება მათი ცხოვრების მოვლენების ამსახველ სურათს. თანაც, დრო მნიშვნელოვნად იზრდება ტექსტის კომპოზიციიდან მომავალ მკითხველამდე.

თუ დავაკვირდებით პროლოგის მიერ წარმოდგენილ (მეორეხარისხოვან) ნარატივს, დავინახავთ, რომ ამბის თანმიმდევრობა გარკვეულწილად იცვლება ფაბულასთან შედარებით (რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „მეორეხარისხოვანი" ფაბულა). ამბავი იწყება მწყემსი ლამონის მიერ ჩვილი დაფნისის პოვნით, რომელსაც მოსდევს ორწლიანი ინტერვალი და საოცარად სიმეტრიული თხრობა გადმოგვცემს მწყემსი დრიასის მიერ ქლოეს პოვნას. ორივე პროტაგონისტის ბიოლოგიური მშობლების მიერ ამოცნობა წარმოდგენილია ორი სრულყოფილი, ექსპლიციტური სამოქმედო ანალეფსისით რომანის ბოლო წიგნში. დაფნისის მამა, დიონისოფანოსი ყვება დაფნისთან დაკავშირებულ ამბავს ეპიზოდში 4. 24. 1-2, ქლოეს მამის, მეგაკლესის სიმეტრიულ კონტრაპუქტს კი წარმოადგენს ეპიზოდი 4. 35. 3-4. ასე რომ, ნარატივი ცხადყოფს მთავარი პერსონაჟების წარმომავლობას და იდენტობას, რომელიც ნარატივის მთავარი ადრესატის გარკვეული დაინტრიგების და სპეკულირების ობიექტს წარმოადგენს, ვიდრე სიუჟეტში განვითარებულ კონფლიქტს ნათელი არ მოეფინება.

ფაბულის დასაწყისი რამდენადმე წინასწარ ამზადებს პროტაგონისტებისსიუჟეტშიშემოსვლისნიადაგს.მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ფილეტასი სამოქმედო შიდა ანალეფსისს წარმოადგენს, რომელიც დაფნისს და ქლოეს ეროსის ეპიფანიაზე უყვება. ეს ირიბად გადმოსცემს ღვთაების გარე ანალეფსისს: „შენც ხომ გიცნობდი, ჯერ კიდევ ჭაბუკი იყავი და იქ, მთაზე, ფართოდ გაშლილ შენს ნახირს მწყემსავდი. მაშინაც შენთან ვიყავი, როცა ამარილისი გიყვარდა და ამ მუხების მახლობლად სალამურს უკრავდი. მაგრამ შენ ვერ მხედავდი, თუმცა ქალიშვილის გვერდით ვიდექი. ეს ქალი მე მოგგვარე. და აი, დაგეზარდნენ ვაჟიშვილები - შესანიშნავი მწყემსები და მხვნელები" (2. 5. 3). რომანის „დაფნისი და ქლოე" მოქმედების

განვითარება რამდენადმე უკავშირდება წელიწადის დროების მონაცვლეობას. აღნიშნულ დროის განმსაზღვრელ ფაქტორებს გარკვეული იდეოლოგიური დატვირთვაც გააჩნიათ. ერთის მხრივ, ადამიანისა და ბუნების კავშირს გამოხატავენ. მეორეს მხრივ, პერმანენტულად ცვალებადი სეზონური წრე პირდაპირ კავშირშია თაობათა ცვლილებასთან, რომლებიც გარკვეულ გავლენას ახდენენ მოცემული ტექსტის ფაბულის კომპოზიციაზე. მაგალითად, ზამთარი პროტაგონისტებისთვის განსაცდელის და დაშორების პერიოდია (3. 3-11); მეორე გაზაფხული (3. 12-23) უკავშირდება გრძნობების გააქტიურებას და დაფნისის კავშირს მეზობელ ლიკენიონთან; მეორე ზაფხულზე პირველად ახსენებენ ქორწინებას; მეორე შემოდგომა ერთგვარად აჯამებს ოთხივე წიგნში განვითარებულ მოვლენებს და პროპტაგონისტები საბოლოოდ ღებულობენ დაქორწინების გადაწყვეტილებას.

წელიწადის თითოეული დრო იწყება სოფლის და იქ მიმდინარე მოვლენების დესკრიფციით. მთავარი პერსონაჟების მდგომარეობის იდენტიფიკაციას ახდენს იტერატიული ნარატივი, რომელიც მათ საქმიანობას გადმოგვცემს მთელი ამ დროის განმავლობაში. სეზონში რამდენიმე დღე გამოიყოფა, რომელიც ვრცლად ექცევა თხრობაში და ამ დღეებში ნარატორი განსაკუთრებულად აკეთებს აქცენტს და მინიშნებას დროის ხანგრძლივობაზე. ამ ინდივიდუალური ნარატივის ტექნიკის საილუსტრაციოდ საჭიროა რომელიმე სეზონის დეტალურად განხილვა.

პირველი გაზაფხული იწყება ხანმოკლე პაუზით,[1] ვინაიდან თხრობა ეთმობა გაზაფხულის ფლორის და ფაუნის დესკრიფციას, რასაც თან ახლავს პროტაგონისტების საქმიანობა ამ დროის განმავლობაში: „გარშემო ყველაფერი სიხარულმა და ზეიმმა მოიცვა,

1 ქარიტონის და ჭსენოფონ ეფესელისგან განსხვავებით, ლონგოსის რომანში ნაკლებად შევხვდებით პასაჟებს, სადაც ერთგვარი პაუზაა ან პასაჟებს, რომლებიც ნარატივის დროის მიღმა იმყოფებიან. გამონაკლისს წარმოადგენს ეპიზოდი, სადაც ვკითხულობთ ბროხების ცურვაზე (1. 30. 6). ასევე, კუნძულ ლესბოსის სანაპიროს აღწერა აწმყო დროში (2. 12. 2). დროითი პაუზის საუკეთესო მაგალითი გახლავთ დიონისოფანოსის ბაღის ვრცელი ეკფრასისი (4. 2-3).

ნაზი, ნორჩი დაფნისი და ქლოეც ბაძავდნენ ყველაფერს, რაც ესმოდათ, ყველაფერს, რასაც ხედავდნენ. ფრინველთა გალობას უსმენდნენ და თვითონაც გალობდნენ. ხედავდნენ, ცხვრები როგორ დახტოდნენ და თვითონაც მსუბუქად დანავარდობდნენ, ყვავილებს აგროვებდნენ და უბეში იდებდნენ, ანდა პატარა გვირგვინებს წნავდნენ და ნიმფებს სწირავდნენ. ყველაფერს ერთად აკეთებდნენ, ფარასა და არვეს ერთმანეთის მახლობლად მწყემსავდნენ. ხშირად (pollakis) დაფნისი ფარას მოწყვეტილ ცხვრებს მორეკავდა, ქლოეც (ხშირად) (pollakis) ციცაბო კლდეებიდან მეტად გაბედულ თხებს ჩამოდენიდა. ასეც ხდებოდა, თხა-ცხვარს ერთი დარაჯობდა, როცა მეორეს თამაში ძალიან გაიტაცებდა. მათი თამაშობანი კი მწყემსური, ბავშვური იყო. ქლოე ჭაობში ადრაგუნის ღეროებს აგროვებდა, ჭიჭინობელებისთვის გალიებს წნავდა და ხშირად ასე ერთობოდა, თავისი ცხვრები ავიწყდებოდა. დაფნისი კი წვრილ ლერწმებს ჭრიდა, ერთიმეორეზე აწყობდა და დაღამებამდე სალამურის დაკვრას სწავლობდა"(1. 9-10.).

ექსპლიციტური მარკერი, როგორიცაა სიტყვა Pollakis და ზმნა არასრულ დროში, გამოხატავს არაზუსტი დროებითი ლოკაციის მქონე განმეორებად მოქმედებებს. ნარატივი ინდივიდუალური და სპეციფიური ხდება, სიყვარულის პირველი ნიშნები იკვეთება. ავტორი იყენებს ზმნის გრამატიკულ ფორმას-აორისტს. დღე იწყება ეპიზოდში 1. 12. 1, როდესაც დაფნისი შემთხვევით ორმოში ჩავარდება. მას ქლოე დაეხმარება მწყემს დორკოსთან ერთად. დაფნისი ნაკადულში იბანავებს ნიმფების გამოქვაბულთან ახლოს. ამ დროს მიაპყრობს მას ყურადღებას ქლოე. დღე სრულდება (1. 13. 3), როცა ისინი თავიანთ ფარას სახლში გადევნიან. მეორე დღეს (1. 13. 4) ქლოე უფრო ინტენსიურად უთვალთვალებს დაფნისს. აქ ნარატივში იტერატიულობის ნიუანსები შემოდის და ქალის გრძნობები წარმოდგენილია ზმნის არასრული ფორმით (1. 13. 5-6). კონკრეტული შემთხვევა მარკირებულია სიტყვით pote („ერთ დღეს"), და აორისტი ზმნებით: ეს დღე წარმოადგენს ერთგვარ სცენას, რომელიც გამორჩეულია ქლოეს ვრცელი მონოლოგით.

მომდევნო თავი (1. 15) იწყება თხრობითი ანალეფსისით, რომელიც შეიცავს ინფორმაციას მწყემს დორკოზე. მას იმთავითვე შეუყვარდა ქლოე. ის საჩუქრებს ჩუქნის ორივეს, შემდეგ კი, მხოლოდ ქლოეს. ეს ყველაფერი იტერატიული და უცნობია, რამდენად არის კავშირში შემდგომ ნარატივთან. ლოგიკური იქნება, ვივარაუდოთ, რომ საჩუქრების გადაცემა ქლოეს მონოლოგამდე მოხდა და მის შემდეგ გაგრძელდა, რადგან ეს დღე მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც დორკოს საჩუქარი გახლავთ ე. წ. kissubion, სუროს ფინჯანი - პასტორალური პოეზიის არტეფაქტი. პასაჟს სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია.

სიმბოლური დატვირთვა აქვს რომანში ერთ-ერთ ტემპორალურ ინდიკატორს, შუადღეს. შუადღეს იპოვა მწყემსმა ლამონმა ჩვილი დაფნისი (1. 2. 2). შუადღეს გამოეცხადება პილატეს ბაღში ეროსი (2. 4. 1) და დღის ამ მონაკვეთში ესიზმრდება პანი მეთიმნელების წინამძღოლს (2. 16. 5).

რომანში არ არის ისეთი თხრობითი განმეორებადი ანალეფსისი, როგორიც ქარიტონის რომანს ახასიათებს. ნარატივის შემავსებელ ანალეფსისს იშვიათად შეხვდებით. შიდა ანალეფსისის სამი შემთხვევა შეგვიძლია გამოვყოთ. ერთი უკავშირდება დორკოს ქლოეთი გატაცებას.[1] მეორე მაგალითი არის ეპიზოდი, სადაც დაფნისი და ქლოე ლოცულობენ ნიმფების მიმართ: „ნიმფების მახლობლად წინათაც არ ჩაუვლიათ უყურადღებოდ: სანამ ფარა ძოვას დაიწყებდა, ახალგაზრდები ნიმფებს ვედრებით მიმართავდნენ, საძოვრიდან დაბრუნებისას კი თაყვანს სცემდნენ. თანაც ყოველთვის რაიმე შესაწირავი მიჰქონდათ: ყვავილი, ხილი, მწვანე ტოტი, ხანაც რძს შესწირავდნენ მსხვერპლად" (2. 2. 5).

აქ ადვილი შესამჩნევია იტერატიული ნარატივი.

მესამე ეპიზოდი უკავშირდება მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის, ლიკენიონის შემოსვლას თხრობაში. წარმოდგენილია როგორც შიდა,

---

1 1. 15.: „დორკოს...იმ დღეს ქლოე მოეწონა..რაც დრო გადიოდა, მის გულს უფრო და უფრო ედებოდა ცეცხლი".

ასევე გარე ანალეფსისი, რომელიც შეიცავს ინფორმაციას პერსონაჟის წარსული ცხოვრების შესახებ და ამასთანავე, გადმოგვცემს დაფნისის მიმართ მის ზრახვებს: „თავისთვის ქალაქიდან დიაცი მოიყვანა, ახალგაზრდა, ჯან-ღონით სავსე, გლეხის ქალებზე უფრო კოპწია. მას ლიკაინიონს ეძახდნენ. იგი ხედავდა, დილით დაფნისი თხებს როგორ მიერეკებოდა, საღამოს კი საძვრებიდან შინ ბრუნდებოდა. ქალი აინთო სურვილით, ჭაბუკი თავის საყვარლად გაეხადა და საჩუქრებით შეეცდინა. და აი, ერთხელ მარტოკას დაუდარაჯდა, აჩუქა სალამური, გოლეული და ირმის ტყავის ჩანთაც" (3. 15. 1-3).

მეორე გარე ანალეფსისი უკავშირდება კიდევ ერთი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის წარმოდგენას. როცა დაფნისის ნამდვილი ძმა, ასტილოსი პირველად შემოდის თხრობაში, ვკითხულობთ, რომ „ბუნებით გულუხვი იყო, სიყვარულის ტანჯვა მასაც განეცადა" (4. 17. 1).

შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე შიდა, ნარატივის შემავსებელი სამოქმედო ანალეფსისი. ყველაზე საინტერესოა ეპიზოდი, სადაც პილატე ყვება ეროსის გამოცხადებას. პასაჟი შეიცავს პერსონაჟის წარსულის შესახებ გარე ანალეფსისს. დანარჩენი ორი სამოქმედო ანალეფსისი უკავშირდება ნიმფებს: მათ მიერ წარსულის შესახებ გადმოცემული ინფორმაცია ერთგვარ პროლეფსისს წარმოადგენს ნარატივში. პირველ ანალეფსისად შეიძლება ჩაითვალოს პასაჟი, სადაც ნიმფები დაფნისს უყვებიან, თუ როგორ მფარველობენ ისინი ქლოეს დაბადებიდან (2. 23. 1). მეორე ანალეფსისი უკავშირდება ეპიზოდს, სადაც ნიმფები უყვებიან დაფნისს, რა ბედი ეწია მეთიმნელების გემს მას შემდეგ, რაც მისმა თხამ ის წნელი შეჭამა, რითაც გემი ნაპირზე იყო მიბმული (3. 27. 2). ეს ანალეფსისი უკავშირდება პროლეფსისით წარმოდგენილ ღვთაებების გადაწყვეტილებებს. ნიმფები სიზმრად მოევლინებიან დაფნისს და ზღვის ნაპირას წასვლას ურჩევენ. დაფნისი იქ მეთიმნელების ხომალდიდან დაკარგულ ფულით სავსე ქილას წააწყდება. ნიმფების სიტყვები შეიცავენ დაფნისის მომავლის

შესახებ წინასწარმეტყველებას.[1]

უმეტესწილად სამოქმედო ანალეფსისები განმეორებადი ანალეფსისებია. მათ უმთავრეს ფუნქციას ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე ინფორმაციის გადაცემა წარმოდგენს.[2]

ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი პროლეფსისი რომანის ბოლოს არის წარმოდგენილი, რომელიც მნიშვნელოვნად განავრცობს ფაბულას თხრობაში პროტაგონისტების დაბადების შესახებ ინფორმაციის ჩართვით, თუმცა, ზოგადად, ტექსტში პროლეფსისის რაოდენობა არ არის ბევრი. როდესაც დაფნისი და ქლოე ძღვენს სწირავენ ნიმფებს, იქვე კითხულობთ: „ამისთვის ქალღმერთები უხვად აჯილდოებდნენ"[3] (2. 2. 6).

თუმცა, ეს არ არის ნიშანდობლივი მოცემული ნარატივისთვის. პროლეფსისის შემცველი ჩართული ეპიზოდები რამდენადმე დაიყვანება სწრაფად განვითარებად მოქმედებამდე: მაგალითად, როდესაც დაფნისი უყურებს მომაკვდავ დელფინს, რომელიც მეთიმნელების ქისას იცავდა, ნარატორი ამბობს: „მას არ გასჭირვებია მისი პოვნა".[4]

აქ ყველაზე ნიშანდობლივი იქნება, ყურადღება გავამახვილოთ პასაჟზე, რომელსაც პროლოგში ახსენებს ნარატორი. ტექსტის ბოლოს მკითხველი ასკვნის, რომ ის სურათი წარმოადგენს დაფნისის და ქლოეს ამბის ილუსტრირებულ ნარატივს. მკითხველისთვის ამ სურათს იგივე ფუნქციური დატვირთვა აქვს, როგორიც ჰომეროსის ეპოსისთვის შესავალს: ისინი იმ მოვლენებზე აკეთებენ აქცენტს,

---

1 „მერე მდიდარი გახდები" (3. 27. 5).

2 ლონგოსის მიერ გამოყენებული ანალეფსისი განსხვავდება რეზიუმირების გამომხატველი ანალეფსისისგან, რომელსაც ქსენოფონ ეფესელი ხშირად მიმართავს. ლონგოსის ტექსტი, რომელიც მაღალი ლიტერატურული ამბიციებით გამოირჩევა, ორიენტირებულია ისეთ მკითხველზე, რომელიც შეძლებს ავტორის მიერ მოყოლილი ამბის სტრუქტურის სათანადოდ პერცეფციას.

3 ეს წინადადება აჯამებს პროტაგონისტების ლოცვასთან დაკავშირებულ ზემოხსენებულ იტერატიულ ანალეფსისს.

4 3. 28. 2; შდრ. 1. 11. 4, სადაც სიტყვას hôde („ამ გზით") მკითხველი მომდევნო თავამდე მიჰყავს.

რომელიც ტექსტში უნდა წარმოგვიდგინოს ავტორმა:[1] „აქეთ ქალები მშობიარობენ, იქით ახალშობილებს საბურველით ამკობენ, აგერ კიდევ მიტოვებულ ბავშვებს ძიძაობენ ნერბები და ნეზვები; მერე მწყემსები ზრდიან ბავშვებს. ვნახე შეყვარებული ქალ-ვაჟი, მეკობრეების თავდასხმა, მტრის შემოსევა. სხვაც ბევრი ვნახე და რაც ვნახე, ყველაფერი გამსჭვალული იყო სიყვარულით" (შესავალი).

ნარატორი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ამ სურათის ხილვამდე ვერ შეძლო გადმოეცა ის, რისი გადმოცემაც ახლა გადაწყვიტა. ნახატი შესაძლოა შევადაროთ თანამედროვე კომიქსს, რომელიც ერთგვარი ვიზუალური ნარატივია კონკრეტული პერსონაჟებით. მაგრამ ამ ეტაპზე ნარატორი არ საუბრობს ცალკეულ მოქმედებათა ურთიერთმიმართებაზე. ასევე, აღსანიშნავია, რომ ამ პასაჟში გადმოცემული ამბის თანმიმდევრობა არ შეესაბამება ძირითადი ნარატივის ქრონოლოგიას. საუბარია მეკობრეების თავდასხმაზე, რომელიც ამ პასაჟში წინ უსწრებს პროტაგონისტების მიერ ერთმანეთის წინაშე დადებულ სასიყვარულო ფიცს. ამ ნიუანსებმა შეიძლება შეცდომაში შეიყვანოს მკითხველი: თხრობის დროს ნარატორი ფლობს ყველა რელევანტურ ინფორმაციას. შედეგად, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მკითხველს რამდენადმე გაუჭირდება ამ ინფორმაციის ფონზე ამბის სათანადოდ კონსტრუირება: მას-მცირე დოზით მაინც ეძლევა სიუჟეტიდან კონკრეტული ეპიზოდის შესახებ ინფორმაცია, მაგრამ არანაირი სახის სტრუქტურული ნარატივი, რომელიც დააკავშირებდა ამ ნიუანსებს ერთმანეთთან. ასე რომ, ეს ილუსტრირებული ნარატივი მკითხველის ინტერესს უფრო იწვევს, ვიდრე მისი მხრიდან ტექსტის არასათანადო პერცეფციას.

ლონგოსის ტექსტის ნარატორს არ გააჩნია პირდაპირი კავშირი ღვთაებების გადაწყვეტილებებთან. ისინი პერსონჟებს არაპირდაპირი გზით, სიზმრის საშუალებით უკავშირდებიან. პასაჟში 1, 7. 2 ლამონს და დრიასს სიმულტენიურად გამოეცხადებათ სიზმარში

1 ამ შემთხვევაში პროლეფსისზე ვერ ვისაუბრებთ, რადგან ამბის თხრობა არ დაწყებულა.

ეროსი, რომელსაც თავდაპირველად ვერ ცნობენ. ის მიუთითებს მათ,– რომ შვილებს ფარა ჩააბარონ და მოსამწყემსად გაუშვან. შესაბამისად, თხრობის ბოლოს ეროსი სიზმრად გამოეცხადება ასევე პროტაგნისტების ნამდვილ მშობლებს. ის მიუთითებს დიონისოფანოსს, წვეულებაზე გამოაჩინოს ქლოეს ძვირფასი ნივთები. შედეგად, ამ ნივთებს ამოიცნობს მეგაკლესი, ქლოეს ნამდვილი მამა, რომელიც განაცხადებს, რომ სიზმარში უთხრეს, მოკლე ხანში მამა უნდა გამხდარიყო.[1] დაფნისს კი ნიმფები ორჯერ გამოეცხადებიან. პირველად აუწყებენ, რომ ისინი დიდი ხანია, რაც_ქლოეზე ზრუნავენ. შემდეგ კი უწინასწარმეტყველებენ, რომ მეთიმნელების ტყვეობიდან ქალი მშვიდობიანად დაბრუნდება.პანის დახმარებით (2. 23. 3-5). მეორეჯერ დაკარგული ფულის პოვნაში ეხმარებიან და უწინასწარმეტყველებენ, რომ გამდიდრდება (3. 27. 4-5). პანი გამოეცხადება ბრიაკსისს, მეთიმნელთა წინამძღოლს და უბრძანებს, ქლოე გაათავისუფლოს. ასევე, მიუთითებს, რომ ის არის ქალი, „ვისი დახმარებითაც ეროტს სიყვარულის ზღაპრის შექმნა სურდა". ეს გახლავთ ძლიერი მეტანარატივი, რომელიც პირდაპირ უკავშირდება კონფლიქტის განვითარების სტრუქტურას (2. 27. 2).

ასე რომ, სხვადასხვა ღვთაება საკმაოდ ექსპლიციტური სიზმრების სახით გარკვეულ დირექტივას აძლევს პერსონაჟებს - შემდეგ ეს მითითებები მათი (პერსონაჟების) თავისუფალი ნება ხდება და მოტივაცია, მიყვნენ მათ მითითებებს. რაც შეეხება ნარატივის მთავარ ადრესატს, მას გაცნობიერებული აქვს, რომ სიზმრების საშუალებით ღმერთები, განსაკუთრებით, ეროსი და პანი კეთიგანწყობილებას გამოხატავენ პროტაგონისტების მიმართ და კონფლიქტის განვითარებას მათთვის სასიკეთოდ განსაზღვრავენ. პროლეფსისი, რომელიც ამ სიზმრებს უკავშირდება, ფაბულის ბედნიერ დასასრულზე მიუთითებს.

---

1 ასე რომ, მეგაკლესის სიზმარი, როგორც პროლეფსისი, გარკვეულწილად შეიცავს ანალეფსისს. მაგრამ ამ შემთხვევაში, პროლეფსისი უკავშირდება წარსულში მომხდარი მოვლენის ხელახალ წარმოდგენას. ანალოგიური მეთოდი გვხვდება ჰომეროსთან და ჰელიოდოროსთან.

სხვა რომანების მსგავსად, ლონგოსის რომანის პერსონაჟებიც ბევრს ფიქრობენ მომავალზე. საყურადღებოა, რომ მომავლის გეგმებთან დაკავშირებული პროლეფსისი ძალიან ხშირად მცდარია და გარკვეულ ირონიასაც იწვევს. მაგალითისთვის გამოგვადგება ეპიზოდი, როდესაც ქლოეს მეთიმნელები გაიტაცებენ, დამწუხრებული დაფნისი ძალიან უიმედოდ არის განწყობილი მომავლის მიმართ (2. 22. 2). თუმცა, რომანის ზოგადი კონვენციები მკითხველს არ აძლევს საფუძველს, დაფნისს დაეთანხმოს.

აქვე საჭიროა, გამოიყოს ერთი სამოქმედო ანალეფსისი, რომელსაც მნიშვნელოვანი თემატური დატვირთვა გააჩნია. ის უკავშირდება პროტაგონისტების აღმზრდელებს, რომელთაც მატერიალური ამბიციები გააჩნიათ, ვინაიდან წინასწარ იციან, რომ მათი შვილობილების საჩინო ნივთები მათ მდიდრულ წარმომავლობას მიანიშნებენ და ნამდვილი მშობლების პოვნის შემთხვევაში მათ კარგი მატერიალური მდგომარეობა გარანტირებული აქვთ. ამიტომაც, ადრე, დრიასი უარს ამბობს დორკოზე, არ მიაჩნია ქლოეს შესაფერისად: „მაგრამ ბოლოს მოისაზრა, ქალიშვილს უკეთესი საქმრო შეეფერება და ემანდ თავდაუღწეველ უბედურებაში არ გავეხვიო, როცა ყველაფერი გამომჟღავნდებაო, და ქორწინების დასტური აღარ მისცა. დორკოს ბოდიში მოუხადა და ყველა ძღვენი უკან დაუბრუნა". (1. 19. 3).

ეს მოტივი თავს იჩენს მესამე წიგნის ბოლოს, როცა დრიასს აცდუნებს ქლოეს ხელის მთხოვნელების საჩუქრები, მაგრამ შემდეგ იფიქრებს: „ქალიშვილი უბრალო საქმროებს - მიწის მუშებს არ შეჰფერისო. თუ ნამდვილი მშობლები იპოვა, მაშინ მე და ჩემს ცოლს სიმდიდრით აგვავსებსო". (3. 25. 3).

სიმეტრიულ პასაჟში ლამონს არ სურს დაფნისის და ქლოეს დაქორწინება: „ცოლს ლანძღვა დაუწყო, უბრალო მწყემსების ქალიშვილი გინდა შერთო ცოლად ჭაბუკს, რომელიც თავისი საჩინო ნიშნებით ბედნიერ ვარსკვლავზე დაბადებულაო: თუ მან თავისი მშობლები იპოვა, დაფნისი ხომ ჩვენ, ვინც იგი შევიფარეთ,

გაგვათავისუფლებს და მიწის უფრო დიდ ნაკვეთს მოგვცემსო". (3. 26. 3)

ეს ამბიცია ხდება ლამონის და დრიასის ურთიერთობის მიზეზი.

კონფლიქტის სტრუქტურის საფუძველი, როგორც ასეთი, უკავშირდება საჩინო ნივთების ამოცნობას. ამ ნივთების არსებობა თავისთავად გულისხმობს, რომ მთავარი პერსონაჟების ნამდვილი მშობლები თხრობაში გამოჩნდებიან და ეს ნივთები ძალიან მნიშვნელოვანია მოვლენების განვითარებისთვის.

აღნიშნული თემა, ნამდვილი მშობლების მიერ პროტაგონისტების ამოცნობა, ინტერტექსტუალური ხასიათისაა და ანტიკური ხანის ახალი კომედიის ტექსტების სიუჟეტს მოგვაგონებს. ახალ კომედიასთან ინტერტექსტუალური მიმართება აქცენტირებულია ბოლო წიგნში, სადაც ახალი კომედიის სტერეოტიპულ პერსონაჟს, უპასუხისმგებლო და პარასიტ ახალგაზრდა კაცს უკავშირდება სიუჟეტის გადატანა სოფლიდან ქალაქში. დევიაცია თეოკრიტოსის პასტორალური ხასიათის ტექსტიდან მენანდროსის ახალი კომედიის ჟანრში გარკვეულ იმპლიკაციას შეიცავს, რომ სიუჟეტი ამ უკანასკნელის რელევანტურად განვითარდება. ასეც ხდება, პერსონაჟების ამოცნობის საქორწინო ცერემონიალთან დაკავშირება ტიპურია აღნიშნული ჟანრისთვის.

ასევე უნდა აღინიშნოს ერთი ინტერტექსტუალური პროლეფსისი, რომელიც ნიშანდობლივია ლონგოსის რომანისთვის და, იმავდროულად, განსხვავდება ამ ჟანრის ზოგადი კონვენციებისგან. მესამე წიგნში დაფნისი თავისი მამრობითი თვისებების ხაზგასასმელად ადის ხეზე, რომ ქლოეს მოუწყვიტოს ვაშლი, რომლიც ხის კენწეროზე დარჩენოდათ ხილის მკრეფავებს. პარალელის გავლება შეიძლება საფოს ლექსებთან, რომელიც ლონგოსის მთავარ ინტერტექსტს წარმოადგენს.

ამგვარად, ახ. წ. I-II საუკუნეების მხატვრული პროზა დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობის თვალსაზრისით, კომპოზიციურად მთლიანი, ალექსანდრიული ხანისთვის

დამახასიათებელი ესთეტიკური ღირებულებების მქონე რომანებია. ცალკეული ავტორების მცდელობა, მოახდინონ ნარატივის ტრადიციული კომპოზიციიდან დევიაცია, მხოლოდ მათ ინდივიდუალურ სტილს და სტრუქტურის ორგანიზაციის სპეციფიკურ ხასიათზე მიანიშნებს. კონფლიქტების, პერსონაჟების, დრამატული ეპიზოდების, სიუჟეტური რგოლების, სტრუქტურული ელემენტების, მოულოდნელი, ერთი შეხედვით, ალოგიკური გამოსავლის გადაწყვეტის სიმრავლის მიუხედავად, ამ საუკუნეების ძველბერძნული პროზის დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა ექვემდებარება გარკვეულ სიმეტრიას, რომელშიც ყველა დეტალს თავისი მკაცრად განსაზღვრული ადგილი აქვს.

თავი III. ახ. წ. III-IV საუკუნეების მხატვრული პროზა. დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა

3.1. ქსენოფონ ეფესელი. „ეფესური ამბავი ჰაბროკომესსა და ანთეიაზე"

ქსენოფონ ეფესელის რომანი „ეფესური ამბავი ჰაბროკომესსა და ანთეიაზე" კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით სპეციფიკურ ტექსტს წარმოადგენს. მწერალი რომანის სტრუქტურას, მნიშვნელოვანწილად, სათავგადასავლო ელემენტებით ამდიდრებს და თხრობას კომპლექსურად წარმოგვიდგენს.

ავტორს ადრეული გამომცემლები და კრიტიკოსები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ (დაწვრ. იხ. ორმეროდი 1992: 35; მაკმულენი 1966: 161), თუმცა, შემდეგ ეს დამოკიდებულება შეიცვალა. ზოგიერთი მკვლევარი არაერთგვაროვანი შეფასების მიზეზად რომანის ფრაგმენტული სახით არსებობას ასახელებს სვიდა ახსენებს 10 წიგნს, ჩვენამდე კი მხოლოდ ხუთმა მოაღწია. ზოგი კი¯ავტორის არაკომპეტენტურობაზე საუბრობს (რატერბარი 1950: 75). ნარატივი, ერთი შეხედვით, დანაწევრებულია, კონფლიქტის არაკანონზომიერად თანმიმდევრული განვითარებით. შესაძლოა, ავტორის კომპოზიციური ტექნიკის თავისებურება აიხსნება ზეპირსიტყვიერი იმპროვიზაციის გადმოცემის მცდელობით; შესაძლოა, მოცემული ტექსტი, რომლის ფუნქციას წარმოადგენს ამბის რაც შეიძლება მარტივად გადმოცემა, ცდილობს პოტენციურად უფრო საინტერესო ნარატორის ვიზუალიზაციის მინიმალურ დონემდე დაყვანას.

რომანის მოკლე შინაარსი ასეთია:

ქალაქ ეფესოსში, არტემისის დღესასწაულზე, მომხიბვლელ 16 წლის ყმაწვილს, ჰაბროკომესს შეუყვარდება 14 წლის ლამაზი ქალიშვილი, ანთეია. ვაჟი სკეპტიკურად არის განწყობილი ეროსის მიმართ, რაც ღვთაების განრისხების მიზეზი ხდება. ჰაბრიკომესი და ანთეია ვერ უმხელენ ერთმანეთს სიყვარულს და ავად

ხდებიან. მშობლები გადაწყვეტენ, მისანთან მივიდნენ, რომელიც უწინასწარმეტყველებს მათ, რომ ისინი დაქორწინდებიან, მრავალ განსაცდელს გადალახავენ, მაგრამ, საბოლოოდ, მათი თავგადასავალი ბედნიერად სრულდება. ქორწილის შემდეგ მშობლები მათ ეგვიპტეში აგზავნიან, რომ მისნის წინასწარმეტყველება აირიდონ.

წინასწარმეტყველება ახდება. ხომალდი ჩაიძირება, მათ კი მეკობრეები ატყვევებენ. აფსირტოსის, მეკობრეთა მეთაურის ასულს (მანტოს) ჰაბროკომესი შეუყვარდება. ვაჟისგან უარყოფილი ქალი გადაწყვეტს, შური იძიოს და ცილს დასწამებს მას. ჰაბროკომესს ატყვევენებენ. შემდეგ მანტო თხოვდება. მის ქმარს ანთეია შეუყვარდება. განრისხებული ქალი მონად გაყიდის ანთეიას. შემდეგ მისი ხომალდი ისევ იძირება, ქალი ხვდება ყაჩაღების მეთაურს, ჰიპოთოოსს, რომელიც განიზრახავს, ანთეია არესს შესწიროს მსხვერპლად; შემდეგ პერილაოსს, რომელსაც შეუყვარდება ქალი და მის ცოლად შერთვას გადაწყვეტს. ქორწილის დღეს ანთეია საწამლავს დალევს. მას მკვდრად მიიჩნევენ და სამარხში ჩაასვენებენ. შემდეგ გამოჩნდებიან განძის მაძიებელი ყაჩაღები, სამარხის გახსნისას აღმოაჩენენ, რომ ანთეია ცოცხალია და გაიტაცებენ.

აფსირტოსი დარწმუნდება ჰაბროკომესის უდანაშაულობაში და ათავისუფლებს მას. ის კი, დაუყოვნებლივ მიემგზავრება ანთეიას მოსაძებნად. ანთეია ამ დროს ინდოეთის მეფეს ჩაუვარდება ტყვედ, რომელიც ქალის მოხიბვლას ცდილობს. თხრობაში შემოდის ჰიპოთოოსი, რომელიც მეფის რაზმს გაანადგურებს, კლავს მეფეს და ქალს ატყვევებს. შემდეგ ერთ-ერთი ყაჩაღი ანთეიას ხელში ძალით ჩაგდებას ცდილობს, მაგრამ საკუთარ ხმალს წამოეგება. ქალს მკვლელობაში ადანაშაულებენ, მაგრამ მას ყაჩაღი ამფინომოსი ათავისუფლებს. შემდეგ ვხედავთ ეგვიპტის პრეფექტს, რომელსაც ქალი შეუყვარდება; მის ეჭვიან მეუღლეს, რომელიც ანთეიას იტალიაში გაყიდის; ჰაბროკომესის და მეომარი არაქსის, კიუნოს ეპიზოდებს. ჰაბროკომესისგან უარყოფილი ქალი კლავს ქმარს და მკვლელობაში ამ უკანასკნელს ადანაშაულებს. იმართება

სასამართლო პროცესი, სადაც ეგვიპტის პრეფექტი მას სიკვდილით დასჯას მიუსჯის, მაგრამ ჰაბროკომესს ღვთაება დაიხნის. პრეფექტი გაოცებულია მომხდარით. ჰაბროკომესს საბოლოოდ გაამართლებენ.

მთავარი გმირები იტალიაში შეხვდებიან ერთმანეთს, ბრუნდებიან სამშობლოში და ბედნიერად ცხოვრობენ.

რომანი შეიცავს მრავალჯერ გამეორებულ თემებს, რომლებიც ინტეგრირებულია სტანდარტულ თემატურ ელემენტებში და ნიშანდობლივად კონვენციური ენით არის წარმოდგენილი. „ეფესიაკა" არის მაგალითი, თუ როგორ შეიძლება მოახდინოს ავტორმა კომპლექსურად ძალიან მარტივი სიუჟეტისა და ცნებების რეპრეზენტაცია.

რომანი შეიცავს მრავალ ურთერთგამომრიცხავ ეპიზოდს, ჩართულ პასაჟებს, რამდენიმე რემინისცენციას. ანთეიას მიერ საყვარელი ადამიანის გამო საწამლავის დალევა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას" მოგვაგონებს.

პასაჟების არქიტექტონიკა მთელი თხრობის მანძილზე ვარირებს: ზოგან მარტივია, ზოგან კი ქმნის რთულ, მეტ-ნაკლებად სტანდარტულ და ვრცელ კომბინაციებს, რომლებიც ავტორს ეხმარება, დააფიქსიროს თემა, თავისებური ორგანიზაციით წარმოადგინოს სცენები, მთლიანი კომპოზიცია. კომპოზიციის ელემენტები რეგულარულად გამოიხატება ნაკლებად სტერეოტიპული სიტყვათწყობით ან განმეორებადი სტანდარტული საკვანძო სიტყვებით. მთელი რომანი წარმოდგენილია სხვადასხვა ასპექტების: სიტყვა-ფორმულების, თემატური ელემენტების, თემის (ან სცენის) პერმანენტულად განმეორებით. სტრუქტურას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ავტორის მიერ შემოთავაზებული თემის, საკითხის ხასიათი. ზოგიერთი ცალკეული პასაჟის თემა საერთოდ იგნორირებულია რომანის დანარჩენ ნაწილში, შესაბამისად, მათ სტრუქტურულ ერთეულად ვერ ჩავთვლით. ზოგან კი ისინი მთელ კონტექსტს განსაზღვრავენ. სტრუქტურული ნაწილები არაპროპორციულად არიან წარმოდგენილი: რომანისთვის მნიშვნელოვანი ზოგიერთი

ეპიზოდი სულ რამდენიმე სიტყვით არის გადმოცემული, ხოლო რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პასაჟი - ზედმეტად დაწვრილებით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქსენოფონ ეფესელის რომანი უფრო ახლოს დგას ფოლკორთან, ვიდრე სხვა „იდეალისტური" რომანი და შესაბამისად, მასთან ფოლკლორის კონვენციები უფრო რელევანტურია, ვიდრე კომპლექსური ლიტერატურული ესთეტიკის ნორმები (იხ. პროპის ფუნქციური სია. თავი I. გვ 20).

რომანს ჰყავს ანონიმი მთხრობელი, რომელიც ნაკლებად ექსპლიციტურია, ვიდრე ნარატორი ქარიტონის რომანში. ის არ საუბრობს საკუთარ თავზე პირველ პირში, არც ადრესატს მიმართავს მეორე პირში. ფაქტობრივად, ავტორი არსად არ არიდებს თავს ნარატივის თვითშეფასებას, თხრობის ხარისხის გაუმჯობესების ან სულაც ეფექტის მოხდენის მიზნით. მაგალითად, ორ სცენას ერთი და იმავე ფრაზით აღწერს: „საცოდავი სანახაობა" შემდეგ პასაჟებში: 1. 14. 2; 2. 6. 3 (ქსენოფონ ეფესელი 1962). ამბის გასრულების შემდეგ (5. 15. 3) ჩანს, რომ ნარატორი არ არის იმ მოვლენების თანამედროვე, რასაც ყვება. არც იმის მინიშნება არსებობს, თუ რამდენად უსწრებს ამბავი ნარატივს.

ქარიტონის მსგავსად, ქსენოფონ ეფესელის რომანის ნარატორმა ზედმიწევნით იცის ამბავი, რასაც ყვება და მთლიანად გადასცემს ინფორმაციას ადრესატს. ანთეია კალიროეს მსგავსად კარგავს გონებას, მას მკვდრად მიიჩნევენ და სამარხში ჩაასვენებენ, მაგრამ ამ შემთხვევაში ნარატორი იქვე იძლევა ინფორმაციას, რომ მიზეზი არის საძილე წამალი, რომელიც მას ექიმმა ევდოქსოსმა მისცა, ქალს კი ჰგონია, ანთეია რომ თავს იკლავს (3. 5. 11). მთხრობელი სრულ ინფორმაციას გვაწვდის სიუჟეტში ღვთაების ჩართულობის შესახებ: კონფლიქტის დაწყების მიზეზსაც გვთავაზობს და მას ეროსის ეჭვიანობას უკავშირებს (1. 2. 1). ჰაბროკომესის მიერ ეროსის უარყოფა ღვთაების განრისხებას იწვევს (1. 4. 4). დიდი ყურადღება ექცევა ბედისწერას (1. 10. 2), ნილოსის ღვთაება შეისმენს ჰაბროკომესის ლოცვას (4. 2. 6).

პასაჟში 3. 3. 4 მეკობრე ჰიპოთოოსი (სტრუქტურული თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანი ფიგურა, რომელიც ორი ამბის ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენს) ჰაბროკომესს უყვება ანთეიასთან დაკავშირებულ ამბავს. აქ მეტი ინფორმაცია არ არის ნარატივის ადრესატისთვის, მაგრამ სიუჟეტში მოცემულ პასაჟს (3. 3. 4) მნიშვნელოვანი ფუნქცია გააჩნია, რადგან აქ ჰაბროკომესმა უნდა გაიგოს ინფორმაცია, რაც ამ ხნის განმავლობაში მკითხველს ჰქონდა. ახალი ამბავი კილიკიაში გამგზავრების მოტივაციად იქცევა. ანალოგიურად, ერთ-ერთ პასაჟში (3. 9. 4) მოხუცი ქალი ქრისონე (ამ პერსონაჟის არსებობა მხოლოდ იმით აიხსნება, რომ ინფორმაციის გადაცემას უზრუნველყოფს) ჰაბროკომესს უამბობს ანთეიას შესახებ, თუ როგორ გაძარცვეს მისი სამარხი ყაჩაღებმა. ნარატორმა უკვე მოგვაწოდა ინფორმაცია, რომ ანთეია ცოცხალია, მაგრამ ის არასრული ინფორმაცია, რომელსაც ჰაბროკომესი ფლობს, ხდება მისი ალექსანდრიაში გამგზავრების მოტივაცია. უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟების მიერ წარმართული თხრობა ავტორს საშუალებას აძლევს, თავიდან აიცილოს ის სრული ინფორმატიულობა, რაც ძირითადი ნარატორის მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას ახლავს. ასე რომ, ქრისონეს პერსონაჟს თხრობაში ერთგვარი გაურკვევლობა შეაქვს, როცა ანთეიას სიკვდილზე საუბრობს. ქრისონეს ნარატივი ჰაბროკომესში დიდ ემოციას იწვევს, ინფორმაციის ნაკლებობა კი ნარატორის და ადრესატის მხრიდან დრამატიზებულ ირონიად აღიქმება.

სამი ჩართული ნარატივი ეხება მოვლენებს, რომლებიც ძირითად ამბავს არ შეესაბამებიან, რაც მათ ორგანულ რელევანტურობას შეუძლებელს ხდის. პირველი უკავშირდება ანთეიასა და მოჩვენების შესახებ ეპიზოდს, როცა იტალიაში ჩასული ქალი ცდილობს, ვაჭრებს თავი ბნედიანად მოაჩვენოს (5. 7. 7-9); ეპიზოდს, რა თქმა უნდა, მხატვრული დატვირთვა გააჩნია, თუმცა, ძირითადი ნარატივის ერთგვარ ანალოგს წარმოადგენს – მოჩვენებასთან დაკავშირებული საშიში ემოციები შეესაბამება ქალის ემოციებს. დანარჩენი ორი

ეპიზოდი ერთგვარ ანალეფისისს წარმოადგენს და დიდაქტიკური ანალოგიების ფუნქცია გააჩნია. პირველი უკავშირდება ჰიპოთოოსის მიერ საყვარელი ადამიანის დაკარგვას (3. 2. 1-15), რომელიც, გარკვეულწილად, ჰგავს პროტაგონისტი ჰაბროკომესის ამბავს (3. 1. 5). ძირითადი თხრობის მსგავსად ეს ამბავიც დიდ გრძნობას უკავშირდება, რომელშიც დისონანსი შეაქვს აგრესიას და მეტოქეობას. შედეგი კი გახლავთ განშორება და თავგადასავლები. ასევე, ძირითადი ნარატივის მსგავსად, პირველი შეხვედრა დღესასწაულზე ხდება.

რომანი კონფლიქტის განვითარების თვალსაზრისით მსგავსებას ავლენს ქარიტონის რომანთან „ქერესისა და კალიროეს შესახებ". ამ შემთხვევაში, თითქოს ბაძავს ქარიტონს. მსგავსება კი ორივე რომანისთვის ხელსაყრელია. ანალოგიურ მოტივებად შეიძლება ჩაითვალოს სამარხის გაძარცვის პასაჟი (ქარიტონი 1. 7 10; ქსენოფონი 3. 8) და ის ფაქტი, რომ ორივე ავტორთან პროტაგონისტი ქალი ქორწინდება და შემდეგ იწყება მათი თავგადასავალი. თუმცა, პასაჟები, მაგალითად, ანთეიას და კალიროეს ცოცხლად დაკრძალვის ეპიზოდები, განსახვავდებიან ფსიქოლოგიური მოტივაციით. ქსენოფონ ეფესელის პერსონაჟი თავად ღებულობს გადაწყვეტილებას, ხოლო კალიროეს ეჭვიანი ქმარი „კლავს".

განსხვავდება დასჯის პროცესიც. ქარიტონთან ქერესი ისჯება, როგორც ლტოლვილი მონა, ბუნებრივია მისი გათავისუფლებაც, ხოლო ჰაბროკომესის განსაცდელიდან დახსნა ფანტასტიკურ მისტიკური ტიპის ელემენტებით არის წარმოდგენილი.

ორივე ავტორი განსხვავებულად იყენებს მასალას. ქარიტონი დიდ ყურადღებას აქცევს რომანის მთლიან კომპოზიციას და კონფლიქტს თითოეული სტრუქტურული ელემენტის შესაბამისად ავითარებს; ქსენოფონი კი ინდივიდუალურ სცენებზე და ინციდენტებზე აკეთებს აქცენტს და განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით წარმოადგენს მათ. თითქოს კონსტრუქციულ ეფექტს ნაკლებად აქცევს ყურადღებას, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ქსენოფონის პერსონაჟები მელოდრამატული სტილით არიან წარმოდგენილი. მაგალითად,

მთავარი პერსონაჟი, ჰაბროკომესი უჩვეულოდ პასიურია, რასაც ვერ ვიტყვით მეორეხარისხოვან პერსონაჟებზე, რომლებიც გამოირჩევიან მრავალმხრივობით, განსაკუთრებულად მეტყველებენ. ძნელად გასაგებია ჰიპოთოოსის ქცევები, საქმე ორ უკიდურესობასთან გვაქვს

საოცარია მისი განსაკუთრებულად კეთილი დამოკიდებულება ჰაბროკომესის მიმართ და მეორეს მხრივ, ანთეიას სასტიკი წამება და მკვლელობის მცდელობა.

ქსენოფონ ეფესელის რომანში მრავლადაა სიუჟეტური და კომპოზიციური შეუსაბამობები. მაგალითად, დატყვევებული და არა თავისი ნებით მიმავალი ჰაბროკომესისადმი მოხუცი მსახურის თხოვნა (1. 14) რეალობის არაადეკვატურია.

დამაჯერებლობას მოკლებულია ე. წ. „გამოცნობის" მოტივი, რომელიც ძველბერძნულ რომანში კომედიიდან არის შესული. ქსენოფონის გმირები ხშირად ერთმანეთს ვერ ცნობენ, რაც აშკარად შეუსაბამობაშია მოქმედების განვითრებასთან. მაგალითად, ყაჩაღი ჰიპოთოოსი ვერ ცნობს ანთეიას, მიუხედავად იმისა, რომ მას მეორედ ატყვევებს. ქალს თავისი მონებიც ვერ ამოიცნობენ. ეს პრინციპი ქარიტონთან უფრო ბუნებრივადაა წარმოდგენილი (სპარსეთის მეფე ვერ ცნობს ხომალდს, რომელშიც მისი მეუღლე იმყოფება).

რომანში მრავლადაა მოგზაურობის ეპიზოდები, ხშირად ყოველგვარი მოტივაციის გარეშე. გმირები ერთი ქალაქიდან და ქვეყნიდან მეორეში მუდმივად გადაადგილდებიან, რაც რომანს ძალიან ტვირთავს არა მხოლოდ გეოგრაფიული სახელწოდებებით, არამედ ზედმეტი დეტალებით გადატვირთული სიუჟეტითაც. შეუსაბამობანი არის არა მხოლოდ სიუჟეტში, არამედ თხზულების ენასა და სტილშიც.

ქსენოფონ ეფესელის რომანის გარკვეული ეკლექტიზმის მიზეზი ავტორის მხრიდან არსებული ლიტერატურული სქემების და სტანდარტების გაფართოების სურვილია. ამ მიზანს მწერალი ახორციელებს პერსონაჟთა, სამოქმედო არეალთა რაოდენობის ზრდით, ფანტასტიკურ ელემენტთა, რიტორიკული და სოფისტური

ხერხების სიჭარბით (ე. კობახიძე წიგნში: ანტიკური ლიტერატურა 2005: 265).

სტრუქტურის ანალიზისთვის საჭიროა, პარალელური თემები ერთმანეთის გვერდით მოვათავსოთ და ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ სტრუქტურის განმსაზღვრელი სიტყვები და განმეორებადი სიტყვები. ისინი საკუთრივ აღნიშნავენ თემატურ ელემენტებს და კომპოზიციის განმსაზღვრელ მასალას, როგორც კომპოზიციის განმსაზღვრელ ფორმულას. ამ გზით შესაძლებელია ფორმულის და თემის განხილვა. განმეორებადი საკვანძო სიტყვები თემატური ელემენტებზე მიუთითებენ. მიუხედავად იმისა, რომ სინტაქსურად იზოლირებული არიან სხვა განმეორებადი სიტყვებისგან, არაერთხელ ეხებიან ასოციაციურად თემატური ელემენტების ნუსხაში მყოფ იმავე სიტყვებს ან სიტყვათა ჯგუფებს.

რომანი გარკვეულ სიმბოლოების, ფორმულის რეპრეზენტაციას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ ტექსტში, რომელიც გარკვეულ ფორმულას შეიცავს, ძალიან ადვილია დავაფიქსიროთ, რომ გარკვეულ განმეორებად ფრაზებს სწორედ ეს ფუნქცია გააჩნიათ, მაინც ბევრ კითხვას ბადებს ლიტერატურაში სიტყვა „ფორმულა" (დაწვრ. იხ. ოსტინი 1975: 255; ედვარდსი 1986: 189-192). ტერმინის დეფინიციას ძალიან ბევრი მკვლევარი საკუთარი მიზნების ადეკვატურად წარმოადგენს. მაგალითად, ჰომეროსის ეპოსის სიმეტრიულობის განსაზღვრისათვის, მეცნიერები ტერმინს უკავშირებდნენ კონკრეტულ სიტყვებს, მეტრულ და სინტაქსურ წყობას, თუმცა ამ მოსაზრებასაც ჰყავს ოპონენტები (შდრ. ჰეინვორთი 1964: 155; მინთონი 1965: 241; ჰოექსთრა 1965: 14). ჰომეროსის პოემების კომპოზიციის თანამედროვე მკვლევარები, მილმან პარის (პარი 1971) ჩათვლით, ფორმულას ნიშანდობლივად პოეტურ ფენომენად მიიჩნევენ. ეპოსის მსგავსად, მხატვრული პროზაც ზეპირსიტყვიერების ნიმუშია და ფორმულის პრინციპი აქაც ვრცელდება. პარის მოსაზრებით, ფორმულა არის სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც გარკვეული მეტრული სიტყვათწყობის პირობებში

კონკრეტულ აზრს გამოხატავს. მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსის ეპოსის ფორმულა და ქმედება მეტრულად მოტივირებულია, მეტრული სიტყვათწყობის არსებობა არ გულისხმობს ფორმულის არსებობას. ზოგადად, ფორმულის ცნება არ შეიცავს მეტრულობის კონოტაციას. მსგავსი კონოტაციის არსებობა თავისთვად გულისხმობს ფორმულის ცნების არასწორ გაიგივებას საჭირო დროს საჭირო ქმედების დესკრიფციასთან. ჰეინსვორთმა ალტერნატიული დეფინიცია წარმოადგინა: „არაფერს ვამბობთ ფორმულის ფუნქციაზე, ფორმაზე, გამოყენების მანერაზე ან პოზიციაზე. არც მის შიგნით სიტყვათა თანმიმდევრობაზე, სიახლოვეზე ან სინტაქსურ ურთიერთმიმართებაზე" (ჰეინსვორთი 1968: 35). ეს დეფინიცია პროზის ავტორს ათავისუფლებს მეტრული კანონზომიერებისგან. ფორმულის ძირითად კრიტერიუმად, ფორმად ის თვლის განმეორებად სიტყვათა ჯგუფებს, ხოლო განმასხვავებელ ნიშნად - „ორმხრივი მოლოდინის ხარისხს" ერთი ჯგუფის სიტყვებს შორის. ამ დეფინიციის თანახმად, კონკრეტულმა სიტყვებმა სავსებით შესაძლებელია კონფლიქტის განვითარების სტრუქტურის შესახებ ინფორმაცია მოგვაწოდოს.

თუმცა, ამ განმარტებაში არის რამდენიმე ლაფსუსი: ძნელი სათქმელია, რომ ერთმა კონკრეტულმა სიტყვამ, ან სიტყვათა ჯგუფმა დანარჩენი ტექსტის შესახებ დამატებელი ინფორმაცია მოგვაწოდოს და ფორმულად ჩაითვალოს; ან რა ნიშნით განსხვავდება ეს სიტყვები მრავალჯერ განმეორებული სიტყვებისაგან. ასე რომ, დეფინიცია არ გულისხმობს სიტყვათა ჯგუფების იგნორირებას და არც „ორმხრივი მოლოდინია" ობიექტური ჭეშმარიტება. ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან მიმართებით სუბიექტურობის თავიდან აცილება შეუძლებელია, სტრუქტურის საკვანძო ელემენტთა განსაზღვრა უმეტესწილად ინდივიდუალურია, შესაბამისად, ინდივიდუალურია მთელი ტექსტის ამ კუთხით ინტერპრეტაციაც. პროზის ავტორი მის წინაშე მყოფი თემატიკის მიუხედავად, გარკვეულწილად ზღუდავს საკუთარ თავს ენობრივი თავისებურებების გათვალისწინებით და

ინტენსიურად ეძებს გამომსახველობით საშუალებებს.

სტრუქტურული შეუსაბამობის მიზეზს ბევრი მკვლევარი მნიშვნელოვანწილად გადამწერს მიაწერს და არა ავტორს. ამ კუთხით ჰ. გარტნერი ძალიან საინტერესო კვლევას გვთავაზობს ერთი შეხედვით მარტივ, მაგრამ ძალიან პრობლემატურ ავტორზე (გარტნერი 1967: 2055-2089). გარკვეული პარალელები შეიძლება გავავლოთ რ. მერკელბახის ნაშრომთან. მერკელბახი წერს, რომ ჩვ. წ. III საუკუნეში „ისისის რომანების" ერთგვარ გადახალისებას ახდენდა ე. წ. „ჰელიოსის რედაქტორი", ეწეოდა რა sol invictus კულტის პროპაგანდას (მერკელბახი 1962: 91-113). გარტნერი გულდასმით განიხილავს ამ თეზისს და დამაჯერებლად აღნიშნავს, რომ რომანის კომპოზიციაზე ამ ნიუანსს ძალიან მცირე გავლენა აქვს. ის ემხრობა მოსაზრებას, რომ ჩვენამდე მოღწეული რომანი ორიგინალი ტექსტის შემოკლებული ვარიანტია (2074-2080).

პირველი მეცნიერი, რომელმაც ქსენოფონ ეფესელის რომანის შემოკლების პრეცენდენტზე საკუთარი მოსაზრება დააფიქსირა, არის ე. როდე: „ზოგ ადგილას რომანი ერთი ამბის ერთგვარი რეზიუმეს შთაბეჭდილებას ტოვებს; შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ერთი მთლიანი რომანის ნაცვლად გაცილებით დიდი ტექსტის მხოლოდ ნაწყვეტი გვეძლევა" (როდე 1960: 401). მოცემულ ჰიპოთეზას იზიარებს და შემდგომ კვლევაში ავითარებს კ. ბურგერი. ის დაწვრილებით აანალიზებს ყოველ შეუსაბამობას და „გამოტოვებულ ადგილებს" და ადასტურებს, რომ მართლაც აქვს ადგილი გარკვეულ ტექსტობრივ გადახალისებას (ბურგერი 1892: 36-67).

რომანში რამდენიმე პასაჟი ფუნქციურად დატვირთულია – საჭირო დროს კონკრეტული ინფორმაციას აწვდის მკითხველს კონტექსტის გასაგებად (1. 8. 2; 13. 4; 2. 9. 1; 3. 2. 5; 5. 9; 10. 4; 5. 4. 5).

5. 5. 7-6. 2. აქ თავდაპირველი 8 - 12 გვერდი (ეს არი სოთხი ნაწილი, სავარაუდოდ, თითოეულს 2-3 გვერდი დასჭირდებოდა) შემოკლებულია და 19 ხაზით არის წარმოდგენილი.

5. 6. 2-3. აქაც, ისევე როგორც პასაჟში 5. 5. 1, ორი სხვადასხვა

ასპექტი ერთმანთის პარალელურად აქვს ავტორს გამოტანილი: ეს არის მშობლების მიერ შვილების ძებნა და მათი გარდაცვალება. გარდამავალი პასაჟი ჰაბროკომესს უკავშირდება და არა მშობლებს, ვინაიდან ძირითადი აქცენტი მასზე კეთდება. ავტორი ხშირად იყენებს არსებით სახელს და არ ცვლის მას ნაცვალსახელით. საბოლოოდ, ჰაბროკომესის მიერ მშობლების შესახებ მცირე ინფორმაციის მოწოდება მის ქმედებებში ერთგვარ დევიაციად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. არსებული მასალა არ იძლევა იმის დასკვნის შესაძლებლობას, რომ ტექსტში არსებობდა პასაჟები, სადაც აქცენტი მშობლებზე კეთდებოდა. ამასთანავე, პასაჟებში 5. 6. 3 და 5. 16. 3 მშობლების შესახებ დაფიქსირებული ინფორმაცია ნაკლებად დამაჯერებელია. შეუსაბამობა, ალბათ, გადამწერის შეცდომას უნდა მივაწეროთ. ეს ფაქტი ტექსტში სამჯერ გვხვდება. ერთგან ვკითხულობთ, რომ მათ თავი მოიკლეს. სხვა პასაჟიდან კი ვგებულობთ, რომ მშობლებმა დიდხანს იცოცხლეს და შემდეგ გარდაიცვალნენ. თუ გავითვალისწინებთ გამეორების ტექნიკის ავტორისეულ სპეციფიკას, თანმიმდევრულობის კანონზომიერება ეჭვს არ იწვევს. როცა ავტორი მეორედ ახსენებს მათ გარდაცვალებას, მხოლოდ ფაქტი აინტერესებს. მაგალითად, ტემპორარული ურთიერთობები (ანუ, სანამ მათი შვილები ეფესოში ჩავლენ) და არა მათი გარდაცვალების მიზეზი.

უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმე პერსონაჟი (ლისიპოსი, თრასეასი, კლეანდროსი, ლისანდროსი) მხოლოდ ფრაგმენტულად ჩნდებიან და მათთან დაკავშირებული თხრობა არ შეესაბამება რომანის კონფლიქტის სტრუქტურას. მხოლოდ საბოლოო კომპოზიცია, რომელიც კონკრეტული ეპიზოდების და პერსონაჟების ერთ საერთო თემასთან და მოტივთან, ნარატივთან დაქვემდებარებაში და სტილისტურ მოტივაციაში გამოიხატება, ქსენოფონისეულია.

კომპოზიციის თვალსაზრისით საინტერესოა ტექსტში რამდენიმე ეპიზოდი. ჰიპოთოოსის რაზმს ეგვიპტის პრეფექტი გაანადგურებს. თავად ჰიპოთოოსი გაქცევით უშველის თავს. ერთხელ ყაჩაღები

ამფინომოსს ქუჩაში გადაეყრებიან და გასცემენ. მას და ანთეიას პრეფექტთან მიიყვანენ. პრეფექტს შეუყვარდება ანთეია, მაგრამ მისი ეჭვიანი ცოლი უბრძანებს მონას, ანთეია იტალიაში მეძავად გაყიდოს. ანთეია სიკვდილს გადაურჩება არა ტოლერანტობის გამო, არამედ იმიტომ რომ ეს აუცილებელია კომპოზიციური თვალსაზრისით. დასჯის მოტივი ანალოგიურია მანტოს ეპიზოდში, სადაც ქალი ანთეიას ლიკიელ ვაჭარს მიჰყიდის. სასჯელი ყოველ შემთხვევაში განუხორციელებელი რჩება. ვხედავთ სხვადასხვა მეთოდებით მანიპულირებას. მანტო ანთეიასთან ლამპონის მეშვეობით ურთიერთობს. ეს ბუნებრივია, რადგან ის უბრალოდ გასცემს დასჯის ბრძანებას, რაც მომდევნო მოქმედების განვითარებისთვის აუცილებელია. ლამპონი კი თავისუფალი უნდა იყოს, რომ დავალებას არ დაემორჩილოს; რენეა თავად სჯის ანთეიას ისევე, როგორც ანალოგიურ სცენაში ჰაბროკომესი უნდა დაისაჯოს აფსირტოსის წინაშე. ვერსიებს შორის ურთიერთმიმართება კომპლექსურია, ვინაიდან მანტოს შემთხვევაში რამდენიმე მსხვერპლთან გვაქვს საქმე და ანთეიას სასჯელი ორ ეტაპად არის წარმოდგენილი. პირველი უკავშირდება მწყემსთან მის ურთიერთობას და სიკვდილით დასჯის ბრძანებას. ასე რომ, ჰაბროკომესს აგზავნიან, რომ დაისაჯოს (2. 6. 1), ლამპონის ორჯერ გაგზავნაც ანთეიას დასჯას უკავშირდება (2. 9. 3; 2. 1. 3), მაშინ როცა მეორე, რენეასთან დაკავშირებულ ამბავში ანალოგიური ვერსიის განხორციელებისთვის ყველა, მათ შორის კლიტუსიც, მის სახლში იმყოფება და მაინც, მნიშვნელოვანი „სივრცე" არ არის ანთეიას მიმართ ცუდ განწყობასა და იტალიაში მის გაყიდვას შორის.

პარალელების გავლება შეიძლება კიდევ რამდენიმე პასაჟს შორის (იხ. ო'სალივანი 1995). მაგალითად, ანთეიას დასჯის სცენა (5. 5. 2) და ჰაბროკომესის დასჯა (2. 6. 1- 2). ასევე რენეასა (5. 5. 3) და მანტოს (2. 11. 2) მეტყველება. იდეა ორივე შემთხვევაში ანალოგიურია. ასევე, მანტოს შურისძიება ანთეიაზე და რენეას გადაწყვეტილება ანთეიას გაყიდვის შესახებ ჰგავს მანტოს ბრძანებას, რომელიც ლევკონოსს

და როდას უკავშირდება (2. 9. 2). პასაჟში 5. 5. 5 კლიტუსი ასრულებს რენეას ბრძანებას, ანალოგიურ ბრძანებას ასრულებს ლამპონი (2. 9. 4). პასაჟში 5. 5. 6 ანთეია კლიტუსს მიმართავს და მის წინაშე მუხლებზე ეცემა, ისევე, როგორც ლამპონის შემთხვევაში (2. 9. 4). სიკვდილით დასჯის მოტივი ორივე შემთხვევაში მსგავსია (5. 5. 6; 2. 11. 5). ორივე მსახურს, კლიტუსს და ლამპონს მსგავსი ემოციები გააჩნიათ. კლიტუსის საბოლოო მოტივაცია, განახორციელოს ქალბატონის ბრძანება (5. 5. 7) მიესადაგება ლამპონის მიშს მანტოს მიმართ (2. 11. 4).

უფრო მეტიც, ამ ორ ამბავს თემატური კავშირი აქვს რომანის სხვა ეპიზოდებთან:

1. მანტოს მამა, აფსირტოსი, ავტორს რომანში შემოყავს (2. 2. 1), როგორც მეკობრეთა მეთაური, ვისთანაც დატყვევებული ანთეია და ჰაბროკომესი მიჰყავთ. შემდეგ კი, მისი პერსონაჟი თემატურ მეტამორფოზას განიცდის და ტიპური მეკობრედან მხრუნველ მამად გადაიქცევა (2.6), რომელიც მზადაა, დაიცვას შვილი ჰაბროკომესისგან. პარალელურ ეპიზოდად მეიძლება ჩაითვალოს კიუნოს ეპიზოდი, როცა ჰაბროკომესს არაქსის სიკვდილში ადანაშაულებენ.

2. რომანში ჰაბროკომესის დასჯა (2. 6. 3- 4) იმავე ფორმულა (სიმბოლო) სიტყვებით არის აღწერილი, როგორც ანთეიას წამება (1. 5. 5-6).

3. ლამპონის პერსონაჟი კომპოზიციური თავისებურების გათვალისწინებით ერთგვარ მეტამორფოზას განიცდის, ანთეიასთან დაკავშირებულ ეპიზოდში მორალურ მსხვერპლად გვევლინება, თუმცა მის თავდაპირველ პერსონაჟს რამდენიმე ანალოგი მოეძებნება რომანში პერილაოსის, პსამიდოსის სახით.

რომანში წინასწარმეტყველური სიზმრები კონსტრუქციულ ჩარჩოში თავსდებიან. ჰაბროკომესის სიზმარი (2. 8. 2) მნიშვნელოვანწილად დაკავშირებულია ანთეიას სიზმართან (5. 8. 7).

ქსენოფონ ეფესელის რომანში ვხედავთ კანონის დამცველებსა და ჰიპოთოოსის ყაჩაღებს შორის ორ დიდ დაპირისპირებას. პასაჟები

ამ შემთხვევაშიც სტრუქტურულ მსგავსებას ავლენენ. ჰიპოთოოსი გადაწყვეტს, ტყვე ანთეია ღმერთ არესს მსხვერპლად შესწიროს, მაგრამ მხედართმთავარი პერილაოსი, რომელიც მოიხიბლება მშვენიერი ქალიშვილით, დაამარცხებს მეკობრეებს და ანთეიას დაიხსნის (2. 13. 3–4). ანალოგიური ბრძოლა იმართება ნილოსის ნაპირას (5. 3. 2– 3). ლინგვისტური თვალსაზრისით პარალელების გავლება შეიძლება მოვლენების აღწერას შორის. ამ უკანასკნელ პასაჟში ეგვიპტის პრეფექტის მიერ დატყვევებულ ყაჩაღებს კონფლიქტის განვითარების თვალსაზრისით სიმბოლური დატვირთვა გააჩნიათ. მათ გარეშე პოლიდოსი ვერასოდეს გადაეყრებოდა ამფინომოსს (5. 4. 3) და ვერ შეხვდებოდა ანთეიას. თუმცა, პირველი ეპიზოდის (2. 13. 3–4) ყაჩაღები ანალოგიურ აქტივობას არ იჩენენ. ნიშანდობლივია, რომ ჰიპოთოოსი 5. 3. 2–3 ეპიზოდის შემდეგ ძველ საქმიანობას (ყაჩაღობას) არასოდეს უბრუნდება. შემდეგ რომანში ვხედავთ, რომ სამივე პერსონაჟს: პერილაოსს, პოლიდოსს და ჰოპოთოოსს ანთეია შეუყვარდებათ.

პერილაოსი (2. 13), პსამიდოსი (3. 11), ჰიპოთოოსი (5. 9), არისტმაქოსი (3. 2) რომანში წარმოდგენილნი არიან ანთეიასთან სასიყვარულო კავშირში. პერილაოსი და ჰიპოთოოსი, განსაკუთრებით ეს უკანასკნელი, უფრო ინტენსიურად არიან ჩართული კონფლიქტის განვითარებაში. მათ უფრო მეტი ფუნქციური დატვირთვა აქვთ, ვიდრე ტიპიურ მიჯნურებს. ორივე პერსონაჟი საკუთრივ, ცალკე სხვა ამბავთან კავშირში არის წარმოდგენილი. ჰიპოთოოსი მეკობრეთა მეთაურია, რომლებიც ანთეიას ატყვევებენ (2. 11. 11), ხოლო პერილაოსი მხედართმთავარია, რომელიც ქალს ათავისუფლებს (2. 13. 3). მეორეს მხრივ, პსამიდოსს და არისტომაქოსს სიუჟეტში კონკრეტული ფუნქცია ეკისრებათ: პსამიდოსმა უნდა უზრუნველყოს ანთეიას გადაყვანა ალექსანდრიიდან ეთიოპიაში, სადაც მას მეორედ ატყვევებენ ჰიპოთოოსის მეკობრეები (4. 3. 5), ხოლო არისტომაქოსი ერთგვარი მოტივაციაა ტრაგედიის, რომელიც ჰიპოთოოსს და მეკობრეობას უკავშირდება. ეს პერსონაჟები სიუჟეტის სტრუქტურის

ერთგვარ საწყისად, ბაზისად არიან წარმოდგენილი.

თემატურად პარალელური სცენებია არსიტომაქოსთან და ანქიალოსთან დაკავშირებული პასაჟები. ორივე მოძალადეს იდენტური ბედი ხვდა წილად. მათი ორივე მსხვერპლი (ჰიპერანტესი და ანთეია) უარყოფს შეთავაზებულ წინადადებას. პერსონაჟის მამა (3. 2. 7) და ჰიპოთოოსი (4. 5. 1) ანალოგიურ ფიგურებს წარმოადგენენ ამ შემთხვევაში.

დროის ორგანიზაციის პრინციპის რამდენიმე ასპექტით ქსენოფონის რომანი ძალიან მოგვაგონებს ქარიტონის სტილს. უმეტესწილად, ეს რომანი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით აგებულ ნარატივს წარმოადგენს, მაგრამ ავტორის მცდელობა, რაც შეიძლება მეტი სენსაციური ინფორმაცია მოაქციოს მოკლე პასაჟებში, გარკვეულ სირთულეებს წარმოქმნის.

თხრობა თანმიმდევრულია, მაგრამ დიდი მასშტაბით სიზუსტეზე საუბარი შეუძლებელია. მაშინ, როცა ქარიტონი საკუთარ ტექსტს ისტორიული ფიგურების ჩართვით გარკვეულ დროში ათავსებს, ქსენოფონი დროებით და არაკონვენციურ თხრობას ირჩევს. ტექსტში არ არის მცდელობა, დრამატული მოვლენების განვითარების დრო განისაზღვროს: ზოგ შემთხვევაში შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მოვლენები იმპერიის პერიოდს განეკუთვნებიან, მაგრამ სინამდვილეში ამბის აგების ავტორისეული მეთოდი მხოლოდ იმ მიზანს ემსახურება, რომ წარმოგვიდგინოს სამყარო, რომელიც უნივერსალური და ნაცნობი იქნება ნებისმიერი მკითხველისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი არსად ახსენებს, რომის არსებობა და გავლენა ტექსტში მაინც იგრძნობა, განსაკუთრებით იმ დროს, როცა თხრობას იტალიაში გადავყავართ. არ ჩანს მინიშნებაც კი არც ერთ ისტორიულ ფიგურაზე ან მოვლენაზე. ნარატორი არასოდეს საუბრობს საკუთარ დროზე, რომელიც განსხვავებული იქნება ნარატივის დროისგან.

შესაბამისად, დრო, რომელიც თხრობას დასჭირდა, გაურკვეველია და განუსაზღვრელი. ხანმოკლე დროის მარკერებზე

დაკვირვებით ჰაგმა სამოცი დღე დათვალა (ჰაგი 1971: 58-59). რამდენიმე შემთხვევაში დღეები აღინიშნება შემდეგნაირად: „მეორე დღეს" (1. 12. 3), მაგრამ, უმეტესწილად, მოქმედებები ერთი კონკრეტული დღის მონაკვეთში ვითარდება. ამ მონაკვეთებს შორის დროითი კავშირი კი დაუდგენელია. მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევაა, სადაც დრო განსაზღვრულია. მაგალითად, ჰაბროკომესს და ჰიპოთოოსს მაზოკუსში წასასვლელად ათი დღე დასჭირდათ (3. 1. 2). ასევე, პერილაოსმა ანთეიას პირობა მისცა, რომ ოცდაათი დღე მისგან თავს შორს დაიჭერდა. ეს ვადა მთავრდება პასაჟში 3. 3. 7. ძირითადად, ქსენოფონი ამ შუალედურ დროის მონაკვეთებს ასეთი სიტყვა-ფორმულებით ახსენებს: „მრავალი დღის მანძილზე" (2. 7. 1), „დიდი ხნის განმავლობაში" (1. 5. 2), „როცა დრო გავიდა" (5. 7. 1). ამ გზით ავტორი ამბის მთელ პერიოდს მოიცავს, მაგრამ ვინაიდან რომანი ორ განსხვავებულ ნარატივად იყოფა, მათ შორის ძალიან ხშირად ჩნდება ხანმოკლე სივრცე, მათ შორის მოქმედების მოხდენის ალბათობა დიდია.[1]

თხრობა, უმეტესწილად, ძირითადი ფაბულის ქრონოლოგიის შესაბამისად მიმდინარეობს, თუმცა, სიმულტენიური და პარალელური მოქმედებების წარმოდგენის ქსენოფონისეული ტექნიკა გარკვეულ ბუნდოვანებას უკავშირდება, ვინაიდან განსხვავებულია მოქმედებების ერთმანეთთან დაკავშირების და ორგანიზაციის პრინციპი. მკითხველმა არაფერი იცის პროტაგონისტების ცხოვრების შესახებ თხრობის დაწყებამდე.[2] მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მიერ წარმოდგენილი ანალეფსისის შემცველი ორი ნარატივი ეხება თხრობამდე მომხდარ მოქმედებას, რომელთან პირდაპირი კავშირი არცერთ მათგანს არ გააჩნია. პირველი ეხება ჰიპოთოოსის სიყვარულს ჰიპერანტესის მიმართ (3. 2. 1). დროის მონაკვეთი, რომელიც ამ მოვლენებს და ნარატივს მოიცავს

1 მაგალითად, პასაჟში 3. 9. 2 ჰაბროკომესის მოგზაურობა მაზაკუსიდან ტარსუსში არ ექცევა ნარატივში. ეს მონაკვეთი მთლიანად ანთეიას პერსონაჟზეა ფოკუსირებული.

2 ანთეია ბავშვობის დროს გადატანილი სტრესულ გამოცდილებას იყენებს და თავს ხნედიანად მოაჩვენებს ერთ-ერთ კაცს, როცა იტალიაში მეძავად გაყიდიან (5. 7. 4-9).

ერთმანეთისგან, ბუნდოვანია: არ არსებობს მინიშნება, თუ რამდენი წლისაა ჰიპოთოოსი თხრობის დროს. მეორე ნარატივი გახლავთ ამბავი მეთევზე ეგიალეუსის შესახებ (5. 1. 4-11). მისი სასიყვარულო თავგადასავალი ყმაწვილობის პერიოდს უკავშირდება, რომანში კი ის უკვე მოხუცია. ასე რომ, მისი ნარატივი დროის მონაკვეთს მნიშვნელოვანწილად ზრდის. ორივე ამბის და რომანის ფაბულის დასასრული შემდეგნაირად არის წარმოდგენილი: „მას შემდეგ ისინი (ანთეია და ჰაბროკომესი) ბედნიერად ცხოვრობდნენ; ლევკონოსი და როდა ყველაფერს თავიანთ კომპანიონებს უნაწილებდნენ; ჰიპოთოოსმაც გადაწყვიტა, მთელი თავისი ცხოვრება ეფესოსში გაეტარებინა, ლესბოსში ჰიპერანტესისთვის აკლდამა ააშენა, კლეისთენესი იშვილა და ჰაბროკომესთან და ანთეიასთან ერთად ეფესოსში ცხოვრობდა" (5. 15).[1]

ქსენოფონის რომანს აშკარად აკლია ქარიტონისეული ანალეფსისი, რომელიც განმეორებადი მოქმედებებით წარმოდგენილ ნარატივს უკავშირდება. თხრობითი ანალეფსისის ფუნქცია გახლავთ ერთმანეთისგან გამიჯნული თხრობის ურთიერთდაკავშირება. პროცედურა ასრულებს ნარატივის ერთ ნაწილს მოკლე განმეორებადი ანალეფსისით, ზმნის შესაბამისი ფორმით (წინარე-წარსული ან არასრული დრო), რომელიც ერთგვარად აჯამებს პროტაგონისტის პოზიციას ნარატივის ბოლო ნაწილის დასასრულს.

სამოქმედო ანალეფსისი უფრო ხშირია ტექსტში და წარმოდგენილია როგორც პირდაპირი, ასევე ირიბი მეტყველების სახით. მათ ფუნქციური დატვირთვა გააჩნიათ იმდენად, რამდენადაც გამოხატავენ მოქმედებას, რომელიც ერთი პერსონაჟის მიერ მეორე პერსონაჟის ინფორმირებულობის შეგედად მიიღება. მაგალითად, როდესაც ანთეიას საძებრად წასული ჰაბროკომესი მიადგება „მამულს, სადაც ანთეია ცხოვრობდა მწყემს ლამპონთან, რომელსაც ის ცოლად მანტომ გადასცა. მან ლამპონის სანაპიროზე გაიყვანა და ჰკითხა, რამე თუ სმენოდა ტირელი ქალის შესახებ. მწყემსმა უთხრა,

[1] ციტატების ქართული თარგმანი ჩემია. ნ. პ.

რომ იმ ქალს ანთეია ერქვა; ასევე უამბო ქორწინების შესახებ და თუ როგორ პასტივს სცემდა ცოლს; უამბო მირისის სიყვარულის და ქალის სასიკვდილო განაჩენის შესახებ, ასევე კილიკიაში გამგზავრება. ასევე უთხრა, რომ ქალი ვინმე ჰაბროკომესს ახსენებდა. ჰაბროკომესმა მას თავისი ვინაობა არ გაუმხილა და გარიჟრაჟზე კილიკიაში გაემგზავრა იმ იმედით, რომ იქ ანთეიას იპოვიდა" (2. 12. 23).

ეს პასაჟი იმეორებს წინა თავებში დაფიქსირებულ ინფორმაციას, რომლის შეხსენება თხრობის ძირითად ადრესატს ნაკლებად სჭირდება, მაგრამ მისი ფუნქცია ჰაბროკომესისის კილიკიაში გამგზავრების მოტივაცია ხდება.[1]

თუმცა, მეორეს მხრივ, ტექსტში არსებობს რამდენიმე სამოქმედო განმეორებადი ანალეფსისი. მათ კონკრეტული, მსგავსი ფუნქცია არ გააჩნიათ. მაგალითად, მესამე წიგნის დასაწყისში ჰაბროკომესი და ჰიპოთოოსი ერთმანეთში ,,ცვლიან" ნარატივს. ჰიპოთოოსი თავის სასიყვარულო თავგადასავალს ყვება, რომელიც წარმოდგენილია ხანგრძლივი ექსტერნალური ანალეფსისით. ჰაბროკომესის პასუხი კი მოკლე ირიბი მეტყველების სახით გადმოიცემა: ,,ჰაბროკომესმა უამბო, რომ ის ეფესოსიდან იყო და რომ ერთი ახალგაზრდა ქალი შეუყვარდა და იქორწინა; მან ახსენა წინასწარმეტყველება, მოგზაურობა, მეკობრეები, აფსირტოსი, მანტო, მისი ტყვეობა, გაქცევა, მწყემსი და ლიკიაში გამგზავრება" (3. 3. 1).

უბედურება ორ პერსონაჟს ერთმანეთთან ამეგობრებს. მაგრამ ჰაბროკომესის მიერ მოყოლილი ამბის უმეტესი ნაწილი მისი თავგადასავლის მთავარ მოვლენათა მარტივი, ქრონოლოგიური ჩამონათვალია. კომპოზიციურად ჰიპოთოოსს არ სჭირდება. ამ ფაქტების დეტალურად ცოდნა. შემდეგ ჰიპოთოოსი ყვება, თუ

1 მეორეს მხრივ, ნარატივის სახით წარმოდგენილი მოკლე ანალეფსისი, რომელიც ლამპონის იდენტიფიკაციას ახდენს („რომელსაც ის (ანთეია) ცოლად მანტომ გადასცა". ზმნა წინარე-წარსულშია წარმოდგენილი), გარკვეული დროით უკან იხევს იმ ეპიზოდში, რომელიც მოიცავს პერიოდს ჰაბროკომესის პერსონაჟის ირგვლივ კონცენტრირებული ამბიდან ანთეიას იძულებით ქორწინებამდე (2. 9. 4). ეს ერთგვარი იმპლიკაციაა მკითხველისათვის: შესაძლოა, ზეპირსიტყვიერების პრინციპებს ესადაგება ან გვაფიქრებინებს, რომ ეს ეპიზოდი უფრო ვრცელი იყო თავდაპირველ ტექსტში.

როგორ ჩაიგდო ტყვედ ლამაზი ახალგაზრდა ქალი. ჰაბროკომესი უმალვე ხვდება, რომ ის ანთეიაა, თუმცა, ჰაბროკომესის ანალეფსისში არსად იყო მინიშნება ამის შესახებ. შესაძლოა, მსგავსი ანალეფსისი მკითხველს ეხმარება, ადვილად მისდიოს სწრაფად ცვალებად კონფლიქტის სტრუქტურას. ასევე, საყურადღებოა ჰიპოთოოსის ანთეიასთან შეხვედრა. ეს იმეორებს მოვლენებს, რომლის შესახებ ნარატორი მეორე წიგნში ყვება, მაგრამ მნიშვნელოვნად განსხვავებული აქცენტირებით: მან არაფერი იცის ანთეიას შესახებ. მაგრამ ჰიპოთოოსი არის პერსონაჟი, რომელიც ორივე თხრობის ხაზში ფიგურირებს და ამ პროცესებში მისი როლი ილუსტრირებულია მისივე გადმოცემული ინფორმაციით.

მორიგი სამოქმედო ანალეფსისი, რომელიც ბევრ ნიუანსს ცხადს ხდის თხრობის ძირითადი ადრესატისთვის, უკავშირდება მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს ლევკონოსს და როდას, ჰაბროკომესის და ანთეიას მსახურებს, რომელთაც ჰაბროკომესი საბოლოოდ როდოსში შეხვდება. მათი თავგადასავალი მოკლედ, ირიბი მეტყველებით არის გადმოცემული, მაგრამ ერთმანეთთან აკავშირებს აბსოლუტურად გამიჯნულ ეპიზოდებს: „...და თქვეს საკუთარი ამბავი მოგზაურობა ტირადან სირიაში, მანტოს გაბრაზება, ლიკიაში გამგზავრება. მათი პატრონის გარდაცვალება, გამდიდრება და როდოსში ჩამოსვლა" (5. 10. 11).

ეს პასაჟი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არ არის ზუსტი. მანტოს განრისხების შედეგი იყო მათი სირიაში გაგზავნა და მონებად გაყიდვა; მანტოს ეს ემოცია ჰაბროკომესისთვის უკვე ნაცნობია და მის ხელახლა გამეორებას არავითარი ფუნქციური დატვირთვა არ გააჩნია.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ანალეფსისი რომანის კულმინაციას უკავშირდება. პროტაგონისტები უკვე ერთად არიან და ანთეია ჰაბროკომესს თავის ამბავს უყვება: „ისევ გიპოვე მას შემდეგ, რაც ბევრი ვიხეტიალე ხმელეთზე თუ ზღვაზე, თავი დავაღწიე მძარცველების მუქარას, . ყაჩაღების ზრახვებს, მეძავების

ხელმძღვანელების შეურაცხყოფას, ჯაჭვებს, თხრილს, ბორკილებს, საწამლავს და აკლდამას. მაგრამ შევძელი, შენამდე მომელწია, ჰაბროკომეს, ჩემი გულის მბრძანებელო, ისეთმა, როგორც მაშინ ვიყავი, როცა პირველად ტირაში დაგტოვე და სირიაში წავედი. ვერავინ მაიძულა, არასათანადოდ მოვქცეულიყავი: ვერც მირისმა სირიაში, ვერც პერილაოსმა კილიკიაში, ვერც პსამიდოსმა და პოლიდოსმა ეგვიპტეში, ვერც ანქიალოსმა ეთიოპიაში, ვერც ჩემმა ბატონმა ტარენტუმმა. ყოველგვარი ძალადობის მიუხედავად, უმანკო დავრჩი" (5. 14. 1-2).

ამბების ეს მოკლე რეზიუმე ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არ გამოირჩევა. მის ფუნქციას არ წარმოადგენს ჰაბროკომესის ინფორმირება. ამ ეტაპზე მკითხველს არ სჭირდება მოვლენათა გამეორება. ეს პასაჟი ხაზს უსვამს ანთეიას უმანკოებას და ერთგულებას: რომანის ძირითად ღირებულებას. ანალეფსისი რიტორიკული წესების დაცვით არის წარმოდგენილი, ზოგადიდან კონკრეტულისკენ. მსგავსი პრინციპით არის აგებული ეპიზოდი 5. 5. 5, სადაც ანალეფსისი მწუხარებას გამოხატავს: „ნუთუ, აკლდამები, მკვლელები, ბორკილები და ორმოები საკმარისი არ იყო?"[1]

ტექსტში რამდენიმე კატეგორიის პროლეფსისი გამოყოფა: 1) ნარატივის პროლეფსისი; 2) პროლეფსისი, რომელიც ღვთაების განზრახვას უკავშირდება; 3) წინასწარმეტყველური სიზმრები და ორაკულები;4)სამოქმედოპროლეფსისი;5)საფუძველი.ქარიტონისგან განსხვავებით, ქსენოფონი არ იყენებს ინტერტექსტუალურ ანალოგიებს პროლეფსისის სახით, რომ გარკვეულმა ნიუანსებმა თავისთავად მიგვანიშნოს ბედნიერ დასასრულზე.

1) ქსენოფონის ნარატორთან რამდენიმე პროლეფსისი არის დაკავშირებული, მასშტაბურად მკვეთრად შეზღუდული შიდა პროლეფსისი. ასე რომ, როცა პერილაოსი დაამარცხა ჰიპოთოოსის ყაჩაღები,

1 ქსენოფონთან მწუხარების გამომხატველი პასაჟები გაცილებით ცოტაა და მოკლე, ვიდრე ქარიტონთან. შდრ. 3. 5. 3, 8. 6-7; 5. 1. 13, 7. 2, 8. 7.

„მან ხელში ჩაიგდო ანთეია და ძალიან შეეცოდა, როცა გააცნობიერა, თუ როგორ მძიმე გამოცდას უმზადებდა მას (ქალს) ბედისწერა. მაგრამ მისდამი სიბრალული შემდგომი უბედურების დასაწყისი გახლდათ" (2. 13. 5).

ის მომდევნო წინადადებაზე შორს არ იყურება: ქალი შეუყვარდება და მის ცოლად შერთვას გადაწყვეტს. კიდევ ერთი ნარატიული პროლეფსისი ადასტურებს, რომ წინასწარმეტყველური სიზმარი მართლაც მომავლის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა.[1]

2) ქსენოფონთან ნარატორის მიერ გადმოცემული ინფორმაცია ღვთაებების განზრახვის შესახებ გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ქარიტონთან. მოქმედების მოტივაცია ხდება ეროსის გაბრაზება და პირველ ოთხ თავში პროტაგონისტების სასიყვარულო თავგადასავალში მისი მონაწილეობა აქცენტირებულია. მას შემდეგ, რაც ჰაბროკომესი გადაწყვეტს, მიჰყვეს ღვთის ნებას, ტექსტში ვკითხულობთ: „ეროსი ამ ლოცვის შემდეგაც კი ძალიან გაბრაზებული იყო და განზრახული ჰქონდა, ამპარტავნობის გამო მასზე შური ეძია" (1. 4. 5).

არსებობს იმპლიკაცია, რომ რაღაც ცუდი უნდა მოხდეს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ქსენოფონს არ აინტერესებს ეროსის შურისძიება და ძნელი სათქმელია, შემდგომი მოვლენები ღვთაების შურისძიების მიზეზია, თუ კონფლიქტის სასიყვარულო კუთხით განვითარება. შეუსაბამობა კიდევ უფრო შესამჩნევი ხდება: პროტაგონისტების მშობლები რჩევისთვის აპოლონის ორაკულს მიაკითხავენ. შედეგად ვხედავთ, რომ ახალგაზრდები ქორწინდებიან. მაგრამ ქორწინების დღის შემდეგ ვკითხულობთ: „მათ ორაკულიც კი დაივიწყეს, მაგრამ ბედისწერას ისინი არ დავიწყებია, არც ღმერთს, რომლის გადაწყვეტილებითაც მოხდა ეს ყველაფერი" (1. 10. 2).

ღვთაების სახელი არ არის ნახსენები. აშკარაა, რომ მკითხველი აპოლონს იგულისხმებს და არა ეროსს. პროლეფსისი ნათელს ხდის,

1 1. 12. 4: „როგორც კი ეს დაესიზმრა, ის პანიკაში ჩავარდა, იცოდა, რომ მისი სიზმარი რაღაც ცუდს მოასწავებდა და საშინელი რამ მოხდებოდა", მეორე წინადადებაში ყაჩაღების თავდასხმას მოელოდა.

რომ ორაკულის სიტყვები გამართლდება, მაგრამ ამ შემთხვევაში მოქმედების განვითარებაზე ეროსის გავლენას აპოლონი ენაცვლება. აქაც, ვხედავთ, რომ ნარატორი ინტერესს კარგავს ღვთაების ინიციატივის მიმართ და აპოლონის გავლენას უკვე არ ახმოვანებს. როცა პროტაგონისტები მეკობრეებს გადაეყრებიან, ჰაბროკომესი წარმოთქვამს: „ორაკულების ნათქვამი მართლდება: ღმერთი ამპარტავნობისთვის მსჯის" (2. 1. 2).

ის ეროსს გულისხმობს, მაგრამ ეს ეპიზოდი არ არის იმდენად გამორჩეული, რომ ეროსის გეგმების განხორციელება აქ ვივარაუდოთ, ვერც ორაკულის წინასწარმეტყველების იდენტიფიკაციაა რელევანტური ამ პასაჟთან. ეს „ღვთაებრივი" პროლეფსისი გარკვეულ წინასწარმეტყველებას შეიცავს, მაგრამ ის არ წარმოადგენს აბსოლუტურ იმპლიკაციას, თუ რა მიმართულებით შეიძლება განვითარდეს მოვლენები.[1]

3) მაშინ, როცა ქარიტონი თავს არიდებს, ლიტერატურული მნიშვნელობა მიანიჭოს ორაკულებს და წინასწარმეტყველურ სიზმრებს, ქსენოფონი ხაზს უსვამს მათ მნიშვნელობას, მაგრამ ტექსტში მათი როლი საკმაოდ სპეციფიკურად არის გადმოცემული. ზემოთ ნახსენებ ორაკულთან ვიზიტი გარკვეულწილად ხდება მოქმედების დაწყების მიზეზი. პროტაგონისტის მშობლებს ის ასე პასუხობს:

„რატომ ცდილობთ, გაიგოთ ავადმყოფობის ბოლო ან დასაწყისი?

ის თავის თავში მოიცავს ორივე მათგანს და ყველა დაავადების მალამო არსებობს.

მაგრამ ვხედავ, მათ ბევრი განსაცდელი და ჯაფა ელით;

ზღვით გაიქცევიან, სიგიჟე მათი თანმდევი იქნება;

მათ ბორკილები ელით წყალთან დაკავშირებული კაცებისგან;

აკლდამა იქნება მათი საწოლი და ცეცხლი მათი გასაჭირის მიზეზი;

---

1 აღსანიშნავია, რომ მსგავსი პროლეფსისი, რომელიც მოქმედების მსვლელობაში ღვთაების ინიციატივას გამოხატავს, წარმოდგენილია ჩართულ მეორეხარისხოვან ნარატივში: 3. 2. 4; 5. 1. 6.

და მდინარე ნილოსთან, წმინდა ისისი...

მხსნელო, შენ ბოლოს დიდებულ საჩუქარს უმზადებ მათ;

მსგავსი განსაცდელის შემდეგ ბედისწერა მაინც ბედნიერებას არგუნებთ" (1. 6. 2).

ტექსტის არსი გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. „ბევრი განსაცდელი და ჯაფა" სრულიად ასოცირდება პროტაგონისტების თავგადასავალთან; „წყალთან დაკავშირებული კაცები" მეკობრეები არიან, რომლებიც ატყვევებენ მათ. პასაჟში 2. 6. 4 ყაჩაღების მეთაური აფსირტოსი მართლაც ბორკილებს დაადებს ჰაბროკომესს, მაგრამ ანთეიას ბორკილებს ადებს არა „წყალთან," არამედ „ხმელეთთან" დაკავშირებული ყაჩაღი ანქიალოსი (4. 5. 3) და ეჭვიანი ქალი რენეა (5. 5. 4). რაც შეეხება სიგიჟეს, ის ინტერპრეტაციას ართულებს და ტექსტობრივი შეუსაბამობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ ასევე შესაძლოა, უკავშირდებოდეს სიგიჟეს, რომელიც სიყვარულს ახლავს თან, ან ჰაბროკომესის სიზმარს (1. 12. 3), სადაც ფიგურურებს ქალი, რომელიც შეიძლება იყოს ლისა - სიგიჟის პერსონიფიკაცია (თუმცა, ის ტექსტში ნახსენები არ არის). საწოლი და აკლდამა ანთეიასთან ასოცირდება, როცა საწამლავი დალია პერილაოსთან ქორწინებამდე (3. 6). ცეცხლი კი ჰაბროკომესს და მისი გემის ინციდენტს უკავშირდება (4. 2. 8-9). ნილოსის ხსენება წინასწარმეტყველებაში ტექსტუალური შეუსაბამობაა, ვინაიდან მომდევნო თავში მშობლები კითხულობენ, რომელი მდინარე იგულისხმა ორაკულმა. ანთეია მემფისში ისისისადმი ლოცვას აღავლენს (4. 3. 3), ასევე პასაჟში 5. 6. 6 თავშესაფარს პოულობს ამ ღვთაების ტაძარში. პროტაგონისტები საბოლოოდ როდოსში, ისისის ტაძარში ხვდებიან ერთმანეთს, მაგრამ საფინალო ზეიმი არ იმართება ნილოსის ნაპირზე, როგორც ამას წინასწარმეტყველებაში ვკითხულობთ. ესეც ერთგვარი შეუსაბამობაა, რომელსაც ხან ტექსტის შემდგომი გადაწერისას დაშვებული შეცდომით, ხანაც ავტორის არაკომპეტენტურობით ხსნიან. შესაძლოა, ეს ერთგვარი ინტრიგაა ავტორის მხრიდან, კონფლიქტი მკითხველისთვის მოულოდნელად

განავითაროს.

სხვა ორაკული პროტაგონისტების ირგვლივ განვითარებული მოვლენების გარდაუვალ ბედნიერ დასასრულს წინასწარმეტყველებს. პირველი წინასწარმეტყველების ბუნდოვანებას მეორე აბალანსებს. აპისის მიმართ ლოცვის შემდეგ, როცა ანთეია ტაძრიდან გამოდის, ხედავს ბავშვებს, რომლებიც იქვე თამაშობენ. ამ დროს გაისმის: „ანთეიას მალე დაუბრუნდება თავისი მეუღლე, ჰაბროკომესი" (5. 4. 11).

საინტერესოა პროლეფსისი, რომელიც ბოლო სიზმარს უკავშირდება და რომელიც რომანის ფინალს მოასწავებს. ანთეიას დაესიზმრა, რომ „ის ჰაბროკომესთან ერთად იყო. ორივენი ძალიან ლამაზები იყვნენ. ეს ის დრო იყო, როცა პირველად შეუყვარდათ ერთმანეთი. უცებ, ვიღაც უცნობი, ასევე ლამაზი ქალი გამოჩნდა და ცდილობდა, ჰაბროკომესი მისგან წაეყვანა. მან (ჰაბროკომესმა) დაუძახა ანთეიას, ისიც მისკენ გაემართა და ასე დასრულდა ეს სიზმარი" (5. 8. 6).

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტექსტში სიზმრებს გარკვეული წინასწარმეტყველური ფუნქცია გააჩნიათ, პირველი ორი წინადადება შეიძლება ბედნიერი დასასრულის პროლეფსისად ჩავთვალოთ. მაგრამ მშვენიერ მეტოქეს არაფერი აქვს საერთო არც წარსულთან და არც სიუჟეტის დარჩენილ ნაწილთან. საინტერესო ასპექტი ამ სიზმარში გახლავთ ის, რომ ანთეიას პერსონაჟი გარკვეულ ინტერპრეტაციას წარმოშობს, მისი ქმედება და ფინალი არ შეესაბამება მკითხველის ფონურ ცოდნას თხრობის დასასრულის შესახებ.

4) ისევე, როგორც ქარიტონის შემთხვევაში, ქსენოფონ ეფესელის პერსონაჟები ანალოგიურად საუბრობენ და ფიქრობენ მომავალზე. შემგდომი მოვლენები ზოგადი კონვენციებით განისაზღვრება. ასე რომ, როცა პერსონაჟს ძალიან სურს ამბის ბედნიერი დასასრული, მაგალითად, როცა ჰიპოთოოსი ეუბნება ჰაბროკომესს: „ახლა შენ, ჰაბროკომეს, ნახავ შენ სატრფოს და მალე დაიბრუნებ მას" (3. 3. 2),

მკითხველი ხვდება, რომ სიტყვები მიუთითებენ პროლეფსისზე.

სამოქმედო პროლეფსისის უმეტესი ნაწილი მცირე მასშტაბებს მოიცავს. ყველაზე აქტუალური მაგალითი გახლავთ პერსონაჟების მიერ გადაწყვეტილების მიღება და მათი შემდგომი ქმედება ამ გადაწყვეტილებების განხორციელებისთვის. მაგალითისთვის გამოგვადგება პასაჟი, როდესაც „მეკობრეები გადაწყვეტენ, თავს დაესხან და დახოცონ, ვინც წინააღმდეგობას გაუწევთ. დანარჩენი ფინიკიაში გაყიდონ" (1. 13. 2). პროლეფსისი გახლავთ ასევე, როცა პერსონაჟებს ცუდი წინათგრძნობა ეუფლებათ და შემდეგ ეს ყველაფერი მართლდება. მაგალითად, როცა მეკობრეები კორიმბოსი და ევქსინოსი პროტაგონისტებს მიუახლოვდნენ, ჰაბროკომესს და ანთეიას „ცუდი წინათგრძნობა დაეუფლათ", „იცოდნენ, ეს კარგს არაფერს მოასწავებდა" (1. 16. 1-2).

5) საფუძველი: რომანში „საფუძველის" ერთი ძალიან კარგი მაგალითი არსებობს. სანამ თავგადასავალი დაიწყება, ვხედავთ, პროტაგონისტები ძალიან აქტიურად არიან დაკავშირებული ჰელიოსის ტაძართან. ეს ფაქტი რომ გარკვეული იმპლიკაციაა, ეს ბოლო წიგნში ჩნდება, როცა ჰაბროკომესი იტალიაში მიდის, ჰელიოსის ტაძარში შეხვდება ანთეიას, ჰიპოთოოსს და ერთგულ ლევკინოსსა და როდას.

მთელი ტექსტის ორი მესამედი პროტაგონისტები დისტანცირებული არიან ერთმანეთისგან, უმეტესწილად გეოგრაფიული თვალსაზრისით. მოქმედება დაახლოებით ოცდაათჯერ ერთვება მათ შორის. ძირითად შემთხვევებში ერთი მოქმედებიდან მეორეში გადასვლა აღინიშნება სიტყვით „ამასობაში", რაც ტექსტში სხვადასხვა ხანმოკლე ურთიერთობას ბუნდოვანს ხდის. რამდენიმე შემთხვევაში აღნიშნულ სიტყვას ენაცვლება ფრაზა, რომელიც თავისთავად შეიცავს სიმულტენიურობის კონოტაციას.[1] მაგრამ ძირითადად, სიმულტენიურად ერთმანეთს უკავშირდება ერთი ნაწილის ბოლო და მეორე ნაწილის პირველი წინადადება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თხრობის კომპოზიცია შეესატყვისება

1 2. 12. 1; 4. 4. 1.

ქარიტონისეულ „ესტაფეტურ რბოლას," რომელიც გულისხმობს ეპიზოდების ლოგიკურ და ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, ვიდრე სიმულტენიურობას. ნარატივის ცალკე აღებული თითოეული ხაზი შეიცავს ძალიან დინამიკურ მოქმედებებს, რომელსაც ენაცვლება სტატიკური ეპიზოდები. მაგალითად, ჰიპოთოოსი გვევლინება ორივე ტიპის ნარატივის პერსონაჟად, ზოგჯერ თანმიმდევრულ ეპიზოდებში, სადაც მისი ქმედება ნათელს ხდის, რომ ეს ეპიზოდები სიმულტენიური (თანადროული) არ გახლავთ. ასევე, ტექსტში არის პასაჟები, როცა ეპიზოდი მთავრდება მოგზაურობის დაწყებისას, რომელიც, საკუთრივ, მთავრდება მაშინ, როცა ნარატივი იმ კონკრეტულ ხაზს უბრუნდება.

ტექსტში ადვილი არ არის სცენასა და იმ პასაჟს შორის ზღვარის გავლება, რომელიც მოვლენების ერთგვარ რეზიუმირებას ახდენს. ქსენოფონი პირდაპირ მეტყველებას უფრო ნაკლებად მიმართავს, ვიდრე ქარიტონი, თითქოს, მიზანმიმართულად არიდებს თავს ისეთი „სცენის" გამოყენებას, რომელიც „რეალურ" დროში მიმდინარე მოქმედებას გამოხატავს. მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდში არის წარმოდგენილი დესკრიფცია, რომელიც გარკეულწილად ანელებს თხრობას. [1]

მეოთხე წიგნი გაცილებით მცირე მოცულობისაა, ვიდრე დანარჩენი და თითოეული დღის/ღამის დროის მონაკვეთი ნაკლებად არის ტექსტუალურად დატვირთული.

ქარიტონის რომანის მსგავსად, ქსენოფონთანაც თხრობა, ძირითადად, სინგულარულია. თუმცა, ქსენოფონი მაინც ახდენს იტერატიული ერთეულების დაფიქსირებას. ეს, ძირითადად, მწუხარების გამომხატველ პასაჟებში შეიმჩნევა. მაგალითად, ტექსტში არსებობს ეპიზოდი (3. 8. 7), სადაც გადმოცემულია ანთეიას მოთქმა, როცა გემით ალექსანდრიაში მიჰყავთ. მეტყველება წარმოდგენილია აორისტი მწკრივის ზმნის ფორმით (კლასიკურ ბერძნულში

1 იხ. 1. 8 პასაჟი, სადაც დეტალურად არის აღწერილი პროტაგონისტების ოთახის კედლები.

არსებული ზმნის ფორმა, რომელიც გამოხატავს წარსულ მოქმედებას, მაგრამ არ მიუთითებს მოქმედების დასასრულს ან განგრძობითობას). მაგრამ პირდაპირი მეტყველებით გადმოცემული თხრობის ბოლოს ნარატორი ამბობს, რომ ანთეია „ასე ხშირად მოთქვამდა".[1]

დროის კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ქსენოფონის რომანიც, ქარიტონის ტექსტის მსგავსად, საკმაოდ მარტივია. შესაძლოა, მიზეზი იყოს ის ფაქტი, რომ უმეტესწილად დროის მონაკვეთი ხაზგასმული არ არის და თემატური დატვირთვა ნაკლებად გააჩნია. რაც შეეხება რამდენიმე ასპექტს, მაგალითად, პროლეფსისს, რომანზე ამ კუთხით დაკვირვება ნათელს ხდის გარკვეულ შეუსაბამობებს, რასაც ერთნი ავტორის არაკომპეტენტურობით, მეორენი კი თავდაპირველი ტექსტის შემდგომი შეკვეცით ხსნიან.

ამგვარად, ქსენოფონ ეფესელის რომანი „ეფესური ამბავი ჰაბროკომესსა და ანთეიაზე" კონფლიქტის სტრუქტურის და კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ძალიან საინტერესო ტექსტია. სიმეტრიის მცდელობები ხშირად ზედმეტად ტვირთავს ნაწარმოებს; მაგრამ მრავალი თემატურად პარალელური ეპიზოდი, ფუნქციურად ანალოგიური პერსონაჟები, საკვანძო პასაჟები ტექსტის მთლიანობას და კონვენციურობას უზრუნველყოფს.

3.2. ჰელიოდოროსი. „ეთიოპიკა"

ჰელიოდოროსის რომანი „ეთიოპიკა"[2] თავისი სტრუქტურული, სტილისტური და ნარატიული სპეციფიკის გათვალისწინებით მრავალფეროვანი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა.

რომანის მოკლე შინაარსი ასეთია:

---

1 ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ეპიზოდები 4. 5. 3; 5. 8. 3.

2 წიგნს რამდენიმე სათაური გააჩნია: „ეთიოპიკა", „თეაგენეს და ქარიკლეას თავგადასავალი" და „ქარიკლეა".

მეფე აფსირტოსს და ეთიოპიელ დედოფალს, პერსინეს შეეძინებათ ქალიშვილი ქარიკლეა. გოგონა უჩვეულოდ თეთრი ფერის დაიბადება, რაგდან დედოფალი ხშირად უყურებდა ნახატს, სადაც გამოსახული იყო ანდრომედა იმ დროს, როდესაც იგი პერსევსმა იხსნა. დედოფალს შეეშინდა, რომ ღალატში არ დაედანაშაულებინათ და შვილი ეთიოპიას გაარიდა. ქარიკლეას იშვილებს დელფოს ქურუმი, ქარიკლოსი. პითიურ თამაშობებზე ქალი შეუყვარდება თეაგენეს, წარჩინებული წრის თესალიელ ყმაწვილს და დელფოდან გაიქცევიან კალასირისის დახმარებით, რომელიც დედოფალმა გამოაგზავნა შვილის მოსაძებნად. მათ ბევრი განსაცდელი გადახდებათ, მეკობრეები ატყვევებენ, სამსჯავროზე გადიან, მსხვერპლად შეწირვა ემუქრებათ. საბოლოოდ, ქარიკლეას ვინაობა ცხადი ხდება. ხალხი უარს ამბობს მსხვერპლშეწირვაზე და ათავისუფლებს მათ. თხრობა ქორწინებით სრულდება.

რომანში „ეთიოპიკა" ნეგატიური არასოდეს მომხიბვლელი არ არის და სიკეთის გამარჯვება კანონზომიერებით მოტივირებულია, მთავარი პერსონაჟები განსაკუთრებული სილამაზით და სათნოებით გამოირჩევიან, მათ მიმართ უსამართლო განწყობა კიდევ უფრო გამორჩეულს ხდის მათ. რომანის კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰელიოდოროსისეული მეთოდი, პერსონაჟების წარმოდგენის ურთიერთგამომრიცხავ არგუმენტებს წარმოშობს. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ვერასოდეს შეედრებიან მთავარ გმირებს. ძირითადად, ჩართული ეპიზოდებით წარმოდგენილი კნემონის და თისბეს პერსონაჟები გვიჩვენებენ, თუ როგორი შეიძლება ყოფილიყვნენ მთავარი გმირები თეაგენე და ქარიკლეა მათი პოზიტიური თვისებების არქონის შემთხვევაში. თუმცა, იმავდროულად, მიიჩნევენ, რომ ჰელიოდოროსი სტილის ორიგინალობის მიუხედავად, ვალდებულია, მისდიოს რომანისთვის ნიშანდობლივ შტამპებს. ეს უკანასკნელი კი პერსონაჟთა სქემატურობას განაპირობებს...ხარკი უფრო მეტად მთავრმა პერსონაჟებმა გაიღეს, ხოლო მეორეხარისხოვანი გმირები ტრაფარეტებისაგან თითქმის

სრულიად თავისუფლები აღმოჩნდნენ. ამიტომაც მეორეხარისხოვანი გმირები მეტ პორტრეტულ და ფსიქოლოგიურ ინდივიდუალურობას იჩენენ (ე. კობახიძე წიგნში: ანტიკური ლიტერატურა 2005: 260). ამ პერსონაჟების ხასიათის ინტელექტუალურ ჭრილში ინტერპრეტაცია ატიკური დრამის გმირების მსგავსად არამიზანშეწონილი იქნებოდა. ისინი მკითხველის ემოციურ იდენტიფიკაციას ახდენენ, ბედისწერის შეცვლის, გაუმჯობესების იმედს იძლევიან. ნარატივის ტენდენცია კონფლიქტის მელოდრამატულად განვითარებას ემსახურება. ეს მორალური წინამძღვრები დღეს არანაკლებ აქტუალურია, ვიდრე ძველ საბერძნეთში და შეიძლება ითქვას, მათ მიერ გამოყენებული მხატვრული ფორმები რამდენადმე გავლენას ახდენდნენ ერთმანეთზე, შემდგომი თაობის მკითხველზე. რომანში სცენების სწრაფი მონაცვლეობა, ყაჩაღების ცხოვრების შესახებ ეპიზოდების ჩანაცვლება სამეფო ოჯახის შესახებ ინფორმაციით თხრობას დინამურობას ანიჭებს.

ჰელიოდოროსი ნარატივს ტრადიციული რომანისგან განსხვავებულად აგებს. „ეთიოპიკა", ისევე, როგორც „ოდისეა" და „ენეიდა", მოქმედებით იწყება. ეს გახლავთ In medias res პრინციპი, როდესაც ამბის თხრობა დრამატული ეპიზოდით იწყება ყოველგვარი ექსპოზიციის გარეშე. მისი ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი არალინეარულობაა, ეპიზოდები თანდათანობით ავსებენ და ქმნიან ერთ სიუჟეტურ რგოლს, რაც წიშანდობლივია ჰელიოდოროსის თხრობისთვის. რამდენიმე ყაჩაღი მოადგება ნილოსის შესართავს, ჰერაკლეოტიკონს. მათ თვალწინ უცნაური სანახაობა გადაიშლება: დამსხვრეული გემი, ღრეობის კვალი, უამრავი დახოცილი ადამიანი. ამ სცენას მოსდევს ჩართული ეპიზოდები, რომლებიც ერთგვარად განმარტავენ შესავალ ნარატივს და მთავარ პერსონაჟთა შესახებ ნამდვილ ინფორმაციას მოგვიანებით, თითქმის ნახევარი ტექსტის წაკითხვის შემდეგ ვიგებთ ეგვიპტელი ქურუმი, კალასირისისგან. კონფლიქტის დაწყების მსგავსი ბუნდოვანება საშუალებას აძლევს მკითხველს, „შეეწინააღმდეგოს" თავიდანვე მოტივირებულ თხრობას.

მაგრამ ეს მხოლოდ ჰერმენევტული მოდელის შემოთავაზება არ არის (უინკლერი 1982: 96-99). ეს არის ფორმის და, ზოგადად, ჟანრის დეფამილიარიზაცია, ბერძნული სასიყვარულო ნარატივის ნატურალისტური წესების ერთგვარი ანტითეზა (უითმარში 2011: 109). ტექსტის სტრუქტურა გვაიძულებს, მისი მკითხველი გავხდეთ.

ჰელიოდოროსმა დასაწყისშივე განსაზღვრულად შეცვალა რომანში კონფლიქტის განვითარების სტრუქტურა. თუმცა, მის მიერ შერჩეულ კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპს ორი სხვადასხვა ხასიათის შედეგი აქვს: მრავალრიცხოვანი ჩართული ეპიზოდები, რომლებიც რომანისთვის დამახასიათებელ იდილიას არღვევენ, მუდმივად მოქმედების ეპიცენტრში აყენებს და ართობს მკითხველს, მაგრამ იმავდროულად, ეს ერთი შეხედვით ერთმანეთთად დაუკავშირებელი სცენები ართულებს მკითხველის კონცენტრირებას ძირითად კონფლიქტზე. ყოველი ამბის დასასრულს მთავარი პერსონაჟები ისევ იმ ადგილას აღმოჩნდებიან ხოლმე, საიდანაც დაიწყეს, თითქოს არაფერი შეცვლილა. მოქმედების ეპიცენტრიდან დაწყებით და სხვადასხვა ეპიზოდების ჩართვით ჰელიოდოროსი აიძულებს მკითხველს, ჰერმენევტული ძიებით თავად მივიდეს დასკვნამდე, რაც ავტორმა თავიდანვე იცის.

მოჩვენებითი ბუნდოვანების მორიგი მიზანი, ალბათ, პირდაპირ უკავშირდება მთავარი პერსონაჟების იდენტურობას და სიუჟეტის ახლებურად გავითარების საშუალებას იძლევა. წყვილისათვის არსებობს მიზანი და მათი ცხოვრება ტექსტის დასასრულს განსხვავებული იქნება.

შესავალი ეპიზოდი კიდევ ერთ ნიუანსს წარმოაჩენს. მთხრობელმა იცის სანაპიროზე მომხდარი სცენის მიზეზი, მაგრამ ამას საიდუმლოდ ტოვებს. მკითხველი იძულებულია, ყაჩაღების თვალით აღიქვას მომხდარი. თხრობისას ავტორი არ ჩანს. სიმართლეს თავად პერსონაჟები გვაწვდიან, მათი ფონური ცოდნა ჩვენ ცოდნას უტოლდება. ეს მეთოდი, უდაოდ, გაცილებით მკვეთრ სიუჟეტურ კოლიზიას ქმნის. თანდათან მთავარი და მეორეხარისხოვანი

სიუჟეტის ხაზები კვეთენ ერთმანეთს, საბოლოოდ კი ვღებულობთ კომპოზიციურად ერთიან, კომპლექსურ ტექსტს. თხრობის მსგავსი სახით წარმოდგენა მოცემულ ტექსტს განსაკუთრებულ ლიტერატურულ-ისტორიულ რეგალიებს მატებს „ეთიოპიკა" ანტიკური ხანის ყველაზე სქელტანიანი, ყველაზე გვიანდელი და განსაკუთრებული ლიტერატურული ღირებულების ძველბერძნული რომანია.

ტექსტში მოქმედების განვითარება შესაბამისობაში მოდის მზის კულტის გავლენასთან. თხრობისას აშკარად დომინირებს ჰელიოსის კულტი. კონფლიქტის განვითარებას გარკვეულწილად განსაზღვრავენ ჰელიოსი, აპოლონი, არტემისი, სელენე, ისისი, რომლებიც სიზმრების თუ ხილვების სახით „შთააგონებენ" პერსონაჟებს მომავალს. რომანის შესავალი ნაწილიდან დაწყებული ნარატივი („დილამ ქვეყანას შესცინა და მზის პირველი სხივი მთის კორტოხებს დაეცა")[1] აპოლონის ორაკულებით მოტივირებულ ჩართულ ეპიზოდებში გრძელდება და ეთიოპიაში, მზის უძველეს მიწაზე სრულდება. შესაძლოა, ეს ფაქტი პირდაპირ კავშირშია თავად ავტორთან. ჰელიოდოროსი იამბლიქოსის, ლუკიანოსის და „ლევკიპესა და კლიტოფონის" მამრობითი პროტაგონისტის მსგავსად, ელინიზირებული სირიელია. ბოლო აბზაცში ვკითხულობთ: „ასე გასრულდა ეთიოპიკა ამბავი თეაგენესა და ქარიკლეას შესახებ. ამბავი გაასრულა ფინიკიელმა ვაჟმა, ემესელმა ჰელიოსის შთამომავალმა, თეოდოსის ძემ - ჰელიოდორემ". ავტორის სიტყვები ჰელიოსის გვართან კავშირის შესახებ შეიძლება იმას ნიშნავდეს, რომ იგი მზის ღმერთის, ჰელიოსის ქურუმთა გვარს ეკუთვნოდა. მზის კულტი ემესაში განსაკუთრებით ყოფილა აღიარებული, ასევე დიდი იყო მისი გავლენა რომის იმპერიაში. სახელის პირველი ნაწილი დაკავშირებულია არამეულ სიტყვასთან "elaha", რომელიც „ღმერთს" ნიშნავს, მაგრამ ბერძნები მის იდენტიფიკაციას ახდენდნენ ბერძნულ

[1] ციტატების ქართული თარგმანი ეკუთვნის გ. სარიშვილს. იხ. ჰელიოდორე. (1972). ეთიოპიკა. თარგმ. გ. სარიშვილი. თბილისი: მერანი.

ჰელიოსთან. სახელის ფინიკიური ეკვივალენტი კი ითარგმნება, როგორც „მზის მსახური".

ჰელიოდოროსის ნარატოლოგიაში აუცილებელია, გამოიყოს მითოლოგიური პარადიგმები, რომელიც სპეციფიკურია იმდენად, რამდენადაც სხვა რომანისტები მათ, როგორც ლიტერატურული თხრობის ფუნდამენტად იყენებდნენ, ხოლო ჰელიოდოროსმა ის, ზოგადად, ცხოვრებისეულ მოვლენებს დაუკავშირა. სტრუქტურული შედარებისთვის „ოდისეას" უნდა მივმართოთ. რომანში „ეთიოპიკა" ნარატივი იწყება წყვილის ურთიერთობით ხმელთაშუაზღვისპირეთში, ეგვიპტეში, ისევე, როგორც იწყება „ოდისეა" პროტაგონისტ ოდისევსის ყოფნით ნიმფა კალიფსოსთან. ისევე, როგორც „ოდისეაში", სიუჟეტის განვითარება მიმდინარეობს რეტროსპექტული, ჩართული ნარატივის მეშვეობით. კალასირისიც ძალიან ჰგავს ოდისევსის პერსონაჟს: სტოიკური ხასიათის მოგზაურია, ბრძენი და გამოცდილი, მასაც დიდ გამოცდას უწყობს ბედისწერა, მრავალფეროვანი ნარატორია, რომელსაც საჭიროების შემთხვევაში შეუძლია, თქვას ტყუილი და საკუთარი ინტერესები თავის სასიკეთოდ წარმოაჩინოს. ეს მსგავსებები შემთხვევითი არ არის. ერთხელ კალასირისს სიზმრის სახით თვით ოდისევსი ეცხადება და საყვედურობს ქურუმს, რომ სათანადო პატივი არ მიაგო მას, როცა კუნძულ კაფელენიანსს ჩაუარა. შემდეგ, სანამ პენელოპესგან მოკითხვას გადასცემს ქარიკლეას, აფრთხილებს ქურუმს, რომ ის ოდისევსის მსგავს ტანჯვას გაივლის. ეს ექსპლიციტურად მიანიშნებს მკითხველს, რომ ჰელიოდოროსის რომანის კონფლიქტი „ოდესეას" მხატვრულ პარადიგმებთან ურთიერთმიმართებით უნდა განვიხილოთ. ავტორის მიერ გამოყენებული პარადიგმები ზეტექსტუალური, მეტატექსტუალური სტრუქტურების აღსანიშნავად განკუთვნილი საშუალებაა და ნარატორსა და მკითხველს შორის მხატვრული კომუნიკაციის არსებობის აუცილებელი პირობა - ლიტერატურული დისკურსის მხატვრული რეალობა ინტერსუბიექტურია.

ასევე, ჰომეროსის ეგვიპტელ ავტორად წარმოდგენით ჰელიოდოროსი თითქოს ერთმანეთს უპირისპირებს სხვადასხვა კულტურულ იდენტობას. ან პირიქით - არქეტიპებს, უნივერსალურ ღირებულებებს და ფორმებს უსვამს ხაზს და რეციპიენტს (მკითხველს) აძლევს საშუალებას, თავად გახდეს კონფლიქტის მონაწილე.

რომანის შესავალი სცენა ინტერტექსტუალური დიალოგის სახით უკავშირდება „ოდისეას" 22-ე სიმღერას, საქმროების დახოცვის სურათს. ოდისევსი და ტელემაქოსი ისეთივე პოზიციაში გვევლინებიან, როგორც ჰელიოდოროსის რომანის პერსონაჟი ყაჩაღები და ასოციაციურად შეიძლება დავუკავშიროთ ზმნის παπταίνω სემანტიკას. მოცემული სიტყვა გამოხატავს მტაცებელი ფრინველის, კონკრეტულად, არწივისთვის დამახასიათებელ პანორამულ მზერას (ლონზდეილი 1989: 325-333). რომანის პერსონაჟი ყაჩაღებიც, როცა კონცხს მოადგნენ, „წამით შედგნენ და წინ გაწოლილ ზღვას გახედეს. ჯერ თვალებით აწონ-დაწონეს ზღვის სივრცე...ანაზდად მათი ყურადღება მახლობელმა ნაპირმა მიიქცია" (1. 1). ეკფრაზისული დისკურსით ავტორი საკუთარ პოზიციას აფიქსირებს - ფიგურალურად გამოხატავს თავის ხედვას წინარე ლიტერატურული ტრადიციების მიმართ და საკუთარი რომანის ინტერტექსტუალურ განზომილებას განსაზღვრავს.

ჰელიოდოროსმა საინტერესოდ განსაზღვრა მთელი რომანის სტრუქტურა: სიუჟეტის დაწყებით შესავალ ფაბულაში,[1] მოქმედების თანმიმდევრული განვითარებით, მან მარტივი, ლინეარული, პროაირეტიკული თხრობის მოდულის ნაცვლად მიიღო ტიპური ჰერმენევტული[2] მოდელი, სადაც მკითხველი მონაწილე ხდება

1 სიტყვებისთვის „სიუჟეტი" და „ფაბულა" ფრანგი სტრუქტურალისტების მიერ შემოთავაზებული ტემინებია *récit* და *histoire*

2 ტერმინები „პროაირეტიკული" და „ჰერმენევტული" ეკუთვნის ფრანგ სტრუქტურალისტს როლან ბარტს. პროაირეტიკული კოდი მიუთითებს მკითხველის ინტეგრირებას სიუჟეტში მოქმედების თანმიმდევრულად განვითარების შესაბამისად. ხოლო ჰერმენევტული კოდი მიანიშნებს მოქმედების მსვლელობის კომპლექსურობას და ფინალის განსაზღვრის ნაკლებ ალბათობას.

ძიების და სურვილის, მოახდინოს ფაქტების პერცეფცია, რომელთა შესახებ გარკვეული ინფორმაცია მას პერსონაჟების მეშვეობის უკვე გააჩნია.

თეაგენეს და ქარიკლეას დატყვევების ეპიზოდის შემდეგ თხრობაში ერთვება პერსონაჟი, რომელსაც, ერთი შეხედვით, არაფერი აკავშირებს ძირითად ფაბულასთან. ეს არის მეორეხარისხოვანი გმირი კნემონი, რომელსაც ნარატივის საკმაოდ დიდი ნაწილი ეთმობა. იგივე შეიძლება ითქვას ქურუმ კალასირისზე. ისინი თავიანთი ამბით ჩვეულებრივად პროაირეტიკულ ტექსტს ქმნიან. ჰელიოდოროსის შემთხვევაში, რომელიც რომანს ასე ბუნდოვნად იწყებს, ამ პერსონაჟების ამბის თანმიმდევრულობა თითქოს აბნევს მკითხველს, მაგრამ, ამასთანავე, მეორეხარისხოვანი ნარატივის გარეშე რთულია მთავარი ნარატივის ფრაგმენტული ხაზების იდენტიფიკაცია, სადაც გარკვეული დროის განმავლობაში მთავარი პერსონაჟები - თუ შეიძლება მათ ასე ვუწოდოთ[1] - მკითხველისთვის მხოლოდ სახელებია. მაგრამ კომპოზიციაში ყოველი ეპიზოდის ჩართვა კანონზომიერია, მთავარი და მეორეხარისხოვანი ნარატივი ერთმანეთს უკავშირდება და საბოლოოდ ტექსტი დასრულებული, მთლიანი სახით გვეძლევა.

საგულისხმოა ტექსტში მითოლოგიური ნარატივი, რომელიც ინტერტექსტუალური ხასიათისაა. თესევსისა და ანდრომედას შემთხვევა უკავშირდება ქარიკლეას დაბადებას განსხვავებული კანის ფერით. კნემონისა და დედინაცვლის ეპიზოდები რამდენადმე უკავშირედება მითს ჰიპოლიტოსისა და ფედრას შესახებ. თუმცა, ჰელიოდოროსი გარკვეულწილად ცვლის მოქმედებათა თანმიმდევრობას. კონფლიქტს სხვადასხვა დროსა და ნარატივში ანაწილებს, ცენტრალური და პერიფერიული თხრობა რომ ერთმანეთს დაუკავშირდეს. მამის ინიციატივით მოწყობილი ქარიკლეას არშემდგარი მსხვერპლშეწირვა კი წარმოადგენს

1 იმ ტექსტში, სადაც სათაური ექსპლიციტურია („თეაგენეს და ქარიკლეას ამბავი"), მკითხველისთვის ადვილია, განსაზღვროს ნარატივის პროტაგონისტები იმ შემთხვევისგან განსხვავებით, სადაც ტექსტის სათაურია „ეთიოპიკა".

აგამემნონის მიერ იფიგენიას მსხვერპლშეწირვის იმიტაციას. კანონიკური მითის გეოგრაფიული მოდელი იცვლება, რადგან ეთიოპია წარმოდგენილია, როგორც სამშობლო, ხოლო საბერძნეთი – როგორც უცხო მიწა. რომანში აღწერილი ეფესური დღესასწაულიც ინტერტექსტუალურად უკავშირდება ქსენოფონ ეფესელის რომანს, სადაც ის დესკრიფციისთვის მიმართავს რთულ ეკფრაზისულ დეტალებს. ჰელიოდოროსთან ხსენებული დღესასწაული კალასირისს უკავშირდება. კნემონი მოუთმენლად ერთვება თხრობაში და უფლებას არ აძლევს ქურუმს, იგნორირება გაუკეთოს დეტალებს. ამდენად, ის თითქოს აკონტროლებს თხრობის რიტმს. კნემონის პერსონაჟი სპეციალურად შექმნილი სახეა, როგორც მკითხველის (ანტი) მოდელის, რომელიც ხალისით ადევნებს თვალს და ერთვება რომანის სპეციფიკური არქიტექტონიკით მოტივირებულ კონფლიქტში.

ჰელიოდოროსის რომანი საკმაოდ მოცულობითი, კომპლექსური და ტექნიკური ინოვაციებით გამორჩეული რომანია. ნარატივი თანმიმდევრულია. მთხრობელი იშვიათად საუბრობს აწმყო დროში, მაგალითად, ისეთ ეპიზოდებში, სადაც დეტალურად აღწერს სპარსელების საომარ აღჭურვილობას, ან ეთიოპიის პეიზაჟს.[1] ავტორი არსად მიგვანიშნებს ნარატივის ზუსტ დროზე. ხოლო მოქმედების დრამატულ დროზე მეტნაკლებად მიუთითებენ თხრობაში ჩართული ისტორიული მოვლენები, თუმცა, თარიღი აბსოლუტური მაინც არ არის და კონტრარგუმენტებს არ გამორიცხავს. ტექსტის მიხედვით, სპარსეთის მეფის და მისი ცოლის ეგვიპტეში ყოფნა შეიძლება მიუთითებდეს ისტორიულ ფაქტს, სპარსეთის მიერ ეგვიპტის დაპყრობას ძვ. წ. 525 წ. და ალექსანდრე მაკედონელთან დაკავშირებულ მოვლენებს. ასევე, ვკითხულობთ, რომ ერთ-ერთი პერსონაჟი, კალასირისი მემფისიდან მოდის კურტიზანი ქალის, როდოპისის გამო, რომელსაც თავის მხრივ, ახსენებს ჰეროდოტოსი

1 9. 15. 1-6; 10. 5. 1-2.

საპფოს ძმასთან კავშირში.[1] თუმცა, რომანში არც ერთი ისტორიული მოვლენა არ არის დაფიქსირებული, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა, კონკრეტული თარიღისთვის მიგვესადაგებინა.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰელიოდოროსთან წელიწადის დროების მოქმედებასთან და, შესაბამისად, კომპოზიციურ ორანიზაციასთან რელევანტურობას ისეთივე თემატური დატვირთვა არ გააჩნია, როგორც ლონგოსთან, სიუჟეტი გარკვეულწილად მაინც დაკავშირებულია კონკრეტულ სეზონთან, მაგალითად, ავტორი აქცენტირებას აკეთებს წელიწადის დროსთან, როდესაც ზღვით გადაადგილება შედარებით უსაფრთხოა; ასევე, მეცხრე წიგნში აღწერილი საომარი მოქმედებები უკავშირდება მდინარე ნილოსის ყოველწლიურ ადიდებას, რომელიც სიუჟეტის კომპოზიციისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია.

რომანში მოქმედების in medias res პრინციპით დაწყება მოცემულ ტექსტს კომპოზიციურად მკვეთრად მიჯნავს სხვა რომანებისგან. როცა თხრობა იწყება, ფაბულის უმეტესი ნაწილი წარსულშია, რომელიც მოგვიანებით ვლინდება ხანგრძლივი, გარე ანალეფსისით. უმეტესწილად ეს სამოქმედო ანალეფსისია, იშვიათ შემთხვევაში კი _ ნარატორული. თუმცა, მოვლენების დიდი ნაწილი ანაქრონულად არის წარმოდგენილი. ასევე, სხვადასხვა მასშტაბის პროლეფსისი ახდენს მკითხველის მოტივაციას, ჰერმენევტული ძიებით მივიდეს დასკვნამდე.

ფაბულა იწყება ერთ-ერთი პროტაგონისტის, ქარიკლეას შესახებ ამბით ეთიოპიის სამეფო სასახლეში, თხრობის დაწყებამდე თვრამეტი წლით ადრე.[2] დასასრულს კი გვაუწყებს პროლეფსისი, რომელიც მიუთითებს, რომ ის (ქარიკლეა) გარდაიცვლება საყვარელი ადამიანის გვერდით „მდიდრულ სამეფო მამულში"(6. 15. 4). ამბავი იწყება მდინარე ნილოსზე მომხდარი გემის ინციდენტით, როცა პროტაგონისტები დელფოდან გამოიქცევიან და სრულდება მათი

1 როდოპისი ნახსენებია ეპიზოდში 2. 25. 1.

2 4. 8. 4. რომანის ბოლოს ის ჩვიდმეტი წლისაა.

ქორწინებით ეთიოპიის დედაქალაქ მეროეში, რომელიც ნარატივის ბოლოსიტყვას წარმოადგენს (10. 41. 3).

ფაბულის დაწყებამდე მომხდარი მოვლენები, რომლებიც უკავშირდება ქარიკლეას ცხოვრებას, ტექსტში წარმოდგენილია, როგორც დედამისის, პერსინეს ერთგვარი შეტყობინება. ამ ინფორმაციას კი ერთ-ერთი პერსონაჟი კალასირისი გადასცემს კნემონს. ეს გახლავთ ანალეფსისი ანალეფსისში (4. 8. 3-6). მისი გადარჩენის შესახებ ყვება ეთიოპიელი ელჩი, რომელიც მას შემდეგ ეგვიპტეში ჩაიყვანს და ქარიკლეს გადასცემს. ამ დროს ქარიკლეა შვიდი წლისაა. მის ნარატივს ქარიკლე უყვება კალასირისს. ეს უკანასკნელი კი - კნემონს. მთელი ეს შვიდი წელი მოთხრობილია, თუმცა, დროის მონაკვეთი, რომელიც მოიცავს მის გადარჩენას და ელჩისა და ქარიკლეს შეხვედრას, მხოლოდ ერთი წინადადებით არის გადმოცემული.[1] ათწლიანი პერიოდი, კალასირისთან შეხვედრამდე, როცა ის ქალის ამბავს ყვება, რომ უარს ამბობს დაქორწინებაზე, წარმოდგენილია ქარიკლეს ნარატივით. ამ ეპიზოდს ისევ სწრაფი ნარატივი მოსდევს.[2] საბოლოოდ, მნიშვნელოვნად მცირე მონაკვეთი, რომელიც მოიცავს კალასირისის შეხვედრას ქარიკლესთან და გემის ინციდენტს, რითაც რომანი იწყება, წარმოქმნის კალასირისის ხანგრძლივ, ანალეფსისის შემცველ დეტალურ ნარატივს, რომელიც მიმართულია ჯერ კნემონისკენ, მერე კი ნავსიკლეს სახლში მყოფი საზოგადოებისკენ.

რომანში გარე, სტრუქტურის შემავსებელი ანალეფსისით წარმოდგენილი ამბავი მხოლოდ პროტაგონისტების წარსულ ცხოვრებას არ უკავშირდება. ზოგადად, ჰელიოდოროსის ნარატივში, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ეპიზოდები ფაბულის სტრუქტურის უმნიშვნელოვანეს ელემენტებს ქმნიან, რაც წარმოადგენს კიდეც ჰელიოდოროსის ტექსტის კომპოზიციის

1 „გამოხდა ხანი. ქალმა ტანი აიყარა და შევნიშნე მისი არაჩვეულებრივი სიტურფე" (2. 31. 3).

2 „მალევე განისწავლა ელინურ ენაში, მალევე გაიფურჩქნა, ვით ჭორფა, ნაყარი რტო" (2. 33. 4).

გამორჩეულ პრინციპს. ასე რომ, კალასირისი კნემონს უყვება ბერძენ კურტიზან ქალთან, როდოპისსთან შეხვედრის ამბავს და მისი ნებით ქალაქის დატოვების შესახებ, რომ ცდუნებისთვის თავი აერიდებინა. ასევე, წინასწარმეტყველებაზე, რომ მისი ორი ვაჟი ერთმანეთს შეებრძოლებოდა (2. 25. 1-6). შემდეგ კი ქარიკლეას უყვება ეთიოპიაში გამგზავრების შესახებ, როგორ შეხვდება დედამისს, რომლის დავალებითაც მის მოსაძებნად გაეშურება. მოკლე, ორმაგ ანალეფსისში კალასირიდი ამბობს, თუ როგორ მოუყვა მას პერსინამ ქალიშვილის ხანგრძლივი, მაგრამ უშედეგო ძებნის შესახებ (4. 12. 1-13. 1).

საყურადღებოა თერმუდითთან დაკავშირებული ეპიზოდი. როცა მსხვერპლშეწირვისთვის ცხოველის მოსაყვანად გაგზავნიან, ის გაუჩინარდება. მხოლოდ მაშინ, როცა გამოქვაბულში ბრუნდება, ნარატორი ანალეფსისის სახით ახსენებს, თუ როგორ გამოამწყვდია მან თისბე იქ. ასევე, ეს ანალეფსისი შეიცავს ინფორმაციას, თუ როგორ დაატყვევა თერმუდითმა თისბე: ,,ქალი რამდენიმე დღის წინ მოიტაცა ჩასაფრებულმა, როცა იგი მთების პირ-პირ ვიწრო ბილიკზე მიჰყავდა ვაჭარს. ომის აურზაურში მტრის შემოსევის დროს, ზვარაკისათვის გაგზავნილმა თერმუდითმა დრო იხელთა, ისართა წვიმას აარიდა ქალი, რომ გადაერჩინა, მალულად შეაფარა გამოქვაბულს და იმ სიჩქარესა და ორომტრიალში კარიბჭის შორიახლო-ღა დააგდო" (2. 12. 2-3).

ამ დროისათვის კი თეაგენესს და თიამიდს უკვე ეპოვათ მისი სხეული და ამოეცნოთ. თერმუდითის ქმედების შესახებ ნარატივის სხვა დროში გადატანა გათვლილია მკითხველზე, რომელმაც სხვა პერსონაჟების მსგავსად შეიძლება იფიქროს, რომ თიამიდმა თისბეს ნაცვლად ქარიკლეა მოკლა.[1] მისი ვინაობა მკითხველისთვის მაშინ ხდება ცნობილი, როდესაც პერსონაჟები იგებენ ამის შესახებ. ეს

1 ნარატორი გვიყვება, რომ სიკვდილამდე მსხვერპლი თიამიდს ბერძნულად ესაუბრებოდა, რაც მის იდენტიფიკაციას აადვილებს. მეორეს მხრივ, ის გამოქვაბულის სიღრმეში არ იმყოფება, სადაც კნემონმა ქარიკლეა დატოვა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მოკლული სხვა ქალია; თიამიდმაც არ იცის, გამოქვაბულში რა ადგილას დატოვეს ქარიკლეა.

მოვლენები უბიძგებს კნემონს, მორიგი ჩართული ეპიზოდის სახით (სამოქმედო ანალეფსისი) გადმოგვცეს მისი ისტორია (თუ როგორ ამართლებს ის ეგვიპტეში ყოფნას). ნარატორის მიერ წარმოდგენილი ანალეფსისით ივსება მხოლოდ ის პასაჟები, რომელიც, როგორც წესი, კნემონს არ ეცოდინება. ამ მომენტშიც კი არ იციან პერსონაჟებმა, თუ ვინ ან რატომ მოკლა თისბე. მკითხველი ადვილად მიდის დასკვნამდე, რომ თისბე არის ის ქალი, რომელიც თიამიდმა მოკლა, როცა ქარიკლეას მოკვლა ჰქონდა განზრახული. მაგრამ ეს მოსაზრება არ დასტურდება იმ მომენტამდე, სანამ კნემონი არ ამახვილებს ყურადღებას თიამიდის მახვილზე (2. 14. 4).

სტრუქტურის შემავსებელი, სამოქმედო შიდა ანალეფსისით გადმოცემული მსგავსი ანაქრონული შემთხვევა კიდევ გვხვდება ტექსტში. მაგალითად, როდესაც თეაგენე და ქარიკლეა ერთმანეთს დაშორდებიან, ქალს ვაჭარი ნავსიკლე წაიყვანს. როცა სახლში მიიყვანს, ქალი კალასირიდს ხვდება. ისინი თეაგენესის მოსაძებნად მიემართებიან, მაგრამ შემთხვევით ნავსიკლეს მეგობარს გადაეყრებიან, რომელიც მათ ეუბნება: „მიტრანე აქ არ იმყოფება, წუხელ ბესას გაეშურა სალაშქროდ, მაგ სოფლისავე ყაჩაღთა წინააღმდეგ. ერთი ელინი ჭაბუკი დაატყვევა და ოროონდატეს გაუგზავნა მემფისში, ალბათ დიდი ხელმწიფისათვის ძღვნად. მაგრამ ბესელები მეთაურად არჩეულ თიამიდთან ერთად თავს დაესხნენ მას, ჭაბუკი წაართვეს და თავად ჰყავთ" (6. 3. 4).

ეს პასაჟი, გარდა იმისა, რომ შეიცავს ინფორმაციას თეაგენეს შესახებ იმ დროის მონაკვეთიდან, რაც ქარიკლეას დაშორდა, ასევე გვიყვება თიამიდის ახალ პოზიციაზე, ვინაიდან მკითხველმა ის ბოლოს პეტოსირისის ყაჩაღების ტყვეობაში „იხილა". პრეზენტაციის დრამატული პრინციპი აშკარაა. მთავარი ნარატორი სრულ ინფორმაციას არ გადმოგვცემს, თუმცა, მათ ავტორი მოგვიანებით, თანდათან გვთავაზობს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამჯერად მოვლენები ფოკუსირებულია ქარიკლეას და კალასირისის ირგვლივ და მკითხველისთვის ხელმისაწვდომია მხოლოდ ის ინფორმაცია,

რომელიც ამ ორმა პერსონაჟმა იცის. საინტერესოა ჩართული ინფორმაცია, რომელიც თიამიდს უკავშირდება. ამ მონაკვეთში ამბის მნიშვნელოვანი ნაწილი არ არის მოცემული. მაგალითად, არ ვიცით, ნახსენები ხალხი ბესადან და ისინი, ვინც თიამიდი დაატყვევა ერთი და იგივე ყაჩაღებიან არიან თუ არა. და თუ ისინი არიან, მაშინ პეტოსირისს რატომ არ მიჰყიდეს...და თუ არ არიან, გაქცევა როგორ შეძლო ან როგორ მოახერხა, ტყვეობიდან მეთაური გამხდარიყო. თეაგენეს გატაცების შესახებ დეტალურ ინფორმაციას მოგვიანებით ვიგებთ, როდესაც ნარატივში აქემენე შემოდის. მის შესახებ ინფორმაციის ერთი ნაწილი მაშინ გვეძლება, როდესაც სასახლის მცველი ამბობს, რომ ის თვალის წამლის საშოვნელად წავიდა (7. 14. 3). შემდეგ ვხედავთ, თუ როგორ უთვალთვალებს ის თეაგენესს და ქარიკლეას. მას ერთი ნახვით შეუყვარდება ქარიკლეა, მაგრამ უმალვე იცნობს თეაგენესს: „განა ეგ ის ჭაბუკი არაა, ფრურარჭოს მიტრანესგან რომჩავიბარე, რათა ოროონდატესთვის მიმეგვარა დიდი ხელმწიფისათვის წარსაგზავნად და რომელიც დიამიდმა და ბესელებმა წამართვეს?" (7. 16. 2).

მას შემდეგ, რაც ნავსიკლეს მეგობარს გადაეყრებიან, ქარიკლეა და კალასირისი გადაწყვეტენ, ბესაში წავიდნენ თეაგენეს დასაბრუნებლად. სოფელთან ახლოს დაინახავენ უამრავ ცხედარს, უმეტესად სპარსელებს. მოხუცი ქალი უყვება მათ, რომ მიტრანემ რაზმი გამოგზავნა თეაგენეს გამოსახსნელად, მაგრამ ბესელებმა წინააღმდეგობა გაუწიეს და სპარსელები მთლიანად ამოხოცეს. ასევე აუწყა, რომ თიამიდს მემფისში საომრად წასვლა აქვს გადაწყვეტილი, სანამ სატრაპი რევანშისთვის მოემზადება. ამ შემთხვევაში, ამ ქალთან დაკავშირებული ანალეფსისი პროლეფსისის სახეს ღებულობს. დროის კატეგორიების ხშირი ცვლილება ნიშანდობლივია ჰელიოდოროსისთვის. ამ ქალს შემოაქვს თხრობაში ახალი ინფორმაცია თიამიდის სავარაუდო გადაწყვეტილების, ქურუმად კურთხევის შესახებ. ის ასევე ახსენებს სატრაპის მიერ წარმოებულ ომს ეთიოპიელების წინააღმდეგ (6. 13. 1-5). ეს ორი ინფორმაცია მიზანმიმართულად უკავშირდება მემფისში განვითარებულ ამბებს,

რომელიც მოცემულია მეშვიდე წიგნში. ასევე, მეცხრე წიგნის ომის თემატიკის ნარატივს.

საჭიროა, აღინიშნოს შიდა ნარატორული ანალეფსისი. მაგალითისთვის ავიღოთ ეპიზოდი, როდესაც ქარიკლეა მოხვდება ნავსიკლეს სახლში. კნემონს ისევ ჰგონია, რომ ის თისბეა. ნარატორი პროლეფსისით იმ ცვლილების შესახებ საუბრობს, რომელიც უნდა მოხდეს. შემდეგ იმ ეპიზოდს უბრუნდება, სადაც ქარიკელეა და თეაგენე კუნძულზე მარტო დარჩნენ კნემონის და თერმუდითის გამგზავრების შემდეგ. რამდენიმე გვერდი ეთმობა მათ საუბრებს, თუ როგორ უყვართ ერთმანეთი და ა. შ. შემდეგ რამდენიმე შეიარაღებული ადამიანი მოდის მიტრანეს მეთაურობით. მათ ნავსიკლოსიც ახლავთ თან. ეს უკანასკნელი ქარიკლეას ჩაიგდებს ხელში, ხოლო მიტრანე თეაგენესს წაიყვანს ტყვედ (5. 4. 3-9. 2). ანალეფსისი მთავრდება ტექსტით. ეს გახლავთ მიტრანეს წერილი ოროონდატეს მიმართ. ამის შემდეგ ნარატივი ეთმობა ამ ამბის მეორე დღეს, კონკრეტულად კალასირისს და კნემონს, რომელიც ნავსიკლეს სახლში იმყოფებიან.

ასე აღწევს ჰელიოდოროსი პარალელური თხრობის ხაზების განვითარებას და სიმულტენიურობის გადმოცემას. იმ მომენტიდან, როცა კნემონი და თერმუდითი გამოქვაბულს ტოვებენ, ნარატივი მათზე აკეთებს აქცენტს: კნემონი კარგავს თერმუდითის კვალს, შემდეგ ხვდება კალასირისს და მისი ნარატივის ადრესატად გვევლინება. თხრობის ანალეფსისი მოიცავს იმავე დღეს და ღამეს. ერთ–დღე-ღამეში განვითარებულ ამბებს ორი ნარატივი ეთმობა. ავტორი ორივე შემთხვევაში მთავარი ნარატორია. განსხვავება კი გახლავთ ის, რომ პირველი შეიცავს რამდენიმე ჩართულ ნარატივს, ხოლო მეორე - სწორხაზოვნად ვითარდება. შედეგად კი ერთგვარ შეუსაბამობას ვღებულობთ: დროის თვალსაზრისით ორი იდენტური ნარატივი მოცულობით ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. შესაბამისად, შეგვიძლია დავაფიქსიროთ ორი ანალეფსისი. პირველი წარმოდგენს იმ ფაქტების გამეორებას, რაც უკვე მოხდა (5. 4. 3 შდრ. 2. 19-20), მეორე კი უკავშირდება მიტრანეს პერსონაჟის შემოყვანას

თხრობაში (5. 8. 2 შდრ. 2. 24).

ამ შემთხვევაში აქცენტი კეთდება არა ძირითადი ნარატორის მიერ მოთხრობილ ამბავზე, არამედ კალასირისის და კნემონის მიერ მოწოდებულ ინფორმაციაზე.

ნარატივისშემავსებელიანალეფსისისმაგალითადშესაძლებელია მოვიყვანოთ ეპიზოდი, სადაც ქარიკლეას სასამართლო უნდა გაიმართოს კიბელეს მკვლელობის გამო. პასაჟის კომპლექსურობა თხრობის არასწორხაზოვნად განვითარებით აიხსნება. ჯერ ქარიკლეა ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ სიკვდილით დასაჯონ. მთავარი ნარატორი სტრუქტურის შემავსებელი ანალეფსისის დახმარებით ასე ხსნის ამ ფაქტს: „ქარიკლეამ ღამით საპყრობილეში უამბო თეაგენეს, რაც თავს გადახდა, მისგან მრავალი რამ შეიტყო და პირობა დადო, მზად ვარო შევეგებო სიკვდილს, რა სახითაც უნდა გამიმზადონ კი სამანი დაედოს არსებობას ჩვენსას ავბედითს, ლტოლვილებას ამაოს და ბედსა უწყალოსო" (8. 9. 8)

მას ცეცხლზე დაწვას უპირებენ, მაგრამ ცეცხლის ალი ვერაფერს დააკლებს. როცა სატუსაღოში თეაგენესს უყვება მომხდარის შესახებ, გაახსენდება სიზმარი, სადაც კალასირისი ეუბნება, რომ მას პენტარბეს წყალობით ცეცხლი ვერაფერს დააკლებს (8. 11. 2). ეს არის შემთხვევა, როცა სამოქმედო ანალეფსისით გადმოიცემა ერთ ღამეში მომხდარი სხვადასხვა მოვლენა. ეს დროის მონაკვეთი კი, თავის მხრივ, ისედაც უკავშირდებოდა ნარატორულ ანასლეფსისს. უფრო მეტიც, სამოქმედო ანალეფსისი ეხება პროლეფსისით გადმოცემულ სიზმარს. ამ სიზმარში გავითარებული მოვლენები კი ჩვენთვის უკვე წარსულია. პროლეფსისი წარმოდგენილია, როგორც ანალეფსისით გადმოცემული განმარტება იმ მოვლენების, რომელიც მან (პროლეფსისმა) წინასწარ განსაზღვრა. თეაგენეც, თავის მხრივ, იხსენებს სიზმარს, რომელიც იმავე ღამეს დაესიზმრა. სიზმარში, ისევე, როგორც ქარიკლეას შემთხვევაში, კალასირისი ფიგურირებს. აქ პროლეფსისით გამოხატული სიზმარი, ფუნქციურადაც ჯერ კიდევ პროლეფსისს წარმოადგენს როგორც პერსონაჟისთვის, ისევე ნარატორის მთავარი ადრესატისთვის და გულისხმობს პერსონაჟების მოლოდინს, თავი დააღწიონ არსაკეს ციხეს და ჩავიდნენ ეთიოპიაში.

ტექსტში რამდენიმე ტიპის პროლეფსისი გვხვდება: ნარატორული პროლეფსისი; მნიშვნელოვანი სამოქმედო პროლეფსისი; პროლეფსისი, რომელიც უკავშირდება ორაკულებს, წინასწარმეტყველებებს, სიზმრებს.

ძირითადი ნარატორი ნაკლებად, მაგრამ საკმაოდ ეფექტურად იყენებს პროლეფსისს თხრობისას. ჰელიოდოროსთან პროლეფსისით გამოიხატება მოქმედება, რომელიც ახლო მომავალში, მომდევნო ეპიზოდში უნდა მოხდეს. მაგალითად, როდესაც თეაგენე და კნემონი აპირებენ გამოქვაბულიდან გაათავისუფლონ ქარიკლეა, ნარატორი ამბობს: „არ იცოდა, თუ იქაც გლოვა ელოდა" (2. 2. 2).

ნარატივის მთავარმა ადრესატმა იცის, რომ თიამიდი უკვე იყო გამოქვაბულში, რომ მოეკლა ქარიკლეა და მახვილი ჩასცა ვინმე ბერძნულად მოსაუბრე ქალს. მაგრამ რადგან ნარატორმა თეაგენესთან მიმართებით მოსალოდნელი დიდი უბედურება ახსენა, დიდი ალბათობა არსებობს, რომ მკითხველი პროტაგონისტ ქარიკლეას იგულისხმებს. ავტორი სცენას ემოციურად ტვირთავს. თუმცა, ეს პროლეფსისი მცდარია, თეაგენე მალე გაიგებს სიმართლეს.

ნარატორული ანალეფსისი - რომელიც ავსებს თეაგენეს და ქარიკლეას თავგადასავალს კნემონთან დაშორების მომენტიდან იმ დრომდე, როდესაც თისბეს ტანსაცმელში გადაცმული ქარიკლეა ნავსიკლეს სახლში ხვდება - მოსდევს პროლეფსისს (5. 4. 1). მოცემულ შემთხვევაში პროლეფსისი შეიცავს ინფორმაციას, რომ ქარიკლეამ იმ განსაცდელს თავი დააღწია. თუმცა, ამასთანავე, ეს პასაჟი ტექსტის მომდევნო ნაწილისადმი მკითხველის ინტერესს იწვევს: როგორ მოხდა, რომ ქარიკლეა, რომელიც ბოლოს თეაგენესთან ერთად „დავტოვეთ" გამოქვაბულში, ახლა მარტოა, თისბეს ტანსაცმელში გამოწყობილი?

როცა ქარიკლეა და თეაგენე არსაკეს სასახლეში შედიან, ნარატორის მიერ წარმოდგენილი პროლეფსისი რამდენადმე ამზადებს მკითხველს მოსალოდნელი განსაცდელისთვის. ნარატორის მთავარმა ადრესატმა უკვე იცის მისი დამოკიდებულების შესახებ თეაგენეს მიმართ, მაგრამ, ამჯერად, მისი სტუმართმოყვარეობა შემდგომი მოვლენების დადებითად განვითარებას მოასწავებს.

პროლეფსისი აშკარა ირონიას გამოხატავს (7. 12. 1-2). ნარატორული პროლეფსისის ბოლო მაგალითი ტექსტში ის ეპიზოდია, სადაც თეაგენეს და ქარიკლეას ეთიოპიელები ატყვევებენ და მეფესთან მიჰყავთ. ნარატორი, რომელმაც იცის ამბის დასასრული, მერვე წიგნის ბოლო პასაჟის გარკვეულ ინტერპრეტაციას აკეთებს პროლეფსისის სახით (8. 17. 5).

ამგვარად, ჰელიოდოროსის შემთხვევაში დროის მარკერი მთელი ტექსტის მანძილზე ვარირებს. რომანის დასაწყისიდან, რომელიც დღის პირველ ნახევარს, კონკრეტულად, განთიადს უკავშირდება, მეხუთე წიგნის ბოლომდე წარმოდგენილია ხუთი ძალიან მკვეთრად გამოხატული დღე-ღამის მონაკვეთი. მაგრამ რომანის მეორე ნაწილში დროის მარკერების რაოდენობა მცირდება და ნაკლებად ნიშანდობლივი ხდება. მხოლოდ ბოლო დღეს, მეათე წიგნში უბრუნდება ავტორი დროის კონვენციურ ქრონოლოგიას.

ჰელიოდოროსის რომანის ჰერმენევტიკა ტექსტს გამორჩეულს ხდის. რომანში მრავლად წარმოდგენილი ფილოსოფიური თუ ლიტერატურულ-მითოლოგიური მოტივები დაქვემდებარებული არიან ძირითად თემას და მკითხველს დოქტრინის სახით არ მიეწოდება. მრავალი რემინისცენცია, სიუჟეტური თუ კონცეპტუალური პარალელი, ინტერტექსტუალური ეპიზოდი, კომპლექსური კომპოზიციური ორგანიზაცია ტექტს დინამიურობას ანიჭებს. ჰელიოდოროსის მიერ გამოყენებული ნარატივის სპეციფიკური სტილი დღესაც საკმაოდ პოპულარული და საინტერესოა თანამედროვე მკითხველისთვის.

როგორც ვნახეთ, ლიტერატურული ღირებულებების გადაფასებამ ვერ შეიტანა მნიშვნელოვანი ცვლილებები ახ. წ. III-IV საუკუნეების მხატვრული პროზაში დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობის თვალსაზრისით. ისევე, როგორ წინა საუკუნეების მხატვრულ პროზაში, რომანები ერთიან კომპოზიციურ სტრუქტურას ეფუძნებიან, კონფლიქტის განვითარება ავტორის მიერ წინასწარ განსაზღვრულ სტრუქტურას ექვემდებარება და პირდაპირ მიმართებას ამყარებს ნარატივის კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპებთან.

თავი IV. კონფლიქტის სტრუქტურა და კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპები მხატვრულ პროზაში ანტიკურობის შემდგომ და მათი მიმართება ბველბერძნულ რომანებთან (ზოგადი ტენდენციები)

კონფლიქტის სტრუქტურის და კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, საინტერესო იქნება ანტიკურობის შემდეგდროინდელი მხატვრული პროზა, მაგრამ ამ კუთხით მთელი ანტიკურობის შემდეგდროინდელი, თუნდაც უზოგადესი პრინციპების შესწავლა შეუძლებელია. ეს არც შედის ჩემი საკვლევი თემის ინტერესის სფეროში. წინამდებარე თავში მიმოვიხილავ მხოლოდ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც, თვალის ერთი გადავლებითაც, აშკარა მიმართებებს ამჟღავნებენ ბველბერძნულ რომანებთან კონფლიქტის სტრუქტურის და კომპოზიციური ორგანიზაცის პრინციპის თვალსაზრიით და რომელთა ავტორები თავად აღიარებენ ამ ტიპის მიმბაძველობას.

ანტიკურობის შემდგომი რომანი წარმოადგენს გამოგონილ, პროზაულ ნარატივს, სადაც თხრობა ვრცელია და კომპლექსური, მოთხრობილია პროტაგონისტის ცხოვრების და მისი პიროვნების განვითარების შესახებ მისი ცხოვრების კრიზისულ პერიოდში. თხრობა წარმოებს პერსონაჟის დაბადებიდან სიკვდილამდე ან დაბადებიდან ცხოვრების კრიზისული პერიოდის დაძლევამდე. ზოგჯერ კი, პერსონაჟის ცხოვრების კრიზისული მდგომარეობიდან ამ კრიზისის დასრულებამდე. ბაზისური მახასიათებლები ნარატივის კომპოზიცია, სიუჟეტი, პერსონაჟთა ხასიათის ფორმულირება, ორგანიზაცია, რეალობის პერცეფცია და ენობრივი სპეციფიკა განსაზღვრავენ რომანის, როგორც ლიტერატურულ ჟანრის ღირებულებას.

ძნელი სათქმელია, რამდენად მოახდინა ბველბერძნულმა მხატვრულმა პროზამ გავლენა თანამედროვე რომანის განვითარებაზე. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ორი საინტერესო

ნაშრომი (იხ. დუდი 1996; პლაცენეტი 1997). საფრანგეთში ბერძნული ნაწარმოებების გავლენა ძალიან დიდი იყო. სწორედ ამ ქვეყნიდან შევიდა ეს რომანები ინგლისის ლიტერატურულ სასცენო რეპერტუარში მეთექვსმეტე საუკუნეში. შექსპირის ცნობილი ნაწარმოებების „შეცდომათა კომედია" და „მეთორმეტე ღამე" დაწერამდე არსებობდა ისეთი მოტივები, როგორიცაა გაორება, მცდარი იდენტობა, ფატალური შემთხვევითობა.

კლარა რივის მოსაზრებით, ანტიკურობის შემდგომი პერიოდის რომანი, ანტიკური რომანისგან განხვავებით, წარმოადგენს ტექსტის თანამედროვე ცხოვრების, დროის და მდგომარეობის რეალურ სურათს (რივი 1785: 7, 110). ერთი შეხედვით, მოცემული ფორმულირება მართებულია. ძველბერძნული რომანის დრო ან ბუნდოვანია, ან სპეციფიკურად განსაზღვრული - წარმოდგენილი ისტორიული პერსონაჟები ან კონკრეტულ პერიოდთან ასოცირდებიან (თუმცა, ძალიან განზოგადებულად), ან დაკავშირებული არიან უბრალოდ, „წარსულ" ამბავთან და სრულებით იგნორირებულია თანამედროვე ცხოვრების განმსაზღვრელი უპირველესი სიმბოლო, რომის იმპერია. იმ რომანებშიც, სადაც პერსონაჟები კონკრეტულ პერიოდთან ასოცირდებიან, არ არის დეტერმინირებულად შორი დისტანცია აწმყო დროსთან მიმართებით. და, მიუხედავად იმისა, რომ ძველბერძნული რომანი არ წარმოადგენს „რეალური ცხოვრების და ვითარების" რეფლექსიას, ის რამდენადმე ასახავს ავტორის და მკითხველის რეგალიებს და მისწრაფებებს, ისევე, როგორც გეოგრაფიულ ნიუანსებს და საზოგადოების რელევანტურ სურათს. ანტიკურ რომანში არ გვეძლევა მისი აუდიტორიისგან მკვეთრად გამიჯნული ისტორიულ ეპოქა და მკითხველის დროისა და სივრცის შეფარდება სიუჟეტში წარმოდგენილ დროსთან იგივეა, რაც განსხვავება რეალურსა და წარმოსახვით სამყაროს შორის. ეს არის ლიტერატურული ფორმა, რომელიც გულისხმობს რამდენიმე ჟანრის - რიტორიკის, სასიყვარულო ელეგიის, ისტორიოგრაფიის, დრამის კონვენციების - სრულიად ახლებურ კომპოზიტს, ჟანრს,

რომელიც სრულიად ახალ ქრონოტოპად ჩამოყალიბდა: „უცხო სამყარო, მოქცეული სპეციფიკურ ავანტიურისტულ დროში". ეს იყო ელასტიური ლიტერატურული ფორმა, რომელიც გულისხმობდა უამრავ ინტერპოლირებულ პოემას, სიუჟეტს სიუჟეტში, სასიყვარულო თემატიკას, პაროდიას, სადაც რეალური და ირეალური ურთიერთიკვეთებიან.

ნორტროპ ფრაი წერს: „ძველბერძნულ რომანებში ვხედავთ ამბავს, რომელიც გადმოგვცემს პერსონაჟთა საიდუმლოებით მოცულ დაბადებას, ორაკულების წინასწარმეტყველებას სიუჟეტში მოსალოდნელი კონფლიქტის შესახებ, არაბიოლოგიურ მშობლებს, თავგადასავალს, რომელიც გულისხმობს მეკობრეების თავდასხმას, გაქცევას, პროტაგონისტის რეალური იდენტობის დადგენას და ქოწინებას საყვარელ ქალთან". მისი მოსაზრებით, ბაზისური სიუჟეტი საუკუნეების მანძილზე არ შეცვლილა (ფრაი 1976: 4), რომანის არსი კი „იდეალიზებული სამყაროს" ტექსტუალური რეპრეზენტაციაა (ფრაი 1957: 367). რომანი წარმოადგენს ჟანრს, სადაც აქცენტი კეთდება მიმესისსა და ემოციაზე.

ფაქტობრივად, კონტინენტურ ევროპაში რომანის, როგორც ჟანრის კვლევა XVI-XVII საუკუნეებს უკავშირდება. ამ პერიოდის ფრანგი ავტორები ცდილობდნენ, ძველბერძნული რომანის ტრადიციები ემემკვიდრათ: შეესწავლათ ვრცელი ნარატივის კონსტრუირების, კომპლექსურ სიუჟეტზე აგებული თხრობის კომპოზიციური ორგანიზაცია, კონფლიქტის განვითარების ანტიკური პრინციპები. ლიტერატურის თეორეტიკოსები იკვლევდნენ, თუ როგორ ახერხებდა ანტიკური ხანის პროზაიკოსი შეექმნა ეპიკური, თხრობითი ხასიათის ლიტერატურული ტექსტი და ამასთანავე, „ჰეროიკული" სტილისტური შეფერილობა მიეცა თხრობისთვის. მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოს ნარატივის სტრუქტურის მანიპულირების მეთოდები მთელ ევროპაში გავრცელდა და თითქმის შეუძლებელი იყო ტრადიციულის და იმიტაციის ერთმანეთისგან მკვეთრად გამიჯვნა.

ფილიპ სიდნის რომანის „არკადია" ნარატივი აგებულია ჰელიოდოროსის თხრობის სპეციფიკით, ერთმანეთს ენაცვლება ანტითეზისები, სხვადასხვა თხრობის ხაზი ერთმანეთს კვეთს, მეტყველება გაჯერებულია მორალის შემცველი სტრუქტურული ელემენტებით. ავტორი ჰელიოდოროსის რომანს „ენეიდას" და ქსენოფონის „კიროპედიას" გვერდით მოიხსენიებს. „არკადიას" ადრეული ვერსია უკვე შეიცავდა ჰელიოდოროსის რომანის მოტივებს, მაგრამ სტრუქტურული თვალსაზრისით, მოვლენები სწორხაზოვანად, ქრონოლოგიურად იყვნენ წარმოდგენილი. გვიანდელ ვერსიაში (1590) სათხრობ ამბავთა თანმიმდევრობა დარღვეულია, ტექსტი in medias res პრინციპით იწყება, არქიტექტონიკა კომპლექსურია, სადაც რამდენიმე რესტროსპექტული ხასიათის ნარატივი პერმანენტულად ურთიერთიკვეთება. თხრობაში შემოდის რამდენიმე ნიუანსი, რომელიც არ ეკუთვნის ძირითად სიუჟეტს: დამოუკიდებელი სასიყვარულო ისტორიები და ფაბულა, ფილოსოფიური და პოლიტიკური ექსპოზიციები, ხელოვნების ნიმუშების, ბაღების და სხვათა დესკრიფციები. ეკფრასისის კომპლექსურობით ის ასევე ახლოს დგას აქილევს ტატიოსის პროზის სტრუქტურასთან. თუმცა, ანალოგიურს ვერ ვიტყვით მის მსგავსებაზე ლონგოსის რომანთან, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ტექსტი პასტორალური რომანის ჟანრს განეკუთვნება. ამ ტიპის მასალების არსებობა, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს რენესანსის პერიოდის ტექსტებს: სანაზაროს „არკადიას" და მონტემაიორის „დიანას". საკუთრივ, ეს ავტორები, განსაკუთრებით, მონტემაიორი აქტიურად იყენებს „ეთიოპიკას", როგორც ლიტერატურულ წყაროს, რაც ბუნდოვანს ხდის სიდნის ტექსტის პირველსაწყისი მასალის დასახელებას. აშკარაა, სიდნი კარგად იცნობდა როგორც ჰელიოდოროსის, ასევე, მონტემაიორის ტექსტებს და ერთი რომანის გავლენამ რამდენადმე დააბალანსა მეორე.

თუმცა, შესაძლოა, „არკადიას" ადრეული ვერსია, რომელიც ძალიან გვიან, 1912 წელს გამოიცა, უფრო სასიამოვნო საკითხავია

თანამედროვე მკითხველისთვის, მაგრამ მოცემული ტექსტის სწორედ ახლებურმა, ჰელიოდოროსისეული ტექნიკით წარმოდგენილმა ნარატივმა განსაზღვრა სიდნის, როგორც რომანისტის დიდი პოპულარობა, რასაც მოწმობს ამ წიგნის მრავალი გამოცემის არსებობა. მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისში, თანამედროვე რომანის ჩამოყალიბების ეპოქაში, სიდნი და, შესაბამისად, ანტიკური რომანი, პირველწყაროდ იქცა ბევრი ავტორისთვის. დიდი გავლენა მოახდინა „ახალმა არკადიამ" რიჩარდსონის შემოქმედებაზე, რომელიც თავის პროტაგონისტ ქალს „პამელას" არქმევს - ეს სახელი ჰქვია სიდნის რომანში მეფის ქალიშვილს, მეფის, რომლის ალუზიებიც მრავლადაა ბიზანტიური ხანის რომანისტების ტექსტებში.

პარადოქსია, რომ სერვანტესი რომანის ჩარჩოებში წერს ყველაზე სრულყოფილ „ბერძნულ" რომანს. მკითხველისთვის ის არის ავტორი, რომელმაც დაამსხვრია არსებული და შექმნა ახალი. 1616 წლის 19 აპრილს, გარდაცვალებამდე 4 დღით ადრე დაამთავრა მწერალმა ბოლო რომანი „ჩრდილოური მოთხრობა პერსილესისა და სიგიზმუნდას ყარიბობასა და ვნებებზე", რომელსაც სერვანტესი მისი შემოქმედების კულმინაციად მიიჩნევდა. „სამოძღვრებო ნოველების" პროლოგში ის ახსენებს მოცემულ რომანს და წერს, რომ აპირებს გაეჯიბროს თვით ჰელიოდოროსს. გრაფ დე ლემოსის მისამართით კი დაწერს, რომ „პერსილესი", რომელსაც, ალბათ, ოთხ თვეში დაამთავრებს, იქნება საუკეთესო ან ყველაზე ცუდი ესპანურენოვანი გასართობი წიგნი: „მაგრამ ვნანობ, რომ ვთქვი „ყველაზე ცუდი", რადგან ჩემი მეგობრები თვლიან, რომ ამ წიგნს ბრწყინვალე მომავალი ელის". რომანის პოპულარობას ამტკიცებს ის, რომ წიგნი იმავე წელს ხელახლა გამოიცა პამპლინში, ბარსელონაში, ლისაბონში, ვალენსიაში. 1618-1626 წლებში გადაითარგმნა იტალიურ, ფრანგულ და ინგლისურ ენებზე. „პერსილესი" ახლაც ხიბლავს მკითხველს შეუდარებელი ენით, აზრთა სიმკვეთრით, გამომსახველობით, თხრობის ტექნიკით.

„ჩრდილოური ამბავი", როგორც მოიხსენიება მოცემული

რომანი, ალუზიურად უკავშირდება ჰელიოდოროსის რომანს „ეთიოპური ამბავი" და მის სტრუქტურულ მოდელს, თუმცა, რამდენადმე სახეშეცვლილი სახით: ჩრდილოეთს ანაცვლებს სამხრეთი, ქრისტიანობას - მზის კულტი, სიტყვას trabajos („ვნება" ქრისტიანული გაგებით) სიტყვა - amores. მოტივი და ნარატივის მეთოდი ჰელიოდოროსისეულია, მაგრამ რეპრეზენტაცია გაცილებით კომპლექსური. სერვანტესის მიზანს წარმოადგენს არა მხოლოდ იმიტაცია, არამედ კონკურენციაც. არაორდინალური მოვლენები ერთმანეთს ჰკვეთენ, თხრობის ტემპი საგრძნობლად მაღალია. განმარტებები რესტროსპექტულ სახეს იღებენ. ისევე, როგორც ჰელიოდოროსის და აქილევს ტატიოსის შემთხვევაში, მკითხველი ინფორმირებულია A პერსონაჟის მიერ, რომელსაც მოცემული ინფორმაცია ეძლევა B პერსონაჟისგან. ამ უკანასკნელმა კი ის C პერსონაჟისგან შეიტყო. მკითხველის ცნობისმოყვარეობის და ჰერმენევტული ძიების ალბათობა იზრდება. კომპოზიციას ვერ ამარტივებენ დამოუკიდებელი, დამატებითი ხასიათის სიუჟეტური ხაზები, რომლებიც ინტეგრირებული არიან ნარატივში და ძირითადი თხრობიდან მკითხველის ყურადღების გადატანის საშიშროებას წარმოქმნიან. ბაროკოს სტილის მსგავსად, შემადგენელი ნაწილები იმარჯვებენ მთელზე.

მოქმედება შორეულ ნორვეგიაში ვითარდება, რაც, ჰელიოდოროსის რომანის მსგავსად, „პოეტიკურ" თავისუფლებას ანიჭებს ავტორს, თუმცა, გარემოს, სიტუაციის შექმნის პრინციპი არ არის ჰელიოდოროსის სტილის პირდაპირი იმიტაცია. პროზის სახით წარმოდგენილი ნარატივი, სადაც მოქმედება ესპანეთში ან ხმელთაშუა ზღვის რომელიმე ქვეყანაში ვითარდება, ტექსტს არასათანადოდ დააკავშირებდა ისტორიოგრაფიასთან. მხატვრული პერსონაჟის ასოციაცია terra incognita ტიპის ლოკაციასთან, კონფლიქტის განვითარება დისტანცირებულ სივრცესა და დროში, ელ პაჩიანოს მიხედვით, ქმნის რეალობის იმიტაციას ეპიკურ, პროზის სახით წარმოდგენილ ტექსტში. „იმიტაცია" და არა

„ჭეშმარიტება" წარმოადგენს მთავარ ცნებას ელ პაჩიანოსთვის, რომლის ტექსტი "Philosophia Antiqua Poetica" (1596) ნაცნობი იყო სერვანტესისთვის. ჩრდილოეთზე ფოკუსირება სერვანტესს თასოსთან აკავშირებს, რომელიც ტექსტში "Discorsi del poema eroico" (1594) წერს, რომ მხატვრულ თხრობაში ავთენტურობის მისაღწევად, ავტორმა საჭიროა, თემები დაუკავშიროს ნორვეგიას, ისლანდიას და ა. შ. ასევე, ნარატივის ტექნიკის და მოქმედების გარემოს შერჩევის გათვალისწინებით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სერვანტესისითვის ცნობილი იყო ანტონიოს დიოგენეს ტექსტის ლათინური თარგმანი.

„დონ კიხოტის" პირველ ნაწილში სერვანტესი ერთგვარ მონახაზს აკეთებს, ნიადაგს ამზადებს „პერსილესისთვის"(იხ. თავი 47-8): გართობა თავისთავად არ ასოცირდება ნეგატიურთან თუ მას ახლავს დირექტივის მიცემის, სწავლების ფუნქციური დატვირთვა. დანარჩენი აუცილებელი კომპონენტებია სილამაზე, ჰარმონია და დამაჯერებლობა - „ყველა მოგონილი ამბავი იმდენად უკეთესია, რამდენადაც ნაკლებ ჰგავს მოგონილს, და იმდენად უფრო სასიამოვნოა და მოსწონს მკითხველებს, რამდენადაც უფრო მართალს მიემსგავსება. მოგონილმა ამბავმა მკითხველს აზრი უნდა აღუძრას, იგი ისე უნდა იყოს წარმოდგენილი, რომ შეუძლებელს შესაძლებლად ხდიდეს, ყველა ახირებული უსწორმასწორობისგან გაწმენდილი და გასუფთავებული უნდა იყოს, ისე რომ მკითხველის ყურადღება მიიპყროს, იგი სინამდვილედ სწამდეს, თანაც აღტაცებას, გაოცებას და კმაყოფილებას უნდა გვრიდეს და სტკბებოდეს კიდეც".[1]

ბერი, რომელიც სერვანტესის იდეების „გამგრძელებელია", ამბობს, რომ სარაინდო რომანები მკითხველის ყურადღებას იზიდავენ მთელი რიგი მიზეზების გამო: „იგი სარბიელი ფართო მოედანია, სადაც კალამს თავისუფლად შეუძლია მოძრაობა, შეუძლია სავსებით წარმოიდგინოს ქარიშხალი, ზღვის ფრთონა, გემების დაღუპვა, ომები და სხვა. მწერალს შეუძლია დაგვიხატოს სახელოვანი ვინმე

1 თარგმანი ეკუთვნის ნიკა აგიაშვილს. იხ. მიგელ დე სერვანტეს საავედრა (1991). მახვილგონიერი იდალგო დონ კიხოტ ლამანჩელი. ნიგნი I. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო". 543-44.

სარდალი, ყველა იმ ნიჭით მორჭმული, რაც კი მისთვის დიდების მოსახვეჭად არის საჭირო: მისი ხელოვნება, გონიერება, მტრის განზრახვათა გამჭვრეტელობა, მისი შეძლება – მჭევრმეტყველურად გაუქარწყლოს ანუ დააჯეროს რამე თავის მხედრებს, თათბირში სიბრძნე და თავდაჭერილობა, საქმის აღსრულებაში სისწრაფე და მტრის მოგერიებაში იმდენადვე სიმტკიცე, რამდენადაც მტრის შეტევაში სიმკვეთრე. მწერალს შეუძლია გვიამბოს რამე სამწუხარო და სავალალო შემთხვევა, ხან მხიარული და მოულოდნელი ამბები: ერთ ალაგას რომ ვინმე პატიოსან, გონიერ და მშვენირ ქალზე გლოვა მორთოს, მეორეჯერ – ვინმე ვაჟკაც, პატიოსან ქრისტიან რაინდზე დაიწყოს გოდება და თანაც თვალსაჩინო გარჩევისათვის ვინმე სულელი და ხეპრე მკვეხარა ამოუყენოს მას გვერდზე; მესამე ალაგს კიდევ ვინმე მამაცი, სახელოვანი და გულღმობიერი უფლისწული გამოხატოს, მასთან სულგრძელ მთავართა სიუხვე აღწეროს და ერთგულ ყმათა პატიოსნება და შევრდომილება წარმოგვისახოს. ამგვარ თხზულებებში მწერალს შეუძლია თავი ხან ვარსკვლავთმრიცხველად გამოიჩინოს, ხან სწავლულ კოსმოგრაფად, ან მუსიკის მცოდნედ, ხან სახელმწოფო დიდ მოხელედ და ხან კიდევ თვალთმაქცადაც, თუკი ამას მოისურვებს და ან შემთხვევა მიეცემა" (სერვანტესი 1991: 544-45).

Mutatis mutandis პრინციპი თითქოს პროგრამას წარმოადგენს სოფისტური ხასიათის ძველბერძნული რომანებისთვის, მაგრამ, ამასთანავე, საკმაოდ რელევანტურია „პერსილესისთვის". ბერი ამბობს, რომ მასაც სურდა, დაეწერა მსგავსი ტიპის, იდეალური რომანი, მთელი ასი გვერდი დაწერა, მაგრამ მალევე შეწყვიტა, რადგან გააცნობიერა, რომ ფართო აუდიტორია ამ ტიპის ტექსტების არსს ვერ ჩაწვდებოდა, და რომ „უმეცარი ხალხი მეტია განათლებულზე". მაგრამ სერვანტესის მოლოდინი ვერ გამართლდა, „დონ ჯიხოტის" პოპულარობამ აშკარად დაჩრდილა მისი უკანასკნელი რომანი. გერმანიაში, რომანტიზმის ეპოქაში ძმები შლეგელები უმაღლეს შეფასებას აძლევდნენ მოცემულ რომანს, თუმცა, შემდეგ ხანებში

კრიტიკოსთა უმრავლესობა ნეგატიურ ინტერპრეტაციას აძლევს მას. „დონ კიხოტის" „რეალიზმს" დაუპირისპირდა „პერსილესის" „ფანტასტიკა". მოსაზრებას რომანის თხრობის სტრუქტურის სირთულისა და გამორჩეულობის შესახებ პერმანენტულად ენაცვლებოდა მოსაზრება მისი მონოტონურობის და სქემატურობის შესახებ. თუმცა, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში რომანს გამოკვეთილად დადებით შეფასებას აძლევენ. სტრუქტურის კომპლექსურობა აშკარაა, მაგრამ ინტენსიური და განმეორებით წაკითხვა პირველად შთაბეჭდილებას მკვეთრად ცვლის. ლეიტმოტივთა სიმრავლე, განმეორებადი სურათები და სიმბოლოები, ძირითადი თემის მეორეხარისხოვან სიუჟეტურ ხაზში პერმანენტული, „რიტუალური" გამეორებით ავტორი ნარატივის ერთი შეხედვით „დამოუკიდებელ" ელემენტებს ერთ, მთლიან კომპოზიციად აქცევს, განვითარებულ კონფლიქტს ერთ თემატიკას არგებს და თხრობას სისადავეს ანიჭებს. კ. ფორციონეს მოსაზრებით, სერვანტესმა „პერსილესის" სახით შექმნა სრულყოფილი ეპიკური, თხრობითი ხასიათის მქონე ტექსტი. „ძიების" თემატიკის რომანების მსგავსად, ისიც წარმოადგენს ადამიანის სამყაროში პილიგრიმობის კონვენციურ ალეგორიას და მოცემულ ტექსტს „სერვანტესის ქრისტიანულ რომანს" უწოდებს. ფრაის მიერ წარმოდგენილი რომანის სტრუქტურის შესახებ თეორიებზე და არქეტიპების კონცეფციებზე დაყრდნობით, ის პერსონაჟების განსაცდელს მითოლოგიურ ჭრილში განიხილავს და მათ მოგზაურობას ბოროტებისგან თავის დაღწევას, მითოლოგიურ ძიებას და უმაღლესი სიბრძნის მიღწევის მცდელობად აღიქვამს. სამყარო, რომელსაც რომანი აღწერს, უნივერსალურია და აბსტრაქტული, დადებითი და ნეგატიური ღირებულების კონტარსტით წარმოდგენილი, სადაც ადგილი არ არის უფერული ცხოვრებისეული გამოცდილებისთვის, ასე რომ „გამოცდილების ორჭოფობას ვერსად შევხვდებით „პერსილესში" (ფორციონე 1972: 149).[1] რუთ ელ საფარი კი მიიჩნევს, რომ როგორც „იდეალური" რომანი, რომელსაც ის მოიაზრებს, როგორც სრულყოფილების და

1 მისი მოსაზრებით, „დონ კიხოტი" ტიპური რომანია, ხოლო „პერსილესი" ჰელიოდოროსის ტექსტის ხასიათის მქონე „იდეალისტური რომანი".

მიზნების მიღწევის ადამიანურ სურვილს, „პერსილესი" წარმოდგენს პიროვნული „მეს" ძიების ალეგორიას, ეტაპებს გაუცხოებიდან სულიერ მთლიანობამდე (დაწვრ. იხ. ელ საფარი 1984; 1985: 238-52). ისევე, როგორც სერვანტესის ყველა გვიანდელი ტექსტი, „პერსილესი" არის იდეალისტური, სამაგალითო მხატვრული ნაწარმოები, სადაც კონფლიქტი ინტენსიურ, სულიერ ატმოსფეროში ვითარდება. ის რამდენადმე წინასწარ განსაზღვრავს ჰარმონიას „დონ კიხოტის" პირველი ნაწილის ნარატივში გადმოცემული ძალიან ყოფიერი ქაოსის შემდეგ. ყველა დილემა ჭეშმარიტების, პერსონაჟთა წარმოდენის, შეხედულებათა კომპლექსურობის შესახებ, პერსპექტივიზმი საბოლოოდ აბსოლუტური ჭეშმარიტების რწმენის საშუალებით პიროვნების ხსნის კონცეფციამდე დაიყვანება. „ქაოსი და ბუნდოვანება, რომელიც ასე რელევანტურია „დონ კიხოტისთვის" და ზოგადად, პილიგრიმებისთვის, გზას უთმობს სიმშვიდეს და დამაჯერებლობას მოგზაურობის დასასრულს (ელ საფარი 1974: 173-83). ორივე ტექსტი, საბოლოოდ, ერთ მიზანს ემსახურება: ტრანსცენდენტური სიმშვიდის მიღწევას, რომელიც ფიზიკურ სამყაროს აღემატება.

ძველბერძნული რომანის რემინისცენცია შეინიშნება ჟან რასინის ტრაგედიაში „ფედრა". რასინი საკმაოდ კარგად ფლობდა ლათინურს და ძველ ბერძნულს. კითხულობდა პლატონს, პლუტარქოსს, ჰომეროსს, პინდაროსს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს. მისი ტრაგედიის „ბაიაზეთი" გმირი ჰგავს თეაგენეს, როქსანა კი ბარბაროსი სატრაპის მეუღლე - არსაკეს და თანავარსკვლავედი არსაკე/თეაგენე/ ქარიკლეა რამდენადმე ასოცირდება ფედრა/იპოლიტი/არიცია თანავარსკვლავედთან. რასინის პერსონაჟს არიციას, რომელიც იპოლიტს უყვარს, არ ჰყავს პროტოტიპი ევრიპიდეს ნაწარმოებში „ჰიპოლიტოსი" (ხაზგასმულია ახალგაზრდა პერსონაჟის უმანკოება). ასე რომ, სავსებით შესაძლებელია, ჰელიოდოროსის რომანის ცნობილი სამკუთხედი იქცა რასინის ნაწარმოების წყაროდ, თუმცა, ამ იდეის აბსოლუტურობაზე ვერ ვისაუბრებთ. ადრეული

ლიტერატურათმცოდნეები, რომლებიც არ ფლობდნენ ინფორმაციას ძველბერძნული რომანების შესახებ, „ფედრას" პირველწყაროდ ევრიპიდეს და სენეკას ასახელებდენ. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ჰელიოდოროსის რომანში მეორეხარისხოვანი სიუჟეტური ხაზი, რომელიც კნემონს უკავშირდება, წარმოადგენს იპოლიტი/ფედრას მოტივის ვარიაციას. შეუძლებელია, დანამდვილებით ითქვას, რომელი პერსონაჟია რასინის ინსპირაცია: ევრიპიდეს ფედრა თუ ჰელიოდოროსის დემენეტე, მაგრამ ამ უკანასკნელის თხრობის ტექნიკა, რამდენიმე სიუჟეტური ხაზის ორგანიზაცია ერთ ტექსტად სპეციფიკურად ანტიკური, ჰელიოდოროსისეულია. ასევე, მდედრობითი სქესის პერსონაჟების თხრობაში წარმოდგენა შეიძლება უკავშირდებოდეს ჰელიოდოროსს: რასინის ტექსტის ნარატივში კონფლიქტის განვითარებას, გარკვეულწილად, სწორედ ქალი პერსონაჟები განსაზღვრავენ, რასაც ვერ ვიტყვით საკმაოდ ინერტულ მამრობითი სქესის პერსონაჟებზე. ქალთა მსგავსი სახით რეპრეზენტაცია თვისობრივია ბერძნული რომანებისთვის. თუ რომანს ერთი პროტაგონისტის სახელი უნდა ეწოდოს, ქალ პერსონაჟს უპირატესობა ენიჭება: „კალიროე", „ქარიკლეა" და ასე შემდეგ და „ფედრა", მაგრამ არა „იპოლიტი". ნარატივში მნიშვნელოვან, დასამახსოვრებელ სახეებს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ქალები ქმნიან: ქარიტონთან - პლანგონი, აქილევს ტატიოსთან - მელიტე, ჰელიოდოროსთან - არსაკე. იგივე მოსაზრებას შეიძლება ნეგატიური კონოტაცია ჰქონდეს: აღსანიშნავია, რომ რომანს არ გააჩნია მკვეთრად გამოხატული მამრობითი სქესის პროტაგონისტი, და, რომ ისინი, კლიტოფონის გარდა, რომელსაც პირველი პირით წარმოდგენილი ნარატივი გარკვეულ ხასიათს ანიჭებს, საკმაოდ პასიური არიან ბედისწერის, გარემოებების, მეტოქეების, ზებუნებრივი ძალების წინააღმდეგ და მათი ქმედებები თავდაცვა უფროა, ვიდრე აქტიური, ჰეროიკული მოქმედება, რომელმაც კონფლიქტი ძირეულად უნდა შეცვალოს.

საკვლევ თემაზე მუშაობის დროს განსაკუთრებისთ

დავინტერესდი ჩემთვის საინტერესო პრობლემის თვალსაზრისით როგორი ურთიერთიმართება იყო ძველბერძნულ მხატვრულ პროზასა და ქართულ რომანს შორის.

ქართველი მწერლის, ისევე როგორც სხვა კულტურის წარმომადგენლის ქვეცნობიერში დალექილია წინაპართა კოლექტიური გამოცდილება. ამ გენეტიკური, უნივერსალური ბირთვის რეპრეზენტაცია გარემოსთან მიმართებით აყალიბებს მწერალს. შემოქმედებითი ალღოს საშუალებით ის ინტუიციურად მიდის კონკრეტულ სამწერლობო მოდელთან, რომელსაც ფონური ცოდნით სრულყოფილ სახეს აძლევს.

ქართულ ლიტერატურაში რომანი, როგორც ჟანრი პრობლემატურად განვითარდა. XX საუკუნემ წინა საუკუნიდან მხოლოდ პოემები, ლექსები და მოთხრობები იმემკვიდრა. ამ ჟანრში ნოვატორად გვევლინება ალ. ყაზბეგი. მისი რომანებისთვის, ძველბერძნული მხატვრული პროზის მსგავსად, ნიშანდობლივია: ფოლკლორის ელემენტები, იყენებს მთაში გაბნეულ ლეგენდებს, თქმულებებს, რომელიც შესაძლოა, არეტოლოგიის, – როგორც სტილისტური ხერხის სახეშეცვლილი ფორმებია; ყაზბეგის ნაწარმოებთა ნარატივი ყოველთვის დინამიკურია, კონფლიქტების ხასიათი, წინააღმდეგობათა განვითარება და კულმინაცია – მეტად ეფექტური და ემოციური, რის გამოც მისი თხზულებები მძაფრი ინტერესით იკითხება. ფაბულა მდიდარია ისტორიული ფაქტებით. ძველბერძნული რომანისგან განსხვავებით, ყაზბეგის გმირები ხშირად თხრობის დასასრულს იღუპებიან, მაგრამ მათ შემდეგ რჩება ნათელი კვალი, რაც მის ნაწარმოებებს ჰეროიკულ-ოპტიმისტურ ხასიათს ანიჭებს. ეს განწყობა კი ნიშანდობლივია ანტიკური რომანისთვის.

ანტიკური და თანამედროვე ქართული რომანის მსგავსებაზე შეიძლება ვისაუბროთ, რადგან შესაძლებელია მსოფლიო ლიტერატურის ტრადიციების ურთიერთკავშირის, არქეტიპების, კოლექტიური არაცნობიერის, მეტაფორების, მითის შესახებ საუბარი.

XX საუკუნის პირველი დიდი რომანების ავტორად გვევლინება ვ. ბარნოვი. („არმაზის მსხვრევა", „მიმქრალი შარავანდედი", „ტრფობა წამებული"). ბარნოვის პარალელურად გამოიცა კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი", მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები", დ. შენგელაიას „სანავარდო". ქართული რომანის პრობლემური განვითარება რამდენადმე ემთხვევა, ზოგადად, ამ ჟანრის პრობელმატიკას მსოფლიო ლიტერატურაში: მკვეთრად დიდია დროის დისტანცია ანტიკური რომანიდან ამ ჟანრის ხელახალ „აღორძინებამდე" დასავლეთ ევროპულ მწერლობაში.

20-იან წლებში რომანის ჟანრობრივი სპეციფიკა მნიშვნელოვანწილად გამდიდრდა: სოციალურ და ისტორიულ რომანებთან ერთად გაჩნდა პიკარესკული და ექსპერიმენტული რომანები, გამოიკვეთა მოვლენების სინქრონული და დიაქრონული ხედვა, თხრობის საინტერესო ტექნიკა, თემატური მრავალმხრივობა. ცხოვრების ძირეული ცვლილებები სიუჟეტის აგების ახლებურ მეთოდს მოითხოვდა. პერსონაჟის წარმოდგენისთვის რომანისტები ჭარბად მიმართავდნენ სიმბოლოს და გროტესკს, რაც ასე რელევანტურია ანტიკური რომანისთვის, ისევე, როგორც გამონაგონის, ფანტაზიის რეპრეზენტაცია. ამ მხრივ, ერთ-ერთ ტრადიციულ რომანს (მსოფლიო რომანისტიკის მასშტაბით, რომელსაც კარგად იცნობდა მ. ჯავახიშვილი) „კვაჭი კვაჭანტირაძე" წარმოადგენს. ეს არის პიკარესკული რომანი, რომელიც როგორც ლიტერატურული ჟანრი მე-16-ე საუკუნის „ოქროს ხანის" ესპანეთში შეიქმნა, თუმცა მისი ნიშნები ანტიკური ხანის თხზულებებშიც მოიპოვება: პერტონიუსის „სატირიკონში" და აპულეუსის „ოქროს ვირში".

XIX საუკუნის ქართული განკერძოების ტენდენციის საპირისპიროდ გამოდის კ. გამსახურდია გამორჩეული პროზის სტრუქტურით. მის პროზას ორი განზომილება აქვს - ჰორიზონტალური (თანამედროვე) და ვერტიკალური (ისტორიული). ვერტიკალური ნიშნავდა მთლიანი საქართველოს, ხალხის კიდევ

ერთხელ გაერთიანებას მხატვრული სიტყვით (თვარაძე 1969: 63-79). ჰორიზონტალური ჭრილი კი გულისხმობდა საერთაშორისო კულტურის პერცეფციას, მის ქართულ ხასიათში ინტეგრირებას. მხატვრული გამომსახველობის გლობალურობა, უნივერსალური ღირებულებების წდომა შემოქმედებისთვის მუდმივი წყაროს გარანტს წარმოადგენს. გამსახურდიას პროზაში გაერთიანდა მითოსი, ისტორია, თანამედროვეობა, მისთვის ტრადიციული და თანამედროვე რაციონალურად ინტეგრირებულია ერთმანეთში, ნიშანდობლივია წარსული ძიების ცნობიერი პრინციპები, თუმცა, ის, ძველბერძნული რომანის სპეციფიკისგან განსხვავებით, იდეალიზაციას ერიდებოდა. ის ისტორიას ობიექტურად აფასებს. გამსახურდიას რომანები შუალედური ხაზია ტრადიციულ, მკაცრ პროზასა და ეპიკურ პოემას შორის. პოეტური ნაკადის გაძლიერება, სუბიექტური მოტივებისა და განცდების სიჭარბე კლასიკითაც გამართლებული იყო (სიგუა 1980: 14). ისტორიული მოვლენების დესკრიფციას გვთავაზობს ო. ჭილაძე რომანში „რკინის თეატრი". ნარატივში კონფლიქტის განვითარებას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ პოლიტიკური - ფაქტები, ისინი წყვეტენ პერსონაჟების ბედს. მეტი ინტენსივობისთვის ავტორი მეორეხარისხოვან, ჩართულ ეპიზოდებს მიმართავს: „რკინის თეატრში" ილიას მკვლელობას, რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან" - ქაიხოსრო მაკაბელის სულიერ სიმძიმეს, რომელიც გარკვეულწილად პოლიტიკურმა მოვლენებმა გამოიწვიეს. ანტიკური რომანის მსგავსად, ჭილაძესთვისაც ნიშანდობლივია ისტორიული მოვლენების ანაქრონიზმი, თუმცა ეს არ იწვევს დისბალანსს, მკითხველს მოვლენები სხვადასხვა კუთხით წარმოუდგება, კომპოზიციური მთლიანობა არ ირღვევა.

გამსახურდიას რომანებისთვის, როგორც ერთ-ერთი თემატურად მასშტაბური ტექსტებისთვის, ნიშანდობლივია კლასიკური კონვენციები იმდენად, რამდენადაც იყენებს პოეტური ეპოსის, ისტორიოგრაფიის, ბიოგრაფიული, ფოლკლორის, მითოსის, ეთნოგრაფიული ნარატივისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურულ

ელემენტებს, ჰეროიკულ სულს, ხასითდება ინტერტექსტუალობით: ავლენს ტიპოლოგიურ მსგავსებას ვ. ბარნოვთან (ენობრივი სტილი), გ. ტაბიძესთან (მიმართება ევროპასთან, უახლეს მიღწევათა გაქართულება, მეტყველების მოდერნიზება, დასავლეთ-აღმოსავლეთის სინთეზი, სტილური რაფინირება), დ. შენგელაისთან (ქართული მითოსური სტრუქტურებით აზროვნება), ვაჟა-ფშაველასთან (ენის პრობლემა, მითოსი, ძლიერი პიროვნების კულტი), შოთა რუსთაველთან (სტილური რაფინირება, ორმაგი სიუჟეტი, ღვთებრივი პერსონაჟები), ბიბლია, „ქართლის ცხოვრება", „ვისრამიანი",,,კალმასობა",შუშანიკისწამება",,,ამერანდარეჯანიანი", „სიბრძნე-სიცრუისა"... მას დაერთვის მსოფლიო ლიტერატურის გამოცდილება, ტრადიციები, რომელთა რაციონალური გაზრებით, მშობლიურ კულტურასთან შერწყმით მიკვლეულ უხვ მასალას ენიჭება უნივერსალური სახე და ინტერნაციონალური იერი (სიგუა 1980: 11-12).

ფაქტები მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ისინი ინდივიდის აღქმასთან ურთიერთმიმართებით გვეძლევიან, ეფუძნებიან მიმესისს და ემოციას. მწერალი ორიგინალურია გამოხატვის ფორმების მიმართ და ინდივიდუალური. ძველბერძნული რომანების ანალიზისთვის აუცილებელია იუნგისეული არქეტიპების, ფსიქოანალიზის ურთიერთმიმართება. ფსიქოანალიტიკოსთა სკოლას მიმართავს გამსახურდია რომანებით „დიონისოს ღიმილი", „მთვარის მოტაცება".

კლასიკური რომანებისთვის რელევანტურია ფროიდის მიერ წარმოდგენილი არქეტიპები სიყვრული/სიკვდილი. ანტიკური რომანის სასოწარკვეთილი გმირები ხშირად ფიქრობენ სიკვდილზე, მრავლადაა ინსცენირებული სიკვდილის სცენებიც, რომელიც პირდაპირ კავშირშია სიყვარულის თემატიკასთან. თარაშის ცხოვრებასაც გასდევს სიკვდილ-სიცოცხლის წინააღმდეგობრივი ურთიერთმიმართება.

ჭილაძის, ისევე, როგორც გამსახურდიას რომანებისთვის

სიყვარული სიუჟეტის, სიცოცხლის განუყოფელი ნაწილია. ტრადიციული რომანის კომპოზიციის მსგავსად, აქაც სიყვარული გააზრებულია, როგორც საერთო სასიცოცხლო ენერგია. ტექსტები ვრცლად აღწერენ სასიყვარულო პასაჟებს, სამიჯნურო ისტორიებს, წამიერ ტკბობას.

გამსახურდიას პერსონაჟების უმეტესობა მხოლოდშობილია, რაც ერთადერთობის, განსაკუთრებულობის გამოვლენაა. ანალოგიური ტენდენცია შეინიშნება ძველბერძნულ რომანებშიც.

ანტიკური სამყაროს პრეროგატივას წარმოადგენდა სხეულის და სულის სიჯანსაღის შესახებ იდეა. გამსახურდიასთან ეს უკანასკნელი იგნორირებულია. სამაგიეროდ, ძველბერძნული რომანების მსგავსად, არსად ჩანს პერსონაჟების ავადმყოფობის ამსახველი სცენები: ფიზიკურად ძლიერი, ჯანმრთელი არიან. სულიერი მეტამორფოზა ვერაფერს აკლებს ფიზიკურ კონდიციებს. ო. ჭილაძესთან კი პირიქით - ყოფიერება დაღს ასვამს პერსონაჟებს. ხშირია ფიზიკური და სულიერი ტრავმის ამსახველი პასაჟები.

ჭილაძისთვის ნიშანდობლივია ავტორისეული თხრობა, ძირითადი არსი გადმოცემულია სწორედ ავტორისეული დამოკიდებულებებით, ის ფლობს ინფორმაციას, რაც უცნობია მკითხველისთვის. გამსახურდიასთანაც შენარჩუნებულია ავტორი-პერსონაჟი, ის უშუალო მხილველია გმირის ქმედებების. ამით ავტორი რეალობის ილუზიას ქმნის, სინამდვილეში აჯერებს მკითხველს. ეს კონცეფცია განსაკუთრებით ნიშანდობლივია აქილევს ტატიოსისთვის.

ქსენოფონ ეფესელის რომანის ფაბულა ინტერტექსტუალურად უკავშირდება შექსპირის მონტეგების და კაპულეტების ისტორიას, ისევე, როგორც „მთვარის მოტაცების" პერსონაჟების, თარაშისა და თამარის სასიყვარულო ისტორიას. მათი ამბავი რეალურობას მორგებული მითებია. გამსახურდიას რომანების „მთვარის მოტაცება" და „დიონისოს ღიმილი" სიუჟეტური არქეტიპები აღმოსავლური ეტიმოლოგისაა, ისევე, როგორც ქსენოფონ

ეფესელის, მაგრამ სიუჟეტში ფინალს განსხვავებულად აგებენ. აღმოსავლური საბოლოო ბედნიერება გამსახურდიამ არსებობის ტრაგიკული ხვედრით ჩაანაცვლა. ანტიკური რომანის, ისევე, როგორც არქეტიპული ტექსტების გმირები, „დიონისოს ღიმილის" გმირიც მოგზაურობს, რაც „ძიების", „შეცნობის" კონცეფციით არის მოტივირებული. მრავლადაა ტრაგედიის, მითოლოგიური არქეტიპები.

მითოლოგიზმი ისტორიული, სოციალური, დროის, სივრცის ჩარჩოებიდან, საზღვრებიდან გამოსვლის საშუალებას იძლევა. ი. ფრანკი ნაშრომში „სივრცითი დრო თანამედროვე ლიტერატურაში" წერს: „მითოლოგიური დრო თანამედროვე რომანში ცვლის, გამოაძევებს ობიექტურ ისტორიულ დროს იმით, რომ განსაზღვრული დროის მოქმედებებს და მოვლენებს აქცევს მუდმივი პროტოტიპების განსახიერებად. ისტორიის მსოფლიო დრო გადადის მითის უდროო სამყაროში, რაც გამოხატულებას პოულობს სივრცულ ფორმაში". ვანში (ო. ჭილაძე - „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა") დროის არარსებობა, მარადიული დრო მუდმივი ბედნიერების, სიყვარულის, სილამაზის ატმოსფეროს ქმნის. ანტიკური რომანის ავანტიურისტულ დროში ექცევა ნარატივის მთელი სტრუქტურა, პერსონაჟები მოგზაურობენ, გასწსაცდელს თავს აღწევენ, იტანჯებიან, უხარიათ, მაგრამ, საბოლოოდ, თითქოს არაფერი იცვლება. მოქმედება საწყისს უბრუნდება, გმირები იქ ბრუნდებიან, საიდანაც დაიწყეს. ურთიერთმიმართებები, ფაქტების მიმართ დამოკიდებულება, ღირებულებები უცვლელია, მითოლოგიური დროის ჩარჩოებში მოქცეული. მასვე უნდა მივაწეროთ სამყაროს, მოვლენების პერმანენტული ცვალებადობა. როცა აიეტის მმართველობა ემხობა, სივრცის იდენტობაც იცვლება. ჭილაძის ამ რომანში სივრცის ცვალებადობა იდენტობის დაკარგვასთან, ისტორიულ ძვრებთან ასოცირდება. ანტიკურმა რომანებმაც უნდა მოახდინონ იდენტობის ტრანსფორმაციული და კონსერვატიული მოდელების ურთიერთდაკავშირება. რომანის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან" გმირები, ქაიხოსრო, პეტრე ვერ ახერხებენ თვითიდენტიფიკაციას

მორალური, ზნეობრივი, თუ საერთო ფასეულობების არქონის-გამო. იდეალისტური რომანებისაგან განსხვავებით, ყოფითი, სოციალური ნიუანსები, მატერიალურ კეთილდღეობაზე ფიქრი განსაზღვრავს მათ ცხოვრებისეულ პრობლემატიკას, თუმცა, შემდეგი თაობა, ანეტა, ნიკო, ალექსანდრე სახლს ტოვებენ, რომ თვითრეალიზაცია შეძლონ, თვითიდენტიფიკაცია მოახდინონ.

„მთვარის მოტაცებაში" ჰელიოდოროსის რომანის მსგავსად, სიუჟეტში თხრობის ორი პარალელური ხაზი იკვეთება. ჰელიოდოროსთან თეაგენეს და ქარიკლეას შესახებ ნარატივის პარალელურად თვალყურს ვადევნებთ კნემონის ისტორიას. გამსახურდიასთან თარაშის და თამარის შესახებ თხრობის პარალელურად ვითარდება არზაყანის და ძაბულის სასიყვარულო ისტორია. სიუჟეტური რგოლები ერთმანეთს კვეთენ. ო. ჭილაძის რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან" ანალეფსისით წარმოდგენილია პროტაგონისტების წინარე ცხოვრების ეპიზოდები. „სიუჟეტი სიუჟეტში" პერმანენტულად ენაცვლება ერთმანეთს, ნარატივი კი საბოლოოდ ერთი თემატიკით ერთიანდება, ერთ მთლიან ნაწარმოებად წარმოგვიდგება.

რელევანტურია ნარატივის დაწყების ტრადიცი̄ული მეთოდები: ექსპოზიცია („მთვარის მოტაცება") და In medias res პრინციპი („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან"); კონფლიქტის განვითარებას ანტიკური რომანის მსგავსად მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ სიზმრები (იხ. თარაშის, თამარის, სავარამისძეს სიზმარი), როგორც დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულები, როგორც პროლეფსისი. კონფლიქტის განვითარება კულმინაციას აღწევს, შემდეგ თხრობა ნელდება და ფინალისკენ მიდის.

ზემოთ ხსენებული ქართული რომანებისთვის რამდენადმე ადეკვატურია თხრობის ძველბერნული პროზის ის სპეცი̄ფიკა, რომელიც ძირითად აქცენტს სიუჟეტის დრამატულად წარმოდგენაზე აკეთებს. ავტორი ცდილობს, დრამის წარმოდგენის ყველა შესაძლო საშუალება გამოიყენოს, მიმართავს მრავალ რიტორიკულ სტილისტურ ხერხს, პარადოქსს და ანტითეზისს. ემოცია თხრობის ცენტრალურ ასპექტს წარმოადგენს და ნარატივი

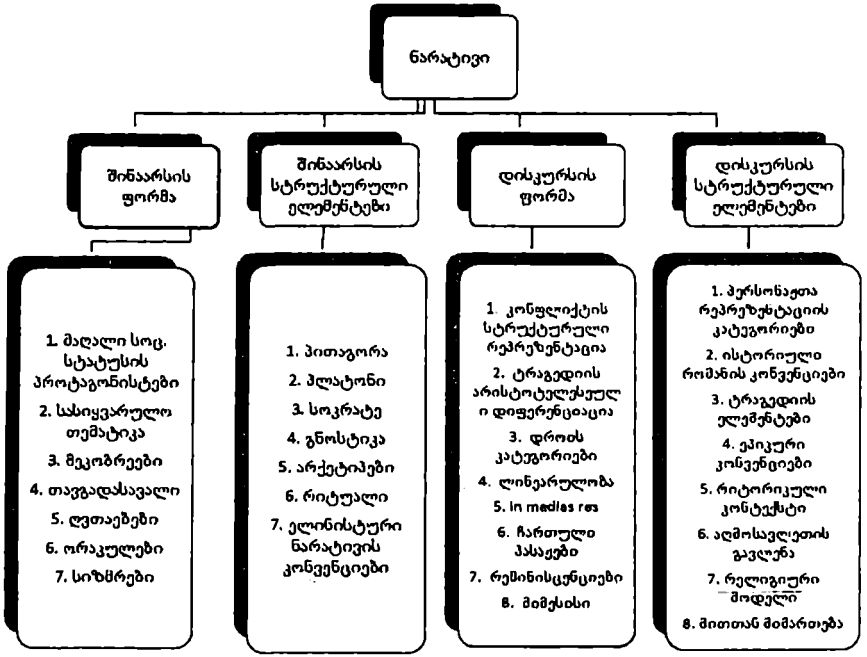
მის_ირგვლივ ვითარდება. საბოლოოდ,სიუჟეტი მატერიალიზდება მთავარი პერსონაჟის ქმედებებში, ფიქრებში და გამონათქვამებში, სიუჟეტის მთავარ,საკვანძო მომენტებში. პერსონაჟები საინტერესოა იმდენად,რამდენადაც ავტორს სურს,აჩვენოს ზოგადად ადამიანური შესაძლებლობები.

ვეცადე, გადმომეცა ძველბერძნული მხატვრული პროზის და ანტიკურობის შემდგომი რომანის რამდენიმე რელატიური ასპექტი. რემინისცენციები, ინტერტექსტუალობა რამდენადმე ავტორის ფონური ცოდნის დიდი დიაპაზონის იმპლიკაციაა, ტექსტის ორიგინალობა და სპეციფიკურობა მწერლის შემოქმედებითი ოსტატობა, ზოგადადამიანური ღირებულებების აქცენტირება და უნივერსალური ქმედებების პირველმიზეზი კი იუნგის, ფრაის და სტრუქტურალისტების თეორიებში უნდა ვეძებოთ.

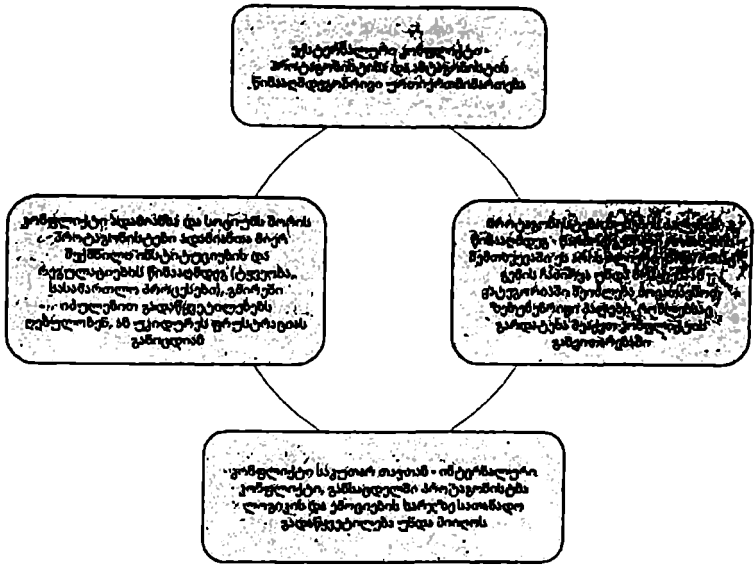
დასკვნა

ჩატარებული კვლევისა და ანალიზის შედეგად დადგინდა:

ძველბერძნული რომანის სტრუქტურული სქემა ტექსტის ინტერტექსტუალური კავშირების გათვალისწინებით შეგვიძლია ასე გამოვსახოთ:



ძველბერძნული რომანის თხრობის სტრუქტურის ბაზისური ერთეულის, კონფლიქტის განვითარების უნივერსალური, ფუნდამენტური მიზეზების დიფერენცირება შეგვიძლია ასე წარმოვადგინოთ:



ძველბერძნული რომანის კომპოზიციური ორგანიზაციის და სტრუქტურისათვის ნიშანდობლივია რამდენიმე ასპექტი:

1. თხრობის კონვენცია და ტრადიციული კომპოზიციური მოდელიდან დეევიაცია. ქარიტონის ტექსტში კონვენციური ნარატივით გადმოცემული ამბავი მნიშვნელოვანწილად მცირეა. ემოცია თხრობის ცენტრალურ ასპექტს წარმოადგენს და ნარატივი მის ირგვლივ ვითარდება.

სტრუქტურულად მთელი რომანი კალიროეს ურიცხვ თაყვანისმცემლებთან დაკავშირებულ კონფლიქტზეა აგებული. მათი რაოდენობა პროპორციულად შეესაბამება კონფლიქტის რაოდენობას. ფაბულის ანტიგმირს რამდენიმე ფუნქციური ანალოგი გააჩნია და, შესაბამისად, კონფლიქტი მათზე თანაბრად არის გადანაწილებული.

აქილევს ტატიოსი ტრადიციულ ფაბულას ძალიან თავისუფლად ეპყრობა. ზოგიერთ გაცვეთილ კომპოზიციურ რგოლს საერთოდ არ

იყენებს, ცვლის მოვლენათა დეტერმინირებულ თანმიმდევრობასაც. აქილევსი იყენებს რომანისთვის სპეციფიკურ კონფლიქტის მოტივებს, მაგრამ ამ სიუჟეტურ რგოლებს ახლებურ სტილისტურ შეფერილობას აძლევს.

ლონგოსის და ჰელიოდოროსის რომანების მსგავსად, აქილევს ტატიოსის რომანს შეიძლება ვუწოდოთ კონვენციურად „სოფისტური" რომანი.

რომანში ეპიზოდები, უმეტესწილად, მოკლებულია კონვენციურობას, თითქოს კომპოზიცია იგნორირებულია, მაგრამ ემპირიულობის მიღმა საკმაოდ კომპლექსური არქიტექტონიკის ტექსტს აღმოვაჩენთ. ავტორი ცვლის მითოლოგიური კონვენციის ჩარჩოებს და განსხვავებულ ინტერპრეტაციას აძლევს სიმბოლოებს. ტექსტი ძალიან რეალისტურია კონფლიქტის საინტერესო და მოულოდნელი განვითარებით, სტრუქტურა კომპლექსურია და შაბლონებისგან თავისუფალი.

ნარატივის დასაწყისშივე ხდება რომანის ტრადიციული მოდელიდან დევიაცია.

თუ ნარატივში სტრუქტურული და კომპოზიციური დევიაცია ზოგადად ცხოვრებისეული მოვლენების და ფაქტების შემთხვევითობაზე მიუთითებს, თუ დასასრული, ბუნდოვანი ნიუანსები აუცილებლად ახსნადი გახდება, ეს სამყაროს დეტერმინირებულ ბუნებას გაუსვამს ხაზს, სამყაროს, სადაც ადამიანი ბედისწერის უზენაესობას აღიარებს. საერთოდ, სტოიკოს მწერლებსა და რომანისტებს შორის შესაძლებელია რამდენიმე საერთო ნიშნის გამოყოფა - ქორწინება, ეროტიკა, ვიზუალური პერცეფცია.

ლონგოსის რომანი ტრადიციული სტრუქტურული მოდელის სამ პირობას სრულიად აკმაყოფილებს: 1) ერთიანობას; 2) ტრანსფორმაციებს; 3) თვითრეგულირებას; სტრუქტურულ ელემენტთა გეგმაზომიერი გადანაწილება იძლევა არა მარტო არქიტექტურულ, არამედ თვისობრივ შედეგსაც, რომელიც რომანში კონფლიქტის განვითარების ძირითად მოტივთან - დაბრკოლებების

გადალახვით ბედნიერ ფინალამდე მისვლასთან არის შესაბამისობაში.

რომანის კომპოზიციური ორგანიზებულობა შესაბამისობაში მოდის მეტრულ წყობილსიტყვაობასთან. ლონგოსი იყენებს ე.წ.—რიტმულ პროზას, რომელიც ფონეტიკურ-ინტონაციურად ორგანიზებული პროზაული ფორმაა.

ლონგოსის მიერ შერჩეული ნარატივის სხვა ფორმა, რიტმული პროზა, თავისთავად ახდენს მის დევიაციას ბუკოლიკური ლირიკის სხვა წარმომადგენლებისგან. კომპოზიციური ერთიანობა და სტრუქტურული ელემენტების გეგმაზომიერი კლასიფიკაცია კი ერთგვარი იმპლიკაციაა ფაქტობრივი და არსობრივი ინფორმაციის სათანადო პერცეფციის. კომპოზიცია მჭიდროდ არის დაკავშირებული რომანში კონფლიქტის განვითარების იდეასა თუ კონცეფციასთან, ამიტომ თითქოს მკაცრი სიმეტრიით აგებული კომპოზიცია მონოტონური და სქემატური არ არის, ხოლო რომანის მეტა-მხატვრული ფორმები ლიტერატურული ალუზიებით არის გაჯერებული და უნივერსალური ღირებულებების რელევანტურ ნორმებს ქმნის.

კონფლიქტის განვითარების თვალსაზრისით ქსენოფონ ეფესელის რომანი მსგავსებას ავლენს ქარიტონის რომანთან. ამ შემთხვევაში, თითქოს ბაძავს ქარიტონს. მსგავსება კი ორივე რომანისთვის ხელსაყრელია.

თუმცა, ორივე ავტორი განსხვავებულად იყენებს მასალას. ქარიტონი დიდ ყურადღებას აქცევს რომანის მთლიან კომპოზიციას და კონფლიქტს თითოეული სტრუქტურული ელემენტის შესაბამისად ავითარებს; ქსენოფონი კი ინდივიდუალურ სცენებზე და ინციდენტებზე აკეთებს აქცენტს და განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით წარმოადგენს მათ. თითქოს კონსტრუქციულ ეფექტს ნაკლებად აქცევს ყურადღებას. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ქსენოფონის პერსონაჟები მელოდრამატული სტილით არიან წარმოდგენილი.

თხრობის კომპოზიცია შეესატყვისება ქარიტონის თხრობის ერთ-

ერთ სპეციფიკას, რომელიც გულისხმობს ეპიზოდების ლოგიკურ და ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, ვიდრე სიმულტენიურობას.

ჰელიოდოროსი, სტილის ორიგინალობის მიუხედავად, მისდევს კლასიკური რომანის ჩარჩოებს, რაც გარკვეულ განსაზღვრულობას წარმოშობს.

ჰელიოდოროსმა საინტერესოდ განსაზღვრა მთელი რომანის სტრუქტურა: სიუჟეტის დაწყებით შესავალ ფაბულაში, მოქმედების თანმიმდევრული განვითარებით, მან მარტივი, ლინეარული, პროაირეტიკული თხრობის მოდულის ნაცვლად მიიღო ტიპური ჰერმენევტული მოდელი, სადაც მკითხველი მონაწილე ხდება ძიების და სურვილის, მოახდინოს ფაქტების პერცეფცია, რომელთა შესახებ გარკვეული ინფორმაცია მას პერსონაჟების მეშვეობით უკვე გააჩნია.

2. მოვლენათა ქრონოლოგია და დროის მარკერები. ქარიტონთან ამბავი მეტნაკლებად შეესაბამება ფაბულის კონკრეტულ ნაწილს. კონფლიქტის მომავლის განსაზღვრის ალბათობა მუდმივად ვარირებს. ქარიტონი არასოდეს ანელებს თხრობის რიტმს დესკრიფციული გადახვევებით. გამეორება, როგორც ასეთი, დაიყვანება მოკლე ანალეფსისით გამოხატულ რეზიუმირებამდე. თხრობის დასაწყისის და დასასრულის მოცემულ ზღვარს შორის სივრცე არ არის შევსებული. ნარატორი ხშირად იძლევა მინიშნებას ამა თუ იმ დღის და ღამის დასაწყისზე და ბოლოზე, მაგრამ ის პასაჟები, სადაც თხრობის ტემპი იმატებს და დრო სწრაფად გადის, ეს ნიუანსი იგნორირებულია. ქარიტონის თხრობის სტრუქტურა დროის გადანაწილების თვალსაზრისით არ არის კომპლექსური, მაგრამ ის გარკვეულ ეფექტს ახდენს მკითხველზე. რომანი საშუალებას გვაძლევს, ის გავმიჯნოთ ერთი მხრივ, ძალიან არასტანდარტული თხრობის მანერის მქონე ქსენოფონ ეფესელისგან და მეორე მხრივ, გვიანი ხანის რომანისტების არალინეარული და კომპლექსური ნარატივისგან.

დროის ორგანიზაციის თვალსაზრისით ლონგოსის რომანი მნიშვნელოვანწილად განსხვავდება ქარიტონის და ქსენოფონ

ეფესელის ე. წ. პრე-სოფისტური რომანებისგან. ამბის ფაბულასთან ურთიერთმიმართება გაცილებით კომპლექსურია ისევე, როგორც ანაქრონიის ეფექტური და საინტერესო წარმოდგენა ტექსტში. უფრო მეტიც, ზუსტად დაფიქსირებული დროის ქრონოლოგია ძალიან ნიშანდობლივია კონფლიქტის სტუქტურის და ტექსტუალური ორგანიზაციის თვალსაზრით, განსაზღვრავს რა რომანის თემატურ და კომპოზიციურ მთლიანობას.

რომანის „დაფნისი და ქლოე" მოქმედების განვითარება რამდენადმე უკავშირდება წელიწადის დროების მონაცვლეობას. აღნიშნულ დროის განმსაზღვრელ ფაქტორებს გარკვეული იდეოლოგიური დატვირთვაც გააჩნიათ. ერთი მხრივ, ადამიანისა და ბუნების კავშირს გამოხატავენ. მეორე მხრივ, პერმანენტულად ცვალებადი სეზონური წრე პირდაპირ კავშირშია თაობათა ცვლილებასთან, რომლებიც გარკვეულ გავლენას ახდენენ მოცემული ტექსტის ფაბულის კომპოზიციაზე.

ქარიტონის და ქსენოფონ ეფესელისგან განსხვავებით, ლონგოსის რომანში ნაკლებად შევხვდებით პასაჟებს, სადაც ერთგვარი პაუზაა ან პასაჟებს, რომლებიც ნარატივის დროის მიღმა იმყოფებიან.

დროის ორგანიზაციის პრინციპის რამდენიმე ასპექტით ქსენოფონის რომანი ძალიან მოგვაგონებს ქარიტონის სტილს. უმეტესწილად, ეს რომანი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით აგებულ ნარატივს წარმოადგენს, მაგრამ ავტორის მცდელობა, რაც შეიძლება მეტი სენსაციური ინფორმაცია მოაქციოს მოკლე პასაჟებში, გარკვეულ სირთულეებს წარმოქმნის.

მაშინ, როცა ქარიტონი საკუთარ ტექსტს ისტორიული ფიგურების ჩართვით- გარეულ დროში ათავსებს, ქსენოფონი დროებით და არაკონვენციურ თხრობას ირჩევს.

დრო, რომელიც თხრობას დასჭირდა, გაურკვეველია და განუსაზღვრელი.

3. ღვთაებების, ორაკულების და სიზმრის ფენომენის ინტეგრირება კომპოზიციის ორგანიზაციასა და კონფლიქტის სტრუქტურაში. ქარიტონის რომანში ბედისწერის და ზევსის ურთიერთმიმართების პრობლემატიკა ისეთი ცხადი არ არის, როგორც ჰომეროსთან. ტიხეს ფიგურა სხვა არაფერია, თუ არა კონვენცია: ადამიანის გეგმები არ მართლდება; და ძალიან ბევრ შემთხვევაში ეროსი აფროდიტეს ვირტუალურ ანალოგს წარმოადგენს.

სრულყოფილად მაინც შეუძლებელია ვთქვათ, რა პრინციპით იმართება სამყარო, სადაც რომანის პროტაგონისტები ცხოვრობენ. მოცემული ასპექტი ამბის სოციალურ-კულტურული კონტექსტის ანარეკლი უფროა, ვიდრე ინტელექტუალური შინაარსის.

აქილევს ტატიოსის რომანში სიზმრები ერთგვარ პროლეფსისს წარმოადგენენ აიძულებენ რა მკითხველს, მუდმივად ჩართული იყოს თხრობის პროცესში და მოვლენების თავისებური ინტერპრეტირება მოახდინოს.

ლონგოსის ტექსტის ნარატორს არ გააჩნია პირდაპირი კავშირი ღვთაებების გადაწყვეტილებებთან. ისინი პერსონაჟებს არაპირდაპირი გზით, სიზმრის საშუალებით უკავშირდებიან.

ქსენოფონ ეფესელის რომანის ნარატორი სრულ ინფორმაციას გვაწვდის სიუჟეტში ღვთაების ჩართულობის შესახებ: კონფლიქტის დაწყების მიზეზსაც გვთავაზობს და მას ეროსის ეჭვიანობას უკავშირებს, დიდი ყურადღება ექცევა ბედისწერას.

მაშინ, როცა ქარიტონი თავს არიდებს, ლიტერატურული მნიშვნელობა მიანიჭოს ორაკულებს და წინასწარმეტყველურ სიზმრებს, ქსენოფონი ხაზს უსვამს მათ მნიშვნელობას. ორაკულთან ვიზიტი, გარკვეულწილად, ხდება მოქმედების დაწყების მიზეზი.

ჰელიოდოროსის ტექსტში მოქმედების განვითარება შესაბამისობაში მოდის მზის კულტის გავლენასთან. კონფლიქტის განვითარებას გარკვეულწილად განსაზღვრავენ ჰელიოსი, აპოლონი, არტემისი, სელენე, ისისი, რომლებიც სიზმრების თუ ხილვების სახით „შთააგონებენ" პერსონაჟებს მომავალს. რომანის შესავალი

ნაწილიდან დაწყებული ნარატივი აპოლონის ორაკულებით მოტივირებულ ჩართულ ეპიზოდებში გრძელდება და ეთიოპიაში, მზის უძველეს მიწაზე სრულდება.

4. ნარატორის წარმოდგენის სპეციფიკა. ქარიტონის შემთხვევაში ნარატორს აინტერესებს არა თავად მოვლენები, არამედ იმ ფაქტების მომავალი, რაზედაც ყვება. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთი ამბის მეორეს მიმართ რელევანტურობის დაფიქსირებასთან, ვიდრე პროლეფსისთან. სხვა ძველბერძნული რომანებისგან განსხვავებით, სადაც თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს, აქილევს ტატიოსის რომანი წარმოადგენს პროტაგონისტი კლიტოფონის ავტობიოგრაფიულ ნარატივს, ამბავს, რომელსაც უცნობს უყვება. ადრესატი ბოლომდე ანონიმად რჩება. ავტორი თხრობის კონსტრუირებისას დიდ სიფრთხილეს იჩენს, რადგან ის შესაბამისობაში უნდა მოდიოდეს კლიტოფონის ფონურ ცოდნასთან დანარჩენი პერსონაჟების თავგადასავალების შესახებ. მაგრამ ის ყოველთვის არ არის სანდო მთხრობელი.

ყოვლისმცოდნე ნარატორის იგნორირება ერთგვარი დევიაცია იყო ტრადიციული ნარატივიდან.

ლონგოსის რომანი წარმოადგენს ნარატორის მიერ შესავალ ნაწილში აღწერილი სურათის ვერბალურ კონტრაპუნქტს. თხრობა თანმიმდევრულია და პირდაპირ უკავშირდება კედლის ნახატის აღმოჩენას.

ლონგოსის ტექსტის ნარატორს არ გააჩნია პირდაპირი კავშირი ღვთაებების გადაწყვეტილებებთან.

ქარიტონის მსგავსად, ქსენოფონ ეფესელის რომანის ნარატორმა ზედმიწევნით იცის ამბავი, რასაც ყვება და მთლიანად გადასცემს ინფორმაციას ადრესატს; მისთვის ნაცნობია თხრობაში ღვთაებების ჩართულობის ინტენსივობა და მიზეზები.

ჰელიოდოროსის მიერ გამოყენებული პარადიგმები ზეტექსტუალური, მეტატექსტუალური სტრუქტურების აღსანიშნავად განკუთვნილი საშუალებაა და ნარატორსა და

მკითხველს შორის მხატვრული კომუნიკაციის არსებობის აუცილებელი პირობა - ლიტერატურული დისკურსის მხატვრული რეალობა ინტერსუბიექტურია.

5. **პერსონაჟთა რეპრეზენტაციის სპეციფიკა.** ქარიტონთან მოვლენები შეიძლება გადანაწილდეს ნარატივში იმ პერსონაჟებს შორის, რომლებიც მოცემული თხრობის კომპოზიციურ ელემენტებს წარმოადგენენ.

ნარატორის მიერ მესამე პირით გადმოცემული ინფორმაცია პერსონაჟების შესახებ საკმაოდ მწირია. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორის მიერ პერსონაჟების დესკრიფცია საკმაოდ ინტუიციურია. მიზეზი, შესაძლოა, ავტორის განსაკუთრებული დამოკიდებულებაა ფსიქოლოგიური ნიუანსების მიმართ, ან თეორიულ რეპრეზენტაცია და რიტორიკული წესების დაცვა.

ქსენოფონ ეფესელისთვის საინტერესო ზოგადად ტიპაჟებია (მაშინ, როცა ქარიტონს ინდივიდები აინტერესებს, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად საკუთარი ინდივიდუალურობის ხარჯზე განსაზღვრავენ კონფლიქტის სტრუქტურას).

რომანებში პროტაგონისტები თავიდანვე დეტალურად არიან წარმოდგენილი, მაგრამ აქცენტი მნიშვნელოვანწილად გარეგნობის დესკრიფციაზე კეთდება.

რამდენიმე ოფიციალური პერსონაჟი თავდაპირველად მხოლოდ მათი სტატუსით არის წარმოდგენილი. შემდეგ კი სახელით მოიხსენიებიან. საკუთარი სახელების ასე, დაგვიანებით წარმოდგენა გვხვდება აქილევს ტატიოსთან, ჰელიოდოროსთან, ქსენოფონ ეფესელთან, ქარიტონთან.

ქალი პროტაგონისტის როლი კომპოზიციის ორგანიზებაში ექსპლიციტურია, ამ თვალსაზრისით მისი ფუნქცია რამდენადმე აღემატება პროტაგონისტი კაცის აქტიურობას. იქნებ, ელინისტურმა სენტიმენტალიზმმა განსაზღვრა პროტაგონისტების რეპრეზენტაციის და კონფლიქტის ჩართულობის ხასიათი, მათი ემოციური იზოლაცია.

ზოგადად, ძველბერძნული რომანის ნარატივი აქტიურ

მკითხველს მოითხოვს, რომელიც სათანადოდ აღიქვამს სიმბოლოებს, რემინისცენციებს, ანალოგებს, ინტერტექსტუალურ კავშირებს.

ძველბერძნული რომანის კომპოზიციის პრინციპების ურთიერთმიმართების საკითხის განხილვისას ანტიკურობის შემდგომ პროზაში დადგინდა: ავტორები ინტენსიურად იყენებენ ძველბერძნული თხრობის კონვენციებს. ანტიკური რომანის ნარატივის მსგავსად, ერთმანეთს ენაცვლება ანტითეზისები, სხვადასხვა თხრობის ხაზი ერთმანეთს კვეთს, მეტყველება გაჯერებულია მორალის შემცველი სტრუქტურული ელემენტებით. არქიტექტონიკა კომპლექსურია, სადაც რამდენიმე რესტროსპექტული ხასიათის ნარატივი პერმანენტულად ურთიერთიკვეთება. თხრობაში შემოდის რამდენიმე ნიუანსი, რომელიც არ ეკუთვნის ძირითად სიუჟეტს: დამოუკიდებელი სასიყვარულო ისტორიები და ფაბულა, ფილოსოფიური და პოლიტიკური ექსპოზიციები, დესკრიფციები, კომპლექსური ეკფრასისი. კომპოზიციას ვერ ამარტივებენ დამოუკიდებელი, დამატებითი ხასიათის სიუჟეტური ხაზები, რომლებიც ინტეგრირებული არიან ნარატივში და ძირითადი თხრობიდან მკითხველის ყურადღების გადატანის საშიშროებას წარმოქმნიან.

ტექსტის ნარატივში კონფლიქტის განვითარებას გარკვეულწილად სწორედ ქალი პერსონაჟები განსაზღვრავენ, რასაც ვერ ვიტყვით საკმაოდ ინერტულ მამრობითი სქესის პერსონაჟებზე. ქალთა მსგავსი სახით რეპრეზენტაცია თვისობრივია ბერძნული რომანებისთვის. თუ რომანს ერთი პროტაგონისტის სახელი უნდა ეწოდოს, ქალ პერსონაჟს უპირატესობა ენიჭება: „კალიროე", „ქარიკლეა" და ასე შემდეგ - და „ფედრა", მაგრამ არა „იპოლიტი".

მეტნაკლებად შეიძლება ვისაუბროთ ქართული და ძველბერძნული რომანის კომპოზიციური ორგანიზაციის რამდენიმე პარალელზე, როგორიცაა: მოვლენების სინქრონული და დიაქრონული ხედვა; სიუჟეტის დრამატულად წარმოდგენა; ემოცია თხრობის ცენტრალურ ასპექტს წარმოადგენს და ნარატივი

მის ირგვლივ ვითარდება; სიმბოლო და გროტესკი, როგორც გამონაგონის, ფანტაზიის რეპრეზენტაცია; საერთაშორისო კულტურის პერცეფცია და მისი საკუთარი კულტურაში ინტეგრაცია; მხატვრული გამომსახველობის გლობალურობა; ისტორიული მოვლენების ანაქრონიზმი, თუმცა ეს არ იწვევს დისბალანსს, მკითხველს მოვლენები სხვადასხვა კუთხით წარმოუდგება, კომპოზიციური მთლიანობა არ ირღვევა; პროტაგონისტების მხოლოდშობილად წარმოდგენა, რაც ერთადერთობის, განსაკუთრებულობის გამოვლენაა; ავტორი-პერსონაჟი, როგორც უშუალო მხილველი გმირის ქმედებების; ინტერტექსტუალობა, რეალურობას მორგებული მითები; აღმოსავლური ეტიმოლოგიის სიუჟეტური არქეტიპები; კონფლიქტის განვითარების ტრაგედიისა და მითოლოგიისათვისთვის სათანადო არქეტიპები; მოგზაურობა, როგორც შეცნობის, ძიების კონცეფციით მოტივირებული ნარატივის სტრუქტურულიერთეული;მითოლოგიურ,ავანტიურისტულდროში მოქცეული თხრობის სტრუქტურა; კომპოზიციაში სივრცესთან შესაბამისობაში განხილული იდენტობის პრობლემატიკა; თხრობის პარალელური ხაზები, „სიუჟეტი სიუჟეტში" პერმანენტულად ენაცვლება ერთმანეთს, ნარატივი კი საბოლოოდ ერთი თემატიკით ერთიანდება, ერთ მთლიან ნაწარმოებად წარმოგვიდგება; ნარატივის დაწყების ტრადიციული მეთოდები, In medias res პრინციპი; სიზმრები, როგორც დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულები, როგორც პროლეფსისი.

ძველბერძნული რომანების თხრობის სტრუქტურა რამდენადმე განსაზღვრულია, კონფლიქტი, მნიშვნელოვანწილად, მხატვრული პროზის ტრადიციული მოდელის შესაბამისად ვითარდება. ცალკეული ავტორების მიერ წარმოდგენილი არასტანდარტული ნარატივი კი, რაც სტრუქტურულ ელემენტთა გადანაწილების, მასალის შერჩევის და მისი რეპრეზენტაციის სპეციფიკურობას გულისხმობს, მწერლის შემოქმედებით ინდივიდუალურობას უნდა მივაწეროთ. კონკრეტული ტექსტის სტრუქტურის კვლევა

და მისი სხვა ტექსტთან ურთიერთმიმართება ეროვნული ჰერმენევტიკის საზღვრებს სცილდება და, რამდენადმე, საერთო კანონზომიერებებზე საუბრის შესაძლებლობას იძლევა. ასევე, მნიშვნელოვანია, დაფიქსირდეს მეთოდები, თუ როგორ შეიძლება მოახდინოს კონკრეტული ტექსტის შემადგენელმა სტრუქტურულმა ერთეულებმა ნარატივში განვითარებული კონფლიქტის გადაჭრა და თუ საქმე ეხება სხვადასხვა ხასიათის ტექსტს, საჭიროა, მოხდეს მათი იდენტიფიკაცია და იმ საერთო ნიუანსების დაფიქსირება, რომლებიც მათ თანმიმდევრულ, გაბმულ, დრამატული და სტრუქტურული თვალსაზრისით ერთიან ტექსტებად წარმოგვიდგენს.

1. Achilles Tatius. edited by S. Gaselee. London. 1917. Rev. ed. 1969. Loeb Classical Library.

2. Appolonios Rhodius. Argonautica ed. R.c. Seaton. Oxford 1954, 397.

3. Apuleius. Metamorphoses. On Making an Ass of Oneself. Contributors: Schlam C. C. University of North Carolina Press. Chapel Hill. NC. 1992.

4. Aristoteles De Anima. Ed. W. D. Ross. Oxford. 1976.

5. Aristotle. Poetics with an English translation W. Humilton Fyfe LCL (1927). 1965, 118.

6. Chariton. Callirhoe. Edited by G. P. Goold. Cambridge. Mass. And London. 1995 (Loeb Classical Library).

7. Cicero, Marcus Tullius. Latin texts. Rackham H. Sutton E.V. Cambridge: Harvard University press. 1942.

8. Demosthenes. De corona. William Watson Goodwin. Bristol Classical Press. 1982.

9. Euripides. Hecuba. Ed. Daitz S. G. BSB B. G. Teubner verlagsgesellschaft. Leipzig. 1973.

10. Euripides. The Complete Greek Drama, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. Helen, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.193

11. Flaccus Valerius. Argonautic. Ed. Cortney. E.Teubner. Leipzig. 1970,256.

12. Heliodoros Aethiopica. Ed. R. M. Rattenbury Paris. Les Belles Lettres 1960.

13. Herodotus. Historiarum Libri. Ed. H. Stein. Berlin. Bd. 1. 190L. 205. Bd. 2 1877, 231.

14. Homer. Opera. T. I-II. Illiadis. Libr. I-XII. XII-XXIV: ed. D.B. Monro. TH. W. Allen (SCBO Oxford. 1920).

15. Homer. Opera. T. II-IV. Odyssea Libr. I-XII. XII-XXIV. Ed. T.H.

W. Allen (SCBO). Oxford. 1917.

16. Longus. Daphnis and Chloe. Ed. M.D. Reeve. Teubner. Leipzig. 1982.

17. Ovidius. Metamorphoses. Ed. W.S. Anderson. Leipzig. Teubner. 1977,419.

18. Petronius A. The Satyrica. Transl. William Burnaby C. K. Scott-Moncrieff - Author. Modern Library. New York. 1929.

19. Petronius. Satiricon. Trans. Walsh P. G. Oxford University Press 1997.

20. Plato [attrib.], Hippias Major (a.k.a. Greater Hippias). (ed. Burnet, 1903)

21. Plato. Republic. Recogn. J. Burnet. Oxford. Clarendon Press. 1967.

22. Platon. Werke. Bd. 1. Hrag. H. Hofmann. L. Bodin. A Croiset. M. Croiset and L. Meridier. Wissenschaftliche. Buchgesellschaft. Darmstadt. 1990.

23. Plutarch (Plutarchus). Vitae Parallelae ii.2.152-153. Ed. Zeigler K.Leipzig (accessable 194 translation in the Penguine Collection. Trans. Scott I.

24. Plutarch [attrib.], Lives of the Ten Orators. Nimispauci (tr. B. Latzarus, 1950)

25. Plutarch: The Lives of the Noble Grecians and Romans. Trans. Dryden J. Modern Library. New York. Publication year: 1932.

26. Sappho of Lesbos, Poems. Bibliotheca Augustana (edd. U. Harsch, 2003)

27. Seneca. Tragodiae. Recens. Fr. Henz Bothe. Lipsiae. 1934.

28. Socrates. Scholastichus. Documenta Catholica Omnia. De Rebus Laicorum. Migne JP. Patrologia Graeca DCO (MPG. 06700300842). Trans. Philip S. (1819-1893)

29. Sophocles. Tragodiae. Ed. ADain and P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres. 1955-72.

30. Vergilius. Aeneis. Recogn. Otto Ribbeck. Lipsiae. Teubner. 1966.

31. Xenophon Ephesus. Ephesiaca. ed. G. Dalmeyada. Paris: Les Belles Lettres.1962.

32. აპულეუსი. ოქროს ვირი. თამარ ყიფიანის თარგმანი. რედ. სიმონ ყაუხჩიშვილი. „ლიტერატურა და ხელოვნება". თბილისი. 1963.

33. არისტოტელე. პოეტიკა. თარგმანი და კომენტარები ს. დანელიასი. თბილისის. 1944.

34. არისტოფანე. კრაზანები. ლ. ბერძენიშვილის თარგმანი. „ლოგოსი". თბილისი. 2004.

35. ევრიპიდე. მედეა. თარგმანი ეკუთვნის ბ.ბრეგვაძეს. შენიშვნები და კომენტარები რ. გორდეზიანს. თბილისი.1996.

36. ვერგილიუსი. ენეიდა. წინასიტყვაობა და თარგმანი რ. მიმინოშვილისა. გამ-ბა „საბჭოთა საქართველო". თბილისი. 1976.

37. ლონგი. დაფნისი და ქლოე. ი. ქავჟარაძის თარგმანი. გამ-ბა „ნაკადული"., თბილისი. 1970.

38. ოვიდიუსი. მეტამორფოზები. ნ.მელაშვილის; ნ. ტონიას თარგმანი. წინასიტყვაობა აკ. ურუშაძის. თსუ. თბილისი. 1980.

39. პლუტარქოსი. პარალელური ბიოგრაფიები. თარგმანი, შესავალი წერილი და განმარტებები ა. ურუშაძისა. გამ-ბა „სახელგამი". თბილისი. 1957.

40. პლატონი. სახელმწიფო. ბ. ბრეგვაძის თრგმანი. გამ-ბა „ნეკერი". თბილისი. 2003.

41. ჰელიოდოროსი. ეთიოპიკა. გიგლა სარიშვილის თარგმანი. გამ-ბა „მერანი". თბილისი. 1972.

42. ჰეროდოტოსი. ისტორიები. თარგმანი თ. ყაუხჩიშვილისა. რედ. ნ. ელიზბარაშვილი. გამ-ბა „ბაკურ სულაკაური". თბილისი. 2007.

43. ჰომეროსი. ილიადა. თარგმანი და შესავალი რ. მიმინოშვილისა. გამ. „საბჭოთა საქართველო". თბილისი 1979.

44. ჰომეროსი. ოდისეა. ძ. კიკნაძე; თ. ჩხენკელის თარგმანი. თბილისი. 2011.

45. როდოსელი. არგონავტიკა. თარგმანი და შესავალი აკ. გელოვანისა. გამ-ბა „მეცნიერება". თბილისი. 1975.

ანტიკურობის შემდეგდროინდელი ავტორები

46. გამსახურდია კ. (2005). მთვარის მოტაცება (ტრილოგია). ტომი პირველი. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე".

47. გამსახურდია კ. (2006). დიონისოს ღიმილი. პროლოგიანი და ეპილოგიანი რომანი. ტომი II. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე".

48. თასო 1964 - Tasso T. (1964). Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico. (1587; 1594). ed. Poma L. Bari: Gius. Laterza e Figli.

49. პინსიანო 2008 - Pinciano A. L. (2008). Philosophia antiqua poetica. por Thomas Iunti (1596). Digitized in 2008. Original from: the Complutense University of Madrid.

50. რასინი ჟ. (1969). ფედრა. თარგმ. ო. ჭელიძემ, ცისკარი 10, 78-96; 11, 59-79.

51. სერვანტეს საავედრა მიგელ დე. (1991). მახვილგონიერი იდალგო დონ კიხოტ ლამანჩელი. წიგნი I. ნიკა აგიაშვილის თარგმანი. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო".

52. სერვანტესი 1989 - Cervantes Saavedra Miguel de. (1989). The Trials of Persiles and Sigismunda. Trans. Weller C., Colahan C. University of California Press.

53. სიდნი 1997 - Sidney Ph. (1997). The Countess of Pembroke's Arcadia. ed. Evans M. Penguin.

54. ფრანგული დრამა. (1982). პიერ კორნელი. ჟან რასინი. ჟან-ბატისტ მოლიერი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო".

55. ყაზბეგი ალ. (1935). თხზულებათა სრული კრებული. ტომი I. საერთო რედ. გიორგი ყურულაშვილისა. „ფედერაცია".

56. ყაზბეგი ალ. (1984). ელგუჯა. ხევისბერი გოჩა. თბილისი:

„უნივერსიტეტი".

57. შექსპირი უ. (1985). თხზულებათა კრებული. ტომი V. თარგმნა ნ. ყიასაშვილმა. თბილისი: „ხელოვნება".

58. ცურტაველი ი. (1987). შუშანიკის წამება. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო".

59. ჭილაძე ო. (2007). ყოველმანჩემმან მპოვნელმან. გამომცემლობა „არეტე".

60. ჭილაძე ო. (2010). გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა. თბილისი: „არეტე".

61. ჭილაძე ო. (2011). რკინის თეატრი. თბილისი: „არეტე".

62. ჯავახიშვილი მ. (2004). თხზულებანი შვიდ ტომად. ტომი მეორე. კვაჭი კვაჭანტირაძე. მოთხრობები. თეთრი საყელო. თბილისი: „საქართველოს მაცნე".

63. ჯავახიშვილი მ. (2004). თხზულებანი შვიდ ტომად. ტომი პირველი. მოთხრობები. ჯაყოს ხიზნები. თბილისი: „საქართველოს მაცნე".

სამეცნიერო ლიტერატურა

64. აბოტი 2008 – Abbott H. P. (2008). The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge University Press. 55.

65. ალენი 1980 - Allen J. J. (1980). "Don Quixote and the origins of the novel". In: Cervantes and the Renaissance. ed. McGaha M. D. Easton. PA: Juan de la Cuesta. 125-40.

66. ალვარესი 2002 - Alvares J. (2002). "Utopian themes in three Greek Romances". AN 2. 1-29.

67. ალვარესი 2006 - Alvares J. (2006). "Reading Longus and Achilles Tatius in counterpoint". In: Byrne et al. eds. 1-33.

68. ანდერსონი 1979 - Anderson G. (1979). "Two notes on Heliodorus". JSH 99. 149.

69. ანდერსონი 1984 - Anderson G. (1984). Ancient Fiction: the Novel

in the Graeco-Roman World. London.

70. ანდერსონი 1993 - Anderson G. (1993). "The Origins of Daphnis". Proceedings of the Vergil Society. 21. 65-79.

71. ანდერსონი 2009 - Anderson M. (2009). "The silence of Semiramis: shame and desire in the Ninus Romance and other Greek Novels". AN 7. 1-27.

72. ანტიკური ლიტერატურა (2005). ავტორთა ჯგუფი. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

73. არნოტი 1994 - Arnott G. (1994). "Longus, Natural History, and Realism". Tatum J. ed. The Search for the Ancient Novel. Baltimore: Johns Hopkins.

74. ასათიანი 1996 ასათიანი ვ. (1996). ანტიკური და ბიზანტიური ტრადიციები ძველ ქართულ მწერლობაში. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

75. ატრიჯი 1995 - Attridge D. (1995). "The Linguistic Model and its Applications'. In: Selden R. ed. The Cambridge History of Literary Critici., Vol. 8 (From Formalism Post-structuralism), Cambridge: Cambridge University Press.

76. აშერი 2007 - Asheri D. Corcella A. Lloyd A. (2007). A commentary on Herodotus books I-IV. Oxford.

77. ბაბა 1994 - Bhabha H. (1994). The location of culture. London.

78. ბარტი 1967 - Barthes R. (1967) Writing Degree Zero (le degré zéro de l'écriture) (trans. Lavers A., Smith C.). London : Cape.

_79. ბარტი 1974 - Barthes R. (1974). S/Z (trans. Miller R.). New York: Noonday P.

80. ბარტი 1975 - Barthes R. (1975). The Pleasure of the Text (trans. Moiller R.). New York.

81. ბარჩი 1989 - Bartsch S. (1989). Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton.

82. ბახტინი 1981 - Bakhtin M. (1981). The dialogic imagination

(trans. Emerson C., Holquist M.). Holquist M. ed. Austin.

83. ბახტინი 1986 - Bakhtin M. (1986). Speech Genres and other late essays (trans. McGee V. W., Emerson C., Holquist M. eds.). Austin.

84. ბელფიორე 1992 - Belfiore E. S. (1992). Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion. New Jersey: Princeton University Press;

85. ბენჯამინი 1970 - Benjamin W. (1970). Illuminations. Trans. H. Zohn. London.

86. ბერკოვა 1969 - Беркова Е. А. (1969). Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий / Античный роман. 32-74.

87. ბერქალი Birchall J. (1996). "The lament as a rhetorical feature in the Greek novel". GCN 7. 1-17.

88. ბექერი 1995 - Becker A. S. (1995). The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis. Lanham.

89. ბექი 2003 - Beck R. (2003). "Mystery religions, aretalogy and the ancient novel'. In: Schmeling ed. (2003): 131-50.

90. ბლეიქი 1938 - Blake W. E (1938) Index Analyticus Nominum Propriorum. Oxford.

91. ბოიზ-სთოუნზი 2003 - Boys-Stones G. R. ed. (2003). Metaphor, allegory, and the classical tradition: ancient thought and modern revisions. Oxford.

92. ბოილი 1997 - Boyle A. J. (1997). Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition. London & New York.

93. ბოლდირევი 1960 - Болдырев А. В. (1960). Художественная повествовательная проза I-III вв. н. э. / История греческой литературы. Т. 3. С. 241-272.

94. ბოუთრაითი 2000 - Boatwright M. (2000). Hadrian and the cities of the Roman empire. Princeton.

95. ბოუი 1991 - Bowie E. L. (1991). "Hellenes and Hellenism in writers of the early second sophistic". In: Saïd ed. (1991): 183-204.

96. ბოუი 1994 - Bowie E. L. (1994). "The readership of Greek novels

in the ancient world". In: Tatum ed. (1994): 435-59.

97. ბოუი 1998 - Bowie E. L. (1998). "Phoenician gamed in Heliodorus' Aithiopika". In: Hunter ed. (1998): 1-18.

98. ბოუი 2002 - Bowie E. L. (2002). "The chronology of the Greek novēl since B. E. Perry: revisions and precisions". Ancient narrative 2 (2002): 47-63.

99. ბრემონი 1966 - Bremond C. (1966) "La logique des possibles narratifs'. Communications 8.

100. ბრენჰამი 2002 - Branham R. B. (2002). "A truer story of the novel?" In: Branham ed. (2002): 161-86.

101. ბრენჰამი 2005 - Branham R. B. (2005). The Bakhtin circle and the ancient narrative, Ancient Narrative Supplementum 3. Groningen.

102. ბრეტი 2007 - Brethes R. (2007). "Who knows what? The access to knowledge in ancient novels: the strange cases of Chariton and Apuleus". In: Paschalis et. al. eds (2007): 171-92.

103. ბრუნერი 1987 - Bruner J. (1987). "Life as Narrative". Social Research 54. 11-32.

104. ბრუქსი 1984 - Brooks P. (1984). Reading for the plot: design and intention in narrative. Cambridge MA and London.

105. ბურგერი 1892 - Bürger K. (1892). "Zu Xenophon von Ephesus". Hermes 27. 36-67.

106. ბურქერთი 1987 - Burkert W. (1987). Ancient mystery cults. Cambridge MA.

107. გაგუა 2007 - გაგუა ი. (2007). ამბივანტიზმი ავგუსტუსის პოლიტიკასა და ოვიდიუსის შემოქმედებაში". პროგრამა „ლოგოსი". თბილისი.

108. გარდნერი 1972 - Gardner H. (1972). "The Structural Analysis of Protocols and Myths". Semiotica V 1. 31-57.

109. გერტნერი 1967 – Gärtner H. (1967). "Xenophon von Ephesos". RE 9 A.2. 2055-2089.

110. გილი 1983 - Gill C. (1983). The question of character-development

: Tacitus and Plutarch". CQ 33. 469-87.

111. გილი 1993 - Gill C., Wiseman T. P. (1993). Lies and Fiction in the Ancient World. Exeter.

112. გილი 1996 - Gill C. (1996). Personality in Greek epic, tragedy and philosophy: the self in dialogue. Oxford.

113. გილი 2006 - Gill C. (2006). The structured self in Hellenistic and Roman thought. Oxford.

114. გორდეზიანი 1988 გორდეზიანი (1988). ბერძნული ცივილიზაცია. ნაკვეთი. II. თბილისი: „მერანი".

115. გორდეზიანი 1997 - გორდეზიანი რ. (1997). ბერძნული ცივილიზაცია. ნაკვეთი. I. თბილისი: „მერანი".

116. გორდეზიანი 1998 - გორდეზიანი რ. (1998). ბერძნული მითების სამყარო. ქაოსიდან კოსმოსამდე. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

117. გორდეზიანი 2007 – გორდეზიანი რ. დანელია მ. (2007). კლასიკური ფილოლოგიის შესავალი. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

118. გორდეზიანი 2011- გორდეზიანი რ. (2011). ბერძნული ლიტერატურა. ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

119. გოულდჰილი 1995 - Goldhill S. (1995). Faucault' s Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality. Cambridge.

120. გრეივზი 1958 - Graves R. (1958). Greek Myths. London: Cassell.

121. გრეივზი 1961 - Graves R. (1961). The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myths. Amended and enl. ed. New York: Vintage Books; London: Faber and Faber.

122. გრეიმასი 1970 – Greimas A. J. (1966). Sémantique structurale : recherche et méthode, Larousse.

123. გრეიმასი 1976 - Greimas A. J. (1976). "The Cognitive Dimension of Narrative Discourse" (trans. Rengstorf M.). New Literary History 7. 433-47.

124. გრეიმასი 1983 - Greimas A. J. (1983). Structural Semantics: An Attempt at a Method (trans. McDowell D., Schleifer R., Velie A.). Lincoln: University of Nebraska Press.

125. გრეიმასი 1987 - Greimas A. J. (1987). On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory (trans. Perron P., Collins F.). Minneapolis: U of Minnesota P.

126. გრინი 1982 - Green P. (1982). "Longus, Antiphon and the Topography of Lesbos". JHS 102. 210-14.

127. გულდი 1995 - Goold G. P. (1995). Chariton: Challirhoe. Loeb Classical Library.

128. დაიქი 1986 - Dyck A. R. (ed). (1986). Michael Psellus: The Essays on Euripides George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius. Vienna.

129. დარჩია 2005 - დარჩია ი. (2005). ფერის ფენომენი ბერძნულ ტრაგედიაში. თბილისი. გამომცემლობა: „ლოგოსი".

130. დე იონგი 2004 - De Jong I. J. F., Nünlist R., Bowie A. (eds.). (2004). Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative. vol. 1. Mnemosyne Supplement 257. Leiden.

131. დოუდენი 1996 - Dowden K. (1996). "Heliodorus: serious intentions". CQ 46. 267-85.

132. დოუდენი 2005 - Dowden K. (2005). "Greek novel and the ritual of life: an exercise in taxonomy". In: Harrison et al. eds (2005): 23-35.

133. დუდი 1996 - Doody M. A. (1996). The True Story if the Novel. London.

134. ედვადსი (1986). Edwards M. W. (1986). Oral Tradition ½. 189-192.

135. ეკო 1979 - Eco U. (1979). The role of the reader: exploration in the semiotics of texts. Bloomington.

136. ელ საფარი 1984 - El Saffar R. (1984). Beyond Fiction" The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes. Berckeley, Los

Angeles and London: University of California Press.

137. ელ საფარი 1985 - El Saffar R. (1985). "The Truth of the Matter: The Place of Romance in the works of Cervantes". In: Romance: Generic Transformation Chretien de Troyes to Cervantes. ed. Brownlee K., Scordilis Brownlee M. Hanover and London: University Press of New England. 238-52. In: „Persiles" Retort: An Alchemical angle on the Lovers' Labors". Cervantes, 10 (1990). 17-33.

138. ელმერი 2008 - Elmer D. (2008). "Heliodorus' "sourses": paternity, intertextuality and the Nile river in the Aithiopika". TAPA 138. 411-50.

139. ელსნერი 1998 - Elsner J. (1998). Imperial Rome and Christian Triumph. Oxford.

140. ელსნერი 2004 - Elsner J. (2004). "Seeing and saying: a psychoanalytic account of ekphrasis". Helios 31. 157-85.

141. ვაიმანი 1978 - Weimann R. (1978). Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function. ed. Schwartz R. Baltimore: Johns Hopkins UP.

142. ველა 1991 – Vella H. (1991). "Some Novel Aspects in Homer's Odyssey and Longus". SIFC 84. 148-162.

143. ვიკო 1968 - Vico G. (1968). The New Science (revised trans. of the third edition by Bergin T. G., Fisch M. H.). Ithaca and London: Cornell University Press.

144. ზონტაგი 1982 - Sontag S. (1982). "Introduction" to A Barthes Reader. New York: Hill and Wang.

145. თერნერი 1969 - Turner V. (1969). The ritual process: structure and anti-structure. London.

146. თვარაძე 1969 - თვარაძე რ. (1969). მთლიანი საქართველოს მესიტყვე. „ცისკარი" 12, 63-79.

147. თოდოროვი 1975 - Todorov T. (1975). The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Ithaca: Cornell University Press.

148. თოდოროვი 1977 - Todorov T. (1977). The poetics of prose (trans. Howard R.). Cornell.

149. იუნგი 1953 - Jung C. G. (1953). Collected Works of C. G. Yung. Vol. 1. Fordham M. ed. London: Routledge and Kegan Paul.

150. კაიმიო 1996 - Kaimio M. (1996). "How to Enjoy a Greek Novel: Chariton Guiding his Novel." Arctos 30. 49-73.

151. კერენი 1973 - Kerenyi K. (1973). Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religions-geschichtlicher Beleuchtung: Ein Versuch mit Nachbetrachtungen. Tubingen: Mohr.

152. კერმოუდი 1966 - Kermode F. (1966). The Sense of an Ending. New York: Oxford UP.

153. კესთნერი 1973 - Kestner J. (1973). "Ekphrasis as frame in Longus' Daphnis and Chloe". CW 67. 166-71.

154. კიმი 2010 - Kim L. (2010). Homer between history and fiction in imperial Greek Literature. Cambridge.

155. კინსერი 1990 - Kinser S. (1990). "Batkhin's discovery". In: Rabelais' Carnival: Text, Context, Metatext. Berkeley : U of California P.

156. კონსთანი 1994 - Konstan D. (1994). Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres. Princeton.

157. კონსთანი 2006 - Konstan D., Saïd S. (eds.) (2006). Greeks and Greekness: the construction and uses of the Greek past among Greeks under the Roman empire. Cambridge.

158. ლევი-სტროსი 1963 Levi-Strauss C. (1963). Structural Anthropology I (trans. Jacobson C., Schoepfe B. G.). New York: Basic Books.

159. ლევი-სტროსი 1974 - Levi Strauss C. (1974). Tristes Tropiques (Eng. Trans. by John and Doreen Weightman). New York: Atheneum

160. ლევი-სტროსი 1983 - Levi-Strauss C. (1983) "Structure and Form: Reflection on a Work by Vladimir Propp", in Structural anthropology, II, Chicago : University of Chicago Press.

161. ლეივერზი 1982 - Lavers A. (1982). Roland Barthes: structuralism and after. London: Methuen.

162. ლესკი 1971 - Lesky A. (1971).Geschiste der griechischen Literatur. Bern und Munchen.

163. ლილუაშვილი 2001 – ლილუაშვილი ზ. (2001), აქილევსის სახე ჰომეროსთან და მისი რეცეფციები ანტიკურ ლიტერატურაში. თბილისი: გამომც. „ლოგოსი".

164. ლოიდ-ჯოუნზი 1985 - Lloyd-Jones H. (1985). "Psychoanalysis and the Study of the Ancient World". In: Freud and the Humanities Horden P. ed. London.

165. ლონზდეილი 1989 - Lonsdale S. H. (1989). "If Looks Could Kill: παπταίνω and the Interpenetration of Imagery and Narrative in Homer". CJ 84. 325-333

166. ლოსევი 1963 - Лосев А. Ф. (1963). История античной эстетики. Ранняя классика. 1-е изд.: М.: Искусство.

167. ლოსევი 1968 - Лосев А. Ф. (1968). История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. 1-е изд.: М.: Искусство.

168. ლოსევი 1975 - Лосев А. Ф. (1975). История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. 1-е изд.: М.: Искусство.

169. ლოჯი 1986 - Lodge D. (1986). Working with Structuralism. Routledge: London.

170. ლუკაქსი 1971 - Lukács G. (1971). The Theory of the Novel (trans. Bostok A.). London: Merlin Press.

171. მაკმულენი 1966 - Macmullen R. (1966). Enemies of the Roman order. Cambridge. Mass.

172. მაკქუინი 1990 - MacQueen B. (1990). Myth, Rhetoric, and Fiction: A Reading of Longus's Daphnis and Chloe. Lincoln. NE.

173. მანუვალდი 2000 - Manuwald G. (2000). Zitate als Mittel des Erzählens – Zur Darstellungstechnik Charitons in seinem Roman Kallirhoe. WJA 24. 97-122.

174. მეისონი 1979 - Mason H. J. (1979). "Longus and the Topography of Lesbos". TAPA 109. 149-163.

175. მელეტინსკი 1986 - Мелетинский Е. М. (1986). Введение в историческую поэтику эпоса и романа. гл. Начало романа,. Античный роман. Античное влияние на средневековый роман. 124-139..

176. მერკელბახი 1962 - Merkelbach R. (1962). Roman und Mysterium in dēr Antike. Munchen & Berlin.

177. მითელშთადთი 1970 - Mittelstadt M. (1970). "Bucolic and Lyric Motifs and Dramatic Narrative in Longus' Daphnis and Chloe". RhM 113. 211-227.

178. მილერი 1981 - Miller D. A. (1981). Narrative and discontents. Princeton.

179. მინთონი 1965 - Minton W. M. (1965). "The Fallacy of the Structural Formula". TAPA 96. 241-53.

–180. მიულერი 1976 - Müller C. W. (1976). "Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike". Atike und Abendland 22. 115-136.

181. მორალესი 2000 - Morales H. (2000). 'Sense and Sententiousness in the Ancient Greek Novels'. In: Sharrock A. & Morales H. eds. Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations. Oxford. 67-88.

182. მორალესი 2004 - Morales H. (2004). Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon. Cambridge.

_183. მორგანი 1991 - Morgan J. R. (1981). History, Romance and Realism in Aithiopika of Heliodorus. Classical Antuquity.

184. მორგანი 1994 - Morgan J. R. Stoneman R. (eds.) (1994). Greek Fiction: The Greek Novel in Context. London and New York.

185. მორგანი 1995 - Morgan J. R. (1995). "The Greek novel: towards a sociology of production and reception". In: Powell A. Ed. The Greek World. London. 130-52.

186. მორგანი 2003 - Morgan J. R. (2003). "Nymphs, Neighbours and Narrators: a Narratological Approach to Longus". In: Panagiotakis S., Zimmerman M. & Keulen W. eds. The Ancient Novel and Beyond. Leiden – Boston: Brill.

187. მორგანი 2004 - Morgan J. R. (2004). 'Achilles Tatius'. In: De Jong I. J. F., Nünlist R. & Bowie A. eds. Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrativ. Volume One.

Mnemosyne Suppl. 257. Leiden. Brill.

188. მორგანი 2004 - Morgan J. R. (2004). Longus, Daphnis and Chloe. Warminster.

189. მოუსთი 1989 - Most G. (1989). "The Stranger's Stratagem: Self-Disclosure and Self-Sufficiency In Greek Culture". JHS 109. 114-33.

190. მოუსთი 2007 - Most G. (2007). "Allegory and narrative in Heliodorus". In: Swain et al. eds. 160-7.

191. ნადარეიშვილი 2000 ნადარეიშვილი ქ. (2008). ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

192. ნიმისი 1994 - Nimis S. (1994). "The Prosaics of the ancient Novel". Arethusa 27. 387- 411.

193. ნიმისი 1999 - Nimis S. (1999). "The sense of open-endedness in the ancient novel". Arethusa 32. 215-38.

194. ნიმისი 2001 - Nimis S. (2001), "Cycles and Sequence in Longus' Daphnis and Chloe". Speaking Volumes: Orality and Literacy in the Greek and Roman World. Leiden: Brill.

195. ნიმისი 2003 - Nimis S. (2003). "In mediis rebus: beginning again in the middle of the ancient novel". In: Panayotakis et al. eds (2003): 255-69.

196. ნიცშე 2000 - Nietzsche F. (2000). The Birth of Tragedy (trans. Smith D.). Oxford.

197. ო' სალივანი 1995 - O' Sullivan J. N. (1995). Xenophon of Ephesus. His Compositional Technique and the birth of the Novel. Berlin/ New York: de Gruyter.

198. ორმეროდი 1992 - Ormerod H. J. (1992). JRS 12. 35.

199. ორმონდი 1924 - Ormond H. J. (1924). Piracy in the ancient world. Liverpool and London.

200. ოსტინი 1975 - Austin N. (1975). Archery at the dark of the moon. U. California Press. 255; Edwards M. W. (1986). Oral Tradition ½. 189-192.

201. პანაიოტაკისი 2003 - Panayotakis S. Zimmerman M. Keulen W.

(eds.) (2003). The ancient novel and beyond. Leiden.

202. პანდირი 1985 - Pandiri T. A. (1985). "Daphnis and Chloe: the art of pastoral play". Ramus 14. 116-41.

203. პაპანიკოლაუ 1973 - Papanikolaou A. D. (1973). Chariton-Studien. Göttingen.

204. პარი 1971 - Parry M. (1971). The making of Homeric verse. ed. Parry A. Oxford.

205. ფელანი 1989 - Phelan J. (1989). Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago: University of Chicago Press.

206. ფელინგი 1990 - Pelling C. B. R. (ed.) (1990). Characterization and individuality in Greek literature. Oxford.

207. პერი 1930 - Perry B. E. (1930). "Chariton and his Romances from a Literary-Historical Point of View". AJP 51.

208. პერი 1967 - Perry B. E. (1967). The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins. Berkeley and Los Angeles.

209. პერკინზი 1995 - Perkins J. (1995). Suffering Self: Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era. London.

210. პერკინზი 1999 - Perkins J. (1999). "An Ancient Passing Novel : Heliodorus' Aithiopika". Arethusa vol 32. 187-214.

211. პიაჟე 1971 - Piaget J. (1971). Structuralism (trans. and ed. Maschler C.). London: Routledge & Kegan Paul.

212. პლაცენეტი 1997 - Plazenet L. (1997). L'ebahissement Et La Delectation: Reception Comparee Et Poetiques Du Roman Grec En France Et En Angleterre Aux XVIe Et XVIIe Siecles. Paris.

213. პლეპელიტსი 1980 - Plepelits K. (1980). Achilles Tatios: Leukippe und Kleitophon. Stuttgart.

214. პლეპელიტსი 1996 - Plepelits K. (1996). "Achilles Tatius". In: Schmeling G. ed. The Novel in the Ancient World. Leiden. 387-416.

215. პოლიაკოვა 1971 Полякова С. В. (1971). Из истории греческого романа в Византии ("Эфиопика" Гелиодора в толковании

Филиппа Философа и Иоанна Евгеника), „Византийский временник". 243-248.

216. პრინსი 1982 - Prince G. (1982). Narratology: The Form and Function of Narrative. The Hague: Mouton.

217. პროპი 1968 - Propp V. (1968). Morphology of the Folktale (trans. Scott L.). The American Folklore Society and Indiana University.

218. ჟენეტი 1980 - Genette G. (1980). Narrative Discourse (trans. Lewin J. E.). Ithaca.

219. რაიტი 2005 - Wright M. (2005). Euripides' escape-tragedies. Oxford.

220. რატერბარი 1950 - Ratterburry R. M. (1950). Gnomon 22. 75.

221. რირდონი 1991 - Reardon B. P. (1991). The Form of the Greek Romance. Princeton.

222. რირდონი 1994 - Reardon B.P. (1994). "Achilles Tatius and ego-narrative". In: Morgan J. R. & Stoneman R. (eds.) Greek Fiction: The Greek Novel in Context. London: Routledge.

223. როდე 1960 - Rohde E. (1960). Der Griechische Roman und seine Vorläufer. 4. Aufl. Darmstadt.

224. როზენმაიერი 2001 Rosenmeyer P. A. (2001). Ancient Epistolary Fiction: The Letter in Greek Literature. Cambridge.

225. როზენმაიერი 2006 - Rosenmeyer P. A. (2006). Ancient Greek Literary Letters: Selection in Translation. London and New York.

226. რომანო 2002 - Romano C. (2002). "Is the Rise of "Narratology" The Same Old Story?" The Chronicle of Higher Education. June 28. B12.

227. რომბერგი 1962 - Romberg B. (1962). Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel. Stockholm: Almqvist & Wiskel.

228. რუიზ მონტერო 1988 - Ruiz Montero C. (1988). La estructura de la novella griega: analisis functional. Salamanca.

229. საველიევა 1973 - Савельева Л. И. (1973). Древнегреческий роман. Глава в кн. Романтические тенденции в античной литературе. Казань, изд. Каз. Ун-та. 74-116.

230. საითელი 1969 - Seitel P. (1969). "Proverbs: a social use of metaphor". Genre 2. 143-61. Repr. in Mieder W. & Dundes A. eds. (1981). The wisdom of many: essays on the proverb. 122-139. New York: Garland Publishing.

231. საქმანი 1977 - Suckman A. (1977). Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Yu. M. Lotman. Amsterdam and New York: North-Holland Press.

232. საჩეტი 2001 - Sacchetti M. (2001). Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda: A Study of Genre. Tamesis Books

233. სედელმაიერი 1959 - Sedelmeier D. (1959). "Studien zu Achilleus Tatios". Wiener Studien 72. 113-43. repr. in Gärtner H. ed. 330-60.

234. სენდი 1982 - Sandy G. N. (1982). Heliodorus. New York.

235. სთერნბერგი 1978 - Sternberg M. (1978). Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

236. სთერნბერგი 1983 Sternberg M. (1983). "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence". In: Strelka J. P. ed. Literary Criticism and Philosophy. 145-88. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

237. სთეფენზი 1994 - Stephens S. A. (1994). "Who read ancient novels?". In: Tatum ed. 405-18.

238. სთეფენზი 1995 - Stephens S. A., Winkler J. J. (1995). Ancient Greek novels. Princeton University Press.

239. სთიუართი 1990 - Stewart S. (1990). Greek Sculpture. Volume 1. New haven and London. 201-2.

240. სთრაქი 2004 - Struck P. (2004). The birth of the symbol: ancient readers at the limits of their texts. Princeton.

241. სიგუა 1980 - სიგუა ს. (1980). კონსტანტინე გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო".

242. სიფერთი 1985 - Seyffert P. (1985). Literary Structuralism: Background Debate Issues. Collumbus, Ohaio: Slavica.

243. სმითი 2007 - Smith S. D. (2007). Greek Identity and the Athenian Past in Chariton: The Romance of Empire, Ancient Narrative Supplementum 9. Groningen.

244. სპანოსი 1977 - Spanos W. V. (1977). "Breaking the Circle: Hermeneutics as Dis-closure". Boundary 22. 421-57.

245. სრაქი 2004 - Sruck P. (2004). The birth of the symbol: ancient readers as the limits of their texts. Princeton.

246. სტიუარტი 1990 - Stewart S. (1990). Greek Sculpture. Volume 1. New haven and London. 201-2.

247. სტრელნიკოვა 1969 - Стрельникова И. П. (1969). От греческого романа к римскому. Аристид. Варрон. В кн.: „Античный роман", М, „Наука". 256-272.

248. სუეინი 1996 - Swain S. (1996). Hellenism and Empire: Language, Classicism, and Power in the Greek World, A. D. 50-250. Oxford.

249. სუეინი 1999 - Swain S. (ed.) (1999). Oxford readings in the Greek novel. Oxford: Oxford University Press.

250. სქოულზი 1974 - Scholes R. (1974). Structuralism in Literature. An Introduction. New Haven: Yale University Press.

251. ტატუმი 1990 - Tatum J., Vernazza G. (eds.) (1990). The ancient novel: classical paradigms and modern perspectives. Hanover: Dartmouth College.

252. ტატუმი 1994 - Tatum J. (ed.) (1994). The search for the ancient novel. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

253. უესელინგი 1988 - Wesseling B. (1988). "The Audience of the Ancient Novel". In: Hofmann H. ed. 67-79.

254. უესთონი 1957 - Weston J. (1957). From Ritual to Romance. Garden City. NY: Doubleday.

255. უითმარში 2001 - Whitmarsh T. (2001). Greek Literarure and the Roman Empire: The Politics of Imitation. Oxford.

256. უითმარში 2005 - Whitmarsh T. (2005). The Second Sophistic. Greece and Rome New Surveys in the Classics NO 35. Oxford.

257. უითმარში 2008 - Whitmarsh T. (ed.) (2008). The Cambridge companion to the Greek and Roman novel. Cambridge: Cambridge Univērsity Press.

258. უითმარში 2011 - Whitmarsh T. (2011). Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance. Cambridge University press.

259. უილისი 1990 - Willis W. H. (1990). The Robinson-Cologne Papyrus of Achilles Tatius, Greek, Roman and Byzantine Stadies 31. 73-102.

260. უიმერზი 1988 - Wimmers I. C. (1988). Poetics of Reading: Approaches to the Novel. Princeton: Princeton UP.

261. უინკლერი 1982 - Winkler J. J. (1982). "The Mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodoros' Aethiopika". YCS 27. 93-158.

262. უოლასი 1986 - Wallace M. (1986). Recent Theories of Narrative, Ithaca: Cornell University press.

263. უოლთონი 1990 - Walton K. (1990). Mimesis as Make-Believe. Cambridge: Harvard University Press.

264. ფარელი 2003 - Farrell J. (2003). "Classical genre in theory and practice". New Literary History 34. 283-408.

265. ფორდი 2002 - Ford A. L. (2002). The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece. Princeton.

266. ფორსტერი 1927 - Forster E. M. (1927). Aspects of the Novel. London.

267. ფორციონე 1972 - Forcione A. K. (1972). Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles and Sigismunda" . Princeton: Princeton UP.

268. ფორჰენდი 1976 - Forehand W. (1976). "Symbolic Gardens in Longus' Daphnis and Chloe ". Eranos 74. 103-112.

269. ფოულერი 1982 - Fowler A. (1982). Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes. Oxford.

270. ფოულერი 1989 - Fowler A. (1989). "First thought on closure: problems and prospects". MD 22.

271. ფრაი 1957 - Frye H. N. (1957). Anatomy of Criticism. New Jersey: Princeton U. Press.

272. ფრაი 1973 - Frye N. (1973). The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance (The Charles Eliot Norton Lectures). Harvard University Press.

273. ფრაი 1976 - Frye N. (1976). The secular scripture: A study of the structure of Romance. Cambridge. Mass.

274. ფრიდმანი 1966 - Friedman A. (1966). The Turn of the Novel. New York: Oxford UP.

275. ქალამი 1997 - Calame C. (1997). Choruses of young women in ancient Greece: their morphology, religious role, and social function (trans. Collins D., Orion J.). Lanham.

276. ქეივი 1988 - Cave T. (1988). Recognitions: a study in poetics. Oxford.

277. ქოლაუდი 1976 - Calloud J. (1976). Structural Analysis of Narrative. Philadelphia: Fortress P.

278. ქონი 1978 - Cohn D. (1978). Transparent Minds: Narrating Modes for presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press.

279. ქონორსი 2002 - Connors C. (2002). "Chariton's Syracuse and its histories of empire". In: Paschalis and Frangoulidis eds. (2002): 12-26.

280. ქოსთა 2001 - Costa C. D. N. (2001). Greek Fictional Letters. Oxford.

281. ქულერი 1975 - Culler J. (1975) Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and Study of Literature, Ithaca: Cornell University Press, London: Routlege & Kegan Paul.

282. ქულერი 1982 - Culler J. (1982) On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca: Cornell University Press.

283. ქულერი 1982 - Culler J. (1982). Barthes. London: Colins.

284. ყაუხჩიშვილი 1950 ყაუხჩიშვილი (1950). ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I. თსუ. თბილისი. 210

285. ყაუხჩიშვილი 1971- ყაუხჩიშვილი (1971). ბერძნული ლიტერატურის ისტორია II. თსუ. თბილისი.

286. ჩეთმანი 1979 - Chatman S. (1979). Story and discourse. Ithaca.

287. ჩეთმანი 1980 - Chatman, S. B. (1980). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Cornell University Press.

288. ჩიხლაძე 2003 - ჩიხლაძე ნ. (2003). ამაძონობის მოტივი ანტიკურ ლიტერატურაში. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

289. ჩიხლაძე 2006 - ჩიხლაძე ნ. (2006). პრომეთეს მხატვრული სახის ოპოზიციების გენეზისი და ფორმირება. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი".

290. ცეიტლინი 2003 - Zeitlin F. I. (2003). "Living Portraits and Sculpted Bodies in Chariton's Theater of Romance". In: Panayotakis et. al. eds. 71-83.

291. ჯეიმსონი 1972 – Jameson F. (1972). The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press.

292. ჯოუნზი 2005 - Jones C. P. (2005). Philostratus: The Life of Appolonius of Tyana. Loeb Classical Library. Cambridge. Mass. and London.

293. ჰაგი 1971 - Hägg T. (1971). Narrative technique in ancient Greek romance : studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius. Stockholm.

294. ჰაგი 1987 - Hägg T. (1987). "Callirhoe and Perthenope: the beginnings of the historical novel". Classical Antiquity 6. 184-204.

295. ჰაგი 2002 - Hägg T. (2002). "Epiphany in the Greek novels: the employment of a metaphor". Eranos 100. 51-61.

296. ჰადასი 1999 - Hadas M. (1999). Heliodorus: An Ethiopian Romance. University of Pennsylvania Press.

297. ჰაიეთი 1949 - Highet G. (1949). The Classical Tradition: Greek and Roman Influence on Western Literature. Oxford: Oxford University Press.

298. ჰამილთონი 1990 - Hamilton A. C. (1990). Northrop Frye:

Anatomy of his Criticism. Toronto: University of Toronto Press.

299. ჰანთერი 1983 - Hunter R. (1983). A Study of Daphnis and Chloe. Cambridge: Cambridge University Press.

300. ჰანთერი 1985 - Hunter R. (1985). The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge: Cambridge University Press.

301. ჰანთერი 1993 - Hunter R. (1993). The Argonautica of Apollonius: literary studies. Cambridge.

302. ჰანთერი 1997 - Hunter R. (1997). "Longus and Plato". Picone M., Zimmermann B. eds. Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption. Basel: Birkhäuser Verlag.

303. ჰანთერი 1998 - Hunter R. (1998). Studies in Heliodorus: Cambridge: Cambridge University Press.

304. ჰანთერი 2005 - Hunter R. (2005). "Philip and Philosopher' on the Aethipoka of Heliodorus". In: Metaphor and the Ancient Novel. ed. Harrison S. et al. 123-38. Ancient Narrative. Supp. 4.

305. ჰანსენი 1997 - Hansen W. (1997). "Idealization as Process in Ancient Greek Story". In: Symbolae Osloeses 72: 118-122.

306. ჰანსენი 1998 - Hansen W. (1998). Anthology of Popular Greek Literature. Bloomington and Indianapolis.

307. ჰართმანი 1981 - Hartman G. (1981). Saving the Text. Baltimore: Johns Hopkins UP.

308. ჰარისონი 2000 - Harrison S. (2000). Apuleius: A Latin Sophist. Oxford: Oxford University Press.

309. ჰარისონი 2003 - Harrison S. (2003)."Apuleius' Metamorphoses". In: Schmeling 2003. 491-516.

310. ჰარისონი 2005 - Harrison S., Paschalis M., Frangoulidis S. (eds) (2005). Metaphor and the Ancient Narrative, Ancient Narrative Supplementum 3. Groningen

311. ჰეინვორთი 1964 - Hainworth J. B. (1964). CQ 14. 155

312. ჰეინვორთი 1968 - Hainworth J. B. (1968). The flexibility of the Homeric formula. Oxford.

313. ჰელმსი 1966 - Helms J. (1966). Character portrayal in the romance of Chariton. The Hague and Paris.

314. ჰილტონი 1998 - Hilton J. (1998). "An Ethiopian Paradox: Heliodorus, Aethiopika 4. 8". In: Hunter 1998. 79-82.

315. ჰოექსთრა 1965 - Hoekstra A. (1965). Homeric modification of formulaic prototypes. Amsterdam.

316. ჰოლცბერგი 1995 - Holzberg N. (1995). The ancient novel: An introduction (trans. Jackson-Holzberg C.). London: Routledge.

317. ჰოლცბერგი 2003 - Holzberg N. (2003). The Genre: Novel Proper and the Fringes. In Schmeling 2003. 11-28.

318. ჰოფმანი 1999 - Hofmann H. (ed.) (1999). Latin Fiction: The Latin Novel in Context. London: Routlege.

AJP American Journal of Philology

AN Ancient Narrative

CHCL The Cambridze History of Classical Literature, I, Greek Literature, Cambridze 1985.

CJ The Classical Journal

CQ Classical Quarterly

CW Classical Weekly

GA A.S.F. Gow, D.L. Page The Greek Anthology, I 1965, II, 1968.

GCN Groningen Colloquia on the *Novel*

GGL A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatu, Bern, München, 1971.

GL GriechischeLiteratu E. Vogt, Wiesbaden 1981.

JSH Journal of Hellenic Studies

LAL Nickel R. Lexikon der Antike Literatur, Dusserdorf/Zurich 1999.

SIFC Studi Italiani di Filologia Classica

TAPA Transactions of the American Philological Association

WL C. Trager, Worterbuch der literatur-wissenschaft, Leipzig 1986.

YCS Yale classical Studies

შინაარსი

შესავალი.....3

თავი I. კონფლიქტის სტრუქტურისა და კომპოზიციური ორგანიზაციის თანამედროვე თეორიები.....8

თავი II. ახ. წ. I-II საუკუნეების მხატვრული პროზა. დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა 41

2.1. ქარიტონი. „ქერესი და კალიროე".....54

2.2. აქილევს ტატიოსი. „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე".....93

2. 3. ლონგოსი. „დაფნისი და ქლოე".....110

თავი III. ახ. წ. III-IV საუკუნეების მხატვრული პროზა. დრამატული და სტრუქტურული ერთიანობა 128

3. 1. ქსენოფონ ეფესელი. „ეფესური ამბავი ჰაბროკომესსა და ანთეიაზე".....128

3.2. ჰელიოდოროსი. „ეთიოპიკა" 155

თავი IV. კონფლიქტის სტრუქტურა და კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპები მხატვრულ პროზაში ანტიკურობის შემდგომ და მათი მიმართება ბეელზერიბწულ რომანებთან (ზოგადი ტენდენციები) 172

დასკვნა 192

ბიბლიოგრაფია 204

შემოკლებები.....228

წიგნი დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის გამომცემლობის სტამბაში

ქაღალდის ზომა 60x84 1/16
ნაბეჭდი ფორმა 14,375

ტირაჟი 50