

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

რომანული ფილოლოგია

ნინო ქავთარაძე

რეალური და ირეალური შერაბ დე ნერვალის შემოქმედებაში

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი ლია ლორია



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

2010

№ თავებისა და ქვეთავების სათაურები	გვერდი
1. კვლევის მიზანი და ამოცანები	3
2 კვლევის მეთოდი	5
3. I თავი	
I. I. ფრანგული რომანტიზმის თავისებურება	10
4. I. II. ჟერარ დე ნერვალის და ჟერარ ლაბრუნის	22
5. II თავი	29
II. I. ფანტასტიკური ჟანრის ისტორიიდან	30
6. II. II. ჟანრთა მრავალფეროვნება ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში	42
7. II. III. მოთხრობის – „ორელია“, კომპოზიციის თავისებურებანი	46
8. II. IV. თხრობითი ინსტანციების ცვლა ჟერარ დე ნერვალში – „ანჟელიკი“	59
9. II. V. ორნამენტული პროზის რაობა და მისი მნიშვნელობა ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში	77
10. III თავი	86
III. I. ნარატიული დროის პრობლემა	
11. III. II. თხრობის მომენტი ჟერარ დე ნერვალის ნოველაში – „ოქტავი“	94
12. III. III. რეალური და ირეალური მოთხრობაში – „ორელია“	100
13. III. IV. ქრონოტოპის პრობლემა მოთხრობაში – „ორელია“	117
14. III. V. ინტერმედიალობის საკითხისთვის ჟერარ დე ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“	132
15. III. VI. ინტერტექსტუალური ურთიერთობების როლი ნერვალის შემოქმედებაში	138
16. III. VII. ქალის სახე-ხატი ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში	178
17. III. VIII. პარატექსტის ფუნქცია და მნიშვნელობა	190
18. ნაშრომის ძირითადი შედეგები	193
19. გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა	195

კვლევის მიზანი და ამოცანები

წინამდებარე დისერტაციის მიზანს წარმოადგენს ფრანგი მწერლის – ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედების ანალიზი, სახელდობრ: რეალურის და ირეალურის მნიშვნელობის დადგენა მის პროზაულ ნაწარმოებებში.

ჟერარ დე ნერვალის (ჟერარ ლაბრუნი) შემოქმედება გვიანდელ ფრანგულ რომანტიზმს განეკუთვნება. მწერალი როგორც ფრანგული, ასევე გერმანული რომანტიზმის გავლენას განიცდიდა. მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, ფრანგული რომანტიზმის თავისებურების წარმოჩენა, რაც, ერთი მხრივ, ამ მიმდინარეობის ინტერნაციონალური ხასიათის ფონზე, ფრანგული რომანტიზმის განსაკუთრებული ნიშან-თვისებების დადგენაში დაგვეხმარება, მეორე მხრივ, განსაზღვრავს ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედების ადგილს და ხასიათს ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში.

კვლევის წარმართვისა და კონკრეტული დასკვნების გამოტანის მიზნით, რამდენიმე საკითხის გამოყოფა მივიჩნiewთ საჭიროდ:

- 1) ფრანგული რომანტიზმის თავისებურების წარმოჩენა, იმისთვის რომ დაგვედგინა ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედების ადგილი ფრანგული რომანტიზმის ისტორიაში.
- 2) რეალურის და ირეალურის ურთიერთობის წარმოსაჩენად, კვლევის ობიექტის არჩევას განსაკუთრებული ყურადღებით მოვეკიდეთ. ნერვალის შემოქმედება მრავალფეროვანია: ნერვალმა ლიტერატურული მოღვაწეობა თარგმნით დაიწყო: ოცდაორი წლის ჭაბუკი ი.ვ. გოეთეს *ფაუსტს* შეექვიდა. ნერვალის ავტორია: პოეტური ნაწარმოებების (სონეტების კრებული – „ქიმერები“, „სახალხო ელეგიები“ „ოქროს ღექსები“, „გასხივოსნებულნი“), დრამატული ნაწარმოებების – („ბრიყვთა მეფე“, „ლეო ბუკარი“, „პიკიო“, „ალქიმიკოსი“), პუბლიცისტური ხასიათის ქმნილებების („გასეირნებანი და მოგონებანი“, „მოგზაურობა აღმოსავლეთში“) და პროზაული, ლიტერატურულ-მხატვრული ტექსტების („ცეცხლის ქალიშვილები“, „ორელია“). ნერვალის შემოქმედებაში რეალურის და ირეალურის უკეთ წარმოსაჩენად და მათი ფუნქციებისა და ბუნების უკეთ დადგენისთვის, ფრანგი მწერლის ორი ძირითადი ნაწარმოებით შემოვიფარგლეთ: ნოველების კრებულით – „ცეცხლის ქალიშვილები“ და ვრცელი მოთხრობით – „ორელია“. ეს ნაწარმოებები ერთმანეთთან იდეურ-თემატურად არიან დაკავშირებულნი, რაც მათი ერთი, საერთო ანალიზის

საგნად ქცევის საფუძველს იძლევა. ამ ნაწარმოებებში, ყველაზე უკეთ არის წარმოდგენილი რეალურის და ირეალურის ურთიერთკავშირი, რაც ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებით მიზნებს ემსახურება.

3) ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები ფორმის და შინაარსის ერთიანობას წარმოადგენს, ამიტომ რეალურის და ირეალურის კვლევისთვის, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, როგორც ნაწარმოების ფორმის, ასევე მისი შინაარსის ანალიზი. შესაბამისად, კვლევის შემდგომი ეტაპი, ზემოხსენებული ნაწარმოებების ჟანრული იდენტიფიკაციის საკითხით დაინტერესებაა, რაც, ჩვენი აზრით, საშუალებას მოგვცემს გამოვაგლინოთ რომანტიზმის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი თვისებები ჟანრთა მრავალფეროვნების არსებობის ფონზე და განვსაზღვროთ, რამდენად ეხმიანება ნერვალის ნაწარმოებების პოეტიკა რომანტიზმის ესთეტიკას.

ანალიზის საგანია ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“ – შემავალი ნოველებისა და ვრცელი მოთხრობის – „ორელია“, ჟანრობრივი იდენტიფიკაცია. რომანტიკოსი მწერლების ესთეტიკიდან გამომდინარე, სინკრეტული ჟანრის შექმნა ნერვალის ნაწარმოებების ჟანრობრივი კუთვნილების სირთულეშიც აისახა. ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოებებს („ცეცხლის ქალიშვილები“) „ნოველები“ პირობითად ეწოდება. მათ ლიტერატურული ზღაპრის, მცირე ზომის ეპიკური ჟანრის, ფანტასტიკური ნოველებისთვის დამახასიათებელი თვისებები ახასიათებთ. სწორედ ამიტომ, ნოველების კრებულში და, განსაკუთრებით, მოთხრობაში – „ორელია“, იკვეთება რეალურის და ირეალურის ურთიერთკავშირის მაგალითები. განხილვის საგანს წარმოადგენს ნოველებისა და მოთხრობების კომპოზიციის თავისებურებანი, რაც ერთ სიუჟეტურ ინვარიანზე აგებულ სხვადასხვა ნაწარმოებების არსებობაში ვლინდება და ქმნის მეტათხრობის პრეცედენტს.

4) რეალურის და ირეალურის შეპირისპირება, ნერვალის ზემოხსენებული ნაწარმოებების მაგალითზე და მათი ჟანრული კუთვნილების ფონზე – კვლევის საწყისი ეტაპია. რეალურსა და ირეალურს შორის ურთიერთკავშირის დასადგენად, მართებულად მიგვაჩნია, მცირედ მიმოვიხილოთ ფანტასტიკური ჟანრის განვითარების ისტორია, რაც საშუალებას მოგვცემს ნერვალის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების და ფანტასტიკური ჟანრის ნიმუშებს შორის მსგავსება ამოვიცნოთ.

5) დისერტაციის აქტუალობა ყველაზე ნაკლებად შესწავლილი მოთხრობის, „ორელიას“, ანალიზის მცდელობაში მდგომარეობს. ნაწარმოებების ჟანრული იდენტიფიკაციის სირთულიდან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომში ზემოხსენებულ ნაწარმოებს „მოთხრობად“ მოვისხენიებთ. ანალიზი წარმოაჩენს რომანტიზმის ესთეტიკისადმი მწერლის ერთგულებას და გამოავლენს იმ განსაკუთრებულ, ნერვალის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, რომლებმაც ესოდენ მომხიბვლელი გახადა ნერვალის შემოქმედება, მისი *სუპერნატურალიზმი*, მომავალი თაობებისთვის, კერძოდ, მოდერნისტული ლიტერატურისთვის.

კვლევის მეთოდი

მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ ისეთივე ცვლილებებსა და ძვრებს განიცდის როგორც თავად ლიტერატურა. იშლება ზღვარი ლიტერატურის კვლევის მეთოდებს შორის. ნებისმიერი მეთოდის უპირატესობა ამ თუ იმ ქვეყნის ან ეპოქის ისტორიულ-პოლიტიკური და სოციალურ-კულტურული თავისებურებებითაა განპირობებული (Todorov 2007 :37).

ლიტერატურული ნაწარმოებების კვლევის მეთოდებში გამოიყოფა ორი თვალსაზრისი და მიდგომა: ერთის მიხედვით, ლიტერატურული ნაწარმოები ღირებულია იმით, რასაც იგი თავად წარმოადგენს და ხელოვნების არსი თავად ტექსტის საშუალებით ვლინდება; მეორე მიდგომა, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ტექსტის მიღმა და ტექსტზე უფრო ღირებულის ამოცნობასა და გააზრებას გულისხმობს (მწერლის პიროვნების, ფსიქოლოგიური თუ საზოგადოებრივი ასპექტების, რაც ტექსტის გარდა მკვლევარის სხვა ღირებულებებით დაინტერესებას უტოლდება).

კვლევის ნარატოლოგიური მეთოდი, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარეს თხრობის შესახებ თეორიის, ანუ ნარატოლოგიის სკოლის წარმომადგენლებმა (ჟ. ჟენეტი, ვ. შმიდი . . .), მხატვრულ ნაწარმოებს განიხილავს როგორც ნარატორსა (მოთხრობელი) და რეციპიენტს (ნარატერი) შორის არსებულ ესთეტიკურ კომუნიკაციას, ამიტომ კვლევის ნარატოლოგიულ მეთოდს შუალედური ადგილი უკავია სტრუქტურალისტურ და რეცეფციულ-ესთეტიკურ მეთოდოლოგიებს შორის.

ნარატოლოგია თხრობის თეორიაა. იგი რუსული ფორმალიზმის (ვ. შკლოვსკი, ბ. ტომაშევესკი), ვ. პროპის, მ. ბახტინის, ტარტუს სკოლის წარმომადგენელთა (ი. ლოტმანი, ბ. უსპენსკი) გავლენით ჩამოყალიბდა (ლიტერატურის...2008:194). გასული საუკუნის სამოციან წლებში, ნარატოლოგია სტრუქტურალიზმის წიაღში აღმოცენდა და ნებისმიერი სახის ნარატივის (ლიტერატურული ნაწარმოები, კინოფილმი, თეატრალური წარმოდგენა . . .) საერთო სტრუქტურების განსაზღვრას ემსახურება, ანუ ნებისმიერი თხრობითი სახის ნაწარმოების (Косиков 2009:159). ნარატიულად მხოლოდ ის ტექსტი მიიჩნევა, რომლის ფიქციონალურ სამყაროში მოხრობელის შუალედური ინსტანციაა წარმოდგენილი. ეს ინსტანცია – მოხრობელია.

ნარატიული ტექსტებში განარჩევენ:

- 1) პროზაულ ტექსტს, რომელსაც მოხრობელი (ნარატორი) გვიყვება;
- 2) თხრობითი სახის მიმესურ ტექსტს, რომელსაც მოხრობელი არ ჰყავს (კინოფილმი, წარმოდგენა . . .);
- 3) ცალკე მდგომ, არანარატიული ბუნების მქონე, აღწერილობითი სახის ტექსტს (მაგალითად – პუბლიცისტური ტექსტები), რომელსაც მოხრობელი არ ჰყავს, მაგრამ იკვეთება ნარატორის ინსტანციის შექმნის ტენდენცია.

ნარატოლოგიური კვლევის საგანს მხატვრულ-ლიტერატურული ნაწარმოების სიღრმისეული სტრუქტურა წარმოადგენს. ნარატოლოგიური ანალიზის ძირითადი ეტაპებია:

- 1) ლიტერატურული ნაწარმოების კომუნიკაციური ბუნების დადგენა;
- 2) შემოქმედებითი პროცესის მრავალშრიან თხრობით პროცესთან გაიგივება;
- 3) სხვადასხვა დისკურსების გამოვლენა;

თხრობითი ინსტანციების თეორიული კვლევა გულისხმობს:

- ა) მხატვრულ ტექსტში კომუნიკაციური ჯაჭვის (ინფორმაციის გამცემის და მიმღების) დადგენა;
- ბ) კომუნიკატის (ტექსტი) ნიშანთა სისტემად განხილვა, რომლის კოდირება ინფორმაციის გამცემის მიერ წინასწარ ხდება;

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კომუნიკატის (ტექსტი) და გარეღვრატურული რეალობის (გარეფიქციონალური სამყარო) ურთიერთობა, რაც თხრობითი კომუნიკაციის დონეების იერარქიულ სისტემასთან არის დაკავშირებული.

ნარატოლოგიის მიმდევრებს ფორმალური სკოლის წარმომადგენელთა კონცეფციასთან მსგავსი მოსაზრება აქვთ სიუჟეტსა თუ ფაბულის არსზე. თუ ფაბულა არის ის, რასაც მხატვრული ნაწარმოები მოგვითხრობს, სიუჟეტად უნდა ჩაითვალოს ის, თუ როგორი სახით არის მოთხრობილი ყოველივე, თუმცა მხატვრული ნაწარმოების, კერძოდ – ნარატიული ტექსტის ამოცნობისას, სიუჟეტი განმსაზღვრელ ფაქტორს არ წარმოადგენს.

ფაბულა მოვლენათა ერთობლიობაა, (ბ. ტომაშევსკი) ფაბულის საპირისპიროდ, სიუჟეტი (რევოლუციური ელემენტი – ი. ლოტმანი) მოვლენათა თანმიმდევრობაა, ის კავშირია, რომელიც სხვადასხვა მოვლენებს და მოტივებს ერთმანეთთან აკავშირებს (Лотман 1970:161).

მოვლენა სიუჟეტური ქარგის (მოტივი – ფ. ვესელოვსკი) უმცირესი ერთეულია. ვ. შკლოვსკი სიუჟეტს ისეთივე ფორმად მიიჩნევს როგორც რითმაა. ერთი და იგივე ინვარიანტულმა კონსტრუქტივმა სხვადასხვა სიუჟეტური რიგის სახით შეიძლება კპოვოს განვითარება. ერთ სიუჟეტურ რგოლში შეიძლება რამდენიმე ქვერგოლი გაერთიანდეს. ლოტმანის აზრით, სწორედ ასეთი სახით ხდება სიუჟეტური ქარგის კონსტრუირება (Шкловский 1925: 56).

ი. ლოტმანი განარჩევს სიუჟეტიან და უსიუჟეტო ტექსტებს, „მოძრავსა“ და „უძრავ“ პერსონაჟებს. უძრავი პერსონაჟი უსიუჟეტო ტიპის სტრუქტურის ნაწილია, რადგან დადგენილი საზღვრის გარღვევა (ლიტერატურული ფიქციის ფარგლებში ინტრიგის საწყისი ელემენტი) მისთვის აკრძალულია. მოძრავი პერსონაჟს აქვს ამ აკრძალული საზღვრის გადალახვის „უფლება“. სიუჟეტის განვითარება კი აკრძალულის გარღვევას უკავშირდება. შესაბამისად, გმირის მისთვის ჩვეულ ვითარებაში გადაადგილება მოვლენას არ წარმოადგენს (Лотман 1970:171).

სიუჟეტიან ტექსტში სამი დონე გამოიყოფა: 1) უსიუჟეტო სემანტიკური სტრუქტურის დონე; 2) ტიპური ქმედების (მოცემულ სტრუქტურაში); 3) კონკრეტული მოქმედების დონე. ჯ. პრინსის ნარატოლოგიის ლექსიკონში გამოიყოფა შემდეგი სიუჟეტები: ბედნიერი დასასრულით, გარე სიტუაციაზე დამოკიდებული, შინაგანი, მარტივი, რთული, ეპიკური (ერთმანეთთან ნაკლებად დაკავშირებული ეპიზოდებისგან შემდგარი) და დრამატული (მჭიდროდ დაკავშირებული, შედუღებული ეპიზოდები).

ჩვენ გვაინტერესებს, როგორ ხდება სიუჟეტური ქარგის განვითარება ისეთ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში, როგორიცაა ჟ. დე ნერალის მოთხრობა – „ორელია“, სიუჟეტების მაკონსტრუირებელი ელემენტების სიმცირის ფონზე.

ნარატოლოგია კომუნიკატის სიუჟეტურობის ორ მახასითებელს გამოჰყოფს:

- 1) მხატვრულ ნაწარმოებში თხრობის სტრუქტურა (რა სახით არის მოწოდებული ინფორმაცია (ნარატიული დონე);
- 2) დიალოგიზმის (ინტერტექსტის) ასპექტი (დისკურსის დონე);

ნარატოლოგიის მეთოდოლოგიის გამოყენება მიზანშეწონილად მივიჩნით ისეთი კატეგორიების კვლევისას როგორცაა დრო და სივრცე, პარატექსტი, მთხრობელის (ნარატორი) ინსტანცია, ფოკალიზაციის, თხრობითი კომუნიკაციური დონეების მოდელების....

ნაწარმოებში ასახული ფიქციონალური სამყარო თხრობითი კომუნიკაციის დონეებადაა დაყოფილი (შმიდი 2003:39). თხრობით კომუნიკაციის დონეების მოდელებს შორის ნარატოლოგია განარჩევს:

- 1) ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროს
- 2) ასახულ სამყაროს
- 3) მოთხრობილ სამყაროს
- 4) ციტირებულ სამყაროს

თხრობითი კომუნიკაციის დონეების მოდელებს შესაბამისი თხრობითი ინსტანციები გააჩნიათ:

- 1) კონკრეტული ავტორი /კონკრეტული მკითხველი;
- 2) აბსტრაქტული ავტორი / აბსტრაქტული მკითხველი (იდეალური რეციპიენტი ან სავარაუდო ადრესატი);
- 3) ფიქტიური მთხრობელი და ფიქტიური ადრესატი (narrateur/narrataire) ;
- 4) პერსონაჟები.

სწორედ ნარატორის, მთხრობლის ინსტანცია ხდება განმსაზღვრელი ნარატიული ტექტების ამოცნობის დროს: თუ ტექსტი ნარატიულია, იგი მთხრობელის ინსტანციას შეიცავს, თუმცა სტრუქტურალისტები ნარატიულად ყველა სახის ტექსტს მიიჩნევენ, რომელშიც ამბავია გადმოცემული (Шмид 203 :19).

ფოკალიზაცია (თვალთახედვა) გულისხმობს იმას, თუ ვისი თვალთახედვით მოგვითხრობს მთხრობელი ამბავს. იგი შეიძლება იყოს ნულოვანი (focalisation zéro), ანუ მოვლენები ყოველისმცოდნე ნარატორის მიერ შეფასდეს, შიდა (interne), როდესაც მოვლენები რომელიმე პერსონაჟის მიერ არის შეფასებული და გარე (externe), რომელიც მოვლენების ობიექტურ თხრობას გულისხმობს. ასეთ

შემთხვევაში, მოვლენებს არც მთხრობელის და არც ამბის სხვა მონაწილე არ აფასებს: ხდება მხოლოდ დაკვირვება და აღწერა (Raimond 2000: 127).

ნარატოლოგიაში, ნარატიული დრო და სივრცე ერთმანეთისგან არის გამოიჯნული. ნარატიული დრო ტექსტის სტრუქტურის ნაწილია, სივრცე კი – კომპოზიციის. ნარატიული დრო განიხილება როგორც თხრობისა და ამბის დროთა თანაფარდობა. ამ კომბინაციაში, განმსაზღვრელი ამბის დროისა და თხრობის დროის ურთიერთშეფარდება ხდება, ანუ ირკვევა თუ რამდენი დრო ეთმობა ამა თუ იმ ამბის, ან მისი შემადგენელი კომპოზიციური ელემენტების თხრობას. თხრობის დრო შეიძლება ამბის დროზე მეტი (თდ>ად), ამბის დროის ტოლი (თდ=ად) ან ნაკლები იყოს (თდ<ად). მთხრობელს შეუძლია სიუჟეტურ ქარგას გადაუხვიოს და მკითხველს საკუთარი ან სხვათა მსჯელობები, აღწერები შესთავაზოს. ამ შემთხვევაში, ამბის დრო ნულის ტოლი იქნება, თხრობის დრო კი – განუსაზღვრელი (თდ=∞, ად=0). ზოგჯერ მთხრობელი დროს ისეთ ამბავს უთმობს, რომლის შესახებ ნაწარმოებში არაფერია მოთხრობილი: ამბის განვითარება ნაგულისხვია (ელიფსისი). ზოგ ნაწარმოებში, კონკრეტული ავტორი მკითხველს ამბავს თანმიმდევრობით, ანუ მოვლენებს ქრონოლოგიურად ჰყვება, ანდა პირიქით – ანაქრონიულად: თხრობის მომენტისთვის უკვე მომხდარი (ანალებსისი), ან მოსალოდნელი (პროლებსისი) ამბის სახით. მთხრობელის მიერ ერთი და იგივე ამბავი შეიძლება რამდენიმეჯერ იყოს გადმოცემული ერთი ან რამდენიმე მთხრობელის მიერ (Jouve 1997 :34).

კვლევის დროს ჩვენ ვიხელმძღვანელებთ ნარატოლოგიაში დამკვიდრებული ტერმინოლოგიით, რომლის ანალოგი (საბოლოო სახით) ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არ მოგვეპოვება. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, წარმოვადგინოთ მათი შესატყვისი, შესაძლებელი ვარიანტები.

ზემოხსენებული ტერმინების გარდა, კვლევის პროცესში შემდეგი ტერმინები გამოვიყენეთ:

დიეგესისი	ამბის დრო და სივრცე
ჰომოდიეგესური	მთხრობელი, რომელიც ამბავში მონაწილეობს
ჰეტეროდიეგესური	მთხრობელი, რომელიც ამბის მონაწილე არ არის
ექტრადიეგესური	პირველადი მთხრობელი
ინტრადიეგესური	მეორეული მთხრობელი
პერიტექსტი	თავების სათაურები

პარატექსტი	ნაწარმოების სათაური
ეპიტექსტი	ნაწარმოების დანამატი
ინკიპიტი	ნაწარმოების დასაწყისი
მეტაღეგისისი	ნაწარმოების ფიქციონალური საზღვრის გარღვევა
ანაღეგისისი	რეტროსპექტულად მოთხრობილი ამბავი
პროღეგისისი	წინასწარ მოთხრობილი ამბავი
მეტამოთხრობა	მოთხრობა მოთხრობაში

კვლევის პროცესში, საჭიროების და მიხედვით, გამოვიყენეთ კვლევის ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური მეთოდები. ფსიქოკრიტიკის თუ ფსიქოანალიზის ობიექტად ვაქციეთ ნაწარმოების („ორელია“) ცალკეული ეპიზოდები. ბუნებრივია, ლიტერატურის ისტორიის ჭრილში განხილულ იქნა ნაშრომის მნიშვნელოვანი ნაწილი.

ყოველივე ზემოხსენებული, ჩვენი აზრით, ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოებებში (ნოველების კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები“ და მოთხრობა – „ორელია“) რეალურის და ირეალურის ბუნების და მნიშვნელობის დადგენაში დაგვეხმარება.

I თავი

I. I. ფრანგული რომანტიზმის თავისებურება

ფრანგული სიტყვა – „romantisme“, შუა საუკუნეების სიტყვიდან – „roman“ იღებს სათავეს. შუა საუკუნეებში ესპანელები ასე უწოდებდნენ სათავგადასავლო და სარაინდო რომანებს, ინგლისელები კი – XVIII საუკუნეში, „romantic“-ს – ყოველგვარ გასაოცარს, წარმოუდგენელსა და საიდუმლოებით მოცულს.

რომანტიზმი როგორც კლასიციზმის საპირისპირო ლიტერატურული მიმდინარეობა, გერმანიაში XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა, ხოლო იქიდან მთელს დასავლეთ ევროპასა და ჩრდილოეთ ამერიკაში გავრცელდა. ამ მიმდინარეობამ განვითარების უმაღლეს წერტილს XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მიაღწია. რომანტიზმი კლასიციზმისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებებს უარყოფდა, რაც

თავისუფლებისკენ სწრაფვის, პიროვნული საწყისის პრიმატის შესახებ იდეის კლასიციზმის ესთეტიკასთან დაპირისპირებას გულისხმობდა.

სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაცია, რომელიც იმხანად ევროპაში სუფევდა, ფრანგული რევოლუციის შედეგები რომანტიზმის წინაპირობად უნდა ჩაითვალოს. ადრეული რომანტიზმის თეორიული საფუძვლების ჩამოყალიბება გერმანელ მწერალსა და მეცნიერს – ფრიდრიხ შლეგელს ეკუთვნის (1772-1829წწ.). მისი თეზისები 1797-98 წლებში გამოქვეყნებულ თეორიულ ნაშრომში – „ფრაგმენტები“, აისახა. ფ.შლეგელის აზრით, რომანტიზმის წარმოქმნის წინაპირობებია:

- 1) საფრანგეთის 1789 წლის რევოლუცია
- 2) ემანუელ ჰერმან ფონ ფისტეს (1776-1879წწ.) იდეალისტური ფილოსოფია
- 3) იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთეს (1749-1832წწ.) *ვილჰელმ მაისტერი* (შლეგელი 1955 :19).

ფრიდრიხ შლეგელმა თანამედროვე შემოქმედისა და ხელოვნების, რომანტიკული უნივერსალიზმის კონცეფცია შექმნა. მანვე განახორციელა თეორიული კვლევა ხელოვნებაში ირონიის დანიშნულებაზე, რაც მწერლობის მისიის გადაფასებას ემსახურებოდა (Хрестоматия ...955:21). XVIII საუკუნის გერმანელი პუბლიცისტისა და მეცნიერის – გეორგ ფორსტერის შესახებ კვლევაში, შლეგელი იგივე მოსაზრებას ანვითარებს ევროპის ისტორიასა და კულტურაში საფრანგეთის რევოლუციის გადამწყვეტი როლის შესახებ (Зарубежная ...1990:40). მისი აზრით, საფრანგეთის რევოლუცია პოლიტიკური სამყაროს ყოველისმომცველი მიწისძვრა, წარღვნა იყო, რომელმაც ფრანგი ერის ეროვნული თვითმყოფადობა წარმოაჩინა. ფ. შლეგელი იქვე დასძენს, რომ რევოლუცია, ამავე დროს, ეპოქის გროტესკი, ქაოსად ქცეული კაცობრიობის გრანდიოზული ტრაგიკომედიაა (Зарубежная ...1990:45).

XVIII საუკუნეში, განმანათლებლობა ახალი და სამართლიანი საზოგადოების შექმნას ქადაგებდა, რომელიც ადამიანის გონიერებას დაეყრდნობოდა, მაგრამ რეალობა მხოლოდ ლოგიკის კანონებს არ ექვემდებარება. XIX საუკუნის დასაწყისში მომავალი აღიქმებოდა როგორც ირაციონალური და ამოუცნობი. საზოგადოება ადამიანის პიროვნულ თავისუფლებას ზღუდავდა და მის ბუნებასთან ჰარმონიულ თანაარსებობას უშლიდა ხელს (История немецкой литературы 1986: 121). რომანტიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფცია პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტს ემყარება.

სულიერებას მოკლებულ და „ეგოისტურ“ საზოგადოებასთან დაპირისპირება ჯერ კიდევ სენტიმენტალიზმსა და პრერომანტიზმის ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი. ეს დაპირისპირება ყველაზე მძაფრად რომანტიზმის ეპოქაში გამოვლინდა. შეიძლება ითქვას, საფრანგეთში მან განსაკუთრებული სიმძლიერით იჩინა თავი, რადგან ეს დაპირისპირება არა მარტო სოციალურ (გერმანიაში) და ეკონომიკურ (ინგლისში), არამედ პოლიტიკურ ასპექტებს ეფუძნებოდა.

რომანტიზმის ეპოქის ლიტერატურა მაღალფარდოვანებას უარყოფდა და კლასიციზმისთვის დამახასიათებელ „ამაღლებულ“ თემატიკას ეწინააღმდეგებოდა. რომანტიზმის წარმომადგენელთა აზრით, სამყარო პირველსაწყის ქაოსს დაუბრუნდა და მასში ბოროტება განმგებლობდა. რომანტიზმის ეპოქის წიაღში გამძაფრდა ეგზისტენციური შიში, სამყაროს დასასრულის ესქატოლოგიური განცდა. „შიშისმომგვრელი სამყაროს სურათი“ მთელს რომანტიზმს გასდევს თან. ამასთან ერთად ჩნდება ამ „საშინელ სამყაროსთან“ შერკინების იდეაც: სასოწარკვეთა აწმყოს უკავშირდება, ცივილიზაციისა და პროგრესის კონცეფცია – მომავალს. ეს იდეალისკენ სწრაფვის, აბსოლუტის ძიების იდეას ეხმიანება, რამაც უნდა გადალახოს არსებული დაპირისპირება რეალობასა და ოცნებას შორის და ადამიანის ცხოვრება მთლიანად შეცვალოს. „ეს სრულქმნის ერთადერთი საშუალებაა“ – წერდა ა. დე ვინი რომანტიზმზე (Хрестоматия ...1955:384).

რეალობის უარყოფა არა მხოლოდ იდეალისკენ სწრაფვაში იყო გამოხატული. რომანტიკოსთა შემოქმედებაში მეფობენ ჯადოსნური, შეუცნობადი ძალები, იქმნება პარალელური სამყარო, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, მეტ მნიშვნელობას იძენს ვიდრე თავად რეალობა (История немецкой литературы 1986: 76). სწორედ რეალობასთან დაპირისპირებამ განაპირობა რომანტიკოსთა ეზოთერული ძიებების, კაბალას, ნატურფილოსოფიის და ნეო-პალტონიზმის მიმართ ესოდენ დიდი ინტერესი (Milner, Pichois 1985:139). სამყაროში გაბატონებული ბოროტება რომანტიზმის წარმომადგენლებს ან სასოწარკვეთაში აგდებდა, ან პროტესტის გრძნობას ბადებდა მათში, მაგრამ ყველა რომანტიკოსს ერთი რამ აერთიანებდა: ისინი ადამიანს ყოფითი საკითხების გადაწყვეტას მიზნად არ უსახავდნენ. ბუნების კანონების, რელიგიური შეხედულებების და შემოქმედებითი გამოცდილების გათვალისწინებით, რომანტიკოსები ადამიანის არსის წედომასა და მისი ბუნების საიდუმლოების ამოხსნას ცდილობდნენ. რომანტიზმა ადამიანის

არსებობის ამსახველი უნივერსალური თეორიის შექმნა და უნივერსუმის კოსმოგონიური პრობლემების გადაჭრა დაისახა მიზნად (История немецкой литературы 1986: 53). შარლ ბოდლერმა სამი სიტყვით დაახასიათა რომანტიზმი: „მარადიულობისკენ სწრაფვის, ინდივიდუალიზმის და სულიერების საუფლო“ (Milner, Pichois 1985:137).

რომანტიზმის ლიტერატურული კონცეფცია კანტისა და ფიხტეს იდეალისტურ ფილოსოფიას ეფუძნება, რომელიც სამყაროს გარდაქმნას შემოქმედების მეოხებით სთავაზობს. ყველაზე მეტად ამ კონცეფციამ გერმანულ რომანტიზმში იჩინა თავი (Milner, Pichois 1985:136). რომანტიზმის თეორეტიკოსი – ფრიდრიხ შლეგელი, კლასიკურ ლიტერატურას აღწერის ობიექტურობას დაესესხა და ისტორიზმის პრინციპი განავრცო. მისი მოსაზრებით, ნებისმიერი მოვლენა მის განვითარებაში უნდა ყოფილიყო შესწავლილი, ლიტერატურული ნაწარმოები რეალობასთან მიმართებაში უნდა განხილულიყო. ამან რომანტიზმის ეპოქის ლიტერატურაში ირონიის კონცეფცია წარმოშვა, რომელიც სუბიექტურისა და ობიექტურის, მარადიულისა და წუთიერის კონფლიქტს ეფუძნებოდა. რომანტიკოსთა მოსაზრებით, შემოქმედების უსაზღვრო შესაძლებლობა ემპირიულ რეალობას უნდა დაპირისპირებოდა და გარდაექმნა (Хрестоматия... 1955:20).

რომანტიკოსთა ინტერესთა სფეროს ადამიანური ვნებები წარმოადგენდა, რომელთა შორის განირჩეოდა: მაღალი (სიყვარული) და მდაბალი (პატივმოყვარეობა, ქედმაღლობა, შური). ყოველგვარ მატერიალურ ღირებულებებს რომანტიკოსებმა სულიერი დაუპირისპირეს: რელიგია, ხელოვნება და ფილოსოფია (Milner, Pichois 1985:143). რომანტიზმის ლიტერატურას დამახასიათებელი რომანტიკული გმირი ჰყავს. თავისი არსით, იგი რთული და მრავალწახნაგოვანია. რომანტიკული გმირი გრძნობებით შეპყრობილი ადამიანია, რომლის დიადი მისწრაფებები ყოველდღიურობის რუტინას არ ეხმიანება. იგი უნიკალურია, თავისუფლებისკენ ისწრაფვის და ისტორიის ბედუკუღმართობას უპირისპირდება. რომანტიზმის ეპოქის ნაწარმოებების გმირები შემოქმედნი არიან, რომლებსაც, ნიჭისა და ენერჯიის მეოხებით, რეალობის გარდაქმნის უნარი შესწევთ. რომანტიზმის ეპოქაში შემოქმედი ღმერთს გაუტოლდა: ადამიანს შეეძლო ის, რაც ღმერთს ძალუძს მხოლოდ (საკმარისია გავიხსენოთ მერი უოლსტონკრაფტი შელის ცნობილი

ნაწარმოები „ფრანკენშტეინი, ანუ ახალი პრომეთე“, რომლის პროტაგონისტი ახალ ადამიანს ქმნის) (Encyclopédie libre-Shelley).

რომანტიკოსებს სიბლავთ ფანტასტიკა, ხალხური შემოქმედება, ანუ ყველაფერი ის, რაც საუკუნენახევრის მანძილზე ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი. კლასიციზმისთვის დამახასიათებელ „ბუნების მიბაძვას“, რომანტიკოსები ხელოვანის შემოქმედებით ენერგიას უპირისპირებენ, რომელიც, ემპირიულ სამყაროსთან შედარებით, ბევრად მშვენიერ სამყაროს ქმნის (Milner, Pichois 1985:114). რომანტიკოსები სხადასხვა ისტორიული ეპოქებით, ეგ ზოტიკური ქვეყნებით და საიდუმლოებით მოცული მოვლენებით ინტერესდებოდნენ. სწორედ რომანტიზმის წიაღში წარმოიშვა ისტორიული რომანი, რომელსაც ისტორიული სინამდვილის და ადამიანის ფსიქიკის საიდუმლოების ახსნა ჰქონდა მიზნად დასახული (Milner, Pichois 1985:67). რომანტიკოსები შუა საუკუნეებით და ანტიკური ეპოქითაც ხელახლა დაინტერესდნენ. მათი აზრით, სამყაროს მშვენიერებას სხვადასხვა, ერთმანეთისგან განსხვავებული კულტურათა ერთიანობა ქმნიდა, თუმცა რომანტიკოსთა ყურადღების მიღმა არც იმ პერიოდის ისტორიულ-პოლიტიკური რეალობა რჩებოდა. სამყაროში ადამიანის მისიის ამოსაცნობად, რომანტიკოსები კონკრეტულობის, სიზუსტისა და დამაჯერებლობისკენ მიისწრაფოდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ნაწარმოებებში მოქმედება ხშირად ეგზოტიკურ, უცნობ ქვეყნებსა და წარმოსახით სამყაროში ხდება.

ბუნებასა და მის ძლევა მოსილებას დიდი როლი უკავია რომანტიზმის ეპოქის მწერლების შემოქმედებაში: პეიზაჟის აღწერა იქნება ეს, რომანტიზმის გმირის ბუნებასთან დაპირისპირება თუ მასთან ჰარმონიული თანაარსებობა (История немецкой литературы 1986: 58).

რომანტიკოსთა აზრით, სამყაროს მთავარ ღირებულებას სწორედ შემოქმედება, შემოქმედების რთული პროცესი წარმოადგენს. მათ სწამთ, რომ შემოქმედის თავისუფლება და მისი ფანტაზია ხელოვნების კანონებს კი არ ემორჩილება, არამედ თავად ქმნის მათ. როგორც ლიტერატურათმცოდნე ვ. მანი აღნიშნავს: „რომანტიზმა უარყო კანონები და ბევრად რთულ კანონებს დაემორჩილა“ (Ю. Манн). ამით შეიძლება აიხსნას ის ჟანრთა მრავალფეროვნება, რომელიც რომანტიზმის ეპოქას ახასიათებს. რომანტიზმის პერიოდში ბევრ ახალ ჟანრს ჩაეყარა საფუძველი, ბევრმაც – სახეცვა განიცადა: ისტორიული რომანი იქნება ეს თუ ფანტასტიკური მოთხრობა,

დეტექტიური ნოველა, ზღაპარი, ლირიკულ-ეპიკური პოემა, დრამა. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ჟანრთა სინთეზი, როგორც ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში, ასევე სხვადასხვა სფეროების ერთმანეთთან მიმართებაში. ასეთ სინკრეტულ ჟანრში შერეულია ფანტასტიკა და გროტესკი, მაღალი და მდაბალი სტილი, ტრაგიკული და კომიკური (Mitterand 1988 :176).

რომანტიზმის ეპოქას მეცნიერების განვითარებაც დაემთხვა: ფილოსოფიის, სოციოლოგიის, ისტორიის, პოლიტოლოგიის, ქიმიისა და ბიოლოგიის. ყველა ამ მეცნიერებამ რომანტიკოსთა შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია.

ინტერნაციონალური ხასიათის მიუხედავად, რომანტიზმი ყველა ქვეყანაში განსხვავებული თვისებებით ხასიათდება. გერმანია რომანტიზმის თეორიული საფუძვლების სამშობლოდ ითვლება, სადაც ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარება ფილოსოფიის, ეთიკისა და ესთეტიკის ჭრილში განიხილებოდა (ვ. ვაკენროდერი, ნოვალისი, ძმები შლეგელები, ლ. ტიკი). რომანტიზმის პირველი კონცეფცია ჩამოყალიბდა გერმანიაში და ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული ნაწარმოებიც იენის სკოლის წარმომადგენლებს ეკუთვნით (ლ. ტიკის „ჩემებიანი კატა“-1797, ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტენდინგენი“-1802). რომანტიკოსთა მეორე თაობის წარმომადგენლები გაერთიანებული იყვნენ ჰაიდელბერგის სკოლაში (კ. ბრენტანო, ი. არნიმი, ძმები გრიმები). ამ სკოლის წარმომადგენლები რელიგიით, გერმანიის ისტორიითა და ფოლკლორით იყვნენ დაინტერესებულნი („ბიჭის ჯადოსნური საყვირი“-1806-08). ამავე სკოლის წიაღში ჩამოყალიბდა ფოლკლორის შესწავლის მითოლოგიური კონცეფცია, რომელიც ძმები შლეგელებისა და შელინგის შრომებს ეფუძნებოდა. გერმანული გვიანდელი რომანტიზმისთვის რეალობისა და ოცნების მკვეთრი გამიჯვნა (ე. ჰოფმანი, ა. კლაისტი), სასოწარკვეთისა და უიმედობის მოტივები, სოციალური გროტესკია დამახასიათებელია (ა. შამისო, ჰჰაინე) (История немецкой литературы 1986: 63).

თავიანთ შემოქმედებაში, ინგლისური რომანტიზმის წარმომადგენლები უდიდეს ადგილს პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობას უთმობდნენ. მათ მიერ ისტორიული პროცესი კატასტროფის მოახლოებად განიხილებოდა. ე. წ. „ტბის სკოლის“ წარმომადგენლები (უ. ვორდსუორთი, ს. კოლრიჯი, რ. საუთი) წარსულს აიდივალვებდნენ, პატრიარქალურ, მარტივ, პირუთვნელობაზე დამყარებულ ადამიანთა ურთიერთობებს ასხამდნენ ხოტბას. ინგლისურენოვანი რომანტიზმის წარმომადგენლების შემოქმედება ქრისტიანული მორჩილებითაა

განმსჭვალული (უ. ვორდსუორთის შემოქმედება). რომანტიკოსები ადამიანის ქვეცნობიერით ერთ-ერთი პირველები დაინტერესდნენ. ისეთი მწერლების შემოქმედება, როგორებიც არიან ჯ. ბაირონი და პ. შელი, პოლიტიკური პათოსით, ჩაგრულთა თანაგრძნობით, პიროვნული თავისუფლებისკენ სწრაფვითაა განმსჭვალული. ტრაგიკული განწირულობის შეგრძნებით შეპყრობილი მეამბოხე-გმირის სახემ ევროპულ ლიტერატურაზე დიდი გავლენა მოახდინა და „ბაირონიზმად“ იწოდება (Словарь литературных терминов- Байронизм).

საფრანგეთში რომანტიზმი XIX საუკუნის ოციან წლებში დამკვიდრდა და თეორიული კონცეფციაც მოგვიანებით ჩამოყალიბდა. ამის მიზეზი საფრანგეთის რევოლუცია და მისი განმანადგურებელი შედეგებია. საფრანგეთში კლასიციზმის გავლენა ჯერ ისევ მძლავრობდა, მაგრამ ახლის შექმნის დაუოკებელმა სურვილმა მწერლებს თამამი ნაბიჯებისკენ უბიძგა: ლიტერატურული ბრძოლა სალონის ფარგლებს გასცილდა და სცენაზე გადაინაცვლა (Bénichou 2004 :347). მადამ დე სტალი, გერმანული რომანტიზმის ფრანგულზე გავლენის შესახებ წერდა და აღნიშნავდა, რომ ფრანგული რომანტიზმი, თუნდაც თავისი დამკვიდრებისა და განვითარების პერიოდითაა განსაკუთრებული. იმ დროს, როდესაც რეალიზმმა ინგლისურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში თამამად შემოაბიჯა, ხოლო გერმანულმა ლიტერატურამ დროებით „მიიძინა“, ფრანგულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ისევ ბობოქრობდა რევოლუციით შობილი კულტურის გამოძახილი. საკმარისია გავიხსენოთ ვ. ჰიუგოს პიესის – „ერნანის“ დაგმის შემდგომი მოვლენები, რაც საფრანგეთში რომანტიზმის კლასიციზმზე გამარჯვების მაუწყებელი გახდა. ეს პიესა სრულად გამოხატავდა 1827 წელს დრამის – „კრომველი“, წინასიტყვაობაში წარმოდგენილ ვ. ჰიუგოს ესთეტიკურ კონცეფციას (Bénichou 2004 :369). სწორედ მან უბიძგა მწერლებს ტრადიციული კანონების რღვევისა და ავტორიტეტების უარყოფისკენ. დრამის წინასიტყვაობა ფრანგული რომანტიზმის მანიფესტად იქცა (Зарубежная ...1990 :70).

ვ. ჰიუგოს აზრით, მწერალს ბუნებისა და საკუთარი ხმისთვის უნდა ეგლო ყური, ჭეშმარიტება შთაგონებაში ეძებნა, ნაწარმოებების პერსონაჟებად ჩვეულებრივი ადამიანი გაეხადა, რომელშიც ერთმანეთთან დაპირისპირებული ღირებულებები თანაარსებობს: ტრაგიკული და კომიკური, მშვენიერი და მახინჯი. ნაწარმოებში ასახული სამყარო ემპირიულთან მაქსიმალურად უნდა

ყოფილიყო მიახლოებული. ვ. ჰიუგო ჭეშმარიტებას რეალიზმის წარმომადგენელთა მოსაზრებების მსგავსად არ მოიაზრებდა: მისთვის ჭეშმარიტება ნაწარმოებში ემპირიული ჭეშმარიტების იდენტური არ არის, რადგან „ხელოვნება არსდროს არ გახდება აბსულუტურად რეალური“ (Зарубежная...1990 :72). მანიფესტი კლასიციზმის შემზღუდავ კანონებს ამსხვრევდა: საუბარია სამი ერთიანობის კანონის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ნაწარმოები და მისი პერსონაჟები, ძალიან ტრაგიკულ სიტუაციებშიც კი კომიკურად გამოიყურებოდნენ. ჰიუგო კონკრეტიზაციისკენ და არა – აბსტრაგირებისკენ მოუწოდებდა. მისი აზრით, ამბის სიცხადე და მისი მაყურებელზე ზემოქმედება (საუბარია თავად დრამაზე – „კრომველი“) ისტორიზმის პრინციპზე იყო დამოკიდებული. მწერალი ბუალოს შესვლულებებს უარყოფდა და მაგალითის სახით შექსპირის შემოქმედების ძალა მოჰყავდა (Зарубежная...1990 :73).

საერთო ეროვნული ხასიათი ფრანგულმა რომანტიზმმა XIX საუკუნის ოცდაათიან წლებში მიიღო, თუმცა ფრანგული რომანტიზმის ესთეტიკური პრინციპი მაინც პიროვნების სოციუმთან დაპირისპირებას გულისხმობდა. ინდივიდი გენიაა, რომელსაც თავისი ძალისხმევით სამყაროს უკეთესობისკენ შეცვლა ძალუძს. რომანტიკოსების ესთეტიკურ ხედვაში რელიგია უდიდეს როლს თამაშობს. რომანტიკოსთა მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში, ქრისტიანული სარწმუნოებისკენ მობრუნება და ქრისტიანული მორალით ყველასა და ყველაფრის განსჯის სურვილი რეალურ და წარმოსახვით სამყაროთა დაპირისპირებაში ვლინდება (Зарубежная...1990 :43).

თუ საფრანგეთში რომანტიზმის აღმოცენების წინაპირობა შეიქმნა, საფრანგეთშივე ინდივიდის თავისუფლების შეზღუდვის მექანიზმიც ყველაზე მძაფრად იქნა გამოხატული. ის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, რომელიც საფრანგეთში სუფევდა, ინდივიდის თავისუფლებასა და ყოვლისშემძლეობის იდეას აკნინებდა. შემოქმედი განწირულობისა და ბედის უკუდმართობის იდეით იყო შეპყრობილი (რ. შატობრიანი, ე. პივერ დე სენანკური, ალ. დე ლამარტინის ადრეული შემოქმედება). ნაპოლეონის მაგალითიც ამ მოსაზრებას ამყარებდა: ნახევარი სამყაროს მბრძანებელმა, წმინდა ელენეს კუნძულზე, ტყვეობაში დაასრულა თავისი სიცოცხლე (Brassel 2004 :355). გ. ჰეგელი ფრანგული რომანტიზმის თავისებურებად პიროვნების „საყოველთაო რეალობასა და მიწიერთან დაპირისპირებას“ მიიჩნევს (ფილოსოფიის ...1987 : 704). ფრანგი რომანტიკოსებისთვის ბურჟუაზიული რევოლუცია და მისი შედეგები რთულად

მისაღები აღმოჩნდა: ყოფითის წინააღმდეგ ბუნტში განწირულობის ინტუიციური შეგრძნება მოიაზრებოდა, რაც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური განვითარების ტენდენციებთან იყო დაკავშირებული. იგი ერთგვარ ანტიბურჟუაზიულ უტოპიას წააგავდა (Mitterand 1988 :174). ბურჟუაზია არა კონკრეტულ-პოლიტიკურ ასპექტში (როგორც რეალიზმის წარმომადგენლებისთვის), არამედ – ზოგად-საკაცობრიო ასპექტში. ბურჟუაზიული ღირებულებები მატერიალურთან იყო დაკავშირებული. სიმანდილის აღქმის ეს კონცეფცია ფრანგული რომანტიზმის კატალიზატორად იქცა. საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ღოზუნგები – თავისუფლების, თანასწორობისა და ძმობის შესახებ, ერთი მხრივ იმედს სახავდა, მეორე მხრივ კი – იმედგაცრუებას. გერმანულსა და ინგლისურ რომანტიზმს რეალობის უარყოფის ნაკლებად რადიკალური გამომსახველობითი ფორმები გააჩნდათ, რადგან იგივე ინგლისში, ბურჟუაზიამ კლასიკური ჩამოყალიბებული ფორმა უკვე შეიძინა. გერმანიის სინამდვილეში კი, ბურჟუაზიული წესწყობა ნაბიჯ-ნაბიჯ, ყოველგვარი პათოსის გარეშე იკიდებდა ფეხს. გერმანული და ინგლისური რომანტიზმისგან განსხვავებით, ფრანგული რომანტიზმი მეტად განიცდიდა თანამედროვეობის, კერძოდ, სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების წნეხს (Карельский 1992: II).

ფრანგული რომანტიზმის წიაღში, მეამბოხე პიროვნების ისეთი ტიპის კონსტრუირება ხდება, რომელიც საზოგადოებაში მიმდინარე აღმშენებლობითი და მისი თანმხლები დესტრუქციული პროცესების მომწრეა. ფრანგული რომანტიზმის „საუკუნის შეილის“ ფსიქოლოგიური პორტრეტი გერმანული, ჰოფმანისეული შემოქმედი-ენტუზიასტისგან და ინგლისელი მეამბოხე-ჰეროიკული, ტიტანური გმირის ტიპისგან განსხვავდება (Brassel 2004 :360). ფრანგული რომანტიზმი ქმნის დახვეწილ, მგრძობიარე გმირს, რომელიც უფერულ სამყაროსთან ჭიდილსა და სულიერი ტანჯვისთვისაა განწირული (Mitterand 1988 :268). XIX საუკუნის ოციან წლებში, გერმანული და ინგლისური რომანტიზმის გავლენით (ე.ა. ფონ ჰოფმანი, ჯ.გ. ბაირონი), ფრანგულ რომანტიკულ გმირთა პალიტრას ტიტანის ტიპის გმირები შეემატა, მაგალითად ჟან სბოგარი შ. ნოდის და მოსე ალ. დე ვინის შემოქმედებაში, თუმცა ეს გამონაკლისს წარმოადგენს.

ფრანგულ რომანტიზმში, შემოქმედისა და ხელოვნების როლმა და მათი საზოგადოებასთან ურთიერთობის საკითხმა, წინა პლანზე ამავე პერიოდში წამოიწია. ფრანგულმა რომანტიზმმა პოლიტიკური ხასიათი შეიძინა. XIX

საუკუნის დასაწყისში, განმანათლებლობის გავლენით, ჯერ ისევ იწერებოდა ტრაქტატები პოლიტიკას, საზოგადოებრივი მორალისა და ლიტერატურის საზოგადოებასთან ურთიერთობის შესახებ (მადამ დე სტალი, რ. დე შატობრიანი, ბ. კონსტანი, ეტ. სენანკური) (Mitterand 1988 :177). პოლიტიკური ცხოვრების მიმართ ინტერესი ქვეყანაში სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების გამოვლენა იყო. ამ პროცესებმა რესტავრაციის დროს ყველაზე მკაფიოდ თავი იჩინა. სოციალური უსამართლობის უღელზე ჯერ კიდევ შატობრიანი წუხდა. მადამ დე სტალიც ნაშრომში – „საფრანგეთის რევოლუციის მნიშვნელოვანი მოვლენები” (1818 წ.), ადამიანის *zoon politicon* -ის სტატუსის შესახებ საუბრობს. იგივე საკითხებს ეხება ალფრედ დე ვინი თავის ნაწარმოებში – „სენ-მარი” (Зарубежная...1990 : 15). XIX საუკუნის ოციან წლებში, მწერალთა ერთი ნაწილი – ვ. ჰიუგო, ჟ. სანდი, არსებული რეალობის გარდაქმნის გზებს ეძიებდნენ. შემოქმედთა ნაწილი კი – სულიერებასა და ხელოვნების პოლიტიკისგან დამოუკიდებლობას ქადაგებდა. ფრანგი რომანტიკოსების ამ „აპოლიტიკურობის” მიღმა, მოტყუებული თაობის უიმედობა, პოეტის სოციალური მისიის წარუმატებულობა და იმედგაცრუება იმალებოდა. ეს შესანიშნავად წარმოჩინდა ალფრედ დე მიუსეს შემოქმედებაში (Mitterand 1988 :205).

ფრანგული რომანტიზმის წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი იყო ანგაჟირებულ და „წმინდა ხელოვნებას” შორის არსებული დიალექტიკური დაპირისპირება. სწორედ რომანტიზმის ეპოქაში ჩაისახა „წმინდა ხელოვნების” იდეა, რომელმაც ასახვა ჰპოვა შარლ ბოდლერის, ლეკონ დე ლილის და გიუსტავ ფლობერის შემოქმედებაში. თვით ტეოფილ გოტიეს უშფოთველი ესთეტიზმი გაუგებარია მოქალაქეობრივი პოზიციით განმსჭვალული მიუსეს *ლორენცაჩოს* გარეშე, რომელიც, განსხვავებული შეხედულებების მიუხედავად, ყველა მრწამსის რომანტიკოსს არ სტოვებს გულგრილს (Mitterand 1988:334).

დიდი ხნის განმავლობაში, ფრანგული რომანტიზმი მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებდა კლასიციზმთან, განმანათლებლობასა და რეალიზმთან. იმის მიუხედავად, რომ ეს მიმდინარეობები რაციონალისტურ, რეალობის ობიექტურ ასახვაზე დაფუძნებული მიმდინარეობები იყო, მათი გავლენა ფრანგულ რომანტიზმზე გერმანულ რომანტიზმზე იდეალისტური ფილოსოფიის გავლენას უტოლდებოდა. XIX საუკუნის ოცდაათიანი წლებში, საფრანგეთის

ლიტერატურული ცხოვრების მძლავრ კომპონენტს რეალიზმი წამოადგენდა (აღ. დე მიუსე, ჟ. სანდი, ვ. ჰიუგო). ამასთანავე დაკავშირებული ის ფაქტიც, რომ ყოველივე ფანტასტიკური და ირეალური მცირედ როლს თამაშობდა ფრანგი რომანტიკოსების შემოქმედებაში. მოგვიანებით, ფანტასტიკური შ. ნოდის, ტ. გოტიესა და ჟ. დე ნერვალის ნაწარმოებებში ჰპოვებს განვითარებას (Mitterand 1988 :281). ფანტასტიკური და წარმოსახვითი, გენეტიკურად, გერმანულ რომანტიზმს უკავშირდება და ფრანგულ ლიტერატურაში ხშირად ირონიულ ხასიათს იძენს. ფრანგული რომანტიზმისთვის რელიგიურ სიმბოლიკასთან დაკავშირებული მითოსურობაც ნაკლებადაა გამოსატყულებელი. ფრანგული რომანტიზმის წიაღში, ქრისტიანობის აპოლოგეტად თავიდანვე რ. დე შატობრიანი იყო მიჩნეული. რელიგია დიდ როლს თამაშობს ლამარტინის პოეზიაშიც, მაგრამ რელიგიურობა, ორივე შემთხვევაში, განდევნის და თავგანწირვას როლი გულისხმობს: იგი უფრო ესთეტიკური ან პოლიტიკური მიზნებისთვის გამოიყენება, როგორც ფილოსოფიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხატოვანი ფორმა (აღ. დე ლამარტინის „ანგელოზის დაცემა“) (Mitterand 1988:183).

როგორც ავღნიშნეთ, XIX საუკუნის ოცდაათიანი წლები, ფრანგული რომანტიზმის მწვერვალად არის მიჩნეული. ფრანგ რომანტიკოსთა შემოქმედება რომანტიზმის ქრისტიანული რელიგიის შესახებ დოქტრინას ეხმიანება და სასოწარკვეთილთა და მიუსაფართა რელიგიად იქცევა. საკმარისია გავიხსენოთ ქრისტიანული მოტივების მნიშვნელობა ვ. ჰიუგოს, ჟ. სანდის და აღ. დე ლამარტინის შემოქმედებაში. ამავე დროს, ფრანგული რომანტიზმი ინტერესდება აღმოსავლური რელიგიებით, ეზოთერიზმით, სპირიტუალიზმითა და ილუმინიზმით. ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში თავს იჩენს კოსმოპოლიტიკური და ქრისტიანული ორთოდოქსიისგან შორსმდგომი ესთეტიკური კონცეფცია.

რომანტიზმის ხანგრძლივობა სადავო საკითხს წარმოადგენს. ამის შესახებ მეცნერთა განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. ძნელი დასადგენია, როდის უთმობს ადგილს რომანტიზმი რეალიზმს, განსაკუთრებით – ფრანგული რომანტიზმის შემთხვევაში. ეს სადავო საკითხია ისევე, როგორც რომანტიზმის გაგენის საკითხი რეალიზმსა და სიმბოლიზმზე. ჰაინრიხ ჰაინე წერდა, რომ ყველა ერი დავალებულია ფრანგული რევოლუციით, კერძოდ – გერმანელი, მაგრამ თავად ფრანგებს „არ ეცალათ“, რადგან ახალი საფანგეთის აღმშენებლობით იყვნენ დაკავებული (Зарубужная ...1990:129). ბევრი თვლის,

რომ სამან ვიქტორ ჰიუგო ცოცხალი იყო, საფრანგეთში რომანტიზმი იყო გამეფებული (Карельский 1992:II). ერთი რამ ცხადია, რომანტიზმის აღზევება საფრანგეთში XIX საუკუნის ოციან წლებში იწყება, იმ დროს სამოღვაწეო ასპარეზზე ე.წ. „უმცროსი რომანტიკოსები“ გამოვიდნენ (ტ. გოტიე, ჟ. დე ნერვალი). რომანტიზმის გამოძახილი უდაოდ დიდია XIX და XX საუკუნეების გასაყარზე წარმოქმნილ ნეორეალიზმსა და სიურრეალიზმზეც.

ფრანგული რომანტიზმის თავისებურებებს შესანიშნავი ორტომეული მიუძღვნა ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტმა – პოლ ბენიშუმ (1908-2001წწ). ფრანგული რომანტიზმის განვითარების თავისებურებას იგი იმ პერიოდს უკავშირებს, რომელიც ფრანგულმა საზოგადოებამ განვლო და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ილუმინიზმს – რელიგიურ-მისტიკური ხასიათის ფილოსოფიურ მიმდინარეობას, რომლის წარმომადგენლები იყვნენ ლუი-კლოდ დე სენ-მარტენი (1743-1804წწ), მარტინეს დე პასკალი (1727-1774წწ) და ემანუელ სვედენბორგი (1688-1772წწ). მეცნიერი კონტრრევოლუციის რომანტიზმზე გაგვლების შესახებ საუბრობს, რომელიც ბრუმერით (22/X-20 XI) იწყება და რესტავრაციის ბოლო წლებით მთავრდება (Bénichou 1996 :93). ხელოვნებისა და ხელოვანის დამიშნულება, რომელიც ეხმიანება იმ პერიოდის ლიბერალურ ტენდენციებს, რელიგიის და მისი როლის ახლებური გააზრება, ნეოკათოლიციზმი, რომელიც შ. ფურიეს სოციალურ უტოპიასთან თანაარსებობს და მოიცავს გზას, რომელიც საზოგადოებამ მეცნიერული უტოპიიდან დემოკრატიამდე განვლო – ყველაფერმა ამან „დიადი თაობის“ ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი (Bénichou 1996 : 751). ფრანგებისთვის, მტკივნეული შედეგების მიუხედავად, რევოლუცია ოპტიმიზმის სიმბოლო იყო (Bénichou 1996 : 445). რომანტიზმი იმ ქარტეხილებით აღსავსე ეპოქას ასახავს. პოლ ბენიშუმს აზრით, ამან განსაკუთრებით 1830-1848 წლებში იჩენა თავი (Bénichou 1996 : 446).

რომანტიზმის ყველა ზემოხსენებული ტენდენცია აისახა ფრანგი მწერლისა და პუბლიცისტის – ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში.

I. II. შერარ დე ნერვალი და შერარ ლაბრუნი

ხ.ლ. ბორხესი წერს: „მწერალმა მარტო შემოქმედებით კი არა, თავისი ცხოვრებითაც უნდა მოგნიბლოს“. ეს სიტყვები ნამდვილად ესადაგება შერარ დე ნერვალს, რომლისთვის შემოქმედება ცხოვრებისგან განუყოფელი იყო, ხოლო ცხოვრება – შემოქმედებისგან.

შერარ ლაბრუნი 1808 წლის 22 მაისს პარიზში დაიბადა, მამამისი სამხედრო ექიმი გახლდათ. მწერლის დედა – მარი-ანტუანეტა-მარგერიტ ლორანი, პარიზელი კომერსანტის – ლინგერ ლორანის ქალიშვილი, რომელიც პარიზის ერთ-ერთ უძველეს ქუჩაზე (კოკიერის ქუჩა – rue de Coquillère) ცხოვრობდა. დედის გარდაცვალების შემდეგ, ორი წლის შერარი ბიძამისთან, ვალუას უძველეს მხარეში იზრდებოდა. მამა პირველად შვიდი წლის ასაკში ნახა. თავის მოგონებებში, ალექსანდრე დიუმა მომავალი მწერლის მამასთან შესხვედრას აღწერს: უდარდელი, სოფელში გაზრდილი ბიჭუნა მასთან მიახლოებულმა სამმა სამხედრომ დააფრთხო. ერთ-ერთმა მაგრა ჩაიკრა გულში. „მამა, მტკენ“ – უთხრა ბიჭმა, მისი მკლავებიდან განთავისუფლდა და გაიქცა (Dumas 1990 :46).

1814 წლიდან მოყოლებული შერარი მამასთან, ეტიენ ლაბრუნისთან ერთად პარიზში ცხოვრობდა და ზაფხულობით ხან მონტეფონტენში, ხანაც დედულებს, ვალუას სტუმრობდა. საზღვარგარეთ მოგზაურობის მსგავსად, მწერალი პარიზშიც ხშირად იცვლიდა ბინას. მონმარტრზე 1846 წელს დასახლდა, შატო ბრუიალში, ჟირარდონის ქუჩის დასაწყისში. ჟორჟ სანდის, ვიქტორ ჰუგოს, ალფონს დე ლამარტინის და ალფრედ დე ვინისგან განსხვავებით ნერვალს არასდროს ჰქონია საკუთარი სახლი. იგი დაიბადა სენ მარტენის ქუჩის 96 ნომერში. მას შემდეგ, რაც მისი მშობლები ნაპოლეონის ჯართან ერთად გერმანიაში გაემგზავრნენ, შერარი ლუაზიში, ბიძასთან გაამწესეს. შარლ ბოდლერის მსგავსად, ნერვალი პარიზში დაიბადა და გარდაიცვალა, მაგრამ გული საფრანგეთის ჩრდილოეთისკენ მიუწევდა (Milner, Pichois 1989: 371). დედის სიკვდილის შემდეგ (1810 წელს), ნერვალი ბიძამისთან, ანტუან ბუშეს სახლში გადავიდა საცხოვრებლად, რომელიც მონტეფონტენში, ერმენონვილთან ახლოს მდებარეობდა. ჭაბუკობისას, ნერვალი ერმენონვილში, ჟან-ჟაკ რუსოს საფლავზე ხშირად მიდიოდა. სწორედ მშობლიური კუთხის სიყვარულში უნდა ვეძიოთ ნერვალის „მაგიური გეორაფიის“ ფესვები (Jean1989:18). დღეს ბიძის სახლი და მის სიახლოვეს მდებარე ანრი IV -ის

დროინდელი სასახლე, რომელიც ნერვალის ნაწარმოებებში ხშირად არის ასახული, აღარ არსებობს. 1834 წელს, ნერვალი არსენ უსესთან ერთად პარიზში, დღევანდელი კარუსელის მოედანზე ცხოვრობდა (1835 ბოზარი ქუჩა №5); 1840-1841 წლებში, ტეოფილ გოტიეთან ერთად ნავარინის ქუჩის №14 (Jean 1989 : 19).

მამას შვილის მომავალი საექიმო საქმესთან დაკავშირებული ესახებოდა. ნერვალი სამედიცინო საქმიანობას ეუფლებოდა, ბაკალავრის სტატუსიც მიენიჭა და ექიმი ლაბრუნის ასისტენტადაც მუშაობდა. მომავალი მწერალი საექიმო საქმიანობას მამის გვერდით მაშინაც აგრძელებდა, როდესაც პარიზში ქოლერის ეპიდემიამ იფეთქა, მაგრამ, საბოლოოდ, ჟერარ ლაბრუნიმ მწერლობა არჩია (Milner, Pichois 1985:372).

1841 წელს ნერვალს პირველი ნერვული კრიზი დაემართა. იგი ემილ ბლანშის კლინიკაში მკურნალობდა, რომელიც გი დე მოპასანის ექიმიც გახლდათ. შემდეგ მკურნალობა ექიმის ვაჟიშვილის კლინიკაში გააგრძელა. მკურნალობა ხშირად ხანგრძლივი იყო და ნერვალს დიდი ხნით ექიმების ზედამხედველობის ქვეშ უწევდა ყოფნა. მამა-შვილი ბლანშების კლინიკაში ნერვალი 1841-1855 წლამდე, ანუ სიკვდილამდე მკურნალობდა, ნორვინის ქუჩა №22-ში. მონმარტრზე, ბლანშების კლინიკაში, რომელიც ნერვალს თავის ნაწარმოებში ხშირად აქვს აღწერილი, დღეს კერძო სასტუმროა განლაგებული.

მ. ფუკო წერდა: „სიგიჟე არის გაშიშვლებული სიმართლე ადამიანის შესახებ, საკუთარი თავის მეორე მხრიდან დანახვის და შეცნობის საშუალება” (M.Foucault 1964 : 11-12). ჟერარ ლაბრუნიც თავის მდგომარეობას როგორც ექიმი აკვირდებოდა და იკვლევდა (Dumas 1990 : 260).

ნერვალის ავადმყოფობამ მწერლის ცხოვრებას დადი დაასვა: შემოქმედისა და რეალობის დაპირისპირებას ავადმყოფობით გამოწვეული პიროვნების გაორებაც დაემატა: მეგობრების წრეში ნერვალი მოურიდებლად აცხადებდა თავისი ორეულის არსებობის შესახებ (Dumas 1990 : 267). ჟერარ ლაბრუნი ჟერარ დე ნერვალად გარდაისახა და პარიზში, XIX საუკუნეში, ორი სხვადასხვა პიროვნება დაიარებოდა.

როდესაც ნერვალს ავადმყოფობის პირველმა სიმპტომმა იჩინა თავი, მწერალი საზოგადოებას თავს არ არიდებდა, პირიქით, მეგობრების სიყვარულისა და პატივიცემის დამსახურებას ცდილობდა. იგი იძულებული იყო ეთამაშა, გახლჩილიყო თავის უბედურებასა და მისთვის ნაკლებად ღირებულ

და მნიშვნელობის მქონე, მაგრამ ესოდენ აუცილებელ საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის. ეს გაორება რომანტიკოსთა ესთეტიკისთვის უცხო არ არის. იგი ნერვალის ნაწარმოებებში აისახა, მაგრამ იქ, სადაც ნერვალის გმირები გამარჯვებას ზეიმობენ, მწერალი მარცხდება.

ნერვალის მეგობართა შორის იმ ეპოქის ბევრი გამოჩენილი ადამიანი იყო: დიუმა-მამა, არსენ უსე – *Comedie francaise*-ის დირექტორი, ტეოფილ გოტიე, ჟორჟ სანდი და მისი ვაჟი, მხატვარი სელესტენ ნანტი, ასელინო . . . კრიტიკოსმა და მწერალმა – ჟულ ჟანენმა (Jules Janin -1804-1874) შესანიშნავად დაახასიათა ნერვალი: „გამოდვიძებული მთვლემარე“ (Le rêveur éveillé).

ნერვალს თავის ავადმყოფობაზე საუბარი არ უყვარდა. ამის შესახებ თავის კეთილისმსურველებსაც ეკამათებოდა, მაგალითად კრებულის – „ცეცხლის ქალიშვილები“, წინასიტყვაობაში, მან თავის მეგობარზე – ალექსანდრე დიუმაზე გაბრაზება ვერ დამალა (Nerval 1994 :71). ნერვალის თავისი ავადმყოფობის უგულვებლყოფა და ამით მისი დამარცხება ჰქონდა მიზანად დასახული. მწერლის ნაწარმოებების მკვლევარები მისი შემოქმედების მეორე პერიოდის თავისებურებების შესახებ საუბრობენ, კამათობენ და ცდილობენ ერთ კითხვას უპასუხონ: ნერვალის მოთხრობა – „ორელია“, რა არის ეს? ესეი შეშლილობის შესახებ, თუ შეშლილის ესეი.

1853 წლის 27 ნოემბერს, ჟან-ბატისტ დიუბლანისადმი მიწერილი წერილში, ნერვალი თავის ავადმყოფობას კრიტიკულ ასაკს აბრალებს და მისი დაძლევის იმედს არ ჰკარგავს. ავადმყოფობის შესახებ გულახდილ საუბარს, ნერვალი განუყრელ მეგობრებთანაც არიდებდა თავს. მის მეგობართა შორის იყვნენ არტისტული წრის, „გალანტური ბოჰემის“ წარმომადგენლები: ტეოფილ გოტიე, არსენ უსე, ჟან დე სენიერი, კამილ როჟიე, ჟოზეფ ბუშარი . . . სწორედ ამ პერიოდის უდარდელ ცხოვრებას ეძღვნება პოეტური კრებული – „გალანტური ბოჰემა“. ყველაზე გულწრფელი ლაბრუნი ტეოფილ გოტიესთან იყო, რომელთანაც ჯერ კიდევ ლიცეუმის დროიდან მეგობრობდა. ეგვიპტედან ნერვალი მას წერლებს უგზავნის და ამშვიდებს, რადგან თავის ჯანმრთელობის მდგომარეობას დადებითად აფასებს (1843 წლის მაისი). ამავე დროს, მადამ დე ჟირარდენისადმი მიწერილ წერილში, მომავალ მკურნალობას ზიზღითა და შიშით მოიხსენიებს (1843 წლის აპრილი).

მეგობართა შორის ალექსანდრე დიუმაც იყო, რომელთან ერთად ნერვალი პიესებს წერდა. 1837 წელს დრამის, „პიკიოს“, წარუმატებელი დადგმისა და გერმანიაში ერთად გატარებული დროს შემდეგ, ნერვალმა, ამავე წლის

დეკემბერში, დიუმას ახალგაზრდა ისტორიის მასწავლებელი – ოგიუსტ მაკე (Auguste Maquet-1813-1888), წარუდგინა. სწორედ მაკესთან თანამშრომლობა გახდება, მანამდე თეატრალური პიესებით ცნობილი დიუმას, პოპულარობის ერთ-ერთი მიზეზი: მაკე დიუმას მომავალი რომან-ფელიეტონების ძირითად ქარგას სთავაზობდა, რომელსაც დიუმა ოსტატურად აშალაშინებდა. 1858 წელს მაკემ საჩივარი შეიტანა დიუმას სახელზე: იგი მისი სახელის დაფიქსირებას მოითხოვდა საქვეყნოდ ცნობილი რომანების გარეკანზე, მაგრამ მაკემ პროცესი წააგო (Encyclopédie libre-Maquet).

ნერვალი, რომელიც ქალების მიმართ განსაკუთრებულად ფაქიზი დამოკიდებულებით გამოირჩეოდა, მსახიობი იდა ფერიეთი იყო გატარებული. გამჭრიახმა მსახიობმა ხელმოცარულ ლიტერატორს *სამი მეშვეტერის* ავტორი ანაცვალა. შესაძლოა, ნერვალი ნაწარმოებებში ქალის დაღატაკის, კერძოდ, მსახიობი ქალისადმი უიმედო სიყვარულის თემა არამარტო ჟენი კოლონის სიყვარულს, არამედ მაღამ დიუმასადმი მწერლის გაუზიარებელ გრძნობასაც უკავშირდება. მოგვიანებით, სამკურნალო დაწესებულებაში ყოფნის დროს, ნერვალი წერილებს სწორედ იდას წერდა და თავს სრულიად გამოჯანსაღებულად აჩვენებდა. დიუმამ და ნერვალმა იდა ფერიესთვის შექმნეს პიესა სახელწოდებით – „ალქიმიკოსი“, რომელიც 1839 წელს დაიდგა.

ნერვალს არსენ უსეს მეუღლესთანაც ჰქონდა მიმოწერა. 1852 წელს, მეგობრის მეუღლის გარდაცვალება მწერლითვის ტრაგედიად იქცა. ნერვალის ცხოვრების ეს ეპიზოდი ასევე აისახა მის მოთხრობაში – „ორელია“ (საქორწინო ბეჭდის ეპიზოდი).

ერთხელ, მორიგი კრიზის დროს, ნერვალმა შეიტყო, რომ ლიტერატურულ წრეებში მისი გარდაცვალების შესახებ ალაპარაკდნენ. განაწყენებული და იმედგაცრუებული, იგი კლინიკიდან თავის მეგობრებსა და ნაცნობებს ჭორის შესახებ წერილებს სწერდა და პერიოდულ პრესაშიც კი გამოაქვეყნა თავისი გულისწყრომა (Dumas1990 : 238). არსენ უსესადმი მიწერილ წერილში, მწერალი ჟ. ჟანენის სტატიაზე გაბრაზებით საუბრობს. ჟანენმა, ნერვალის ფსიქიატრიულ კლინიკაში მკურნალობის დროს გამოაქვეყნა სტატია, სადაც ნერვალი „გარდაცვლილად“ მოიხსენია. ამას „Revue Francaise“-ის რედაქტორთან – ფელიქს ბონერთან, მიწერილი წერილი მოჰყვა, სადაც ნერვალი ყველა მსურველს თავის დაკრძალვაზე ეპატიუება. ყველაფერი იმით დასრულდა, რომ

მწერალმა თავი უნიკალურ პიროვნებად ჩათვალა, რომელსაც საკუთარ დაკრძალვაზე დასწრების საშუალება მიეცა (Jean 1989:95).

XIX საუკუნეში, ფსიქიატრიულ კლინიკებში, ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის გამოყენება ავადმყოფებში შემოქმედებითი პოტენციალის გამომჟღავნებით ხდებოდა. ბლანშების კლინიკაში ნერვალს წერისა და ხატვის საშუალებას აძლევდნენ, მაგრამ მწერალი მაინც მკურნალთა ტყვეობაში იმყოფებოდა და მათი ნებართვის გარეშე კლინიკის დატოვება არ შეეძლო. მწერალი ნებართვას საზღვარგარეთ გამგზავრებისთვისაც იღებდა. ნერვალი ბევრს მოგზაურობდა: გერმანიაში, ბელგიასა და ავსტრიაში, იტალიაში და აღმოსავლეთში მოგზაურობას სამწერლობო და ჟურნალისტურ საქმიანობას უთავსებდა. თავისი აღმოსავლური შთაბეჭდილებების შესახებ ნერვალი ორტომეულში – „მოგზაურობა აღმოსავლეთში” – მოგვითხრობს (Nerval 1980). ორმოცდაათიან წლებშიც მწერალი ბევრს მოგზაურობდა და ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო ფერენც ლისტს ხშირად ეწუწუნებოდა. 1854 წლის 23 ივნისს მიწერილ წერილში, იგი ფერენც ლისტს თავისი სამშობლოს გენიას უწოდებს, რომლისთვის სიმშაგე გენიოსის განუყრელი თანამგზავრია. ასეთი გულდიაობა იმითაც იყო განპირობებული, რომ კომპოზიტორი იმ სენით იტანჯებოდა, რამაც ნერვალს სიცოცხლე მოუსწრაფა.

ნერვალი ბარონ ოსმანის რეკონსტრუქციამდელი პარიზის ერთგული ამსახველია. ჟურნალისტური მოღვაწეობის გარდა, ნერვალი ლიტერატურულ ქმნილებებშიც იყენებდა ეპიზოდებს თავისი ცხოვრებიდან. მას პარიზი და მისი გარეუბნები ისე ჰქონდა გათავისებული, რომ თავის მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში გასეირნებების შთაბეჭდილებებს დიდი ადგილი მიუჩინა. მისი სიცოცხლის უკანასკნელი წუთებიც შემოქმედის არტისტულ ქმნილებას, დადგმულ წარმოდგენას წააგავს: სიმბოლურია, რომ თავის ჩამოსრჩობა მწერალმა იმ ქუჩაზე გადაწვიტა, საიდანაც იწყება მოქმედება მის ცნობილ ნაწარმოებში – „ორელია” (Nerval 1984:9).

ჟერარ დე ნერვალი ლიტერატურული საქმიანობიდან აღებული ჰონორარებით ირჩენდა თავს. კლინიკებში მკურნალობა ძვირი უჯდებოდა, ამიტომ მწერალი ბევრს მუშაობდა და თავისი ნაწერების გამოქვეყნებას ჩქარობდა. 1853 წელს, ნერვალი იძულებული შეიქნა სწრაფად გამოექვეყნებინა ნოველების კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები”. ბევრი მკვლევარი კრებულის კომპოზიციურ თავისებურებას ამ სიჩქარით ხსნის (Milner, Pichois 1985:143). ამავე წლის ოქტომბრის თვეში, ეჟენ სტანდლერისადმი მიწერილ წერილში, ნერვალი,

დაფარვის გარეშე, თავის ფიზიკურ გადაღლილობას და უუნარობას უჩივის, მაგრამ თავის გამომცემელს, ფერდინანდ სარტორიუსს, 1854 წლის 14 ოქტომბერის წერილით მიიმე კრიზის დაძლევის ასარებს: გამომცემელზე დიდად იყო დამოკიდებული ნარკვევის – „გასეირნებები და მოგონებები“, და მოთხრობის – „ორელია“, ბედი.

ფსიქიკურ აშლილობას ნერვული „მისტიკურ გონს“ უწოდებდა. ერთ-ერთ თავის წერილში ნერვული აღიარებს: „როგორც კი გამოვჯანმრთელდი, ყველაფერი გაუფერულდა და ხიბლი დაკარგა; ყველა გენიალური იდეა გაუჩინარდა და გაქრა პოეზიაც, რომელიც ამდენ ხანს ჩემში ბუდობდა“ (Nerval 1994: 71).

ქერარი მკურნალობით უკმაყოფილო იყო და ექიმებს პოლიციელებს ადარებდა, რომლებიც ადამიანის სულის ნაცვლად მის სხეულს მკურნალობენ. პოლიციელებისა და ექიმების შედარებამაც თავი იჩინა ნერვალის ბოლო ნაწარმოებში (სამხედროების მიერ მოთხრობელის დაკავება და მისი საავადმყოფოში გადაყვანა). თანამედროვე ფსიქიატრიისგან განსხვავებით, XIX საუკუნეში ექიმები პაციენტების დაკვირვებებით შემოიფარგლებოდნენ, მათ მოთმინებით ეპყრობოდნენ და, დიდსულოვნების ნიშნად, ხელოვნებით გატაცების უფლებას აძლევდნენ. ნახატებისა და ნაწერების საშუალებით, ექიმები პაციენტის მდგომარეობას აკვირდებოდნენ. ეს ეპიზოდი ასახულია ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“. ზოგიერთ ფსიქიატრიულ დაწესებულებაში, სამკურნალო საშუალებად ნარკოტიკულ ნივთიერებებს იყენებდნენ. ეს ნივთიერებები ჰალუცინაციებს იწვევდა. მოთხრობის, „ორელიას“, თითქმის ნახევარი მოთხრობელის ჰალუცინაციებს უკავია. მკურნალობის ეს მეთოდიც ასახულია ნაწარმოების ბოლოს.

1852 წელს, ნერვალი თავის ცნობილ ნოველას – „სილვის“, აქვეყნებს, რომლის შესახებაც იტალიელი მეცნიერი და მწერალი – უმბერტო ეკო წერს: „უკვე ოცი წელია, რაც ამ ნოველას ვიკვლევ და მისი ყოველი წაკითხვის შემდეგ უფრო მეტს ვიგებ, ვიდრე მანამდე ვიცოდი“ (ᄒko 2002: 48). ამავე პერიოდში ნერვალი მუშაობას ასრულებს ბელეტრისტულ ნაშრომზე – „ბოჰემის პატარა სასახლეები“ („Petits Châteaux de Bohême“), რომელიც ერთი წლის შემდეგ ქვეყნდება.

დროებით წარმატებას მცირედი ფინანსური ანაზღაურებაც მოჰყვა, თუმცა, ჯანმრთელობის გაუარესების გამო, ნერვალი იძულებული შეიქნა თანხა ექიმ ბლანშის კერძო კლინიკაში დაეტოვებინა, სადაც სამი თვე (1854 წლის

ავგისტო, სექტემბერი და ოქტომბერი) გაატარა. იქიდან გამოსულს აღარაფერი ებადა. სწორედ ეს პერიოდი აქვს ასახული ნერვალს თავის მშვენიერ მოთხრობაში – „ორელია”

1852 წლის იანვარში, ნერვალმა ღუბუას მუნიციპალურ საავადმყოფოში განაგრძო მკურნალობა, რადგან კერძო კლინიკის მკურნალობის საფასურს ვეღარ იხდიდა. ავადმყოფობა მას თავის საქმიანობაში ხელს არ უშლიდა. ექიმებისგან წახალისებული ნერვალი ჯერ ასრულებს და შემდეგ აქვეყნებს მოგონებებს, სახელწოდებით – „გასეირნებები და მოგონებები” („Promenades et Souvenirs”), შემდეგ ნარკვევს – „ოქტომბრის ღამეები” („Les nuits d’octobre”).

1854 წელს მწერალი გამოსცემს თავის ყველაზე ცნობილ ნოველათა კრებულს – „ცეცხლის ქალიშვილები”. მასში გაერთიანებულია ნოველები და ზღაპრები. კრებული ნერვალის ყველაზე ახლო მეგობრის, ალექსანდრე დიუმას დახმარებით გამოიცა.

ერთ დღეს, ლა ლიბერტეს (*La Liberté*) რედაქტორი ცნობილ ფოტოგრაფს, ეტიენ შარლი გასპარ-ფელიქს ტურნაშონს (1820-1910), იგივე ნადარს ეწვია. ნერვალის სკვდილიდან ოც წელზე მეტი იყო გასული. რედაქტორმა ფოტოგრაფიის პატრიარქს ნერვალზე ჰკითხა. მისი ინტერვიუ *Mercure de France*-ის 1908 წლის პირველი აპრილის ნომერში გამოქვეყნდა, ნადარის სიკვდილამდე ორი წლით ადრე (*Mercure* № 256, T. LXXII). ნადარმა უპასუხა, რომ ნერვალი ბავშვივით გულუბრყვილო, ძალიან სათნო და კეთილმოსურნე ადამიანი იყო, რომელმაც სიამაყის გამო მოიკლა თავი; სიამაყის, რადგან ყველას იგი უკვე გარდაცვლილი ეგონა.

ნადარის სიტყვებით, ნერვალი სიცოცხლის უკანასკნელ პერიოდში ძალიან ნერვიულობდა, რომ ვეღაფერს ქმნიდა. გარდაცვალებამდე რამდენიმე საათით ადრე, ნერვალი ასელინოსთან იმიტომ მივიდა, რომ სამკითხველოს ბილეთის ფული ესესხა. როდესაც სამკითხველოში, რომელშიც მწერალი მანამდე ყოველდღე დადიოდა, ვერაფერი დაწერა, მშიერმა, კოსტუმის ამარამ, ზამთრის სუსხში, პარიზის ბნელ და უკაცრიელ ქუჩაზე ჩამოიხრჩო თავი (Jean 1989:185).

სიცოცხლის ბოლოს ნერვალი დეიდასთან, პარიზში სახლობდა. ხელმოკლეობისა და ავადმყოფობის მიუხედავად იგი „კარგად” იქცეოდა და ზედმეტად არავის აწუხებდა. როდესაც წერა ვეღარ შესძლო, ნერვალმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ალექსანდრე დიუმა იგონებს იმ დღეს, როდესაც არსენ უსესგან ნერვალის გარდაცვალების ამბავი შეიტყო. მას

პოლიციელმა მიაკითხა და განყოფილებაში გვამის ამოსაცნობად წაიყვანა. საბრალო მეგობრის დანახვაზე დიუმამ ფიზიკური ტკივილი შეიგრძნო (Dumas 1990: 125). თავდაპირველად, პოლიციაში ნერვალზე პარიზის ბნელ ქუჩაში თავდასხმის ვერსიაც არსებობდა. ეს მოსაზრება ნაკლებად სარწმუნოა, რადგან შილიფად ჩაცმული ადამიანი თავდამსხმელებისთვის არც თუ ისეთი მომხიბვლელი მსხვერპლი იქნებოდა. ნერვალის ლიტერატურული საქმიანობა წარმატებით (მან გოეთეს *ფაუსტი* თარგმნა), თვით გოეთეს აღიარებით დაიწყო და უსახელოდ დამთავრდა.

ნერვალისა და მისი ნათესავების უსახსრობის გამო, მისი დაკრძალვის ხარჯები მეგობრებმა თავის თავზე აიღეს. ტეოფილ გოტიემ და მარსელ უსემ ნერვალის პიესების თანაავტორს – ჟოზეფ მერის, ფინანსურ დახმარებაზე უარი უთხრეს და მთელი ხარჯი თავად გაიღეს. დაკრძალვის ცერემონიის წინ ნოტრ-დამში პარაკლისის გადახდა და პერ ლა შეზზე დაკრძალვა 400 ფრანკი დაჯდა. მარტო არსენ უსემ 380 ფრანკი გადაიხადა.

ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებას ძალიან მჭიდრო კავშირი აქვს ჟერარ ლაბრუნის ცხოვრებასთან, იგივე – ჟერარ დე ნერვალის ბიოგრაფიასთან. ამაში იგი ალექსანდრე დიუმასაც გამოუტყდა თავისი ცნობილი ნოველების კრებულის – „ცეცხლის ქალიშვილები“ – წინასიტყვაობაში. მწერლის აზრით, არსებობენ მწერლები, რომელთა ნაწარმოებები მწერლისა და პერსონაჟის იგივეობას ასახავენ. ნერვალი თავს მათ რიცხვს მიაკუთვნებდა (Nerval 1994:72).

II თავი

ქმარ ღე ნერვალის ნაწარმოებების ჟანრული იდენტიფიკაციის საკითხისთვის

ძველი დროიდან დღემდე, ლიტერატურული ნაწარმოების ჟანრული იდენტიფიკაციის საკითხი ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხად რჩება. ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, იგი განსხვავებულად განიხილება და ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, სასურველი შედეგის მისაღებად, თავისებური მიდგომა და მეთოდოლოგია იკებნება, თუმცა არისტოტელეს თეორია ლიტერატურის სამი ჟანრის შესახებ – ლირიკული, ეპიკური და დრამატული ჟანრები – დღესაც არ ჰკარგავს თავის აქტუალობას (ჭილაია 1984: 253).

მ. ბახტინი წერდა, რომ ლიტერატურული ჟანრი ლიტერატურის განვითარების პროცესის შემოქმედებითი მახსოვრობაა, ამიტომ ჟანრს ამ განვითარების ერთიანობის და უწყვეტობის უზრუნველყოფის უნარი შესწევს (Бахтин 1975:25).

ბევრი მკვლევარი თვლის, რომ, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, უპრიანია ჟანრის პოეტიკის საკითხების შესწავლა ისტორიზმის პოზიციიდან, რადგან ნებისმიერ ჟანრში „მარადიული“ „ახლისგან“ განუყოფელია, ისევე როგორც ტრადიციული – ნოვატორულისგან.

ჟანრების საზღვრების დადგენასთან ერთად, ლიტერატურათმცოდნეები ე.წ. ქვეჟანრების საზღვრებსა და ფარგლებს განიხილავენ (რომანი, ბალადა, ტრაგედია). ქვეჟანრებსაც, ჩვეულებრივ, ჟანრებად მოიხსენიებენ და მათ რამდენიმე სახეობას განარჩევენ.

ნებისმიერი ჟანრი განიხილება როგორც შინაარსობრივ-ფორმალური კატეგორია. ნაწარმოების სტრუქტურა ისტორიულად ჩამოყალიბებულ იდეურ-ესთეტიკურ ერთიანობას წარმოადგენს, რომლის ფორმირება ნაწარმოების ჟანრული კუთვნილებითაა განპირობებული. ჟანრების კონსტრუირების კანონზომიერებების ცოდნის გარეშე შეუძლებელია ნაწარმოებების ინდივიდუალური მხატვრული ღირებულებების დადგენა.

არსებობს ერთმანეთისგან განსხვავებული და ახლოსმდგომი ჟანრის თეორიები. ჟანრული იდენტიფიკაციის საკითხით დაინტერესება თავად ნერვალის შემოქმედების თავისებურებამ განაპირობა. ერთი მხრივ, ნერვალის ნაწარმოებები ტრადიციული ნოველის ჩარჩოებს ინარჩუნებს (მცირე ზომა, თხრობის ლაკონური სტილი, ძირითადი სიუჟეტური ქარგის სწორხაზოვნება),

მაგრამ ნაწარმოებებში არსებული „შენაკადები“ მას მოთხრობის, ვრცელი მოთხრობის, თუნდაც მცირე ზომის რომანის თვისებებს ანიჭებს.

ნერვალის შემოქმედებას განსაკუთრებულ ხიბლს მის ნაწარმოებებთან ლიტერატურული და ჯადოსნური ზღაპრების შერწყმის მცდელობა სძენს. ამავე დროს, უერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ფანტასტიკურ ჟანრს და მის მრავალსახეობას.

II. I. ფანტასტიკური ჟანრის ისტორიდან

„ფანტასტიკური“ ფრანგული სიტყვიდან – „fantastique“ – არის ნაწარმოები, რაც უჩვეულოს ნიშნავს. ეტიმოლოგიურად ეს სიტყვა ლათინურ სიტყვას – „fantasticus“, უკავშირდება, რომელიც ბერძნული სიტყვიდან – phantasticos, არის წარმოქმნილი; ეს უკანასკნელი კი – სიტყვისგან – „phantasma“, ანუ „მოჩვენებები“. ფანტასტიკა მხატვრული ლიტერატურის, კინემატოგრაფიისა და სახვითი ხელოვნების ჟანრია, რომლის ესთეტიკურ დომინანტას ფანტასტიკურის, ანუ უჩვეულოს კატეგორია წარმოადგენს, რაც ჩვენს გარშემო არსებული რეალობის ჩარჩოების და საზღვრების რეპრეზენტაციის წესების უგულვებელყოფაში გამოიხატება. თანამედროვე, XXI საუკუნის ხელოვნებაში არსებობს ფანტასტიკის სამი ძირითადი ჟანრი: სამეცნიერო ფანტასტიკა, ფენტეზი და საშინელებათა ჟანრი.

ფანტასტიკური ჟანრის საწყისები ჯერ კიდევ პოსტ-მითოსურ და ფოლკლორულ ცნობიერებაში უნდა ვეძიოთ, რაც ჯადოსნური ზღაპრების არსებობას უკავშირდება. ფანტასტიკის მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ სახეობად ჩამოყალიბება მისი ფოლკლორისგან გამოყოფით, ადამიანის გარშემო არსებული ემპირიული რეალობის მითოსური შემეცნების უარყოფით იწყება. სამყაროს პირველყოფილი აღქმა, უძველესი კოსმოლოგიური მითებით მისი ახსნა რეალობის ახლებურ გაგებას აღარ აკმაყოფილებდა. საჭირო გახდა რეალობის განსხვავებული განმარტება, მის მიმართ დამოკიდებულების შეცვლა, ამიტომაც უწოდებს ოლგა ფრაიდენბერგი ფანტასტიკას „რეალიზმის პირველ პირმშოს“ (Фрейденберг 1997: 3).

ფანტასტიკური ლიტერატურის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე, მითში და მითოსურ აზროვნებაში რეალიზმი ფანტასტიკური არსებების შეტანით იმკვიდრებს თავს. მხატვრულ შემოქმედებაში იგი აისახა ისეთი ღვათებრივი

წარმომავლობის არსებების შექმნით, რომლებსაც ადამიანისა და ცხოველისთვის დამახასიათებელი ნიშნები გააჩნდათ (კენტავრები, სფინქსები..) მოგვიანებით, წერილობითი ლიტერატურული ტრადიციის დამკვიდრება-განვითარებასთან ერთად, საფუძველი ეყრება ფანტასტიკის ისეთ ჟანრებს, როგორცაა უტოპია, შემდეგ კი – ფანტასტიკური მოგზაურობა. შეიძლება ითქვას, რომ ჰომეროსის *ოდისეა* დასავლეთ-ევროპული ფანტასტიკის პირველი ლიტერატურული ნიმუშია, თუმცა მითოსური და მიმესური ფორმების პირველ გაცნობიერებულ ნაზავს არისტოფანეს შემოქმედებაში ვხვდებით, სადაც ფანტასტიკური მოგზაურობა და უტოპია ერთმანეთთან ჰარმონიულად არის შეკავშირებული და შეხავებული.

ელინისტურ-რომაულ ეპოქაში, ფანტასტიკა განვითარების ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე გადადის. ელინისტურ ეპოქაში იქმნებოდა ე.წ. ფსევდომოგზაურობა. ნაწარმოების გმირები დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობდნენ და საუცხოო თავგადასავლების მონაწილენი ხდებოდნენ (ანტონიუს დიოგენეს „საოცარი თავგადასავლები ტულეს მეორე მხარეს“). ზოგჯერ, ნაწარმოების პერსონაჟები დედამიწის ფარგლებს სცილდებოდნენ და მის გარეთ მოგზაურობდნენ, მაგალითად – მოვარეზე. ელინისტურ-რომაულ ეპოქაში შექმნილი ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებებში ფანტასტიკური ხშირად ფონად გასდევს სინამდვილის სოციალურ-პოლიტიკურ ასახვას და სასიყვარულო ამბებს. გამოგონილი პერსონაჟების გარდა, ავტორები ნაწარმოებებს ისტორიულ პირებზეც ქმნიდნენ. საკმარისია გავიხსნოთ ფსევდო კალისფენეს *ამბავი ალექსანდრე დიდისა*, სადაც კაცობრიობის უდიდესი მხედართმთავარი გოლიათებით, ჯუჯებითა და კაციჭამიებით დასახლებულ გასაოცარი ფლორისა და ფაუნის მქონე ქვეყნებში მოგზაურობს, ებრძვის მათ და ამარცხებს კიდევ (Dictionnaire...2001 :434).

ფანტასტიკის ქვეჟანრებიდან აუცილებლად უნდა გამოვყოთ რომანები, სადაც გარდასახვა, პერსონაჟების იერისა და მათ მიერ საკუთარი ბუნების სახეცვლა არის ასახული, მაგალითად აპულეუსის *მეტამორფოზები*, *ანუ ოქროს ვირი*. ეს ნაწარმოები ლიტერატურის ისტორიაში დამკვიდრდა როგორც პირველი ფანტასტიკური ხასიათის მხატვრული ქმნილება ადამიანის სულისა და სხეულის შესახებ. იმ ეპიქოს ერთ-ერთი პირველი უტოპიური ხასიათის ნაწარმოებია პეტრონიუსის *სატირიკონი*, სადაც უშვილძიროდ დარჩენილთა ქალაქის – კრონოსის, ამბავია გადმოცემული. ეს ნაწარმოები, ფანტასტიკურის გარდა სატირულ ხასიათსაც ატარებს, რაც შემდგომში ფრანსუა რაბლეს

ეპოპეაში – „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, და ჯონათან სვიფტის „ჰულივერის მოგზაურობა“-შია გამოყენებული და განვრცობილი. ამ ქმნილებებში, სატირული ფანტასტიკა ნატურალისტურ გროტესკს ერწყმის. ფანტასტიკური ჟანრის ისტორიაში კომიკური ელემენტი შემოაქვს ლუკიანეს *სარწმუნო ამბავს*, რომელშიც, კომიკური ელფერის გასამძაფრებლად, ავტორი უცნაურ ფლორას და ფაუნას აღწერს.

II საუკუნის ადრექრისტიანულ ლიტერატურაში უხვადაა ფანტასტიკური ტიპის ლიტერატურული ნაწარმოებები, მაგალითად *კლიმენტინები*. ნაწარმოების სახელწოდება მთავარი პერსონაჟის – კლიმენტის, სახელს უკავშირდება. სხვა მოქმედი პერსონაჟები რეალურად არსებული ისტორიული თუ რელიგიური პირები არიან: პეტრე მოციქული, მოგვი სიმეონი, თუმცა მათ გვერდით, გამოგონილი, ლეგენდარული გმირებიც ფიგურირებენ: უმშვენიერესი ელენე. ამავე ნაწარმოებში პირველად ჩნდება ფაუსტის სახე, რომელიც შემდგომ გოეთეს უკვდავი ქმნილებით იმკვიდრებს თავს (Климентины 2002 :1).

V საუკუნიდან მოყოლობული, ავტორთა ყურადღებას ყოველივე უჩვეულო, ჯადოსნური იპყრობს. ამავე პერიოდში საფუძველი ეყრება ისეთ ჟანრს როგორცაა პარადოქსოგრაფია. ამ ჟანრის პირველ ნიმუშად ითვლება *ტრალიელი ფლეგონტის გასაოცარი ამბები*, სადაც პირველად გამოჩნდა პერსონაჟი-მოჩვენება. შუა საუკუნეებში (V–XI), ფანტასტიკური ლიტერატურა უკანა პლანზე გადადის. ფანტასტიკის ელემენტები იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ ლიტერატურულ ფორმებს ერწყმის. ხდება ფანტასტიკის „გამეცნირება“ – ასე ახასიათებს ფანტასტიკური ჟანრის შემდგომ ეტაპს ფრანგი ისტორიკოსი, მედიევისტი, ტოტალური ისტორიის კონცეფციის ერთგული, XIII საუკუნის დასავლეთ-ევროპის ისტორიის სპეციალისტი, წმინდა ლუი IX და ფრანცისკ ასიზელის ბიოგრაფიების ავტორი – ჟაკ ლე გოფი (Jacques Le Goff). ამ პერიოდში იქმნება წიგნები, რომლებშიც გასაოცარი, დაუჯერებელი ამბებია მოთხრობილი, ე.წ. „საოცრებათა წიგნები“: *მარკო პოლოს მოგზაურობა*, *სერ ჯონ მანდევლის თავგადასავალი*. ეს უკანასკნელი იმით არის საინტერესო, რომ მისმა ავტორმა (1357-1371) ფსევდონიმად თავისი წიგნის მთავარი პერსონაჟის სახელი აირჩია (Jean de Mandeville). განსაკუთრებული ადგილი უკავია რაიმონ ლულიუსის (Raymundus Lullius, Lulio – 1235-1315), კატალონიელი პოეტის, ფილოსოფოსისა და მისიონერის, ქაღალდის წრეების მექანიკური ლოგიკური მანქანის შემქმნელის ნაწარმოებებს და

მოსაზრებებს (მაგალითად, Ars Magna), რომლებსაც შემდგომ ჰეგელმა მიმართა თავის შრომებში.

პარადოქსოგრაფიაც ახალ რეალობას მოერგო. პარადოქსოგრაფია როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი, ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში არსებობდა, თუმცა მისი სახელწოდება ლიტერატურის ისტორიაში მოგვიანებით, გერმანელი ფილოლოგ-ელინისტის, ანტონ ვესტერმანის საშუალების დამკვიდრდა. ამ ჟანრს განეკუთვნება *საოცრებების შესახებ ამბები*, რომელიც არისტოტელეს მიეწერება; ასევე ვარონის და ციცერონის ნაწარმოებები, რომლებსაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოუღწევია და მათ შესახებ მხოლოდ გადმოცემით ვიცით. პარადოქსოგრაფიას პროფესორის, მწერლისა და ეკონომისტის, პარიზის პარლამენტის წევრის, პოლიტიკის შესახებ მეცნიერების ფუძემდებლის – ჟან ბოდენის (Jean Bodin-1529-1596) *დემონომანია* შეიძლება მივაკუთვნოთ, რომელიც ბოდენის სახელმწიფოებრივი სუვერენიტეტის შესახებ თეორიაზე არანაკლებ პოპულარული იყო (Schneider 1985 :136). ბოდენი სახელმწიფოს მოწყობის ოპტიმალურ ფორმად აბსოლუტურ მონარქიას მიიჩნევდა, უარყოფდა არისტოტელეს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სახელმწიფო ადამიანის ბედნიერებისთვისაა შექმნილი, თუმცა თავის ლიტერატურულ ექსპერიმენტებში იგი უფრო თამამი აღმოჩნდა: *ჯადოქრების დემონომანიაში* მან დემონების უღელქვეშ მყოფი ადამიანების ცხოვრება აღწერა. დემონების ან დემონებით შეპყრობილი ადამიანების შესახებ ამბები ცალკე მდგარ ქვეყანრად არის გამოყოფილი. პარადოქსოგრაფიის ჟანრს ნიკოლა რემის *Demonolatria*-ც მიეკუთვნება.

ბაროკოსა ეპოქაში იქმნება ავგუსტიანელი ბერის – ჰანს ულრის მეგერპეს ((1644-1709) – აბრაჰამ ა სანტა-კლარას *Heilsames Gemisch Gemasch*. ნაწარმოები სქოლასტიკის, მისტიკის და კათოლიციზმის ნაზავია. ნაწარმოებში კლერიკალები გაქილიკებულნი არიან. აბრაჰამ ა სანტა-კლარას მოსაზრებები ფ. შილერმა გამოიყენა თავის *ვალენშტაინის ბანაკში*. იმავე ეპოქაში, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ჟან-პიერ კამიუს *სისხლიანი ამფითეატრი* (L'Amphithéâtre sanglant), სიმონ გელარის *საუცხოო ამბები* (Histoires admirables), ანტონიო ტორკვემადას *ჰექსამერონი*, ფრანსუა როსეს *Theatrum tragicum*. პარადოქსოგრაფიული ტრადიცია აისახა ფრანსუა რაბლეს *გარგანტუასა და პანტაგრუელში*, გრიმელსჰაუზენის *სიმპლიციისიმუსში* და ჯონათან სვიფტის *გულივერის მოგზაურობაში*.

XII საუკუნეში წარმოიქმნა ე.წ. ჯადოსნური ზღაპრები, რომლებშიც კელტური მითები საგმირო ეპოსის ტრადიციებს ჰარმონიულად შეერწყა. საგმირო ეპოსში ბევრი ჯადოსნური პერსონაჟია, მაგალითად, ობერონი – ჯუჯა, იულიუს კეისრისა და ფერია მორგანას შვილი, რომელიც ციკლის, *გუენ ბორდოსელის* პერსონაჟია (XII–XIV სს). ობერონის სახე ფიგურირებს უილიამ შექსპირის კომედიაში – „ზაფხულის დამის სიზმარი“. ბევრ ფანტასტიკურ ელემენტს ვხვდებით *ტრისტანსა და იზოლდაში*. შეიძლება ითქვას, რომ ფანტასტიკური ელემენტების არსებობა შუა საუკუნეების სარაინდო რომანის აუცილებელი მახასიათებელია (კრეტიენ დე ტრუას „პარციფალი“ (1182)). აღნიშვნის ღირსია ინგლისელი გამომცემლისა და მწერლის, რაინდის, თეთრი და წითელი ვარდების ომის მონაწილის, პარლამენტარის – ტომას მელორის (1417-1471) მეფე არტურზე შექმნილი ციკლი. მელორმა ცხოვრების ბოლო ოცი წელი ციხეში გაატარა, სადაც შექმნა კიდევ თავისი ლიტერატურული ქმნილებები, მათ შორის – *არტურის სიკვდილი* (1469).

სარაინდო რომანში ჯადოსნური რეალურ სამყაროსთან თანაარსებობს, იგი გასაოცრად ერწყმის ყოფითს. სარაინდო რომანი ადამიანის ფანტაზიის უკიდევანობაზე, მის საუცხოო მასშტაბებზე მიუთითებს. იგი ახალი ფსიქოტიპის და ზნეობრივი კრიტერიუმების ჩამოყალიბების მცდელობას წარმოადგენს, რაც სამყაროს მოწყობის თაობაზე და ამ სამყაროში ადამიანის დანიშნულებაზე ეკლესიის კანონიკურ წარმოდგენებს ეწინააღმდეგება.

ფანტასტიკური ლიტერატურის განვითარების შემდგომი ეტაპი უკავშირდება მონუმენტურ-ფანტასტიკურ ტილოებს, რომლებიც ისტორიულ-ეპიკურ წანადვრებს მოკლებულნი არიან. საკმარისია დავასახელოთ ცნობილი ჰუმანისტის, ტიტო სტოცის ნათესავის, გუბერნატორის, მატეო-მარია ბოიარდოს (1441-1494) *შეყვარებული როლანდი* (Orlando innamorato), რომელშიც ავტორმა მთლიანად შეცვალა წარმოდგენა საგმირო ეპოსის გმირის, მამაცი მეომრის – როლანდის შესახებ: მის ნაწარმოებში იგი შეყვარებულია. ერთიანი სიუჟეტური ქარგის უგულებელყოფის მიუხედავად, იგი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, რადგან მკითხველს კაროლინგების სამეფო კარის რაინდების დაუჯერებელი, გასაოცარი თავგადასავლები ხიბლავდა. აქვე უნდა გამოვყოთ ბრწყინვალე იტალიელი პოეტის და დრამატურგის, ლუდოვიკო არიოსტოს (Ludovico Arioso, 1474-1533) ოცდახუთი წლის შრომის ნაყოფი – (1507-1532). ნაწარმოები წარმოადგენს ტრადიციული, სარაინდო რომანისა და საგმირო ეპოსის სინთეზს. არიოსტომ *შეყვარებული როლანდის* სიუჟეტი განავრცო. მის

ნაწარმოებში რაინდები არა მარტო სარკინოზებს, არამედ ურჩხულებსაც ებრძვიან. ეს თემა სხვა საგმირო რომანებშიც დამუშავდა. არიოსტოს ასახული მოვლენების მიმართ ირონიულ დამოკიდებულებას ნაწარმოებში კომიკური ელფერი შეაქვს და წიგნს მკითხველისთვის მომხიბვლელს ხდის. *შეშლილი როლანდი* დიდაქტიკურ ხასიათს არ ატარებს და მას ზნეობრივი მაგალითის მანქანების ფუნქცია არ აკისრია.

აქვე უნდა ვახსენოთ XVI საუკუნის უდიდესი იტალიელი პოეტის, მელანქოლიკის, თავისი თანამედროვეების მიერ დაუფასებელი მწერლის ტორკვატო ტასოს (Torquato Tasso – 1544-1595) *განთავისუფლებული იერუსალიმი* (1575), რომელშიც ქრისტიანებისა და მაჰმადიანების ბრძოლაა აღწერილი პირველი ჯვაროსნული ომის ბოლოს. ამ ნაწარმოებში ფანტასტიკური წარმოდგენილია ეშმაკის მოციქული დომასკოს მეფის სახით, რომელსაც აღქაჯი ალექტო და სხვა ბოროტი ძალა და ჭინკები ეხმარებიან, ამიტომ ეშმაკის მიერ მოჯადოვებული სარაცინი რაინდული ორთაბრძოლის წესების ვერ იცავს. აღწერილი ეგზოტიკური პეიზაჟი მხოლოდ წარმოსახვის ნაყოფია: ტასო აღწერს ტყეს, რომელიც, ახლო აღმოსავლეთის კლიმატური თავისებურებიდან გამომდინარე, რეალობაში არ არსებობდა.

აღნიშვნის ღირსია ინგლისელი პოეტის, შექსპირის თანამედროვეს, ედმუნდ სპენსერის (Edmund Spenser -1552-1599) *ფერიების დედოფალი* (1596). ეს ნაწარმოები ადამიანის თორმეტი სიქველის ალეგორიული გამოხატულებაა. *ფერიების* ჯადოსნურ ქვეყანაში დედოფალი გლორიანა მბრძანებლობს, რომელიც არავის უნახავს. დღესასწაულზე, რომელიც თორმეტი დღე გრძელდება, გლორიანა თავის ერთგულ რაინდებს რთულ და სახიფათო დავალებების შესრულებას სთხოვს. ედმუნდ სპენსერმა მხოლოდ ექვსი წიგნის დაწერა მოასწრო, სადაც ხოტბა შეასხა სიწმინდეს, ზომიერებას, უმწიკლობას, მეგობრობას, რაინდობას, სიმტკიცეს. ნაწარმოების პერსონაჟები *ფერიები* და ელფები არიან. შესახედაობით ელფი რაინდისგან არაფრით გამოირჩევა. *ფერიების დედოფალი* სარაილო და საგმირო ეპოსის მდიდარ ტრადიციებს ეყრდნობა. პერსონაჟებს შორის არიან ტრისტამი (ტრისტანი), უფლისწული არტური. ნაწარმოებში უხვადაა ჯადოსნურის ატრიბუტიც: ჯადოქარი მერლინის სარკე, რომელშიც მეომარი-ქალწული ბრიტომართა თავის მომავალ სატრფოს – არტეგალს იხილავს. პოემაში ისტორიულ ალიუზიებსაც ვხვდებით: საემარისია ვახსენოთ მარიამ სტუარტი, დიდი არმადა, ანრი

ნავარელი; გაკვრით არის მინიშნებული დედოფალი ელისაბედის და უოლტერ რაილის დაშორებაც.

ფრანგული ფანტასტიკის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს XII საუკუნის ცნობილი ალეგორიული პოემა, გიომ დე ლორისის და ჟან დე მენის *ვადის რომანი* (Roman de la Rose). რომანის 22 817 ლექსიდან პირველი 4669 XII საუკუნის პირველ ნახევარში არის დაწერილი. ორმოცი წლის შემდეგ, 1279 წელს, ჟან დე მენმა იგი გააგრძელა და განავრცო. გიომ დე ლორისს თავისი ქმნილება სიყვარულის ხოტბად ჰქონდა ჩაფიქრებული. შეყვარებულთა ეს კოდექსი არისტოკრატთა სამაგიდო წიგნი გახლდათ. მწერლის შემოქმედებაზე ოვიდიუსმა და კრეტენ დე ტრუას რომანებმა დიდი გავლენა იქონია. პოემის პერსონაჟები სხვადასხვა აბსტრაქტულ ცნებებს ალეგორიულად განასახიერებენ: ზრდილობა, საფრთხე, შიში, ეჭვი . . . ჟან კლოპინელმა, ჟან დე მენმა სქოლასტიკის უბადლო მცოდნემ, გიომ დე ლორისის ნაწარმოებს ენციკლოპედიური ხასიათი შესძინა. მისი კალმის ქვეშ ნაწარმოები რომანტიკული ხასიათის ინტრიგის და ალეგორიის ნაზავად იქცა. კლოპინელმა ბუნების სხვადასხვა მოვლენაზე, ადამიანის გრძნობებზე საუბარი სცადა, შეეცადა ჰალუცინაციებზე ყველაფერი მოეთხრო. რომანში გაქილიკებული იყო მამაკაცის მხრიდან ქალის მიმართ პლატონური სიყვარული და მორჩილება. ნაწარმოებიცა და ავტორიც იტალიური წარმომავლობის ფრანგმა პოეტმა ქალმა, ერთ-ერთმა პირველმა ფემინისმა – ქრისტინ პიზანელმა (Cristine de Pizane – 1364-1430) კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა, თუმცა მათ დასაცავად ბევმა ჰუმანისმა აღიმადლა ხმა. მათ შორის იყო ერთ-ერთი პირველი ჰუმანისტი – ჟან დე მონტრეილი. ყველაფრის მიუხედავად, რომანი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა როგორც თანამედროვეთა, ასევე შემდგომი ეპოქების მკითხველთა შორის. ამის დასტურია რომანის ინგლისურ ენაზე ჯეფრი ჩოსერისეული თარგმანი და კლემან მაროს რედაქტირებული და განახლებული გამოცემა. ორივე ნაწილი, მათი თვისობრივი განსხვავების მიუხედავად, ჯადოსნური ალეგორიის სახითაა წარმოდგენილი.

რენესანსის ეპოქაში ფანტასტიკა და ჯადოსნური ადგილს რეალისტურ რომანს უთმობს. *დონ კიხოტესა და გარგანტუა და პანტაგრუელში* გაქილიკებულია სარაინდო რომანები და შუა საუკუნეების მხატვრული-ლიტერატურული გამოსახვითი საშუალებები. უტოპიის ჟანრის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპიც ამავე ეპოქას უკავშირდება, როდესაც უტოპია ფანტასტიკურის ჩარჩოებში ექცევა. ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ

თელემის სააბატოს ეპიზოდი *გარგანტუა და პანტაგრუელში*: ირონიითა და იუმორით დახატული მიწიერი სამოთხე ირეალურია, წარმოუდგენელი და, აქედან გამომდინარე – ფანტასტიკური.

უტოპიური ჟანრის ერთ-ერთი ფუძემდებელია რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის მიერ წმინდანად აღიარებული თომას მორი (Tomas More – 1478-1535), ინგლისის მეფის ჰენრი VIII – ეს კანცლერი. მისი ნაწარმოებია *ოქროს წიგნი*. ტომას მორი იდეალური სახელმწიფოს და ადამიანთა შორის იდეალური ურთიერთობის მოდელს გვიხატავს (1516). სიტყვა – „უტოპია“, (კუნძულის სახელწოდება) იდეალური სახელმწიფოს და საზოგადოების სინონიმად იხმარა ინგლისელმა მღვდელმა – სამოელ პეტჩესმა თავის ნაწარმოებში – *მოძღვროცველობა* (Pilgrimage).

ცნობილმა ინგლისელმა მწერალ-ფანტასტმა და ბიოლოგმა, ჰერბერტ უელსმა (1866-1946) კითხვაზე, თუ რას წარმოადგენს უტოპია, უპასუხა: „უტოპია ეს არის ოცნება, საუკეთესო მომავლის იმედი, ადამიანის უკეთესობისკენ სწრაფვა“. ნებისმიერი უტოპია იმდენად არის ფანტასტიკური, რამდენადაც მასში დიდია უკეთესობისკენ სწრაფვა და ოცნება. იქნება ეს ეკო თუ ტექნოუტოპია, ანტიუტოპია (anti-utopia ან dystopia), რომელიც ტოტალიტარული სახელმწიფოს საშიშროებაზე მოგვითხრობს, ან ამერიკელი სოციოლოგისა და ფუტურისტის – ელვინ ტოფლერის (Alvin Toffler) ზეინდუსტრიული პრაქტოპია.

აღნიშვნის ღირსია იტალიელი მწერალის, ტომასო კამპანელას (Tomaso Campanella 1568-1639) უტოპიური სოციალიზმის კონცეფცია. კამპანელამ 27 წელი ციხეში გაატარა და განთავისუფლება მხოლოდ კარდინალ რიშელიეს დახმარებით შესძლო, რომელმაც კამპანელას მიღწევების აღიარების ნიშნად, მას პენსია დაუნიშნა. კამპანელას ნაწარმოებში *Civitas Solis* (1602) ფანტასტიკური და რეალური ერთმანეთს ერწყმის. მწერალი ისეთ საზოგადოებას გვიხატავს, რომელშიც მბრძანებლობს მეტაფიზიკოსი. ამ უკანასკნელს სახელმწიფოს სამართლიან მართველობაში ესმარება ძალაუფლების, სიბრძნისა და სიყვარულისგან შემდგარი ტრიუმვირატი. უტოპიურ სახელმწიფოში ოთხსაათიანი სამუშაო დღეა, რომელიც, კომუნიზმის დამკვიდრებასთან ერთად, შეიძლება კიდევ შემცირდეს. სახელმწიფოში მსუქანნი და ამხდარნი უღვდებიან, რომ ქორწინება უფრო პარმონიული გამოდგეს. უტოპიის ქვეყანრს მიეკუთვნება ინგლისელი ფილოსოფოსის, ისტორიკოსის და პარლამენტარის, ეპიკურიზმის ფუძემდებლის, ადამიანის

ძღვეამოსილების მეხოტბის – ფრენსის ბეკონის (Francis Bacon – 1561-1626), *ახალი ატლანტიდა*. ნაწარმოები მკითხველს სოციალურ გარდაქმნებს არ სთავაზობს, რადგან კუნძულ ბენსელემზე არსებული სახელმწიფოს წყობა იმ პერიოდის ინგლისის სახელმწიფოებრივი მოწყობისგან თითქმის არ განსხვავდება, თუმცა მეცნიერები თავიანთი შრომისთვის გულუხვი, განათლებული მმართველის მიერ არიან დაფასებულნი და თავიანთი მიღწევების გამო ჯილდოვდებიან. *ახალი ატლანტიდა* ტექნოკრატიული უტოპიაა: ბეკონმა უკვე XVI საუკუნეში იწინასწარმეტყველა ტექნიკის იმხანად დაუჯერებელი ისეთი მიღწევები როგორცაა წყალქვეშა ნავი, მიკროფონი და ტელეფონი.

მითოლოგია და ფოლკლორი ყოველთვის იყო ფანტასტიკის უშრეტი წყარო, თუმცა არც ბიბლიური ტექსტები ახდენდნენ მასზე ნაკლებ გავლენას.

ინგლისელი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის – ჯონ მილტონის (John Milton – 1608-1674) *დაკარგული სამოთხე* (Paradise Lost-1667), ერთი შეხედვით ტრადიციულ ფანტასტიკად არ შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა მასში ბევრია უჩვეულო და საოცარი. ნაწარმოების პირველ ნაწილში მოთხრობილია დამარცხებული ანგელოზის შესახებ, რომელიც თავის პანდემონიუმს ქმნის და ზეცას ემუქრება. სწორედ დემონის ასეთი სახე იქცა ბაირონის დემონიზმის და ბევრი რომანტიკოსის შთაგონების წყაროდ. *დაკარგული სამოთხე* აპოკრიფული დემონოლოგიის სტილშია შექმნილი. მისი პერსონაჟები ზებუნებრივი არსებები არიან. ნაწარმოები ალეგორიულ ხასიათს ატარებს. ბიბლიურ სიუჟეტებსა და ტრადიციებზე აღმოცენებული ეროვნული მოტივებით გაჯერებული ტექსტი, ქრისტიანული ფანტასტიკის ნიმუშია. მილტონის რელიგიური გამოცხადების პოეტიკამ უილიამ ბლეიკის ვიზიონერული ფანტასტიკის ჩამოყალიბება და განვითარება განაპირობა.

XVII-XVIII საუკუნეებში, ბაროკოსა და მანიერიზმის ეპოქაში ფანტასტიკური მხოლოდ ფონის როლს ასრულებდა: მის მიმართ ინტერესი დაიკარგა, მოხდა ფანტასტიკურის ესთეტიზაცია, რამაც ჯადოსნურის, ზებუნებრივის მნიშვნელობა დააკნინა. მანიერიზმს და ბაროკოს კლასიციზმი ჩაენაცვლა. კლასიციზმისთვის უცხო იყო ყოველივე ფანტასტიკური. XVII საუკუნის ბოლოს ფანტასტიკურმა რაციონალური ხასიათი შეიძინა. იმ პერიოდის ნაწარმოებებში ისეთ ამბების აღწერენ, რომელთა ახსნა შესაძლებელი იყო. ამ პერიოდს განეკუთვნება ე.წ. „ტრაგიკული ამბები“. ასეთი სახის ნაწარმოებში აღწერილია ძალადობა, მკვლევლობები, დემონებით

შეპყრობილი ადამიანები. სწორედ ამ ეპოქაში ჩაეყარა საფუძველი ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთ უმნიშველოვანეს ჟანრს – ე.წ. „შავ რომანს“, რომელშიც პარადოქსოგრაფიის ტრადიცია გამონაგონთან არის შეზავებული (Schneider 1985 :120). „ტრაგიკული ამბები“ პიერ ბოეტიოს სახელს უკავშირდება. ბოეტიომ იტალიურიდან თარგმნა იტალიელი ნოველისტის, დომენიკანელთა ორდენის წევრის, მატეო ბანდელოს (Matteo Bandello-1185-1561) რამდენიმე ნოველა. საფრანგეთის მეფის, ანრი II-ის მეფობის დროს, ბანდელო აქანის ეპისკოპოსი იყო. სამეფო კართან მჭიდრო კავშირის გამო, მან დიდი როლი ითამაშა ფრანგული რენესანსის განვითარებაში. ბანდელოს 214 ნოველა ჩიკკინენტოს ეპოქის საზოგადოებას ასახავს. მწერალი სენტიმენტალური ხასიათის მქონე სიუჟეტების დიდოსტატი იყო, მაგრამ უპირატესობას ე.წ. „სისხლიან ჟანრს“ ანიჭებდა. ბანდელოს ერთ-ერთი ნოველის სიუჟეტი უილიამ შექსპირმა გამოიყენა თავისი *რომეო და ჯულიეტა*-სთვის: სასწაულმოქმედი სასმისი ჯულიეტას ისე დაადინებს, რომ ყველას მკვდარი ჰგონია. ეს მნიშვნელოვანი ფანტასტიკური ელემენტია რეალისტურ სტილში დაწერილ ნოველაში. ბანდელოს ჩანაფიქრით, შეყვარებულების თვითმკვლელობა ნაწარმოებს ე.წ. „სისხლიან ჟანრს“ მიაკუთვნებს. მარტეო ბანდელოს ტრადიციის გამგრძელებლად საფრანგეთში გვევლინება მარგარიტა ნავარელის აღსაზრდელი – ფრანსუა დე ბელფორე (Francois de Belleforest) (Schneider 1985 :107). შექსპირი დანიის უფლისწულის ამბავს სწორედ მისი ინტერპრეტაციით გაეცნო.

იმავე პერიოდში, ფრანსუა დე როსე და ჟან პიერ კამიუ, ეპისკოპოსი დიუ ბელე (Du Belley) თავიანთი ნაწარმოებების შესაქმნელად და მათთვის დამაჯერებლობის მისაცემად კრიმინალურ ქრონიკას იყენებდნენ. ფრანგულ ენაზე სერვანტესის *სამოდვრებო ნოველების* მთარგმნელი, ფრანსუა დე როსეს (François de Rosset) *ჩვენი დროის ტრაგიკული ამბები* და ნოველა – „დამის ტრაგიკულისი სიყვარულის უჩვეულო ამბავი“ (1614), მწერლის მფარველის, დედოფალი მარგოს გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა.

რომანტიზმის ეპოქაში ფანტასტიკა ადამიანის გაორებას უკავშირდება. „წმინდა სიშმაგე“ ყველა რომანტიკოსის შთაგონების წყაროდ იქცა. იენის სკოლის წარმომადგენლებისთვის ფანტასტიკური ლეგენდების და მითების სამყაროში შედწვევის ტოლფასი იყო. უჩვეულო, ჯადოსნური და ფანტასტიკური ჭეშმარიტების ძიების საწინდარი გახდა, რაც ლ. ტიკისა და ნოვალისის

შემოქმედებაში აისახა. რომანტიკოსთა ჰაიდელბერგის სკოლა ფანტასტიკური ელემენტებით ავსებდა სიუჟეტს, რადგან მკითხველს ყოველივე საიდუმლო და ამოუცნობი უფრო იზიდავდა. რომანტიკული ფანტასტიკა ტრანსფორმაციასა და სინთეზს ე.ა. ჰოფმანის შემოქმედებაში განიცდის: გოთიკური რომანი („ემმაკის ელექსირი“), ზღაპარი („რწყილთა მბრძანებელი“), ფეერიული ფანტასმაგორია („პრინცესა ბრამბილა“) და რეალისტური ვრცელი მოთხრობა – შესანიშნავად თანაარსებობენ გერმანელი რომანტიკოსის შემოქმედებით პალიტრაზე (Schneider 1985 :151). ინგლისურ რომანტიზმში გოთიკური რომანის ტრადიციებს აგრძელებს ედგარ ალან პო („ეშერთა სახლის დაცემა“).

ფრანგული ფანტასტიკის ფუძემდებელად აღიარებულია როკოკოს ეპოქის ფრანგი მწერალი – ჟაკ კაზოტი (1715-1792). მან დასავლეთ ინდოეთში მსახურით საკმაოდ დოვლათი დააგროვა იმისთვის, რომ პარიზის მახლობლად უდარდელად ეცხოვრა და ლიტერატურულ საქმიანობას მისცემოდა. აღმოსავლური ზღაპრებით მონუსხული ნიჭიერი დილეტანტი, კაზოტი პირველ ფრანგულ ლიტერატურულ-ფანტასტიკურ ზღაპრებს ქმნის („კატის თათი“, „La patte de Chat“). მანამდე მან არიოსტოს ნაწარმოებებზე შექმნილი პაროდებით გაითქვა სახელი (1772 წ.). კაზოტი მისტიციზმა და მარტინიზმა ისე გაიტაცა, რომ მისი ცნობილი *მისტიკური მიმოწერა* მწერლის დაპატიმრების და, შემდეგ, სიკვდილით დასჯის მიზეზი გახდა (1792 წ.). კაზოტის ნაწარმოებებს ნერვალის შარლ ნოდის საშუალებით გაეცნო: ეს უკანასკნელი, იმხანად პოპულარულ მწერალს პირადად იცნობდა. ნერვალის წინასიტყვაობით გამოქვეყნდა კაზოტის ცნობილი „შეყვარებული ემმაკი“ (1845 წ.). შესაძლოა ეს ნაწარმოები გახდა ნერვალის ფანტასტიკური ნოველის პირველწყარო და ახალგაზრდა მწერლის ილუმინიზმით (სვედენბორგი, მარტინისტები) გატაცების მიზეზი (Искусство и художник...1985:464).

ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოებებში ფანტასტიკური სინკრეტული ჟანრის კონსტრუირებისთვის გამოიყენება. მის შემოქმედებაში ფანტასტიკა არის ფონი და არა მიზანი. ნერვალის პროზაში ერთმანეთს შეერწყა ყველა ის თვისება, რაც ფანტასტიკური ჟანრისთვის არის დამახასიათებელი: ფანტასტიკური, ჯადოსნური, უტოპისტური, დემონურ-აპოკრიფული. ფანტასტიკური მის ნოველებში ტრანსფორმაციას განიცდის, რაც ნაწარმოებების კომპოზიციის და არქიტექტონიკის მრავალფეროვნებაში ვლინდება, ამიტომ ნერვალის ნოველების კომპოზიციის თავისებურებების შესწავლა მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ.

II. II. ჟანრთა მარავალფეროვნება ჟიჟარ დე ნერვალის შემოქმედებაში

XIX საუკუნის დასაწყისისთვის, ნოველამ, ისევე როგორც სხვა ჟანრმა, განვითარების დიდი და განგრძლივი გზა განვლო. ვ. ტოლმაჩოვის და ერ. კარელსკის მოსაზრებით, რომანტიზმის ეპოქაში წარმოქმნილმა შემოქმედებითმა იმპულსებმა XX საუკუნეში ევროპული კულტურის განვითარება განაპირობეს. ეს, გარკვეულ წილად, უკავშირდება მითოშემოქმედებას, ახალ მითოლოგიის წარმოქმნის მცდელობას, რომელიც *fin de siècle* და მოდერნიზმის ეპოქაში იქნა ჯეროვნად დაფასებული.

რომანტიზმის ეპოქის ჟანრული მრავალფეროვნება ეპიკური ჟანრის განვითარებას ეფუძნება. ლიტერატურული ზღაპრები თუ ფანტასტიკური ნოველები რომანტიზმის ეპოქის სიუჟეტური კონსტანტების (ინვარიანი) შესაძლო ვარიანტების მრავალფეროვნებით ხასიათდება. საავტორო (ლიტერატურული) ზღაპრის და ფანტასტიკური ნოველის ჟანრი მომხიბვლელი იყო რომანტიკული მსოფლმხედველობისთვის, პირველ რიგში, პირობითობისა და რეგლამენტირების უგულებელყოფით და შემეცნების პროცესის დიალექტიკური განვითარების ასახვის შესაძლებლობით; თუ სხვა მიმდინარეობებისთვის დამახასიათებელია ინდივიდის სოციალიზაცია, რომანტიზმის ესთეტიკა თვითშემეცნებას და თვითიდენტიფიკაციას ეფუძნება. ეს პროცესი რომანტიკული გმირის სახეს ქმნის, რასაც ყველაზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რომანტიზმის ესთეტიკაში.

ნოველის ევოლუციაზე განსაკუთრებული გავლენა იქონია აღორძინებამ და განმანათლებლობის ეპოქამ. აღორძინების ეპოქაში ჩამოყალიბდა ჰუმანიზმის მსოფლმხედველობა, რომელმაც შეარყია საეკლესიო-ფეოდალური იერარქია, გაანთავისუფლა ადამიანი შუა საუკუნეების დოგმატიკის კლანჭებიდან, დაამსხვრია არსებული, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ღირებულებათა სისტემა და ადამიანი სამყაროს ცენტრად აქცია. ეს ტენდენციები, რასაკვირველია, ლიტერატურაშიც აისახა. მეორე ეპოქა, რომელმაც ასევე დიდი გავლენა იქონია ნოველის როგორც ჟანრის განვითარებაზე – განმანათლებლობა, რომელმაც ადამიანის გონს შეასხა სოტბა (Dictionnaire... 2001 :522).

ადამიანის და ბუნების კავშირი, მისი ბედი, საქმიანობა, ცნობიერება, საზოდაგობასთან მისი დამოკიდებულება, სოციალურ-პოლიტიკური,

ფილოსოფიური, ზნეობრივი საკითხები მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის საგნად იქცა, რაც, ისტორიის ცალკეულ ეტაპზე, ჟანრული ტრადიციების გარდაქმნას იწვევდა. XIX საუკუნის დასაწყისის ნოველა, მისი ჟანრული მრავალფეროვნების მიუხედავად, ამ ჟანრის სხვა, ადრეული ნიმუშებისგან თვისობრივად განსხვავდება. მან ლაკონურობა და სიუჟეტის დინამიკაც დაკარგა. XIX საუკუნის ნოველებში მოვლენებზე მნიშვნელოვანი თავად ადამიანი და პიროვნება გახდა (Искусство...1985:9). სწორედ ამიტომ, რომანტიზმის ეპოქის ნოველაში ადამიანის ცხოვრების ფსიქოლოგიურ ასპექტებს ენიჭება უპირატესობა: პერსონაჟი, მოქმედი გმირი მოვლენაზე მნიშვნელოვანი ხდება. ნაწარმოების გმირმაც განიცადა ტრანსფორმაცია: მოაზროვნე და მგრძობიარე, იგი მშრალი ფაქტების სამყაროში აღარ ცხოვრობდა, რადგან მისთვის სულიერი სამყარო გახდა მნიშვნელოვანი. ადამიანის მსოფლმხედველობა, ცნობიერება და გრძობები რომანტიზმის ეპოქის და მის წარმომადგენელთა ყურადღების ცენტში მოექცა (Dictionnaire 2001:737).

უერარ დე ნერვალის ნაწარმოებებს ნოველის, ასევე მცირე ზომის რომანის ნიშნებიც აქვს. ეს ტენდენცია შეიმჩნევა ისეთ ნაწარმოებებში როგორცაა: „ორელია“, „ანჟელიკი“, „ემილი“. როგორც ნოველაში, ყოველ მათგანში პერსონაჟთა რაოდენობა მცირეა, ყურადღების ცენტრში ერთი ძირითადი ამბავია მოქცეული, თუმცა კვანძის გახსნა მოულოდნელ ხასიათს არ ატარებს. პატარ-პატარა ამბები, რომლებსაც შუა საუკუნეებში ნოველას უწოდებდნენ, ორი სახით არსებობდა: სამოდვრებო ნოველების (*exemplum*) და *canari*, ანუ – „იხვის“ სახით. შუა საუკუნეებში, *კანარის*, რომელიც სხვადასხვა თავშესაქცევ ამბავს გადმოსცემდა, მოსახლეობას ქუჩებში უსასყიდლოდ ურიგდებოდა. ნერვალი ორივე სახის ნოველით იყო დაინტერესებული: ნოველა – „ანჟელიკი“, და მასში გადმოცემული ამბავი ახალგაზრდების ჭკუის დასარიგებლად გამოდგება; რაც შეეხება მეორე სახის ნოველებს (*canari*), მას ნერვალი ცალკე თავს უძღვნის კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“ (Нерваль 1985 : 87).

უერერ დე ნერვალის ნოველების კრებულში, ნოველებთან ერთად ზღაპრებიც არის გაერთიანებული. თითოეულ მათგანში ჰომოგენური სამყაროებია ასახული. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნერვალის ნოველებში, შესაძლოა ერთ კონკრეტულ ამბავს არ გვითხრობენ, მაგრამ ნაწარმოებების ფიქციონალურ სამყაროში შესაძლებლობათა ერთიანი სისტემა მოქმედებს.

კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, შემაჯავლი ნოველები თუ ზღაპრები ცალ-ცალკე, ერთი ჟანრის ფარგლებში განიციდიან ცვლილებას. კრებულში მრავალი ჟანრის ნიმუშია თავმოყრილი. კრებულისგან განსხვავებით, მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი სახელწოდებით – „ორელია“, მეტ თავსატეხს გვიჩენს: იგი მოთხრობად, ზოგან ნოველად მოიხსენიება. ლიტერატურულ კრიტიკაში ბევრი მას ლიტერატურულ ზღაპარსაც უწოდებს (Jean 1964 :111). რომანის ზომა განმსაზღვრელ ფაქტორს არ წარმოადგენს, ამავე დროს ნერვალის ნაწარმოები უნდა განვასხვავოთ ბიოგრაფიული ხასიათის ნარატიული ტექსტისგან, ისევე როგორც – ზღაპრისგან, რომელშიც ჯადოსნური ამბავია გადმოცემული (Dictionnaire.. 2001:522). ნერვალი შესანიშნავად ფლობდა ლიტერატურული ზღაპრის შექმნის ტექნიკას. საკმარისია გავიხსენოთ ისეთი ნაწარმოები როგორცაა – „განთიადის დედოფლის და სულთა მბრძანებლის, სოლომონის ამბავი“ (Nerval 1980:233). თავის მოგონებებში, ალექსანდრე დიუმა წერს, რომ ნერვალი, ჭაბუკობიდან მოყოლებული, საბას დედოფალის სახით იყო გატაცებული. მწერლი იქვე დასძენს, რომ ნერვალის უიღბლო სიყვარული სხვა არაფერია, თუ არა საკუთარი ცხოვრების ზღაპრად ქცევის მცდელობა (Dumas1990:59).

ნერვალის ნოველებზე, მის ფანტასტიკურ ჟანრთან სიახლოვეზე საუბრისას, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია გამოვეყოთ ის ფაქტი, რომ ნოვალისისგან განსხვავებით, რომელსაც ერთ ნაწარმოებში აქვს გაერთიანებული რეალურიცა და ირეალურიც, რაც ფიქციონალური სამყაროს კუთვნილებად აქცევს ისტორიულად არსებული საზოგადოების, კონკრეტული ეპოქის სოციალურ-ეკონომიკურ წყობას და ჯადოსნურ სამყაროს, ნერვალი განსხვავებულად ქმედებს: დასაწყისში იგი ამ ორ ცნებას მიჯნავს („ცეცხლის ქალიშვილები“), შემდეგ კი – შლის რეალურსა და ირეალურს შორის არსებულ საზღვრებს („ორელია“). გერმანელი მწერლის გადაწყვეტილებას მის შემოქმედებაში გროტესკის ელემენტები შემოაქვს. ნერვალთან გროტესკი მინიმუმანდვა დაყვანილი: მის მიზანს არ წარმოადგენს მკითხველის წინაშე რეალობის გაქილიკება. ნერვალს სურს გააკვიროს მკითხველი, აჩვენოს და დაარწმუნოს, რომ სულისშემხუთველ რეალობასთან ერთად, წარმოსახვითი, ოცნებების მშვენიერი სამყაროც არსებობს, მეტიც, მხოლოდ ეს უკანასკნელია ღირებული. ნერვალი ერთ კრებულად გამოსცემს საკუთრივ ნოველებს („ოქტავი“, „ანჟელიკი“, „სილვი“, „ემილი“), ლიტერატურულ ზღაპრებს („მწვანე ურჩხული“, „მოჯადოვებული ხელი“), ჯადოსნურ ზღაპრებს („თევზების დედოფალი“),

ვანტასტიკურ ნოველებს („ეშმაკის პორტრეტი“), პუბლიცისტურ ნარკვევებს („იხვის დამაჯერებელი ამბავი“) და მოგზაურის ჩანახატებს („ოქტომბრის ღამეები“, „ვენის თავგადასავლები“). იგი ცდილობს, ერთმანეთისგან გამიჯნოს მცირე ეპიკური ტექსტები, რაც ჟანრულ აბერაციას არ იწვევს. შესაბამისად, ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, ლიტერატურულ ზღაპრებს თავისი ადგილი უკავია, საკუთრივ ნოველებს კი – თავისი, თუმცა მათი ერთ კრებულად გამოცემა ექპერიმენტად უნდა აღვიქვად. მოგვიანებით, ნერვალის რეალურსა და ირეალურსაც ერთ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში მოაქცევს. საუბარია მის უკანასკნელ ნაწარმოებზე, მოთხრობაზე – „ორელია“.

ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, გაერთიანებულია ზღაპარი – „თევზის დედოფალი“. ტექსტი ლიტერატურული ზღაპარის ჟანრს განეკუთვნება. ხისმჭრელი ძმისწულს ტოტების მოსატანად ტყეში გზავნიდა. ტყეში ბიჭუნა მეთევზის ქალიშვილს ხვდებოდა. პატარა გოგონა საათობით იდგა წყალში. მას გველთევზები ისე ეცოდებოდა, რომ დაჭერისთანავე უშვებდა. გოგონა ყოველ დღე სახლში ხელცარიელი ბრუნდებოდა და უფროსების რისხვას იმსახურებდა. ბავშვები მხოლოდ ერთ დღეს არ ხვდებოდნენ, როდესაც მელუზინა თევზად იქცეოდა და ედას დედოფალი – გედად. ორივეს ერთი და იგივე სიზმარი ესიზმრებოდა. ბოროტი ხისმჭრელის დამარცხების შემდეგ, გოგონა თევზების დედოფლად, ბიჭი კი – ტყის მეფედ იქცა (Nerval 1980:219). ამ ამბავს, როგორც ყველა ზღაპარს, კეთილი დასასრული აქვს. მითისგან განსხვავებით, მასში უგულვებელყოფილია საკრალური პროფანულის სასარგებლოდ, მას არ გააჩნია ეზოთერული ხასიათი, თუმცა ემპირიული სინამდვილის რეალისტური ასახვა დამაჯერებლობის ეფექტს ქმნის და ნაწარმოებს არაზღაპრულ პროზასთან აახლოვებს. ლიტერატურული ზღაპარივით, ნერვალის ტექსტი დიდაქტიკური ხასიათის მატარებელია. იგი ნოველისტურ ზღაპარსაც უახლოვდება, რადგან ბოროტის დამარცხება ისტორიულად დეტერმინირებულ დროში ხდება.

ზღაპრისთვის ჩვეული კეთილი დასასრულის თვალსაზრისით, ყურადღებას იპყრობს ნერვალის კიდევ ერთი ქმნილება – „მწვანე ურჩხული“. ეს ნაწარმოები თავისი ირონიული ხასიათით გამოირჩევა. სარდაფში სანაძღვოზე ჩასული ჯარისკაცი უბადლო ღვინოს დაიგემოვნებს. უეცრად, სარდაფში ბოთლების ცეკვა-თამაში ატყდება. ამ განსაცდელს ჯარისკაცი ფულის შოვნის მიზნით კი გაუძღვება, მაგრამ ქორწილისთვის ნაშოვნ ფულს მისთვის ბედნიერება არ მოაქვს: ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს საშინელი ურჩხული შეეძინება. ირონია კიდევ

უფრო მძაფრდება, როდესაც მწერალი ურჩხულის დაბადების მიზეზს არ ხსნის და მკითხველს უპასუხოდ ტოვებს. ერთხელაც, მწვანე ურჩხული ქრება და მისი გაჩენის, მისი მშობლების დაწყევლის მიზეზიც სამუდამოდ ამოუხსნელი რჩება. ამ ნაწარმოებში, ნერვალის საკუთრივ ზღაპრის ჩარჩოებს არღვევს და ქმნის ლეგენდას მწვანე საშინელი არსების შესახებ. ნაწარმოებში ასახული ისტორიული პერიოდი, ზღაპრისთვის უჩვეულო დასასრული ტექსტს ზღაპრისგან მიჯნავს, მაგრამ ამბის რაციონალური ახსნის შესაძლებლობა, ნაწარმოებს უჩვეულოს ქვეყანარს მიაკუთვნებს (Todorov: 1970:42).

ირონია და სატირაც შესანიშნავად წარმოჩინდება ნარკვევში – „იხვის დამაჯერებელი ამბავი“. ნაწარმოების ინკიპიტიდან მოყოლებული, მწერალი საგონებელში აგდებს მკითხველს: იგი უეცრად აღმოაჩენს, რომ მას ჯადოსნურ ზღაპარს, მითს ან ლეგენდას სულაც არ სთავაზობენ. მკითხველს მოლოდინის პორიზონტი გაუცრუვდება და სწორედ ამაში მუდავნდება მწერლის ირონია: ჟურნალისტები „იხვს“ გასოცარ ახალ ამბავს უწოდებენ (canari). როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ეს ტრადიცია შუა საუკუნებიდან მომდინარეობს. უეცარი აღმოჩენა მკითხველს შოკს ჰგვრის. გასოცარი, ძნელად დასაჯერებელი ამბის ჭეშმარიტების დასადგენად ჟურნალისტი თავს არ იწუხებს: ნერვალის დასცინის 1850 წლის ცენზურის კანონს, რომელიც რომან-ფელიეტონების (roman feuilleton) გამოცემას კრძალავდა (Boyer 2001 : 34).

რაც შეეხება მითხრობას – „ორელია“, იგი ნერვალის შემოქმედებითი ექსპერიმენტების მწვერვალია. მწერალმა მასში თავი მოუყარა თავის ყველა ნააზრევს, ესთეტიკურ კონცეფციას და მსოფლმხედველობის თავისებურებას.

II. III. მითხრობის – „ორელია“, კომპოზიციის თავისებურებანი

ნებისმიერი ჟანრი განიხილება როგორც ნაწარმოების ფორმალურ-კომპოზიციური ორგანიზაცია, ამიტომ თხრობის პრინციპები ჟანრის კანონზომიერებებს უნდა ემორჩილებოდეს. რომანზე მსჯელობისას, მ. ბახტინი მას ურთულესს, მრავალფეროვან მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტს უწოდებს და იმასაც დასძენს, რომ რომანის ჩამოყალიბების პროცესი დასრულებული არ არის. მისი აზრით, ავტორს რომანში პრივილიგიებული პოზიცია არ უკავია, იგი დისკურსთა იერარქიაზეა მთლიანად დამოკიდებული (Бахтин 1970: 112). გ. კოსიკოვი ეთანხმება ბახტინის მოსაზრებას, რომ რომანი მხატვრულ-

ლიტერატურული სამყაროს „ეპიკური“ ერთიანობის რღვევის შედეგად გაჩნდა, რაც „იდეალურ ღირებულებებზე“ ორიენტირებული გმირის და ამ ღირებულებების უარყოფელ ყოფიერებას შორის კონფლიქტს ეფუძნება (Косиков 1976:65). რომანში ჭეშმარიტება გმირის პიროვნულ სიმართლეზე, სამყაროს აღქმის სუბიექტურობაზეა აგებული. რომანი ეპიკურ ჟანრს განეკუთვნება. ტრაგედიისგან განსხვავებით, სადაც აღწერის საგნად იქცევა მხოლოდ ის, რაც მისი პერსონაჟებისთვის არის ღირებული, რომანში პირიქით, ყურადღებას იქცევს ის რაც, თითქოს პერსონაჟის ყურადღების მიღმა რჩება, ამიტომ რომანში ჭეშმარიტება ორი რაკურსით არის დანახული: ერთი პერსონაჟი-გმირის, და მეორე – ავტორის, რომელიც პირველის მცდელობას ილუზორულად მიიჩნევს. დ. ყარალაშვილი აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ თანამედროვე დასავლურ რომანში მძლავრობს სუბიექტური საწყისი და მასში ლირიკული პოტენციალის მომძლავრება შეიმჩნევა. ასეთი სახის რომანი ასახავს სამყაროს მოხრობელის ცნობიერებაში და არა სამყაროს თავისთავად. თანამედროვე რომანებში ინტროვერსიის მიდრეკილება იჩენს თავს, რაც ერთი პერსონაჟის ცხოვრებაზე კონცენტრირებაში გამოიხატება. ასეთი ტიპის რომანები არა სოციალურ-პანორამული ხასითისაა, არამედ – „ცენტრისკენული“. არ. შოპენჰაუერის აზრით, რომანი ხელოვნების ფორმაა და მით უფრო მაღალი და კეთილშობილურია იგი, რაც უფრო მეტად იჭრება შინაგან ცხოვრებაში და რაც უფრო ნაკლებად წარმოაჩენს გარე რეალობას (დასავლეთ ევროპის . . .1985 :125).

რომანის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის არაკანონიკური ფორმა, რომელიც მუდმივ ცვლილებას განიცდის, შესაძლებელს ქმნის ნერვალის ნაწარმოები – „ორელია“, მცირე ზომის რომანად ჩავთვალოთ. ამის გარდა, ნაწარმოები დაუმთავრებელია („ორელიას“ მეორე ნაწილი მწერლის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა), ამიტომ საკმაოდ რთულია იმაზე მსჯელობა, თუ რა სახეს მიიღებდა ნაწარმოები მწერალს მისი დასრულება რომ დასცლოდა. აქედან გამომდინარე, მიზანშეწონილი იქნებოდა, თხზულების კომპოზიციის თავისებურების განსაზღვრა მისი ჟანრობრივი იდენტიფიკაციის ფონზე, რომელიც *ორელიას* შინაარსისა და ფორმის თავისებურებებს წარმოაჩენდა.

ნერვალის მცირე ზომის რომანს თუ მოთხრობას („ორელია“) ახასიათებს „დახურულობა“, იგი ემიჯნება გარე რეალობას (მისი სიუჟეტიდან გამომდინარე), სოციალურ-ეკონომიკურ და ისტორიულ სინამდვილეს, თუმცა

მასში აისახება ყველა ის მიღწევა თუ მოსაზრება, რომლითაც ესოდენ მდიდარი იყო XIX საუკუნე. ნერვალის ნაწარმოებს მცირე ზომის რომანს ან რუსული ლიტერატურის სპეციფიკურ ჟანრს – повесть (გრძელი მოთხრობა) მივამსგავსებდით. მას ეპიკური სტრუქტურის გახსნილობა (ერთ ინვარიანზე აგებული ერთი მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოები), რომანულ მოვლენათა, მხატვრული სისისტემის ელემენტების თავისებურება ახასიათებს.

არქიტექტონიკის თვალსაზრისით, ნაწარმოები ორ ნაწილს მოიცავს. ამავე დროს, ნარატულ ტექსტს ახლავს ეპიტექსტი – „Memorables” და ე.წ. „ნაწყვეტები ორელიადან”. ნაწარმოები ნერვალის სხვა პროზაული ქმნილებებისგან განსხვავდება, თუნდაც საყოველთაოდ ცნობილი ნოველების კრებულისგან – „ცეცხლის ქალიშვილები”. ნერვალმა კრებული ისე ააგო, რომ მასში პროზაული და ლირიკული ნაწარმოებები გააერთიანა (სონეტები – „ქიმერები”). თუ ნოველების კრებულში შედის სხვადასხვა სახისა და ჟანრის პროზაული ქმნილებები: ჯადოსნური ზღაპრები, საკუთრივ ნოველები (მიუხედავად იმისა, რომ ნერვალი არღვევს ჟანრის ჩვეულ საზღვრებს), მოთხრობა – „ორელია”, ყველა ზემოხსენებული ჟანრის ერთობლიობას წარმოადგენს.

მოთხრობის სიუჟეტური ქარგა სწორხაზოვან თხრობას ეფუძნება, ანუ ამბავი თხრობის მომენტთან მიმართებაში რეტროსპექტულია და ქრონოლოგიურადაა გადმოცემული. თხრობის მომენტი მთელი ნაწარმოების მანძილზე მხოლოდ ერთხელ იცვლება: ნაწარმოების მეორე ნაწილში. ტექსტის პირველ ნაწილში თხრობის მომენტი უცვლელი რჩება. ამბავს სამყაროს და საკუთარი „მე“-ს შეცნობით შთაგონებული მთხრობელი გვიამბობს, რომელიც ამბის დიეგესისში თავად მონაწილეობს. იგი ჰომოდიეგესური მთხრობელია და თხრობის დასრულებამდე ერთადერთ ნარატორად რჩება, თუმცა იგი ამბავს არა როგორც ყოვლისმცოდნე არამედ, როგორც უბრალო აღმწერელი და მოვლენების ამსახველი გადმოსცემს (აქ ვლინდება ნერვალის მხატვრული ლიტერატურული ტექსტების აღწერილობით ტექსტებთან მიახლოების ტენდენცია). შესაბამისად, საქმე გვაქვს გარე ფოკალიზაციასთან (la focalisation (Jouve 1997 : 181)). ნიშანდობლივია, რომ ნაწარმოებში დამაჯერებლობის ეფექტი მთხრობელის გაორებით იქმნება: იმპლიციტური ავტორი თავის შეგრძნებებსა და ხილვებს აფიქსირებს და, გაორებული პროტაგონისტის არსებობის ფონზე, სუბიექტური განცდების მაქსიმალურ ობიექტურობას აღწევს. ნაწარმოებში შთამბეჭდავად არის წარმოჩენილი მწერლის ხედვის სუბიექტურობა, რაც

ტექსტში ჰომოდოქსური მოთხოვნის არსებობას უკავშირდება; მეორე მხრივ, გარე ფოკალიზაციის პირობებში, იგი რეალობისა და პროტაგონისტის შეგრძნებების მიმართ დისტანციურობას ინარჩუნებს და ობიექტურობის ილუზიას ქმნის.

ნაწარმოებში, თხრობისას ერთმანეთს რეალური ცხოვრების ეპიზოდები სიზმრებს, ზმანებებს და ჰალუცინაციებს ენაცვლება. ნერვალის ნაწარმოებები, კერძოდ – „ორელია“, ხშირად არის ფსიქონალიზის ობიექტი. გასტონ ბაშლარი ნერვალის *ორელიას* ლაბირინთს აღარებს და დასძენს, რომ ის თავგადასავალი, რომელსაც მწერალი ასახავს, მისი მოგზაურობა ქვეცნობიერის ლაბირინთში, სხვა არაფერია, თუ არა მტანჯველი კოშმარებისგან მწერლის დაღწევის მცდელობა: „ნერვალთან ერთად ჩვენც თავს სიზმრისგან დავიხსნით და სიცოცხლეს დავუბრუნდებით“ – ასკენის ბაშლიარი (Башияр 1990 : 39).

თავად ნერვალი, რეალურს და ირეალურს ერთმანეთისგან არ განარჩევდა: „ვფიქრობ, ადამიანის წარმოსახვას ისეთი არაფერი შეუქმნია, რაც შეუძლებელია“ – წერდა იგი. მოთხრობა – „ორელია“, ნერვალის ცხოვრების ურთულეს პერიოდში იქმნებოდა: დაავადებული მწერალი ფსიქიატრიულ კლინიკაში მკურნალობდა. რეალური და ირეალურის მონაცვლეობა, ერთი მხრივ, რომანტიზმის ესთეტიკის ერთგულებით აიხსნება: მხატვრულ ნაწარმოებში პარალელური სამყაროების ასახვა, რეალობის და წარმოსახვითის ურთიერთდაპირისპირება რომანტიზმის ესთეტიკისთვისაა დამახასიათებელი; მეორე მხრივ, ნერვალის ნაწარმოებში ასახული მოვლენები და მოთხრობის სტრუქტურა მწერლის ავადმყოფობის მიმდინარეობას ჰგავს. შესაბამისად, *ორელია* ავადმყოფობის ამსახველ ჩანაწერებად შეიძლება მივიჩნიოთ და ეს განვიხილოთ როგორც მხატვრული ტექსტის კომპოზიციის თავისებურება. თუ გავიხსენებთ ჟერარ დე ნერვალის სამედიცინო პრაქტიკას, ბუნებრივად მივიჩნევთ, რომ მწერლის საკუთარ თავზე დაკვირვება პროფესიული მისწრაფებებითაც იყო განპირობებული.

შიზოფრენია – ტერმინი, რომელიც ე. ბლეიერმა 1908 წელს დაამკვიდრა, ფსიქიკურ დისფუნქციას გულისხმობს, რომლის დროსაც ადამიანებს რეალურის აღქმის გაუარესება აღენიშნებათ, რაც ჰალუცინაციებში, ილუზიების, ფსევდოჰალუცინაციებსა და დეპერსონალიზაციაში გამოიხატება (Schizophrénie). ადამიანებს ეჩვენებათ, რომ ნებისმიერი ქმედება ავტომატურ ხასიათს ატარებს და სხვათა ან მათ მიერვე, საკუთარი სურვილის წინააღმდეგ სრულდება.

ყოველივე ამას ემოციური დისფუნქცია და იპოქონდრიული თვითანალიზი ახლავს. ძნელია, უ. ეკოს არ დაეთანხმო: მწერალი ნერვალი აღწერს ლაბრუნის ავადმყოფობას და თავის დაკვირვებებს ლიტერატურულ ფორმას აძლევს (Эко 2006 : 68).

თითქმის ყველა ნიშანი, რომელიც ახასიათებს შიზოფრენიით დაავადებულს, ანალოგიურია იმისა, რაც ნერვალმა მოთხრობაში – „ორელია“, აღწერა, მაგალითად: ნათესავების მიმართ შემცირებული ყურადღება. ამას უჩივის მისი გამზრდელი, როდესაც მოხრობელი მას სიზმარში ხედავს. გამზრდელი საყვედურობს, რომ იგი თავის მშობლებს ნაკლებად დასტირის, ვიდრე თავის სატრფოს: „ასე გუღმსურვალედ შენი მშობლებიც არ დაგიტირია” („Tu n’as pleuré tes vieux parents ausssi vivement” (Nerval 1985 :61)). ლოგიკურია, რომ ამ სიტყვების შემდეგ, მოხრობელი ჯერ ბავშვობას იხსენებს, შემდეგ კი – მამის სანახავად მიდის. დანაშაულის გრძნობა მოხრობელს სიზმარშიც არ ტოვებს: მოხრობელის წინაშე წინაპრების სახეები ერთ წამში გაივლებენ. თითოეული მათგანი ფერკმთაღდება და ქრება: „ისინი ხან ნათლებოდნენ, ხანაც – ფერკმთაღებოდნენ. გაივლებდნენ და უკუნით ღამეში ქრებოდნენ, როგორც გაწყვეტილი კრიალოსანის თვლები” („Elles défilient, s’éclairant, pâissant et retombant dans la nuit comme les grains d’un chapelet dont le lien s’est brisé” (Nerval 1985 :61)).

მოხრობელი თავს დამნაშავედ სატრფოს წინაშეც გრძნობს და თვლის, რომ მისი ღირსი არ არის. იგი ღმერთის წინაშეც დამნაშავეა, რადგან გაბედა და სამყაროს საიდუმლოების წვდომა მოისურვა, ამიტომაც იგი დაწყევლილი: „რა ჩავიდინე? ჯადოსნური სამყაროს ჰარმონია დავარღვიე . . . შეიძლება ამიტომაც დამწყევლეს . . .” („Qu’avais-je fait ? J’avais troublé l’harmonie de l’univers magique où mon âme puisait la certitude d’une existence immortelle. J’étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine”(Nerval 1985 : 48)). სულიერად ავადმყოფების დამახასიათებელი თვისება ცოდვების გამუდმებული მონანიების სურვილი და მოთხოვნილებაა. ორელიას გახსენებაზე მოხრობელი მუხლებზე ეცემა და ღმერთს პატიებას სთხოვს: „ღმერთო ჩემო, მაპატიეთ! შევჰყვირე და მუხლებზე დავეცი” („Mon Dieu, Pardonnez ! écriai-je en me jettant à genoux”(Nerval 1985 :59)).

შიზოფრენიით დაავადებულებს, მათი რწმენით, საკუთარი აზრების ტელეპორტაცია შეუძლიათ. ისინი გრძნობენ თითქოს ვიღაც ან რაღაც მათ აზრებს აკონტროლებს (კანდინსკი-კლერამბოს სიმპტომი). ნერვალის

ნაწარმოებში აღწერილია ერთი ეპიზოდი, როდესაც მოხრობელი თავის მომაკვდავ მეგობარს საავადმყოფოში ესაუბრება: „ჩვენ ერთად ვფიქრობთ და ვოცნებობთ” („Nous pensons et rêvons ensemble” (Nerval 1985 :54)). ნერვალის ბევრგან იმეორებს: „მეგონა, რომ მეუბნებოდა”, „მომეჩვენა, რომ მითხრა”, „მისი სიტყვების აზრს, მგონი, ვერ ჩავწვდი” („Il me sembla qu’elle me disait – (Nerval 1985 :61)); „Je ne puis citer autre chose de cette conversation que j’ai peut-être mal entendue ou mal comprise “(Nerval 1985 :54)).

თავისი განსაკუთრებულობის დასამტკიცებლად, ავადმყოფი წიგნებში, ჟურნალ-გაზეთებში ეძიებს გზებს, ნიშნებს, რომლებსაც მას საიდუმლო ცოდნას გაუმხელენ, რადგან ჭეშმარიტების შეცდომის მანიაკალური სურვილი საკრალური ცოდნის შეძენაში გამოიხატება და მისტიციზმში ვლინდება: „კაბალას რამდენიმე წიგნი შევეკრიბე და დავეწაფე” („J’ai réuni quelques livres de cabale. Je me plongeai dans cette études, et j’arrivai à me persuader que tout était vrai dans ce qu’avais accumulé là-dessus l’esprit humain pendant des siècles” (Nerval 1985 :52)).

სულით ავადმყოფები საკუთარ თავს სამყაროს ცენტრად მიიჩნევენ, ჰგონიათ, რომ სამყარო მათ გარშემო ბრუნავს. ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ სამყაროში, ქაოსის გამეფებამდე, ადამიანი იყო ღმერთი, მასსავით შემოქმედი. მოთხრობის მოხრობელის მტკიცებით, ჰარმონიის დამკვიდრების შემთხვევაში, ადამიანს თავისი ღვთაებრივი წარმომავლობაც დაუბრუნდება („Le type commun des âmes humaines, dont chacune était à la fois homme et Dieu” (Nerval 1985 :53)).

მოთხრობის – „ორელია”, მოხრობელს, ისევე როგორც კლინიკის მკვიდრებს, ესმის ხმები. ფსევდოჰალუცინაციის დროს, რეალურისა და არარსებული ხმების გარჩევაა შესაძლებელი. მოთხრობის – „ორელია”, პროტაგონისტს გამოაფხიზლებს ქალის ყვირილი. იგი დარწმუნებულია, რომ ხმა ცხადში ჩაესმა. მოხრობელი ეჭვობს, რომ ინტონაციისა და ტემპრის მიხედვით, ხმა გარდაცვლილ სატრფოს ეკუთვნის: „ეს ცოცხალი ადამიანის ხმა იყო, თუმცა მე მასში ორელიას ხმა ამოვიცანი” (ორელია ნაწარმოების ამ ეპიზოდში უკვე გარდაცვლილია-ნ.ქ.) („C’était la voix d’une personne vivante, et pourtant c’était pour moi la voix et l’accent d’Aurélia” (Nerval 1985 : 47)).

შიზოფრენიით დაავადებულებს გარშემო მტრები ელანდებათ და ეჩვენებათ, რომ ვიღაცას უნდა შეებრძოლონ. მოთხრობის – „ორელია”, პროტაგონისტი უწყვეტი ბრძოლისთვისაა მზად. პირველი მისი მტერი ის ორელიაა, რომელიც „მოტყუებით” ორელიაზე დაქორწინდა: „ჩემს ორეულს

ელოდნენ, ორელიასთან რომ შეუღლებულიყო” („On entendait mon double qui devait épouser Aurélia” (Nerval 1985 :46)). მეგობრებმა სწორედ მოხრობელის ორეული და არა თავად მოხრობელი დაიხსნეს ციხიდან: „შეცდნენ! ჩემს წასაყვანად მოვიდნენ და სხვა გაანთავისუფლეს” („Mais on se trompe! m’écraiais-je, c’est moi qu’ils sont venus chercher et c’est un autre qui sort !” Nerval 1985 :14)). ნაწარმოების ერთ ეპიზოდში, პროტაგონისტი აღმოსავლელი უფლისწულივით ჩაცმულ ახალგაზრდას ებრძვის, რომელიც მას ძალიან ჰგავს. სინამდვილეში, უფლისწული მისი ასლია (Nerval 1985 :40). მოხრობელს ხშირად იარაღით ემუქრებიან. იგივე აღმოსავლელი უფლისწული ტანისამოსის ქვეშ იარაღს მაღავს, რომელსაც პროტაგონისტრი მაინც შეამჩნევს: „ხელში გაურკვეველი იარაღი ეკავა” („Il portait à la main une arme dont je distinguais mal la forme” (Nerval 1985 :43)).

მოხრობელი არა მარტო ჰალუცინაციებსა და სიზმრებში იბრძვის. მას რეალობაშიც უწევს ჩხუბი: იგი კლიშის მიდამოებში მოჩხუბარე მუშებს და პოლიციას აშველებს. ერთ-ერთი ხილვის დროს, მოხრობელს ეჩვენება, თითქოს, წმინდა ესტატეს ეკლესიასთან, არმანიაკებისა და ბურგინიონების ჩხუბს ესწრება. („Je croyais s’élevaient autour de moi des fantômes des combattants . . .” (Nerval 1985 :72.)).

საინტერესოა ერთი ეპიზოდი, სადაც მოხრობელი საკუთარ თავს ნაპოლეონთან აიგივებს. ფუას კაფეში იგი აცხადებს: შეცდომა დაეუშვიო. მოხრობელის ეს განცხადება ყველასთვის გაუგებარია („J’ai fait une faute” (Nerval 1985 : 75)). საკუთარ თავზე შექმნილ შთაბეჭდილებას იგი თანხის გადაუხდელობის აღიარებით გამოასწორებს. სინამდვილეში, ნერვალის ნაპოლეონის შეცდომებზე მიუთითებს და არა ფულის გადაუხდელობაზე. ა. დიუმას მოგონებების ერთი ეპიზოდი იმას მოგვითხრობს, რომ ნერვალის საკუთარ თავს ნაპოლეონთან აიგივებდა (Dumas1990 :162). ნაპოლეონის სახემ უდიდესი გავლენა მოახდინა XIX საუკუნის ახალგაზრდების ცნობიერებაზე. ნერვალისთვის ნაპოლეონი იყო მესია, სამყაროს გადამრჩენელი. ქიულ ჟანენისადმი მიწერილ წერილს ნერვალის აწერს: „G.Nap.”, ე. ი. – ჟერარ ნაპოლეონი. ნერვალმა ნაპოლეონს ოთხი სონეტიც მიუძღვნა (Benichou 2004 : 1760).

შემოქმედებითი პოტენციალის მატება სულით დაავადებულთა კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია, სითამამე (იმის თქმა, რასაც სხვა ვერ ბედავს)

და გადამეტებული რელიგიურობაც. სურვილის ნაწილობრივი დაკარგვა (ჰიპობულია) და სრული დაკარგვა (აბულია), ნერვალის თვითმკვლელობის მიზეზი შეიძლება გამხდარიყო. ნერვალმა თავისივე ავადმყოფობის აღწერას ძალზედ კარგად გაართვა თავი: მისი ჰალუცინაციები, ზმანებები, სიზმრები და რეალობა ურთიერთკავშირშია. რეალურს და ირეალურს შორის კავშირი მხოლოდ ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროში იძენს მნიშვნელობას. მკითხველს სურვილი უჩნდება ჩაეძიოს, გამოიკვლიოს ეს კავშირი და ერთი ჰალუცინაციის საშუალებით მეორე ახსნას.

ჟ. დელოზის განმარტებით „ველური გამოცდილება“ (სიგიჟე), სუბიექტური ქაოსის სურათი, რომელიც ყოველგვარ სტრუქტურას უგულვებელყოფს და ამავე დროს, პოტენციურ კრეატიულობას გამოხატავს. მერლო-პონტის აზრით, ჰუსერლის ფენომენოლოგიისა და ჰაიდეგერის ეგზისტენციალიზმთან გენეტიკურად დაკავშირებული ცნობიერების თანამედროვე კონცეფცია ის თანამედროვე „მეტაფიზიკაა“, რომელიც ადამიანის ცხოვრების ახსნას ცდილობს. სპინოზას თეზისის მიხედვით, ადამიანი თავის ცხოვრებას სხვა საგნებთან და ადამიანებთან ურთიერთობისას აყალიბებს, რადგან არსებობა წინ უსწრებს არს, რაც მერლო-პონტის ინტერსუბიექტურ ცნობიერებაში (არსებობა-სხვისთვის) გამოიხატება. ჯეიმს ჰილმანი ყველაფრის „ბავშვობის წლებთან დაკავშირებას“ ფსიქიკის ტერორიზირებას უწოდებს და ადამიანისადმი დამოკიდებულებას პოსტგრეიდისტებსაც უწუნებს. მისი აზრით, იმის ნაცვლად, რომ არქეოლოგიით, ადამიანის ბავშვობის წლებში ყველა კითხვაზე ვეძიოთ პასუხი, ჩვენი ყურადღება იმაზე უნდა გავამახვილოთ, თუ როგორ დაკარგა ადამიანმა ბავშვობასთან ერთად წარმოსახვის უნარიც. (Хилман...ონ-ლანდოკ). სწორედ წარმოსახვას უნდა მიეცეს აბსოლუტური თვისუფლება და, იუნგის ანალიტიკური ფსიქოლოგიისგან განსხავებით, აღიარებულ იქნას არა ერთი მონოთეისტური ფსიქოლოგია, რომელიც ინდივიდუალიზაციის უნივერსალურ მოდელს მიუახლოვდება, არამედ „პოლითეისტური ფსიქოლოგია“, რომელიც აღიარებს წარმოსახვისა და ფანტაზიის უნიკალურ, თვითგანვითარებად ხასიათს. ნერვალის ცხოვრება და მისი მოღვაწეობა მჭიდრო ურთიერთკავშირშია: მისი პიროვნული ტრაგედიის საწყის, ნერვალის ურწმუნოების ფესვები დედის ადრეულ გარდაცვალების ფაქტს უნდა დაუკავშიროთ. ნერვალის ბავშვობის წლები მისი შემოქმედების, მისი უმრეტი ფანტაზიის წყაროდ იქვევა.

ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქცია, რომელიც ეხმიანება ჰაიდეგერის დესტრუქციას, რაც ტექსტის სიღრმისეულ აღქმას, მის ხელახალ გადაკითხვას, სტერეოტიპის რღვევას და ახალ კონტექსტში ტექსტის წაკითხვას გულისხმობს, ამიტომ ნერვალის ნაწარმოები სხვადასხვაგვარად შეიძლება იქნას ინტერპრეტირებული. მასში ფურიეს სოციალური უტოპიის გამოძახილი შეიძლება ამოვიკითხოთ, შიზოფრენიით დაავადებულის დღიურებად აღვიქვად ან, თუნდაც, ტაროს კარტების საიდუმლოებაც ამოვიცნოთ. მოთხრობის – „ორელია“, პროტაგონისტის აზრები კლინიკაში მკურნალობის დროს მისი ცხოვრების მოგონებაა და არა ათი წლის შრომის ნაყოფი. საბოლოოდ, ყველაფერი მაინც უთქმელი რჩება, მინიშნების უსასრულობა შეუცნობად ყოფიერებას სრულიად ფარავს.

უმბერტო ეკო, თავის ვრცელ კვლევაში – „ვალუას ნისლი“, რომელიც ნერვალის ნოველის – „სილვი“, კომპოზიციურ თავისებურებების კვლევას ეძღვნება, ნერვალსა და ლაბრუნისე, როგორც ორ განსვავებულ პიროვნებაზე საუბრობს და დასძენს, რომ თუ უნივერსიტეტის პროფესურას ნოველაში – „სილვი“, ლაბრუნის ბიოგრაფიის ნაკვალავის ამოცნობა სურთ – ეს მათი ნებაა, მაგრამ ნაწარმოების სწორ ინტერპრეტაციას ასეთი მსჯელობა არ წაადგება (Эко 2006 45). ეკო იმ მოსაზრებას ანვითარებს, რომ ლაბრუნი მართლაც ფსიქიკურად იყო დაავადებული, მაგრამ ამას მწერალ ნერვალთან და მის შემოქმედებასთან საერთო არაფერი აქვს. შესაძლოა, *სილვი*-სთან მიმართებაში ეს მართლაც მომგებიანი მოსაზრება იყოს, მაგრამ მოთხრობა – „ორელია“, ნაწარმოები, რომელშიც არა მარტო ბიოგრაფიით, არამედ ნერვალის სხვა ნაწარმოებებთანაცაა ნასაზრდოები, ნერვალის ბიოგრაფიასთან პარალელების გავლებას აუცილებლად საჭიროებს.

თავის ცნობილ წერილში, ნერვალი მაღამ დიუმას გამოუტყდა: „გუშინ თქვენს მეუღლეს შევხვდი. ალბათ გეტყოდით, რომ თავს უკეთ ვგრძნობ, რომ გონება გადამეწმინდა, თუმცა ჩემთვის არაფერი შეცვლილა: როგორც ვიყავი, ისეთივე ვარ“. ხოლო მოთხრობაში – „ორელია“, თავის მდგომარეობას მწერალი ასე ახასიათებს: „თავი ასე კარგად ჯერ არასდროს მიგრძენია“ (Nerval 1985:23).

რომანტიზმის ეპოქისთვის დამახასიათებელი ექსპერიმენტები მხატვრული ნაწარმოების ფორმასთან მიმართებაში, უცხო არ იყო ე.წ. „მცირე რომანტიკოსთა“ ჯგუფის წარმომადგენლის – ნერვალისთვის. გერმანელი რომანტიკოსების კვალდაკვალ, ნერვალის მიერ სინკრეტული ჟანრის შექმნის

მცდელობა პოეტური და პროზაული ტექსტების ჰარმონიულ შერწყმაში აისახა. როგორც უკვე ავღნიშნეთ, მოთხრობა – „ორელია“ იდეურ-თემატურად არის დაკავშირებული ნოველებთან – „ცეცხლის ქალიშვილები“ და ლირიკულ კრებულთან – „ქიმერები“. ყურადსაღებია ამ ნაწარმოებების ფაბულათა მსგავსება. ამ თვალსაზრისით, მოთხრობა – „ორელია“ – საინტერესო ხდება არა მარტო როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ტექსტი, არამედ როგორც ნერვალის მხატვრულ-სტილისტიკური ხერხთა თავისებურების გამოვლინება: მწერლის ოცნება, შეექმნა ერთი დიადი ქმნილება, სწორედ ამ სამი ნაწარმოების ერთიან კონტექსტით გააზრებაში ჰპოვებს ასახვას და რომანტიკოსთა ექსპერიმენტებს ეხმიანება. ნერვალის სამივე ზემოხსენებულ ნაწარმოებს ერთი, საერთო ფაბულა აქვს: სატრფოს ძიება. რასაკვირველია, სატრფოში არა მარტო რეალური პიროვნება შეიძლება მოიაზრებოდეს. მწერალი „ორელიაში“ მონათხრობს „ჯოჯოხეთს შთასვლას“ აღარებს, თხრობას კი სატრფოს დაკარგვის მოგონებით იწყებს. სამივე ნაწარმოების ფაბულათა მსგავსების ფონზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ „ორელია“ ისევე, როგორც *ცეცხლის ქალიშვილები* და *ქიმერები*, ორფევის შესახებ მითის სიუჟეტური ინვარიანტის სხვადასხვა ვერსიიაა, ანუ იგი ამ მითის თავისებურ კომპილაციას წარმოადგენს. ეს კი ნაწარმოების – „ორელია“ – კომპოზიციის კიდევ ერთი თავისებურებაა.

ფაბულათა მსგავსებას, ხშირ შემთხვევაში, სიუჟეტის წარმომქმნელი ელემენტების, მოტივების იდენტურობაც ემატება. მაგალითად: იტალიაში მოგზაურობის ეპიზოდი, დაბრუნება ვალუას მხარეში, სადაც თავად მწერალმა გაატარა ბავშვობა რამდენჯერმე არის გამეორებული. ეს მსგავსება ლაიტმოტივის არსებობად უნდა მივიჩნევთ ერთი ავტორის სამი ნაწარმოების ფარგლებში როგორც ერთი ჰიპოტექსტი და რამდენიმე ჰიპერტექტი. სწორედ აქ ჩანს ნერვალის როგორც მწერლისა და შემოქმედის ნოვატორობა, რადგან ნაწარმოების კომპოზიციის საფუძვლად ლაიტმოტივების გამოყენება დამახასიათებელი ხდება უფრო მოგვიანებით, ნეორომანტიზმის, მითოსურ აზროვნებაზე დაფუძნებულ მიმდინარეობების, სიმბოლიზმისა და XX საუკუნის მითოლოსური რომანისთვის. ნერვალი, საკუთარი შემოქმედების ფარგლებშიც, ერთი სიუჟეტური ინვარიანტის სხვადასხვა, დამოუკიდებელ ნაწარმოებებად ტრანსფორმირებას ოსტატურად ახერხებს. მისი ექსპერიმენტი წარმატებული აღმოჩნდა: თითოეული ნაწარმოები დამოუკიდებელ მხატვრულ-ლიტერატურულ ფორმას ინარჩუნებს, მათი წაკითხვა მკითხველს სიამოვნებას ჰგვრის. უფრო

გათვითცნობიერებული მკითხველი (მკითხველი-მოდელი, იდეალური რეციპიენტი), ნერვალის ნოვატორობას იწონებს და შემოქმედების პროცესის სრულქმნის სურვილად აღიქვამს. ნერვალის შემოქმედების მაგალითზე შეიძლება აღინიშნოს, რომ რომანტიზმის შემოქმედებითა იმპულსებმა მნიშვნელოვან წილად განაპირობეს ევროპული კულტურის განვითარება XX საუკუნეში: ახალი მითოლოგიის შექმნა, რაც გამოარჩევს *fin de siècle* და პოსტმოდერნიზმს.

ლაიტმოტივი როგორც ლიტერატურაში გამოყენებული მუსიკალური ტერმინი, ასახავს დომინანტას, მწერლის ერთი რომელიმე ნაწარმოების, ან მთელი შემოქმედების ფარგლებში. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ დაკარგული სატრფოს ძიება, ლაიტმოტივად გასდევს ნერვალის მთელს შემოქმედებას. ლაიტმოტივი თემატური ელემენტის სახეს იძენს და წარმოადგენს მუდმივ, შეიძლება ითქვას „კანონიკურ“ გამომსახველობით საშუალებას, რომელიც ნერვალის სტილის თავისებურებას განსაზღვრავს (ჭილაია 1985:163). ლაიტმოტივი ხშირად თემატურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, ან სხვადასხვა ჟანრების ერთიანი ემოციური აღქმის საწინდარი ხდება. ბუნებრივია, რომ მოთხრობის ანალიზი ნერვალის სხვა ნაწარმოების გარეშე შეუძლებელია. იქნება ეპიკური და ლირიკული ნაწარმოებების ჯაჭვი, რომელშიაც ერთიანდება ნოველები, ლექსები და მცირე ზომის, თუნდაც დაუმთავრებელი ეპიკური ჟანრის ტექსტი („ორელია“).

მოთხრობას – „ორელია“, ახასიათებს უნილინეარული განვითარების სიუჟეტური ქარგა (თუ მწერლის მხატვრულ ამოცანად რეალურის და ირეალურის ურთიერთმონაცვლეობას ჩავთვლით), მაგრამ ფაბულის განვითარების სწორხაზოვნება ნაწარმოების პირველი ნაწილის II თავშივე წყდება. მოთხრობის პირველი ორი თავი შეიძლება წინასიტყვაობად, ექსპოზიციად, ჩავთვალოთ, რომელიც მკითხველს მთელი ნაწარმოების მნიშვნელობას და იდეას აცნობს (*l'incipit in medias res*) თანმიმდევრობა – /ქმედება–რეაცია/ – ნაწარმოების დასაწყისში, რეალური და ირეალურის ამსახველი ეპიზოდების ურთიერთმონაცვლეობაზეა აგებული, მაგალითად: შეხვედრა – ჰალუცინაციები, საავადმყოფო – სიზმარი. ე. ი. სიუჟეტური კოგეზია რეალური და ირეალურის დაქვემდებარებულ თანმიმდევრობაში ვლინდება.

მითი ორფევესზე მოთხრობის – „ორელია“, სიუჟეტურ-სემანტიკური საფუძველია. სიუჟეტის წარმომქმნელი ელემენტი, რითაც თხრობის ინიცირება ხდება, ეს რეალობაა, რომელსაც ნერვალის გვიხატავს: გასეირნება პარიზში და მის გარეუბნებში, მეგობრებთან მხიარულად გატარებული დრო ან თუნდაც საავადმყოფოში მკურნალობა. ნაწარმოების I ნაწილში, რომელიც თავების სიმცირის მიუხედავად ისეთივე ზომისაა რაც მეორე, ჰომოდოიკური მოთხრობელი, ვრცელი შესავლის შემდეგ, აღიარებს, რომ სიზმარი „მეორე ცხოვრებაა“ („Le rêve est une seconde vie“ (Nerval 1985:3)). იგი ხვდება ქალს, რომელიც სატროს აგონებს. ამ მომენტს, მესეულად, ხილვა ენაცვლება. პირველადი ამპლიფიკაცია ხდება კორელაციური ელემენტის დამატებით. ქმედება – პროტაგონისტის შეხვედრა უცნობ ქალთან, რომელსაც იგი სატროს ამსგავსებს. ამ თვალსაზრისით, ხილვა საპასუხო რეაქციად მოიაზრება. ე. ი. სიუჟეტის კონსრუირებისას, ამპლიფიკაცია ზმანებების, სიზმრების და ჰალუცინაციების ხარჯზე ხდება. შემაერთებელი კონსტრუქციული ელემენტების როლი აკისრია რემინისცენციებს და ავტოალუზიებს, ნერვალის სხვა ნაწარმოებებთან („ქიმერები“ და „ცეცხლის ქალიშვილები“) მოთხრობის ტრანსტექსტუალური ურთიერთკავშირების ხარჯზე.

არსებობს ბევრი მოსაზრება ნერვალის პოეტურ კრებულთან – „ქიმერები“ – მიმართებაში. ზოგი მას ტაროს კარტებს და მაგიას უკავშირებს, ზოგი კი ფურიეს სოციალურ უტოპიას (Jean 1989:131). იმაზეც კი მსჯელობენ, არის თუ არა ეს ლექსები ერთი იდეით გაერთიანებული, თუ მათი ერთ კრებულში თავმოყრა შემთხვევითია. ჩვენი მოსაზრებით, ეს ლექსები მთლიანობას წარმოადგენს. ლექსების კრებული ნერვალის პოეტური სამყაროს სურათია. იგი გზაა ქაოსიდან ჰარმონიამდე. თითოეული სონეტი ერთ რომელიმე ეპოქას ან რელიგიას წარმოაჩენს. მაგალითად, მეექვსე სონეტი – „არტემიდე“, ოქროს საუკუნეს ასახავს (ოქროს საუკუნის მითოლოგემა *ორელიას* სათაურში ამოიკითხება-ნ.ქ.). ლექსის ბოლოს, ბუნების საიდუმლოებას ფარდა ახსნება და ადამიანები სამყაროში თავიანთ ადგილს დაიმკვიდრებენ. სონეტი ესმინება შ. ფურიეს და მისი მიმდევრების მოსაზრებას, რომლის მიხედვით სამყარო დიდ ტრანსფორმაციას მანამ განიცდის, სანამ ადამიანები დაკარგულ ჰარმონიას დაამკვიდრებენ (ეს მოტივი *ორელიაშიც* უდერს). ტაროს კარტში 12 არკანია, რაც ადამიანის 12 ვნებას შეესაბამება. კრებულში თორმეტი სონეტია. შ. ფურიეს მიხედვით, ადამიანის ცოდვებს მეცამეტეც ემატება – ჰარმონიზმი

ანუ უნითეიზმი. საინტერესოა, რომ ნერვალის კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, ცამეტი ნაწარმოებია გაერთიანებული. თუ *ქიმერების* საიდუმლოს ასხნას ტაროს კარტის მიხედვით შესაძლებლად მივიჩნევთ, რომელიც ჟორჟ ლე ბრეტონმა ჩამოაყალიბა თავის ნაშრომში, ან მათ შარლ ფურიეს და ფურიერიზმს მიუვსადაგებთ, ასევე შეიძლება ტაროს კარტი ან ფურიეს სოციალური უტოპიზმი გახდეს მოთხრობის – „ორელია“, ანალიზის საწინდარიც (ჟერარ დე ნერვალი მოთხრობაშიც – „ორელია“ – ამოიცნობა ტაროს კარტის დიდი არკანები (ჩამოხრჩობილი, დედოფალი . . .) (Le Breton...ონ-ლაინ დოკ).

კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები“, აერთიანებს როგორც საკუთრივ ნოველებს, ასევე ლიტერატურულ ზღაპრებს. მოთხრობაში – „ორელია“ ნერვალის სხვა ნაწარმოებზე მინიშნებები, შეიძლება განვიხილოთ როგორც გამეორებადი, ჩართული – კუმულაციური ელემენტი. ეს ტექსტის ფრონტალური ანალიზის დროს შეიძლება არ ჩანდეს, მაგრამ სიღრმისეული ანალიზისას, ისინი ელიფსისის ან რეზიუმირების სახით მაინც ვლინდება. ანალიზის შედეგი კი იმის აღიარება იქნება, რომ მოთხრობა – „ორელია“, ჯადოსნური ზღაპარის, მითის და მცირე ზომის ეპიკური ჟანრისთვის დამახასიათებელ ელემენტებს შეიცავს. ესეც ნაწარმოების კომპოზიციის თავისებურების მაჩვენებელია.

ვანტასტიკური ნოველისგან განსხვავებით, მოთხრობას – „ორელია“, მძაფრი ფაბულა, მოვლენების დრამატული განვითარება არ ახასიათებს: მოთხრობა ასახავს არა „შემთხვევას“, ადამედ – „პროცესს“, თუმცა მასში მოქმედების განვითარების თანმიმდევრობა დაცულია (მოვლენების თანმიმდევრობაში მოთხრობელის განცდების და შეგრძნებების თანმიმდევრობაც იგულისხმება). მოთხრობაში – „ორელია“, მოქმედების (მოვლენები) მკვეთრად გამოხატული უპირატესობა არ შეინიშნება (le récit d'événement); იგი უფრო აღწერილობით პრინციპზეა აგებული (le récit de pensées - Jouve 1997: 31). ტექსტში სიუჟეტური „შენაკადების“ არსებობა მინიმუმამდეა დაყვანილი, ისევე როგორც სხვაობა სიუჟეტსა და ფაბულას შორის, მაგრამ უკვე ის, რომ მოთხრობაში მითოსური ჩარჩო არ არის უგულებელყოფილი (პიროვნული მითის შექმნის მცდელობა), ეს ფაქტი ნაწარმოებს ლიტერატურული ზღაპრისგან მიჯნავს, მაგრამ ნაწარმოებში არსებული კუმულაციური სტრუქტურული ელემენტები

(ერთი და იგივე მოვლენისა თუ ქმედების რამდენჯერმე გამეორება), ზღაპრის ჟანრთან მის სიახლოვეზე მეტყველებს.

მაშასადამე, ჟურარ დე ნერვალის *ორელიას*, კომპოზიციის თავისებურება გამოიხატება:

- 1) დაუმთავრებელი ნაწარმოების არქიტექტონიკაში;
- 2) პიროვნული მითის ჩამოყალიბებაში;
- 3) მოთხრობის – „ორელია“, ნოველების კრებულის – „ცეცხლის ქალიშვილები“ და ლექსების – „ქიმერები“ – ფაბულათა მსგავსებაში, რაც სამივეს ერთ სიუჟეტურ ინვარიანტზე აგებულ სხვადასხვა ნაწარმოებად განიხილავს;
- 4) ავტობიოგრაფიულობაში;
- 5) მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის სამეცნიერო კვლევად ქცევის მცდელობაში;
- 6) ჟანრობრივი იდენტიფიკაციის სირთულეში: „ორელია“ როგორც ფანტასტიკური ნოველის, ჯადოსნური ზღაპრის და მოთხრობის მაკონსტრუირებელი ელემენტების მატარებელია. თხრობის მშვიდი, ნეიტრალური სტილით, ფსიქოლოგიური, სუბიექტურ-შემფასებლური ხასიათით *ორელია* მცირე ზომის რომანს უახლოვდება.

II. IV. თხრობითი ინსტანციების ცვლა ჟურარ დე ნერვალის ნოველაში – „ანჟელიკი“

კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, ნოველებიდან ყველაზე დიდტანიანია „ანჟელიკი“. იგი თორმეტი ნაწილისგან შედგება. საინტერესოა, რომ ნერვალი თითოეული თავის პერიტექსტში საკმაოდ დაწვრილებით გვაცნობს ნოველის თავების შინაარსს. როგორც მოთხრობაში – „ორელია“, ნოველაშიც თავებად დაყოფა პირობით ხასიათს ატარებს: ნაწარმოების თორმეტი თავი თორმეტ წერილს არ გულისხმობს. ფაქტობრივად, ნაწარმოებში ოთხი წერილია, რომლის მიხედვით მკითხველი ხვდება, რომ წერილების ავტორი შეკვეთით ისტორიული შინაარსის ნაწარმოების დაწერას ცდილობს. ნოველაში არც კონკრეტული ადრესატია მითითებული და არც წერილების ავტორი, თუმცა პერიტექსტში მიწერილია: „À M.L.D.“ („ბატონ დირექტორს“ (Nerval 1994 : 380); ერთხელ, ჟურარ დე ნერვალის არის ნახსენები (Nerval

1994 :145). ავტობიოგრაფიული ცნობები, მოგზაურობა ნერვალის მშობლიურ მხარესა და გერმანიაში (ნერვალმა 1938 და 1850 წლებში გერმანიაში იმოგზაურა), საშუალებას გვაძლევს მთხრობელში თავად მწერალი ვიგულისხმოდ, თუმცა ეს საკმაოდ გულუბრყვილო და არასერიოზული დამოკიდებულება იქნება. ნერვალის ნაწარმოებებს ბიოგრაფიული ხასიათი აქვს, მაგრამ მწერლის ცხოვრების რეალური ეპიზოდები მის შემოქმედებით და ესთეტიკურ კონცეფციებს ეხმიანება. ნერვალის ნაწარმოებების ფიქციონალური სამყარო იმდენად ასახავს ემპირიულ რეალობას, რამდენადაც იგი მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დანიშნულებას ეხმიანება და მწერლის მიზნებს ემსახურება. ვ. ტიუპას სქემის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ავტობიოგრაფიული რომანი, ან ნებისმიერი ნარატიული ტექსტი, ავტობიოგრაფიისა და ბიოგრაფიისგან განსხვავებით, ფიქციურობისკენ მიიღტვის. ემოციური და რაციონალური საწყისი მასში ნაკლებია, ვიდრე დღიურსა თუ მოგონებებში, ისევე როგორც – ნარატიულობა (Тюпа-ონ-ლაინ დოკ.). ანდრე ჟიდი მოგონებებზე აგებულ ავტობიოგრაფიული ხასიათის ტექსტებს ნახევრად გულრწფელს უწოდებს („Les mémoires ne sont qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité”). საპირისპირო მოსაზრება აქვს ფ. მორიაკს, რომელიც დასძენს, რომ ფიქცია არ ცრუობს („La fiction ne ment pas”) (Baudelle 1005 :231).

ნერვალის ნოველა, რომლის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს მოულოდნელი კვანძის გახსნა უნდა წარმოადგენდეს, მკითხველს სიუჟეტის კონსტრუირებით და კომპოზიციით ხიბლავს, ვიდრე შინაარსით. ფრანკფურტის ბუკინისტთან მთხრობელი ვინმე აბატ ბუკუას შესახებ გერმანულ-ფრანგულ წიგნს წააწყდება. წიგნის შექმნის ნაცვლად, საფრანგეთში დაბრუნებული მთხრობელი ბიბლიოთეკებში მის მოძიებას იწყებს. კვლევისთვის საჭირო ისტორიული წყაროების საპოვნელად მთხრობელს დიდი ძალისხმევა სჭირდება. ნაცნობობის მიუხედავად, იგი წიგნს სამკითხველო დარბაზების საცავებში ვერ იპოვის. ბუკუას საგვარეულოს ისტორიით დაინტერესებული, ანაზნად, აბატის შორეული ნათესავის, ანჟელიკის დღიურებს აღმოაჩენს. მკითხველს, სამუშაოს შემეკეთსა და წერილების ადრესატს (სავარაუდოდ, გაზეთის რედაქტორი), რომ „არ მოსწყინდეს”, მთხრობელი, ანჟელიკის დღიურების მიხედვით, ახალგაზრდა ქალის თავგადასავალს ჰყვება.

ერთი შეხედვით, სასაცილოდ გამოიყურება ის ფაქტი, რომ ერთი ამბის სანაცვლოდ, ავტორი მეორეს მოგვითხრობს. ნაწარმოების დასაწყისში,

პატარეკსით შეცდომაში შეყვანილ მკითხველს, შესაძლოა ცოტაოდენ გაბრაზებულსაც, მწერალი „მიწაზე დააბრუნებს“. მართალია, მთხრობელი აბატ ბუკუას შესახებ წიგნს ეძებს, მაგრამ ნაწარმოებს „აბატ ბუკუა“ კი არა – „ანჟელიკი“ ჰქვია. თავად მთხრობელი აცხადებს, რომ დაინტერესებულ მკითხველს („სამაგალითო მკითხველი“ – უმბერტო ეკოს განსაზღვრებით) აბატ ბუკუას თავგადასავლების შესახებ იმავე ავტორის („ანჟელიკის“ პროტაგონისტი) სხვა ნაწარმოებშიც შეუძლია წაიკითხოსო (Nerval 1994 : 171). მთხრობელის ეს აღიარება ნოველის ბოლოშია მიწერილი და ნოველის ირონიული დასასრული, კიდევ უფრო აღიზიანებს ისტორიული და დეტექტიური თავგადასავლების მოყვარულთ, რომლებსაც აბატის შორეული ნათესავის სასიყვარულო ამბავი მოუყვებს. თუ ირონია, რომელიც ნაწარმოების ბოლოს ცხადდება, ნოველის მოულოდნელი კვანძის გახსნად ჩაითვლება, მაშასადამე, სწორედ ასეთი სახით მჟღავნდება მწერლის ნოველის კონსტრუირების ტექნიკა და ამაში იმალება მწერლის მიზანიც.

ნოველის – „ანჟელიკი“, ძირითად სიუჟეტურ ქარგას – წიგნის ძიებას, ნერვალ კიდევ სხვა ამბითაც ავსებს. ანჟელიკის სასიყვარულო თავგადასავალი აბატ ბუკუასთანაა დაკავშირებული: ანჟელიკი ბუკუას ნათესავია, მაგრამ ნაწარმოების II წერილში მოთხრობილი ლე პილერის ტრაგიკული ამბავი ბუკუას ოჯახის ისტორიასთან არავითარ კავშირში არ არის. უბრალოდ, წიგნის ძიების დროს, მთხრობელი ბიბლიოთეკაში პოლიციის სამმართველოს ჩანაწერებს წააწყდება და ოჯახური დრამის ამბავს მოგვითხრობს. ლე პილერის ამბავმა, ნოველის – „ანჟელიკი“, მთხრობელი მხოლოდ იმით დაინტერესა, რომ მის თვალწინ „საზარელი დრამა გათამაშდა“ („Tout un drame se déroula devant mes yeux“ (Nerval 1994 : 95)). ნერვალის ირონიული ტონი ნაწარმოების ამ ნაწილშიც არის შენარჩუნებული, რადგან, კანონმორჩილი ბურჟუასავით, მწერალი მკითხველს იმას უყვება, რასაც ისტორიული ხასიათი აქვს და ფაქტებითაცაა დასაბუთებული. ზემოხსენებული დრამა, რაც არ უნდა ტრაგიკული იყოს სიძისა და ცოლისძმების შუღლი, რომელიც მკვლევლობით დასრულდა, სრულებითაც არ ჰგავს რომანს („Ce n'est pas un roman“ (Nerval 1994 : 95)), ანუ სასიყვარულო თავგადასავალს. თხრობა პოლიციური გამოძიების მასალებს ეყრდნობა და ფიქციის შარავანდელს ჰკარგავს. ეს აღიარება მთხრობელს (იმპლიციტურ ავტორს) მნიშვნელოვან მოვლენად მიაჩნია: რომანი რომ დაეწერა, ანუ სასიყვარულო ამბავი, მის თხზულებას ეჭვის თვალთ შეხედავდნენ და არ გამოსცემდნენ, ამიტომ

ნაწარმოების დასაწყისშივე მოხრობელი აცხადებს, რომ რომანებს არ წერს: ცენზურის შესახებ ახალი კანონის მასაც ეშინია და იმ ჯარიმისაც, რომელიც, რომანის დაბეჭდვის შემთხვევაში, ავტორს და გამომცემელს დაეკისრებათ. ჯარიმა კი, მოხრობელის გამოთვლით, ნაწარმოების გასამრჯელოს აღმატება: „ჟურნალ-გაზეთების შესახებ კანონს მეც შეეუშინდი” („Mais je commence à m'effrayer aujourd'hui des condamnations suspendues sur les journaux pour la moindre infraction au texte de la loi nouvelle” (Nerval 1994 : 85)).

სიუჟეტური ქარგიდან უჩვეულო გადახვევას მოხრობელი იმით ხსნის, რომ ცენზურის კანონებს ემორჩილება. ნერვალის 1850 წლის 16 ივლისის კანონზე მიანიშნებს, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურულ გაზეთებსა და ჟურნალებს რომან-ფელიეტონების ბეჭედა აკრძალათ (Nerval 1994 :380). ეჟენ სიუ, ვიქტორ ჰიუგო, ონორე დე ბალზაკი, ნერვალის მეგობარი – ალექსანდრე დიუმა, სწორედ ასეთი რომანების დიდოსტატები იყვნენ. იმ დროისთვის (1849), ნერვალს გამოსაქვეყნებელი ჰქონდა ერთი ასეთი სახის რომანი – „მარკიზ დე ფაიოლი”. ამ ტიპის რომანი (რომან-ფელიეტონები) რომანტიკოსების ჟანრულ მრავალფეროვნების მოთხოვნას აკმაყოფილებდა და XIX საუკუნეში დამკვიდრდა კიდევ როგორც ცალკე ჟანრული მოდიფიკაცია რეფერენციულობისა და ფიქციონალობის, დოკუმენტალობისა და წარმოსახვის გასაყარზე. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ რომანის როგორც ლიტერატურული ჟანრის ისტორია, იმ მხატვრულ- ლიტერატურული ტექტების, რომლებსაც რომანებს ვუწოდებთ, სწორედ XIX საუკუნიდან იკიდებს ფეხს. რომანზე საუბრისას, მ. ბახტინი ამ ჟანრის განსაზღვრის სირთულეებზეც მიუთითებს. იგი აღნიშნავს, რომ რომანი ერთადერთი ჟანრია, რომლის ჩამოყალიბება არ არის დასრულებული. მისი აზრით, რომანი ახალი ეპოქის პირმშოა, იგი „თავისი ადგილის დამკვიდრებისთვის იბრძვის”. თუ სხვა ეპოქებში (კლასიციზმი, ანტიკური ეპოქა) სხვადასხვა ჟანრი ჰარმონიულად თანაარსებობს და ერთმანეთს ავსებს, რომანი მათგან განცალკევებით დგას (ლიტერატურული... .2008 :30). მ. ბახტინი აღნიშნავს, რომ ეპოქაში, როდესაც თანამედროვე რომანმა პოპულარობით ყველას გაუსწრო, სხვა ჟანრებმა არ დაჰკარგეს თავიანთი კანონიკური ფორმა, მაგრამ მოხდა მათი „რომანიზაცია”, ჟანრთა ტრანსნსპონირება (საკმარისია გავიხსენოთ ჯ. ბაირონის გალექსილი *დონ ჟუანი*). მრავალპლანიანი თუ ერთპლანიანი რომანი, სხვა ჟანრისგან განსხვავებით, უფრო „მოქნილი” ეპიკური ნაწარმოებია, ამიტომ მისი პოპულარობაც მეტია (ლიტერატურული... .2008 :33).

ნერვალის ნოველები და მოთხრობები, ისევე როგორც ლიტერატურული ზღაპრები, არ იცავენ ჟანრის კანონიკურ ფორმებს. ნერვალი მკითხველს ნოველის კანონიკური ჟანრის ნაცვლად, იმხანად ტაბუდადებულ რომანს, ანუ სასიყვარულო თავგადასავალს სთავაზობს. ნერვალის მიზანი არა კანონმორჩილებაში უნდა ვეძიოთ, არამედ – მის ამბოხში.

XIX საუკუნის საფრანგეთში, მწერალს თავისი მწირო კონორარებით ძლივს გაჰქონდა თავი. რომან-ფელიეტონების პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნება ავტორისთვის წიგნის გამოცემის მაღალი ტარიფის ჟურნალ-გაზეთების დაბალი ტარიფით შეცვლის შესანიშნავ საშუალებას წარმოადგენდა ისე, რომ მკითხველის დიდი რაოდენობის მოზიდვა ყოფილიყო შესაძლებელი. ნოველის („ანჟელიკი“) მოთხრობელის წუხილი და ცენზურის შიში იმდენად დიდი იყო, რომ მომავალ ნაწარმოებს მხოლოდ „აბატ ბუკუა“ და არა „აბატ ბუკუას დაუჯერებელი თავგადასავალი“ (საწყისი ვარიანტი) უწოდა და დასძინა: „არც მე ვარ რომანისტი“ („Moi-même, qui ne suis pas un romancier“ (Nerval 1994 : 85)). ახლა გასაგებია, ნერვალმა მკითხველი „შეცდომაში“ რატომ შეიყვანა: როგორც ლიტერატორი და ჟურნალისტი, იგი ეწინააღმდეგებოდა ცენზურის უაზრო კანონს და ნოველაში – „ანჟელიკი“, მისი გაქილიკება სცადა: ერთი ამბის ნაცვლად მკითხველს სხვა ამბავი (არა სასიყვარულო) შესთავაზა და, თითქოს უცაბედად, სასიყვარულო თავგადასავალიც „შეაპარა“. ნერვალი და მისი ნოველის მოთხრობელიც, ისე ეშმაკურად მოიქცნენ, როგორც შეჰერაზადა, რომელიც სიკვდილით დასჯის შიშით, ყოველ დამე, სულთან შაჰრიარს ახალ ზღაპრებს უამბობდა. ჟერარ დე ნერვალის ნოველა – „ანჟელიკი“, წიგნის ძებნით იწყება და მისი პოვნით მთავრდება. მესამე წერილში ნარატორი ბიბლიოთეკარის გასაოცარ ამბავს მოგვითხრობს. ბიბლიოთეკარის სულის გამოცხადების, ისევე როგორც იადონით მოვაჭრე ქალის ან ორი ბიბლიოფილის ამბავი, ნოველის ძირითად სიუჟეტურ ქარგას არ უკავშირდება (Nerval 1994 :108,101). ნერვალ-მწერალში ნერვალი-ჟურნალისტი იღვიძებს და მკითხველი (ნოველის სავარაუდო ადრესატად ცენზურაც მოიაზრება), სანამ გონს მოეგებოდეს, ნოველის დიდოსტატის ეშმაკობის მსხვერპლი ხდება.

ნოველა – „ანჟელიკი“, სხვა, უფრო ვრცელი ნაწარმოების – „ყალბი მარილით მოვაჭრენი“ – შემადგენელი ნაწილი იყო (Nerval 1994 :380). ეს უკანასკნელი, 1850 წლის ოქტომბერ-დეკემბერში, ლიტერატურულ ჟურნალში – „Le National“-ში გამოქვეყნდა. შემდეგ ნერვალმა ნაწარმოები დაანაწევრა და,

1853 წელს, ერთი ნაწილი სხვა კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“ – გამოსცა. ლიტერატურულ კრიტიკაში, *ანჟელიკი* მოიხსენიება როგორც ნოველა. მაშასადამე, ამ მცირე ფორმის თხრობით ნაწარმოებს ორიგინალური მძაფრი ფაბულა და ლოგიკური კვანძის გახსნა (პუნტი) უნდა ახასიათებდეს (ჭილაია 1984 :226); მაგრამ ნერვალის ნოველაში – „ანჟელიკი“, მთხრობელის მიერ სასურველი წიგნის პოვნა ძალზედ ლოგიკურად გამოიყურება: ალოგიკური და პარადოქსული, სწორედ, ამ წიგნის მოძიების შეუძლებლობა იქნებოდა: ამას მწერალი, ნოველის ბოლოს, ელიფსისის კლასიკური მაგალითის სახით გვაწვდის (Nerval 1994 :171). საწყის ეტაპზე, ნაწარმოები გაშლილ ანეგდოტურ ამბავს მართლაც წააგავს (ჭილაია : 1984 :226). ფორმის სიმცირესა და მძაფრ ფაბულასთან ერთად (ანჟელიკის ამბავი), ნოველას ასახული მხატვრული მოვლენის ერთიანობა არ ახასიათებს (Rey 1992 : 114). ნერვალის „ანჟელიკი“ ამ პრინციპს ეწინააღმდეგება: მასში, შენაკადების სახით, რამდენიმე, ძირითად სიუჟეტთან დაუკავშირებელ ამბავთან ერთად, მწერალი სამი მთხრობელის შემოყვანას ახერხებს: პირველი ეს არის მთხრობელი, რომელიც აბატ ბუკუას შესახებ წიგნს ეძებს, მეორე – ანჟელიკი, რომელიც თავის ამბავს მოგვითხრობს და მესამე – ანჟელიკის ბიძაშვილი (კუზენი), რომელიც ნათესავის ამბის განსხვავებულ, შეიძლება ითქვას – დრამატულ ვერსიას სთავაზობს მკითხველს (Nerval 1994: 142). მიუხედავად იმისა, რომ კულტურული-ისტორიული ვითარება ნოველის მრავალფეროვნებას განაპირობებს, ნერვალის ნოველის მცირე ფორმა, ანეგდოტური ამბის გადმოცემა და გენეტიკური საფუძვლები მას ზღაპარს, ან იგავსაც ამსგავსებს. შესაძლოა, ამით აიხსნება ნაწარმოების პარატექსტიც – „ანჟელიკი“: ახალგაზრდა ქალის სევდიანი ამბავი, იმ სამოდღვრებო ნოველას მოგვაგონებს, რომლებსაც მომავალ თაობას დარიდება-გაფრთხილებისთვის უყვებიან. ნერვალის ნოველის ამ უძველეს ჟანრსაც (სამოდღვრებო ნოველები) მიაგებს პატივს.

ანეგდოტისგან ნოველა გადმოცემული ამბის არა კომიკური, არამედ ტრაგიკული ან სენტიმენტალური ხასიათით განსხვავდება. ნოველაში – „ანჟელიკი“, ამბავი, რომელიც ძირითად სიუჟეტურ ქარგას გადმოსცემს, სასაცილოდ თავად მთხრობელსაც კი ეჩვენება: მან ფრანკფურტში ნანახი ფრანგული წიგნის საფრანგეთში მოძიება ვერ შესძლო. ცენზურის მესვეურებმა მწერლის ფარული განზრახვა რომ არ ამოიცნონ, აღიარებს – წერიტაც ვედარ ვწერო, და ამას ისტორიული ხასიათის ნარკვევის დასაწერად მასალის სიმცირითა და უქონლობით ხსნის (Nerval 1994:103). მართლაც სასაცილოა,

ფრანგი თავადის თავგადასავალი გერმანიაში რომ იპოვა და საფრანგეთში – ვერ (Nerval 1985 :173). მწერალი მკითხველს თავშესაქცევად სხვა ამბავს სთავაზობს: ხან ახალგაზრდა ქალის სასიყვარული თავგადასავალს, ხან რეალისტური ხასიათის ჩანახატს („Le canari”- 102); ხან ძველფრანგულ ბაღადებს იმის შესახებ, თუ როგორ გამოკეტა მეფე ლუიმ თავისი ურჩი ქალიშვილი დილეგში, მაგრამ სატროფოზე უარი ვერ ათქმევინა („Le roi Loys” (Nerval 1984:121), ხან კი, თხრობას ჩრდილოეთ საფრანგეთის და თავისი ბავშვობის მოგონებებით ავსებს. VI, IX, XII XII თავში მთხრობელი სანლისის, სუასონის, შანლისის, ერმენონვილის შესახებ მოგვითხრობს. საფრანგეთის ჩრდილო-დასავლეთით მდებარე მხარის აღწერა რეალობის ილუზიას ქმნის, მთხრობელის ცოდნას წარმოაჩენს, ისტორიულ ატმოსფეროს გადმოსცემს და მკითხველს საფრანგეთის ისტორიით ხიბლავს. ამავე დროს, მწერალს ცენზურაც შეცდომაში შეჰყავს: მთხრობელი თავის ბავშვობის წლებს იხსენებს, ძველ რომაულსა და დრუიდულ წეს-ჩვეულებების შესახებ მოგვითხრობს, რის ფონზეც სუბიექტური „მე”-ს წინა პლანზე წამოწევა ხდება. ისტორიულ წარსულში წიაღსვლა ნოველას დრამატულ ელფერს სძენს, რაც მკითხველის წარსულით – რეალობისგან განსხვავებული ფენომენით – დაინტერესებას კიდევ უფრო მეტად განაპირობებს.

ნაწარმოებში, რეალობა ჰომოდიეგესური მთხრობელის ფსიქოლოგიურ ქრონოტოპს უკავშირდება. მოქმედება გერმანიასა და საფრანგეთში ხდება, ოქტომბრის დასასრულს იწყება და ნოემბერის თვეში მთავრდება, ანუ გამოქვეყნების თანადროულია. ჩვენი აზრით, ნერვალის მხრიდან, ერთ ნაწარმოებში ეპისტოლარული, პუბლიცისტური და ნარატიული ჟანრების გამოყენება ემპირიული სინამდვილის ილუზიის შექმნას, ამბის დამაჯერებლობას ემსახურება. მთხრობელი ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპს მაქსიმალურად აკონკრეტებს: 11 ნოემბერი (121), 20 ნოემბერი (122), 30 ნოემბერი (173), ყველა წმინდანის დღე, ანუ 1 ნოემბერი (II წერილი), „შაბათს, დილის შვიდ საათზე” (175). დამაჯერებლობის გასაძლიერებლად, მწერალი წერილებში, რომელსაც პროტაგონისტი, სავარაუდოდ, თავის გამომცემელს სწერს, აკონკრეტებს დროსაც და ადგილსაც; სწორედ ამ მისამართზე უნდა ჩატარდეს აუქციონი, სადაც საძიებელი წიგნი გაიყიდება („5 დეკემბერი, ბრუსელი, პუასენის ქუჩა №5” (Nerval 1994 :157)). ნერვალის ცენზურას კიდევ ერთხელ უხდის ხარკს: პროლეფსისის ეს მაგალითი მხოლოდ აბნევს მკითხველს,

რადგან საბოლოოდ, მოხრობელი სასურველ წიგნს – „აბატ ბუკუას თავგადასავალს“ საფრანგეთში კი არა – ბრუსელში შეიძენს (Nerval 1994 :171).

ნოველის დასაწყისში, ფრანკფურტიდან დაბრუნებული მოხრობელი წიგნს პარიზის ბიბლიოთეკებში ვერ მოიძიებს: იგი არც მაზარინის (Nerval 1994 :117), არც არსენალის და არც ნაციონალურ ბიბლიოთეკებში არ შემონახულა (Nerval 1994 :109). მოხრობელს ერთადერთი გამოსავალი რჩება: პროტაგონისტმა იგი ბუკინისტებთან უნდა დაძებნოს. ნერვალის, თითქოს, მწერლის ფუნქციაზე უარს ამბობს და, ჟამთააღმწერლის სიზუსტით, XIX საუკუნის პირველი ნახევრის პარიზის ბიბლიოთეკებისა და ბუკინისტების სამყაროს გვიღწერეს: მისმა ტექსტმა იმ ეპოქის ცნობილი ფრანგი ბუკინისტების სახელები შემოგვინახა: ფრანსი, მერლენი, ტეშნერი. საუბედუროდ, წიგნი არც ფრანსთან არც მერლენტან არ აღმოჩნდა (Nerval 1994 :120). მოხრობელმა ეს წიგნი ტეშნერთანაც ვერ ნახა. მოხუცი წიგნებით მოვაჭრე პროტაგონისტს საიდუმლოდ გაანდობს, რომ კერძო კოლექციონერის საკუთრების აუქციონზე წიგნი გასაყიდ ნივთებს შორის იქნება (Nerval 1994 :121). კერძო კოლექციონერის სავარაუდო სახელს ნაწარმოების ბოლოში ვიგებთ – ბატონი მოტლი (Nerval 1994:170), თუმცა მოხრობელი დიდხანს არ გვიმხელს მის ვინაობას, რომელიც ტეშნერისგან გაიგო (Nerval 1994 :166). ნოველის პროტაგონისტი თითქოს მკითხველს ეთამაშება, ინტრიგას აგებს, ცდილობს კოლექციონერის მნიშვნელობას მოკლებული ვინაობა დამალოს, მაგრამ ის, რომ მოხრობელი მის პოვნის იმედს არ ჰკარგავს, თავგადასავალს ავანტურისტულ ელფერს სძენს. ნერვალის ოსტატურად ჟონგლირებს ემპირიული რეალობის (XIX საუკუნის პარიზული ცხოვრება) ეპიზოდებითა და მხატვრული ნაწარმოების ფიქციონალური სამყაროთი. იგი პუბლიცისტიკასა და ლიტერატურულ ფიქციას ერთმანეთს უხამებს, ამიტომ ნოველა – „ანჟელიკი“, ჟერარ დე ნერვალის მხატვრული სამყაროს კონსტრუირების, მის მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში, რეალურისა და ირეალურის მონაცვლეობის თვალსაზრისითაც არის საინტერესო. ნერვალის აგებს მეტადიეგესურ სამყაროს, ქმნის მეტათხრობის პრეცედენტს (Женетт 1998 :411). თუ მოთხრობაში – „ორელია“, რეალური და ირეალური ერთმანეთს უპირისპირდება და ენაცვლება ერთი წარმოსახვითი, ფიქციონალური სამყაროს ფარგლებში, ამჯერად ნერვალის, მცირე ზომის ნაწარმოებში, ქმნის ფიქციონალურ და გარეფიქციონალურ სამყაროთა თანაარსებობის ილუზიას, გარღვევას, მეტალფეზისს: ერთი მხრივ –

აბატ ბუკუას შესახებ წიგნის ძიება, რომელიც მკითხველის მიერ ემპირიულ რეალობასთან იგივედება, მეორე მხრივ – ანუელიკის დღიურები, რომელიც, წიგნის მოძიებასთან მიმართებაში, ლიტერატურულ ფიქციად აღიქმება. მთხრობელს ცენზურის განაწყენების იმდენად ეშინია, რომ თვით აბატ ბუკუას პიროვნების არსებობის ფაქტს ეჭვის ქვეშ აყენებს: „ამ პიროვნების არსებობის დამადასტურებელი საბუთები არ არსებობს. . . სამსჯავროზე თუ წამომადახეს რა მიუგო – გრაფი ბუკუა წიგნის გამოგონილი პერსონაჟი, ავტორის წარმოსახვის ნაყოფია-მეთქი? ” „Il n’y a pas un légiste qui ne fût fondé même à l’existence matérielle de l’individu . . . Que répondre à un substitut qui s’écrierait devant le tribunal: le compte de Bucquoy est le personnage fictif, créé par la *romanesque* imagination de l’auteur ?” (Nerval 1994 :93). ნოველაში დამაჯერებლობის ეფექტის შექმნა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მწერალი, კეთილსინდისიერი რედაქტორივით, ნაწარმოების ბოლოს, თხრობის პროცესში დაშვებულ უზუსტობებს ასწორებს (Nerval 1994 :171). ეს მითითებებიც ნერვალის ნოველას მეტადიფიკურ ხასიათს სძენს: ერთ მხრივ, პუბლიცისტური ნაწარმოების შექმნის პროცესი, რედაქტორთან მიმოწერა და წიგნის ძიების პროცესის დაწვრილებით აღწერა და, მეორე მხრივ, საბრალო ანუელიკის ამბავი (შენაკადებით). ამავე დროს, ხდება სავარაუდო ადრესატის თუ იდეალური რეციპიენტის კონკრეტიზაცია (მეტალეფისის მაგალითი), ამ უკანასკნელით და ფიქტიური მკითხველის ინსტანციებით მანიპულირება.

ნოველაში კვანძის გახსნა დეტექტიური ნაწარმოების დასასრულს მოგვაგონებს. ბოლოს ვიგებთ, რომ აბატ ბუკუას თავგადასავლის შესყიდვა თავად ბუკინისტ ტემნერსაც და ნაციონალური ბიბლიოთეკის წარმომადგენელსაც (რომელსაც მთხრობელმა თავის დროზე იგივე წიგნის მოძიება სთხოვა) ჰქონიათ განზრახული (Nerval 1994: 166). მათი დაინტერესების შესახებ მკითხველი და მთხრობელიც ერთად შეიტყობენ: ორივესთვის ეს მოულოდნელი აღმოჩნდება. პროტაგონისტთან ერთად, მკითხველიც, ერთი მხრივ, წიგნის ძიებით არის დაკავებული, მეორე მხრივ – მთხრობელთან ერთად, ამ წიგნის და თავად გრაფ ბუკუას წარმომავლობაზეც ეჭვობს. ასეთ მოულოდნელ დასასრულს, ვფიქრობთ, ორი მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს:

- 1) თუ გრაფის წარმომავლობა ისტორიულად არ იქნება დადასტურებული მთხრობელს, მომავალი ისტორიული თხზულების ავტორს, ახალი კანონის მიხედვით რომანების წერაში დასდებენ

ბრალს და მას და ლიტერატურული ჟურნალის მფლობელსაც დააჯარიმებენ;

- 2) თუ აქამდე, მკითხველი მოხრობელს (აბატ ბუკუას ამბის) კონკრეტულ ავტორთან აიგივებდა (მეტადიეგესის ფარგლებში), ახლა მოხრობელი ყოველმცოდნე როდი ჩანს: იგი ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროშია „გამომწვევული“. მანაც იმდენივე იცის, რაც ნოველის მკითხველმა. ეს კი, ნერვალის ჩანაფიქრს ხდის ფარდას: წინამდებარე თხზულება პუბლიცისტიკას ან ისტორიული ხასიათის ნარკვევს ჰგავს: მწერალმა ფაქტუალური მასალის მოსაპოვებლად ძალისხმევა არ დაიშურა, მაგრამ პუბლიცისტურის ნაცვლად მხატვრული ნაწარმოები შექმნა და მკითხველს მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის ფიქციონალური სამყარო შესთავაზა.

ნოველაში თავად ბუკუას პიროვნება იდუმალებითაა მოცული. მოხრობელი ამბობს: „ბუკუას ძებნა განვაგრძე“ („Je continue à faire chercher le prétendu conte du Buquoy“ (Nerval 1985 : 92)). ესეც ნერვალის ნოველას დეტექტიურ ჟანრთან აახლოებს. ნერვალის ნოველას – „ანჟელიკი“, კლასიკურ დეტექტიური ნაწარმოების თვისებები გააჩნია: მასში მოხრობელი აბატ ბუკუას წიგნის მოძიების შესახებ თანმიმდევრულად მოგვითხრობს. თავად გრაფ ბუკუას ამბავს საიდუმლოდ ტოვებს, რომ ისტორიული პიროვნების ვინაობაში ეჭვი შეიტანოს. მკითხველს თანდათან მიეწოდება კვლევისთვის საჭირო ინფორმაცია, ამიტომ, ამბის დასასრულს, მას საკუთარი მართებული დასკვნის გამოტანა არ უჭირს. ნერვალის მიერ რეალური, ემპირიული სამყარო მაქსიმალურად ობიექტურობით არის დახატული (მოთხრობისგან – „ორელია“ განსხვავებით). მკითხველი დიდი ძალისხმევის გარეშეც იკვლევს გზას და საზღვრას, რა არის ჩვეული და პირიქით – უჩვეულო. პერსონაჟების ქცევა სტერეოტიპულია, მათი ფსიქოლოგიური პორტრეტები გამჭვირვალობით გამოირჩევა. მათი საქციელიც ადვილად ამოსაცნობია.

ნერვალის ნოველაში სიუჟეტის აპრიორული აგების წესი XIX საუკუნის ტრადიციას შეესაბამება, მაგრამ კლასიკური დეტექტივი ფაქტობრივად გამორიცხავს შეცდომას, რომელიც ანაზნად შეიძლება იქნას დაშვებული: დეტექტივში ხომ ყოველ შეცდომას თავისი მიზეზი აქვს (შეცდომაში ერთი ამბის სანაცვლოდ მეორის თხრობას ვგულისხმობთ – ნ.ქ.). დეტექტიური ჟანრის პირველი ნაწარმოებებად ედგარ ალან პოს ნოველებია მიჩნეული, მაგრამ

დეტექტიური ელემენტები, რომლებიც ფანტასტიკურის ქვეჟანრს ახასიათებს, ადრეც იყო გამოყენებული სხვა ცნობილი მწერლების მიერ („შავი რომანი“, ტრაგიკული ამბები“).

დეტექტივის ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენს მაძიებელი, იგი შეიძლება იყოს პროფესიონალი ან მოყვარული. ნერვალის ნაწარმოების მთხრობელი პროფესიონალი ჟურნალისტია. ავტორი არ აყოვნებს და მეტი დამაჯერებლობის და სარწმუნოებისთვის, მკითხველს საკუთარ სახელსა და გვარს ახსენებს: „ეს დოკუმენტი მკითხველისთვის, სასიამოვნო ბატონი ჟერარ დე ნერვალისთვის, მოვიძიე“ („Lecteur sympathique de M.Gérard de Nerval et désirant lui être agréable, je lui communique le document ci-joint . . .“ (Nerval 1985 :145)). ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, საქმე გვაქვს ისეთ მოვლენასთან, რომელსაც მეტალეფსისი ეწოდება. რიტორიკაში მეტალეფსისი მეტონიმის ნაირსახეობას აღნიშნავს, ორმაგ მეტონიმიას. ჟერარ ჟენეტმა ამ ცნებას სხვა დატვირთვა შესძინა: მან ფიქციონალური სამყაროს გარღვევას მეტალეფსისი უწოდა, რაც მთხრობელის ან ექსტრადიეგესური ადრესატის დიეგესურ სამყაროში, ან დიეგესური პერსონაჟების მეტადიეგესურ სამყაროში შეჭრას გულისხმობს. ჟენეტმა მეტალეფსისის ტრანსგრესიულ ბუნებას გაუსვა ხაზი (Genette 1972: 285) და აღნიშნა, რომ ასეთი სახის ტრანსგრესიული მოვლენა ახასიათებს როგორც კლასიკურ ტექსტებს (დენი დიდრო), ასევე – თანამედროვე ნაწარმოებებსაც (მ. პრუსტი, ჟაკ რულო, კლოდ კლოტზი).

მეტალეფსისი თხრობითი კომუნიკაციის დონეების ჩანაცვლებაზეა აგებული. ნარატიულ ტექსტებში თხრობითი კომუნიკაციის თამაშის (le jeu sur les niveaux) სამი შემთხვევა გამოიყოფა: ჩარჩოიანი მოთხრობები, ტექსტი ტექსტში (mise en abime) და მეტალეფსისი. სწორედ მეტალეფსისი თხრობისა და ფიქციის ურთიერთჩანაცვლებით ხორციელდება, რომელიც მოულოდნელი ხასიათისაა და მკითხველის გაკვირვებას ან ირონიას იწვევს (Reuter 2005 :57). როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, მეტალეფსისი ნოველის („ანჟელიკი“) ბოლოსაც ფიქსირდება. ნაწარმოები ირონიულ ხასიათს ატარებს. მთხრობელი აღიარებს, რომ ნაწარმოების ერთ-ერთ წერტილში, ნახსენებია ვინმე ჟერარ დე ნერვალის. ერთ-ერთი წერილი მისი ძიების შესახებ მოგვითხრობს. ნოველის – „ანჟელიკი“, კონკრეტული ავტორი გვიყვება იმ ამბავს, რომლის პერსონაჟი თავადაა. ამ შემთხვევაში ხორციელდება მეტალეფსისი და ხდება ონტოლოგიური სამყაროს საზღვრების გარღვევა: ხდება აბსტრაქტული

ავტორის კონკრეტიზაცია, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმპლიციტური და ექსპლიციტური ავტორების თანხვედრა. საწყისი ამბის მთხრობელი ექსტრადიეგესურია, რადგან იგი მოთხრობილი ამბის დიეგესისში არ მონაწილეობს (ანჟელიკის წერილები) და ამავედროულად – ჰეტეროდიეგესურიც, რადგან ამბის ნაწილს (ბუკუას შესახებ წიგნის მოძიება) გვიყვება, რომელშიც იგი წიგნს დაექვს. ნოველის მთხრობელი პირველადი მთხრობელია: იგი გვიყვება ფრანკფურტში წიგნების გაყიდვის შესახებ და იმ მიზანზეც, რამაც გერმანიაში ჩაიყვანა. შესაბამისად, ნოველის მთხრობელი ექსტრადიეგესურია (პირველადი) ნაწარმოების იმ ნაწილში, რომელიც, თითქოსდა, პუბლიცისტურ ხასიათს ატარებს. დღიურების შინაარსიდან გამომდინარე, იგივე მთხრობელი ინტრადიეგესურია, ანუ – მეორეული. ეს მოსაზრება ნაწარმოების პარატექსტის – „ანჟელიკი“ – ლიტერალური ხასიათის გათვალისწინების შემთხვევაშია შესაძლებელი და, რასაკვირველია, თუ მკითხველი ნერვალის ჩანაფიქრს ჩასწვდება: სასიყვარული ამბის შეპარვით მოყოლა; თუმცა, პირველის წაკითხვისას (le récit premier), ამბის მთხრობელი, რომელიც ნოველის ავტორთან იგივეობის ილუზიას ქმნის, არის პირველადი და, აქედან გამომდინარე, ანჟელიკი – მეორეული (ექსტრადიეგესური), ქალის ნათესავი კი – მესამე (ინტრა/ჰეტეროდიეგესური). ამ თვალსაზრისით, პარატექსტი რემატული ხასიათის იქნება (Rhématique), ანუ ნაწარმოების მეორეხარისხოვან პერსონაჟებთან დაკავშირებული. როგორც ვხედავთ, ნერვალი თავის ნოველაში ხშირად მიმართავს თხრობითი კომუნიკაციის დონეების თამაშს, რაც პარატექსტის აღქმის მრავალ შესაძლებლობაშიც ვლინდება.

ნერვალის ნაწარმოები – „ანჟელიკი“, მკვლელობის თუ ქურდობის გამოძიება არაა. შესაბამისად, მასში არც დაზარალებული ან მსხვერპლია ვინმე. ამ თვალსაზრისით, ნოველა კლასიკურ დეტექტიურ ჟანრს არ ჰგავს. ნაწარმოებში გამომძიებელს (მაძებელი) მარტო ერთი დამხმარე არ ჰყავს, როგორც ბევრ დეტექტიურ ჟანრის ნოველაშია ხოლმე: წიგნის მოპოვებაში მას ბევრი ადამიანი ეხმარება, როგორც ზღაპრის პროტაგონისტი, რომელიც სიმნელეების გადაღახვას სხვათა დახმარებით ახერხებს. დამხმარე პერსონაჟების ცვლა სიუჟეტის ცვლაზეა დამოკიდებული: ჯერ მთხრობელს ნაციონალური ბიბლიოთეკის თანამშრომელი აღმოუჩენს დახმარებას, შემდეგ – ტექნერი, ბიბლიოფილი. მოგზაურობის დროს, მთხრობელს ბავშვობის მეგობარი – სილვენის ახლავს (მთხრობელის ბავშვობისდროინდელი მეგობარი

სილვენი, კრებულის – „ცეცხლის ქალიშვილების“, კიდევ ერთ ნოველაში – „სილვი“, არის ნახსენები). ნოველის – „ანჟელიკი“, ეჭვმიტანილი – თავად ბუკუაა, რადგან მოხრობელს (და მასათან ერთად მკითხველსაც) არა მარტომის შესახებ წიგნის პოვნა, არამედ – მისი ვინაობის დაზუსტებაც აინტერესებს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ნერვალის ნოველები ა. გრემას აქტანტური სისტემის (პერსონაჟების სემიოტიკური მოდელი) საილუსტრაციოდ გამოდგება (Jouve 1997:52).

ნაწარმოებში ორი სხვადასხვა, ძირითადი ამბავია აღწერილი: ერთი XIX საუკუნეში ხდება, მეორე XVII-ში. მართალია ანჟელიკის თავგადასავალი სასიყვარულო უფროა, მაგრამ კუზენის მიერ თავისი ნათესავის შესახებ ნაამბობი მონათხრობს ყოველივე რომანტიკულს აკარგვინებს. ანჟელიკის ვრცელი დღიურის წაკითხვის შემდეგ, მკითხველი ქალიშვილის მიერ მოვლენების არაადეკვატურად აღქმაში დარწმუნდება. მკითხველი ანჟელიკის თავგადასავალს აღარ განიხილავს როგორც სასიყვარულო ამბავს. მონათხრობი ახალგაზრდა ქალის წინაშე ქმრის დანაშაულებრივი და შეურაცხყოფელი საქციელის აღწერად იქცევა, თავად „დღიურები“ კი – დეტექტივის სიუჟეტად. ნერვალმა ერთ ნოველაში ორზე მეტი ამბის გადმოცემა მოახერხა, რომელიც სხვადასხვა საუკუნეში ვითარდება და, ცენზურის საპასუხოდ, ფაქტებითაც დაადასტურა.

როგორც ავღნიშნეთ, ნოველაში სამი მოხრობელია. თხრობის მომენტი ნოველის დასასრულს არის მოწოდებული. ორი ამბავი, ბუკუას წიგნის ძიება და ანჟელიკის სასიყვარულო ისტორიაც, რეტროსპექტულია თხრობის მომენტთან მიმართებაში. ნოველში ორივე ამბავი ერთმანეთის პარალელურად ვითარდება: ერთი ახლო წარსულში, მეორე – შორეულში. ყველა შემთხვევაში თხრობა რეტროსპექტულია, ანაქრონიული. განარჩევენ გარე, შიდა და შერეულ ანალებსებს. გასარკვევი რჩება, თუ რამდენად ემთხვევა ერთი მოთხრობილი ამბის ხანგრძლივობა ძირითადი ამბის განვითარებას. გარე ანალებსის შემთხვევაში (*analepses externe*), მეორე ამბავი პირველისგან დამოუკიდებლად ვითარდება. შიდა ანალებსის დროს (*analepses interne*), ერთი ამბავი მეორეში არის შეჭრილი. შერეული ანალებსის დროს (*analepses mixte*), დისტანცია მეორე ამბის პირველთან მიმართებაში დიდია, ნაწარმოების ბოლოს იგი ძირითადი ამბის დროსა და სივრცეში განვითარებას ემთხვევა. არსებობს ჰეტეროდიეგესური ანალებსისი, როდესაც მეორე ამბის დიეგესისი არ უტოლდება ძირითადისას, და ჰომოდიეგესური ანალებსისი, როდესაც პირველი

ამბისა და ძირითადი ამბის თანხვედრა ხდება. ნერვალის ნოველაში – „ანჟელიკი“, გარე ანალოგის ფიგურირებს (ЖЕНЕТ 1998 :397).

ნოველაში ჩართულ ამბებთან მიმართებაში (იადონის ამბავი, ბიბლიოთეკარის სულის გამოცხადება, ორი ბიბლიოფილის ამბავი), აბატ ბუკუას ამბის მთხრობელი ჰომოდოიეგესურია: იგი მოწმე ხდება როგორ უთხრა მოხუც ქალს ჩიტების გამყიდველმა იადონის ყიდვაზე უარი (Nerval 1994 :83). ჰეტეროდოიეგესურია მთხრობელი, როდესაც მოჯადოვებული ზარის ამბავს იხსენებს, რადგან ეს ამბავი სხვისგან მოისმინა. ნოველაში ინტრადიეგესური ნარატორიც ფიგურირებს (Nerval 1997 :25). ანჟელიკის ამბავის კომენტირების დროს, აბატ ბუკუას მთხრობელი მეორეული მთხრობელია იგი ანჟელიკის ამბავს მკითხველს უყვება და ის, რაც ამ ახალგაზრდა ქალს გადახდა, ამ უკანასკნელის დღიურიდან იცის. შესაბამისად, ნერვალის ნოველაში – „ანჟელიკი“, მეტადიეგესურ სამყაროს ქმნის, რომელიც სხვადასხვა დიეგესისის, მთხრობელის სტატუსის, თხრობითი კომუნიკაციის დონეების ინსტაციების ცვლაში ვლინდება. ნერვალის ცდილობს თავის ნოველას მაქსიმალური დამაჯერებლობა შესძინოს. ეს არჩევანი მწერლის მხატვრულ მიზანს ემსახურება: მან, მკითხველის წინაშე, ისეთი ამბავი უნდა წარადგინოს, რომლის უტყუარობაში არავის ეპარება ეჭვი და დიდძალი ჯარიმაც აიცდინოს. ამავ მიზანს ემსახურება მწერლის მიერ არჩეული ეპისტოლარული ჟანრიც, რომელიც ფაქტობრივ მასალაზეა აგებული, მაგრამ წერილები, როგორც პირველი ამბის (აბატის) შესახებ, რომელიც მთხრობელს ეკუთვნის, ასევე – ანჟელიკის, ეპისტოლარული ურთიერთობის კლასიკურ მაგალითს არ წარმოადგენენ. არც წერილები და არც ინტიმური დღიურები ერთმანეთთან მიმართებაში პოლისუბიექტური არაა. ისინი არც დიალოგის მოდელია, რადგან პირველის (აბატ ბუკუას ამბავი) ადრესატი სავარაუდოდ გამომცემელია, მეორე – დღიურების სახეს ატარებს და ინსპირირებულია ანჟელიკის თაყვანისმცემლის მიერ. თაყვანისმცემლის პირველი სასიყვარულო ბარათი ანჟელიკის დღიურებს „ქანქარას პრინციპით“ არ აგებს. ერთი წერილი (თაყვანისმცემლის) ანჟელიკის თავგადასავლების მიზეზი კი გახდება, მაგრამ ანჟელიკის ადრესატი არც მისი თაყვანისმცემელი და არც ნათესავია, რომელიც მხოლოდ ანჟელიკის ამბის ბოლოში გამოჩნდება. ანჟელიკის წერილები კლასიკური „ეპისტოლარული მონოდიების“ მაგალითს მხოლოდ იმით უახლოვდება, რომ მიმოწერაში უდიდესი მნიშვნელობა პირველი (თაყვანისმცემლის წერილი) და ბოლო – ნათესავის წერილს ენიჭება (ЖЕНЕТ

1998 :413). ორივე მიმოწერა (მთხრობელის სავარაუდოდ გამომცემელთან და ანჟელიკის) კრეატიულ კომუნიკაციურ სტრატეგიას ემსახურება. აბატ ბუკუას წიგნის ძიების შემთხვევაში, მთხრობელის წერილები დიალოგის, რეპლიკის ფუნქციას ითავსებენ ნაწარმოების მხოლოდ ერთ ნაწილში, როდესაც ხდება იმპლიციტური და ექსპლიციტური ავტორის თანხვედრა. X წერილში მთხრობელი ადრესატისგან (რომელიც კვლავ უცნობი რჩება) ორ მიღებულ წერილს პასუხობს. მთხრობელი მკითხველს ამ წერილების შინაარსის შესახებ ძალიან მოკლედ, რეზიუმეს სახით, საპასუხო წერილში მოუთხრობს. ბელგიიდან მოსულ წერილში კი თავად ნერვალის არის მოხსენიებული, როგორც აბატ ბუკუას ამბის მკვლევარი, თუმცა წერილის ავტორი კვლავ უცნობი რჩება. მხოლოდ ვარაუდი შეიძლება გამოვთქვათ, რომ წერილების ავტორი, საძიებელი ნაწარმოების კონკრეტული ავტორია (აბსტრაქტული ავტორის კონკრეტიზირებული ინსტანცია). მთხრობელის საპასუხოდ, ბელგიიდან ბიბლიოთეკარის პასუხში ვკითხულობთ: „მინდა რამეში გამოვადგე ისეთ სასიამოვნო პიროვნებას როგორც ჟერარ დე ნერვალისა” („Lecteur sympathique de M. Gérard de Nerval et désirant lui être agréable, je lui communique le document ci-joint . . .” (Nerval 1994 :145)). ეპისტოლარული და საკუთრივ ნარატიული ჟანრების ერთ ნოველაში გამოყენება დროთა თამაშზეც მიუთითებს: წერილი ამბის და თხრობის დროთა თანაფარდობის ეფექტს ქმნის (სცენა – აღ=თდ), რასაც ემატება ანალოგისით გამოხატული მოვლენათა რეტროსპექტივა. სწორედ ამიტომაც საინტერესო ნოველაში დროთა თანხვედრა. ნერვალის, ასოციაციაციის წყალობით, წარსულის (ანჟელიკის ამბავი – XVII საუკუნე) და აწმყოს (აბატ ბუკუას წიგნის ძიება – XIX საუკუნე) ერთ ნოველაში გაერთიანებას ოსტატურად ახერხებს (წიგნის ძიების დროს მთხრობელი აბატის დიდებას წერილებს წააწყდება) (Nerval 1994 :109).

ანჟელიკი თავის ბოლო წერილს ბიძაშვილს სწერს. ანჟელიკის ნათესავი არის ინტრედუცტორი ნარატორი (Nerval 1994 :26) ახალგაზრდა ქალის დანარჩენი წერილების კონკრეტული ადრესატი დასახელებული არ არის, ანუ იგი ექსტრადიუგესურ ნარატორზეა გათვლილი, მაგრამ ბუკუას ამბის მკვლევარი, უნებლიედ, ანჟელიკის ადრესატი ხდება, ე.წ. ნარატორი და თავის სტატუსს არ იცვლის: იგი ექსტრადიუგესურ ნარატორად რჩება.

რადგან ანჟელიკი თავის თავგადასავალსა და შეგრძნებებს ძალზე სუბიექტურად აღიქვამს და გადმოსცემს, ამბავი მისი თვალთახედვით არის

გადმოცემული, შესაბამისად საქმე შიდა, ანუ რომელიმე პერსონაჟზე მორგებულ ფოკალიზაციასთან გვაქვს (*La focalisation interne (Jouve1999 :33)*), როდესაც იგივე ამბის განსხვავებულ ვერსიას ანჟელიკის ნათესავი ჰყვება, მთხრობელის შეცვლასთან ერთად ფოკალიზაცია არ იცვლება: იგი ასევე შიდაა, რადგან ერთსა და იმავე ამბავის საკუთარ ხედვას ანჟელიკის ნათესავი, გესანკური გვთავაზობს (*Herwan 1985155*). აბატ ბუკუას ამბავს წიგნის მაძიებელი მკითხველს (ან ნარატერს) საკუთარი კონემტარებით აწვდის, მაგრამ იგი ამას გულსგარეთ, სამაგალითო ჟუნალისტიკით აკეთებს. ახალგაზრდა ქალის მიერ დღიურების შესახებაც უინტერესოდ ჰყვება ისევე, როგორც მისი ნათესავის მიერ, სრულიად საპორისპიროდ დანახულ იგივე ამბავს, ამიტომ საქმე გარე ფოკალიზაციასთან გვაქვს (*Le focalisation externe*).

აბატ ბუკუას წიგნის ძიება ერთხელ არის მოყოლილი, ამბის თხრობა თანამიმდევრულია: წიგნის ძიების დასაწყისიდან მისი შექმნით დამთავრებული (ერთჯერადი თხრობა). ანჟელიკის ამბავი სამჯერ არის მოთხრობილი (მრავალჯერადი თხრობა): პირველად აბატის ამბის მაძიებელი (ნოველის ძირითადი მთხრობელი, ნაწარმოების ექსპლიციტური და იმპლიციტური ავტორი) მას რეზიუმირების სახით ჰყვება, ქალის სასიყვარულო განცდასა და მის უიღბლო სიყვარულის ისტორიას რამდენიმე სტრიქონში ატევს. შემდეგ იგივე ამბავს ჰყვება თავად ანჟელიკი, და ბოლოს – ანჟელიკის ბიძაშვილი. თხრობის მომენტის ამბავთან მიმართება ინტიმურ დღიურებში თუ წერილებში შერეულ ხასიოს იძენს. ერთი მხრივ, დღიურებისა და წერილების დიალოგური ფორმიდან გამომდინარე, ამბის თხრობის დრო თხრობის მომენტის თანადროული უნდა იყოს (*La narration intercalée (Jouve 1999 :36)*) და თხრობის მომენტის მომდევნო (*La narration ultérieure (Jouve 1999 :36)*). ანჟელიკის წერილები, თუ მათ დიალოგის ფორმად მივიჩნევთ უცნობ, იგი ჰომოლინგუისურ ნარატერზე უნდა იყოს გათვლილი, მაგრამ ჰეტერო და ინტრადიეგესურ ნარატატერის (მკითხველის) ხელში აღმოჩნდება, თუმცა, ორივე შემთხვევაში, თხრობის მომენტთან მიმართებაში, ნოველაში მომხდარზეა საუბარი (*La narration ultérieure*). აბატ ბუკუას წიგნის ძიების დროს, საქმე შერეულ შემთხვევასთან გვაქვს (*La narration intercalée*): ნოველის მთხრობელის სხვა პერსონაჟებთან შეხვედრების დროს (დიალოგის შემთხვევაში) თხრობის დროისა და მომენტის თანხვედრა ხდება (*La narration simultanée (Jouve 1999:36)*, რაც სინამდვილეს არ შეესაბამება, მაგრამ ლოგიკურად შესაძლებელია. ანჟელიკის წერილების შემთხვევაში,

ნოველის იგივე მთხრობელის მიერ წარსული ამბის (წიგნის ძიების პროცესი და ბუკუასთან დაკავშირებული ამბები, მათ შორის ანჟელიკის წერილებიც) მოყოლისას, თხრობის მომენტს ამბავი უსწრებს წინ (La narration ultérieure). მხოლოდ ერთ ეპიზოდში, როდესაც ნოველის მთხრობელი მოსალოდნელ აუქციონზე და თავის გეგმებზე საუბრობს, თხრობის მომენტი წინ უსწრებს თავად ამბავს (La narration antérieure (Jouve 1999 :36)).

შესაბამისად, ნოველაში დამაჯერებლობის ეფექტი (effet de réel) იქმნება, ამბის გადმოცემის გამეორებით, მეტალფისისით (ტრანსგრესიით) და თხრობითი, ნარატიული ინსტანციების (ნარატორი) ცვლით, გარე და შიდა ფოკალიზაციის მონაცვლეობით. ამავე დროს, ნერვალი ქმნის მეტამოთხრობას (métarécit), მოთხრობას მოთხრობაში (Genette 1972 :239), რომელსაც ჰყავს თავისი მთხრობელი და მკითხველს ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის შესახებ უყვება.

დამაჯერებლობის ეფექტის შექმნის საილუსტრაციოდ გამოდგება ნერვალის კიდევ ერთი ნოველა – „ემილი“. ნოველაში მოგვითხრობენ ახალგაზრდა სამხედროს სევდიანი ამბის შესახებ. ოთახში თავმოყრილი ადამიანები დეროშის თვითმკვლელობის შესახებ ბჭობენ და სურთ გაიგონ, რამ აიძულა ასეთი ვაჟკაცი ქრისტიანისთვის შეუფერებელი და მიუღებელი საქციელი ჩაედინა.

ნერვალი ნოველაში რამდენჯერმე ცვლის მთხრობელს:

I. თავდაპირველად ამბავს ექსტრა/კომოდიეგესური მთხრობელი გვიყვება, რომელიც მკითხველს დეროშის თვითმკვლელობას ამცნობს და ეჭვი შეაქვს მის საქციელში (Nerval 1994 :291);

II. თხრობას აგრძელებს ინტრადიეგესური მთხრობელი (მღვდელი). საინტერესოა, რომ მის მოთხრობილ ამბავში, იგი ყველა ეპიზოდის მოწმე არ ყოფილა, მაგალითად: დეროშის მიერ ახალგაზრდა გერმანელი მემაკმანის გაცნობა. მათ შეხვედრას ყოველთვის სხვა ესწრება (ქალიშვილის დეიდა). მეორეული მთხრობელი ახალგაზრდების სიყვარულის შესახებ თავად დეროშისგან იგებს და გერმანიაში მათ დასაქორწინებლად ჩადის (Nerval 1994 :293);

III. ამბის დამაჯერებლობის ეფექტის გასაძლიერებლად, ნერვალი ბევრი მწერლის ნაცად ხერხს მიმართავს: თხრობის პროცესში მას აბსტრაქტული ავტორი შემოჰყავს. ამ ეპიზოდში ხორციელდება მეტალფისისი, რაც

აბსტრაქტული ავტორის კონკრეტიზაციაში, ინტრა/ჰეტეროდიეგესური მოხრობელის ყოვლისმცოდნე მოხრობელად გარდაქმნაში ვლინდება (Nerval 1994 :296);

IV. ადამიანის შინაგანი ბუნება, მისი სამყარო ამოუცნობი და საიდუმლოებით მოცულია. ყველაზე უკეთ პიროვნების შესახებ თავად იგი მოყვება, ამიტომ ნერვალი ნოველის ნაწილს, სადაც დეროშის უცნაურ საქციელს ეხდება ფარდა – დეროში ბრძოლის საცოლის მამას დროს ჰკლავს – თავად დეროშს აყოლებს (Nerval 1994 :300);

V. ნერვალის ამას არ სჯერდება და კიდევ ერთხელ ცვლის მოხრობელს. ამბავს მეორეული მოხრობელი – მღვდელი, აგრძელებს. ამჯერად იგი ამბის მოწმეა, ანუ ინტრა/ჰომოდიეგესური მოხრობელია. ამ უკანასკნელის სიტყვებით სრულდება ნოველაც და მსმენელებს დეროშის საქციელის მართებულობაში ეჭვი აღარ ეპარებათ (Nerval 1994 :301);

როგორც ვხედავთ, ნერვალი, დამაჯერებლობის ეფექტის მისაღწევად, ცვლის თხრობითი კომუნიკაციის დონეებს და ინსტანციებს. ნოველაში – „ანჟელიკი“, იგი „ჩარჩოიანი ნოველების“ აგების ხერხს იყენებს: ერთი პატარა ნაწარმოების ფარგლებში სხვადასხვა ამბავს სხვადასხვა მოხრობელი მოგვითხრობს (Le récit emboîté généralisé). ირონიის მიღმა იმალება მხატვრული-ლიტერატურული ტექსტის მეტადიეგესური კონსტრუქციის შექმნის სურვილი. იგივე ხდება ნოველაში – „ემილი“, ამჯერად, დამაჯერებლობის ეფექტი ერთი ამბის დანაწევრების, სხვადასხვა მოხრობელის შემოყვანის ხარჯზე იქმნება. ნოველა – „ოქტავი“ ასევე „ჩარჩოიან ნოველებს“ შეიძლება მივაკუთვნოთ, მაგრამ ნოველისგან – „ანჟელიკი“, იგი იმით განსხვავდება, რომ მოხრობელის წერილი ნოველის ფარგლებში ცალკე ამბის სახით არ არის შეტანილი. ყოველივე ეს აწმყოსა და წარსულის, რეალური და წარმოსახვითი სამყაროს შორის საზღვრების წაშლას ემსახურება (Le récit emboîté ponctuel (Reuter 2005: 57)).

II. V. ორნამენტული პროზის რაობა და მისი მნიშვნელობა ჰერარ და ნერვალის შემოქმედებაში

ორნამენტული პროზის ცნება ფართოა და ფუნდამენტული. ორნამენტალიზმი ტექსტში მხოლოდ სიტყვათა თამაში როდია (Baudelle 2005 :30). ორნამენტულობა ეფუძნება სიმბოლიზმისა და მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ აზროვნებასა და მსოფლმხედველობას, რომელიც თავისი არსით მითოპოეტურია. ორნამენტულ პროზაში (discours orné) ისეთი სახის ტექსტები მოიაზრება, რომლებიც პოეზიის გავლენას განიცდიან, რაც მითოსური აზროვნებისთვისაა დამახასიათებელი. მითოსური აზროვნება კულტურის სხვადასხვა სფეროში ვლინდება: ფილოსოფიასა და პოეტიკაში, ფსიქოლოგიაში... ორნამენტულ პროზაზე საუბრისას ერთმანეთისგან უნდა გაემიჯნოთ საკუთრივ ნარატიული ტექტები და ისეთები, რომლებიც პოეზიას უახლოვდება, ანუ ნარატიული პროზა ორნამენტულს შევადაროთ და დავუპირისპიროთ.

ნარატიულ ტექსტში თხრობის დროს უმნიშვნელოვანესი, განმსაზღვრელი როლი არა კომუნიკაციურ სტრუქტურებს ეკისრება, არამედ თავად მთხრობელის ინსტანციის არსებობას. ტერმინი „ნარატიული“ უპირისპირდება „დესკრიპციულს“ ანუ „აღწერილობითს“. ნარატიული ტექსტი ამბავს გადმოგვცემს და ახდენს მის ტემპორალიზაციას, ანუ ამბავს დროისა და სივრცისმიერ საზღვრებში აქცევს. ნარატიულობის ცნება ახლოს დგას „ვაბულობასთან“. ამბავი მოვლენის ცნებას უკავშირდება, რაც არსებული, საწყისი სიტუაციის ცვლილებას გულისხმობს. ეს ცვლილება მოთხრობილ, ფიქციონალურ სამყაროში ხორციელდება. თავისი ბუნებით, მოვლენა შეიძლება იყოს ბუნებრივი, აქციური (დაკავშირებული მოქმედებასთან, ქმედითი) და ინტერაქციური, შინაგანი (მენტალური). მაშასადამე, ნარატიული ტექტების ამოცნობა მოვლენითობას, ხდომილობას უკავშირდება. ლოტმანის განსაზღვრებით, მოვლენა თხრობითი ტექსტის ხერხემალს წარმოადგენს და „პერსონაჟის სემანტიკური ველის საზღვის მიღმა გადაადგილებას“ გულისხმობს; სხვაგვარად რომ ვთქვათ – „აკრძალული საზღვრის გადალახვას“ (Лотман 1970 :282). თავისი არსით, ხდომილობა ტრანსგრესიული ბუნებისაა: ხდომილობის, მოვლენად აღიარებული ქმედების დროს, ხდება ტოპოგრაფიული, პრაგმატული, ეთიკური, ფსიქოლოგიური ან შემეცნებითი საზღვრის გარღვევა, ანუ პერსონაჟის მიერ ისეთი ქმედების რეალიზება,

რომელიც ნორმისგან განსხვავდება. რაც მთავარია, დაკანონებულისგან გადახვევა მკითხველისა და ფიქციონალური სამყაროს ინსტანციების მიერ ერთნაირად უნდა აღიქმებოდეს (Шмид 2003 : 20).

ნ. ტამარჩენკო მოვლენად სუბიექტის მიზნისკენ სწრაფვას აღიქვამს, პერსონაჟის ემპირიულ თუ მენტალურ სამყაროებში გადაადგილებას. ხდომილობა რეალობის ილუზიის შექმნას ეფუძნება. ხდომილობა მოვლენად არ აღიქმება, თუ პერსონაჟი მხოლოდ ოცნებობს და მიზნის მისაღწევად არაფერს აკეთებს (Шмид 2003:20). ასეთ შემთხვევაში, მოვლენად აღიქმება თავად ოცნების, ზმანების, წარმოსახვის, ჰალუცინაციის პროცესი. აქედან გამომდინარე, ნერვალის ნაწარმოებებში, კერძოდ, მოთხრობაში – „ორელია“, ოცნება და ზმანება შეიძლება ხდომილობას გაუტოლდეს, რადგან მოთხრობელი რეალობასა და სიზმრისეულ სამყაროს შორის საზღვრის გარღვევას შეეცადა. ნარატოლოგიურ ანალიზს ორნამენტული პროზის ნიმუშებიც ექვემდებარება: ამის ერთი მიზეზი ხდომილობისა და წარმოსახვითის ტოლფასობაა; მეორე მიზეზი, ორნამენტული თუ აღწერილობითი სახის ტექსტების ნარატიულობისკენ სწრაფვაა.

როგორც ზემოდ ავღნიშნეთ, მოთხრობილ ამბავში ხდომილობა რეალობასთან უნდა იყოს დაახლოვებული (effet de réel), პერსონაჟმა და მკითხველმა მოყოლილი ამბავი შესაძლებლობათა ერთიანი სისტემით უნდა შეაფასონ. ნებისმიერ მოვლენას შედეგი უნდა მოსდევდეს, ანუ ქმედება მოვლენად იმ შემთხვევაში იქცევა, თუ მას შედეგი მოჰყვა. შედეგი ნარაციის დასრულებამდე უნდა გამჟღავნდეს. ამას შმიდტი მოქმედების შედეგზე ორიენტირებულ ქმედებას უწოდებს (Шмид 2003 : 22). ასეთი სახის მოქმედება უპირისპირდება ინქოატიურ მოვლენას, ანუ ისეთს, სადაც მოქმედების მხოლოდ საწყის ეტაპზეა საუბარი, გმირის მხრიდან მოქმედების მარტოოდენ მცდელობაზე (მოქმედების კონატიური ხერხი), ან ქმედებაზე, რომელიც განხორციელების სტადიაშია (მოქმედების დურატიული ხერხი).

ფუნქციების გარდა, ხდომილობას განხორციელების სტადიებიც აქვს. სრული ხდომილობის შემთხვევაში, ნარატიულ ტექსტს ხუთი კრიტერიუმი უნდა ახასიათებდეს:

- I. პირველი რელევანტობაა, რაც მოვლენის მნიშვნელობას გულისხმობს, ასახული მოვლენის მნიშვნელობას, მის გადამწყვეტ ფუნქციას პერსონაჟის ცხოვრებისთვის. მოვლენა შთამბეჭდავი მკითხველისთვისაც უნდა გახდეს.

II. მეორე თვისება – გაუთვალისწინებლობაა. ნარატიული ტექსტისთვის, გაუთვალისწინებლობას, მოულოდნელობის ეფექტს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. მიზეზ-შედეგობრივ კავშირურთიერთობის საშუალებით მოულოდნელობის ეფექტი მკითხველისთვის ლოგიკურიც შეიძლება აღმოჩნდეს, რაც მკითხველის დაინტერესებას და მისი მოლოდინის კორიზონტის გამართლებას ემსახურება.

III. ნარატიული ტექსტის მესამე ნიშანთვისება – კონსეკუციურობაა, ანუ რა კვალი დატოვა ამა თუ იმ მოვლენამ პერსონაჟის ცხოვრებასა თუ მის მსოფლმხედველობაზე.

IV. მეოთხე ნიშანთვისება მოვლენის შეუქცევადობაა: რამდენადაც დიდია მოვლენის შეუქცევადობის ალბათობა, მით უფრო მეტია თავად მოვლენის მნიშვნელობა პერსონაჟებისა თუ მკითხველისთვის. ნარატიულ ტექსტებში, მოვლენების განვითარებას პერსონაჟის გამორკვევა, გონს მოგება უნდა მოჰყვეს. ეს კი პერსონაჟის ზნეობრივ ამადლებას, პიროვნების ჩამოყალიბებას გულისხმობს. შესაბამისად, შეუქცევადი მოვლენის შედეგად მოქმედი პირი არ და ვერ უბრუნდება თავის პირვანდელ მდგომარეობას, მენტალურსა თუ სულიერს.

V. მოვლენის მეხუთე ნიშანია – განუმეორებლობა. ეს უკანასკნელი, იმაზე მიუთითებს, რომ ცვლილება, რომელზედაც ნაწარმოებშია საუბარი, ერთჯერად ხასიათს უნდა ატარებდეს. გამეორებადი ცვლილება ხდომილობას არ ქმნის, თუნდაც შეუქცევადი იყოს. მოვლენების გამეორება აღწერილობითი ტექსტის ნიშანთვისებაა.

ნარატიულ ტექტებს ყოველთვის არ ახასიათებთ ხდომილობის დამახასიათებელი ხუთივე ნიშანი და თუ ახასიათებთ, ყველა ერთ დონეზე არ არის გამოვლენილი.

ვ. ტიუბა გამოჰყოფს ნარატიული ტექსტისთვის დამახასიათებელი ხდომილობის სამ ძირითად კრიტერიუმს: ჰეტეროგენულობა, ქრონოტოპულობა, ინტელიჰიბელობა (შმიდი2003 :295). ნარატიული ტექსტების სამი ნიშნით დამახასიათებას მკვლევარი ნარატოლოგიის და მისი მიმდევრებისა და წარმომადგენლების მიერ ხდომილობის ცნების განსაზღვრის გართულებით ასაბუთებს. მისი აზრით, განსხვავებული ბუნების მქონე დისკურსული პროცესების, მაგალითად კომუნიკაციური ხდომილობისა და ისტორიული (კვაზიისტორიული, ფიქციონალური) პროცესის რეფერენციული ხდომილობის ერთი ნიშნით გაერთიანების მცდელობას, შედეგად მოვლენითობის

განსაზღვრების სირთულე მოჰყვება. თუ ლოტმანისთვის ხლომილობა, მოვლენა „ნორმისგან მნიშვნელოვან გადახვევას“ ნიშნავს, განმსაზღვრელს, ამ შემთხვევაში, თავად ნორმის ფარგლების გადაგნა წარმოადგენს: ეპოქის, სოციალურ-კულტურული გამოცდილების, ერის ისტორიის . . . გ. ჰეგელი ერთმანეთისგან მიჯნავდა იმას, რაც უბრალოდ ხდება და იმას, რაც ეპიკურ ნაწარმოებში მოვლენად იქცევა. ჰეგელი გარეგან ცვლილებას მოვლენის ყველაზე მნიშვნელოვან მახასიათებლად მიიჩნევდა. ამ თვალსაზრისის გაზიარებით იმის აღიარება მოგვიწევს, რომ სუბიექტური ხასიათის მატარებელი მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი ნარატივს არ წარმოადგენს.

ნ. ტომარჩენკოს აზრით, ხლომილობა ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლაა: პერსონაჟის ქმედების, მოგზაურობის, ან გარემოებათა ზემოქმედებით (ბიოლოგიური ცვლილებები, ანტაგონისტების მოქმედება, ბუნების მოვლენები ისტორიული პერეპიტიები . . .). მხატვრულ ნარატივში უმნიშვნელო ელემენტი არ არსებობს (ვ. ტიუპა). როგორც ი. ტინიანოვი ამბობდა, მოვლენის არსი მისი ნიშან-თვისებების მაქსიმალურ რაოდენობაში კი არა, არამედ მათ აუცილებელ მინიმუმში ვლინდება. ლოტმანი წერს: „მოვლენად უნდა აღვიქვად ის, რაც მოხდა, მაგრამ შეიძლება არც მომხდარიყო“.

რეალისტური პროზისთვის დამახასიათებელია სამყაროს აღქმის სამეცნიერო-ემპირიული მოდელი და თხრობის ფიქციონალურ-ნარატიული პრინციპი, რომელიც ხლომილობაზეა ორიენტირებული. ასეთი სახის ნარატიულ ტექსტებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მიმესურობა, მენტალური და გარეგანი ქმედებების ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა; მოდერნისტულ პროზაში კი პირიქით – ამ პრინციპების განზოგადება ხდება, რაც არანარატიული არსის მქონე პოეზიას პროზასთან აახლოვებს. ამასთან დაკავშირებით, უპრიანია გავიხსენოთ რომანტიზმის თეორეტიკოსის – ფ. შლეგელის, სიტყვები, რომანტიკული პოეზიის დანიშნულების შესახებ: „რომანტიკული პოეზია ეპოსს ჰგავს და შეიძლება გახდეს სამყაროს ამსახველი სარკე. პოეტური რეფლექსიის ფრთებმა იგი ცაში უნდა აიტაცონ, ნებისმიერი სახის რეალური თუ იდეალური ინტერესებისგან გაანთავისუფლონ“ (Хрестоматия 1955 : 21).

ნარატიული პროზისგან განსხვავებით, ორნამენტული პროზა ისტორიულ კანონზომიერებებს არ ექვემდებარება. იგი პოეზიის გავლენის ქვეშ ექცევა. ლიტერატურის ისტორიაში ნარატიული ტექსტის პოეტურთან მიახლოების მაგალითები მრავლად მოიპოვება და, ყველა შემთხვევაში, საუბარია იმ პოეტურ

საწყისებზე, რომლებიც მითოსურ აზროვნებას გულისხმობს. საუკუნეზე მეტი ხნის წინ ნოვალისი წერდა, რომ რომანტიკული ბუნების მქონე მოთხრობებში მოვლენათა შორის კავშირი მცირეა, მაგრამ ასოციაცია – მეტი. მოთხრობები სიზმრებს ჰგვანან. ნოვალისი იქვე დასძენს, რომ ლექსები მშვენიერი სიტყვების წყებაა, ყოველგვარი შინაგანი კავშირისა და შინაარსის გარაშე, სადაც მხოლოდ ცალკეული სტროფებია გასაგები და მნიშვნელოვანი (Зарубежная...1991 :72). ამ თვალსაზრისით, ნერვალის *ორელია* პოეზიისგან არ განსხვავდება.

პოეტურობიდან გამომდინარე, ორნამენტული პროზა მითის სტრუქტურულ სახედ აღიქმება. ორნამენტულ პროზაში, მითოსური აზროვნება მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის მოტივირების, მიზეზ-შედეგობრიობის კანონების რღვევაში ვლინდება.

რეალისტურ პროზაში სიტყვა პირობითი სიმბოლოა, მითოსურ აზროვნებაში, ამ აზროვნების მოდელს დაქვემდებარებულ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში კი – ხატია. მითში სიტყვა არ წარმოადგენს ნიშანს, რომელიც საგანზე მოიუთითებს. სიტყვა თავად საგნის ეკვივალენტურია, ამიტომ მითოსური აზროვნებისთვის არ არის დამახასიათებელი იდეალურისა და რეალურის გამიჯვნა. ამ მოსახრებას იზიარებს გერმანელი ფილოსოფოსი – ერნსტ კესირერი, რომელსაც მიაჩნდა, რომ ერის ისტორია კი არ განსაზღვრავს მის მითოლოგიას, არამედ მითოლოგია – ნაციის ისტორიას. მითი ტრანსცედენტულ პროცესს გამოხატავს. მითოსური სამყარო წარმოსახვითია, შესაბამისად, ორნამენტული პროზის საშუალებით სიტყვა და საგანი იგივედება (Кеслер –ონ-ლაინ წიგნი).

სიუჟეტებისა და თემების გამეორება როგორც მითოსური სამყაროს, ასევე ორნამენტული პროზის კიდევ ერთი მახასიათებელია. მხატვრულ-ლიტერატურულ ნაწარმოებში ლაიტმოტივების ჯაჭვი ამოიცნობა, იქმნება ცალკეული ნიშნების ეკვივალენტობა. სწორედ ამ ეკვივალენტობას ექვემდებარება ნარატიული ტექსტის ენობრივი სინტაგმა და მოთხრობილი ამბის თემატური სინტაგმაც. ორნამენტულ პროზაში რიტმულობა, ჟღერადი ეკვივალენტობა თუ ლაიტმოტივზე დაფუძნებული იტერაციული ხერხების გამოყენება შეინიშნება. გამეორებადი ფაქტორები ტექსტის კომპოზიციურ ერთიანობას უზრუნველყოფენ, ანუ სიუჟეტის შესუსტება ლაიტმოტივების არსებობის ხარჯზე ხდება და ამით სიუჟეტური ქარგისთვის დამახასიათებელი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების სიმცირეც კომპენსირდება.

გამეორების პრინციპი ლაიტმოტივებს და ყველა სხვა სახის ფორმალურ თუ თემატურ ეკვივალენტობას გულისხმობს, რომლებიც მხატვრულ ტექსტში ძირითადი ამბის პარალელურად თანაარსებობენ და ამ ამბის დროში კონსტრუირებას აგვარებენ. ლაიტმოტივები და ეკვივალენტობა რეალისტურ პროზაშიც არსებობს. რეალისტური პროზისგან ორნამენტული გამეორებების პრინციპით გამოირჩევა, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ტექსტში შესაბამისი მხატვრული თუ სტილისტიკური ხერხების გამოყენებაა, რაც მოთხრობილი ამბის თუ დისკურსის დონეზე ვლინდება. თუ რეალისტურ პროზაში ლაიტმოტივი და ეკვივალენტობა მხოლოდ თემატურ დონეზე ჩანს, ორნამენტულ პროზაში, ნარაციის პრეზენტაციის დროს, ორივე თემატურ და სიუჟეტურ თანაფარდობაში ვლინდება. შესაბამისად, გადმოცემული ამბავი და მოვლენათა შორის ურთიერთკავშირის აგება სემანტიკურ, ლექსიკურ და ფორმალურ დონეზე ხდება.

ორნამენტულობა კომუნიკაციის პრინციპს ეყრდნობა. ორნამენტულ პროზას შინაარსსა და გამოხატვას შორის საზღვრის წაშლა, გარე და შინაგან, მეორეხარისხოვან და მნიშვნელოვან, უდერადი მოტივების თემატურ მოტივებად, მეტაფორის და სტილისტიკური ხერხების სიუჟეტის ნაწილად ქცევა ახასიათებს.

როგორც ავლნიშნეთ, ორნამენტული პროზა სიუჟეტის შესუსტებით გამოირჩევა. მოთხრობილი ამბავი შეიძლება იყოს გაბნეული ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილში, რომელთა შორის კავშირი მოცემულია არა ნარატიულ-სინტაგმატიკურ პლანში, არამედ – პოეტური პარადიგმის პლანში, მათ მსგავსებასა და კონტრასტში.

ორნამენტული პროზა ტექსტის ნარატიულ საფუძველს ბოლომდე არ უგულვებელყოფს. როგორც ვ.შმიდტი განმარტავს, ეს მაშინ ხდება, როდესაც პარადიგმატიზაცია და სიუჟეტი ერთმანეთს უპირისპირდება, მაგრამ მაშინაც, სიტყვისა და თხრობის ხელოვნებას აზრობრივი დატვირთვისა და აღქმის გამძაფრებისკენ მიყვარათ. პროზისა და პოეზიის ნაერთი პოეტური და ნარატიული შესაძლებლობების რთულ ინტერფერენციას, ჰიბრიდულ პროზას ქმნის (Шмидт 2003:263).

სწორედ ასეთი სახის ტექსტებთან გვაქვს საქმე ჟურარ დე ნერვალის შემთხვევაში. მისი პროზაული ნაწარმოებები ორნამენტულ პროზას განეკუთვნება. ამის დასტურად, საკმარისია ავლნიშნოთ რეალურისა და ირეალურს შორის საზღვრის წაშლა, სიუჟეტური ქარგის შესუსტება, რაც

ლაიტმოტივებით, ალუზიებითა და ავტოალუზიებით კომპენსირდება (მოტივებისა და ხდომილობის სიმცირის ხარჯზე). განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მწერლის მსოფლმხედველობის მითოსურ აზროვნებასთან სიახლოვე.

ჩვეი აზრით, ნერვალის წმინდა სახის ნარატიული ტექსტების შექმნას გამიზნულად გაურბის, რაც მის ნაწარმოებებს პოეზიასთან აახლოვებს. შესაძლოა ამით ავსხნათ ნერვალის ნოველების და სონეტების („ქიმერები“) ერთ კრებულად („ცეცხლის ქალიშვილები“) გაერთიანება. უფრო მეტ ინტერესს იწვევს ნერვალის ტექსტში სტილისტიკური ხერხების სიმცირე: ნერვალის ესთეტიკა მითოპოეტურია, ამიტომ მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების სიმცირე სიმბოლოებით არის ჩანაცვლებული; ამიტომ გახდა ნერვალის შემოქმედება მომდევნო თაობებისთვის უფრო საინტერესო; ამიტომაც არ უნდა გაგვიკვირდეს მისი შემოქმედებისადმი ინტერესი არც სიმბოლისტების, არც სიურეალისტების მხრიდან (Conty 1988 :280). ასეთი სახის მითოპოეტური, ორნამენტული ტექსტი ფრანგული რომანტიზმისთვის, კერძოდ ფრანგი ადამიანის კარტეზიანული გონებისთვის უცხოა. მით უფრო გასაგები ხდება, ნერვალის გერმანულ რომანტიკოსების ესთეტიკასთან სიახლოვე. ნერვალის პროზა ორნამენტულია და პიბრიდულიც, რადგან ნაწარმოებებში არც ნარატიული და არც პოეტური საწყისები არ იშლება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჟერარ დე ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, მისი ესთეტიკისა და ფორმიდან გამომდინარე, ყველაზე მეტად ვლინდება ორნამენტული პროზის ნიშან-თვისებები. მოვლენის დამახასიათებელი ხუთი ნიშნიდან, ნერვალის მოთხრობაში წარმოდგენილ მოვლენებს მხოლოდ ოთხი ახასიათებთ: რელევანტობა, გაუთვალისწინებლობა, კონსეკუციურობა და შეუქცევადობა. ამავე დროს, მისთვის (მოვლენისთვის) ნარატიულ ტექსტებთან ახლოსმდგომი აღწერილობითი ტექტების თვისებებიც არ არის უცხო, ანუ იმ ტექტების, რომლებშიც სტატიკური მდგომარეობაა აღწერილი, აღწერილია პორტრეტი, იქმნება კლასებად დაყოფილი საზოგადოების სურათი, ხდება გამეორებადი ხასიათის მქონე მოვლენების, ციკლური პროცესების შეჯამება. ვ. შმიდის აზრით, აღწერილობითი ხასიათის ტექსტებსა და ნარატიულ ტექსტებს შორის ზღვარი ყოველთვის გამოკვეთილი არ არის: ყოველ თხრობაში აღწერაც ფიგურირებს, რაც თხრობის პროცესის შეფონებას იწვევს და ნაწარმოებს გარკვეულ სტატიკურობას სძენს. აღწერილობითი სახის ტექსტებშიც მოიპოვება

დინამიკური ელემენტები, ხდომილობის შემცველი სტრუქტურები. მკითხველზე ბევრად არის დამოკიდებული როგორ აღიქვამს იგი ნაწარმოებს, როგორ ავსებს იგი ე.წ. განუსაზღვრელ ადგილებს (ლიტერატურის. . . 2008: 186).

მხატვრულ ნაწარმოებში ნებისმიერი მოქმედება მხოლოდ პეიზაჟების აღწერა როდია. ტექსტში ასახული სამყარო ქმნის ტოპოსს და ყოველთვის კონკრეტულ აღქმას ეხმიანება, რომელიც ემპირიული რეალობის შემეცნებას უკავშირდება. ეს ტოპოსი მწერლისა და მკითხველის ჩვეულ სამყაროსთან მაქსიმალურადაა მიახლოვებული. აქედან გამომდინარე, რა სახისაც არ უნდა იყოს მხატვრული ნაწარმოები (რეალისტური თუ ფანტასტიკური), იგი ამა თუ იმ ეპოქის თავისებურების გათვალისწინებით აღიქმება, ამიტომ „მკითხველი საგნის (ლიტერატურული ნაწარმოების – ნ.ქ.) პასიური მომხმარებელი კი არა, არამედ შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილეა. აქტიურია იგი თუნდაც იმიტომ, რომ . . . ნაწარმოების გასაღები აღმოჩენას მოითხოვს” (ყარალაშვილი 1977: 34). მკითხველის მიერ ტექსტის კონკრეტიზაცია, აქტუალიზაცია და რეკონსტრუქცია ამართლებს ან, პირიქით, – აწბილებს მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს და ნაწარმოების განსხვავებულად წაკითხვის საშუალებას იძლევა (ლიტერატურის . . . 2008: 187).

ნერვალის ნაწარმოების („ორელია“) შემთხვევაში, რეალურისა და ირეალურის ანალიზის დროს, მნიშვნელოვანი ხდება იმის გარჩევა არის ნერვალის ტექსტი აღწერილობითი, სტატიკური თავისი ბუნებით, თუ იტერაქციული, რადგან, პირველ შემთხვევაში, მოვლენებს ნაკლები მნიშვნელობა მიენიჭება, ვიდრე – მეორეში, რაც კუმულაციური ელემენტების არსებობის გათვალისწინებას მოითხოვს და ნაწარმოებს ჯადოსნურ ზღაპართან გააიგივებს. ნარატიული და აღწერილობითი ტექსტები არა სტატიკური თუ დინამიკური ელემენტების რაოდენობით განისაზღვრება, არამედ ამ ელემენტების საბოლოო ფუნქციით, თუმცა ეს უკანასკნელი შერეული ხასიათის შეიძლება იყოს (Шмид 2003: 20). მხატვრულ ნაწარმოებში ერთი ან მეორე ფუნქცია დომინირებს. ბ. ტომაშევსკი დროისმიერ და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების არსებობას, ნაწარმოების ფაბულის აგების განმსაზღვრელ ფაქტორად მიიჩნევს (ტომაშევსკი ფაბულას ნაწარმოებში მოთხრობილ ან აღწერილ მოვლენათა ერთობლიობას, ხოლო სიუჟეტს – ამ მოვლენების გადმოცემის თანამიმდევრობას უწოდებს-ნ.ქ.). (Томашевский 1925: 137)). მკვლევარი მოგზაურობასაც „უფაბულო თხრობად“ მოიაზრებს. ბ. ტომაშევსკის ამ მოსაზრებას ვერ გავიზიარებთ, რადგან მოგზაურობაც შემეცნებითი პროცესია

და თუ მასში მცირე რაოდენობითაა მოვლენები, შთაბეჭდილებების მნიშვნელობა და გავლენა ადამიანის ცნობიერებაზე ყოველთვის დიდია და ხშირად უფრო გადამწყვეტი, ვიდრე თავად მოვლენა. ჩვენ ვემხრობით ფაბულის შმიდისეულ განსაზღვრებას, რომელიც „ფაბულას“ „მოთხრობილ ამბავს“, ან უბრალოდ „ამბავს“ უწოდებს (Шмид 2003:24).

ნერვალის მოთხრობა – „ორელია“, და ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, შემავალი ზოგიერთი ნაწარმოები („ვენის თავგადასავლები“), აღწერილობითი სახის ტექსტებთან არის მიახლოებული. მთლიანად აღწერილობითი ხასიათისაა ჟერარ დე ნერვალის „მოგზაურობა აღმოსავლეთში“, „ოქტომბრის ღამეები“, „გასეირნებანი და მოგონებანი“, თუმცა, ყოველ მათგანში, მოხრობელის შუალედური ინსტანცია ფიგურირებს (Шмид 2003:25). ნაწარმოებში მოთხრობილი ამბები („მოგზაურობა აღმოსავლეთში“, „ოქტომბრის ღამეები“, „გასეირნებანი“) თავისი არსით, დიეგესური არ არის, ანუ მოთხრობილ სამყაროს არ განეკუთვნება. იგი მიმესურია, შესაბამისად, აღწერას უტოდდება. ყოველი ასეთი სახის ტექსტი (ნერვალის ზემოხსენებული ნაწარმოებებიც) შუალედური ინსტანციის ცვლას ასახავს. სწორედ, მოხრობელის შუალედური ინსტანცია ნერვალის პუბლიცისტურ ნაწარმოებებს მხატვრულ-ლიტერატურულ, ნარატიულ ტექსტებად აქცევს.

III თავი

რეალური და ირეალური ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში

III.1. ნარატიული დროის პრობლემა

ჟერარ დე ნერვალს განსაკუთრებული ადგილი უკავია ფრანგული რომანტიზმის ისტორიაში. ეს განპირობებულია, ერთი მხრივ, ფრანგული რომანტიზმის განვითარების თავისებურებით, მეორე მხრივ – გერმანული რომანტიზმის გავლენით ნერვალის შემოქმედებაზე. რომანტიზმის ესთეტიკა და ნერვალის შემოქმედება იმის საფუძველს იძლევა, რომ ნერვალის ნაწარმოებების („ორელია“, „ცეცხლის ქალიშვილები“) ანალიზისას ნარატოლოგიის მეთოდოლოგია გამოვიყენოთ. ამას გვკარნახობს რომანტიზმის წარმომადგენელთა ნაწარმოებებში ისეთი სამყაროების არსებობა, რომელიც მხატვრული ტექსტის ფიქციონალურ სამყაროში მოქმედების შესაძლებლობათა რამდენიმე სისტემით გამოიხატება, რომლებიც ერთმანეთს უპირისპირდება ან ენაცვლება. მოვლენებისგან შემდგარი ამბავი, დროსა და სივრცეში ვითარდება, ამიტომ კვლევის საგანი ნარატიული დრო უნდა გახდეს.

როგორც ზემოდ აღვნიშნეთ, მეოცე საუკუნეში, ნარაციის შესახებ უამრავი თეორია შეიქმნა: რუსი ფორმალისტების თეორიები (ვ. პროპი, ვ. შკლოვსკი), მ. ბახტინის ნარატივის დიალოგიური თეორია, ნეოარისტოტელიანული თეორიები (ჩიკაგოს სკოლა, უ. ბუტი), ფსიქონალიტიკური თეორიები (ზ. ფროიდი, ჟ. ლაკანი), ჰერმენევტიკული და ფენომენოლოგიური თეორიები (რ. ინგარდენი, პ. რიკიორი), სტრუქტურალისტური, სემიოტიკური, ტოპოლოგიური (კ. ლევი-სტროსი, ალ. გრეიმასი, ჟ. ჟენეტი), მარქსისტული და სოციოლოგიური თეორიები (ფ. ჯეიმსონი), რეცეფციული ესთეტიკა (რ. ინგარდენი), პოსტსტრუქტურალისტური და დეკონსტრუქტივისტული (ჟ. დერიდა, პ. დე მანი). ნარატოლოგია XX საუკუნის სამოციან წლებში სტრუქტურალიზმის წიაღში აღმოცენდა. მის ფუძემდებლებად მიიჩნევენ ალგირდას გრეიმასს, ცვეტან ტოდოროვს, ჟერარ ჟენეტს და კლოდ ბრემონს. თხრობის თეორიას შუალედური ადგილი უკავია სტრუქტურალიზმსა და რეცეფციულ ესთეტიკას შორის. როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის დისციპლინა, იგი შეისწავლის ხელოვნების კომუნიკაციურ ასპექტებს, ნარატიულ ტექსტებს და გამოჰყოფს კვლევის ძირითად კატეგორიებს: ავტორის და მთხრობელის, ნარატიული დროისა და

სივრცის, მკითხველის, თხრობითი კომუნიკაციის დონეების, თვალთახედვის (ფოკალიზაცია) . . .

ჟურარ დე ნერვალის პიროვნების, მისი ნაწარმოების აღქმის სირთულიდან გამომდინარე, საჭიროდ მიგვაჩნია ზემოხსენებული ნაწარმოებების („ცეცხლის ქალიშვილები“, „ორელია“) ანალიზისას ნარატოლოგიური მეთოდოლოგიის გამოყენება, რაც მწერლის შემოქმედების უკეთ აღქმისა და ჩვენი კვლევის უკეთ წარმატებისთვისაა მიზანშეწონილი.

ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზისას დიდი ადგილი დროისა და სივრცის პრობლემას ეთმობა. ნებისმიერი ამბავი დროსა და სივრცეში ხდება. მნიშვნელობა არა აქვს, საუბარი გვაქვს რეალიზმის კუთვნილ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტზე, რომელიც ჩვენს გარშემო არსებულ, ემპირიული რეალობის მსგავს რეალობას ასახავს, თუ – ფანტასტიკურზე. ყველა შემთხვევაში, ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქციონალური სამყარო, ჰომო თუ ჰეტეროგენული, ამბავს მოგვითხრობს, რომელიც დროსა და სივრცეშია განფენილი.

პოლ რიკორის განმარტებით, სამყარო, რომელიც თხრობით ნაწარმოებში იქმნება, ეს დროითი სამყაროა: „დრო იქცევა ადამიანურ დროდ იმდენად, რამდენადაც იგი ნარატიული ხერხებით არტიკულირდება, და პირიქით, თხრობა იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც მასში იკვეთება დროითი გამოცდილების თავდაპირველი ნარატიულობა (ლიტერატურის თეორია :2008 200).

დროის ნარატოლოგიური ანალიზი ერთმანეთისგან მკვეთრად მიჯნავს ამბის დროს (საუკუნეები, წლები, დღეები . .) და საკუთრივ თხრობის დროს (სტრიქონები და გვერდის, ფურცელთა რაოდენობა): მაგალითად, ერთი თაობის ამბავს შეიძლება მთელი რომანი, ერთი გვერდი, ან თუნდაც ერთი სტრიქონი დაეთმოს (Jouve 1997 :44).

ნარატოლოგია ნარატიულ დროს განიხილავს როგორც ნაწარმოების სტრუქტურულ ელემენტს. იგი სტრიქონებისა და წიგნის გვერდებით განისაზღვრება. ნარატოლოგია სივრცეს მხატვრული ტექსტის კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილად მიიჩნევს. ფრანგი მეცნიერის – ჟურარ ჟენეტის თვალსაზრისით, სივრცის კვლევის საკითხი კლასიკური ნარატოლოგიის ჩარჩოებს სცილდება (Jouve 1997 : 35).

ჟ. ჟენეტს ნარატოლოგიაში შემოჰყავს თხრობის დროის ლოგიკის ცნება, რომელიც აერთიანებს ანაქრონიის ლიტერატურულ ტექნიკას, მოვლენათა

ხანგრძლივობის მოდიფიკაციას, სიხშირისა და თხრობის ტემპის შესაძლო ვარიაციებს (Genette 1977 : 36).

ანაქრონია პროლეფსის და ანალეფსის გულისხმობს. სიხშირე მთხრობელის მიერ მომხდარის მრავალჯერ გამეორებაა, ან პირიქით – მრავალჯერადის ერთხელ მოხსენიება. ჟ. ჟენეტი ხაზს უსვამს რეზიუმეს, დესკრიფციული პაუზის (თხრობის შეყოვნება, ატმოსფერო, პეიზაჟის, გარეგნობისა ან რომელიმე საგნის ზედმიწევნით აღწერა), სცენის (დიალოგი) და ელიფსისის (თხრობის ხაზის მთლიანი უგულვებლყოფა) მნიშვნელობას. შესაბამისად, ნარატიული დროის პრობლემის ანალიზისას ნარატოლოგია განარჩევს თხრობის მომენტს, ტემპს, სიხშირესა და თანამიმდევრობას.

სწორედ ასეთი კუთხით შევეცდებით განვიხილოთ ჟერარ დე ნერვალის ნოველების კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები“ და წარმოვანინოთ ფრანგი მწერლის მსოფმხედველობის სიახლოვე რომანტიზმის ესთეტიკასთან, ხოლო რომანტიზმი – როგორც ექსპერიმენტული მიმდინარეობა, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მოდერნისტულ ლიტერატურაზე.

ნერვალის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარის, ფილიპ დესტრუელის აზრით, დროის პრობლემა მის ნაწარმოებში უდიდეს როლს თამაშობს. მისი მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ *ცეცხლის ქალიშვილებს* „დროის ქალიშვილები“ შეიძლებაოდა რქმეოდა (Нервалы 1985 :55).

რომანტიზმის თეორეტიკოსის, ფრიდრიხ შლეგელის თვალსაზრისით, ლიტერატურის უნივერსალურობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ჩასწვდეს და გადმოსცეს ადამიანის, ბუნებისა და მთელი სამყაროს არსი. უნივერსუმის ძირითადი კანონზომიერების წვდომა შემოქმედებითი ინტუიციის მეოხებით ხდება და სინკრეტული ჟანრის ნაწარმოებებში აისახება, ანუ ისეთ ნაწარმოებებში, რომელიც ყველა ლიტერატურულ ჟანრს მოიცავს (Шлегель 1955 : 20).

როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, ნოველების კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები“ – მრავალი ნოველისა და მათთან იდეურ-თემატურად გაერთიანებული ლექსებისგან შედგება. ლირიკული და ეპიკური ჟანრების ერთი სათაურით გაერთიანება, შესაძლოა, ლექსებისა და ნოველების ზომის სიმცირის გამო მოხდა, ან, რომანტიკოსთა კვალდაკვალ, მხატვრული ნაწარმოების ფორმის სრულქმნის ხელსაყრელ და შედეგიან ცდად შეიძლება მივიჩნიოთ. თავად მწერალი, 1854 წელს, ანუ იმ დროს, როდესაც კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები“, გამოაქვეყნა, ლიტერატურულ სალონებში მნიშვნელოვანი

ნაწარმოების შექმნაზე ხმამაღლა საუბრობდა (Нервалы 1985 :17). შესაძლოა, მას ლექსებისა და ნოველების ერთ კრებულში მოქცევა სურდა ისე, რომ ლექსები ნოველების ერთგვარ რეზიუმედ ქცეულიყო. საბოლოოდ, ლექსებისა და ნოველების ერთ კრებულად გაერთიანება ალექსანდრე დიუმას დახმარებითა და ძალისხმევით მოხდა, რადგან ნერვალის პოეტურ შედეგს სწორედ იგი გამოეხმაურა პირველი (არსებობს ნერვალის ლექსის – „El Deschirado“-ს დიუმასეული მანუსკრიპტი-ნ.ქ). თუ ყურად ვიდებთ იმ ფაქტს, რომ ნაწარმოების საბოლოო სახის მიღწევამდე ნერვალმა კრებულს – „ცეცხლის ქალიშვილები“, მრავალჯერ უცვალა ფორმა და გავითვალისწინებთ რომანტიკოსთა ექსპერიმენტებს, დამაჯერებლად მიგვაჩნია ამ კრებულში შემაჯავლი ოთხი ნოველის გამორჩევა, რომლებიც ქალთა სახელებს ატარებს: „ანჟელიკი“, „სილვი“, „ოქტავი“ და „ემილი“.

სიხშირის (La fréquence) ნარატოლოგიური ცნება ნერვალთან არა მარტო რომელიმე ცალკეულ ნოველასთან მიმართებაში, არამედ *ცეცხლის ქალიშვილების, ორელიას და ქიმერების* ერთიან კონტექსტში უნდა იქნას განხილული. ნოველის მარტივსუფეტიანი ჟანრისთვის სიხშირის ერთჯერადობის ხერხის (Le mode singulatif) გამოყენებაა დამახასიათებელი, როდესაც ერთხელ მომხდარს ერთხელვე ჰყვებიან. ნერვალის ცალკეულ ნოველაში ძირითადი ამბავი ერთხელაა წარმოდგენილი. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ნერვალის ნაწარმოებები ერთიან ქმნილებად მოიაზრება, ამიტომ ერთი და იგივე, ან მასთან მიახლოვებული ამბავი, სხვა ნოველებშიც მეორდება. ამ შემთხვევაში, გამოიყენება სიხშირის მრავალჯერადი ხერხი (Le mode répétitif) : მთხრობელი ერთხელ მომხდარს მრავალჯერ იმეორებს: სიუჟეტი მსგავსი, ხშირად ავტობიოგრაფიული ხასიათის, მაგრამ სახეცვლილი მოვლენებით ივსება, მაგალითად საანლისის, მშობლიური მხარის მონახულება, სატრფოს დაკარგვა, იტალიაში გამგზავრება . . .

ნოველების დასაწყისშივე მთხრობელი თავისი ადგილსამყოფელის, ხშირ შემთხვევაში – პარიზის, დატოვება უწევს: ზოგჯერ, გაუზიარებელი სიყვარულის გამო („სილვი“, „ოქტავი“ – მთხრობელი დედაქალაქს მსახიობი ქალის გამო ტოვებს), ზოგჯერ – იღუმალი ხელნაწერის საძიებლად მიემგზავრება („ანჟელიკი“), ან საიდუმლოებით მოცული სიკვდილის მიზეზის ასახსნელად ძალას არ იშურებს („ემილი“). ნოველებში სიუჟეტის შემდგომი

განვითარება მოგზაურობებსა და წარმოსახვით თავგადასავლებს უკავშირდება, ან კიდევ – შორეული წარსულის მოგონებებს.

ნოველაში – „სილვი“, სანატრელი ადგილების მონახულების სურვილს მთხრობელი ვალუას საგრაფოში ჩაჰყავს, სადაც ბავშვობის წლები აქვს გატარებული. აღსანიშნავია, რომ ვალუა პარიზის ჩრდილოეთში მდებარეობს. ნოველის – „ოქტავი“, მთხრობელი კი – ევროპის სამხრეთით მიემგზავრება: ჯერ მარსელში და შემდეგ – იტალიაში. ნოველაში – „ანჟელიკი“, მოქმედება ბელგიასა და საფრანგეთში ვითარდება, საფრანგეთის აღმოსავლეთით – გერმანიაში მომხდარს ნოველის – „ემილი“, მთხრობელი ჰყვება. მოგზაურობის თემა, რომელსაც დიდი ადგილი ეკავა რომანტიკოსთა შემოქმედებაში, ასევე მნიშვნელოვანია ნერვალისთვის. მწერალი მოგზაურობის თემას უბრუნდება თავის ორტომეულში – „მოგზაურობა აღმოსავლეთში“, „გასეირნებებსა და მოგონებებში“. ნერვალის შემოქმედებაში, მოგზაურობა სიმბოლურ დატვირთვას იძენს და ნოვალისის სიტყვებს ეხმიანება: „ჩვენ სამყაროში მოგზაურობაზე ვოცნებობთ: მაგრამ სამყარო ჩვენს სულშია! ჩვენს სულში უნდა ვისწავლოთ წიაღსვლა. სწორედ იქ მივყავართ საიდუმლოებით მოცულ გზას. მარადისობა სწორედ ჩვენს სულში უნდა ვეძიოთ. გარე სამყარო აჩრდილთა საუფლოა მხოლოდ . . .“ (Зарубежная...1991 :72)

მთხრობელი მოგზაურობების გეზს დაწვრილებით მიუთითებს („ოქტავი“, „ანჟელიკი“) და სამახსოვრო ადგილების აღწერას საკმოდ ბევრ დროს უთმობს („სილვი“). დესკრიფციული პაუზა, ხშირ შემთხვევაში, თხრობის ერთიანი ხაზის შეყოვნებას იწვევს და ტექსტის დიეგეზისში (ამბის დრო და სივრცე) მთხრობელის მეწყვილის (ნარატერი) დაინტერესებას ემსახურება (désignation par encrage) (Jouve 1997 :49). სივრცის აღწერა რეალობის ილუზიის შექმნას და მთხრობელის მიერ სამყაროს შესახებ შეხედულების ნარატერისთვის გაზიარებას ემსახურება. იგი ესთეტიკური დატვირთვის მატარებელია. აღწერა მოთხრობილი ამბის დრამატიზირებას არ ახდენს და არც ამბის გაგრძელების მცდელობას წარმოადგენს. ნერვალის სივრცის აღწერას პერსონაჟის გუნება-განწყობილების გადმოსაცემად იყენებს, მაგრამ ნერვალის ნოველებში დესკრიფციას ამბის დროსთან მიმართებაში უპირატესობა არ ენიჭება

ჟერარ დე ნერვალის ყველა ზემოხსენებული ნოველების სიუჟეტური ქარგის განვითარებად გმირის იმედგაცრუება შეიძლება მივიჩნიოთ. სილვიცა და ოქტავიც მთხრობელისთვის მიუწვდომელ იდეალთან მიახლოების საშუალებებია, თუმცა არც ერთთან ნარატორი საბოლოოდ არ რჩება.

ნოველების დასასრულს, სილვიცა და ოქტავიც ქორწინდებიან: პირველი უსიყვარულოდ თხოვდება და მისი ერთადერთი ნუგეში ქმრისა და მთხრობელის ფიზიკური მსგავსებაა, მეორე კი – სარეცელთან მიჯაჭვულ მეუღლეს უგლის. ქორწილს ნოველაში – „ემილი“, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, მაგრამ ამ ამბავსაც ბედნიერი დასასრული არაა აქვს: ემილის მეუღლე კვდება, თავად კი – მონასტერში მონაზვნად აღიკვეცება. თუ კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, მიწიერ ქორწინებაზეა საუბარი, მოთხრობაში – „ორელია“, იგი ღვთაებრივ სახეს იძენს (მისტიკური ქორწინება). გამომდინარე იქიდან, რომ მოთხრობის („ორელია“), შექმნას ნოველების გამოცემა უძღვოდა წინ, შეიძლება დავინახოთ, როგორ იძენს საკრალურ მნიშვნელობას ყოფითი მოვლენა (ქორწინება) ნერვალის შემოქმედების ბოლო პერიოდში. ეს მწერლის შემოქმედებითი ექსპერიმენტის შედეგია, რაც ამართლებს მოთხრობილ ამბავთა მსგავსების აუცილებლობას და გამეორების პრინციპს უსვამს ხაზს.

მოთხრობის ამ საფეხურზე (ნოველების ცალკეულ ეპიზოდებში), დრო სწორხაზოვანია და მოვლენათა თანამიმდევრობა მათ მიზეზ-შედეგობრიობას ეფუძნება. ნოველების საბოლოო ეპიზოდებში, კვანძის გახსნა მოთხრობელის რეზიუმირებით სრულდება. ორ ნოველაში („ოქტავი“, „ანჟელიკი“) საბოლოო კომენტარი პირველ ნარატორს (მოთხრობელს) ეკუთვნის, ნოველაში – „ემილი“, რეზიუმირებას მეორეული, ინტრა-ჰომოდიეგესური ნარატორი ახდენს. ამავე ნოველაში, ანაქრონია ანაღეფსისით გამოიხატება და თხრობის მომენტი ამბის დროს უკან მოსდევს. ნერვალის ნოველებში („ოქტავი“, „ანჟელიკი“, „ემილი“) თხრობის დრო რამდენჯერმე წყდება, რაც მეორეული მოთხრობელის შემოყვანას უკავშირდება (ნარატიული ინსტანციების ცვლა), დესკრიფციულ პაუზას ან ჩართულ სტრუქტურულ ელემენტს (მაგალითად – წერილი) კომუნიკაციის დონეების ცვლას.

ნარატოლოგიაში, თანამიმდევრობის ცნება მოვლენათა ლოგიკურ პრეზენტაციას ეყრდნობა. ნერვალის ზოგ ნოველაში, თხრობის ქრონოლოგია ამბის გადმოცემის არასწორხაზოვნებით ირღვევა (იმ შემთხვევების გარდა, როდესაც ერთი კონკრეტული ამბავი თავისი „სიუჟეტური შენაკადებით“ არის მოთხრობილი). ნარატიული ანაქრონიის ორი სახეობიდან, პროლეფსისის რაოდენობა ნოველებში ძალიან მცირეა („ოქტავი“). ნოველებში რეტროსპექტული სუბიექტური ანაქრონიაა წარმოდგენილი. ანაღეფსისი კი ხშირი მოვლენაა.

ნოველა – „სილვი“, თხრობის დროის არათანმიმდევრულობით განსხვავდება ნოველისგან – „ოქტავი“, რომელშიაც თხრობის დროის თანამიმდევრობა დაცულია და მხოლოდ ერთხელ ირღვევა (წერილის ეპიზოდი). ნარატიული დროის არათანმიმდევრულობა რეალურისა და ირეალურის ასოციაციურ მონაცვლეობას უკავშირდება, რაც ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებისთვის ესოდენ ნიშანდობლივია და რომანტიზმის ესთეტიკისთვისაა დამახასიათებელი.

დროის დანაწევრებას ნოველაში – „ემილი“ ვხვდებით, სადაც წარსულის გახსენება ყოფილი სამხედრო პირის – დეროშის, სიკვდილის საიდუმლოს ახსნასა და ახალი მთხრობელის შემოყვანასთანაა დაკავშირებული. თხრობის დრო ნოველაში – „ანჟელიკი“, მთლიანად დანაწევრებულია, რადგან მრავალი, პატარ-პატარა ამბისგან შედგება, თუმცა ძირითადი ამბავი (récit premier) – აბატ ბუკუას შესახებ წიგნის ძიება – ლინეარულად არის გადმოცემული.

ნოველის ტრადიციული ფორმა ნერვალს საშუალებას აძლევს ამბავი რამდენიმე სიტყვითა თუ სტრიქონით გადმოსცეს, ამიტომ რიტმი, თხრობის ტემპი, დაჩქარებას ეფუძნება (accélération). თხრობისა და ნოველაში გადმოცემული ამბის დროების შესატყვისობის ოთხი შესაძლებელი ვარიანტიდან, ანუ როდესაც თხრობის ტემპი ამბისას ემთხვევა (დიალოგი), მასზე დიდია (დაჩქარება), ან კიდევ – მცირე (პაუზა), ან მაქსიმალურად შეკვეცილი (ელიფსისი) (ად=თდ, თდ<ად, თდ=n და ად=0, თდ=0 და ად=n), ნერვალი უპირატესობას ამბის მიმოხილვას ანიჭებს. მის ნაწარმოებთა უმეტესობაში სინქარე შეესაბამება ფორმულას თდ<ად, რომლის მიხედვითაც ამბის დრო თხრობის დროზე დიდია (თდ<ად). კრებულისგან – „ცეცხლის ქალიშვილები“ – განსხვავებით, მოთხრობაში – „ორელია“, ამბის დრო უფრო მცირეა, ვიდრე – თხრობის.

ამბისა და თხრობის დროთა ტემპის ზემოხსენებული თანაფარდობა (თდ<ად), შენარჩუნებულია წერილის, როგორც დამოუკიდებელი ნარატიული ერთეულის, ეპიზოდში ნოველებში – „ოქტავი“, „ანჟელიკი“. თავად წერილი, ისევე როგორც აღწერა ან აღსარება, ნოველის სტრუქტურული ელემენტია, ჩართულია და თხრობის ერთიანი ხაზის შეყოვნებას იწვევს („ოქტავი“). ამ შემთხვევაში, თხრობა შენელებულია, ტემპი კი შემდეგ ფორმულას შეესაბამება: თდ=n, და ად=0, (თდ=n და ად=0 / თდ=n, ად=0). მწერალი ნოველის ერთი

ეპიზოდის (წერილი) თხრობას უფრო მეტ დროს ანდომებს, ვიდრე დანარჩენი ეპიზოდების მოყოლას.

როგორც ავღნიშნეთ, ნოველა – „ანჟელიკი“, სხვებისგან იმითაც გამოირჩევა, რომ წერილების ფორმა აქვს. წერილი ამ ნაწარმოებში სულ სხვა დატვირთვის მატარებელია: იგი დროის შეყოვნებას არ ემსახურება, როგორც, მაგალითად ნოველაში – „ოქტავი“. წერილები თხრობას არ ანაწევრებენ, რადგან საქმე სხვადასხვა ამბავთან, სხვა ნარატურთან და ნარატორთან გვაქვს, ამიტომ თხრობის დრო ნოველაში – „ანჟელიკი“, არასწორხაზოვანია.

ნოველაში – „ემილი“, ნარატიული დროის დანაწევრება ნარატორის შეცვლასთან არის დაკავშირებული. სამი მოსაუბრის კამათის მიზეზის ახსნის მიზნით, მეორეული მთხრობელი წარსულის ამბებს იხსენებს, რომლის მომსწრეც იყო. ნოველის დასაწყისში, ამბის დრო თხრობის თანადროულია (la narration simultanée). მომდევნო ეპიზოდში, თხრობის მომენტს ამბის დრო უსწრებს წინ (la narration ultérieure). მეორეული მთხრობელის აღსარება ამბავს წყვეტს. საქმე ჩართულ დროსთან გვაქვს (la narration intercalée). ნოველაში – „ოქტავი“, ამბავი თხრობის მომენტს წინ უსწრებს, თხრობაში ჩართული წერილი თხრობის ხაზს წყვეტს და ამბისა და თხრობის თანადროულობის ეფექტს ქმნის. შესაბამისად, ნოველაში ე.წ. ჩართული დრო ფიგურირებს (Jouve 1997 : 43).

ნოველის – „სიღვი“, დასაწყისში, ამბის დრო თხრობის მომენტის თანადროულია. ნარატორის ყმაწვილკაცობის მოგონებები თხრობის ხაზს წყვეტს და თხრობის მომენტამდე მომხდარს გადმოგვცემს. თხრობა ისევ საწყის ათვლის წერტილს უბრუნდება. თხრობისა და ამბის დროთა ხანგრძლივობის მონაცვლეობა მთელი ნოველის განმავლობაში გრძელდება.

ნერვალის ნოველებში, ელიფსისი ხშირადაა გამოყენებული. ნოველაში – „სიღვი“, მთხრობელი ბავშვობისდროინდელი გატაცების – ემილის ბედის შესახებ მრავალი წლის შემდეგ იგებს, ისევე როგორც – მთხრობელის წამიერი გატაცების, მონაზონის სიკვდილს.

მსახიობი ქალისა და ადრიენის (მონაზონის) გაიგივებას ბოლოს უღებს მემპქმანის (სიღვი) კომენტარი ადრიენის ადრეული სიკვდილის შესახებ. მთელი ნოველის განმავლობაში, ნარატურსა და ნარატორსაც ამ ორი ქალის მსგავსება მოსვენებას არ აძლევს. ელიფსისის მეოხებით, რომელიც ნოველაში პუანტის ფუნქციას ასრულებს, კონკრეტული ავტორი ხატოვნად და ოსტატურად

გადმოგვცემს ამ ეპიზოდს, რითაც რეალურისა და ირეალურის ურთიერთთანაცვლებას და მონაცვლეობას აღწევს.

III.II. თხრობის მომენტი შერარ დე ნერვალის ნოველაში – „ოქტავი“

შერარ დე ნერვალის ნოველის – „ოქტავი“ – საბოლოო ვარიანტი ჟურნალ „ლე მუსკეტერში“ („Le Musquetaire“) 1853 წლის 17 დეკემბერს დაიბეჭდა. ზომით იგი ყველაზე მცირეა ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“ (1854) – შემავალ ნაწარმოებთა შორის. სიმცირის მიუხედავად, ყურადღებას ნოველის კომპოზიცია იქცევს. ნოველაში – „ოქტავი“, პომოდოლიგესური მოთხრობელი იმ გაუზიარებელი სიყვარულის შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც მას პარიზის მიტოვებას აიძულებს და გეზს სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ, კერძოდ, იტალიისკენ აადებინებს.

იტალიის თავგადასავალს მოთხრობელი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით კი გვიყვება, თუმცა მას სხვადასხვა დროს იხსენებს. პოლ ლარივაი, „მოთხრობის მორფო-ლოგიკურ ანალიზში“, სიუჟეტურ ქარგას ხუთ ეტაპად ანაწილებს (Jouve 1997 :47):

- I. საწყისი ეტაპი (წონასწორობის მდგომარეობა)
- II. პროვოცირება
- III. ქმედება
- IV. შედეგი
- V. წონასწორობის აღდგენა

თუ ნერვალის ნოველას – „ოქტავი“, განვიხილავთ როგორც ნოველას, რომელშიც ამბავს ანაქრონიულად გვითხრობენ და ნაწარმოების კომპოზიციის თავისებურებად მასში შემავალ ელემენტს – წერილს – გამოვყოფთ, ნოველის ყველა სტრუქტურული ელემენტის დამოუკიდებლად გაანალიზება გახდება მიზანშეწონილი. მაშინ, როდესაც წერილი (სტრუქტურული ელემენტი), ცალკე ანალიზის სქემას უნდა დაექვემდებაროს, პარიზიდან გამგზავრებისა და უკან დაბრუნების ამბავიც ერთიან კონტექსტში საჭიროებს განხილვას (Todorov 1970: 22).

სტრუქტურის თვალსაზრისით, ნოველაში მოთხრობილი ამბავი, რომელსაც, პირობითად, „ნეაპოლის თავგადასავალს“ ვუწოდებთ, წერილის (სტრუქტურული ელემენტი) საშუალებით ორად არის დაყოფილი: წერილი და მოგონება.

კომპოზიციის თვალსაზრისით კი, ამბავი სამ ნაწილად შეიძლება დაიყოს: წერილამდე, წერილი და წერილის შემდეგ (მოგონება), თუმცა ნოველაში გადმოცემული ამბავი პროტაგონისტის ცხოვრების ოთხ ეპიზოდს უკავშირდება: ოქტავის შეხვედრა, ოქროს ძაფებით მქარგველის გაცნობა (ღამის თავადასავალი – წერილის ეპიზოდი), ოქტავისთან დაშორება და მასთან შეხვედრა ათი წლის შემდეგ. ეს დაყოფა პირობითია, რადგან „ნეაპოლის თავადასავლის“ თხრობისას განმსაზღვრელი არა ნოველის არქიტექტონიკა, არამედ ნაწარმოების დროის შრეების მიხედვით დანაწევრებაა, რომლებიც ერთმანეთისგან თხრობის მომენტით განსხვავდება, იმ დისტანციით, რომელიც მონაყოლსა და მთხრობელის მიერ მის გადმოცემას აშორებს. მათ, პირობითად, ლათინური ასოებით აღვნიშნავთ და ლარივას სქემას მივუსადაგებთ:

სქემა № 1

A (წერილამდე მონათხრობი)

- I. გაუზიარებელი სიყვარული
- II. საფრანგეთიდან გამგზავრება
- III. ინგლისელი ქალიშვილის – ოქტავის გაცნობა
- IV. მარკოზ გარგალოს დის ლიტერატურული სალონი.
- V. სასტუმროში დაბრუნება

B წერილი (წერლის პირველი ნაწილი)

- I. გაუზიარებელ სიყვარულზე დარდი
 - II. ღამის ნეაპოლში გასეირნება
 - III. უცნობ ქალიშვილთან – მქარგველთან, სტუმრობა
 - IV. თვითმკვლელობის უშედეგო მცდელობა
 - V. სასოწარკვეთა
- წერილის შემდეგ ამბავი ორ ნაწილად იყოფა:

C

- I. გაუცნობიერებელი დარდი
- II. ვეზუვის მონახულება
- III. ოქტავისთან შეხვედრა
- IV. გაზიარებული სიყვარული
- V. უეცარი ბედნიერების შეგრძნება

D

- I. 10 წლის შემდეგ ნეაპოლში დაბრუნება
- II. სასტუმრო „რომში“ დაბინავება

- II. ოქტავისთან შეხვედრა
- IV. გაზიარებული სიყვარული
- V. მარსელში დაბრუნება

ამავე სქემის მიხედვით, ნერვალის ნოველის – „ოქტავი“ – სიუჟეტური ქარგა ასე გამოიყურება: გაუზიარებელი სიყვარული (I), საფრანგეთიდან გამგზავრება (II), ნეაპოლის თავგადასავალი (III), ოქტავის სიყვარული (IV), საფრანგეთში დაბრუნება (V) (Нерваль 1985:214).

სქემა № 2

I	წონასწორობის მდგომარეობა	გაუზიარებელი სიყვარული	A
II	პროვოცირება	საფრანგეთიდან გამგზავრება	A
III	ქმედება	ნეაპოლის თავგადასავალი	B
IV	შედგევი	ოქტავის სიყვარული	C
V	წონასწორობის აღდგენა	საფრანგეთში დაბრუნება	D

სქემიდან №2 ჩანს, რომ მთელი ნოველის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელიც პერსონაჟის ქმედებას უკავშირდება, ნაწარმოებში წერილში აღწერილი ამბის სახითა წარმოდგენილი (B /III).

ნერვალის ნოველა მთლიანად, ხოლო მისი შემადგენელი ნაწილები დამოუკიდებელი სიუჟეტის მქონეა. ნოველის არქიტექტონიკის ყველა ელემენტი სიუჟეტურ ერთიანობას კი ქმნის, მაგრამ თითოეულს სხვადასხვა თხრობის მომენტი აქვს და ნეაპოლის თავგადასავალს სხვადასხვა რაკურსით გვთავაზობს. დასაწყისში ვიგებთ, რომ 1835 წლის გაზაფხულზე, მთხრობელს იტალიის ნახვის გაუსაძლისი სურვილი ეუფლება (Nerval 1994:248). აღპური წაბლის სურნელი და მთის ჩანჩქერების მაცოცხლებელი შესევები, ხელოვნების უკვდავი ნიმუშები და სათნო, ახალგაზრდა ინგლისელ ქალიშვილთან შეხვედრა, „სანიმუშო მკითხველს“ (მკითხველი მოდელი – უ. ეკო (Эко 2002:67)) რომანტიკული ამბის მოლოდინში ამყოფებს. აქ მწერალი თხრობას უეცრად წყვეტს და იმ წერილს გვთავაზობს, რომელშიც ჰომოდიეგესური მთხრობელი, მკითხველისთვის ნეაპოლის ჯერ კიდევ უცნობი თავგადასავლის შესახებ მოგვითხრობს. ეს წერილი იმ ქალისთვისაა განკუთვნილი, რომელიც ნარატორის პარიზიდან გამგზავრების მიზეზი გახდა: „იმ ღამის შეხვედრამ ეს წერილი დამაწერინა, რომელიც შემდეგ სწორედ იმ ქალს გავუგზავნე, პარიზის დატოვება რომ მაიძულა“ („La rencontre que je fis cette nuit-là est le sujet de la lettre suivante, que j'aurais plus tard à celle dont j'avais cru fuir l'amour fatal en m'éloignant de

Paris'') (Nerval 1994 : 250)) ნოველის ამ ორ მონაკვეთში (A, B) მოვლენათა ქრონოლოგია დარღვეულია. ერთი მხრივ, „იმ ღამის შეხვედრის“ შესახებ მკითხველმა ჯერ არაფერი იცის, მთხრობელი მხოლოდ გვაძინებს, რომ იგი შედგება. შესაბამისად, წერილამდე გადმოცემულ თავგადასავალთან მიმართებაში, შეხვედრა პროლეფსისის ფუნქციას ასრულებს. მეორე მხრივ, წერილი ისევ იმ ღამის ნეაპოლში გვაბრუნებს, როდესაც მთხრობელი მარკიზ გარგალოს დის ლიტერატურული სალონიდან გამოვიდა (A, V) (Nerval 1994 :250). რომ არა კონკრეტული ავტორის მიერ წერილის, როგორც არქიტექტონიკის ელემენტის გამოყენება, მასში აღწერილი „ღამის თავგადასავალი“ ნოველის სიუჟეტის განვითარებას ლოგიკურად შეერწყმებოდა: წერილამდე და წერილის დასაწყისში ერთსა და იმავე ღამეზეა საუბარი – ნეაპოლი, 1835 წლის გაზაფხული, თუმცა წერილის შუაში მთხრობელი გვიმხელს, რომ ნეაპოლის თავგადასავალი სამი წლის წინ გადახდომია: „კიდევ სად გამოძეცხადა სიკვდილის სახე? ოჰ, ამის შესახებ უკვე მოვეყვი, ეს ნეაპოლში მოხდა, სამი წლის წინ“ („Mais où donc cette image s'est-elle déjà offerte à moi ? Ah, je vous l'ai dit, c'était à Naples, il y a trois ans'') (Nerval 1994 : 251)). ნახსენებმა სამმა წელმა შეიძლება დაგვაბნოს და გვაფიქრებინოს, რომ ერთიანი სიუჟეტური ქარგის ფონზე (1835 წლის გაზაფხულის ნეაპოლის თავგადასავალი), ნაწარმოების თხრობის მომენტი, რომელთან მიმართებაში მთელი ამბავი რეტროსპექტულ ხასიათს შეიცავს და სავარაუდოდ, 1838 წელს ემთხვევა, ნარატურის მიერ სწორად არაა აღქმული. ნერვალის ანაქრონიას არ სჯერდება. ღამის ჯადოსნური თავგადასავლების, ვეზუვის მიდამოების, ოქტავისთან სასიყვარულო პაემანის აღწერით მონუსხულ მკითხველს აღწერილი მოვლენებისგან ათი წლით აშორებს. მკითხველისთვის უცნობი რჩება რა მოხდა ამ ათი წლის მანძილზე, რატომ დაშორდნენ ერთმანეთს ოქტავი და მთხრობელი, მას შემდეგ, რაც ორივემ ერთად ყოფნის ბედნიერება განიცადა. ამ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს გამიზნულად, მკითხველის დასაინტერესებლად გამოტოვებულ ამბავთან პარალიფსისთან. ნოველის ამ მონაკვეთში ამბის დრო განუსაზღვრელია, თხრობის დრო კი ნულის ტოლი. ეს ელიფსისის ნიმუშია.

ერთ პატარა ნოველაში, რომელიც სულ ხუთიოდე გვერდს იტევს, ნერვალის თხრობის მომენტს ოსტატურად სამჯერ ცვლის: ერთი ნოველის დასაწყისში, როდესაც აფიქსირებს თარიღს – 1835 წლის გაზაფხული. მეორედ, უკვე წერილში – სავარაუდოდ, 1838 წელი, ხოლო მესამედ – ნოველის დასასრულს,

რომელიც ადასტურებს, რომ მანამდე მოთხრობილი ამბავი მოთხრობელს, სულ მცირე, ათი წლის წინ მაინც გადახდა – დაახლოებით 1845 წელს.

სამი თარიღი და სამი თხრობის მომენტი ნოველის არქიტექტონიკასთანაა დაკავშირებული. ნეაპოლის თავგადასავალი წერილის, ნოველის სტრუქტურული და კომპოზიციური ელემენტის საშუალებით, სამად არის დაყოფილი: წერილამდე, წერილი და წერილის შემდეგ, თუმცა წერილის შემდეგ, მოვლენები მკითხველისთვის მოულოდნელად ვითარდება. ფრაზამდე – „რა შორს არის ახლა ეს ყველაფერი! ათი წლის წინ აღმოსავლეთიდან რომ ვბრუნდებოდი . . . იმ ახალგაზრდა ინგლისელ ქალიშვილს ისევ შევხვდი“ („Hélas ! que tout est loin de nous ! Il y a dix ans, je repassais à Naples, venant d’Orient. J’allai descendre à l’hôtel de Rome, et j’y retrouvé la jeune Anglaise”-(Nerval 1994 : 255)). მკითხველს შენარჩუნებული აქვს ილუზია, რომ თხრობის მომენტსა და გადმოცემულ ამბავს შორის სამი წელია გასული, ე. ი. ჰომოლიეგესური მოთხრობელი ამ ამბავს 1838 წელს გვიყვება, მაგრამ ზემოხსენებული ფრაზა („რა შორს არის ახლა ეს ყველაფერი! ათი წლის წინ . . .“), სრულიად ცვლის მკითხველის დამოკიდებულებას: ოქტავისა და მოთხრობელის გრძნობები მას რომანტიკულ თავგადასავლად აღარ ეჩვენება, არამედ მას საბედისწერო შეხვედრად აღიქვამს, განშორებას კი – უბედურებად. ამას ნოველის დასკვნით, ბოლო წინადადებაც მოწმობს: „ამ ბედნიერების საიდუმლო ოქტავის გაგანდე, მან კი იგი შეინახა“ („...et je me dit que peut-être j’avait laissé là le bonheur. Octavie en gardé près d’elle le secret” (Nerval 1994 : 256)). ელიფსისის ეს მაგალითი მკითხველს უმაღლავს როლის, სად და რა სახით გაანდო მოთხრობელმა ინგლისელ ქალიშვილს თავისი ბედნიერების შესახებ. ამაზე კონკრეტული ავტორიცა და ფიქტიურიც, ორივე დუმს. ამ თვალსაზრისით, ნაწარმოებში არა რომანტიკული თავგადასავალი, არამედ მოთხრობელის მოგონებები და გრძნობები ხდება ყურადსაღები. ასოციაციური აზროვნება და ერთმანეთისთვის უცხო, უცნობი და შორეული საგნებისა თუ ადამიანების უხილავი ძაფებით დაკავშირება ნერვალის მხატვრულ-ესთეტიკურ და სტილისტიკურ თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

თხრობის მომენტით მანიპულირება წერილის პირველსავე ფრაზაში ჩანს: „ვერ ვისვენებ. უკვე ოთხი დღეა, რაც არ მინახიხართ, ან სხვებთან ერთად თუ გხვდებით“. წერილის შესავალი მკითხველს, რომელსაც ნოველა ბოლომდე წაკითხული არა აქვს, ისევ საგონებელში აგდებს: ოთხ დღეს იგი მანამდე ნახსენებ 1835 წლის გაზაფხულს უკავშირებს (A) და გაოცებას ვერ მაღლავს.

დროის ასე მცირე შუალედში (ოთხი დღე – B,I), იმ მოგზაურობის განხორციელება, რომელსაც ნარატორი წერილამდე დაწვრილებით მოგვითხრობს, შეუძლებლად მიაჩნია: პარიზი, მარსელი, ნიცა, გენუა, ფლორენცია, რომი, ჩივიტავეკია, ნეაპოლი . . . მკითხველს სხვა არაფერი დარჩენია, გარდა იმისა, რომ ეს ფიქცია რეალობად მიიღოს.

ამ მხრივ, საინტერესო ხდება, ერთი და იმავე ამბის თხრობის სიხშირეც. მოგზაურობა მარსელიდან იწყება და მარსელშივე მთავრდება, თუმცა ეს სხვადასხვა წელს ხდება. ერთი და იგივე ამბავი მკითხველს სხვადასხვა სახით და დროის განსვავებული შუალედით მიეწოდება: რაც წერილშია მონათხრობი (დამის უცნაური თავგადასავლი და უცნობ ლამაზ ქალიშვილთან სახლში სტუმრობა – B,III) წერილის მიღმა დარჩენილ ნოველის ნაწილში გამოტოვებულია. წერილში აღწერილ მთხრობელი ნოველის სხვა კომპოზიციურ ელემენტებში თავს არიდებს, მაგალითად: წერილის ეპიზოდში ოქტავი საერთოდ არ არის მოხსენიებული. შესაძლოა, თხრობის ასეთი სახით წარმართვა, ერთი და იმავე მოვლენის მნიშვნელობისა და დამაჯერებლობის ხაზგასასმელადაა გამოყენებული, მით უფრო, რომ ნეაპოლის თავგადასავალს არა რამდენიმე, არამედ ერთი კომოდიეგესური მთხრობელი ჰყავს. ყოველ შემთხვევაში, ნეაპოლის თავგადასავლისადმი მთხრობელის ესოდენ დიდ ინტერესს, მკითხველიც ავტორის ჩანაფიქრის თანაზიარი უნდა გაეხადა: რაც ნერვალისთვის და მთხრობელისთვისაა მნიშვნელოვანი, მკითხველისთვის ასევე საინტერესო უნდა გამხდარიყო.

თუ ნოველის მოცულობას გავითვალისწინებთ, ჟერარ დე ნერვალის ოსტატობით მოვიხიბლებით. ერთიანი სიუჟეტური ქარგის ფონზე, იგი სწორხაზოვან თხრობას თავს არიდებს და გვთავაზობს სიუჟეტს თავისი „შენაკადებით“. ასეთი კონსტრუქცია „ჩარჩოიანი ნოველებისთვის“ ან ინტიმური დღიურებისთვისაა დამახასიათებელი: როდესაც წარსულში მომხდარი მოვლენის თხრობა აწმყო დროში რეტროსპექტული კომენტარით პერიოდულად წყდება. ნერვალის ნოველაში – „ოქტავი“, ხან თხრობის მომენტის (1835, 1838, 1843 წლები), ხანაც ერთი მთხრობელის მიერ ნეაპოლის თავგადასავალის სამჯერ თხრობითა და ამ თავგადასავლის განსხვავებულ მომენტებზე ყურადღების გამახვილებით, დროთა სხვადასხვა შრე იშლება. ნაწარმოების კომპოზიციური ელემენტები ისეა გადანაწილებული, რომ ანაქრონული თხრობა, ერთი მხრივ, მოვლენათა ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას ინარჩუნებს. ცალკეული სტრუქტურული ელემენტი კი განსხვავებულ სიუჟეტს სთავაზობს

მკითხველს, რომლებიც ერთმანეთთან მიმართებაში ხან ანალეფსისის, ხანაც პროლეფსისის სახით ვლინდება.

III. III. რეალური და ირეალური მოთხრობაში – „ორელია“

მოთხრობაში – „ორელია“, რთულია რეალურისა და ირეალურის ერთმანეთისგან გამოიჯვანა. საქმე არა მარტო ნაწარმოების შინაარსის პლანს, არამედ ნაწარმოების არქიტექტონიკასაც ეხება.

იმისთვის, რომ ვისაუბროთ რეალურსა და ირეალურის იურთიერთობებზე, უნდა განვმარტოთ, თუ რას ვგულისხმობთ ამ ცნებებში. რეალურს ვუწოდებთ ლოგიკურად დასაშვებ და ფიზიკურად შესაძლებელ მოვლენას, ირეალურს – ფიზიკურად შეუძლებელს ან ლოგიკურად დაუშვებელს.

კვლევის სირთულეს ნაწარმოებში („ორელია“) ხდომილობის, მოვლენების თანამიმდევრობის, მათ შორის არსებული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის დადგენაც წარმოადგენს. მოვლენები ხშირად მეორდება: ერთ თავში დაწყებული ამბავი, რომელიც შეიძლება რეალურ ან ირეალურ სამყაროთა ასახვას ემსახურებოდეს, წყდება და შემდეგ, ნაწარმოების სხვა ნაწილში გრძელდება. ხშირად მოხრობელი ერთ მოვლენას მრავალმხრივ წარმოგიდგენს, განურჩევლად იმისა, თუ რომელ სამყაროს, რეალურსა თუ ირეალურს, განეკუთვნება იგი. ნერვალის ამბის თხრობის გამეორების ხერხს იყენებს (le mode répétitif), რომელიც ხშირად ფიგურირებს ეპისტოლარული ტიპის ნაწარმოებებში ან თანამედროვე რომანებში, სადაც შეხედულება მოვლენაზე, მისგან მომავალი ემოცია თავად მოვლენაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ხდება. მოვლენეთა გამეორება ნერვალის ტექსტს ზღაპართანაც აკავშირებს: მცირეოდენი ცვლილებებით გამეორებული ქმედებები ზღაპრისთვის დამახასიათებელ რეკურსიულ სტრუქტურულ ელემენტად შეიძლება იყოს აღქმული.

ჩვენ უკვე ვიმსჯელებთ ნერვალის ნაწარმოებების ორნამენტულობის შესახებ, თუმცა ნაწარმოებებში მოვლენათა გამეორებას სხვა გამართლებაც შეიძლება მოეძებნოს: ერთი და იგივე ამბის მრავალჯერ აღწერა, დამაჯერებლობის ეფექტს ქმნის. ეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან საუბარია ამბავზე, რომლის დამაჯერებლობაც სათუთა.

ჟერერ დე ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, რეალურისა და ირეალურის დაპირისპირება ნაწარმოების პირველი ნაწილის II თავიდან იწყება. პირველი ნაწილის I და II თავების ფიქციონალურ სამყაროში პროტაგონისტის (აქტიორის) რეალური ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდების ხვედრითი წილი მეტია, ვიდრე ირეალური სამყაროს აღწერის.

ჩვენ შევეცადეთ რეალური და ირეალური ეპიზოდები სქემის სახით დაგველაგებინა. ეს რეალურისა და ირეალური სამყაროების გამიჯვნის და ხდომილობის გამოვლენის სურვილმა განაპირობა (სიმცირის მიუხედავად, ნატარიული ტექსტი მოვლენეთა მინიმალურ რაოდენობაზე მაინცაა აგებული).

პირველი თავის სიუჟეტი შემდეგნაირად გამოიყურება:

სქემა №3

I დღე	A. მეგობრებთან	R
	განშორება	
	B. გასეირნება	IR.
	C. ხილვა	IR
II დღე	A ₁ . მეგობრებთან	R
	განშორება	IR
	B ₁ . გასეირნება	IR
	C ₁ . ხილვა	
	D სიზმარი	

სქემაში ლათინური ასოებით (A, B, C, D, A₁, B₁, C₁) I თავში მომხდარი მოვლენებია აღნიშნული. ლათინური ასოებით – R და IR – რეალურ (R) და ირეალურს (IR) ავლნიშნავენ.

როგორც ვხედავთ, მოქმედებები, რომლის შესახებაც მოთხრობელი მოგვითხრობს, ოთხ ძირითად პუნქტამდე შეიძლება დავიყვანოთ. ამ შემთხვევაში, პირველი და მეორე დღის მოვლენები, რომლებიც ლოგიკურად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, D პუნქტით – „სიზმარი“ – განსხვავდება.

ნაწარმოების პირველი ნაწილის II თავამდე, რომელიც ინკიპიტსა და რამდენიმე გვერდს მოიცავს, რეალური და ირეალური სამყარო ერთმანეთისგან

ჯერ ისევ მკვეთრად არის გამოიჭნული. ინკიპიტი სრული სახით არის წარმოდგენილი: მასში მითითებულია პროტაგონისტი (topos de l'inconnu), მოსაყოლი ამბის სავარაუდო დრო (topos du nouveau) და სივრცეც (topos du dévoilement (Jouve 1997: 21)). ტექსტის ამ მონაკვეთში, მოვლენების თანამიმდევრობაც და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირიცაა დაცული: სატრფოს უარის შემდეგ მთხრობელი პარიზიდან მიემგზავრება (მთხრობის ინკიპიტი ნოველის – „ოქტავი“, დასაწყისის მსგავსია – ნ.ქ). სხვა ქვეყანაში ჩასულს მეორე ქალი ხიბლავს და ეს-ესაა სატრფოს დავიწყებას იწყებს, რომ, მოულოდნელად, ორივე ქალს ერთ ნადიმზე ხვდება. მთხრობელი სასიყვარულო პრობლემის გადაჭრას თავს არიდებს და პარიზში ბრუნდება. დარდის გაქარვებას ვერც მეგობრების წრეში ახერხებს. მთხრობელი მათ შორდება, შემდეგ სასეირნოდ მიდის, ამას კი – ხილვა მოჰყვება.

პირველ დღეს, მოვლენებს შორის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი იკვეთება და ეს როგორც რეალურს, ასევე ირეალურ ეპიზოდებს ეხება. იგივე შეიძლება ითქვას მეორე დღეზე. ორი დღის განმავლობაში, ერთმანეთის მსგავსი მოვლენების გამეორება ალოგიკურად გამოიყურება. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ნერვალის წრის შეკვრას ცდილობს: ერთი მხრივ, ამით ამ მოვლენების მიმართ მკითხველის ყურადღების მიპყრობა სურს, მეორე მხრივ, იმას უსვამს ხაზს, რაც პირველ და მეორე დღეებს ერთმანეთისგან განასხვავებს: ამ შემთხვევაში – სიზმარს (სქემა №3). ისიც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ნერვალის რეკურსიული ელემენტების არსებობით თავის ქმნილებას, გამოიზნულად, ზღაპარს ამსგავსებს.

ნაწარმოების შინაარსიდან გამომდინარე, მთხრობის მეორე თავიდან მოყოლებული, რასაც მის დანარჩენ ნაწილში ვკითხულობთ, ჰალუცინაციებად, სიზმრებად და ზმანებებად უნდა აღვიქვათ. ამის შესახებაც ნერვალის თავად საუბრობს პირველი ნაწილის II თავის დასაწყისში (Nerval 1984:7), თუმცა ნაწარმოების II ნაწილშიც არის რეალობის ამსახველი ეპიზოდები, ანუ ფიგურირებს ფიზიკურად შესაძლებელი და ლოგიკურად დასაშვები მოვლენების გარკვეული რაოდენობა: მამასთან, პოეტთან, მეგობართან ვიზიტები, ეკლესიაში წასვლა . . . მათი რეკონსტრუირება აღუზიების, ავტოალუზიების, მწერლის ბიოგრაფიის საშუალებით ხდება შესაძლებელი.

ნერვალის აზრით, ხილულს და უხილავ სამყაროს ერთმანეთისგან სპილოს ძეღის კარები გამოჰყოფს: „თრთოლვის გარეშე ვერ შევადე უხილავი

სამყაროს სპილოს ძვლის კარები” („Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible”(Nerval 1985 :3)). სქემაში №3 მითითებული მოვლენების, რეალურიდან ირეალურ სამყაროში მოხრობელის გადასვლის განსაკუთრებული ნიშნები არ არის აღნიშნული, თუმცა მოთხრობაში, რეალურის ირეალური სამყაროთი ჩანაცვლება, ტრანსგრესიის ნიშანით არის გამოხატული, რომელიც შეიძლება ერთი ან რამდენიმე იყოს.

მოთხრობაში – „ორელია”, ნერვალის ორ პარალელურ სამყაროს თანაარსებობას ასახავს, რომელთა შორის არსებობს ზღვარი და იგი გადალახვას საჭიროებს. ტრანსგრესია შესაძლებელსა და შეუძლებელს შორის ზღვრის გადალახვას გულისხმობს (მ. ფუკო). ამ ფენომენმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიაში მოიპოვა (მ. ფუკო, ჟ. დელიოზი, ფ. გვატარი, მ. ბლანშო). ტრანსგრესია პოსტმოდერნისტული მხატვრული აზროვნების აღქმის ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენს (Bataille, Encyclophédie philosophique, ონ-ლაინ დოკ).

ტრანსგრესიის კონცეფციის მიხედვით, არსებობს ყოფიერების ორი შესაძლებელი განზომილება (დასაშვები შესაძლებელი და დასაშვები შეუძლებელი) და ასევე ორი შესაბამისი ფასეულობათა სისტემა, რომელიც თავისებურად ხსნის აქტუალურის და შესაძლებელის ცნებას. ადამიანის გარშემო არსებული ემპირიული სამყარო პიროვნებას დასაშვები შესაძლებლობის ტყვეობაში აქცევს, მის მიერ ახლის შეცნობის საშუალებას ზღუდავს, შეუძლებელს ხდის, მაგრამ ტრანსგრესიის საშუალებით დასაშვები შესაძლებლობის საზღვარი ირღვევა.

მ. ფუკოს აზრით, ტრანსგრესიის პოსტმოდერნისტული კონცეფცია ევოლუციის პროცესის სიღრმისეულ, მაგრამ არასწორხაზოვან მექანიზმს წარმოადგენს (ფუკო 2004:75). ტრანსგრესიის ფენომენის საწყისები ადრეულ შუა საუკუნეებში, ბაროკოს ეპოქასა თუ მოდერნიზმში უნდა ვეძიოთ, ანუ იგი ყველა იმ მხატვრულ-ესთეტიკური სისტემისთვის არის დამახასიათებელი, რომელსაც შემოქმედებისადმი რომანტიკული მიდგომა ახასიათებს. ასეთი სისტემების კონცეფტუალური მოდელი ეფუძნება ბინარულ ოპოზიციას – დასაშვები შესაძლებელი და დაუშვებელი შესაძლებელი. რეალისტური ტიპის მხატვრული სისტემები (ანტიკური ეპოქა, განმანათლებლობა, რეალიზმი) სამყაროს და ადამიანის არსის შესახებ კონცეფციის ჩამოყალიბებისას

ხელმძღვანელობენ ანტიოეზით: დასაშვები შესაძლებელი და დასაშვები შეუძლებელი, რომელიც ტრანსგრესიის შესაძლებლობას გამორიცხავს.

შემოქმედების რომანტიკული ტიპის მხატვრული სისტემების ჯაჭვი წარმოაჩენს ტრანსგრესიის ფენომენს, მის ევოლუციას (მისი ელემენტების ევოლუციას), შუა საუკუნეების ეპოქის მისტიციზმიდან დაწყებული პოსტმოდერნიზმით დამთავრებული. ამ ევოლუციაში დომინანტს წარმოადგენს რომანტიზმის, და მოდერნიზმის ეპოქების ხელოვნება, რომელიც რომანტიკულ მითოლოგიურ ტრადიციას ეფუძნება და სიმბოლისტური მითოშემოქმედების წარმმართველია.

სწორედ დაუშვებელი შესაძლებელის გადალახვას ცდილობს ნერვალის მოთხრობის – „ორელია” – პროტაგონისტი. ამით აიხსნება ნაწარმოების ორნამენტული ხასიათი და მენტალური მოვლენების სიუხვეც. რეალურისა და ირეალურის დაპირისპირებიდან გამომდინარე, ნაწარმოების ნაწილებად და თავებად დაყოფაც პირობითია, რადგან მოთხრობის – „ორელია”, I და II თავის წიგნის დანარჩენი ნაწილისგან გამიჯვნულია ტრანსგრესიით – აკრძალული საზღვრის გადალახვის სურვილით. სხვა საკითხია, რამდენად ხორციელდება ტრანსგრესია: ის რაც ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროშია შესაძლებელი, დაუშვებელია ემპირიულ სამყაროში, ამიტომაც ნერვალის მოთხრობა – „ორელია”, ოცნებაც და ტრანსგრესიაც.

პირველ დღეს, რეალურ სამყაროს – გასეირნება – მკითხველი პროტაგონისთან ერთად მას შემდეგ „ტოვებს”, რაც მოთხრობელი, პარიზის ქუჩაში სეირნობისას, სახლის ნომერს შენიშნავს. ნომერი მის ასაკს ემთხვევა. სახლი ნარატორის ყურადღებას იმითაც მიიქცევს, რომ მის გვერდით განათებული ლამპიონია. სახლის ნომერი, ლამპიონი ტრანსგრესიის ნიშანებია. მესამე ნიშანი, შეიძლება ვთქვათ, ტრანსგრესიის (ონტოლოგიური სამყაროს გარღვევის) უტყუარი ნიშანი, ეს თვალების დახრაა. თვალების დახრა სხვა სამყაროში გადასვლის მაუწყებელია: „თვალები დაეხარე თუ არა, ჩემს თვალწინ ქალი დავინახე, რომელიც ორელიას მაგონებდა. საკუთარ თავს გამოვუტყდი: ეს ჩემი ან მისი სიკვდილი მეუწყა-მეთქი” („En baissant mes yeux, je vis devant moi une femme, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: „c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée ! ” (Nerval 1985 :8)). ხილვების მეორე დღეს ნიშნები იცვლება. თუ პირველ შემთვევაში, მაუწყებლის როლს სახლის ნომერი თამაშობს, მეორე დღეს, პარიზის გარეუბნის ქუჩა (პირველი ნიშანი) სამი ქუჩის გასაყართ იცვლება („Arrivé cependant au confluent de trois rues . . .”-10), ლამპიონი

(„Le numéro d'une maison éclairé par un réverbère” (Nerval 1985 : 8)) კი – ვარსკვლავით („Je me mis à chercher dans le ciel une étoile” (Nerval 1985 : 9)).

მწერალი თითქოს მკითხველის დაბნევას ცდილობს, მისი მსჯელობის ლოგიკის შეცვლას; სურს დააფიქროს იგი და ნაწარმოებში შემთხვევითობის, უცაბედობის განცდა შემოიტანოს, თუმცა მოთხრობის – „ორელია”, ავტორი მკითხველს ბოლომდე არ „სწირავს”. ც. ტოდოროვის აზრით, სწორედ მკითხველის მერყეობა – ირწმუნოს თუ უარყოს ავტორის მიერ ასახული სამყაროს რეალურობა, ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებს დანარჩენი ჟანრებისგან გამოარჩევს. ფანტასტიკური ჟანრის რამდენიმე ქვეჟანრს გამოყოფს, რომლის საშუალებითაც ჟანრული მრავალფეროვნების კლასიფიკაციას ცდილობს. მისი აზრით, არსებობს უჩვეულო, უჩვეულო-ფანტასტიკური, ჯადოსნური-ფანტასტიკური და ჯადოსნური (Todorov 1970 :42).

- I. უჩვეულო სახის მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში, მოთხრობილ ამბავს შეიძლება რაციონალური ახსნა მოენახოს, თუმცა შედეგი შოკისმომგვრელია (ედ. ალან პოს „ეშერთა სახლის დაცემა”);
- II. უჩვეულო-ფანტასტიკური სახის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტისთვის მკითხველის მოთხრობილი მოვლენების რეალურობის ილუზიის ქვეშ ყოფნაა დამახასიათებელია. საბოლოო ჯამში, ამბის დასასრული რაციონალურ ახსნას ექვემდებარება (იან პოტოცკის „სარაგოსაში ნაპოვნი ხელნაწერი”);
- III. ჯადოსნურ-ფანტასტიკური მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტებისთვის მოთხრობილი მოვლენების რაციონალური ახსნა არ არის დამახასიათებელი. ასეთი სახის ტექსტების ანალიზისას, მკითხველი ზებუნებრივი ძალების მოქმედებაში რწმუნდება („ტეოფილ გოტიეს „შეყვარებული მიცვალებული ქალი”);
- IV. ჯადოსნური სახის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექტები მოვლენებისთვის რაციონალური ახსნის მოძებნას აღარ საჭიროებს: მათ ჯადოსნურობაში ეჭვი არც ნაწარმოების გმირებს და არც იმპლიციტურ მკითხველს არ ეპარებათ.

ნერვალის მცდელობა კი იმისკენაა მიმართული, რომ მკითხველი თავის სიმართლეში, თავისი მოსაზრების ჭეშმარიტებაში დაარწმუნოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მისი (მწერლის, პერსონაჟის, მოთხრობელის) პირადი გამოცდილება ღირებული ვერ იქნება, სუბიექტური განცდის გაზიარება არ მოხდებოდა და ამბავიც და მოვლენაც მნიშვნელობას დაკარგავს. ზმოსხენებული

კლასიფიკაციიდან გამომდინარე, ნერვალის მოთხრობა – „ორელია“, ფანტასტიკური ჟანრის მომიჯნავე ჟანრს – ჯადოსნურ-ფანტასტიკურს უნდა მივაწეროთ; მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ნერვალის ნაწარმოებში რეალური და ირეალური სამყაროები ერთმანეთთან არ არის დაპირისპირებული, არამედ ერთ მთლიანობას ქმნის, მოთხრობაში აღწერილი მოვლენები ლოგიკურად კი არ უნდა ავსხნად და, განცვიფრების მიუხედავად, მოხრობელის კვალდაკვალ, მათი დამაჯერებლობაც ვირწმუნოთ, არამედ თავიდანვე ვაღიაროთ მოთხრობილი ამბის სარწმუნოება.

ჯადოსნური ელემენტების, ფარული თუ განცხადებული ნიშნების სიუხვე განსაკუთრებით ამბაფრებს მოვლენათა მსვლელობას და მკითხველს დამაბულობაში ამყოფებს. ჯადოსნური, სიუჟეტის ზებუნებრივი მოვლენების მრავალფეროვნებასთან ერთად, კითხვის პროცესი უფრო და უფრო რთულდება: ერთსა და იმავე ელემენტს, რეალური იქნება ეს თუ ირეალური, ნერვალის მარტივიდან რთულისკენ ანვითარებს. ფერკმთალი ქალის აჩრდილის ხილვა (I დღე – C, სქემა № 3), რომელიც მოხრობელს სატრფოს აგონებს, მკითხველის გაკვირვებას ნაკლებად იწვევს, ვიდრე, ჯერ თანმხლები მეგობრის, შემდეგ კი – თავად მოხრობელის მეტამორფოზა (II დღე – C₁, სქემა № 3). მეგობრების მიტოვება და პარიზის ქუჩებში მარტო გასეირნება ნაკლებად მეტყველი და მნიშვნელოვანია (I დღე – A), ვიდრე ერთ-ერთ მათგანთან – პოლთან, ერთად გასეირნება (II დღე – A₁). სწორედ პოლთან ყოფნის დროს, მოხრობელს არა მარტო ხილვა ეწვევა, არამედ თავად განიცდის მეტამორფოზას. მოხრობელის მარტობაში ორელიას ხილვა მკითხველისთვის ნაკლებ დამაჯერებლად უღერს. მეგობრის – პოლის, მოხრობელთან ერთად ყოფნა ყოველივე მომხდარს ეჭვის ქვეშ ადარ აყენებს. შესაბამისად, სიმეტრიული კონსტრუქციის პირობებში (ხილვა/გამოცხადება – C და ხილვა/მეტამორფოზა – C₁), მეორე მონათხრობი უფრო დამაჯერებლად გამოიყურება. ეს ფაქტიც, ნერვალის მხატვრული-ლიტერატურულ ტექსტში, ერთი და იგივე მოვლენის გამეორების მიზანშეწონილობას ამართლებს.

მოთხრობის ორ სამყაროში, რეალურსა და ირეალურში, პერსონაჟის გადაადგილებაა საინტერესო: თუ როგორ ვითარდება სიუჟეტური ქარგა რეალურს და ირეალურ სამყაროებში მოვლენების გადანაწილების ფონზე. ამ ორ სამყაროს შორის საზღვრების გარღვევა ტრანსგრესიული ხასიათისაა. მოთხრობაში – „ორელია“, ტრანსგრესიის ნიშნები ერთმანეთს არ ემთხვევა და

სიმბოლურ დატვირთვას იძენს: ერთგან – ოთახში შესვლა, სხვა სამყაროში აღმოჩენა, წაქცევა. ნაწარმოების დასაწყისში (I და II თავი), ერთი ნიშანი სხვა ნიშნით ისე იცვლება, რომ მათი მიმსგავსება, საერთო თვისებით ერთმანეთთან დაკავშირება ხდება შესაძლებელი, თანაც მეორე დღის ნიშნები თვისობრივად უფრო რთული და მრავლისმთქმელია ისევე, როგორც თავად მეორე მოვლენა. თუ პირველ დღეს, პარიზის ქუჩა მკითხველში განსაკუთრებულ გრძნობას არ იწვევს, მეორე დღეს, ამ ნიშნის „სამი ქუჩის გასაყართ“ შეცვლა მთრობელს (და მასთან ერთად მკითხველს) არჩევანის განცდას უქმნის (Nerval 1985 : 10). ანაზნად გვაგონდება ძველი, ჯადოსნური ზღაპრები და გზის გასაყართან მდგარი ზღაპრის პერსონაჟი.

ანალოგიურია დანარჩენი ნიშნების – ლამპიონისა და ვარსკვლავის – ურთიერთკავშირიც: თუ ლამპიონი მიწიერ ცხოვრებას, ყოფითობას, ონტოლოგიურ რეალობას უკავშირდება, ვარსკვლავი – ყოველივე ზეციურს, მიუწვდომელს და იღუმალს, თუმცა ორივეს – ლამპარსა და ვარსკვლავსაც, საერთო თვისება აერთიანებს – შუქი, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და დატვირთვას იძენს ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“.

ვარსკვლავი, მზე, მთვარე, შუქი, ლამპიონი, სანთელი – ეს საგანთა ის ჯაჭვია, რომლებსაც საერთო სემა აკავშირებს და მწერლის სათქმელს სიმბოლურად გამოხატავს: რეალური სამყაროდან ირეალურში გადასვლა, სამყაროში, რომლისკენ მნათობი, ლამპიონი ან შუქი მიუთითებს, უკეთესი მომავლის, ბედნიერების მოპოვების ილუზიას ქმნის. სიმბოლოს ჰერმენევტიკული პოტენციული ტექსტის აღქმის, ავტორისეული ჩანაფიქრის და მკითხველის ადეკვატური ან ორიგინალური ინტერპრეტაციის მექანიზმს წარმოადგენს. იგი ესთეტიკის უნივერსალური კატეგორიაა. როგორც ს. ავერინცევი წერდა, სიმბოლოს არსის წვდომა, მისი მნიშვნელობის ახსნა მარტოოდენ გონების საშუალებით შეუძლებელია. სიმბოლო უნდა გაითავისო, შეისისხლხორცო (Аверинцев „Символ“). სიმბოლოს სემანტიკური სტრუქტურა აღმქმელისგან დიდ ძალისხმევას მოითხოვს.

ერთდადერთი ნიშანი, რომლითაც რეალურისა და ირეალურის გამიჯვნა შეიძლება – მზეა. ნერვალის მოთხრობის – „ორელია“, მოთხრობელი ირწმუნება, რომ სიზმარში მზეს ვერაფერს ხედავს: „ყველამ იცის, რომ სიზმარში მზე არ მზეობს“ („Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil“ (Nerval 1985 :28)). კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე, მზე განიხილებოდა როგორც ღვთაებრივი არსის მქონე ციური სხეული. ძველ რომში ნებისმიერ საკანონმდებლო აქტს

მზის დროს იღებდნენ. წერტილიანი წრე მზის სიმბოლიკას ოდიტოგანვე გამოხატავდა. ძველი ბერძნების წარმოდგენით, მზე ზევსის თვალი იყო (თვალი-მნათობი). ძველ ეგვიპტელებს ჰყავდათ ამომავალი მზის ღმერთი *ჰერპი*, და ჩამავალი მზის ღმერთი *ტუმი*, რომელიც გველის სახით გამოისახებოდა. ნეოლითის ეპოქაში მზე ქალურ საწყისს უკავშირდებოდა. იკვთება ასოციაციათა ჯაჭვი: მზე -> ცეხლი -> ქიმერები - ცეცხლის ქალიშვილები, რაც ნერვალის შემოქმედებისთვის მნათობის მითოლოგიის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. ევროპული ტრადიციის მიხედვით, მზე კვირასთან ასოცირდება. საყურადღებოა, რომ ნერვალის მოთხრობაში - „ორელია“, (მეორე ნაწილი) მოქმედება კვირას ხდება. იმას თუ გავითვალისწინებთ, რომ ნაწარმოებში კვირის სხვა რომელიმე დღე საერთოდ არ ფიგურირებს, შეიძლება დავასკვნათ რა დიდ მნიშვნელობას იძენს კვირა და მისი სიმბოლიკა, შესაბამისად - მზეც, ნაწარმოების ინტერპრეტაციის, ტექსტის და მისი ცალკეული ეპიზოდების რეკონსტრუირების, მისი კონკრეტიზაცია-აქტუალიზაციის პროცესში.

მწერლის სიტყებიდან გამომდინარე, მზე, შუქი რეალური ცხოვრების ატრიბუტია. მზე უძველესი ასტრალური სიმბოლოა, რომელსაც ყოველთვის თაყვანს სცემდნენ, მაგრამ ნერვალის ნაწარმოებში („ორელია“), მზე როგორც სიზმარში ასევე ხცადში ფიგურირებს. ეს კიდევ ერთი უტყუარი მინიშნებაა, რომ რეალური და ირეალური ნერვალის ტექსტში ერთმანეთისგან გამიჯნული არ არის. ყველაფერი, რასაც მოხრობელი ყვება, ერთიან, წარმოსახვით სამყაროში ხდება: სიზმარიც, ზმანებაც, რეალური ცხოვრების ეპიზოდებიც.

სიზმარში ნებისმიერი საგანი ღვთაებრივი შუქით არის გასხივოსნებული: „საგნები და სხეულები საკუთარი შუქით იყვნენ გასხივოსნებულნი“ („Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes“ (Nerval 1985 : 28)). ერთ-ერთ სიზმარში, როდესაც მოხრობელს სამი მრთველი ესიზმრება, დღე სამჯერ მეტად ბრწყინავს, ვიდრე ჩვეულებრივი, ბუნებრივი დღე („Un jour trois fois plus brillant que le jour naturel“ (Nerval 1985 :27)). ეს ეპიზოდი *აპოკალიფსიის* ერთ ფრაზას ეხმიანება: „ნათელი ბნელში ნათობს“ (ბიბლია 1989: 1197/1:5). ერთ-ერთი ზმანების დროს, რომელიც VIII თავშია აღწერილი, პლანეტას ნათელი ეფინება, როდესაც საბოლოოდ, უთვალავი გარდასახვის შემდეგ, მასზე ჰარმონია მკვიდრდება: „უეცრად, საოცარმა ჰარმონიამ დაისადგურა . . . პლანეტაც ნელ-ნელა განათდა“ („Tout à coup une singulière Harmonie résona dans notre solitude . . . la planète s'éclairait peu à peu“ (Nerval 1985 : 33)).

მზის მითოლოგმა მოთხრობაში – „ორელია“, განახლების სიმბოლოა: ისევე როგორც ცეცხლი, მზე განახლების მაუწყებელიცაა. ხილვებში მოთხრობელი ახალი მზის სხივებზე მომუშავე ნოეს ვაჟებს ხედავს: მას შემდეგ, რაც ნოეს კილობანი აღთქმული მიწის ნაპირს მიაღება, წარღვნას გადარჩენილ სამყაროს ღმერთისგან ახალი მზე ებოძა: „ნოეს ვაჟიშვილები ახალი მზის სხივებზე დაუღალავად შრომობდნენ“. („Les fils de Noé travaillaient péniblement aux rayons d'un soleil nouveau“ (Nerval 1985 : 37)). ეს ეპიზოდიც ნერვალის მოთხრობის ფიქციონალური სამყაროს ირეალური მოვლენების ნაწილში ხდება.

ნაწარმოების მეორე ნაწილში (IV თავი), მოთხრობელს, პარიზში სეირნობის დროს, წარღვნის სურათი წარმოუდგება: მზე შავდება, ტუილრის ბაღებს თავზე სისხლის სფერო დაჰყურებს: „ტუილრის ბაღებს თავზე დაჰყურებდა შავი მზე და სისხლის სფერო“ („Je croyais voir un soleil noir dans le ciel et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries“ (Nerval 1985 : 70)). პროტაგონისტს ეჩვენება, რომ ყველაფერი პირვანდელ ქაოსს დაუბრუნდა. ამ ეპიზოდში მზე საერთოდ არ ჩანს: მის ნაცლად, ცაზე მოსალოდნელი წყვდიადის მაუწყებელი სისხლის სფეროა ჩამოკიდებული: „უსასრულო ღამე დადგება. იგი საზარელი იქნება. ნეტავ რა მოხდება, ადამიანები მზის გაქრობას რომ შეამჩნევენ?“ („La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil?“ (Nerval 1985 : 70)).

ნაწარმოებში მზე, მზის შუქი, მზის ამოსვლა განახლების, სიცოცხლის სიმბოლოა, მზის ჩასვლა კი – დაცემისა და სიკვდილს მაუწყებელი. მოთხრობის – „ორელია“, IX თავში, მოთხრობელი ბავშვობის წლებს იგონებს და მკითხველს იმ მხარის (ღუაზი) მონახულების შესახებ მოუთხრობს. მზის ჩასვლის ფონზე, თვალწარმტაცი ბუნების ცქერისას, მოთხრობელი წაბორბიკდება და დაეცემა. კატაბასისის ამსახველ ამ ეპიზოდში, მზის ჩასვლა დაცემის, სიკვდილის სიმბოლოა. პროტაგონისტი იქვე დასძენს, რომ დაისის ჟამს სიკვდილზე დიდი ბედნიერება მაინც არაფერია: „ბედნიერების შეგრძნება დამეუფლა, როდესაც ვიფიქრე, რომ ასეთ ჟამს მოკვდებოდი“ („Je me sentais heureux de mourir ainsi, à cette heure . . .“ (Nerval 1985 : 39)).

ჩამავალი მზე ასევე ფიგურირებს ნაწარმოების მეორე ნაწილის II თავში. ამ შემთხვევაში, ჩამავალი მზის მშვენიერება ბავშვობის უღარდელ ცხოვრებასთან ასოცირდება: „პატარა ქალაქში, ჩემი ნათესავების სახლში, სადაც ჩემი ახალგაზრდობის რამდენიმე ბედნიერი დღე გაატარე . . . ხშირად დავდიოდი

ჩამავალი მზის საცქერლად” („Dans une petite ville où j’avais passé quelques jours heureux de ma jeunesse, chez les vieux parents . . . J’avais aimé souvent à y venir voir coucher le soleil” (Nerval 1985 : 57)). მზე საავადმყოფოს გისოსებიან სარკმელშიც აღწევს: „ჩამავალი მზის სხივების ათინათი მოხატულ კედელს ანათებდა” („Sur le mur, situé au couchant étaient tracées des figures . . .” – (Nerval 1985 : 77)). მზე მოხატულ კედელს ანათებს, რაც მკურნალობითა და თავისი სნეულებით გათანგულ პროტაგონისტს იმედს უსახავს.

მზის ამოსვლა ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელიცაა. მთხრობელი კლინიკაში გატარებული დღეების, ორი თვის მკურნალობის არასასიამოვნო პროცესის დავიწყებას ცდილობს და პარიზში გასეირნებებს მიჰყოფს ხელს: „პარიზის გარშემო მომლოცველობას მივჰყავი ხელი” („Je repris mes pèlerinage autour de Paris” (Nerval 1985 :71)). პროტაგონისტი მონმარტრზე ხშირად დადის, რომ აისის ცქერით დატკბეს. მზის ამოსვლასთან ერთად, იგი ახალი ცხოვრების დაწყებას იმედოვნებს: „ღამით მონმარტრის მალღობზე სასეირნოდ და ამომავალი მზის საცქერლად მივდიოდი” („J’allais me promener toute la nuit sur la colline de Montmartre et y voir le lever du soleil”(Nerval 1985 :72)). შესაბამისად, ნერვალის ნაწარმოებში, მზე იმედის სიმბოლოცაა. კიდევ ერთი ეპიზოდი იგივეს დასამტკიცებლად გამოდგება. მთხრობის – „ორელია”, მეორე ნაწილის V თავში, ბოტანიკური ბაღისა და ოსტეოლოგიური გალერეის მონახულების დროს, მთხრობელს მოსალოდნელი წარღვნის შეგრძნება დაეუფლება. სასოწარკვეთილი, იგი უამრავი ქაღისა და ბავშვის დაღუპვის შესაძლებლობამ შეაძრწუნა და შიშმა შეიპყრო. საკუთარი უსუსურობით მთხრობელი კიდევ უფრო მეტად იტანჯება, რადგან საფრთხის შესახებ მათ გაფრთხილებას ვერ ასწრებს, მაგრამ უეცრად ნათდება და მთხრობელს იმედი ისევ ჩაესახება: „როგორც კი ჭექა-ქუხილი შეწყდა, მზის სხივმა ნათება დაიწყო და ჩემს სულს იმედი დაუბრუნდა” („Vers le même orage s’apaisa, et un rayon du soleil commença à briller. L’espoir rentra dans mon âme” (Nerval 1985 :73)).

ციური სხეულის სახით მზე ნაწარმოების მეორე ნაწილის VI თავშია წარმოდგენილი. ტუსაღები, (მთხრობელი ასე მოიხსენიებს კლინიკის მკვიდრთ) ბაღში სეირნობენ. მათ ციური სხეულებზე მაგიური ზეგავლენა აქვთ. ბაღში წრიული მოძრაობით ისინი ვარსკვლავების ტრაექტორიას იმეორებენ და მზის მოძრაობას აწესრიგებენ: „ამ ბაღში თავმოყრილი ადამიანები ციური სხეულების მოძრაობას განაგებდნენ . . . ის კი, ვინც წრეში უწყვეტად

ტრიალებდა, თავად მზის მოძრაობას აწესრიგებდა” („Les personnes réunies dans ce jardin avaient quelque influence sur des astres . . . celui qui tournait sans cesse dans le même cercle y réglait la marche du soleil” (Nerval 1985 :77)).

ზოგჯერ, მწერალი მზეს ყვავილს ადარებს და ხაზს უსმავს მის ფორმას, მაგალითად: სამყაროს გარდაქმნისა და მეტამორფოზის აღწერის დროს, ნერვალის ევოლუციის ერთ მომენტს უკავშირებს მზეს, რომელიც მცენარეს ჰგავს. ამ ეპიზოდში მზე სიცოცხლის წყაროა: „ყვავილის მსგავსი მზე . . . დედამიწაზე მცენარეებისა და ცხოველების ნაყოფიერ ჩანასახს ყრიდა” (Le soleil pareil à la plante . . . de sa tête inclinée suit la révolution de sa marche céleste, semait sur la terre les germes féconds des plantes et des animaux” (Nerval 1985 :53)). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რომანტიკოსების სიმბოლო – ცისფერი ყვავილი, ნერვალის ნაწარმოებში მნათობად ტრანსფორმირდება. „ღმერთი მზეა” – ბავშვობაში გამზრდელმა ბიძამ ასე უპასუხა პატარა ბავშვის გულუბრყვილო შეკითხვას – „რა არის ღმერთი” („Dieu, c’est le soleil”). ამ ფრაზაში ქრისტიანობამდელი ეპოქის მიმართ ნერვალის დიდი ინტერესი იგრძნობა, რაც ეხმიანება სამყაროს უსასრულობის უძველეს იდეას, რომლის სიმბოლურ გამოხატულებას მზის დისკოს წრიული ფორმა წარმოადგენს.

ჩვეულებრივ, სახეცვალა, მეტამორფოზა ფანტასტიკური ნაწარმოების შემადგენელი ელემენტია. ნერვალის პერსონაჟი მოგვად გარდაისახება (C₁ – სქემა № 3), რაც ამბაფრებს ასოციაციურ ჯაჭვს – ვარსკვლავი <—> მოგვი. ეს კი მკითხველში ბიბლიურ რემინისცენციებს იწვევს, რაც ნერვალის ნაწარმოების ინტერპრეტაციის კიდევ ერთ საშუალებას იძლევა. თავად მთხრობელი ქრისტესთან ასოცირდება, რაც კიბიდან ჩამოვარდნის (კატაბასისის მითოლოგმა, ჯოჯოხეთში შთასვლის მეტაფორა) ეპიზოდითაც მტკიცდება (Nerval 1985:65).

როგორც ვხედავთ, ურერ დე ნერვალის მოთხრობა – „ორელია”, როგორც თავისი შინაარსით, ასევე ფორმითაცაა საინტერესო. ნაწარმოებში რეალური და ირეალური სამყაროებია ასახული. ფიქციონალური სამყარო ჰომოგენურია, რაც რეალურისა და ირეალურის დაპირისპირებით კი არა, არამედ – ურთიერთჩანაცვლებითა და მონაცვლეობით დასტურდება და ირეალურ და რეალურ ეპიზოდებში ასახული მოვლენების მსგავსებაში ვლინდება (სქემა № 3). რეალური სამყაროდან ირეალურში გადასვლას (ტრანსგრესია) თავისი ნიშნები ახლავს, რომელიც სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. როგორც სქემიდან ჩანს,

პირველი და მეორე დღის მოვლენები — რეალურიცა და ირეალურიც, ერთ ფუნქციას ასრულებს და საერთო მიზანს ემსახურება: მკითხველის ყურადღება სიზმარზე გაამახვილოს და იმაზეც, რაც სიზმარშია მოთხრობილი.

სქემაში № 3 მითითებული მოვლენები ორი დღის მოქმედებას ასახავს. ორივე დღეს მოქმედება დღის მიწურულს ხდება: „ერთ საღამოს, შუაღამისკენ...“ (C) („Un soir vers minuit...“ (Nerval 1985 :7)), და (C₁) „საღამოს, როდესაც საბედისწერო უამი დგებოდა... “ („Le soir, lorsque l’heure fatale semblait s’approcher...“ Nerval 1985 :9)). ორივე მოვლენა ირეალურ ეპიზოდს გვიხატავს, თუმცა ნერვალი, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპს გვიზუსტებს: მოქმედება საღამოს და, ორივე შემთხვევაში, პარიზში ხდება. დაზუსტებული ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი განსაკუთრებულ დატვითვას არ იძენს: სიზმარს, რომელიც I დღის ხილვის შემდეგ ნახა მოხრობელმა, ძილის ბუნებრივ მოვლენასთან არის დაკავშირებული, შესაბამისად, ღამეს უკავშირდება და თავის მნიშვნელობას, როგორც ზებუნებრივი მოვლენა, ჰკარგავს. იგი მაუწყებლად, დასაშვები შეუძლებელის ზღურბლის გადალახვად არ აღიქმება. შეიძლება ითქვას, რომ ნერვალი, ადამიანური ცხოვრების ჩვეულ რიტმთან შესაბამისობაში, მოვლენების განვითარების ლოგიკის შენარჩუნებას ცდილობს. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმ ფაქტს, რომ ნერვალის მოთხრობა („ორელია“) ჯადოსნურის მაგალითია (ც. ტოდოროვი).

ნაწარმოების I ნაწილის I და II თავი შეიძლება განვიხილოდ, როგორც რეალური თავგადასავალი (სატრფოს უარი, მოგზაურობა და სხვა ქალით გატაცება, ორი ქალის შეხვედრა, პარიზში დაბრუნება, მეგობრებთან შეხვედრა, პარიზის ქუჩაში ხეტიალი, ცუდად გახდომა და მოხრობელის საავადმყოფოში მოთავსება). რაც ამის შემდეგ ხდება, სცილდება რეალური დროისა და სივრცის ჩარჩოებს, რადგან ნებისმიერი, თუნდაც მომხდარი რეალური ფაქტი (თავად მწერლის ცხოვრებაში მომხდარი და ნაწარმოებში გადმოტანილი), ირეალურის სტატუსს იძენს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამბავს არა თავისუფალი, ჯანმრთელი ადამიანი გვიამბობს, არამედ საავადმყოფოს ოთხ კედელში გამომწყვდეული, ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტი. ამას თავად მოხრობელი აღიარებს: „შევეცდები, იმ ხანგრძლივი ავადმყოფობის შესახებ ჩემი შეგრძნებები გადმოვცე, რომელიც ჩემს სულში იყო მიჩქმალული“ („Je vais essayer de transcrire les impressions d’une longue maladie qui s’est passée tout entière dans les mystères de mon esprit“ (Nerval 1985 :4)). იგი თავის ავადმყოფობას კი

ადიარებს, მაგრამ იმასაც დასძენს, რომ ასე კარგად თავი არასდროს უგრძნია („Je ne me suis senti mieux portant” (Nerval 1985 :4)). სწორედ ამ გაორებაში უნდა ვეძიოთ ნერვალის ნაწარმოებების ჰიეროფანია (Eliade 1974 : 5).

სქემაში (№ 3) წარმოდგენილი ყველა ეტაპი სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. პირველ დღეს, ქალის ფერკმთალი აჩრდილის გამოჩენა მოხრობელს აფიქრებინებს, რომ მისი ან მისი სატრფოს სიკვდილი გამოეცხადა („C’est sa mort ou la mienne qui m’est annoncé (Nerval 1985 :8)). მეორე დღეს, ჯერ მოხრობელის მეგობრის მოგვად გარდასახვა და თავად მოხრობელის მეტამორფოზა სატრფოსთან დაკავშირების ნიშნად აღიქმება: „ნება მომეცი მათ შევუერთდე, (სერაფიმებს-ნ.ქ.), რადგან ის ვინც მიყვარდა, ახლა მათ შორის არის” („Laisse-moi les rejoindre, car celle que j’aime leur appartient, et c’est là que nous devons nous retrouver!” Nerval 1985 :10)). მიუხედავად იმისა, რომ II თავიდან მოყოლებული, საავადმყოფოში მოხვედრიდან დაწყებული, რეალური და ირეალური, ნაწარმოების დანარჩენ ნაწილში წარმოდგენილი მოვლენებისგან თვისობრივად განსხვავდება (ფროტოსანი ანგელოზის ხილვის შემდეგ, მკითხველი მოვლენათა დამაჯერებლობაში უნდა დაეჭვდეს), ორივე შემთხვევაში, როგორც I და II ნაწილში, ფიგურირებს რეალური, სიზმარი, ოცნება, ხილვა, ზმანება და ჰალუცინაცია; ოღონდ, პირველ შემთხვევაში, რეალური მოვლენაა, მეორეში – წარმოსახვის ნაწილი. მოვლენა წარსულის ატრიბუტია, მაგრამ რეალურ მოვლენებს ასახავს (რეალურს ფიქციონალურ სამყაროში), სიზმარის, ოცნების, ხილვის, ზმანების და ჰალუცინაციების დროს, ყოველი მოვლენა აწმყო დროში ხდება (თხრობის მომენტის და მოვლენის თანხვედრის პირობებში, რაც სცენის მაგალითია და შინაგანი მონოლოგითაა გამოსატყული (monologue rapporté) (Jouve 1997 : 32/36)).

III თავში, როდესაც მოხრობელი საკაცეზე წევს, აღმოსავლეთის ცის მსგავსი ცა იხსნება („les mystiques splendeurs du ciel d’Asie” (Nerval 1985 :13)) და უამრავი წრე ჩანს („D’immenses cercles se traçaient dans l’infinie” (Nerval 1985 :13)). ნერვალი მათ წყალში ჩავარდნილი სხეულის გარშემო გაჩენილ წრეებს ადარებს („comme les orbes que forme l’eau troublée par la chute d’un corps” Nerval 1985 :13)). ე.ი. ცას იგი წყალს ადარებს. ცა და წყალი სიმეტრიულად ასახავს იმას, რაც ხმელეთზე ხდება, ანუ სარკის ფუნქციას ასრულებს. მიწიერის და ზეციერის დაპირისპირება მოვლენების სიმეტრიული

განლაგებასა და მოქმედების სიმეტრიაშიც აისახება. ეს კარგად ჩენს ქვემოთ მოყვანილ სქემაში:

სქემა № 4

I. ტანისამოსის გახდა	/	I. კაშნის ყელზე მოხვევა
II. ხელების გაშლა (ფრენა)	/	II. ლოგინზე წოლა
III. მისტიკული ჰიმნი	/	III. ყვირილი

ტექსტის ამ ნაწილში პროტაგონსტი ძველ გერმანულ ტრადიციას იხსენებს, რომლის მიხედვით სიკვდილის წინ ადამიანს ორეული ეცხადება: „გერმანიაში, ტრადიციის მიხედვით, თვლიან რომ ყველა ადამიანს ორეული ჰყავს . . როდესაც მას დაინახავ, სიკვდილიც მალევე გეწვევა”. („une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double . . lorsqu’il le voit, la mort est proche” (Nerval 1985 :13)). ნერვალის გერმანელი რომანტიკოსების ნაწარმოებებზე მიანიშნებს. პროტაგონისტი გაორებულია, მოვლენები ორმაგ სახეს იღებს, ნებისმიერი მოქმედება კი ასახვას საპირისპირო ქმედებაში ჰპოვებს. სწორედ ასეთ გაორებას უკავშირებს ც. ტოდოროვი ნერვალის მოთხრობის („ორელია”) ფანტასტიკური დისკურსის ორაზროვნებას (Todorov 1970 : 32).

ავადმყოფი მეგობრის მონახულებაც მხატვრული ალეგორიაა (VI თავი). მოთხრობელი ავადმყოფში საკუთარ თავს ხედავს; ავადმყოფი მისი ანარეკლია სარკეში. სარკე სამყაროს, ჭეშმარიტების შეცნობის სიმბოლოა. კოსმოგონიასა და კოსმოლოგიაში იგი ღვთაებრივ, ქალურ საწყისს, წყალს, მთვარეს უკავშირდება სარკეში მხოლოდ საგანთა ზედაპირი აისახება და არა საგნის არსი. სარკე მთვარეს წააგავს, რომელიც მზის შუქს აირეკლავს და საკუთარი არ გააჩნია. სარკე, ამავედროულად, უნივერსუმის შეცნობის სიმბოლოცაა. ბევრი ერის წარმოდგენით, სარკე ადამიანის სულს აირეკლავს და იმქვეყნიური სამყაროს კარიბჭეს წარმოადგენს. ზოგიერთი ტრადიციის მიხედვით, სარკის ანარეკლს და მის ობიექტს შორის მაგიური კავშირი არსებობს, ამიტომ იგი სულებთან ურთიერთობის დასამყარებლად გამოიყენება. იუდეველებთან, ეგვიპტესა და იაპონურ-ბუდისტურ ტრადიციებში სარკეს გარდაცვლილის თავთან დგამდნენ (მეტალისგან დამზადებულ სარკესაც), ოჯახი რომ ბოროტი ძალებისგან დაეცვათ, რადგან სარკეში ენგიის კონცენტრირება და ტრანსფორმირება ხდება. ინდიელების ტრადიციის მიხედვით, სარკე ჭეშმარიტების სიმბოლოა. ძველ ჩინეთში სარკეს უკავშირდება ციფრი – 8, ღვთაებრივი სრულქმნილების სიმბოლო. შუა საუკუნეების ევროპაში

სარკე იყო ფუფუნების საგანი და შემეცნების სიმბოლოც. სარკე ღმერთის სიტყვის გამოხატულებაა. იკონოგრაფიაში იგი მარიამ ღვთისმშობელთან გამოისახება, როგორც სიწმინდის, ქრისტეს ღვთაებრივი შუქის სიმბოლო. მთვარისკენ მიმართული სარკით წინასწარმეტყველებდა შუა საუკუნის ალქიმიკოსი – ალბერტ დიდი. იგი ყველას ჩვეულებრივი სარკის ყიდვას და მასზე მაგიური სიტყვების დაწერას სთავაზობდა: „S.Solam S.Tattler S.Echogordner”. ამით, ყოველი თავს უბედურებისგან დაიხსნიდა (Encyclopédie des symboles 1996).

მოვლენების ორმაგ ახსნას, მოთხრობის პირველი ნაწილის IV თავშიც ვხდებით, სადაც ირეალური ზმანების სახით არის წარმოდგენილი. ერთი მხრივ, ეს არის რეალურ მოვონებებზე დაფუძნებული ბავშვობის მოვონებები, რომელიც შემდეგ სამყაროს წარმოქმნის სურათად გარდაიქმნება. III თავში, მკითხველმა პროტაგონისტი კლინიკაში, საწოლზე მწოლიარე დატოვა. საწოლი აკავშირებს მოთხრობელს მის ბავშვობასთან, იმ სახლთან სადაც იგი გაიზარდა. მას წარმოუდგენია, რომ პარიზთან ახლოს, ლუაზის მხარეში, მონტეფონტენში ბიძის სახლშია და მსახური – მარგერეტი საწოლს უღაგებს. ნერვალის ნაწარმოებში საავადმყოფოს საწოლიდან ბიძის სახლის საწოლამდე – ერთი ნაბიჯია: პროტაგონისტის წარმოსახვით სამყაროში დრო და სივრცეც მნიშვნელობას ჰკარგავს. ღამაზე, მხიარულ სახლს („la maison riante”), მწვანე დარბებზე აყოლილ უსურვავს ჩამავალი მზის სხივი ანათებს. სატრფოზე მოვონებები მოთხრობელს აქაც არ ასვენებს. მართალია, ორელია მას არ ეცხადება, მაგრამ მოთხრობელი მის პორტრეტს ხედავს. დროში მოგზაურობის საშუალებით, მოვონება მატერიალიზირდება: მოთხრობელი, საავადმყოფოში (როგორც საკანში), იგონებს ბავშვობას (ბედნიერ დროს), წარსულში კი მომავალს იგონებს (ორელიას და პორტრეტზე გამოსახული ქალის მსგავსება).

თუ ნერვალის ნაწარმოები კვლევას წარმოადგენს, ავტორის ძიებას, მკითხველიც, მოთხრობელის კვალდაკვალ, ნელ-ნელა სამყაროს აღქმის ურთულეს ფსიქიკურ პროცესებს უღრმავდება. ტექსტის აღქმა შეუძლებელი ხდება მისი კონკრეტული, ექსპლიციტური ავტორის – ჟერარ დე ნერვალის, ბიოგრაფიის ცოდნის გარეშე. მეტიც, მოთხრობის – „ორელია” – ტექსტი ნერვალის სხვა ნაწარმოებებთან იდეურ-თემატურად არის დაკავშირებული, ამიტომ, ხშირ შემთხვევაში, მწერლის სხვა ნაწარმოები მისი უკანასკნელი ქმნილების გასაღებად გამოიყენება. მოთხრობაში – „ორელია”, უხვადაა ავტოალუზია, რაც ნაწარმოების სწორი ინტერპრეტაციის საწინდარია. ეს

უკანასკნელიც, თავის მხრივ, მწერლის სხვა ნაწარმოების სწორი ინტერპრეტაციის საშუალებაა.

რეალური და ირეალური სამყაროების წარმოსაჩენად, საჭიროდ მიგვაჩნია განვიხილოდ მოთხრობის – „ორელია“, ისეთი ეპიზოდები, რომელშიც ნათლად გამოჩნდება განსხვავება რეალურ და ირეალურ სამყაროებს შორის, და ისეთიც, როდესაც მათი განსხვავება და ერთმანეთისგან გამიჯვნა რთულია.

როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, ნერვალის ნაწარმოებში, რეალური და ირეალური სამყაროები არა იმდენად მოვლენებით, არამედ ერთი სამყაროდან მეორეში გადასვლის, ტრანსგრესიის ნიშნებით არიან მნიშვნელოვანი, მაგრამ ეს ნიშნები ვიზუალური და სმენითიცაა. მოთხრობის ერთ-ერთ ეპიზოდში, გონს მოსვლის, გაღვიძების, ტრანსიდან გამოსვლის წინ, მთხრობელს ყვირილი აფხიზლებს. სიზმარში ა. დიურერის ცნობილ გრაფიურაზე – „მელანქოლია“, გამოსახული ანგელოზის მსგავსი დაცემული სერაფიმის ხილვის შემდეგ, მთხრობელი სიზმარში ყვირის და მეხდაცემულივით იღვიძებს: „საზარელი ყვირილი ჩამესმა და უმაღ გამოძვლიდა“ („Je ne pus m'empêcher des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut“ (Nerval 1985 :9)).

სახელოსნოს მონახულების დროს (X თავი), პროტაგონისტს ქალის გამჭოლი კვიცილი ჩაესმის და აფხიზლებს: „ქალმა საზარლად შეჭკვილა და წამოვხტი“ („Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut !“ (Nerval 1985 :47)). ჰალუცინაციების დასრულებას, მთხრობელის ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლასაც, სმენითი ჰალუცინაციები ახლავს. პირველი ნაწილის VII თავში, ილუზორული სამყაროს უსასრულო ცვალებადობას პრიმიტიული არსებების ყვირილი, ღმუილი და წიოკი აყვონებს (Nerval 1985 :33). პროტაგონისტს ორელიას პორტრეტს მოლაპარაკე ჩიტი აპოვნინებს. მთხრობელს იგივე ხმით მიწადმოქმედი ესაუბრება: „იგი (მიწადმოქმედი-ნ.ქ.) იგივე ხმით მელაპარაკებოდა, რითაც – ჩიტი“ („Je le reconnus pour le même qui m'avait parlé par la voix de l'oiseau“ (Nerval 1985 :17)). ზმანებასა და ჰალუცინაციებში, ორივეგან ფიგურირებს ჩიტი. ერთხელ ადამიანის ხმით მოლაპარაკე საათის გუგულის სახით („Sur cette horloge rustique un oiseau qui me mit à parler comme une personne“ (Nerval 1985 :16)), მეორეჯერ, იგივე ხმით მიწადმოქმედი საუბრობს. მთხრობელი ასკვნის, რომ გარდაცვლილი ადამიანები ცხოველების და ფრინველების სხეულში აგრძელებენ სიცოცხლეს (Nerval 1985 :17). ამიტომ ხდება მნიშვნელოვანი, მთხრობელის მიერ სიზმარში დედის

პორტრეტის ხილვა: თითქოს, ნახატის საშუალებით იგი ცოცხლდება. ნერვალის შემოქმედება მითოსური ხასიათისაა, ამიტომ საკრალური აზრი შეიძლება ნებისმიერ, „პროფანულ“ საგანში იყოს ამოკითხული, რასაც მირჩე ელიადე ჰიეროფანიას უწოდებს (Eliade 1972 : 43).

მხატვრული თვალსაზრისით, რეალურის და ირეალურის ჩანაცვლების ფონზე, სიზმარს (D) დიდი მნიშვნელობა ენიჭება და მის შემდეგ დანიშნულებაზე მეტყველებს:

- 1) სრუქტურის თვალსაზრისით იგი გამყოფის როლს ასრულებს;
- 2) ავტორი ეპიზოდებს იმეორებს;
- 3) მნიშვნელოვანი ირეალური მოვლენა – სიზმარი ხდება;
- 4) სიზმრის დამაჯერებლობას და მომხდარის ზებუნებრივობას აბათილებს ძილის ბუნებრივი პროცესი.

შესაბამისად, მოვლენათა სიმცირის და მათი ციკლურობის ფონზე, მოთხრობილი ამბავი შეიძლება რეალურად მომხდარი მოვლენით დაიწყოს (რეალური ფიქციონალურ სამყაროში) და ირეალურით გაგრძელდეს (ჰალუცინაციებში, სიზმრებში . . .). ეს კიდევ ერთხელ მიანიშნებს, რომ ნერვალის ნაწარმოებში ასახულია ერთიანი ჰომოგენური წარმოსახვითი სამყარო, რომელშიც რეალური და ირეალური ერთმანეთს კი არ ემიჯნება, არამედ – ენაცვლება. ასეთი სახის ჰომოგენურ წარმოსახვით სამყაროში, ნებისმიერი მოვლენა მწერლის სათქმელს სიმბოლურად გამოხატავს.

III. IV. ქრონოტოპის საპითხისთვლის მოთხრობაში – „ორელია“

მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედება დროსა და სივრცეში ვითარდება: მას გააჩნია ქრონოტოპი. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაში ხმარებული ეს ტერმინი (აინშტაინის „ფარდობითობის თეორია“), მხატვრულ ლიტერატურასთან და მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებაში პირველად მ. ბახტინმა გამოიყენა. მისი აზრით, ქრონოტოპი ნაწარმოების ჟანრულ კუთვნილებას განსაზღვრავს, რადგან სხვადასხვა ჟანრისთვის განსხვავებული ქრონოტოპია დამახასიათებელი (М.Бахтин, 234-407). სათავგადასავლო რომანებზე მსჯელობისას ელ. მელეტინსკი იგივე აზრს ანვითარებს (Мелетинский 1986:302). რ. ენუქიძე წარმოადგენს ქრონოტოპს როგორც სუბიექტის, დროისა და სივრცის სამგანზომილებიან სისტემას (სუბიექტი + დრო + სივრცე). ლ. კარანცევა ამ

სისტემას კიდევ ერთ კომპონენტს უმატებს – „მოქმედების ალგორითმს“ (Леонтьева.ონ-ლაინ დოკ.).

ტარტუს სემიოტიკური სკოლის წარმომადგენელი – პ. ტოროპი, ეპიკურ ნაწარმოებში, კერძოდ რომანში, სამი ტიპის ქრონოტოპს განასხვავებს: ტოპოგრაფიულს, ფსიქოლოგიურს და მეტაფიზიკურს (Баршт/Тороп.1983 :133). ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი დაკავშირებულია ნაწარმოებში კონკრეტულ დროსა და სივრცესთან, რომელიც ისტორიულ დროისა და სივრცეს ემთხვევა. ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი სიუჟეტის განვითარებას უკავშირდება. ხშირად ერთ ნაწარმოებში რამდენიმე ტოპოგრაფიული ქრონოტოპია. მეორე ტიპის ქრონოტოპი – ფსიქოლოგიურია, იგი პერსონაჟების მიერ დროისა და სივრცის აღქმის სუბიექტურობის გამომხატველია. მესამე ტიპის ქრონოტოპია – მეტაფიზიკური. იგი ასახული მოვლენების ავტორისეულ ხედვას წარმოაჩენს, ნაწარმოების მეტაენას. შესაბამისად, მოთხრობილ სამყაროს ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი შეესაბამება, ასახულ სამყაროს – ფსიქოლოგიური, ავტორისას – მეტაფიზიკური.

ფ. დოსტოვესკის ხელნაწერებზე მუშაობისას კ. ბარშტი და პ. ტოროპი ასკენიან, რომ ტექსტის აღქმა მისი შექმნის პროცესის ცოდნას (მასალის კოდირების პროცესი) და მის წაკითხვას, ან ინტერპრეტაციას (მასალის დეკოდირების პროცესი) გულისხმობს (Баршт/Тороп.1983 :135). შესაბამისად, ტექსტის სწორი აღქმა და მისი გაგება სამივე ტიპის ქრონოტოპის შესწავლას საჭიროებს.

უერარ დე ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, ხდება მწერლის პიროვნული გამოცდილების მხატვრული მეტამორფოზა. ტოპოგრაფიული ქრონოტოპის განსაზღვრა მწერლის ბიოგრაფიაზე დაყრდნობით ან ავტოალუზიების საშუალებით არის შესაძლებელი. ფსიქოლოგიური ქრონოტოპის შესწავლის დროს, ერთმანეთისგან უნდა გაიმიჯნოს იმპლიციტური და ექსპლიციტური ავტორი (ტექსტის ავტობიოგრაფიულობიდან გამომდინარე) და გათვალისწინებული უნდა იყოს პროტაგონისტის გაორება, განსაკუთრებით, რეალური სამყაროს ამსახველ ეპიზოდებში.

უერარ დე ნერვალის მოთხრობა – „ორელია“, წარმოსახვითი სამყაროს ასახვაა. ქრონოტოპი როგორც რეალურ, ასევე ირეალურ სამყაროებს ახასიათებთ (ფიქციონალურ სამყაროში). ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი, რომელიც რეალურ სამყაროს თუნდაც ჰალუცინაციებისა და ხილვებისგან უნდა განასხვავებდეს, საკმაოდ მწირედ არის წარმოდგენილი. მოთხრობაში

რამდენჯერმე არის დასახელებული დღის მონაკვეთი (დღე, ღამე, მზის ჩასვლა, მზის ამოსვლა). მითითებულია წელიწადის დრო – გაზაფხული და შემოდგომა. ზოგჯერ აღნიშნულია კონკრეტული საათი („ოთხ საათზე“, „ორი საათის შემდეგ“, „ერთ თვეში“, „ორი თვის განმავლობაში“). დასახელებულია რამდენიმე ქალაქი: პარიზი, რემსი, პარიზის გარეუბანი. კონკრეტულ ეპიზოდებში, განურჩევლად იმისა რეალურ სამყაროს ეხება ეს თუ წარმოსახვითს, მითითებულია ადგილი: საავადმყოფო, სახლი, მამის სახლი, კაზინო, სახელოსნო, მეგობრის სახლი, სახლი, რომელშიც ბავშვობის წლები გაატარა, სოფელი, კაფე, ბოტანიკური ბაღი . . . ზოგჯერ, ადგილი, სადაც მოქმედება ვითარდება სახეს იცვლის, ერთი ადგილი მეორეს ენაცვლება. ნაწარმოებში ისეთი სამყაროც არის დახატული, რომელიც მხოლოდ წარმოსახვაში არსებობს, თუმცა ისიც ტრანსფორმირდება, მაგალითად ძველი სამყარო, რომელშიც სრული ჰარმონია სუფევდა, ძველი რასების ადგილსამყოფელი (Nerval 1985 : 56).

ზემოხსენებული მეორე დღის ეპიზოდის შემდეგ (სქემა №3), ნაწარმოებში ასახული მოვლენების ინტერპრეტაციისას, მათი წინასწარმეტყველური დანიშნულებაც მხედველობაში უნდა მივიდოდ. 1855 წლის 26 იანვარს, შატლეს მახლობლად, პარიზის ერთ-ერთი ქუჩის ჩიხში, ნერვალმა ლამპიონზე ჩამოსრჩობილი იპოვეს. ეს საზარელი თვითმკვლელობა განთიადზე, დღის უმშვენიერეს უამს მოხდა. განთიადი ასოციაციურად ნერვალის უკანასკნელ ნაწარმოების სახელთან გვაკავშირებს, რომელსაც *ორელია ეწოდება*, ეტიმოლოგიურად მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან – OR, და ითარგმნება როგორც ოქრო. მოთხრობაში – „ორელია“ ნერვალმა თავისი აღსასრული იწინასწარმეტყველა. მან პარიზის ქუჩის ბოლოში, ეულად მდგარი ლამპიონისკენ მიმავალი გზა აღწერა, თავისი ბოლო მიწიერი გასეირნება: „გარეუბანს მივაშურე (ავედი-ნ.ქ.), სადაც ჩემი საცხოვრისი მეგულებოდა. ავიხედე და, ანაზნად, ლამპიონით განათებული სახლის ნომერი შევამჩნიე“ („Je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsqu'es, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère“ (Nerval 1985 :8)). ეს ეპიზოდი იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ შეიძლება იგი წინასწარმეტყველებად ჩავთვალოთ, ნერვალის მიერ პიროვნული მითის კონსტრუირების მცდელობად, რომელიც შლის ზღვარს რეალურს (ემპირიული, ფაქტუალური სამყარო) და ირეალურს (ნაწარმოების ფიციონალური სამყარო) შორის. ნაწარმოების ამ ეპიზოდში, მწერლის მიერ ხმარებული გრამატიკული დრო – დაუსრულებელი წარსული

(l'imparfait), მოქმედების გამეორების შთაბეჭდილებას ტოვებს და მკითხველს საგონებელში აგდებს. იგი ხაზს უსვამს ნაწარმოების სიუბიექტურ, ავტობიოგრაფიულ და პირადულ ხასიათს: ნერვალმა თავი ჩამოიხრჩო ძველი ლამპიონის ქუჩაზე, იმ ქუჩასთან ახლოს, სადაც დაიბადა. (La rue de la Vielle Lanterne). ქუჩის სახელწოდებაც (lanterne - ლამპიონი) მწერლის ტექსტთან ვაკავშირებს.

საავადმყოფოში მოხვედრილი მთხრობელის მონაყოლი (II თავის ბოლო) მკითხველისთვის უკვე იძენს ირეალურ ხასიათს, ამიტომ რეალურიცა და ირეალურიც საკუთრივ რეალურისგან (დასაშვები შესაძლებელისგან ფიქციონალურ სამყაროში) იმიჯნება პრინციპით რეალური / მოგონება, ზმანება და იძენს დასაშვები შეუძლებელის სტატუსს, რომელშიც როგორც რეალური ასევე ირეალურის ელემენტებია გაერთიანებული (Todorov 1970 : 64). ნაწარმოებში („ორელია“), რეალურისა და ირეალურის დაპირისპირება ვლინდება თხრობის სუბიექტურობაში, კონკრეტული ავტორის ბიოგრაფიული ეპიზოდების მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში გადატანაში, რაც მეტაფიზიკური და ფსიქოლოგიური ქრონოტოპების თანხვედრას იწვევს. რეალურის და ირეალური ცხოვრების დიქტომიის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ხილვებისა და მათი მაუწყებელი ნიშნების ურთიერთკავშირი, მაგალითად: ფერკმთალი ქალის აჩრდილი, მთხრობელს ორელიას რომ აგონებს, უკავშირდება კონკრეტული ავტორის რეალურ ცხოვრებას, რეალურად არსებულ ფაქტს: მსახიობ ქენი კოლონისადმი ნერვალის სიყვარულს, რომელიც ნაწარმოებში მთხრობელის ორელიასადმი სიყვარულში აისახა. მთხრობელის გაუზიარებელი სიყვარული სარწმუნო ხასიათს იძენს და მასში დაეჭვების მიზეზი მკითხველს აღარ აქვს. ამ ეპიზოდში ხდება მეტაფიზიკური (ავტორის ქრონოტოპი) და ფსიქოლოგიური (პერსონაჟის) ქრონოტოპების თანხვედრა და, მწერლის ბიოგრაფიაზე დაყრდნობით, ტოპოგრაფიული ქრონოტოპის აღდგენა.

მსგავსი მექანიზმი მოთხობის – „ორელია“, სხვა ნაწილშიც მოქმედებს. ნაწარმოების პირველი ნაწილის III თავში, მთხრობელი გვიყვება ჯარისკაცების მიერ მისი დაპატიმრების კომიკურ ამბავს: „იყო რაღაც კომიკური იმაში თუ როგორ ზრუნავდნენ ჩემზე ჯარისკაცები“ („Il y avait quelque chose de comique dans le soin que je prenais de ménager les forces et la vie des soldats qui m'avaient recueilli“ (Nerval 1985 :12)). შესაძლოა, ეს ცნობილი მოვლენების გამობახილია, რომელსაც

ადგილი ჰქონდა ერნანის პრემიერის შემდეგ. 1829 წლის 30 სექტემბერს ნოტრ-დამ დე-შამპის ცნობილ სალონში, რომელსაც „ოქროს შროშანის ოთახს“ უწოდებდნენ, 27 წლის ვიქტორ ჰიუგომ თავისი ახალი პიესა – „ერნანი“ წაიკითხა. ეს სალონი ძალიან პოპულარული იყო და მას ხშირად სტუმრობდნენ: ო. დე ბალზაკი, ე. დელაკრუა, ა. დე ვინი, ა. დე მიუსე . . . 1830 წლის 25 თებერვალს, პიესის პრემიერა კომედი-ფრანსეზში შედგა. ვიქტორ ჰიუგოს დრამა – „ერნანი“, მადამ დე სტალის ხმამაღალი განცხადებების შემდეგ, კლასიციზმისთვის კიდევ ერთი სერიოზული სილის გაწვნა იყო. პრემიერას ახალგაზრდა ფრანგი მწერლებიც ესწრებოდნენ, ე.წ. „ახალგაზრდა საფრანგეთი“ (Jeunes-France) (Bénichou 1996 : 398), მათ შორის, ტეოფილ გოტიე და ჟერარ დე ნერვალის. ისინი კლასიციზმის დრომოჭმულ ესთეტიკას ხმამაღლა აპროტესტებდნენ (Bénichou 1996 :398). ამ მოვლენების დროს, ნერვალის მეგობრებთან ერთად რამდენჯერმე დააკავეს. პოლიტიკური სარჩელით ნერვალის 1831 წელს იქნა დაპატიმრებული (ზოგიერთი მონაცემებით, 1832 წლის თებერვალში). მწერალი პრუვერეს ქუნზე მდებარე წმინდა პალაგიას ციხეში ჩასვეს (Jean1989 :25)

თავისი პატიმრობის შესახებ ნერვალის „პარიზელის მოგონებებში“ მოგვითხრობს, თანაც დასძენს, რომ ეს მოგონებები მას სიღვიო პელიკოდ ვერ აქცევს (მოგონებები . .1999 :10). პელიკომ (1789-1854წწ) ცხრა წელი ციხეში გაატარა, სადაც წიგნი – „ჩემი პატიმრობის ამბავი“ – დაწერა (Pelico). ნერვალის ყვება, რომ თავადაც „ბევრი ჯაჭვი აჩხრიალა“ და იხილა „როგორ იტრებოდა გისოსებში დღის სინათლე“ („მოგონებანი“ 1999 :11). ნერვალის აჭარბებს: იგი დაპატიმრებული კი იყო, მაგრამ სულ მცირე ხნით; თუ მის საავადმყოფოში ყოფნას (საზღვარგარეთ მოგზაურობების მიუხედავად) პატიმრობად მივიჩნევთ, მაშინ მწერლის ეს ფრაზა აზრს მოკლებული ნამდვილად არ იქნება.

საპატიმროს თემამ მწერალი ისე გაიტაცა, რომ 1839 წელს ჟურნალში, „La Presse“, 17-18 სექტემბრის ნომერში, სათავეგადასავლო მოთხრობა გამოაქვეყნა სახელწოდებით – „რაულ სპიფამის, სენიორ დე გრანჟის გასაოცარი ბიოგრაფია“. ნაწარმოები, რომელშიც მეფის ორეულის ამბავია მოთხრობილი, მკითხველმა დააფასა და იგი, 1845 წელს, ხელახლა გამოიცა სათაურით – „საფრანგეთის საუკეთესო მეფე“. ეს ნაწარმოები ჩვენს ყურადღებას საპატიმროს სცენის აღწერით იპყრობს, რომელიც ასოციაციურ ჯაჭვს ქმნის

მოთხრობის – „ორელია” (დაპატიმრების და საავადმყოფოს ურთიერთხანაცვლების ეპიზოდები), ლექსთან – „წმინდა პალაგია”, და კიდევ ერთ სათაგადასავლო ნაწარმოებთან – „აბატ ბუკუას ამბავი”. ამ ვრცელი მოთხრობის ბეჭვდა ჟურნალ „Le National”-ში 1850 წლის 22 ოქტომბერს დაიწყო და იმავე წლის 22 დეკემბერს დასრულდა. თავდაპირველად, ერთი ამბის სახით, იგი მოთხრობის – „მარილით უკანონო მოვაჭრეები”, შემადგენელი ნაწილი იყო. შემდეგ ნერვალმა ნაწარმოები შეცვალა: ნაწილი ცალკე მოთხრობად გამოსცა, ნაწილი კი ნოველების კრებულის შემადგენლობაში შეიტანა („ანჟელიკი”). ნოველაში – „აბატ ბუკუას ამბავი”, მწერალი დაპატიმრების ეპიზოდს ასევე იმეორებს. ციხეში აბატის ყოფნა ისევეა ასახული, როგორც *ჩემი პატიმრობის მოგონებებში*, უბრალოდ პირველ ნაწარმოებში მოთხრობელი ჰომოდიეგესურია, მეორეში – ჰეტეროდიეგესური. ნაწარმოებებში წმინდა პელაგიას ციხეში პატიმრების დისკრიმინაცია (პრივილეგირებულ და ნაკლებად პრივილეგირებულ პატიმრებად დაყოფა), საკნებისა და ტუსადთა ცხოვრების აღწერა მეორდება: „აბატ ბუკუას ამბავი”, „რაულ სპიფამი” და „პარიზელის მოგონებები”, რაც თავის გამოძახილს ჰპოვებს ლექსში – „წმინდა პელაგია” და მოთხრობის – „ორელია”, მესამე თავში. ნერვალმა წმინდა პალაგეას ციხეში წერს: „ციხეში მოხვედრას არავის ვუსურვებ” (მოგონებები . . . 1999 :13). ივლისის მოვლენებთან დაკავშირებით (1832 წელი) იგი ისევ დააპატიმრეს, რაც მწერალმა ასახა კიდევ თავის ლექსში („პოლიტიკა” – 1832). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მოთხრობაში („ორელია”) აღწერილი მოთხრობელის დაპატიმრების ეპიზოდი ნერვალის ორ დაპატიმრებას უკავშირდება და თვალყური მივადევნოთ, როგორ იქცევა მწერლის ბიოგრაფიის ეპიზოდი შემოქმედის პიროვნულ მითად, როგორ იძენს იგი ნაწარმოებში მხატვრულ ღირებულებას. ამავე დროს, ძნელია იმაზე საუბარი, რამდენად ექსტრავერტული თუ ინტრავერტული ხასიათისაა მოთხრობაში ამოსაცნობი ავტოალუზიები.

ავადმყოფობის პირველი კრიზი, რომლის გამოც მწერალი კლინიკაში მოათავსეს, მწერალს 1841 წელს დაემართა, ე.ი. ივლისის რევოლუციიდან ათი წლის შემდეგ. როგორც ჟენი კოლონის შემთხვევაში (I თავი), ათი წლით დაშორებული ამბები ნაწარმოებში ერთმანეთზე არის დალექილი. ორივე მოვლენას ნერვალის ცხოვრებაში ერთნაირი ადგილი უკავია. ა. დიუმა იხსენებს ნერვალის სიტყვებს: „თუ ჟენი მოკვდება, მე გავვიჟდები” – „და დანაპირებიც შეასრულა” – დასძენს დიუმა (Dumas 1990 : 159). III თავში დაპატიმრების ეპიზოდს საავადმყოფოში განთავსების ეპიზოდი მოჰყვება. შეიძლება

ვივარაუდოთ, რომ მოთხრობის – „ორელია“, პირველი ნაწილის II და III თავში ასახული რეალობა და ჰალუცინაციები, (როგორც ნაწილის I თავში) ერთმანეთთან ათი წლითაა დაშორებული და ცნობიერებაში ერთმანეთზე დაღეკილ, სხვადასხვა, მაგრამ მსგავს, სხვადასხვა დროს მომხდარ მოვლენებზე მოუთითებს (Le mode itératif). ამ შემთხვევაში, ნაწარმოების ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი ფსიქოლოგიური ქრონოტოპით ივსება. ნაწარმოების ავტობიოგრაფიული ხასიათიდან გამომდინარე, იმპლიციტური და ექსპლიციტური ავტორის იგივეობის ილუზიის ფონზე, მეტაფიზიკური ქრონოტოპის დონეზე, ეს ეპიზოდი (II, III თავი) ერთიანად აღიქმება. იგი ნაწარმოების მხოლოდ სამ გვერდს იკავებს, ე.ი. რეალური ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდების (I, II თავი) და ირეალურის (II, III თავი) ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი (მწერლის ბიოგრაფიიდან გამომდინარე) ათი წლით განისაზღვრება. ეს მოვლენა ტექსტში („ორელია“) რეზიუმირების სახითაა წარმოდგენილი, ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი დაზუსტებული არ არის, მოთხრობა ატარებს ავტობიოგრაფიულ ხასიათს, რაც მწერლის მხატვრულ მიზანს ემსახურება: ისეთი მოვლენის ილუზიის შექმნას, რომელშიც გაერთიანებული იქნება რეალურიცა და ირეალურიც. ნერვალის ახერხებს კიდევ ამას, რადგან სხვადასხვა დროს მომხდარს (ივლისის რევოლუციის შემდგომი პერიოდი, 1831 წელი), სხვადასხვა ამბავს ერთად გვიამბობს: ნერვალის გონებაში, მის ქვეცნობიერში დაპატიმრება და საავადმყოფოში მისი დაწვევა (ორივე შემთხვევაში თავისუფლების აღკვეთა) ერთმანეთზე დაღეკილი, ამიტომ მოთხრობაში ტოპოგრაფიული ქრონოტოპის დადგენა მხოლოდ ავტოალუზიების საშუალებით, მწერლის ბიოგრაფიული მონაცემებით გახდა შესაძლებელი.

მწერლის ბიოგრაფიის ცოდნა საშუალებას გვაძლევს ნაწარმოებში ამოვიცნოთ და ავხსნათ, ერთი შეხედვით გაუგებარი, საცნაური ამბები. მოთხრობის – „ორელია“, პირველი ნაწილის III თავში, მეგობართან განშორების შემდეგ, მოთხრობელი თავისი ჰალუცინაციის შესახებ გვიყვება: მისი მეტამორფოზა ტანისამოსისგან განთავისუფლებით იწყება, რადგან სამოსი, მისი რწმენით, სულისა და სხეულის განცალკევებას უშლის ხელს: „ჩემი მიწიერი სამოსი მოვიშორე და მივაგდე. იმ წუთს ველოდი, როდესაც სული სხეულს გამოეყოფოდა.“ („ . . . j'ai quitté mes habits terrestres et je les dispersais, attendant le moment où l'âme allait se séparer le corps . . .“ (Nerval 1985 :12)).

ალექსანდრე დიუმას მოგონებებმა ერთი საინტერესო ამბავი შემოგვინახა. როგორც „გვირგვინოსანი მწერალი“ (კლოდ შოპის შეფასებით) იგონებს, რომ ერთხელ, დამის ორ საათზე, სახლში მას ჟანდარმა ნერვალის წერილი მიუტანა. ნერვალი მეგობარს საპატიმროში მისვლას და ქურთუკის მიტანას სთხოვდა. ჟანდარმებმა ფრანგული მწერლობის პატრიარქს შეწუხებისთვის პატიება სთხოვეს და აუხსნეს, რომ დაკავებული, იანვრის სუსხიან დამეს, პარიზის ქუჩებში დელიშობილა დაიარებოდა და იგი საზოგადოებრივი წესრიგის დარღვევისთვის დააკავეს. დიუმამ ჟანდარმებს ნერვალის ფსიქიკური ავადმყოფობის შესახებ უამბო (რაც სამართალდამცავთათვის ისედაც ნათელი იქნებოდა), მეგობარს მიტანილი პაღტო მიაფარა და სახლში წაიყვანა (Dumas 1990 :64). გზად, ნერვალმა თავისი საქციელის მიზეზად ის ვარსკვლავი დაასახელა, რომელიც მას ესოდენ იზიდავდა, და სადაც მისი სატრფო იმყოფებოდა (იმ დროისთვის ნერვალის სატრფო უკვე გარდაცვლილი იყო-ნ.ქ.) ნერვალს ბუნებრივად მიაჩნდა, რომ ტანისამოსით, რომელიც მას ამძიმებდა, ვარსკვლავზე გაფრენას ვერ მოახერხებდა. უშედეგო მცდელობის მიუხედავად, ამას სხვა დამეს შეეცდებოდა და წარმატებაშიც დარწმუნებული იყო. ნერვალის ცხოვრების ეს ეპიზოდი, რომელიც მწერლის შემლილობაზე მეტყველებს, ასევე არის ასახული ნაწარმოებში – „ორელია“: მთხრობელი ტანისამოსს იხდის, რომ თავისი სხეულის უწონადობას შეეგუოს (Nerval 1984 : 12).

ჩვენ შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა ნაწარმოებში – „ორელია“, მოვლენები, რომელიც ხილვებში (ჰალუცინაციებში) არის ასახული. აღწერილი მოვლენები (რეალურიცა და ირეალურიც) რამდენიმე ეტაპად დაყვავით, რომ აღწერის მექანიზმის თავისებურება გვეჩვენებინა, რომელიც რეალურს ირეალურისგან განასხვავებს. თითოეული ეტაპი რამდენიმე ნაწილისგან შედგება. II თავის ბოლოსა და III თავში რეალობას ჰალუცინაციები ცვლის. ნაწარმოების ამ ნაწილში, სიუჟეტური ქარგა არასწორხაზოვანი ხდება. იმისათვის რომ გავარკვიოთ თუ რაზეა საუბარი და რისი გადმოცემა სურს ავტორს, მოვლენები თანმიმდევრულად არ უნდა წავიკითხოვდ. ჩვენ ისინი სქემის სახით წარმოვადგინეთ:

სქემა № 5

I რეალობა – მეგობრებთან ვახშამი, პოლთან ერთად ქუჩაში ხეტიალი, ვარსკვლავის მიმართულებით სვლა;

ხილვა – პოლის (მეგობრის) მეტამორფოზა, მთხრობელის მეტამორფოზა;

II რეალობა – მეგობართან განშორება (le soir, lorsque l'heure fatale semblait s'approcher- 9), ვარსკვლავის მიმართულებით სვლა, მისტიკური ჰიმნის შესრულება;

ჰალუცინაცია – ვარსკვლავის გადიდება, ციება, ვარსკვლავის მიზიდულობა, მთხრობელის მეტამორფოზა (გადიდება), ყველაფრის დაელექტროვება;

III რეალობა – ჯარისკაცების მიერ დაპატიმრება (quelque chose de comique -12);

ჰალუცინაცია – საკაცე, ცის გახსნა;

IV რეალობა – საკაცეზე მწოლიარე მთხრობელი, ჯარისკაცების დაკავებულთან საუბარი, ორი მეგობრის მოსვლა;

ჰალუცინაცია – ორ მეგობარს გაჰყავს სხვა (ორეული) ;

V რეალობა – ყვირის. დაპარირება;

VI რეალობა – ორი მეგობარი აკითხავს, სადილი, მთხრობელი ართმევს მეგობარს ბეჭედს, კაშნეს კისრის გარშემო იკეთებს, ხელი სტკივა;

VII რეალობა – გონების დაკარგვა, აწვევნენ ლოგინზე, რამდენიმე დღეში საავადმყოფოში მოდის გონს;

ერთი შეხედვით, რეალურ ეპიზოდებს ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი აქვს და მოქმედება სადამოს, ქუჩაში ხდება. ეპიზოდს, რომელიც რეალურ მოვლენას ასახავს, კონკრეტულ დროსა და სივრცეში ვითარდება, მაგრამ, როგორც ნაწარმოების პირველსა და მეორე თავში, მის დანარჩენ ნაწილშიც მნიშვნელოვანი რეალურის და ირეალურის (ამ შემთხვევაში – ჰალუცინაციები) ურთიერთკავშირია, ის მომენტიც, როდესაც ერთიდან მეორეში გადასვლა ხორციელდება. ამ შემთხვევაში, რეალური ეპიზოდების ქრონოტოპი ირღვევა: ირეალური ამბის თხრობიდან გადახვევაა. ასეთი დასკვნა იმ შემთხვევაში იქნებოდა მართებული, რეალურობის ამსახველი ეპიზოდები წარმმართველი, უპირატესობის მქონე რომ ყოფილიყო, მაგრამ ნერვალის მოთხრობაში რეალური ისევე მნიშვნელოვანია როგორც – ირეალური. არც ერთი და არც მეორე „გადახვევას“ არ წარმოადგენს, შესაბამისად, ორივე (რეალურიცა და ირეალურიც) მოვლენათა ერთობლიობაა, რომელიც ერთიან დროსა და სივრცეში ხდება. ვ. ტიუპას მიხედვით ხომ ქრონოტოპულობა მოვლენის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია (შმიდი 2003 :295). ერთი შეხედვით

ეკლექტიკური, რეალურისა და ირეალურის დაპირისპირებული ცნებები ერთ მთლიანობას ქმნიან, რაც ხდომილობის, მოქმედების ერთიანობას ეფუძნება.

დაპატიმრება და საავადმყოფოში დაწვენაც ნაწარმოებში ორჯერ მეორდება: მეგობრებთან სადილი (ვახშამი, სადილი), წოლა (საკაცეზე, ლოგინში), ვარსკვლავის მიმართულებით სვლა, ჯარისკაცების მიერ დაკავება (ერთხელ მთხრობელის, მეორედ – მისი ორეულის). ზემოხსენებული მოვლენები, განურჩევლად იმისა, რეალურ თუ წარმოსახვით სამყაროში ხდება, ერთმანეთისგან დამატებითი დეტალებითაა განსხვავებული, მაგრამ ტექსტში ყველა ერთ დანიშნულებას ასრულებს: საკაცეზე წოლა ცის ქვეშ („étendu sur le lit du camp” (Nerval 1985 :12)) და კლინიკაში საწოლზე დაწვენა („On me mit sur un lit (Nerval 1985 :15)) ორივე სხვადასხვა მოქმედებაა, მაგრამ ნაწარმოებისთვის, მწერლის ჩანაფიქრით, საერთო მნიშვნელობა აქვს – უძღურება.

ნერვალის მოთხრობა – „ორელია”, ფსიქობიოგრაფიის ნიმუშია (Jouve 1997 : 90). ფსიქონალიზისგან განსხვავებით, შარლ მორონის ფსიქოკრიტიკა მსატრულ-ლიტერატურული ტექსტის ლიტერატურულ ღირებულებებს პრიორიტეტულად მიიჩნევს. მორონის თანახმად, ლიტერატურული ნაწარმოები მეცნიერული კვლევის საილუსტრაციოდ კი არ გამოიყენება, არამედ მასში ლიტერატურული ნაწარმოების კონსტრუირების მექანიზმები იკვთება. მორონი ამ პროცესის ოთხ ძირითად ეტაპს გამოჰყოფს:

- 1) საერთო ნიშნების ამოცნობა, რაც ერთი ავტორის რამდენიმე ტექსტში მოვლენების ერთმანეთზე დალექვით, მათი ციკლურობით გამოიხატება (superposition);
- 2) მნიშვნელოვანი მოვლენების გამოყოფა და ფსიქიკის სიდრმეებში წვდომის მცდელობა (situation dramatique);
- 3) პიროვნული მითის კონსტრუირება (mythe personnel);
- 4) მწერლის ბიოგრაფიით საკვლევი მასალის დამოწმება (vérification par l'étude biographique) (Jouve 1997 :90).

მართალია, მორონს ნაწარმოებისა და მისი ავტორის გაიგივება დასდეს ბრალად, რაც საუნივერსიტეტო ტრადიციების გაგრძელებად მიიჩნის, მაგრამ ნერვალის შემთხვევაში, ვფიქრობთ, შეუძლებელია ავტორის ფენომენის უარყოფა (Mitterand 1988 :403). თუ მანამდე, ჩვენ ვისაუბრეთ ნერვალის ნაწარმოების ორნამენტულობის შესახებ, რაც მოვლენათა გამეორებას, მითოსურ აზროვნებას

ეფუძნება, მორონის მოსაზრება პიროვნული მითის კონსტრუირების და საერთო სახე-ხატების სიმრავლის შესახებ, ასევე ემსახურება ნერვალის ტექსტების კვლევის პროცესის უკეთ წარმართვას.

თუ ვივარაუდებთ, რომ ნერვალი მის ცნობიერებაში ერთმანეთზე დალექილ სხვადასხვა მოვლენებს ერთ, ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენაში აერთიანებს (საავადმყოფოში მოთავსება, დაპატიმრება), III თავის სიუჟეტური ქარგის მიხედვით, ერთ მოვლენაზე ერთხელ არის საუბარი (Le mode singulatif), მაგრამ თუ ჩავთვლით, რომ ერთი მოვლენა (ღია ცის ქვეშ წოლა) საავადმყოფოში ლოგინს მიჯაჭვული ავადმყოფის რეტროსპექტული წარმოსახვაა, საქმე ერთი მოვლენის მეტაფორულ ასახვასთან გვექნება. ამ შემთხვევაში, საქმე ერთი ამბის რამდენჯერმე თხრობასთან გვაქვს (Le mode répétitif). ე.ი. მოთხრობის ავტობიოგრაფიული საფუძვლიდან გამომდინარე, სხვადასხვა რეალურ მოვლენაზეა საუბარი, რომელსაც რეალურ სამყაროში ჰქონდა ადგილი. ტექსტის ირეალურ სამყაროში კი, ყველა მსგავსი მოქმედება ერთ მოვლენამდე დაიყვანება, რითაც, ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროში, პიროვნული მითი კონსტრუირდება.

მოთხრობის – „ორელია“ – პირველი ნაწილის I და II თავში, მოთხრობელი თავის გაუზიარებელი სიყვარულის შესახებ მოგვითხრობს, რამაც იგი თავგადასავლების მაძიებლად აქცია. საბედისწერო შეცდომის დავიწყების სურვილმა, რომლის პატიების იმედი ამოეწურა, პროტაგონისტს სხვა ქალაქში და სხვა ქალის სიყვარულში აპოვინა შევება, მაგრამ, საკმარისი იყო წარჩინებულ ქალბატონს („une femme d’une grande renommée” (Nerval 1985 :5)) და იუღბლო სიყვარულით ტანჯულ მამაკაცს შორის მიმოწერა წამოწყებულიყო, რომ სხვა ქალაქში, მოთხრობელის ძველი და ახალი სატრფო ერთმანეთს შეხვედროდა („Un hasard les fit connaître l’une à l’autre”- (Nerval 1985 :7)). ერთი შეხედვით, ორი ქალის შეხვედრა მოთხრობელს უხერხულობას უქმნის, იგი სასწრაფო საქმეს მოიმიზეზებს და ორივეს მიატოვებს. ეს შეხვედრა მკითხველს სასიყვარულო სამკუთხედის ამბის თხრობას არ უქადის. იგი უფრო მეტად, წარსულის და აწმყოს თანხვედრის გამოხატულებაა და ალეგორიულად გადმოსცემს ნერვალის სურვილს შექმნას ორი დროის, ორი პარალელური სამყაროს თანაარსებობის პრეცედენტი. მკითხველის სასიყვარულო ინტრიგებს და ავანტიურების მოლოდინი მალევე გაქარწყლდება, რადგან ნერვალის მიზანს, არც ღონ ჟუანის თავგადასავლების და არც ტრაგიკული სიყვარულის

ამბის თხრობა არ წარმოადგენს. პარიზში სახელმწიფოებრივი დავალების შესასრულებად გამგზავრებული პროტაგონისტი ნაწარმოების დანარჩენ ნაწილში არც კი ახსენებს თავის „მწველებელს“ თუ „მშველებელს“, ამიტომ, „ორელიას“ პირველი ნაწილის I და II თავში, ყოველივე მომხდარს ავტორი ძალიან მოკლედ გვიხატავს. მოთხრობილს რეზიუმირების სახე აქვს: ჩვენთვის უცნობია, როდის ან სად მოხდა ეს ამბავი. მწერალი ქალაქის („Il arriva dans la ville” (Nerval 1985 :5)) და სხვა ქალაქის („dans une autre ville” Nerval 1985 :7)) ხსენებით შემოიფარგლება. მოხდა ყოველივე ეს პროტაგონისტის ახალგაზრდობაში, თუ თხრობის მომენტიდან სულ ცოტა ხნის წინ – მკითხველისთვის უცნობია.

ბევრი მკვლევარი (ჟანი, პიშუა, ბრიქსი) თავიანთ კვლევებში მიიჩნევენ, რომ *ორელიას* შთაგონების წყარო მსახიობი ქალი ჟენი კოლონი (Jenny Collon -1808-1941) იყო. ნერვალმა იგი 1834 წელს გაიცნო და ქალის უარის და ორი ქორწინების მიუხედავად, მასზე პლატონურად იყო შეყვარებული (H.-P.Blottier 1992 :6). ყოველ შემთხვევაში, ცნობები მათი უფრო ახლო ურთიერთობის შესახებ არ მოიპოვება, მაგრამ მწერლის გრძნობა იმდენად დიდი იყო, რომ ნერვალმა საშუალო დონის მსახიობის პოპულარიზაციისთვის ჟურნალიც კი დაარსა. მისმა გამოცემამ – „*Le Monde Dramatique*” (1834), ბიძის ანდერძით დატოვებული მემკვიდრეობა შეიწირა, მაგრამ ნერვალსა და მსახიობის ურთიერთობას, ისევე როგორც მწერლის კარიერას, ვერ უშველა. ნერვალის ნაწარმოების მეორე პერსონაჟი ქალის სახე მარი პლეიდენს უნდა უკავშირდებოდეს (Jean 1989 :38).

ჟ. ნერვალის ახლო მეგობარს – ტეოფილ გოტიეს, ჟენი კოლონი ჟიმნაზის, ვარიეტეებისა და ოპერა-კომიკის უსახურ მომღვლად ეჩვენებოდა და დიდი შთაბეჭდილება არც მის გარეგნობაზე ჰქონდა (Jean 1964 :28). ვფიქრობთ, ნერვალის გატაცება მისი პერსონალური მითის წარმატებული კონსტრუირების კიდევ ერთი მაგალითია: ცოტა ხნით ადრე (1853 წელს) ნერვალმა ხომ ბარონი ფოშერის მეუღლე ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილებში” უკვდავყო.

იქიდან გამომდინარე, რომ მოთხრობა – „ორელია”, ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს, პირველი ნაწილის I და II თავში ასახული თავგადასავალი 1834 წელს უნდა მივაკუთვნოთ. თავისი ჟურნალის წარუმატებლობის, მწერლის გაკოტრების შემდეგ, ნერვალი იტალიაში მიემგზავრება. ნაწარმოების

დასაწყისში, მთხრობელიც დაახლოებით იგივე ამბავს გვიყვება. ნაწარმოების ამ ეპიზოდში ნერვალს მის ცხოვრებაში მომხდარი რეალური ფაქტი გადააქვს. მთხრობის პირველი ნაწილი 1855 წლის იანვარში გამოქვეყნდა. მეორე ნაწილი მწერლის გარდაცვალების შემდეგ – 1855 წლის თებერვალში. ე.ი. ნაწარმოების შექმნასა და იმ მოვლენებს შორის, რომელმაც მწერალს მისი დაწერა უბიძგა, ოცდაერთი წელი აშორებს. მთხრობის – „ორელია“, მეორე ნაწილში მთხრობელი გვაუწყებს, რომ პირველი და მეორე ნაწილის შექმნას შორის ათი წელია გასული. თუ *ორელია* 1855 წლით თარიღდება, პირველი ნაწილი 1841 წელს უნდა დაწერილიყო. ეს ფაქტი მთხრობის – „ორელია“ ავტობიოგრაფიული სიზუსტით შექმნას გამორიცხავს.

ნაწარმოებს და მწერლის ცხოვრებას შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირზე ნერვალის ავადმყოფობის პირველი კრიზი (1841) და მსახიობი ქალის გარდაცვალების თარიღი მეტყველებს (1842). უენი კოლონი 1842 წელს გარდაიცვალა. თუ ვივარაუდებთ, რომ უენი კოლონი ორელიას პოეტური სახე-ხატის საფუძველია, მთხრობის – „ორელია“, პირველ ნაწილში, კერძოდ, I და II თავში პროტაგონისტის რეალური ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდი მწერლის ბიოგრაფიის ერთ ეტაპს უნდა ასახავდეს – 1834 – 1842 წლებს.

ნაწარმოების დასაწყისში, მთხრობელი, ანგელოზის ხილვას საკუთარი ან სატრფოს სიკვდილის მაუწყებელ ნიშნად მიიღებს. ხილვა სიმბოლურად გამოხატავს და ერთმანეთთან აკავშირებს ორ მოვლენას ნერვალის ცხოვრებიდან: უენი კოლონის სიკვდილს და ავადმყოფობის პირველ კრიზისს. რეალური ცხოვრების ეპიზოდების ნაწარმოებში გადატანა ახალი ცხოვრების დაწყების სურვილითაა ნაკარნახევი, რაც ახალი ნაწარმოების შექმნით გამოვლინდა. ეს კიდევ ერთხელ მეტყველებს იმაზე, რომ ნერვალის ცხოვრება და შემოქმედება ერთმანეთისგან განუყოფელია.

საჭიროდ მიგვაჩნია, დიუმას მოგონებებით ვიხედოდვანელოთ, რომ აღმოვაჩინოთ ნაწარმოებში („ორელია“) ის ეპიზოდები, რაც მწერლის ცხოვრებიდან არის ნასესხები და ტოპოგრაფიულ უზუსტობებს ნათელს მოჰფენს. ერთხელ დიუმამ და ნერვალის მეგობარმა – ანტონი დეშამმა (დანტე ალიგიერის *ღვთაებრივი კომედიის* გალექსილი ვერსიის ავტორი), ნერვალი კლინიკაში მონახულეს. ციებისგან ანთებულთვალებიანი ნერვალი გისოსებს მიღმა იდგა და მეგობრებს დაუყვირა: „ვერიკა, შეთქმულება გავხსენი და ახლა სოლომონის ბეჭედი მე მეკუთვნის. *ათასი და ერთი ღამის* განძიც ჩვენია!“ როდესაც დიუმა ნერვალის ოთახში შევიდა, მაგიდაზე უამრავი ფურცლის

ნაგლეჯი დაინახა. ნერვალის სწორედ ასეთ ფურცლებზე წერდა და მერე მათ ჯიბეში ინახავდა (Dumas 1990 : 179). რაც დიუმამ ნერვალისგან მოისმინა, ნებისმიერ ადამიანს საგონებელში ჩააგდებდა და მეგობრის შეურაცხადობაში დაარწმუნებდა: ნერვალი ამტკიცებდა, რომ რამოს დისწული იყო. ნერვალმა დიუმას თავის გასაოცარი და ყველაზე პოპულარული ლექსი წაუკითხა. ეს ლექსი უსათაუროა, მაგრამ დიუმასთან საუბრისას, ნერვალმა მას „სხვა ცხოვრების მოგონებები“ უწოდა. ლექსი კი მუსიკაზეა. ნერვალის ავადმყოფური გონება გასაოცარი სისწრაფით მუშაობდა. ასოციაციურმა ჯაჭვმა ჟან-ფილიპ რამოს, კლასიკური ჰარმონიის პირველი თეორეტიკოსის ძმისწულთან, ორლანისტ – ჟან-ფრანსუა რამოსთან დააკავშირა, შემდეგ მუსიკასთან და ამიტომ, გასაგები ხდება ნერვალის სულის უკვდავების და ხელახალი დაბადების შესახებ მოსაზრების ამ მხრივ წარმართვა (Dumas 1990 :177). ამ ეპიზოდშივე ნერვალი მიანიშნებს მეფე სოლომონის ბეჭედზე, რომელიც დავითის ვარსკვლავის სახელითაც არის ცნობილი. ჟერემ ნერვალის პორტრეტი დახატა. გრავიურის კუთხეში ნერვალმა წააწერა: „მე მეორე ვარ !“ და იქვე დავითის ვარსკვლავიც მიახატა (Nerval. image, ონ-ლან დოკ.). ლეგენდის თანახმად, მეფე სოლომონის ბეჭდის მფლობელს ძლევაშემოსილ ჯინებზე მბრძანებლობა შეეძლო, სხვადასხვა რჯულის ცხოველებთან თუ ფრინველებთან საუბარი (მოთხრობაში – „ორელია“ მოთხრობელს ჩიტი ელაპარაკება (Dumas 1990 : 182)). ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, მოთხრობელი ბეჭედს დაკარგავს, რომელზედაც არაბული სიტყვებია ამოტვიფრული. ეკლესიაში მეორეს იყიდის, რაც ცოდვების მონანიების სიმბოლურ დატვირთვას იძენს (Nerval 1984 :73). შესაძლებელია, ბეჭდის ეპიზოდი უკავშირდებოდეს არსენ უსეს და სტეფანი ბურჟუას ქორწინებას, რომელიც წმინდა თომა აკვინელის სახელობის ეკლესიაში, 1842 წლის 5 აპრილს შედგა: ნეფემ ბეჭედი დაკარგა და ნერვალს ახლის შეძენა სთხოვა. ნერვალი მადამ უსესთან მეგობრობდა და მისი გარდაცვალებაც მტკივნეულად განიცადა.

მწერლის მიერ დიდი ხნის მოვლენების აღწერა I და II თავების აღწერის რეზიუმირების ხასიათს ნათელს ჰყენს: მოთხრობელის და რეალურად არსებული ქალის (ჟეი კოლონი, მარი პლეიდენი, სოფი ბურჟუა) პლატონურ ურთიერთობა ნაწარმოებში მოტივის ფუნქციას ასხულებს, რომელიც მწერლის პიროვნული მითის კონსტრუირებას ემსახურება და ემოციურ ზეგავლენას აძლიერებს. ამავე დროს, რეალობის ამსახველ ეპიზოდში დაუზუსტებელი ტოპოგრაფიული

ქრონოტოპის არსებობა, ზოგადად, მთელს ნაწარმოებში რეალობის მნიშვნელობაზე, უფრო უკეთ, მის უმნიშვნელო როლზე, მეტყველებს: რეალური ეპიზოდების რაოდენობა (საკუთრივ რეალურის) მინიმუმამდეა დაყვანილი. მოხრობელს (ავტორსაც) თავისი ცხოვრების რეალური ფაქტები კი არ აინტერესებს, არამედ წარმოსახვითი, ილუზორული სამყარო, რომელიც ნებისმიერი რეალური, ცხოვრებისეული მოვლენით, ფაქტით შეიძლება ყოფილიყო ინსპირირებული, ამიტომ აღიარებს ნერვალის პერსონაჟი ნაწარმოების პირველსავე თავში, რომ მისთვის იმ ქალთან, რომელსაც ორელიას არქმევს, ურთიერთობის დეტალებს მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში მოიძებნება შთამბეჭდავი მოგონება, რომელმაც ცხოვრებაზე მოახდინა გავლენა და შეცვალა კიდევ იგი: „ყველას ცხოვრებაში მოიძებნება გულისგანგმირავი ამბავი, რომელმაც ადამიანის სულზე გამანადგურებლად იმოქმედა“ („Chacun peut chercher dans ses souvenirs l’émotion la plus navrante, le coup le plus terrible frappé sur l’âme par le destin“ (Nerval – 1984 :4)) .

ნერვალის ცხოვრების ეპიზოდები, ხშირად ცვლილებების გარეშე, მისი ნაწარმოების ნაწილი ხდება. რეალობის ამსახველი ეპიზოდების შემდეგ (I,II თავი), მკითხველი მწერლის ჩანაფიქრს ხვდება: ნერვალს თავისი ხილვების აღწერა სურს. ამას თავის მწერლურ მოვალეობადაც კი მიიჩნევს: „მხოლოდ მწერლის დანიშნულებაზე ვფიქრობდი და ვცდილობდი გულწრფელად ამეღწერა ცხოვრების ის მნიშვნელოვანი მოვლენები, რაც გადამხდა. ასე რომ არ მეფიქრა, დავეჭვდებოდა და აღაც კი შევეცდებოდი მომეყოლა ის, რაც, შესაძლოა, მხოლოდ ჩემი ავადმყოფური წარმოსახვის შედეგია“. („Je ne pensais que la mission d’un écrivain et d’analyser sincèrement ce qu’il éprouve dans les graves circonstances de la vie . . je m’arrêterais ici et je n’essayerais pas de décrire ce que j’éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades . . “ (Nerval 1985 12)). ნერვალი აღწერას დიდ დროს უთმობს, ამიტომ მოთხრობაში - „ორელია“, თხრობის დრო ამბის დროზე ნაკლებია (თღვადა). ისიც არ უნდა დაგვაავიწყდეს, რომ ნაწარმოებში ასახული მოვლენები რამდენიმე ფაქტს აერთიანებს, რაც მოთხრობილი ამბის ხანმოკლეობის ილუზიას ქმნის.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი სრულყოფილად არ არის წარმოდგენილი და ნაწარმოების აღქმისთვის განმსაზღვრელი ფსიქოლოგიური და მეტაფიზიკური ქრონოტოპი ხდება. ტოპოგრაფიული

ქრონოტოპი კონკრეტული ავტორის ბიოგრაფიის, ავტოალუზიების ხარჯზე რეკონსტრუირდება.

III.V. ინტერმედიალობის საკითხისთვის ჟერარ დე ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, განვიხილოთ ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოები („ორელია“) ინტერმედიალური და ინტერტექსტუალური თვალსაზრისით. ინტერმედიალური ურთიერთობებზე საუბრისას, ნერვალის შემოქმედებაზე აღორძინების ეპოქის გერმანელი მხატვრის – ალბრეხტ დიურერის შემოქმედების გავლენას ვგულისხმობთ. იმისთვის, რომ უკეთ წარმოვანიოთ ლიტერატურული ნაწარმოებისა და სახვითი ხელოვნების ურთიერთკავშირი, შევეცდებით, გამოვიკვლიოთ მოთხრობის – „ორელია“ ერთი ეპიზოდი.

ინტერმედიალობა ხელოვნების სხვადასხვა დარგს შორის ურთიერთკავშირს გულისხმობს. განსხვავებული გამომსახველობითი საშუალებების და ერთიანი ესთეტიკური პრინციპების არსებობის ფონზე, ინტერმედიალობა საერთო თემების, სახე-ხატების, სიმბოლოების შედარება-შეპირისპირებისა თუ ჟანრული მოდიფიკაციის სახით ვლინდება. ინტერმედიალური ანალიზი კვლევის საერთო დონისა და კრიტერიუმის არსებობას ეყრდნობა (Kapacaeვა ონ-ლაინ დოკ.).

ინტერმედიალობა როგორც ტერმინი, ლიტერატურათმცოდნეობაში გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულში დამკვიდრდა ინტერტექსტუალობის კვალდაკვალ, თუმცა, როგორც შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის წიაღში აღმოცენებული თეორია და მეთოდი, იგი XX საუკუნის 50-60-იანი წლებიდან არის ცნობილი. ინტერმედიალობა ხელოვნების სხვადასხვა დარგს შორის ურთიერთკავშირს გულისხმობს. რასაკვირველია, ეს კავშირი შეიძლება მრავალმხრივი იყოს და მრავალშრიანი ლიტერატურული ტექსტის კვლევის საშუალებად იქცეს.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგს მხატვრული გამომსახველობის განსხვავებული საშუალებები გააჩნია, თუმცა მათ საერთო ესთეტიკური პრინციპები აერთიანებთ. ლიტერატურა, შესაძლოა, სახვით ხელოვნებას ან მუსიკას მხატვრულ გამომსახველობით საშუალებებს დაესესოს. ამით ტექსტი

გამდიდრდება და მკითხველზე ტექსტის ემოციური ზემოქმედებაც მოიმატებს. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ურთიერთკავშირის შთამბეჭდავ მაგალითს ფრანგული სიმბოლიზმი წარმოადგენს, რომელიც წარმატებით იყენებდა სახვითი ხელოვნებისა თუ მუსიკისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ გამომსახველობით საშუალებებს.

სახვითი ხელოვნებისა და ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერმედიალური ურთიერთობა შეიძლება გამოვლინდეს: 1) ციტირებით, ლიტერატურულ ნაწარმოებში მსგავსი თემების, სიუჟეტების, სახე-ხატების გამოყენებით; 2) მხატვრული ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების მეთოდებისა და საშუალებების შედარება-შეპირისპირებით; 3) ფერთა სიმბოლიკის, გამომსახველობითი საშუალებების ვიზუალიზაციის სახით; 5) ჟანრული მოდიფიკაციის ხარჯზე; 6) ილუსტრაციების შექმნით.

როგორც არ უნდა იყოს კავშირი ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და მხატვრულ ტილოს შორის, ინტერმედიალური ანალიზი მოიცავს:

1) ანალიზის საერთო კატეგორიის ან კრიტერიუმის არჩევას (საერთო მხატვრული სახე, სივრცე და დრო, მხატვრული სტილი და ფორმა)

2) ანალიზის საერთო დონის კვლევას, მთლიანი კომპოზიციის ან დეტალის დონეზე (Чуханцова ონ-ლაინ დოკ.).

ფრანგ მწერალსა და ჟურნალისტს, ჟერარ დე ნერვალს, ალბრეხტ დიურერი თავისი მოთხრობის – „ორელია“ – პირველ ნაწილში ჰყავს მოხსენიებული. ნაწარმოების დასაწყისში, მოხრობელი თავის სიზმარს აღწერს. სიზმარში მას ვეება დვთაებრივი არსება გამოეცხადება. უეცრად, ანგელოზი ბნელ ალაგს მიწაზე ენარცხება და ცახახს იწყებს. მასთან მიახლოებული მოხრობელი უთვალავი ფერებით გასხვიოსნებული ანგელოზითაა მოჯადოებული. სერაფიმი მოხრობელს თავისი ანტიკური სამოსით ხიბლავს, რაც პროტაგონისტს დიურერის გრავიურას – „მელანქოლიას“, აგონებს (Nerval 1984:9).

ქარტეხილებით აღსავსე ეპოქაში, ალბრეხტ დიურერი, ხელოვანის ჩვეული შემართებითა და გულადობით, თავის პერსონაჟებს აღორძინების ხანის ტანისამოსით მოსავდა. ამით, მის გრავიურებზე გამოსახული ფიგურები წმინდანობის შარავანდედს ჰკარგავენ. დიურერის შემოქმედებაში რელიგიურმა თემატიკამ სოციალურ-კულტურული ელფერი შეიძინა და პოლიტიკურ პამფლეტთან გაიგივდა. დიურერის გრავიურებზე ლეგენდა რეალობად

იქცეოდა, მითი კი აღორძინების ეპოქის პრობლემებს ასახავდა. დიურერის ამ ნოვატორულმა ნაბიჯმა გერმანიაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა და სახვითი ხელოვნების ისტორიაც შეცვალა.

როდესაც ნერვალის თავის ტექსტში ანგელოზის სამოსზე ამახვილებს ყურადღებას, ქვეშეცნეულად სამ ეპოქას აკავშირებს: ანტიკურს, რენესანსსა და XIX საუკუნეს. იგი მკითხველს საყოველთაო ჭეშმარიტებებსა და ღირებულებებზე მიუთითებს, რომლებსაც ვერას აკლებს დრო.

დიდი ჰუმანისტი, ერაზმ როტერდამელი, დიურერის „მელანქოლიაზე“ წერდა: „დიურერმა ფერადი საღებავების გარეშე, მხოლოდ შავი ფერით, იმის გამოსახვა მოახერხა, რისი დახატვაც თითქმის შეუძლებელია, მან ადამიანის სული აამეტყველა“ (Несельштраус 1961: 186).

ნერვალის ტექსტის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ნათელი გახდება, რომ ავტორი სახვითი ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვან ატრიბუტს – ფერს – უგულვებელყოფს და დიურერის ჩანაფიქრს არ იზიარებს: მის ნაწარმოებში ანგელოზი ფერადია, დიურერის გრაფიურაზე კი – შავ-თეთრი. დიურერმა მელანქოლია შავ-თეთრ გრაფიურაზე გამოსახა, რაც გრაფიურის შინაარს ეხმიანება: მელანქოლია ხომ შავს გულისხმობს. მელანქოლიკების მფარველი პლანეტაც – სატურნი – შავ პლანეტად იწოდება. ნერვალის გადაწყვეტილებას, ტექსტში ფერადი ანგელოზი დაგვიხატოს, თავისი გამართლება მოეძებნება. ფერადი სიზმრის აღწერით ნერვალის ირეალურ სამყაროს უფრო ხელშესახებად და ცხადად წარმოგვიდგენს. სიზმრის ფერადოვნება ემპირიული სამყაროს ერთფეროვნებას უპირისპირდება და ირეალურის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს.

ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში არსებობდა მოძღვრება ოთხი ტემპერამენტის შესახებ. შუა საუკუნეებში, სქოლასტიკის ზეწოლით, ყველაზე მეტ აუგს მელანქოლიურ ტემპერამენტზე ამბობდნენ. გამხდარ, უგერგილო, მოწყენილსა და უგუნებო, უუნარო ადამიანს მელანქოლიკს უწოდებდნენ. მას სიზარმაცესა და სიძუნწესაც სწამებდნენ. რენესანსის ეპოქაში, პლატონის აკადემიის წინამძღვარმა, ფლორენციელმა მარსელიო ფინჩინომ, მელანქოლიური ტემპერამენტის მქონე ადამიანის შესახებ წარმოდგენა შეცვალა. მისი მოძღვრების მეოხებით, მელანქოლიკი ფილოსოფიური აზროვნების უნართა და შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანად იქცა. შემდგომ ეპოქებში, მელანქოლიკი გენიოსის სინონიმად აღიქმებოდა და მისთვის ჩვეულ

მარტოსულობას ბევრი მიმბაძველიც გამოუჩნდა. რომანტიკოსებმა დიურერის „მელანქოლიაში“ შემოქმედის ბედუკუდმართობა ამოიცნეს. როგორც უნდა იყოს მელანქოლიკის მიმართ დამოკიდებულება, ყველა ეპოქაში, მელანქოლიკთა შორის სულით ავადმყოფთა რიცხვი ჭარბობს. მელანქოლიკებს იდუმალებით მოცული მნათობი – სატურნი მფარველობს, რომელიც მათ ავადმყოფობასა და ნაადრევ სიკვდილს უქადის. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, დიურერის გრაფიურაზე, ანგელოზის ფერხთით გაწოლილი ძაღლი სწორედ შემლიდის სიმბოლური გამოსატულება უნდა იყოს.

ნერვალის მიერ დიურერის „მელანქოლიის“ მოხსენიებამ მკითხველს უნდა შეახსენოს, რომ *ორელიას* ავტორი ფსიქიკური დაავადებით იტანჯებოდა. შემოქმედებით კრიზისში გადაზრდილმა ფიზიკურმა თუ ფსიქიკურმა უუნარობამ მწერალი თვითმკვლელობამდე მიიყვანა (Bonnet 1996:93).

ნერვალის ნაწარმოების გერმანელი მხატვრის ცნობილ გრაფიურასთან კავშირი ამით არ ამოიწურება. გრაფიურაზე დახატული რამდენიმე დეტალი ლიტერატურულ ტექსტში არის მიმობნეული (კიბე, ვარსკვლავი – (Nerval 1984:8), რომელთა ერთმანეთთან დაკავშირებით დიურერის ტილო რეკონსტრუირდება.

ტექსტში არსებული მინიშნებების გარდა, ისეთიც არსებობს, რომელსაც გამოცანასავით გვთავაზობს ავტორი.

გერმანელი მხატვრის „მელანქოლიამ“ „მსოფლიო გააოგნა“ (Несельшрауц 1961: 152) და ბევრი თავსატეხიც გაუჩინა მათ, ვინც გრაფიურით მონუსხვა არ იკმარა და ურთულესი სიმბოლოებით გაჯერებული ხელოვნების ამ ნიმუშის ახსნა განიზრახა. საუბარია დიურერის მაგიურ კვადრატზე. ჩრდილოეთის რენესანსის უდიდესმა წარმომადგენელმა ევროპაში პირველმა შექმნა მაგიური კვადრატი, რომლის მნიშვნელობა დღესაც კამათს იწვევს.

დიურერის გრაფიურაზე გამოსახული მაგიური კვადრატის ბოლო ხაზზე განლაგებულ ციფრებში დიურერის გრაფიურის შექმნის თარიღი ამოიკითხება – 1514 წელი. ამ საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტის მსგავსად, ნერვალიც მკითხველისგან ცალკეულ დეტალებზე დაფიქრებას მოითხოვს.

ღვთაებრივი ფრთოსანი არსების ხილვის შემდეგ, სიზმრის შემზარავი სიცხადე მთხრობელს აფხიზლებს. იმავე სადამოს იგი მეგობრებთან ფერებისა და ციფრების მაგიურ მნიშვნელოვაზე მსჯელობს (Nerval 1984:9). ციფრის მაგიური ძალის შესახებ ნერვალის ტექსტში ცოტა ადრეც ვკითხულობთ. ზემოხსენებული სიზმრის ხილვამდე, გზააბნეული მთხრობელი ლამპიონით

განათებულ სახლს მიადგება. სახლის ნომერი მთხრობელის ასაკის იდენტურია (Nerval1984:8). სახლის ნომრისა და მთხრობელის ასაკის თანხვედრა, დიურერის მაგიურ კვადრატში გრაფიურის შექმნის განზრახ მითითებულ თარიღს შეიძლება დავუკავშიროთ.

დიურერის გრაფიურაზე გამოსახული მაგიური კვადრატი 16 უჯრედისგან შედგება. კვადრატის ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ ხაზებზე განლაგებულ რიხვთა ჯამი 34-ის ტოლია. რას შეიძლება ნიშნავდეს ნერვალისთვის ეს რიცხვი, ან ნიშნავს კი იგი, საერთოდ, რამეს?

მითი ორფევის შესახებ ლაიტმოტივად გასდევს ნერვალის შემოქმედებას. მითი ფრანგი მწერლის იდეურ-თემატურად დაკავშირებული რამდენიმე ნაწარმოების სიუჟეტურ ინვარიანტს წარმოადგენს. ორფევისა და ევრიდიკის შესახებ ამბის მიმართ მწერლის ესოდენ დიდი ინტერესი თავად ნერვალის გაუზიარებელ სიყვარულსა და საყვარელი არსების დაკარგვას უკავშირდება. ნაწარმოებში ეს ანგელოზის გამოცხადების ეპიზოდში აისახება, რომელსაც მთხრობელი თავისი ან სატრფოს სიკვდილის მაუწყებლად მოიაზრებს (Nerval 1984 :10).

ნერვალის შემოქმედების ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ მსახიობი ჟენი კოლონი ნერვალის მუზად იქცა და ორელიას პროტოტიპიც გახდა (Nerval1985:24). მეორეხარისხოვანი, არაფრით გამორჩეული მსახიობი ქალის კარიერა 1842 წელს, მისი მოულოდნელი გარდაიცვალებით შეწყდა. 1842 წელს ნერვალი 34 წლისა იყო. ვფიქრობთ, ეს უბრალო დანთხვევა არ არის. ნერვალი, თანამედროვეთა შორის ეზოთერული ძიებებით, კაბალას ცოდნითა და ნატურფილოსოფიური მოსაზრებებით იყო ცნობილი (Nerval1985:12). გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ მწერალს ყოველი ღონე ეხმარა და მიუსაფარი, ყველასგან მივიწყებული საკუთარი ხვედრი, რომელიც ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტად შეიძლება ქცეულიყო, თუნდაც თავსატეხის სახით მიეწოდებინა მკითხველისთვის.

დიურერი არა მარტო მხატვარი და სახვითი ხელოვნების შესახებ თეორიული კვლევების ავტორია, არამედ მორწმუნე, რენესანსული ეპოქის პირმშო, რომელმაც ქრისტიანული რელიგიის საკუთარი კონცეფციის შექმნა სცადა. 1480-1510 წლებში, ცნობილი გრაფიურის – „მელანქოლია“ – შექმნამდე, დიურერი გრაფიურათა სერიას ხატავს, რომელთა სიუჟეტები კანონიკურ თუ აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს გრაფიურები ამ

ტექსტების ილუსტრაციებს წამოადგენენ. 1498 წელს გერმანელი მხატვარი ქმნის 15 გრავიურას აპოკალიფსის თემაზე.

მოთხრობის – „ორელია“ – მეორე ნაწილში, დაკარგული სატროფოს ძიების თემას უძღვები შვილის დაბრუნების, ცოდვების მონანიებისა და ჭეშმარიტი მორწმუნეობის თემებიც ემატება. ტექსტში მრავლადაა ბიბლიური რემინისცენცია სწორედ „იოანე ნათლიმსცემლის გამოცხადებიდან“.

ამავე პერიოდში დიურერი ასურათებს შუა საუკუნეებში, ბიბლიის შემდეგ ყველაზე ცნობილი ნაწარმოების, დომინეკანელი ბერის – იაკობ ვორაგინელის (Jacobo da Vorazze) „ოქროს ლეგენდის“ რამდენიმე ეპიზოდს. მაგალითად, „წმინდა ქრისტეფორე ჩვილ ქრიტესთან ერთად“ , „წმინდა ეკატერინე და ჯალათი“, „წმინდა გიორგი“, „წმინდა ესტატე“.

ოქროს ლეგენდისა და ორელიას შორის კავშირი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ჩვენი აზრით, ნერვალის უკანასკნელი ნაწარმოების სათაურიც – „ორელია“ , რომელიც, ამავდროულად, სიტყვას „or“, ანუ „ოქროს“ უკავშირდება, იაკობ ვორაგინელის ტექსტს ეხმიანება, რომ აღარაფერი ვთქვათ წმინდა ქრისტეფორეს, ქმინდა ეკატერინესა თუ წმინდა გიორგიზე, რომლებიც აღუზიების სახით ფიგურირებენ ნერვალის ტექსტში (Nerval 1984: 98).

ამგვარად, ჟერარ დე ნერვალის მოთხრობასა და დიურერის გრავიურებს შორის ინტერმედიალური კავშირი ვლინდება დეტალების დონეზე, საერთო მხატვრული სახის მოდელირების, მსგავსი სიუჟეტისა და თემის ხარჯზე. მწერლის მიერ ოსტატურადაა გამოყენებული სახვითი ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ატრიბუტი – ფერი, რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებში ამ უკანასკნელის კანონებით მოქმედებს, ამიტომ ვიზუალიზაცია სრულებითაც არ ხდება სახვითი ხელოვნების ნიმუშის საშუალებით. დიურერის „მელანქოლია“, ისევე როგორც მხატვრის სხვა გრავიურები, ნერვალის ფილოსოფიური კონცეფციის წარმოჩენას ემსახურება.

ინტერმედიალური ურთიერთკავშირის დადგენა (ზოგადისა თუ ფრაგმენტულის) სახვითი ხელოვნების ნიმუშსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებს შორის საერთო წყაროების დადგენით ხდება შესაძლებელი. ნერვალის მოთხრობა – „ორელია“, ერთგვარ ჰიპერტექსტს წარმოადგენს იაკობ ვორაგინელის ნაწარმოებთან – „ოქროს ლეგენდა“ – მიმართებაში. ამ ორ ტექსტს შორის ინტერექსტუალური ურთიერთკავშირი არსებობს. ამავე დროს,

დომინიკანელი ბერის ზემოხსენებული ნაწარმოები ალბრეხტ დიურერის გრაფიურების ლიტერატურული წყაროცაა. ორივე შემოქმედის ნაწარმოებში უხვადაა ბიბლიური რემინისცენცია, კერძოდ კი – თემები *იოანე ნათლისმცემლის გამოცხადებიდან*.

ჟერარ დე ნერვალი იყენებს დიურერის გრაფიურას – „მელანქოლია“ – იმისთვის, რომ ხაზი გაუსვას თავის ჩანაფიქრს: მის ნაწარმოებში სიზმრის სამყარო ფერადია და იგი დიურერის შავ-თეთრ გრაფიურასთანაა დაპირისპირებული. ეს კი ირეალური სამყაროს მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. ფრანგი მწერლის ტექსტში გერმანელი მხატვრის ტილოს მოხსენიებით სამი ეპოქა უკავშირდება ერთმანეთს. გრაფიურის სიმბოლური დატვირთვა ნერვალის შემოქმედებასა და ბიოგრაფიაზე მიგვიანიშნებს.

III.VI. ინტერტექსტუალური ურთიერთობების როლი ნერვალის შემოქმედებაში

ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოებში („ორელია“) განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ინტერტექსტუალური ურთიერთობები. ინტერტექსტუალობის და ინტერტექსტუალური ურთიერთობების შესახებ გასული საუკუნის მეორე ნახევარში აღაპარაკდნენ. ეს ტერმინი პოსტსტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსის, ჟულია კრისტევას სახელს უკავშირდება (Словарь литературных терминов-ლან დოკ).

ჟ. კრისტევას მოსაზრება მ. ბახტინის კონცეფციას ეხმიანება, რომლის მიხედვით, ნებისმიერი ტექტი სხვა ტექსტებთან მჭიდრო ურთიერთკავშირშია. თავისი არსით, ინტერტექსტუალური ურთიერთობები ტექსტებს შორის არსებულ ალუზიებს და რემინისცენციებსაც გულისხმობს, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია ტექსტის უკეთ გაგებისთვის, რადგან „ყველაზე მძაფრ აქტუალიზაციას იწვევს არა დასრულებული, ყოვლისმომცველი სურათი ან აღწერა, არამედ – სწორედ ფრაგმენტები ან სხვათაშორის, უცაბედად ნათქვამი“ (თანამედროვე . . . 2002:213) ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოებები ამ მხრივაც საინტერესოა: ავტოალუზიები და ალუზიები ნერვალის ნებისმიერი ტექსტის უკეთ წაკითხვას უწყობს ხელს. მათი წყალობით რეკონსტრუირდება მწერლის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების ფიქციონალური სამყარო.

მხატვრულ ტექსტში ტრანსტექსტუალობა (ჟ. ჟენეტი) შემდეგი სახით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი:

- 1) პარატექსტუალობა – რამდენიმე ტექსტის სათაურს და ქვესათაურს შორის კავშირი და მსგავსება;
- 2) მეტატექსტუალობა – ტექსტებს შორის ისეთი სახის ინტერტექსტუალური ურთიერთობა, როდესაც ერთი ტექსტში მეორეს კომენტარის სახით მოიხსენიებენ;
- 3) არქიტექსტუალობის შემთხვევაში ყურადღება ნაწარმოებების არქიტექტონიკის, მათი აგებულებისა და სტრუქტურებს შორის მსგავსებას ეფუძნება;
- 4) ჰიპერტექსტუალობა გულისხმობს ერთი ტექსტის ნებისმიერ შესამჩნევ კავშირს სხვა ტექსტთან. ამ შემთხვევაში, ტექსტი-წყარო ჰიპოტექსტად იწოდება, ინტერტექსტუალური კავშირის შედეგი კი – ჰიპერტექსტად;
- 5) ინტერტექსტუალობა – ტექსტების ერთმანეთთან სიახლოვეა, რომელიც ალუზიების და რემინისცენციების სახით ვლინდება (Jouve1997: 81).

ნერვალის მოთხრობაში („ორელია“) არქიტექსტუალობა არ შეიმჩნევა: მოთხრობა სტრუქტურის მსგავსებას რომელიმე სხვა მხატვრულ ტექსტთან არ ავლენს: არც სხვა მწერლის და არც თავად ნერვალის, მათი იდეურ–თემატური სიახლოვის მიუხედავად. ინტერტექსტუალობა ნერვალის მოთხრობაში მინიმუმანდვა დაყვანილი: ჩვენ, შეიძლება, არაზუსტი ციტირებები მოვიძიოთ (მაგალითად, *იოანე დეოთისმეტყველის გამოცხადებებიდან*), მაგრამ ეს კავშირი უფრო შორეული გამოძახილი იქნება. ჩვენი აზრით, პარატექსტუალურად ნერვალის მოთხრობა – „ორელია“, უკავშირდება იაკობ ვორაგინელის *ოქროს ლეგენდას*. ამ მსგავსებაშივე ვლინდება ნერვალის ნაწარმოების ჰიპერტექსტუალური კავშირი იგივე *ოქროს ლეგენდასთან*. ჰიპერტექსტუალური კავშირი აღინიშნება ნერვალის მოთხრობას („ორელია“) და პუბლიცისტურ ნარკვევებს – „გასეირნებანი და მოგონებანი“, „მოგზაურობა აღმოსავლეთში“, ნოველებს („ცეცხლის ქალიშვილები“) შორის, რაც ავტოალუზიების სახით ვლინდება. მეტატექსტუალობის მაგალითიც შეიძლება მოვიყვანოთ (ავტოკომენტარი), როდესაც ნოველაში – „ანჟელიკი“, მწერალი მკითხველს ამავე თემაზე შექმნილ მის სხვა ნაწარმოების წაკითხვას სთავაზობს.

როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, ჟერარ დე ნერვალის ტექსტი მოვლენების მცირე რაოდენობით ხასიათდება. მწირედ წარმოდგენილი ხდომილობა არ გამორიცხავს ამბის არსებობას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, არც მხატვრული-ლიტერატურულ ან ნარატიულ ტექსტზე იქნებოდა საუბარი. ნაწარმოებში მოვლენათა თხრობის სიმეტრიულობა შეიმჩნევა. ერთი და იგივე მოვლენების გამეორება ნერვალის ნაწარმოების კომპოზიციურ თავისებურებას წარმოადგენს, გამოპყოვს იმას, რაც მნიშვნელოვანი და ყურადღების ღირსია და ამ უკანასკნელის სიმბოლურ დატვირთვას უსვამს ხაზს.

ნარატოლოგია სტრუქტურალიზმსა და რეცეფციული ესთეტიკას შორის მდგარი მეთოდოლოგიაა, ამიტომ ანალიზი როგორც ერთის, ისევე მეორის შემფასებლურ დამოკიდებულებას გულისხმობს. სიტყვის ხელოვნება ყველაზე აბსტრაქტულია ხელოვნებებს შორის და წარმოსახვას ეფუძნება (ლიტერატურის . . 2008: 185). ნებისმიერ ტექსტში არსებობს ე. წ. განუსაზღვრელი ადგილები (ლიტერატურის . . 2008: 185), რომელთა კონკრეტობაცია და რეკონსტრუირება მრავალმხრივია და მკითხველის აღქმაზეა დამოკიდებული. ტექსტის აღქმა, კითხვის პროცესში მკითხველისა და ავტორის შეხვედრა, ნაწარმოების თავისუფალ ინტერპრეტაციას არ გულისხმობს. თუ ე. დერიდას დავეყვსესებით, სამყარო – ტექსტია. სამყარო უსასრულო ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, მაგრამ აღქმის პროცესი „ღია ტექსტის“ კონცეფციას უნდა დაექვემდებაროს (Эко.У). შესაბამისად, ტექსტში მხოლოდ იმ განუსაზღვრელი ადგილების შევსება შეიძლება, რისკენაც თავად ტექსტი გვიბიძგებს, რის საშუალებასაც იგი იძლევა. ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვედგინა ის ალუზიები, რემინისცენციები, ავტოალუზიები, რომელიც ნაწარმოების აღქმას, კომპოზიციის თავისებურებას წარმოიწინას და ამბის რეკონსტრუირებას უწყობს ხელს.

ნაწარმოების – „ორელია“ – მეორე ნაწილის IV და V თავში, მწერალი პროტაგონისტის პარიზში და მის გარეუბანში გასეირნებების ამბავს მოგვითხრობს. მთხრობელი გერმანელ პოეტთან წასვლას აპირებს, შემდეგ გადაიფიქრებს, ზიარებისთვის ეკლესიაში შედის და იქიდან გამოსულს ეჩვენება, რომ ტუილრის ბაღებთან ქვეყნის დასასრული დგება. ესქატოლოგიური შიშით შეპყრობილი პროტაგონისტი ბრუნდება, გერმანელ პოეტთან მისული, ცუდად ხდება და იგი თავშესაფარში გადაჰყავთ.

ნაწარმოების მეორე ნაწილის IV თავი ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიული მოვლენებისგან არის კონსტრუირებული. ისინი ჩვენ სქემის სახით შეიძლება

გამოვხატოთ ისე, რომ IV და V თავების სიუჟეტური ერთიანობა არ დაირღვეს, რადგან სქემაში აღნიშნული მოვლენების გარდა, სხვაც ხდება, მაგალითად: მამასთან ვიზიტი, მეგობრებთან სტუმრობა, მეგობარ ჟორჟთან ერთად გასეირნება, მღვდელთან შეხვედრა, ჰალუცინაციები, ორელიას გამოცხადება.

სქემა № 6

A	შიშშილი	F	ეკლესია
B	მონმარტრის სასაფლაო	G	ნამცხვარის დაგემოვნება
C	გერმანელ პოეტთან ვიზიტი	H	გერმანელ პოეტთან ვიზიტი
D	ეკლესია	J	თავშესაფარი

E აპოკალიფსისი

ნერვალის ხშირად იმეორებს მოვლენებს, როგორც სხვადასხვა ნაწარმოების, ასევე ერთის ფარგლებში. სქემაში № 6 მითითებული მოვლენები სამყაროს დასასრულის სურათის აღწერით არის ერთმანეთისგან გამიჯნული (E). ორივე მწკრივში წარმოდგენილი მოვლენები ერთმანეთს შეესაბამება და ავსებს, თუმცა, ზემოთ მოყვანილი სქემისგან განსხვავებით (იხ. სქემა № 3), მოვლენები სიმეტრიულობასა და წრიულობას ჰკარგავენ. ნერვალი, ამ შემთხვევაშიც, იგივე პრინციპით ქმედებს: მნიშვნელობას იმ მოვლენას ანიჭებს, რომელიც არ მეორდება: აპოკალიფსისის, მამასთან ვიზიტს, მეგობარ ჟორჟთან გასეირნებას (იხ. წინა სქემებში –ნ.ქ.) მოვლენების გამეორება, ნერვალის ნაწარმოებს ნატარიული ტექსტების ორნამენტულ პროზის სახეობასთან აიგივებს. მოვლენათა გამეორებების და მნიშვნელოვანის გამოყოფის ხარჯზე ხდება ცალკეული მოვლენების სიმბოლური დატვირთვის გაძლიერება, ეს კი ნაწარმოებში აღუზიების და რემინისცენციების ძიებას მოითხოვს.

როგორც ვხედავთ, ეკლესია სქემის ორივე მწკრივში ფიგურირებს. მთხრობელი IV თავში აღსარების სურვილის შესახებ საუბრობს: „აღსარება მინდოდა” („Je voulais me confesser” (Nerval 1985:68)). აღსარების წინ, ქრისტიანმა პატიება უნდა სთხოვოს ყველას, ვის წინაშე იგი თავს დამნაშავედ გრძნობს (მათე 6:14-15) და მასაც, ვისაც ბოროტი განზრახვით არ აწყენინა (ლუკა 19:8). სასურველია, რომ აღსარების წინ ქრისტიანმა იმარხულოს და ეფითემის შესრულებისთვის იყოს მზად (ძილზე უნდა თქვას უარი). სქემაში №6 სწორედ ამიტომაც წარმოდგენილი პროტაგონისტის უჭმელობა (A). საკვების მიღება

მარხვის მეტაფორული გამოხატულება ხდება და ყოფითი სიტუაცია (ნერვალის უსახსრობა) ნაწარმოებში საკრალურ ხასიათს იძენს. მთხრობელი მეგობართან სადილზე და სასიამოვნო დროის გატარებაზე ამბობს უარს: „ქუჩაში მეგობარს შევხვდი. სადილად მიმიპატიჟა. გასართობად ჩემი თავისთან წაყვანა სურდა. უარი ვუთხარი და უჭმელი, მონმარტრის გზას შევუდექი” („Je rencontrer dans les rues un ami qui voulait m’emmener diner chez lui pour me distraire un peu. Je refusai, et sans rien manger, le me dirigeai vers Montmartre” (Nerval 1985 :67)). ამ შემთხვევაშიც, პროფანულის საკრალიზაცია (ჰიეროფანია) ხდება. ლოგიკურია, რომ სამყაროს დასასრულის საშიშროება მთხრობელის ეკლესიაში მისვლის შემდეგ გადაივლის (Nerval 1985 :73), რის შემდეგაც, გერმანელ პოეტთან მეორე ვიზიტამდე, გულწრფელი აღსარების და ცოდვების მიტევების ნიშნად, მთხრობელი ნამცხვარს დაიგემოვნებს: „გერმანელ პოეტთან წასასვლელად ძალა რომ მომცემოდა, ნამცხვირის პატარა ნაჭრით შიშილი დავიოკე” („J’apaisai ma faim avec un petit gâteau pour me donner la force d’aller jusqu’à la maison du poète allemand” (Nerval 1985 :71)).

მონმარტრზე მთხრობელი სასაფლაოზე მიდის, რომელიც დაკეტილი დახვდება. მონმარტრი, სადაც განლაგებული იყო ესპრი ბლანშის კლინიკა, რომელშიც ნერვალი მკურნალობდა, მოწამეთა მთასთან ასოცირდება. სასაფლაოზე მისვლას იგი მანამდეც, ნაწარმოების მეორე ნაწილის II თავში მოგვითხრობს. სასაფლაოზე მისი ნათესავები განისვენებენ: „ამ სასაფლაოზე ჩემი სამი ნათესავი იყო დაკრძალული” („Trois parents de ma famille maternelle y avaient été ensevelis” (Nerval 1985 :56)). იქვე მისი სატრფო განისვენებდა, რომლის საფლავის მონახულების რელიგიური უფლება მთხრობელს არ ჰქონდა და ეს უუფლებობა მას აწუხებდა: „მცველებს მისი სახელი ვერ გავუმხილე, რადგან მასზე არავითარი უფლება არ მქონდა” („Je n’osai pas dire aux gardiens le nom d’une morte sur laquelle je n’avais religieusement aucun droit . . .” (Nerval 1985 :56)). საინტერესოა, რომ ნაწარმოების დასაწყისში, მთხრობელი სატრფოზე როგორც ცოცხალზე ისე საუბრობს და არც შემდეგ აქვს ნახსენები, როდის გარდაიცვალა იგი. ეს ეპიზოდი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ნერვალის ნაწარმოები ორნამენტული პროზის ნიმუშია: მოვლენა მასში არც კი არის გადმოცემული. მწერლისთვის მნიშვნელოვანია ის, თუ რა ფუნქციის მატარებელია, რა სიმბოლური დატვირთვაა აქვს ამა თუ იმ მოვლენასა თუ პერსონაჟს. ნარატოლოგიური თვალსაზრისით, ეს ეპიზოდი ელიფსისის

კლასიკური მაგალითია. ნიშანდობლივია, რომ ნაწარმოებში, რომელიც სატრფოს ძიებას ასახავს, სატრფოს გარდაცვალება არც კი არის მოთხრობილი, ანუ რეალური და მნიშვნელოვანი ფაქტი მოხსენიებულია მხოლოდ.

სასაფლაოზე ორივე წასვლა უშედეგო აღმოჩნდება: ერთხელ, მთხრობელს სატრფოს საფლავის ადგილმდებარეობა არ ახსოვს, მეორეჯერ – სასაფლაო დაკეტილი დახვდება (Nerval 1985 :56). ასევე უშედეგოა გერმანელ პოეტთან ვიზიტიც: ერთხელ მთხრობელი გადაიფიქრებს და გერმანელ პოეტთან მისვლას მონმარტრზე წასვლას ამჯობინებს (Nerval 1985 :680), მეორეჯერ – თავს ცუდად იგრძნობს და თავშესაფარში წაიყვანენ (Nerval 1985 :71).

სქემაზე №-6, IV და V თავის პარალელურად განლაგებულ მოვლენებს აერთიანებს აპოკალიფსისის ეპიზოდი. IV თავში მას ავტორი ერთხელ მოიხსენიებს: „გავიფიქრე, სამყაროს დასასრული დადგა-მეთქი და იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში ნაწინასწარმეტყველების მოწმენი ვიყავით” („Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans Apocalypse de Saint- Jean”(Nerval 1985 :70)). ნაწარმოების სწორედ ამ ნაწილში ჩანს ინტერ/პარა/მეტატექსტუალობა. მომდევნო თავში ამ ეპიზოდს ტუილრის ბაღებთან მზის დაბნელებისა და წარღვნის აღწერა მოსდევს. მზე შუქის მეტაფორაა, შუქი კი – ღვთაებრივს გამოხატავს. მზის მეტაფორა ოქროცაა. ნერვალის მოთხრობის – „ორელია” – მეორე ნაწილში, როდესაც მთხრობელი აპოკალიფსისის ტუილრის ბაღებთან ხედავს, იგი კაფეს დახლზე ოქროსა და ვერცხლის მონეტებს აგდებს. ეს ეპიზოდი *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადების* გამოძახილია: „გირჩევ იყიდო ჩემგან ოქრო, ვერცხლით გაწმენდილი” („აპოკალიფსისი”, III.18).

იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადების სხვა რემინისცენციები ზემოხსენებულ თავებშია მიმოხილული. მთხრობელი ეკლესიაში ლოცვის დროს ხელიდან ვერცხლის ბეჭედს მოიძრობს, რომელზედაც არაბული სიტყვებია ამოტვიფრული: „Allah! Mohamed! Ali!”. ეს მოძრაობა მთხრობელის მიერ ცოდვების მონანიებას გამოხატავს: იგი სხვა მრწამს უარყოფს და ამით ცოდვის მონანიებისთვის მზადყოფნას აღიარებს. ეკლესიიდან გამოსული, იგი სხვა ბეჭედს ყიდულობს, რაც ღმერთის მიერ ცოდვების მიტევების მანიშნებელია: „ეკლესიიდან გამოსულმა, ვერცხლის ბეჭედი ვიყიდე” („En sortant de l'église, j'ai acheté un anneau d'argent”(Nerval 1985 :73)). ამავე ბეჭედს, უკვე V თავში, წარღვნის

თავიდან ასაცილებლად გადააგდებს: „მეგონა წარღვნა გვიახლოვდებოდა და წმინდა ესტატეს ეკლესიაში ნაყიდი ბეჭედი ძალიან შორს მოვისროლე” („Je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache” (Nerval 1985:73)). *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადების* VI თავში (1-17) კრავის მიერ შვიდი ბეჭდის ახსნის შესახებაა საუბარი („და ვიხილე, რომ კრავმა ახსნა ერთი შვიდი ბეჭედთაგანი . . . (აბ. 6:1). ნერვალის ტექსტში ციფრი შვიდი ბეჭედთან მიმართებაში არ ფიგურირებს. *აპოკალიფსის*ში ამ ციფრს ბეჭდების, ვარსკვლავთა რაოდენობა უკავშირდება. ნერვალს იგი ლოცვასთან დაკავშირებით აქვს ნახსენები: ნოტრ-დამ დე ლორეტის ეკლესიაში მთხრობელის აღსარებისას მღვდელი ლოცვას შვიდჯერ წყვეტს: „მღვდელმა ლოცვა შეწყვიტა და შვიდჯერ წამოიწყო. მე კი მისი სიტყვების გაგება მიჭირდა” („Le prêtre s'interromprit au milieu de l'oraison et recommença sept fois sans que je puisse retrouver dans ma mémoire les paroles suivantes” (Nerval 1985 :59)). მთხრობის – „ორელია”, ამავე თავებში ეკლესიებია ნახსენები. მათი რაოდენობა ასევე შვიდია: მონმარტრის (68), ნოტრ-დამის (68), ნოტრ-დამ დე ლორეტის (69), ნოტრ-დამ დე ვიქტუარის (70), რეიმსის კათედრალი (71) და ეკლესია სენტ-ონორეს ქუჩაზე (72). *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში* წერია: „შვიდი ვარსკვლავი შვიდი ეკლესიის ანგელოსნი არიან, ხოლო შვიდი სასანთლე ეკლესიაა შვიდი” (1:20). ნერვალის ფრაზა, რომელიც ნაწარმოებში სამყაროს დასასრულის სურათს წინ უძღვის, ეხმიანება ფრაზას *აპოკალიფსის*იდან: „ცის კამარაზე ვარსკვლავები ანათებდნენ. უეცრად, მომეჩვენა, რომ ჩაქრნენ როგორც ის სანთლები, ეკლესიაში რომ ვნახე” („Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église” (Nerval 1985 :69)). ეს უკანასკნელი, მთხრობაში – „ორელია”, ინტერტექსტუალობის (ციტირება, არასრული ციტირება), ჰიპერტექსტუალობის (ჰოპო/ჰიპერტექსტი) მადასტურებელია.

მეორე ნაწილის IX თავში მთხრობელი თავის ბავშვობის მხარეში მოგზაურობს. იგი ბავშვობის მეგობარს სახლში ესტუმრა, კიბიდან ჩამოსვლის დროს წაბორძიკდა, ძველი ავეჯის კუთხეს დაენარცხა და დაგორდა. დიდი ძალისხმევის შემდეგ ადგა და ბაღში გავიდა. ეს ეპიზოდი *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებას* ასოციაციურად უკავშირდება: „გაიხსენე საიდან დაეცი, და შეინანიე” (2 :5). მთხრობელი თავის ურწმონობას ბავშვობის წლების თავისუფალ აღზრდას აბრალებს: „ჩემი თავისუფალი აღზრდა-

განათლება” („mon éducation . . . trop libre” (Nerval 1985 : 63)). მისი „დაცემა” და ანაბასისიც, რაც მთხრობელის ბაღში გასვლით გამოიხატება, მშობლიურ კუთხეში ხდება. თუ წაბორძიკება და წაქცევა, მეტაფორულად, ცოდვების აღიარებას გამოხატავს, ბაღში გასვლა სამოთხისკენ მიმავალი გზის სიმბოლოა. ნერვალის ნაწარმოებისა და დიურერის ნამუშევრების ინტერმედიალურ ურთიერთობებზე საუბრისას ავლნიშნეთ, რომ დიურერს ბიბლიური ეპიზოდები აქვს დასურათებული. ერთ-ერთ გრაფიურაზე კიბის საფეხურებთან მუხლმოდრეკილი ქრისტეა ასახული. ალბათ, ასეთად ესახებოდა ნერვალს მთხრობელის კატაბასისი: ძველებური სახლის კიბის საფეხურთან წაბორძიკებული პროტაგონისტი (Дюпер, A-Сoшество во ад). ეს ეპიზდი ესმინება ნერვალის ცნობილ სონეტს – „ქრისტე ზეთისხილის ბაღში” (Nerval 1994 :323).

IV და V თავში მთხრობელს ჩაესმის გალობა. იგი ამას პატიების ნიშნად აღიქვამს და ორ ეკლესიაში მიდის, რადგან *აპოკალიფსისში* ნათქვამია: „ვისაც ყური აქვს, ისმინოს, რას ეუბნება სული ეკლესიებს” (აპ. 2 :7).

ნაწარმოების X თავში, როდესაც მთხრობელი სახელოსნოს სტუმრობს, იქ გავარვარებულ რკალს ხედავს: „ერთ-ერთ ხელოსანს ხელთ ეყვრა რკინის გრძელი ნაჭერი, რომლის ბოლოში ცეცხლისგან გავარვარებული სფერო იყო” („Un des ouvriers de l’atelier . . . tenant une longue barre dont l’extrémité se composait d’une boule rougie au feu” (Nerval 1985 :47). ეს ფრაზაც *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებას* ინერტექსტუალურად შეიძლება დაუუკავშიროდ: „ცეცხლში გავარვარებული ელვარე რკალი” (აპ. 2 :1).

ამ ეპიზოდში აღუზიები მარტოოდენ *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებით* არ შემოიფარგლება. სახელოსნოში მთხრობელი უცნაურ, თიხისგან გამოძერწილ არსებას დაინახავს: „ვიხილე როგორ ძერწავდნენ თიხისგან ხელოსნები უზარმაზარ ფრთოსან ლამას” („Je vis des ouvriers qui modelaient en glase un animal enorme de la forme d’un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes” (Nerval 1985 :45)). ჩვენი აზრით, ეს პრადელი კაბალისტის მიერ თიხისგან გამოძერწილ ხელოვნურ ადამიანზე – გოლემზეა მინიშნება, რომელიც ყოველ ოცდაცამეტ წელიწადში ერთხელ ცოცხლდება (Golem-ონ-ლაინ დოკ.). მართალია, ჟერარ დე ნერვალის ტექსტში ფრთოსან არსებაზეა საუბარი, მაგრამ მწერლის მიზანს ადამიანის ღვთიური წარმომავლობის, მისი შემოქმედთან გატოლების ხაზგასმა წარმოადგენს.

მისტიკური ქორწინება ტრადიციული თემაა ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და ანტალიის ესქატოლოგიური ტრადიციული მითოლოგიისთვის. ეს ტრადიცია წმინდა ეკატერინე ალექსანდრიელის სახელს უკავშირდება, რომელიც სიზმარში იესოზე საღვთო კავშირით დაინიშნა (Voragine 1967 :44). გაღვიძებისთანავე ეკატერინემ მარჯვენა ხელზე ბეჭედი დაინახა. ამ ბეჭედს მხოლოდ თვითონ ხედავდა. ეკატერინე ჩვ.წ.ად.დევ IV საუკუნეში სიკვდილით დასაჯეს, რადგან მან იმპერატორ მაქსიმილიანეს წარმართობაში დასდო ბრალი. ეკატერინემ რწმენას არ უღალატა, ამით იმპერატორსაც და არისტოკრატებსაც დაუპირისპიდა. იგი საწამებელ ბორბალზე გააკრეს. მხოლოდ VI საუკუნეში, იმპერატორ იუსტინიანეს მართველობის დროს, მისი ძეგლები იპოვეს (წმინდა ეკატერინე ბეჭდით იცნეს) და სინას მთის ძირში აგებულ მონასტერში დაასვენეს. მონასტერში მომლოცველებს ვერცხლის ბეჭედს დღესაც ჩუქნიან, რომელზედაც გულია გამოსახული და სიტყვებიც – *aria aikatepina* (Святая Екатерина Александрийская ონ-ლაინ.დოკ). ზოგადად, ბეჭედი ერთიანობის სიმბოლოა. ჩინეთში კურტიზანი ქალი იმპერატორთან ყოფნამდე ვერცხლის ბეჭედს მარცხენა ხელზე იკეთებდა, მასთან დაშორების შემდეგ, რადგან, ჩინელთა წარმოდგენით, იგი ღვთაებრივი წარმომავლობის პირს შეეხო და ნახა, ბეჭედს უკვე მარჯვენა ხელზე ატარებდა. ჩინეთშივე, ნებისმიერი ქალისთვის, ფეხბიძობის მეცხრე თვეს, სავალდებულო იყო ბეჭდის ტარება. ბეჭედი, მრგვალი ფორმის სამკაული, ყელსაბამი, სამაჯური მზის დისკოს ძველი სიმბოლოა. მას ფარაონები, უმაღლესი ქურუმები, მეფეები და იმპერატორები ატარებდნენ. ბიბლიური გადმოცემის მიხედვით, ფარაონმა ნდობის ნიშნად იოსებს ბეჭედი გადასცა, რომელიც თავისი ხელიდან მოიძრო. „მეთევზის ბეჭედს” რომის პაპი ატარებს (Enciclopédie des symboles 2002). წმინდა ეკატერინეს ბეჭედი საღვთო კავშირის გარდა, წამებლური აღსრულების სიმბოლოცაა.

მოთხრობის – „ორელია,” პირველი ნაწილის VII თავში, მოხრობელი ძველებურ ბეჭედს ახსენებს, რომელსაც გულის ფორმის ოპალი ამშვენებს. თუ გავიხსენებთ, რომ წმინდა ეკატერინეს ბეჭედზე გულია გამოსახული, ეს ნერვალის ტექსტში მისტიკური ქორწინების მინიშნებად უნდა ჩავთვალოთ. ჩვენს მოსაზრებას ისიც ამყარებს, რომ, ცოტა ხანში, მოხრობელს სისხლი წასკდება: „მომეჩვენა რომ სისხლი მდიოდა” („Il me sembla couler le sang . . .” (Nerval 1985 :30)). წმინდა ეკატერინე ალექსანდრიელის შემდეგ, ეკატერინე

სიენელს, რომელიც ასევე წმინდანად არის აღიარებული, ქრისტესთან მისტიკური ქორწინების შემდეგ, სტიგმატები გაუჩნდა (Sainte Catherine ონ-ლაინ დოკ). XIV საუკუნეში ეკატერინე სიენელმა (ქ. სიენა იტალიაში) განაცხადა, რომ იგი ქრისტემ დანიშნა და, ამის აღსანიშნად, მას ოთხი მარგალიტით გაწყობილი აღმასის ბეჭედი გადასცა (Святая Екатерина Сиенская). მიუხედავად იმისა, რომ ნერვალს ტექსტში „მისტიკური ქორწინების” (Nerval 1985 :58), გულის ფორმის ოპალისთვლიანი ბეჭდის (Nerval 1985 :30), გარდა არაფერი აქვს ნახსენები, ასოციაციურად, წმინდა ეკატერინე ალექსანდრიელისა და ეკატერინე სიენელზე აქვს მინიშნება. ჩვენი მოსაზრება იმავე თავში ნახსენები ფრესკების მოხსენიებით კიდევ უფრო მყარდება. საავადმყოფოში გამოკეტილ მოხრობელს კედლებზე ხატვის დაუოკებელი სურვილი გაუჩნდა. იგი აგურის ნაფშენეტის და ნახშირის საშუალებით ხატავდა: „კედლები მალევე ფრესკებით მოვხატე” („Je couvris bientôt les murs d’une série de fresques” (Nerval 1985 :31)). ერთი გამოსახულება ყოველ ჯერზე მეორდებოდა: ეს ორელიას სახე იყო: „ერთი სახე ყველასგან გამოირჩეოდა. იგი ორელიას ეკუთვნოდა. მას ღვთიური შარავანდედი მოსავედა. ისეთი იყო, როგორც ჩემს სიზმარში” („Une figure dominait toujours les autres: c’était celle d’Aurélia, peinte sous les traits d’une divinité, telle qu’elle m’était apparue dans mon rêve” (Nerval 1985 :31)). ფრესკებზე ორელიას ფერხით მოხრობელი ბორბალს ხატავს, რაც კიდევ ერთხელ გვაკავშირებს წმინდა ეკატერინე ალექსანდრიელის სახესთან, რადგან, როგორც წმინდანის ცხოვრების ისტორიიდან ვიცით, წმინდა ეკატერინე ალექსანდრიელი ბორბალზე იქნა გაკრული და ისე აღესრულა. იაკობ ვორაგინელის ტექსტში, რომელიც წმინდა ეკატერინეს წამებას აღწერს, ვკითხულობთ: „ორი ბორბალი ერთი მიმართულებით უნდა ამოძრავებულყო, ორი სხვა კი – საპირისპირო, რათა სხეული გაეხლიჩათ” („On disposa deux roux qui devaient tourner dans un sens, en même temps que deux autres roux seraient mises en mouvement dans un sens contraire, de manière que celles . . .devaient déchirer les chairs” (Voragine 1967 :391). ნერვალის მოთხრობაში ეს ეპიზოდი ვორაგინელის ფრაზის გამოძახილია: „მის ფერხით ბორბალი ტრიალებდა და ღმერთები მას ახლდნენ” („Sous ses pieds tournait une roue, et les dieux lui faisaient cortège” (Nerval 1985 :31)). ნერვალი ორი წმინდანის საერთო, გაერთიანებულ სახე-ხატს გვიხატავს, ერთ მითოლოგემას ქმნის. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ნერვალის პერსონაჟი- ქალი კრებით ხასიათს ატარებს. ნაწარმოებში ნერვალს სახელი – „ეკატერინე” არსად არა აქვს ნახსენები. მოთხრობის ეპიტექსტში იგი რუსეთის

ორი იმპერატორის მეუღლეზე, ორ ეკატერინაზე გვიყვება. მოთხრობის – „ორელია“, ხელნაწერებში, რომელიც ნაციონალური ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში ინახება და მხოლოდ 1962 წლის 18 იანვარს „ლიტერატურულ სიახლეებში“ („Les Nouvelles Littéraires“) გამოქვეყნდა, მწერალი ორ ეკატერინეს ახსენებს: „ღმერთის მსგავს არსებებს შორის ორი ეკატერინე გამოირჩეოდა“ („De figures radieuses et divines, parmi lesquelles on distinguait les deux Catherine“ (Nerval 1985 :95)). ნაწარმოების ძირითად ნაწილში ეკატერინე საერთოდ არ არის მოხსენიებული (მხოლოდ მისტიკური ქორწინება), მაგრამ წმინდანები, მწერლის წარმოსახვაში, რუსეთის საიმპერატორო კარის ორ დიდ მმართველად გარდაისახებიან. შესაბამისად, მოხრობელის სიზმარი ისტორიულ კონტექსტშიც მოიაზრება. პროტაგონისტი მშვიდობის მოლოდინით იღვიძებს: „სიზმრის ბოლოს, სიმშვიდის ტკბილი შეგრძნება დამეუფლა“ („Mon rêve se termina par le doux espoir que la paix nous serait enfin donnée“ (Nerval 1985 :95)). ხელნაწერის ეს ნაწივეტი, ნაწილობრივ ხსნის მოთხრობის – „ორელია“, იმ ეპიზოდს, როდესაც ნაპოლეონთან გაიგივების შემდეგ (Nerval 1985 :75), მოხრობელი თავის შეცდომებზე საუბრობს: ნერვალის თავის ბავშვობას იგონებს და მშობლების არასწორ გადაწყვეტილებაზე მიუთითებს, რადგან სწორედ რუსეთის კომპანიის დროს დაიღუპა დედამისი, ხოლო მამა – ტყვედ ჩავარდა (Jean 1989 :19).

ტექსტში ერთი ასოციაციური კავშირი მეორეს ებმის. წმინდა ეკატერინეს და მისტიკური ქორწინების ეპიზოდს, სისიფეს შესახებ მითთან კავშირი მოჰყვება. საავადმყოფოს ოთხ კედელში გამომწყვდეული მოხრობელი კედლების მოხატვით ინუგეშებს თავს, მაგრამ მოხრობელის ბედნიერების მოშურნე გიჟები ფრესკებს ყოველ დილას შლიან: „ყოველ დილით, საქმე თავიდან მქონდა გასაკეთებელი, რადგან ჩემი ბედნიერების მოშურნე გიჟები, ნახატების წაშლით ირობდნენ თავს“ („Tous les matins, mon travail était à refaire car les fous, jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en réduire l'image“ (Nerval 1985 : -32)). შეშლილნი მოხრობელის ფრესკებს აფუჭებენ და მას ყოველ დღე ახლის შექმნა უწევს. ეს ეპიზოდი სისიფეს მითთან კავშირზე მეტყველებს (Мифологический словарь 1989 :454). კორინთეს აღმშენებელისა და დამაარსებლის, სისიფეს სახით ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე ინტერესდებოდნენ. მითის მიხედვით, სისიფე ტანატოს, ძილის ღმერთის – ვიპნოსის ტყუპისცალ ძმას მოატყუებს და, სიკვდილის შემდეგ, ქვესკნელში არ

დარჩება. ქვესკნელის ღმერთი და პერსეფონა მას ზესკნელში იმ პირობით დააბრუნებენ, რომ ცოლს დაკრძალვის ტრადიციის უგულბელყოფისთვის დასჯის და ქვესკნელს დაუბრუნდება. სისიფე ღმერთებს ამჯერადაც ატყუებს, რის შემდეგ მას ჰერმესი მას ოლიმპოს გადაწყვეტილებას აუწყებს: სისიფეს მუდმივი, ფუჭი შრომა მიესაჯა: იგი მთის წვერზე მძინე ტვირთის საზიდადაა განწირული. ღვთაებრივი ძალის მეშვეობით, ატანილი ღოღი ისევ პირვანდელ ადგილს უბრუნდება. ნერვალის მითს სისიფეს შესახებ, ერთი მხრივ, ქვესკნელში ჩასული და უკან დაბრუნებული მოკვდავის სახის წარმოსახენად იყენებს და ღმერთებისგან ტანჯვისთვის განწირული ადამიანის სიმბოლოდ; მეორე მხრივ, სისიფეს მიერ ქვესკნელის, ძილის ღმერთის მოტყუება ასოციაციურად თავად მწერლის ავადყოფობას უკავშირდება: ბოლო პერიოდში ნერვალისთვის ძილიცა და ღვიძილიც გაიგივებული იყო.

ის, რომ ნერვალის ნაწარმოები *ოქროს ლეგენდის* ჰიპერტექსტს წარმოადგენს, ამას კიდევ ერთი ეპიზოდი ამტკიცებს: ქუჩაში გამართული ჩხუბის შემდეგ, მთხრობელი ტანოვან კაცს დაინახავს, რომელსაც ხელში გიაცინტის ფერის სამოსიანი ჩვილი ჰყავს ატატებული. ბაშვის კაბის ფერი ასოციაციურად უკავშირდება მშვიდობას, რადგან გიაცინტი სიმბოლურად მშვიდობას და ძლიერებას გამოხატავს (*Hiacinte* ონ-ლან დოკ). ფერის სიმბოლური დატვირთვა გასაგებია, რადგან მთხრობელი შეჭიდების შეჩერებას ახერხებს. მხარბეჭტაშლილ მუშას მთხრობელი წმინდა ქრისტეფორეს ამსგავსებს: „მოჩხუბართა გაშველებას შევეცადე. ამ დროს, იქვე ზორბა მუშამ ჩაიარა. მარცხენა მხარზე გიაცინტისფერკაბიანი ბავშვი ეჯდა. წარმოვიდგინე, რომ ეს წმინდა ქრისტეფორე იყო, რომელიც ქრისტეს ატარებდა მხრებით” (*J'essayai de séparer les combattants . . . en ce moment, un ouvrier de grande taille passa sur la place même où le combat venait d'avoir lieu, portant sur l'épaule gauche un enfant vêtu d'une robe d'hyacinthe. Je m'imaginait que c'était saint Christophe portant le Christ*)” (Nerval 1985 :68)). *ოქროს ლეგენდაში* მოთხრობილია ამბავი, თუ როგორ გადაიყვანა ქრისტეფორემ ჩვილი იესო მდინარის მეორე ნაპირას (Voragine 1967 :9). ცნობილია ალბრეხტ დიურერის გრაფიურა, რომელზედაც წმინდა ქრისტეფორეს ჩვილი ქრისტე მხრებზე უზის. ეს უკანასკნელი ოდნავ მარცნივ არის გადახრილი. ვფიქრობთ, ეს ნერვალის ტექსტის და დიურერის გრაფიურას შორის არსებულ კავშირს კიდევ ერთხელ ავლენს (Durer/Saint- Christophe).

ოქროს ლეგენდაში აღწერილია წმინდა ქრისტეფორეს, წმინდა ეგიდეს, წმინდა დიონისეს, წმინდა ეკატერინეს, წმინდა პავლეს, წმინდა გიორგის ცხოვრება. ყველა ეს წმინდანი ნერვალის მოთხრობაშია წარმოდგენილი.

ნაწარმოების მეორე ნაწილში, ავტორი იმ საკითხების განსაზღვრას, იმ კითხვებზე პასუხის გაცემას ცდილობს, რომლებიც ნაწარმოების პირველ ნაწილში არის დასმული. ამ თვალსაზრისით, ალუზიების არსებობაა საინტერესო. ერთი მხრივ, ეს არის სხვადასხვა მხატვრულ-ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან (დანტე, აპულეუსი, ჰოფმანი, ნოვალისი) ალუზიები, ბიბლიური რემინისცენციები; როგორც წინა თავებში, ასევე – მეოთხეშიც, მოხრობელს თავისი მეგზური ჰყავს. მოხრობელის მეგზური ჯერ მეგობარია, შემდეგ – ორი მეგობარი, ბოლოს მეგზურობას, ჯერ ბიძამისის მსახური – მარგარეტი უწევს (მის სახელს მოხრობელი ზუსტად ვერც კი იხსენებს, მაგრამ ისიც ვორაგინელის ნაწარმოებში მოხსენიებულ წმინდანს უკავშირდება), შემდეგ კი – მიწადმოქმედი. ნერვალის ნაწარმოებში მეგზურის არსებობა, ავტორის მიერ ვირგილიუსის, დანტე ალეგიერის ხსენება (Nerval 1985 :9), მოთხრობაზე – „ორელია“, „ღვთაებრივი კომედიის“ გავლენაზე მეტყველებს. მეორე მხრივ, ნერვალი ავტოალუზიებსაც აქტიურად იყენებს, რომელთა არსებობა მის უკანასკნელ ქმნილებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს (Jean 1989 :90). გასათვალისწინებელია ავტოალუზიებიც ნერვალის სხვა ნაწარმოებებთან („ოქტომბრის ღამეები“, „სილვი“, „ქიმერები“, „მოგზაურობა აღმოსავლეთში“). ამ ნაწარმოებში ერთი და იგივე თემები, მსგავსი მოვლენები ერთი სიუჟეტური ინვარიანტის ირგვლივ მეორდება, თითქოს მწერალი მნიშვნელოვანი საკითხის, პრობლემის გადაწყვეტის რამდენიმე საშუალებას ეძიებს და მათ თავის პერსონაჟებსა და მკითხველს სთავაზობს.

ტექსტის IV თავში, მოხრობელი სეირნობს პარიზის ქუჩებში, მონმარტრზე, კლიშიზე, გამარჯვების ქუჩაზე, შეთანხმების მოედანზე, სენის სანაპიროზე და ელისეის მინდვრებზე. იგივე მარშრუტს იმეორებს *ოქტომბრის ღამეების* მოხრობელიც; მეტიც, თუ მოთხრობაში – „ორელია“, ისეთი კომპოზიციური ელემენტები როგორცაა პერსონაჟი – მეგზური, პარიზის უბნებისა და ქუჩების დასახელება, სიზმარი, კოპერნაუმი, ჯუჯები, სიზმარი – ნაწარმოების სხვაგვარადს ეპიზოდში იხენს თავს, ნარკვევში – „ოქტომბრის ღამეები“, მათ ცალკე თავი ეძღვნება. ეს კი იმაზე მიუთითებს, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ნერვალი თითოეულ მათგანს (ნერვალი 2002 :26).

მოთხრობის – „ორელია“, ჰომოდისეკუსური მოთხრობელი, იმის ფონზე, რომ ნაწარმოებში ძალზედ ძნელია დადგენა თუ რა არის რეალურად მომხდარი და რა – წარმოსახვის ნაყოფი, ხაზგასმით ასახელებს პარიზის ქუჩის სახელწოდებებს, მის გარეუბნებს და სხვა ქალაქებსაც: მონმარტრი, კლიში, სტრასბურგი . . . მონმარტრი, კლიში – სწორედ ამ მიმართულებით მოძრაობს ნარატორი. მოთხრობაში – „ორელია“, მის ყურადღებას იპყრობს სასაფლაო მონმარტრთან, ესეებში – „ოქტომბრის ღამეები“ – გაუქმებული ქვის სამტეხლო.

ესეებში – „ოქტომბრის ღამეები“, მოთხრობელი პოლიციისა და მონმარტრის ტერიტორიაზე გაუქმებული ქვის სამტეხლოების მუშების დაპირისპირებაზე მოგვითხრობს. მოთხრობაში – „ორელია“ კი, იგივე კლიშის მიდამოებში, მოთხრობელი თავად ხდება შესხლა-შემოხლის მოწმეც და გამშველელიც. ჩხუბის მონაწილე ერთ-ერთი მხარე – მუშებია, მეორეზე – არაფერია თქმული, თუმცა თუ გავიხსენებთ ეპიზოდს ნარკვევიდან – „ოქტომბრის ღამეები“, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ისტორიულად არსებული ქვის სამტეხლოს მუშებისა და მთავრობის წარმომადგენელთა უთანხმოების თავისებურ ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე. ამ ეპიზოდსაც რელიგიური ქვეტექსტი აქვს: გალო-რომაულ პერიოდში, მონმარტრზე არსებული ქვის სამტეხლოები პირველი ქრისტიანთა თავშესაფრად იქცა (Нервал 1985 :85).

ნერვალის ნაწარმოებში ერთი სიმბოლო მეორეს უკავშირდება და დაუსრულებელი ინტერპრეტაციის და ვარაუდის საშუალებას იძლევა, მაგალითად მთის მითოლოგემა. მთის სიმბოლიკა ძალზედ მნიშვნელოვანია ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“. ნაწარმოების სქემაში (№6) მონმარტრის (B) პარალელურად თავშესაფარია (L'hospice de la Charité (Nerval 1985 :75)) – (J) განლაგებული, რადგან თავშესაფარი თავისუფლების ხელყოფასთან, მუშაობის შეზღუდვასთან, მოთხრობელის ოცნებების დასამარებასთან ასოცირდება, ამიტომ სასაფლაო და თავშესაფარი IV და V თავის სიმეტრიულ სქემაში ერთმანეთს ენაცვლება და მსგავს დატვირთვას იძენს. მეორე ნაწილის IV თავის დასაწყისში, პარიზის ქუჩებში სვირნობის დროს, მოხსენიებულია მარსი („un certain Mars . . .” (Nerval 1985 : 63)). ეს მოთხრობელის მონმარტრზე გასეირნების დროს ხდება. ერთი ვერსიით, მონმარტრის სახელწოდება ბერძნულ ღმერთს – მარს უკავშირდება (Mons Martis ონ-ლაინ დოკ). მეორე ვერსიით, პარიზის ჩრდილოეთით მდებარე 130 მეტრის სიმაღლის მთას წმინდა მოწამე დიონისე

პარიზელის საპატივცემულოდ უწოდეს – „მონმარტრი“, რაც „მოწამის მთას“ ნიშნავს (Mons Martyrium) (Montmartre ონ-ლაინ დოკ). დიონისე პარიზელი (III ჩვ.წ.) პარიზის პირველი ეპისკოპოსი იყო. იგი ქრისტიანობას დასავლათ ევროპაში, საფრანგეთსა და გერმანიაში ქადაგებდა. წმინდა დიონისე და მისი ორი მსლებელი, რუსტიკი და ელევფერიემი, გალებმა შეიპყრეს და თავები მოჰკვეთეს. გადმოცემის მიხედვით, დიონისემ მოკვეთილი თავი ხელში აიღო, განბანა იგი, ექვსი კილომეტრი გაიარა და მხოლოდ მაშინ განუტევა სული, როდესაც მთის წვერზე ავიდა. მას შემდეგ, დაახლოებით 272 წლიდან მოყოლებული, იმ ადგილს სენ-დენი (Saint-Denis ონ-ლაინ დოკ), წმინდა დიონისე შეარქვეს. ეს ტერიტორია მომლოცველების წმინდა ადგილად იქცა, იმ გზის, რომელსაც წმინდა იაკობის გზა ეწოდება (Sant-Jacques-de-Compostel). იაკობ ვორაგინელის *ოქროს ლეგენდაში* ვკითხულობთ: „Aussitôt le corps de saint Denis se leva, et sous la conduite d'un ange, et précédé par une lumière céleste, il porta sa tête entre les bras, l'espace de deux milles, depuis l'endroit qu'on appelle le Mont des Martyres“ (Voragine 1967 277)) („უეცრად, წმინდა დიონისეს სხეული წამოდგა და ანგელოზით და ზეციური შუქით მართულმა, თავმოკვეთილმა ორი ათასი მილი გაიარა და წმინდა მოწამეთა მთამდე მივიდა“. ამ ეპიზოდში მთის სიმბოლიკა ნერვალის ნაწარმოების და *ოქროს ლეგენდის* ინტერტექსტუალური კავშირის გასაღები ხდება. ნერვალისთვის მონმარტრის გზა ეს მისი პერსონალური წმინდა იაკობის გზაა და იმ გზის სიმბოლური გამოხატულებაა, რომელიც ყოველმა ჭეშმარიტმა ქრისტიანმა უნდა გაიაროს. მოგზაურობა, გასეირნება ნერვალის ნაწარმოებებში საკრალურ დატვირთვას იძენს. ნაწარმოების პროტაგონისტი ხშირად სეირნობს მონმარტრზე, ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ნაწარმოების მეორე ნაწილის ქრისტიანულ-სიმბოლური გააზრება ნერვალის ჩანაფიქრის ამოცნობისთვისაა აუცილებელი და განმსაზღვრელი: თავისი ეზოთერული ძიებებით ცნობილი, ნატურფილოსოფიით გატაცებული და ილუმინიზმით შთაგონებული ფრანგი მწერალი სამყაროს საიდუმლოების ქრისტიანულ გააზრებას თავის საბოლოო დანიშნულებად, მისიად მიიჩნევს.

კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი, რომელსაც შეუძლია ნათელი მოჰფინოს ნერვალის *ორელიას*. XII საუკუნეში, წმინდა ბენედიქტეს ორდენმა სენ-დენის მთაზე მონასტერი დაარსა. იგი ლუი VII-ის ბრძანებით იქნა აგებული ყოფილი მარსის ტაძრის (V საუკუნე) ადგილას. მონასტრის კურთხევა 1147 წელს, ადღომის წმინდა დღესასწაულს, ანუ კვირას მოხდა. ეს დღე დიდი ზარ-ზეიმით აღინიშნა. ნერვალი ისტორიული სინამდვილისა და ქრისტიანული

გადმოცემების თავისებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რასაც ტექსტის ამ მონაკვეთის ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპთან პირდაპირი კავშირი აქვს: ნაწარმოების მეორე ნაწილის V და VI თავში მოქმედება კვირას ხდება.

XIX საუკუნის ოციან წლებში, გაუქმებული ქვის სამტეხლოების ადგილას გაშენებული მონმარტრის სასაფლაო ლიტერატურულ ნეკროპოლის სახელითაა ცნობილი. (ალექსანდრე დიუმა-შვილი და მისი შთაგონების წყარო, ცნობილი კურტიზანელი ქალი – ალფონსინა დიუპლესი, სტენდალი, ზოლა (პანთეონში მათ გადასვენებამდე), დეგა . . ტეოფილ გოტიე). იქვეა დასაფლავებული დიდი გერმანელი რომანტიკოსი პოეტი ჰაინრიხ ჰაინე. ნაწარმოებში, („ორელია“) სასაფლაოზე წასვლა ორ ეპიზოდს უკავშირდება. ორივე წასვლა უშედეგო აღმოჩნდება: ერთხელ მთხრობელს სატრფოს საფლავის ადგილმდებარეობა არ ახსოვს (Nerval 1985 :56), მეორეჯერ, მას სასაფლაო დაკეტილი დახვდება (Nerval 1985 :58). ნაწარმოების ამავე ნაწილში, მთხრობელი გერმანელ პოეტთან სტურობის შესახებ გვიამბობს, რომელიც ასევე უშედეგოა: ერთხელ პოეტთან მისვლას მონმარტრზე მისვლას ამჯობინებს (Nerval 1985 :68), მეორეჯერ – თავს ცუდად იგრძნობს და თავშესაფარში წაიყვანენ (Nerval 1985 :71).

1830 წელს, ნერვალმა და ტეოფილ გოტიემ, იმხანად ემიგრაციაში მყოფი ჰაინრიხ ჰაინეს შესანიშნავი პოეზიის შესახებ ერთობლივი სტატია დაწერეს. ჰაინე გერმანელ პოეტებს შორის „ყველაზე უფრო ფრანგ პოეტად“ ითვლებოდა, ნერვალი კი ფრანგ მწერლებიდან „ყველაზე მეტად გერმანელი“ იყო, თითქოს ჰაინე ნერვალის სარკისებური ანარეკლი ყოფილიყოს. 1848 წელს, როდესაც ჰაინე ძალიან ავად გახდა, ნერვალი კიდევ უფრო დაუახლოვდა მას და მის ცოლს, რომელსაც შესანიშნავი ლექსი მიუძღვნა კიდევ (Нерваль1985 :399). ნერვალმა ამ პერიოდში ფრანგულად თარგმნა ჰაინეს ცნობილი ლექსები: „ლირიკული ინტერმეცო“ და „ჩრდილოეთის ზღვა“.

ის, რომ ნერვალი იცნობდა ჰაინეს და მის ცოლს, მოთხრობაში „ორელია“, დაფარულად არის მინიშნებული: სწორედ ჰ. ჰაინე გახლავთ ის გერმანელი პოეტი, რომელმაც, მოთხრობის მოთხრობელის სიტყვებით, მას თარგმანი შეუკვეთა და თანხის ნაწილიც წინასწარ გადაუხადა (Nerval 1985 :68-71). ჰაინემ, ნერვალის თვითმკვლევლობის შემდეგ, კიდევ ერთი წელი იცოცხლა, მაგრამ პოეზიის ეს „მეფისტოფელი“, როგორც მას ნერვალი უწოდებდა, სიცოცხლის ბოლო 10 წელი საწოლს იყო მიჯაჭვული და მის გარდაცვალებას პოეტის ახლობლები ყოველწუთს ელოდნენ (ავადმყოფ მეგობართან სტუმრობის

ეპიზოდი-ნქ). მაშასადამე, მოთხრობის – „ორელია“, მოთხრობელი სწორედ ჰაინესთან მიემართებოდა, სანამ მონმარტრს, კლიშის და მონმარტრის სასაფლაოს მოინახულებდა.

ჰ. ჰაინე თავის პოლიტიკური მოსაზრებებითა და ხმამაღალი განცხადებებით იყო ცნობილი. გასაკვირი არაა, რომ ნერვალისთვის (შესაბამისად, მოთხრობელისთვის) გერმანელ პოეტთან შეხვედრა, პოლიტიკურ შეხედულებებზე საუბრების ბიძგად ქცეულიყო. ნაწარმოების მეორე ნაწილის IV თავი საინტერესოა ნერვალის გულახდილი მსჯელობებით საფრანგეთის ისტორიის, რევოლუციების (1789 და 1830 წლის ივლისის რევოლუციები) და მათი მნიშვნელობის შესახებ. როგორც თავად მოთხრობელი ამბობს, პარიზში მცხოვრებ გერმანელ პოეტს მისთვის სათარგმნი ლექსები და თანხის ნაწილიც მიუცია. მოთხრობელი მასთან შეხვედრას ჩქარობს, უარის თქმა სურს, რადგან სამუშაოს შესრულება არ შეუძლია (მინიშნება კონკრეტული ავტორის უუნარობაზე-ნ.ქ). საინტერესოა, რომ ამის მიზეზად, პირველ რიგში, პოლიტიკურ მოვლენებს ასახელებს. ამ თავში ორჯერ არის გამეორებული საფრანგეთის რევოლუცია და ის შედეგები, რამაც, ავტორის თქმით, მის თაობაზე მოახდინა გავლენა (Nerval 1985 :57). საფრანგეთის პოლიტიკურ თუ ისტორიულ კოლიზიების მნიშვნელობას და ადამიანთა ხვედრზე მათ გავლენას, ავტორი ნაპოლეონის ცხედრის ჩამოსვენების მოხსენიებით ამყარებს (Nerval 1985 :60). თუ მოთხრობელის უძღურება ქვეყნის ბედუკუღმართობას უკავშირდება, მწერლის იმედგაცრუება, მისი თვითმკვლელობის მიზეზი ნერვალის ჯანგატეხილობა გახდა. ნაწარმოების ეს ეპიზოდი ტექსტის სუბიექტურ ხასიათს უსვამს ხაზს.

ამავე თავში, მოთხრობის – „ორელია“, მოთხრობელი აბატ დიუბუას დაექებს. ამ ეპიზოდში უფრო ფარულ აღუზიასთან გვაქვს საქმე: აბატი დიუბუა, ჟან-ანტუან დიუბუა (1766-1848) ფრანგი მისიონერი გახლდათ, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის დროს ინგლისში გადასახლდა. მისი წიგნი – „Letters on the State of Christianity in India“, 1823 წელს, ლონდონში გამოქვეყნდა და უარყოფითი გამოხმაურება ჰპოვა ინგლისელ მკითხველთა შორის. 1825 წელს, აბატ დიუბუა უკვე საფრანგეთში აქვეყნებს თავის ნაშრომს სახელწოდებით – „Moeurs, institutions et cérémonies des peuples de L’Inde“, („ინდოელების ზნე-ჩვეულებანი“) (Dubois ონ-ლაინ დოკ), რომელიც ინდოეთის, ინდოელი ხალხის ზნე-ჩვეულებების შესახებ იმ პერიოდის საუკეთესო ნაშრომად

ითვლებოდა. ცნობილია რომანტიკოსების, კერძოდ ნერვალის, დიდი ინტერესი შორეული აღმოსავლეთის მიმართ („მოგზაურობა აღმოსავლეთში“). აბატ დიუბუას წიგნი იმდენად პოპულარული იყო, რომ ნერვალის ტექსტში იგი თავისებურად ამოტივტივდა ჯერ აბატ დიუბუას სახელის ხსენებით, შემდეგ კი – ინდოელის სამოსიანი მამაკაცით, რომელიც მოხრობელს ეცხადება ერთ-ერთ ზმანებაში (VI თავი).

წმინდა დიონისეს სულის მოსახსენიებელი დღე 3, ახალი სტილით – 16 ოქტომბერია. ეს კიდევ უფრო მეტად ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ნერვალი განზრახ იმეორებს მონმარტრს, ქვისსატეხს, ჩხუბის ეპიზოდს, როგორც მოთხრობაში – „ორელია“, ასევე ჟურნალისტურ ჩანახატში – „ოქტომბრის ღამეები“. პირველ ნაწარმოებში იგი აზუსტებს ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპს – მოქმედება სავარაუდოდ ოქტომბერში ხდება; მეორე შემთხვევაში, ანუ ნარკვევში – „ოქტომბრის ღამეები“, რომელიც უფრო რეალისტურ სტილშია დაწერილი (საკმარისია გავიხსენოთ ამ ნაწარმოების პირველი თავის დასახელება – „რეალიზმი“ (ნერვალი 2000 :23)), ნერვალი ცდილობს მონმარტრზე უბრალო გასეირნებას საკრალური მნიშვნელობა მიანიჭოს, რითაც ჟურნალისტური ჩანახატი ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქციონალურ სამყაროდ გარდაიქმნება და მას ჯადოსნური ელფერი შეემატება. მონმარტრის ეპიზოდი შესანიშნავი მაგალითია, თუ როგორ ხდება ერთი ტექსტი მეორის გასაღები ავტოალუზიის წყალობით და როგორ ტრანსფორმირდება ერთი და იგივე მოვლენა პროფანულიდან საკრალურამდე.

მოვლენების გამეორებით ავტორი რომელიმე ეპიზოდის, ფაქტის მნიშვნელობის გასაძლიერებლად იყენებს, თუნდაც ეკლესიაში ღოცვის ეპიზოდი. ჯერ მოხრობელი ნოტრ-დამ დე ლორეტის ეკლესიაში შედის, შემდეგ – ნოტრ-დამ დე ვიქტუარში. ორივე შემთხვევაში, ეკლესიაში მისვლას ერთი საერთო მიზანი აერთიანებს: ღოცვა და აღსარების თქმა. ორევეს წინ უძღვის საეკლესიო გალობა. პირველ შემთხვევაში – ბიჭების გუნდი Ave Maria – ს მღერის (Nerval 1985 :69), მეორეში – მოხრობელს ჩაესმის „Christ, Christ“ (Nerval 1985 :71). მოხრობელი აღსარებისთვის ჯერ აბატ დიუბუას კითხულობს (ალუზია დიუბუაზე-ნ.კ.). როგორც ვხედავთ, ერთი და იმავე ეპიზოდი, ეკლესიაში წასვლა, სხვადასხვა სახით არის აღწერილი. ამ შემთხვევაში ნერვალი იმეორებს იგივე მხატვრულ ხერხს, რაც ნაწარმოების პირველ ნაწილში – მოვლენათა თხრობის გამეორების ხერხს (Le mode répétitif).

IV თავში, ხილვების შემდეგ მთხრობელი თავს დაკარგულად მიიჩნევს. მას აღსარება სურს; სურს ცოდვები მოინანიოს, რადგან, მანამდე, სარწმუნოების დოგმატურ საკითხს თავისებურ ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციას აძლევდა (Nerval 1985 :63). როგორც თავად აღიარებს, ამ დასკვნამდე იგი საფრანგეთის რევოლუციის შედეგებმა მიიყვანა. ნაწარმოების IV თავში, ნერვალს ბიოგრაფიული ცნობები შემოჰყავს: იგი უდღოდ გაიზარდა და მთელი სიცოცხლის მანძილზე მამას თავის ერთგულებას უმტკიცებდა. ნიშანდობლივია, რომ ავადმყოფ მამასთან ვიზიტის ეპიზოდი IV თავშია აღწერილი. მთხრობელის ბავშვობის წლები გერმანიას უკავშირდება – ლეგენდებისა და ზღაპრების ქვეყანას. მწერლისთვის გერმანიის შორეული სახე ყოველივე ჯადოსნურისა და მაგიურის სიმბოლო იყო (Nerval 1985 :63). უდემამოდ დარჩენილ ბავშვს ბიძამისმა ანტიკური ხანის ხელოვნება და ლიტერატურა, კელტური მითოლოგია გააცნო და შეაყვარა. ემაწვილი ნერვალის ცნობიერებაში ერთმანეთთან იყო შედუღებული ქრისტიანული, აღმოსავლური (ზოროასტრიზმი), ანტიკური ხანის, გალთა რელიგიები და მრწამსი. ახლა კი, საფრანგეთის 1789 წლის ბურჟუაზიული და ივლისის რევოლუციების შემდეგ, გზააბნეული და ჭეშმარიტ გზას აცდენილი („ . . . éloigné longtemps de la vraie route” (Nerval 1985 :65)) იგი მეგობრებთანაც ვეღარ პოულობდა საერთოს, თუმცა ჭეშმარიტ გზას მას სიყვარული, ორელიასადმი გრნობა უნათებდა (Nerval 1985 :68). პარიზის ერთ-ერთ გარეუბანში, მეგობრებთან ერთად გართობის დროს, დუქანში, მთხრობელი მომღერალ ქალს დააკვირდება და ამ უკანასკნელის მის გარდაცვლილ სატრფოსთან – ორელიასთან, მსგავსება გააოცებს. მთხრობელი საკუთარ თავს კითხვას უსვამს: „იქნებ სწორედ მასშია მისი (ორელიაში-ნ.ქ.) სული განსხეულებული?” („Qui sait, si son esprit n'est pas dans cette femme ?” (Nerval 1985 : 66)). სწორედ ეს სიყვარული და იმის რწმენა, რომ საყვარელი არსება საბოლოოდ არ არის მისთვის დაკარგული პროტაგონისტის ცნობიერებაში გარდატეხას ახდენს, მიუხედავად იმისა, რომ მას აზროვნება უჭირს: „ჩემი სულიერი მდგომარეობის გამო, საქმეს გულს ვერ ვუდებდი” („La situation de mon esprit me rendait impossible l'exécution de travaux convenus” (Nerval 1985 :67)). მთხრობელი უეცარი სიკვდილის შიშითაა შეპყრობილი, მაგრამ ჭეშმარიტი გზის ძიებას მაინც განაგრძობს. ტექსტის ამ ნაწილში, ერთი მითოლოგემა (სატრფოს ძიება) მეორეთი – ჭეშმარიტების ძიება – იცვლება. ნერვალის შემოქმედებაში მოგზაურობასა და გასეირნებას არა მარტო უცნობი ქვეყნების

და ადგილების ნახვის წყურვილი, ეგზოტიკასთან ზიარების სურვილი უდევს საფუძვლად, არამედ ჭეშმარიტი გზის ძიებისა და პოვნის, რაც რწმენის მეტაფორული გამოსატყულებაა.

მოთხრობის – „ორელია“, მეორე ნაწილის IV თავში ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი არის მითითებული – კვირა (Nerval 1985 :67). კვირა ყველა რელიგიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობის დღეა. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ნერვალი, თავს არიდებს ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპს და მის ნაწარმოებში უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ფსიქოლოგიური და მატაფიზიკური ქრონოტოპები (იხ. ზემოთ-ნქ.), კვირის მოხსენიება უფრო ალევორიულ, სიმბოლურ დატვითვის იქნეს. კვირა – ქრისტიანულ რელიგიაში არის ღოცვის დღე. ებრაულ ტარადიციით, კვირა დღე უკავშირდება პასეკს, რაც ებრაულიდან ნიშნავს „მან გაიარა“, ებრაელების ეგვიპტედან გამოსვლის აღსანიშნავად. ქრისტიანულ ტრადიციაში კვირა ქრისტეს წამებიდან მესამე დღეს, მის მკვდრეთით აღდგომას აღნიშნავს (Encyclopédie des symboles 1996 :34).

ციფრებიდან ნერვალი მხოლოდ სამსა და შვიდს იმეორებს. ეს ფაქტი შემთხვევითი თანხვედრა როდია. სამი და შვიდი საკრალური ციფრებია, ნერვალი კი დასძენს, რომ ციფრებისა და ფერების საშუალებით სამყაროს საიდუმლოებათა წვდომას ცდილობს. IV თავში, ბიბლიური რემინისცენციები ამით არ შემოიფარგლება. ბიძამისის ანრდილის სიტყვებით, მოთხრობელის ოჯახის წევრთა რიცხვი შვიდია. შვიდი ნოეს ოჯახის წევრთა რიცხვია, რომლებიც საყოველთაო წარღვნას გადაურჩნენ (Nerval 1985 :52). ნერვალის ტექსტში, რიცხვი სამი საათის აღსანიშნავად გამოიყენება: სამი საათის განმავლობაში მოთხრობელი სეირნობს პარიზის ქუჩებში, ნაწარმოების დასაწყისში მოთხრობელი სამი ქუჩის გასაყარზე დგას, სამი ქალი მოთხრობელის ბედს წყვეტს. ამავე დროს, ორელიას სახე-ხატის ინტერპრეტაცია ღვთისმშობელს, მწერლის გარდაცვლილ დედას და სატრფოს უკავშირდება.

მოთხრობის – „ორელია“, მეორე ნაწილის IV თავი მთლიანად ბიბლიურ რემინისცენციებს ეფუძნება, თუმცა ნერვალი თავისი მხატვრული სტილის ერთგული რჩება: ერთსა და იმავე მოვლენას იგი რამდენჯერმე იმეორეს და მის დანახვას სხვადასხვა კუთხით ცდილობს. თითქოს ეს მოვლენები ერთის სარკისებური ანარეკლია. ალუზიები, რომლებიც წმინდანებსა და წმინდა ადგილებთან ასოციაციურად გვაკავშირებს, ერთის კი არა – რამდენიმე შესაძლებელ ახსნას მოითხოვს: მაგალითად, აბატ ღუბუას სახელი, მონმარტრის სახელწოდების ორი შესაძლო ახსნა, წმინდა ეკატერინე...

პარიზში მთხრობელის გასეირნებაც ციკლურ ხასიათს ატარებს. ერთ თავში ორ გასეირნებაზეა საუბარი: ერთი – მონმარტრი, სასაფლაო, კლიში, ნოტრ დამ დე ლორეტი, და მეორე – პალე რუაიალი, თანხმობის მოედანი, ნოტრ დამ დე ვიქტუარი. ორივე გასეირნების საბოლოო მიზანი ერთია – გერმანელი პოეტის მონახულება, რომელთან მთხრობელი თარგმნაზე უარის სათმელად მიდის. ნაწარმოების ამ მონაკვეთში მთხრობელის პიროვნული ტრაგედია იკვეთება: სატრფოსთან განშორება მთხრობელის შემოქმედებითი კრიზისის, მისი „ვარსკვლავის ჩასვენების“ სიმბოლური გამოხატულებაა.

ნაშრომის წინა თავში, ჩვენ ქრონოტოპის პრობლემის შესახებ ვისაუბრეთ: ნერვალის ნაწარმოებში არასრულად წარმოდგენილ ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპზე და მეტაფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური ქრონოტოპების მნიშვნელობაზე. ახლა გვსურს გამოვყოთ, თუ როგორ რეკონსტრუირდება ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი ავტოალუზიების სახით. ქრონოტოპის რეკონსტრუირება ნაწარმოების მწერლის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებით ვცადეთ. მოთხრობა – „ორელია“, თავად საჭიროებს განუსაზღვრელი ადგილების აქტუალიზაციას, ამიტომ აქტუალიზაციაც და რეკონსტრუირებაც ერთდროულად უნდა განვახორციელოთ.

V თავი რეალისტურად იწყება: ორი თვის ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ, მთხრობელი გამოჯანმრთელდა და ისევ დაიწყო თავისი მომლოცველობა პარიზის მიდამოებში (Nerval 1985 :71). თავდაპირველად იგი რეიმს ეწვევა. რეიმსში მოგზაურობა მისი შემოქმედებისთვის საკმაოდ ნაყოფიერი გამოდგა, რადგან, როგორც თავად გვიმხელს, სწორედ იქ შექმნა თავისი საუკეთესო ნაწარმოები. ფურცლების ნალექებზე, ფანქრით იგი შთაბეჭდილებებსა და ხილვებს აღბეჭდავს: საუბარია ჟერარ დე ნერვალის ცნობილ ნოველაზე – „სილვი“, რომელიც მის საუკეთესო ქმნილებად ითვლება და რომლის ანალიზს რამდენიმე სამეცნიერო კვლევა მიუძღვნა უმბერტო ეკომ (Экк 2006:72). ამ ეპიზოდის საშუალებით, მოთხრობის – „ორელია“, V თავის ქრონოტოპი იკვეთება. თუ მოვლენების თანმიმდევრობით დალაგებას შევეცდებით ვნახავთ, რომ მთხრობელი მონახულებს რეიმსის ტაძარს, მეცხრამეტე საუკუნის მონმარტრს და ხედავს XV საუკუნის ისტორიულ მოვლენებს. ნერვალი კიდევ ერთხელ იყენებს თავის მრავალნაცად ხერხს: ერთი მოვლენა რამდენიმე სხვა მოვლენის გახსენების საწინდარი ხდება, განურჩევლად იმისა, პირველადი რეალური მოვლენა, ზმანება თუ სიზმარია. ყოველივე ზემოხსენებული ნაწარმოების ტოპოგრაფიული ქრონოტოპის

ამოსაცნობად, მინიშნებად, გასაღებად შეიძლება გამოვიყენოთ. IV თავში აღუზიები, მათ შორის ავტოალუზიებიც, ტექსტის ირეალურ ნაწილში რეალური მოვლენების გასაღები ხდება. ნერვალის ცნობილი ნაწარმოები – „ოქტომბრის ღამეები“, რამდენიმე წლის მანძილზე იბეჭდებოდა ლიტერატურულ ჟურნალ „ილუმინაციონ“-ში (L'Illumination). ტექსტი ამ ჟურნალში 9, 23 და 30 ოქტომბრის ნომრებში გამოქვეყნდა. მასში 1852 წლის ოქტომბრისთვის გასაღები და თავგადასავლებია აღწერილი. ნაწარმოები რამდენიმე თავისგან შედგება, რომელთა შორის მოთხრობის – „ორელია“, სიუჟეტთან იდეურ-თემატურად ყველაზე ახლოა შემდეგი თავები: „რელიზმი“, „ჩემი მეგობარი“, „ღამე მონმარტრზე“, „კაპერნაუმი“, „ჯუჯების გუნდი“, „მე ვიღვიძებ“, „აზრები“, „მოგზაურობის მიზანი“. ამ ნაწარმოების ყველა ეს მოტივი და თემა ავსებს მოთხრობის სიუჟეტს, ტექსტის რეკონსტრუირების საშუალებას გვაძლევს და უფრო გასაგებს ხდის ნერვალის უკანასკნელ და ურთულეს ქმნილებას. თუ ორივე ნაწარმოებში ერთსა და იმავე მოვლენებზეა საუბარი და ნარკვევის („ოქტომბრის ღამეები“) მოქმედება, როგორც სათაურიდან ჩანს ოქტომბერში ხდება, მაშასადამე „ორელიას“ II ნაწილის IV თავში აღწერილი მოვლენებიც შემოდგომაზე, კერძოდ კი – ოქტომბერში უნდა ხდებოდეს. ჩვენი ვარაუდი, თითქოს, ნაწარმოების IV თავში, მოქმედება ოქტომბერში ხდება, ამჯერად დასტურდება ავტოალუზიებით, რომლებიც არსებობს მოთხრობას („ორელია“) და ნარკვევს – „ოქტომბრის ღამეები“, შორის.

სამუშაოს დასრულებიდან რამდენიმე დღეში (საუკეთესო მოთხრობის შექმნის შემდეგ-ნ.ქ.), მოთხრობელს ისევ ხილვა ეწვევა. ნაწარმოებში პირველად ჩნდება ისტორიული ხასიოთის ხილვა. მოთხრობელს თავიდან ჰგონია, რომ მონმარტრზეა და მუშებსა და გლეხებს ესაუბრება. შემდეგ, იგი ძველ ბაზარს სტუმრობს (Les Halles). სენტ-ესტაშის (წმინდა ესტატეს) სამრეკლოს ზარს „რეალური“ სამყაროდან, ანუ XIX საუკუნის პარიზიდან იგი ძველ დროში გადაჰყავს. მოთხრობელი არმანიაკებისა და ბურგინიონების ბრძოლის მოწმე ხდება, საკუთარ თავს კი ვერცხლისაბჯრიან ჟან დე ბურბონთან აიგივებს. არმანიაკებისა და ბურგინიონების დაპირისპირება საფრანგეთის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ფურცელია. არმანიაკები ძველი საფრანგეთის, მისი აგრადური განვითარების მომხრენი იყვნენ, ბურგინიონები კი – ფრანგული ბურჟუაზიის, ინგლისის სამეფოსა და რომის პაპის, ურბან VI მხარდაჭერით სარგებლობდნენ. ქვეყნის შიგნით დაპირისპირება ასწლიან ომში გადაიზარდა,

რომელსაც 1407 წლის 23 ნოემბერს, პარიზის ერთ-ერთ ქუჩაში, ვიე დუ ტამპლზე (La rue du Vieille Temple) ლუი ორლეანელის მკვლელობა უძლოდა წინ. ლუი ორლეანელი თავისი ბიწიერების გამო დაისაჯა: მისი სასიყვარულო თავგადასავლები იმდენად ცნობილი იყო, რომ ეყენ დელაკრუამ იგი ტილოზე ასახა („Louis D’Orlean dévoile la maîtresse”). ტამპლის ქუჩა დღესაც არსებობს და მარეს (La Marais) უბანში, პარიზის III და IV უბნების გასაყარზე მდებარეობს. იგი ემიჯნება ძველი ბაზრობის (Le Halles) ბაღს (История Франции 1972:137).

მთხრობის – „ორელია”, მეორე ნაწილის V თავში მთხრობელი ავადმყოფობას ახსენებს, ამბობს რომ ავად გახდა და გამოსაჯანსაღებლად დაახლოებით ორი თვე დასჭირდა. იმავე თავში ნახსენებია ისტორიული ფაქტიც – ბურგინიონებისა და არმანიაკების ბრძოლა, რომელიც ასოციაციურად ჯერ ასწლიან ომს, შემდეგ კი ამ ომის საბაბთან, ლუი ბურბონის მკვლელობასთან გეაკავშირებს. ლუი ბურბონი ახლადმომშობიარებული საყვარლის სახლთან 23 ნოემბერს მოჰკლეს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ნერვალის მინიშნებას გვაძლევს როდის ეწვია მას ეს ხილვა (ნავულისხმევია არმანიაკებისა და ბურგინიონების ჩხუბი). ნერვალის ფარული მინიშნების შესახებ ვარაუდს ისიც ამყარებს, რომ ნაწარმოების მეორე ნაწილის IV თავში მოქმედება, ჩვენი მოსაზრებით და ავტოალუზიებზე დაყრდნობით, ოქტომბერში ხდებოდა. ე.ი. ნერვალის, ბურუსითმოცული და ქარაგმებით აღსავსე ნაწარმოების მიუხედავად, თავის მკითხველს მოვლენებს გარკვეული თანმიმდევრობით მოუთხრობს. ამის გარდა, აბჯრიანი ლუი დე ბურბონი, წმინდა გიორგის სახესთან (Saint Georges) ასოცირდება, რომელიც ნაწარმოებში მთხრობელის მეგობრისა და მეგზურის – ჟორჟის, სახელს უკავშირდება. საეკლესიო კალენდრით წმინდა გიორგის მოსახსენიებელი დღე – 3 ნოემბერია. ესეც ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას ნაწარმოებში ასახული მოვლენების ნოემბერში განვითარებასთან დაკავშირებით.

მკითხველის ყურადღებას მთხრობელის დანიშნულების კიდევ ერთი პუნქტი იწვევს – ვიე დუ ტამპლის ქუჩა (La rue du Vieille Temple) და სენტ-ესტაში, წმინდა ესტატეს სახელობის ეკლესია. ამ ეკლესიის მშენებლობა 1532 წელს დაიწყო და 1624 დასრულდა. ეს ძველი თავისი არქიტექტურით არაერთგვაროვანია: მასში როგორც გვიანდელი გოთიკური, ადრეული რენესანსის და კლასიციზტური სტილია შერწყმული. წმინდა ესტატე იმპერატორი ტრაიანეს დროს ასისტავი

იყო. იგი და მისი ცოლი თეოფისტე და მათი ორი ვაჟი წამებლური სიკვდილით აღესრულნენ. ის ფაქტი, რომ ესტატე სამხედრო იყო, ასოციაციურად უკავშირდება არმანიაკებისა და ბურგინიონების ბრძოლას და ჟან დე ბურგინიონის, სიმამაცით ცნობილი ფრანგი წარჩინებული გვარის – ბურგინიონების წარმომადგენლის ვერცხლის აბჯარს. ასისტავი და სამხედრო კიდევ ერთ ასოციაციურ კავშირს იწვევს: ნერვალის მამა სამხედრო ექიმი იყო. არმანიაკებისა და ბურგინიონების ჩხუბი ნაწარმოების მეორე ნაწილსაც უკავშირდება, სადაც მთხრობელი მამას ორჯერ მონახულებს. ზემოხსენებული ეპიზოდები ასოციაციების ჯაჭვზე დაფუძნებულ მოქმედებების ერთიან, მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს ქმნიან.

ნერვალი ხშირად აღწერს საზოგადოების შეყრის თუ პარიზის ძალიან ცნობილ და ხალხმრავალ ადგილებს: ბოტანიკური და ზოოლოგიური ბაღი. ზოგჯერ ეს ადგილები მისი პერსონაჟისთვის მიუღწეველი ხდება, როგორც ტუილრის ბაღი V თავში, ან სასაფლაო – ნაწარმოების II ნაწილის IV თავში და I ნაწილის II თავში. შემდეგ, მთხრობელი გასეირნებას აგრძელებს. იგი ჯერ სენის სანაპიროს მიუყვება, ლუქსემბურგის ბაღს სტუმრობს, მეგობართან საუბრობს და წმინდა ესტატეს ეკლესიის მიდამოებს უბრუბდება. მთხრობელი განუწყვეტლივ დედაზე ფიქრობს. ეკლესიიდან გამოსული ვერცხლის ბეჭედს ყიდულობს, ყვავილების თაიგულით ხელდამშვენებული მამასთან მიდის. მამამისი არ ხვდება, ბოტანიკურ ბაღისა და იშვითი ცხოველების გალერეის მონახულების შემდეგ ეჩვენება, რომ იწყება წარღვნა. ეს ეპიზოდი ეხმიანება ფრაზას *აპოკალიფსიხიდან*: „ვაი, ვაი დიდი ქალაქი“ (აპ. 18.19). მზის გამოჩენა წარღვნას აჩერებს და მთხრობელს ისევ იმედს უსახავს. ეს განცდაც *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებას* უკავშირდება: „და ვიხილე გახსნილი ცა . . .“ (აპ.19. 11).

ნაწარმოების ამ ნაწილში, იგულისხმება მეორე ნაწილის V თავი, ქრონოტოპი დაზუსტებულია. მკითხველმა იცის, რომ გასეირნების შემდეგ მთხრობელს ოთხი საათზე თავის მეგობარ ჟორჟთან აქვს შეხვედრა დანიშნული. იგი პონ დეზარზე გადადის (Le pont des Arts). პონ დეზარი, „ხელოვნების ხიდი“, რომლის აგება 1804 წელს, პირველი იმპერიის დროს დაიწყო, ასოციაციურად მას ნაპოლეონთან აკავშირებს. სწორად ამ დროს ეჩვენება მთხრობელს, რომ ნაპოლეონის სული მის სხეულში განცხადდა: „მეჩვენა, რომ ამ საღამოს ნაპოლეონის სული ჩამესახა და დიადი საქმეებისკენ მომიწოდებდა“ („Il me semble que ce soir, j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et

qui me commande de grandes choses” (Nerval 1985:74)). ამ ეპიზოდის შემდეგ გასაგებია, რატომ ყიდულობს კოკის ქუჩაზე (მამლის ქუჩა) მთხრობელი ქუდს და ამ მოვლენას რატომ უსვამს ხაზს.

თავის მოგონებებში ალექსანდრე დიუმა ნერვალის მონახულებას აღწერს. როდესაც ცნობილი მწერალი საავადმყოფოში მივიდა, ნერვალმა გასაოცარი ამბავი მოუყვა: თითქოს ნაპოლეონის სული მის სხეულს დაუფლებოდა. ა. დიუმას მოსაზრება ნერვალის შეურაცხადობაზე მეტყველებს, რაც მოქმედების ყოველგვარ ლოგიკას გამორიცხავს. ნაწარმოებში კი, მართალია უხილავი ძაფებით, მაინც შეიძლება ასოციაციათა ჯაჭვის რეკონსტრუირება.

ასევე ლოგიკურია მთხრობელის კაფე ფუაში ვიზიტიც, რომელიც იმპერიის დროს თავისი პოლიტიკური დებატებით იყო ცნობილი (Nerval 1985:75). ამ კაფემ ჯერ კიდევ საფრანგეთის რევოლუციის დროს გაითქვა სახელი: ხალხის დიდძალ მასას სწორედ იქიდან მოუწოდეს ბასტილისკენ, 1789 წლის 13 ივლისს. XIX საუკუნის ოცდაათიან წლებში, კაფე კონსერვატორთა ნაგსაყუდელი იყო, ხოლო ორმოციან წლებში – ულტრა-რუაიალისტების. ნერვალის საფრანგეთის ისტორიის და პარიზის გარეუბნების უბადლო მცოდნე იყო. ტექსტში კაფე ფუას გამოჩენა მეტყველებს ნერვალის სურვილზე ერთ ფრაზაში მოაქციოს, ერთ საგანს დაუკავშიროს საფრანგეთის ბოლო პერიოდის მშფოთვარე ისტორია.

ერთმანეთზე დაღეჭილი ასოციაციების წყალობით, მოთხრობის („ორელია“) ტექსტი მაქსიმალურ ჰერმეტიულობას იძენს. კაფე ფუაში შესვლა ნაპოლეონთან დაკავშირებულ ეპიზოდს მოსდევს, რომელიც საფრანგეთის ისტორიულ კოლიზიებს ახსენებს მთხრობელს, მაგრამ ნაპოლეონის სულის გარდასახვა და კაფე ფუასთან დაკავშირებული ასოციაციები მხოლოდ მთხრობელის გონებაში არსებობს. იმისთვის, რომ მკითხველი გახდეს მთხრობელის გრძნობების თანაზიარი, კაფედან გამოსული, იგი ისეთი რაოდენობის ადამიანებს შორის აღმოჩნდება, რომ მათი სიმრავლისგან სული ეხუთება: „იმდენი ხალხი იყო, რომ სული კინაღამ დამეხუთა “ („... la foule était si compacte que je faillis être étouffé” (Nerval 1985:75)). კაფე ფუა და ხალხის სიმრავლე მკითხველს საფრანგეთის ახლო წარსულთანაა დაკავშირებული (რევოლუციები, ნაპოლეონის ომები), რაც ნერვალის ჩანაფიქრს უფრო გასაგებს ხდის: ერთი ადამიანის მოგონებები სხვისთვის (ადრესატისთვის) დამაჯერებელი გახადოს. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ, ნაწარმოების ან მონაკვეთში (IV და V თავი), ყველაზე დაწვრილებით არის ჩამოთვლილი სად გაიარა პროტაგონისტმა

და სად რა გააკეთა: მამლის ქუნა, პალე-რუაიალი, ფოუას კაფე, სენტ-ონორე და თავშესაფარი. ყველაფერი სენის სანაპიროს მიმდებარე ტერიტორიაა. მთხრობელი საუზმობს, მიდის მეგობარ ჟორჟთან, ყიდულობს სიგარას (75), ქუდს (74) და სურათს (Nerval 1985:73), რომელზეც იეროგლიფებია გამოსატყული იმის ნიშნად, რომ ადამიანთა ბედი წინასწარ არის განსაზღვრული და გაწერილი.

V თავში, ისტორიული ხასიათის ხილვის გარდა (არმანიაკების და ბურგინიონების ბრძოლა), კიდევ ერთი ხილვაც იპყრობს ჩვენს ყურადღებას: მთხრობელს ქაღალდმერთი გამოეცხადება: „მომეჩვენა, რომ ქაღალდმერთი გამომეცხადა” („Il me semblait que la déesse m'apparaissait...” (Nerval 1985 :74)). ქაღალდმერთის სახე აერთიანებს დედამისს, მის საყვარელ ყველა არსებას, მარიამ ღვთისმშობელს: „მე იგივე ვარ, რაც მარიამი, დედაშენი და ყველა ის არსება, რომელიც ოდესმე გყვარებია” („Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même que toutes les formes que tu as toujours aimées” (Nerval 1985 :74)). ქაღალდმერთი პროტაგონისტს ანუგეშებს და მალე თავისი ჭეშმარიტი სახით გამოცხადებას ჰპირდება: „ნიღაბს მოვისხნი . . ჩემს ჭეშმარიტ სახეს მალე იხილავ” („J'ai quitté l'un des masques . . et bientôt tu verras telle que je suis . .” (Nerval 1985 :74)). ნაწარმოების ამ მონაკვეთშიც რეალური და ირეალური ეპიზოდები ერთმანეთს ენაცვლება ისე, რომ მათი გარჩევა რთულია, მაგრამ ერთიანი ლოგიკური ხაზის გავლება მაინც შესაძლებელია. ჟორჟის სახლში ქაღალდმერთის გამოცხადებას გასეირნება და ხელოვნების ხიდზე გადასვლა მოჰყვება, ნაპოლეონის სულის ჩასახვა, კაფე ფუა და თავშესაფარი. ყოველ ირეალურ მომენტს (გამოცხადება, ჰალუცინაცია) პარალელური რეალური მოვლენა ახლავს, რომელიც კონკრეტული დროითა და სივრცით არის დეტერმინებული (გასეირნება, კაფეში შესვლა). უეცრად თხრობა წყდება და მინიშნების გარეშე, მთხრობელი ექიმების გარემოცვაში აღმოჩნდება, კედლებით გარშემორტყმულ ისეთ ადგილას, სადაც მზის შუქი ძლივს აღწევს (Nerval 1985 :77). ნერვალს იმის მინიშნება სურს, რომ საავადმყოფო სულისშემხუთველი რეალობაა, რომელიც ადამიანის გონებას ვერ დააკავებს. მთხრობელის ყველა მოქმედება (IV და V თავები) დავაჯგუფეთ, გამოვყავით რეალური და ირეალური და ერთი მოვლენის რეკონსტრუირების მიზნით, სქემის სახით წარმოვადგინეთ:

სქემა № 7

IR	R
ქაღალდის გამოცხადება	1 ჟორჟის სახლი
ნაპოლეონის სულის მოხრობელის სხეულში ჩასახვა	2 გასეირნება (ხელოვნების ხილი)
საფრანგეთის რეტროსპექტივა	3 კაფე ფუა
	4 კლინიკაში ტრანსპორტირება

სქემაში №7, მოვლენები განვითარების და თანამიმდევრობის მიხედვით არ განვალაგეთ: შევეცადეთ მოქმედებები ფუნქციისა თუ მნიშვნელობის თვალსაზრისით გამოგვეყო და რეალური (**R**) და ირეალური (**IR**) გაგვემიჯნა, რაც ნაწარმოების ბოლოს სულ უფრო რთულდება.

ამავე თავში, ერთი ძალზედ საინტერესო რამ ხდება: მოხრობელს ეჩვენება, რომ სხეულთა განკურნება ძალუძს: „ვიფიქრე, რომ ღმერთის მსგავსად, ადამიანთა განკურნების უნარი შემწვევდა” („L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades . . .” (Nerval 1985 :75)). განკურნების ძალა მოხრობელს ღმერთს უტოლებს. „განკურნება” ასოციაციურად თავად ნერვალის გამოჯანსაღებას უკავშირდება. მოხრობელის განკურნების იმედი კი სულ მცირეა: „ექიმები კიდევ მოვიდნენ. მე კი მათი ხელობის (ხელოვნების-ნ.ქ.) უძლურებაზე გავაგრძელე საუბარი” („Des médecins vinvrent alors, et je continuai mes discours sur l'impuissance de leur art” (Nerval 1985 :76)). მოხრობელი თვლის, რომ ადამიანები მარტოოდენ ექიმის ცოდნის წყალობით არ ინკურნებიან. მოხრობელის ღრმა რწმენით, ექიმები სცოდავენ, როდესაც ღვთაებრივ დახმარების და სასწაულებრივი განკურნების არ სწამთ: „ვისაც სწამს რომ, განკურნება მხოლოდ ცოდნითაა შესაძლებელი – უვიცია” („ . . . l'ignorance des hommes qui croyaient pouvoir guérir avec le science seule . . .” (Nerval 1985 :75)). საინტერესოა, რომ სხვათა განკურნების სურვილით შეპყრობილი მოხრობელი თავის ოთახში შედის (საავადმყოფოში) და იქ ეთერიანი ბოთლი ხვდება. ეთერი მეხუთე ელემენტად არის მიჩნეული, რომელსაც, გადმოცემის თანახმად, სამყაროს გადარჩენა შეუძლია (Cinq éléments ონ-ლაი დოკ).

მოხრობის („ორელია”) ბოლო, VI თავი ყველაზე დიდია. მიუხედავად იმისა, რომ ძალზედ რთულია ტექსტში იმის გარკვევა თუ რა არის რეალობა ანუ, რას აქვს რეალური საფუძველი და რა არის სახეცვლი,

ტრანსფორმირებული თავად მწერლის მიერ და მისი ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს, ამ თავში მაინც იკვეთება რეალურისა და ირეალური სამყაროს დიფერენციაციის შესაძლებლობა. თემა, რომელიც მრავალი ვარიანტის სახით ნაწარმოების ბოლოს დომინირებს – უზარმაზარი დარბაზის მოტივია, რომელშიც მოხრობელს ნაცნობი სახეები ან ადამიანის მსგავსი არსებები ხვდებიან. VI თავი, ფაქტობრივად, V თავის სიუჟეტის გაგრძელებაა. წრის ფორმის მქონე ბაღი სივრცის დაგეგმარების გვიანდელ გოთიკურ, რენესანსულ და კლასიციზტურ სტილებს აერთიანებს, როგორც წმინდა ესტატეს ეკლესია, რომელშიც მოხრობელი მანამდე მიდის. ბაღში ადამიანები წრეზე არიან განლაგებულნი. ეს სურათი საავადმყოფოს და საპყრობილეს ასოციაციას ტოვებს, სადაც ადამიანები თავის სურვილისა და ნების გარეშე იმყოფებიან (Nerval 1985 :76). წრეზე გაუჩერებლივ გადაადგილებითა და თავიანთი მოძრაობით ისინი ციურ სხეულებზე ახდენენ გავლენას და მათ მოძრაობას აწესრიგებენ: „წარმოვიდგინე, რომ ამ ბაღში თავმოყრილი ადამიანები ციურ სხეულების მოძრაობაზე ახდენდნენ გავლენას. ის, რომელიც წრეზე შეუწყვეტლივ მოძრაობდა, მზის მოძრაობას აწესრიგებდა” („Je m’imaginai que les personnes réunies dans ce jardin avaient toute quelques influence sur les astres, et que celui qui tournait sans cesse dans le même cercle y réglait la marche du soleil” (Nerval 1985 : 77)). წრეში პერიოდულად ერთი მოხუცებულიც შემოდის, ყოველ მოსვლაზე თითო ნასკვს აკეთებს და წრეს ტოვებს. ასე გადის დრო. თავად მოხრობელსაც მაგიური გავლენა აქვს მთვარის მოძრაობაზე: „მთვარის მოძრაობაზე გავლენა შემეძლო” („Je m’attribuai à moi-même une influence sur la marche de la lune” (Nerval 1985 :78)). საერთო ძალისხმევით, დღის ხანგრძლივობა ორი საათით გაიზარდა („Le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures” (Nerval 1985 :79)). მოხრობელისთვის ცხადი გახდა, რომ სამყაროში ოკულტური მეცნერებით, კაბალათი და სხვადასხვა რელიგიების ერთიანი ძალისხმევით, ჰარმონიის უზრუნველყოფა მისი საქმე და დანიშნულებაა: „ჩემი დანიშნულება საყოველთაო ჰარმონიის დამკვიდრება მეგონა” („Mon rôle me semblait être de retablir l’harmonie universelle” (Nerval 1985 :78)). ნაწარმოების ეს ნაწილი იმედგაცრუებული მოხრობელის ტრიუმფის წამია: მან თავისი ცოდნით დაამარცხა დრო: დღე ორი საათით გაიზარდა. მოხრობელს დედამიწაზე დაკარგული ჰარმონიის დამკვიდრებლის ფუნქცია დაეკისრა. მან საავადმყოფო-

სატუსაღოს ოთახის კედლის გარღვევა მოახერხა და დროისა და სივრცის განმგებელი შეიქნა.

მას შემდეგ, რაც მოხრობელისთვის მისი მიზანი განცხადდა, მკითხველისთვის ადვილი ხდება რეალური და ილუზორული სამყაროების ერთმანეთისგან გამიჯვნა. შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობაში – „ორელია“, ეს ერთდადერთი თავია, სადაც ირეალურში რეალური მოვლენების სიმბოლური გამოხატულება, დატვირთვა მწერლის მიერ პირდაპირაა მითითებული.

თანამედროვე სტრუქტურალისტური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელმა, ჟაკ ლაკანმა ჩამოაყალიბა ადამიანის ფსიქოანალიზის მეთოდოლოგია, რომლის მიხედვით, რეალური, წარმოსახვითი და სიმბოლური ადამიანის არსებობის უმნიშვნელოვანესი კოორდინატებია, რომლებიც ადამიანს წარსულისა და აწმყოს სინთეზის საშუალებას აძლევენ. მისი აზრით, ადამიანის არსი რეალობასთან გაწყვეტის დროს წარმოიქმნება და რეალობასთან დისტანცირების პროცესში ყალიბდება. ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობის, ინდივიდის ჩამოყალიბების პროცესში იგი ქაოტურ შინაგან სამყაროს ემიჯნება და მას, ამ უკანასკნელის სარკისებური ანარეკლით ცვლის. ადამიანის ჩამოყალიბება სარკისებურ ანარეკლთან მისი ასოციაციის საშუალებით ხდება. ადამიანის ფსიქიკური განვითარების ამ სტადიას, ჟ. ლაკანი წარმოსახვითს უწოდებს და რეალურის კომპენსაციას, მის უკმარისობას, არასრულფასოვნებას უკავშირებს.

შევეცდებით VI თავი სქემის სახით წარმოვადგინოთ და, ამჯერად, გაემიჯნოთ რეალური, წარმოსახვითი და სიმბოლური:

სქემა № 8

რეალური	წარმოსახვითი	სიმბოლური
კლინიკა	უზარმაზარი კოლონებიანი დარბაზი	ეკლესია
ოთახი კლინიკაში	აღმოსავლურ ყაიდაზე მოწყობილი ოთახი	სამყარო
ოთახის გისოსებიანი ფანჯარა	ვიტრაჟებიანი ფანჯარა	ეკლესიის ვიტრაჟები
დერეფანი, რომლის ბოლოს სინათლეა	კოშკი, რომლის ბოლოსაც სინათლეა	ღვთაებრივი შუქი
მომგლელი ქალი და ბავშვი	ბავშვობა	ღვთისმშობელი იესოსთან ერთად

საავადმყოფოს ეზო	ბაღი	სამოთხე
მომვლელი ქაღები	მირონმცხეველი ქაღები მარია მამგალინელი, მარია იონა (ლუკა 23:23:55)	მკვდრეთით აღდგომა
დაბანა	განბანა	მარადიული სიცოცხლე

როგორც ვხედავთ, ნებისმიერი მოვლენა, რომელიც რეალურ სამყაროს განეკუთვნება, წარმოსახვითში ტრანსფორმირდება და სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ამ მხრივ, ნერვალის მეორე ნაწილის VI თავი ნაწარმოების დანარჩენი ნაწილისგან თვისობრივად განსხვავდება. მოთხრობის ბოლო რეალურის, წარმოსახვითისა და სიმბოლურის ტრიქოტომიას ეფუძნება და, არა მარტო, რეალურისა და ირეალურის სიმეტრიას ემყარება (იხ. ზემოთ-ნ.ქ.).

ნერვალის მოთხრობაში – „ორელიაში“, სიმეტრია კონსტრუქციის დონეზეც ვლინდება:

სქემა № 9

ციება	ციება
გასეირნება	გასეირნება
სოფელი	სოფელი

სქემა №9 ნაწარმოების პირველი ნაწილის სიმეტრიულ კონსტრუქციას ასახავს. მოთხრობას – „ორელია“, პირველი ნაწილის III თავში, ციებას გასეირნების სურვილი მოჰყვება, მას კი – სოფლის პეიზაჟის აღწერა და მოგონებები, რომელიც პროტაგონისტის ბავშვობას უკავშირდება. (Nerval 1985:11). პირველი ნაწილის IX თავში მოვლენები მეორდება: მოთხრობელი ჯერ შეციებას გრძნობს, შემდეგ გასეირნებით კლავს დროს და თავის ბავშვობას იგონებს. არ შეიძლება იმის დაბეჯითებით მტკიცება, რომ ნებისმიერი მოვლენა თუ საგანი, რომელიც რეალური ცხოვრების ატრიბუტია, ირეალურ სამყაროსთან პირდაპირ ასოცირდება. იგივე პირველ ნაწილში, III და IX თავებს შორის სიზმრების, ზმანებებისა და ჰალუცინაციების ვრცელი წყებაა მოთხრობილი. მათ აღწერას ნერვალის თითქმის მთელ IV, V, VI და VII თავებს ანდომებს, მაგრამ მესამე და მეცხრე თავი ნაწარმოების ერთი მონაკვეთის ჩაკეტილ, შეკრულ კონსტრუქციას ქმნის. ნაწარმოებში რეალურ და ირეალურ სამყაროთა ასახვის თანმიმდებრობაც არაა დაცული: სიზმარს რეალური

ცხოვრების ამსახველი მოვლენები პირდაპირ არ მოსდევს; მაგალითად დარბაზი, რომელიც თითქმის ყველა სიზმარსა და ჰალუცინაციაშია, კლინიკის ოთახთან პირდაპირ არ ასოცირდება. სიზმარს შეიძლება ჰალუცინაცია ან მოგონება ჩაენაცვლოს. მიუხედავად ამისა, ნაწარმოების ყველა მოვლენა ერთმანეთზეა დამოკიდებული და ერთან სურათს ქმნის. მათი კავშირი, შეიძლება, მომდევნო თავში გამოვლინდეს, ამიტომ, ნაწარმოების ანალიზისას, ჩვენ განზრახ არ მივყევით სიუჟეტის თანმიმდევრობას. IV, V და VI თავების ანალიზის შემდეგ, მართებულად მიგვაჩნია, მეორე ნაწილის I, II და III თავებს მივუბრუნდეთ.

მოთხრობის – „ორელია“, I ნაწილი სატრფოს დაკარგვით გამოწვეული საზარელი განცდით მთავრდება. მეორე ნაწილი, რომელსაც წამძვარებული აქვს ეპიგრაფი – „Eurydice! Eurydice!“ – ავტორის ჩანაფიქრზე მიანიშნებს. სატრფოს დაკარგვის თემა მოთხრობაში – „ორელია“, მითის ორფევსის შესახებ თავისებური ინტერპრეტაციაა: როგორც ორფევსმა ორჯერ დაკარგა ვერიდიკე, მთხრობელსაც იგივე ემართება, ან თავად განიცდის ამას და დანაკარგით გამოწვეული ავბედითობის შეგრძნება ეუფლება. სატრფოს სამუდამო დაკარგვის შიშით შეპყრობილ მთხრობელს ისღა დარჩენია, რომ ღმერთს პატიება შესთხოვოს: მთხრობელი ხომ სხვა ღმერთებს ემსახურებოდა და ამიტომაც დაისაჯა: „იმიტომ დამწყველეს, რომ ღვთის კანონი შეეურაცხეა“ („J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine“ (Nerval 1985:48)). მთხრობელი სხვა ღმერთებს მსახურებდა, მაგალითად – ლუკრეციუსის ღმერთს. ამ ეპიზოდში, ნერვალის მკითხველს მიუთითებს ტიტუს ლუკრეციუს კარუსზე (Titus Lucretius Carus, 99-55 ჩვ.წ.- მდე), ეპიკურეზმის მიმდევარზე, რომაელ პოეტსა და ფილოსოფოსზე. კონკრეტულად კი – მის ნაწარმოებზე – „საგანთა ბუნებისთვის“ („De rerum natura“) (Lucrece-ონ-ლაინ დოკ.). თავის ფილოსოფიურ ტრაქტატში, ლუკრეციუსი ადამიანის ბედნიერების გზების პოეტური ფორმით გამოხატვას შეეცადა. ნერვალის იყენებს ლუკრეციუსის მოსაზრებებს, რომელიც ადამიანის თავისუფლებას, ღმერთის, სიკვდილის შიშის დაძლევას ქადაგებს. ლუკრეციუსის აზრით, ატარაქსით, ანუ სულიერი სიმშვიდით, ადამიანი გარე სამყაროსთან ჰარმონიულად თანაარსებობა ხდება შესაძლებელი. ატარაქსია სამყაროს შეცნობის საწინდარია დემოკრიტეს, ეპიკურეს და ლუკრეციუსის მიხედვით. სკეპტიკოსების თვალსაზრისით, ატარაქსია მიირწევა შეფასების ბინარული კრიტერიუმების (კარგი-ცუდი) და

ნებისმიერი თეორიებისა და ფილოსოფიური მოსაზრებების მიმართ ზომიერი დამოკიდებულებით, რაც დაურწმუნებლობის ფსიქოლოგიური მდგომარეობით გამოიხატება. სწორედ ასეთ ბინარულ დაპირისპირებაზე, რეალურ და ირეალურ სამყაროების თანაარსებობაზე მოგვითხრობს მოთხრობის ნარატორი და მკითხველის დარწმუნებას ცდილობს. ნერვალის, მოთხრობის მეორე ნაწილის I თავში, მოსალოდნელი სიკვდილის გარდაუვლობაზე საუბრობს, იქვე ლუკრეციუსს მოიხსენიებს, რომელიც არგუმენტირებულად უარყოფდა სიკვდილის შიშს, თავად სიკვდილს და ცხოვრებას სიკვდილის შემდეგ ლუკრეციუსის თვასაზრისით მატერია, მუდმივია და ადამიანის სიკვდილის შემდეგ მისი სხეული სხვა ფორმას იძენს. მან განავრცო ნატურფილოსოფიური მოძღვრება (ატომიზმი), რომლის მიხედვითაც მატერიალურია ატონებისგან შემდგარი ყველა ის საგანი, რომლის შეგრძნება არის შესაძლებელი. მოთხრობაში – „ორელია“, ლუკრეციუსის მოსაზრებას კოსმოლოგიურ, რელიგიურ მითების სამყაროს წარმოშობის შესახებ, მის ესქატოლოგიურ წარმოდგენებს, *იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადება* მოჰყვება, რომელსაც ნერვალის ნაწარმოების მეორე ნაწილის IV და V თავს უძღვნის (ფილოსოფიური . . . 1987:403).

ჰალუცინაციებში ყველაფერი ტრანსფორმირდება: მთხრობელს ისეთი შთაბეჭდილება ეუფლება, თითქოს ყველაფერი ცოცხალ მოლეკულებად დაშლილიყოს: „ყველაფერი, რაც ცოცხალი მოლეკულებისგან შედგებოდა – მოძრაობდა” („Tout circulait, composés d'âmes vivantes à l'état moléculaire” (Nerval 1985:17)). ნაწარმოების ამ ნაწილში ნერვალის ლუკრეციუსის ნატურფილოსოფიით და ატომური მატერიალიზმით გატაცება ყველაზე ნათლად ჩანს.

როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, მოთხრობის მთხრობელი ექიმების მკურნალობით იმდენად იყო უკმაყოფილო, რომ მკურნალობას თავად მოჰკიდა ხელი. იგი ცუდი მკურნალობის შედეგს, ახლო აღსასრულს, მიწიერი ცხოვრების ბოლოს ელოდა. მოსალოდნელი აღსასრულის შიში იმ ეპიზოდში აისახა, როდესაც საავადმყოფოში მყოფი ხალხი ციური სხეულების მოძრაობას აწესრიგებენ, რითაც დროზე განმგებლობენ. ნაწარმოების მეორე ნაწილის I თავში, ნერვალს შემოჰყავს კიდევ ერთი პერსონაჟი – მთხრობელის ავადმყოფი მეგობრი. მთხრობელი მასთან თავშესაფარში მიდის, რომელიც იტალიელი ბერის სენაკს უფრო ჰგავს, ვიდრე საავადმყოფოს ოთახს. მეგობარი იმდენად არის შეცვლილი, რომ მთხრობელი ძლივს ცნობს სასიამოვნო წუთების ძველ

კომპანიონს: „საკუთარი თავისთვის ვერ მიპატიებია, რომ ჩემს ძვირფას ავადმყოფ მეგობარს იშვიათად ვაკითხავდი“ („J'avait mis quelque négligence à visiter un des mes amis les plus chers, qu'on m'avait dit malade" (Nerval 1985:54)). პროტაგონისტზე დიდ ზემოქმედებას ახდენს მეგობრის ავადმყოფური იერი: შავი წვერი სპილოსძვლისფერ სახესთან მკვეთრ კონტრასტს ქმნის. მის თვალებს ციებ-ცხელების კვალი ამჩნევია. კაპიუშონიანი მოსასხამითა და მისი საცხოვრისის იტალიელ განდევილის სენაკთან შედარებით, ნერვალის კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ტექსტის ბიბლიური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ამ ეპიზოდის ინტერპრეტაცია ჟ. ლაკანის ნაშრომის – „სარკის სტადია“, მიხედვითაც არის შესძლებელი. ლაკანის ადამიანი თავის წარმოსახვაში ქმნის ორეულს, რომელთან გაიგივება მისი ინდივიდუალიზმის, პიროვნულობის ჩამოყალიბების ეკვივალენტურია. კიდევ ერთხელ გავისხენებთ, ფოტოსურათზე ნერვალის მინაწერს: „მე ვარ მეორე!“. მეგობრის ავადმყოფობა მთხრობელის მომავალის პროეცირებაა: იგი სარკეში საკუთარი თავის ანარეკლს, თავის მომავალს გვიხატავს. ამ ეპიზოდის მეორე შესაძლო ინტერპრეტაცია ნარატოლოგიის მეთოდოლოგიას ეფუძნება. საუბარია ნარატიული, თხრობითი კომუნიკაციის დონეების ცვალებზე, რომელსაც *mise en abyme*, ანუ „ტექსტი ტექსტში“ ეწოდება. ამ დროს ხდება, პერსონაჟის და მთხრობელის ინსტანციების, ანუ ასახული და მოთხრობილი სამყაროების დონეების ცვალა, ამიტომ მთხრობელი სარკეში თავის ანარეკლს ხედავს. მესამე შესაძლო ინტერპრეტაცია, ბიბლიური ხასიათს ატარებს. განდევილის სახით შეიძლება ამოვიცნოთ იტალიელი განდევილი წმინდა ეგიდე (650-710). სწორედ მისი სახელობის ეკლესიას ასახელებს მთხრობელი მანამდე. წმინდა ეგიდე დავრდომილებს და ავადმყოფებს მფარველობდა. იგი ცხოვრობდა პროვანსში და სეპტიმანიაში, საფრანგეთის სამხრეთ სანაპიროზე, რომლის ძველი სახელწოდება იულიუს კეისრის მეშვიდე ლეგიონს უკავშირდება (Saint Gilles ონ-ლაინ დოკ). სეპტიმანია შედიოდა აკვიტანიის საჰერცოგოში, რომელიც ჰერცოგის ასულ ალიონორს ლუი VII ქორწინების შემდეგ, ჯერ საფრანგეთს შემოუერთდა, შემდეგ კი – ალიონორის ინგლისის მეფესთან, ჰენრი პლანტაგენეტთან მისი ქორწინების შემდეგ – ინგლისს. საბოლოოდ იგი საფრანგეთის შემადგენლობაში 1454 წელს, ასწლიანი ომის შემდეგ, შეუერთდა. ამ ომზე ნერვალის IV თავში მიუთითებს (არმანიაკებისა და ბურგინიონების ბრძოლა). წმინდა ეგიდეს სახელს უკავშირდება ბენედიქტიანელთა მონასტერი, სენ-ჟილ-დიუ-გარი, რომელიც წმინდა იაკობის ცნობილ გზაზე მდებარეობს.

საინტერესოა, რომ წმინდა ეგიდეს მოსახსენიებელი დღეა 1 სექტემბერია. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ნერვალის ტოპოგრაფიულ ქრონოტოპს აზუსტებს და ნაწარმოების II ნაწილის I თავში მოქმედება სექტემბერში ხდება. წმინდა ეგიდე იმ წმინდანებს შორისაა, რომლებსაც იაკობ ვორაგინელმა მიუძღვნა თვისი წიგნი (Voragine 1967:169).

ამავე თავში მოიხსენიება მორწმუნე ქალი, რომელმაც ავადმყოფის სასთუმალთან ყვავილებიანი ლარნაკი დადგა. ამ მორწმუნე ქალის სახე ბიძის მოახლეს მარგარეტსაც უკავშირდება, რომელიც მოხრობელს საწოლის გაშლას სთავაზობს. ამავე დროს, მორწმუნე ქალის სახე შეიძლება დაუკავშიროთ წმინდა ჟილს. წმინდა ჟილი (ეგიდე) თოთხმეტ დამხმარე წმინდანთა რიცხვში შედის. ლათინური ეკლესია ამ წმინდანებს 1346-1349 შავი ჭირის ეპიდემიის შემდეგ ერთად მოიხსენიებს და განადიდებს. მათი საერთო დღესასწაული 8 აგვისტოა. ამ წმინდანების რიცხვს ასევე ის წმინდანები განეკუთვნებიან, რომლებსაც ნერვალის მოთხრობის – „ორელიას“, მეორე ნაწილში მოიხსენიებს ან მკითხველს ასოციაციურად რომელიმეს სახესთან აკავშირებინებს: ეგიდე (1 სექტემბერი), წმინდა ესტატე (20 სექტემბერი), დიონისე პარიზელი (9 ოქტომბერი), წმინდა ეკატერინე ალექსანდრიელი (24 ნოემბერი), წმინდა პავლე და წმინდა იაკობი (10 იანვარი), ის დღეები, რომლებიც კათოლიკური ეკლესია ზემოხსენებულ წმინდანებს მოიხსენიებს, შეიძლება გამოყენებულ იქნას მოთხრობის – „ორელიას“, ზოგიერთი ეპიზოდის ტოპოგრაფიული ქრონოტოპის დასადგენად. საკნარიასია მკითხველმა თითოეული წმინდანის სადიდებელი დღე ნერვალის ტექსტს დაუკავშიროს, რომ გასაგები ხდება არა მარტო ტექსტში არსებული ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი, არამედ რეალურ სახეს იღებს თვით ირეალური ეპიზოდებიც.

ნერვალის მოთხრობის – „ორელიას“, ბიბლიური რემინისცენციები თუ აპოკრიფულ ტექსტებთან კავშირი ნაწარმოების ქრისტიანულ ხასიათს უსვამს ხაზს და ასაბუთებს ჩვენს ვარაუდს ავტორის მომლოცველთა გზის კონსტრუირების მცდელობის თაობაზე.

ნერვალის ტექსტში ყურადღებას იპყრობს ერთი ფრაზა: „ცოდნის ხე არ არის ცხოვრების ხე“. („L'arbre de science n'est l'arbre de la vie!“ (Nerval 1985 :50)). იგი *იოანე დვთისმეტყველის გამოცხადებას* ეხმიანება: „ვისაც ყური აქვს ისმინოს, რას ეუბნება სული ეკლესიებს: მძლეველს ვაგემებინებ სიცოცხლის ხისაგან, რომელიც არის ღმერთის სამოთხეში“ (აპ. 2.7). ეს წინადადება ტექსტის არც წინა და არც შემდეგ ნაწილს აზრობრივად არ უკავშირდება. რამდენიმე

ფურცლის შემდეგ, მთხრობელის მამასთან მისვლის ეპიზოდს ვკითხულობთ, რომელიც ზემოხსენებულ გამოთქმულს აზრს სძენს და მწერლის ჩანაფიქრს ააშკარავებს (Nerval 1985:67). ნიკოდემოსის აპოკრიფული ტექსტის მიხედვით, ადამი ავად რომ გახდა, მისი შვილი – შეთი, სამოთხის კარისკენ გაემართა, იქიდან ავადმყოფი მამისთვის სამკურნალოდ მირონი რომ მოეტანა, მაგრამ არქანგელოზმა მიქაელმა მირონის ნაცვლად ცოდნის ხის ტოტი გადასცა. შეთი რომ დაბრუნდა, მამა მკვდარი დახვდა. ერთი გადმოცემით, მან მამის თავთან ჩაარჭო ტოტი; მეორე ვერსიის მიხედვით – გვირგვინი გააკეთა და თავზე დაადო (Nicodème). ნიკოდემოსის აპოკრიფული ევანგელეს მიხედვით, ტოტისგან ის ხე გაიზარდა, რომელიც ჯვარცმისთვის ჯვრის გასაკეთებლად გამოიყენეს. ხე იერუსალიმის ტაძრის ასაშენებლად მეფე სოლომონმა მოჭრა. სიდიდის გამო იგი არ გამოადგა, ამიტომ მსხვერპლად შესაწირი ცხოველების აუზისთვის მოიხმარეს. ხის ღვთაებრივ დანიშნულებას საბას დედოფალი მიხვდა, როდესაც იგი მეფე სოლომონს ეწვია. ცოდნის ხე → ტოტი → გვირგვინი → ჯვარი – მთხრობის – „ორელია”, იმ ეპიზოდებთან გვაკავშირებს, სადაც მთხრობელი მამის მოსანახულებლად მიდის. ნაწარმოების IV თავში, მთხრობელი თავის ცხოვრებას, ბავშვობასა და ყმაწვილკაცობას იგონებს, რომელიც საოცარი სიზუსტით ასხენდება: „ჩემს მესხიერებაში დიდი ხნის მოვლენები საოცარი სიცხადით ამოტივტივდა” („Le mémoire me présentait les faits les plus anciens avec une netteté singulière” (Nerval 1985: 62)). ამ აღიარების შემდეგ, მთხრობელი მამასთან მიდის. მამამისის მსახური ავად არის, ამიტომ ერთადერთი რისი გაკეთებაც შვილს მამისთვის შეუძლია – სხენიდან შემის ჩამოტანაა, რომელიც მოხუცს ასე სჭირდება: „მხოლოდ სხენიდან შეშა ჩამოვუტანე, მეტი რა შემეძლო?” („Je ne pus lui rendre que le service de lui tender une bûche dont il avait besoin” (Nerval 1985 :67)). თუ გავიხსენებთ, რომ ამავე თავში მთხრობელი დაობლებას იხსენებს, ჰყვება იმ ისტორიულ კოლიზიებზე, რომლებმაც ქვეყნის ბედსა თუ მის ცხოვრებაზე იქონიეს გავლენა, თავის აღზრდაზე, რომელმაც მთხრობელის ჭეშმარიტი რწმენა შეარყია, წაკითხულ ლიტერატურაზე, კელტების და გოლების მითოლოგიაზე, ადამის გარდაცვალებასთან დაკავშირებული საკმაოდ პოპულარული ამბავიც უნდა გავიხსენოთ. ნერვალის ნაწარმოების ეს პატარა მონაკვეთი კაცობრიობის მთელს ისტორიაზე მოგვითხრობს; მთხრობელის სიტყვებში მსოფლიოს ისტორია ცხადდება, ადამიდან მოყოლებული XIX საუკუნემდე. ნიშანდობლივია, რომ ნიკოდემოსის

აპოკრიფული ტექსტი ბევრი ლიტერატურული ნაწარმოების წყაროდ იქცა: რობერ დე ბორონის XII საუკუნის ნაწარმოების – „რომანი გრაალის შესახებ“, *ოქროს ლეგენდის* და *ქრისტეს ენებების*. ეს უკანსკელი, ა. დიურერის შთაგონების წყაროდ გახდა, რამაც მხატვარს ამ თემაზე რამდენიმე გრაფიურა შეაქმნევინა. ნერვალმა სიუჟეტი პიროვნული მითის კონსრუირებისთვის გამოიყენა.

ოქროს ლეგენდა, („*Legenda Aurea*“) გენიუელი არქიეპისკოპოსის, დომინიკანელი ბერის და სასულიერო მწერლობის წარმომადგენლის – იაკობ ვორაგელის (Jakobus de Voragine, Jacopo da Vorazzo 1230-1298) მიერ დაახლოებით 1260 წელს დაიწერა. შუა საუკუნეების ევროპაში ეს წიგნი ძალიან პოპულარული იყო. ბიბლიის შემდეგ, იგი მკითხველის უსაყვარლეს წიგნად ითვლებოდა. სწორედ *ოქროს ლეგენდიდან* მომდინარეობს მარიამ მაგდალინელის შეცდომილების, წმინდა გიორგის გველეშაპთან ბრძოლის და მოგვების – ბალთაზარის, მელქიორისა და გასპარის აღმოსავლელ მეფეებად მოხსენიების ტრადიცია. *ოქროს ლეგენდის* 180 აბზავში 200-მდე წმინდანის ცხოვრებაა აღწერილი. წიგნს პოპულარობა იმანაც მოუტანა, რომ ქრისტიანობის ისტორია გასაგები, მარტივი ენით იყო დაწერილი, ლეგენდები წმინდანების შესახებ ზღაპარივით იკითხებოდა და, რაც მათავარია, ეს წიგნი შუა საუკუნეების ადამიანის ცნობიერებისთვის იყო ახლობელი. შუა საუკუნეებში ადამიანები თვლიდნენ, რომ რეალური და ჯადოსნური ერთმანეთისგან გამიჯნული არ იყო, რომ ჯადოსნური ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეიმეცნებოდა (Je Foidt 1985: 5). *ოქროს ლეგენდამ* რეფორმაციაზე დიდი გავლენა მოახდინა. მისი გავლენა შესამჩნევია ერაზმ როტერდამელის *სისულელის ქებას* და ვოლტერის შემოქმედების გვიანდელ პერიოდზე. წმინდა გიორგი, ქრისტეფორე და ყმაწვილი ქრისტეს აბზავი, ეკატერინე ალექსანდრიელი – წმინდანები, რომელთა შესახებ პიზის არქიეპისკოპოსის ნაშრომი მოგვითხრობს, ნერვალის მოთხრობაში – „ორელიაში“, არიან მოხსენიებულნი. ნერვალის და იაკობ ვორაგინელის ტექსტების ჰიპო/ინტერტექსტუალური კავშირი მწერლის შესაძლო სურვილზე მიანიშნებს: თავისი ნაწარმოები შუა საუკუნეების ზღაპარივით მოეთხრო და ახლობელი გაეხადა მკითხველისთვის ისე, რომ მისი ამბის დამაჯერებლობა არანაკლები ყოფილიყო. რელიგიურ თემებზე ფილოსოფიური მსჯელობისას, მთხრობელი უეცრად ჩერდება: მას საკუთარი პატივმოყვარეობა აოცებს: განა ყველაფერი რაც ჩაიდინა, მარტო სიყვარულით გააკეთა? თავის სიმართლეში დაურწმუნებელი, იგი განვლილ ცხოვრებას აანალიზებს,

ცხოვრებას, რომელშიაც გზაა ცდენილი ბევრ შეცდომას სწადიოდა და თავის არასწორ გადაწყვეტილებებს თავს დატყევილი უბედურებებით იწუნებდა (Nerval 1985 : 61). ახლა კი, როდესაც მისი სატრფო გარდაიცვალა („მეორეჯერ დაკარგა“ (Nerval 1985 :49)), გაკადნიერდა და სიკვდილის შემდეგაც არ ასვენებს მის სულს. მოხრობელს სატრფოს პატიების იმედია მაინც აქვს (Nerval 1985 :61). მოთხრობის – „ორელია“, დასასრულს, დაღლილი და მიუსაფარი, ხილვებისგან გათანგული პროტაგონისტი, თავისი წარმოსახვის რეალურობის დასაბუთებას ეძიებს და იპოვის კიდევ კედელზე მიწერილი სიტყვების სახით: „შენ დღეს ჩემთან იყავი“ (Nerval 1985 :95). თუ მანამდე მოხრობელს სატრფო მხოლოდ ეცხადება (სიზმარში, ზმანების სახით), შემდეგ მასთან საუბრობს და თავის ნამდვილი სახის, არსის ჩვენებას ჰპირდება, შემდეგ, მოხრობელს თავისი რეალური არსებობის შესახებ უტყუარ დასტურს სთავაზობს. ამბავი, რომელიც მხოლოდ ერთი ადამიანის წარმოსახვის აღწერით დაიწყო, ნაწარმოების ბოლოს, მკითხველისთვის დამაჯერებლად იქცა. „რეალური ბიოგრაფიის“ ფიქციონალური სამყარო, რომელიც პერსონაჟის თხრობის თანადროული მონოლოგით არის გადმოცემული (discours rapporté (Jouve 1997 : 32)), სარწმუნო გახდა (effet de réel).

პატიება ტექსტის ამ ნაწილში ორმაგ დატვირთვას იძენს: სატრფოს პატიება და ღმერთის პატიება ეხმიანება ნაწარმოებში უფრო მოგვიანებით ნახსენებ მამის პატიებას. შესაბამისად, ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, მითოლოგიური და ქრისტიანული მოტივები ერთმანეთს ერწყმის: მითი ორფევსზე, მითი სისიფეს შესახებ, უძღები შვილის დაბრუნებისა და ცოდვების მონანიების, კატაბასის და ანაბასისის მოტივები; მეტიც, ნაწარმოებში, რომელიც ორფევსზე მითის მითოლოგიით იწყება, ქრისტიანული მოტივით სრულდება.

ჟერარ დე ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, რომელიც ბიბლიურ რემინისცენციებზე, აპოკრიფულ ტექსტებთან აღუზიებზეა აგებული, იკვთება კავშირი უტოპისტურ და კატასტროფების თეორიებთან. ფრანგი მეცნიერი და ბიოლოგი, კატასტროფების თეორიის ფუძემდებელი – ჟორჟ კუვიე (1769-1832), წერდა: „დედამიწა ხშირად გამხარა კატასტროფების მოწმე. ხმელეთზე მაცხოვრებელი უთვალავი ცოცხალი არსება გადაშენდა. ზღვის დონის აწევესთან ერთად, მისი ბინადარნიც ხმელეთზე გადასახლდნენ. ბევრი აილიგმა მიწისაგან პირისა, მხოლოდ მცირე ნაწილიდა გადარჩა“ (Cuvier ონ-ლაინ დოკ.).

მ. კუვიემ დედამიწის ევოლუციის თეორია განავითარა, რომლის მიხედვითაც ბიოლოგიური ევოლუცია უფრო გლობალური – გეოლოგიური ევოლუციის ნაწილია. მისი კატასტროფიზმის წინააღმდეგ ე.წ. უნიფორმისტები გამოდიოდნენ, რომელთა შეხედულებები გეოლოგიური ევოლუციის პირველადობის შესახებ, ემთხვეოდა კუვიეს თეორიას, მაგრამ უნიფორმისტები ევოლუციაზე ზეციური მექანიკის, გალაქტიკური ასტრონიმიის, ბუნების მარადიულობისა და უკიდუგანობის გავლენაზე საუბრობდნენ. ისინი ბუნების კანონების ერთიანობას ამტკიცებდნენ, დროსა და სივრცეში ამ კანონების უცვლელობის შესახებ მსჯელობდნენ. XVII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში კრეაციონიზმის თეორიას, ანუ ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნის შესახებ თეორიას, ევოლუციის თეორიები ჩაენაცვლა (ლემარკი). ევოლუციის იდეა, კატასტროფების თეორია, თუ კრეაციონიზმი ერთმანეთს ესამება ნერვალის „ორელიაში“. I ნაწილის VII –VIII თავში იგი სამყაროს ევოლუციის სურათს გვიხატავს. ეს სურათი, ერთი მხრივ, კატასტროფების თეორიას ეხმიანება, მეორე მხრივ – კრეაციონისტულია და უნიფორმისტულიც.

ნერვალის ტექსტში უცნაური არსებები ჩნდებიან, სხვა უფრო ღამაზ და მშვენიერ არსებებად გარდაისახებიან და ყველა ერთხმად ღმერთებს განადიდებს: „ყოველ ჯერზე, ერთი არსება კვდებოდა და სახეცვლილი, გაღამაზებული მეორედ ევლინებოდა სამყაროს და ღმერთებს განადიდებდა“ („Chaque fois qu’un de ces êtres mourait il renaissait aussitôt sous une forme plus belle et chantait la gloire des dieux“ (Nerval 1985:33)). თავის ნაწარმოებში ნერვალი კაცობრიობის ისტორიას, რასების წარმოშობას, მათ გადაშენებას და შემდეგ მათ ხელახალ დაბადებას მოგვითხრობს. მწერალი ყოველივეს „კაცობრიობის სწრაფ ევოლუციას“ უწოდებს („L’évolution rapide des humains“ (Nerval 1985:34)) და მას ტექსტის მცირე ნაწილს უთმობს. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც რამდენჯერმე მომხდარს, ანუ კაცობრიობის ევოლუციის ეტაპების ცვლის შესახებ მთხრობელი მხოლოდ ერთხელ ჰყვება (Le mode itératif). ეს ეპიზოდი რეზიუმირების სახითაა წარმოდგენილი.

მთხრობის („ორელია“), ამავე ნაწილში ნერვალი რასების წარმოქმნის სურათსაც ხატავს („Il s’établit alors une distinction de races qui, partant de l’ordre des oiseaux, les poissons et les reptiles ...“ (Nerval 1985 :34)). ერთი რასა მეორეს ცვლიდა, და ერთი სახეობის ცოცხალი არსება – მეორეს („Chaque fois qu’un de ces êtres

mourait, il renaissait aussitôt sous un autre forme plus belle et chantait la gloire des dieux”(Nerval1985 :34).

არსებობს მრავალი თეორია რასების წარმომავლობის შესახებ, რომელიც აერთიანებს წარმოდგენას რასების გაჩენის, მათი სიმბოლიკის, რასის ფერის, ვარსკვლავის, მათი მონაპოვარის და ცოდვების შესახებ. ასე მაგალითად, ავესტას ასტროლოგიური სკოლის ხელმძღვანელი, პ. გლობა თავის წიგნში წერს, რომ დედამიწის მკვიდრი რასა, იყო ცისფერი. იგი სახლობდა ანტარქტიდაზე, იკვლევდა რიცხვთა სისტემას და ბუნების ყველა მოვლენას მეცნიერულად აანალიზებდა. ამ რასის წარმომადგენლები ღმერთისა და სატანის მსახურებისთვის დაისაჯნენ კიდევ. ამ რასას განეკუთვნებიან ბაბილონელები, შუმერები, სემიტური წარმომავლობის ებრაელები და არაბები. რიგით მეორე – ყვითელი რასაა. ისინი წყნარი ოკეანის სანაპიროზე სახლობდნენ. ამ რასის სიმბოლო გედისა და ღირას თანავარსკვლავედებია. ყვითელი რასა დროისა და სივრცის ჰარმონიულ ურთიერთკავშირს იკვლევდა, შემთხვევითობას უარყოფდა, იმ მიწიერი კანონებით ხელმძღვანელობდა, რომლებიც ზეციური კანონების ასახვას წარმოადგენდა. ყვითელი რასა, რომლის შთამომავლები მონღოლოიდური რასის წარმომადგენლები არიან, თავისი ქედმაღლობის მსხვერპლი გახდა. შავი რასა (სიმბოლო – ორიონის თანავარსკვლავედი) სახლობდა ლემურიაში, ინდოეთის ოკეანეში. მან მაგიით გაითქვა სახელი. რასა, რომლის შთამომავლები აფრიკული ხალხები არიან, შავი მაგიით გატაცებამ და კაციჭამიობამ დარუპა. წითელი რასა, თანავარსკვლავედ კასიოპეასთან არის დაკავშირებული. იგი ატლანტიდაზე ცხოვრობდა და სხვადასხვა ნივთიერებების ტრანზფორმაციის შესწავლით იყო დაკავებული. ამ რასას ალქიმიით უკვდავების მიღწევა სურდა. მან ცოდნა საკუთარი თავის საზიანოდ გამოიყენა და ავადმყოფობებმა იგი გადააშენა. თეთრი რასა (დიდი დათვის თანავარსკვლავედი) ყველაზე ბოლოს წარმოიქმნა და არქტიკაში სახლობდა. იგი ზეციური კანონების შესწავლითა და სამედიცინო ცოდნით იყო განთქმული. ევროპელთა წინაპრები სიამაყემ დაღუპა. ამ თეორიის მიხედვით, სამომავლოდ იარსებებს მხოლოდ ერთი რასა – ჟოლოსფერი, რომელიც ყველა წინაპარი რასის ცოდნასა და გამოცდილებას გააერთიანებს. სწორედ მეხუთე რასის შექმას აუწყებს მოთხრობის – „ორელიას“, მოთხრობელს ერთ-ერთი ღმერთი: „ერთ-ერთს, მიწისგან მეხუთე რასის შექმნა გადაეწყვიტა, რომელსაც აფრიტებს უწოდებდა” („Cependant l’un des Eloïm eut la pensée de créer une

cinquième race, composée des éléments de la terre, et qu'on appela les Afrites'''' (Nerval 1985 : 34)).

რომანტიკოსი მწერლისთვის, ადამიანის სულიერი სამყარო უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მატერიალური. ალეგორიის, მისტიკური სიმბოლიზმის, ვიზიონერული ფანტასტიკის მეოხებით ღვთაებრივი ნიჭით დაჯილდოვებული ჭკუშმარიტი შემოქმედი საგანთა არსს წვდება. მას ქვიშის ერთ მარცვალში მთელი სამყარო შეუძლია დაინახოს, უსასრულობა – ხელის გულზე დაატოს და მარადიულობა ერთ წამში განიცადოს. („To see a World in grain of Sand, And a Heaven in Wild Flower, Hold Infinity in the palm of hand and Eternity in an hour . . . (W. Blake)).

ჟერარ დე ნერვალი სიზმრისა და მის გავლენაზე ადამიანის ცხოვრებაში ნაწარმოები დასაწყისშივე საუბრობს. სიზმარი მეორე ცხოვრებაა („Le rêve est une seconde vie''(Nerval 1984:3)). ნერვალის აზრით უხილავი სამყაროს საიდუმლოების ფარდის ახდა სიზმრებით და მათი აღწერით თუ არის შესაძლებელი. ნერვალს მაგალითად ემანუელ სვედენბორგი (1688-1772) მოჰყავს, შვედი მეცნიერი და ბუნებისმეტყველი, რომელმაც ბევრი გამოგონება იწინასწარმეტყველა (თვითმფრინავი, წყალქვეშა ნავი). ორმოცდათექვსმეტი წლის სვედენბორგს, ქრისტე გამოეცხადა და ამან მისი ცხოვრება მთლიანდ შეცვალა. სვედენბორგი ირწმუნებოდა, რომ საიქიოში გარდაცვლილთა სულების იმქვეყნიური ცხოვრების თვალყურისდევნა შეეძლო. „მე არ ვცრუობ, ყოველთვის მართალს ვამბობ” – წერდა სვედენბორგი. რ. დეკარტეს, ჯ. ლოკისა და ი. ნიუტონის გავლენით, ე. სვედენბორგი ჯერ მატერიის ატომურ აგებულებაზე მუშაობდა, ხილვების შემგედ კი – სპირიტუალისტურ და ნატურფილოსოფიურ თეორიას ანვითარებდა. შვედი მეცნიერის კალამს ბიბლიის კომენტარების ოცდაათ ტომზე მეტი ეკუთვნის. ე. სვედენბორგი თავის ხილვებს „Memorabilia”-ს უწოდებდა. ნერვალის *ორელიას* ბოლოს დართული აქვს ტექსტი იგივე სახელწოდებით (Nerval 1984:95). ე. სვედენბორგმა რომანტიზმის წარმომადგენლებზე დიდი გავლენა იქონია, განსაკუთრებით – უ. ბლეიკსა და რ. ემერსონზე. უ. ბლეიკი, თავის *სამოთხის და ჯოჯოხეთის ქორწინებაში* წერს: „მარადისობა სიყვარულია, რომელმაც დროს გაუძლო”. შესაძლოა, ნერვალი, უ. ბლეიკის მსგავსად, სატრფოს ძიებაში მარადისობის პოვნას ცდილობდა და თავისი „ლიტერატურული კათარსისით” კი – უკვდავების მოპოვებას. ნერვალის შემოქმედებაზე ბლეიკის გავლენის შესახებ ვრცელი კვლევა აქვს დაწერილი ანრი ლემეტრს. ბლეიკის ნახატები, ჯონ

მიღტონის *დაკარგული სამოთხის* (1808) მისი ილუსტრაციები, ნერვალის *ორელიას* დასასურათებლადაც გამოდგებოდა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, ინტერტექსტუალური კავშირები (ტრანსტექსტუალობა) ამოიცნობა:

- 1) პატრატექსტის დონეზე (პატრატექსტუალობა *ოქროს ლეგენდასთან*, სვედენბორგის შრომებთან მიმართებაში”);
- 2) ჰიპერტექსტუალობის სახით, რომლის მიხედვითაც *ოქროს ლეგენდა* არის მოთხრობის – „ორელია“, ჰიპოტექსტი, ნერვალის ნაწარმოები კი *აპოკალიფსისთან* მიმართებაში – ჰიპერტექსტია (ბოლო ნაწილი);
- 3) ინტერტექსტუალური კავშირების სახით, რომელიც ნერვალის მოთხრობას კანონიკურ თუ აპოკრიფულ ტექსტებთან აახლოვებს;
- 4) ცნობილი ნაწარმოების მოხსენიებით მეტატექსტუალობის გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ნერვალი ცივილიზაციის უამთააღმწერლია, კაცობრიობის ისტორიის მემატანა და გვიყვება სამყაროს წარმოქმნის ისტორიას და პერიოდს ქრისტეშობიდან არაბების შემოსევების ჩათვლით. ტექსტში იგრძნობა ლუკრეციუსის ატომიზმის, ფურიეს სოციალური უტოპიის და კუვიეს ევოლუციის შესახებ კონცეფციის გავლენა.

III. VII. ქალის სახე-ხატი ნერვალის შემოქმედებაში

თავის ნაშრომში – „პერსონაჟის სემიოლოგიური მოდელი“, ფილიპ ამონი, ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდთან ერთად, მხატვრულ ტექსტში პერსონაჟის მეთოდოლოგიურ ანალიზს გვთავაზობს. ის განიხილავს პერსონაჟს როგორც ლინგვისტურ ნიშანს და ანალიზის სამ პარამეტრს განარჩევს: გარეგნულ იერს, (სახელი, გარეგნობა, პორტრეტი), მოქმედების არეალს (ფუნქცია და როლი) და იერარქიულ მნიშვნელობას (სტატუსი და მნიშვნელობა) (Jouve 1997:57). რასაკვირველია, ნერვალის პროზაული ნაწარმოებების მითოპოეტურობა თვით პერსონაჟის სახელის, ჩაცმულობის და გარეგნობის სიმბოლურ გააზრებაში ჰპოვებს ასახვას.

ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, 13 ნოველა თუ ზღაპარია გაერთიანებული. ნერვალი არ შეუშინდა რიცხვი „13“-ის

ავისმომასწავებელ იდუმალებას. ნოველებისგან ოთხი ერთმანეთთან არის დაკავშირებული. მათი სათაურები ქალთა სახელებია: ანჟელიკი, სილვი, ოქტავი და ემილი.

ნერვალის კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, მრავლადაა პერსონაჟი-ქალი (ანჟელიკი, ისიდა, კორიია, სილვი, ემილი, ჟენი). როგორც ზემოთ უკვე ავღნიშნეთ, ნოველები იდეურ-თემატურად დაკავშირებულია დაუმთავრებელ ნაწარმოებთან – „ორელია“, და პოეტურ ციკლთან – „ქიმერები“, სადაც ნერვალის რთული და წინააღმდეგობრივი სამყარო ნარატიული და სალექსო ფორმით გამოიხატება.

ნერვალის შემოქმედებაში აღმოსავლური კულტურისთვის დამახასიათებელი სინკრეტული მსოფლმხედველობა ოთხი სტიქიის შესახებ მოძღვრებაში აისახა – მიწის, წყლის, ჰაერისა და ცეცხლის (Нервал 1985 :18). უნდა აღვნიშნავთ, რომ ნერვალის ყველაზე ცნობილ კრებულში ცხადდება ცეცხლის, როგორც განმწმენდი სტიქიის, ყოვლისმომცველი სიყვარულის სიმბოლოს როლი.

ნოველაში – „სილვი“, მთხრობელი თავის უიმედო სიყვარულმა და გაწბილებამ პარიზის დატროვება აიძულა. ეს ნაწარმოები ზუსტად ისევე იწყება, როგორც ნოველა – „ოქტავი“, ან მოთხრობა – „ორელია“. შაალიში ჩასული მთხრობელი აღმოაჩენს, რომ დროის უღმობელმა სვლამ მისი სანუკვარი მხარეც შეცვალა: ის სახლი, რომელშიც ცოტა ხნის წინ სიცოცხლე ჩქეფდა, ველურ ვაზს დაუფარავს. ეს ეპიზოდი ასევე ეხმიანება მოთხრობაში – „ორელია“, ასახულ „მომღიმარე სახლს“ (Nerval 1985 :15) და სახლის დარაბებს აყოლილი უსურვაზიან ფანჯრის ეპიზოდს სონეტში – „El Desdichado“. ახლა სახლი ნანგრევებს დამსგავსებია, ადრე კი – მოთხრობელს მის მახლობლად ბევრჯერ უთამაშია და დაუვიწყარი თავგადასავლებიც გადახდომია (Nerval 1994 :317). მშობლიური მხარის მონახულებით აღელვებულ მოთხრობელს გასაოცარი ღამე ახსენდება, როდესაც უცნობი, არისტოკრატიული წარმომავლობის ქალიშვილი, ადრიენი გაიცნო და შეუყვარდა. პროტაგონისტის ბავშვობის მეგობარი, სილვი ეჭვიანობს, ცდილობს ნარატორი მოხიბლოს, მას პარიზელი მსახიობის დავიწყებაში დაეხმაროს, მაგრამ მოთხრობელს ამ უკანასკნელისა და ეფემერული ადრიენის (არისტოკრატი) მსგავსება უფრო ადარდება, ვიდრე სილვის (ბავშვობის მეგობარი) მიწიერი და გულწრფელი გრძნობა.

ნერვალის ნოველა რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ სიუჟეტზეა აგებული. თავად თხრობა ასოციაციურია, რაც შლის ზღვარს რეალობასა და ირეალურს, აწმყოს, მომავალსა და წარსულს შორის.

პარიზში მოხრობელი ლუაზის ყვაილების დღესასწაულის შესახებ გაზეთიდან იგებს. ნერვალი ამავე დღესასწაულზე ნოველაში – „ანჟელიკი“, საუბრობს. იგი უმაღლესი ივიწყებს მსახიობს (ორელი) და ვალუას მხარეში მიემგზავრება, რომ წარსულს დაუბრუნდეს (Nerval 1994:175).

ნოველის („სილვი“) სამი პერსონაჟი ქალიდან, სამივე სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელია: სილვი შესანიშნავი მემკვიდრეა, ადრიენი – ძველი არისტოკრატიული გვარის წარმომადგენელი, ორელი კი – მსახიობი.

მიუხედავად იმისა, რომ ნოველას „სილვი“ ეწოდება, ერთი შეხედვით, მოხრობელი სილვის სხვა პერსონაჟი-ქალისგან არ გამოარჩევეს, მას არავითარ უპირატესობას არ ანიჭებს, პირიქით: სილვის მოხრობელი უიმედოდ უყვარს, მოხრობელის გონება – ადრიენს, ხოლო გული ორელის ეკუთვნის.

ვალუას მხარეში გაგრძელებული სახელი – „სილვი“ სახელიდან – „სილვენი“, არის წარმოქმნილი და ჟერარ დე ნერვალის მშობლიურ მხარეს უკავშირდება – ვალუას. ილ-დუ-ფრანსის ეს პატარა კუთხე მონასტრებითა და ძველი ციხე-სიმაგრეებითაა მდიდარი. ეს სიტყვა ეტიმოლოგიურად ტყესთან, ანუ ყოველივე პირველყოფილთან, იღუპალობასა დაკავშირებული. კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, სილვენი ნარატორის ძუძუმტეს („სილვი“) მეგობარსა და მეგზურს ჰქვია („ანჟელიკი“). „სილვი“ (Silvi) ყვაილის სახელიცაა (anémon-sylvie). მითოლოგიაში სილვენი ტყეების და მინდვრების ღმერთს, პანს შეესატყვისება. ფსიქონალიზმში, ტყე ყოველივე დავიწყებულს უკავშირდება და წარსულში დაბრუნებას სიმბოლურად გამოხატავს. ნერვალის ერთ-ერთი მკველვარის – პ.ჟ. კატექსის აზრით, *სილვი* ედემის ბაღში დაბრუნებას, ოცნების ასრულებას განასახიერებს (Jourdan 2007:7). ნოველის მოხრობელიც ბავშვობის წლებს იხსენებს და მშობლიურ მხარეში ბრუნდება. ნოველაში აღწერილი მოგზაურობა გეოგრაფიულ სივრცესა და დროში კი არა, არამედ წარსულში მოგზაურობაა. ჟ.ი. ტადიეს აზრით, რომანტიკოსთა ესთეტიკაში მოგონებები აფექტურ ხასიათს ატარებს. მათი ფუნქციონირება წარსულში მომხდარის ხელახალ განცდას უკავშირდება და არა გახსნებას (Tadié 1999:168). თუ პერსონაჟი-ქალი – სილვი, სხვაზე მეტად, მოხრობელის თვალში უპირატესობით არ სარგებლობს, მისი სახელის სიმბოლოცა

საწინააღმდეგოზე მეტყველებს: იგი ნაწარმოების პარატექსტია და მოხრობელის მიერ ადრე განცდილის ხელახლა შეგრძნების სურვილზე მიგვანიშნებს.

მოხრობელი ადრეინით შეხვედრისთანავე იხიბლება. ისინი მთვარის შუქზე, ძველი წარმართული რიტუალის ჩატარების დროს შეხვდნენ ერთმანეთს. ამ პერსონაჟის სახელი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი არ არის. ნაწარმოებში ადრეინს ერთგვარი მედიატორის როლი აკისრია: იგი რეალურ და ირეალურ სამყაროთა და პერსონაჟების (სილვი და ორელი) დამაკავშირებელი რგოლია. მოხრობელს ორელის (მსახიობი) და ადრეინის (არისტოკრატი/მონაზონი) მსგავსება მოსვენებას არ აძლევს, რაც ორი ქალიშვილის ფიზიკურ მსგავსებას ეფუძნება. მოხრობელს ეჭვი ღრღნის, რომ ახალგაზრდობაში მხოლოდ ერთხელ ნანახი ქალიშვილი, შესაძლოა მსახიობი გამხდარიყო. პროტაგონისტს თავადაც უკვირს, როგორ მოხდა, რომ მონაზონი მსახიობად იქცა (Nerval 1994:180). ადრეინი ჭაბუკური სიყვარულის სიმბოლოა. მსახიობი ქალის მიმართ ტრფობა ქალის მსახიობური ნიჭიერების აღიარებით შემოიფარგლება. ადრეინი და მოხრობელი ერთმანეთს თეატრალურ სცენასავით მოწყობილ მინდორზე ხვდებიან, ანრი IV-ის ციხე-სიმაგრის ნანგრევებთან. ორელისადმი სიყვარულიც თეატრთან არის დაკავშირებული: თეატრი ამ ორი პერსონაჟი ქალის მსგავსების დამადასტურებელია. ორელის ერთ-ერთ შესაძლო პროტოტიპად – ჟენი კოლონს მიიჩნევენ, რომელმაც მწერალი მეორეხარისხოვან მუსიკოსს ანაცვალა. ნოველაში – „სილვი“, ორელი ნიჭიერი მსახიობია. ჟენი კოლონი ფრანგულ სცენაზე არ ბრწყინავდა, მაგრამ, ნოველის გმირის მსგავსად, მასაც სხვა მამაკაცი ხიბლავდა.

სილვი ადრეინზეც და ორელიზეც ეჭვიანობს. იგი არც ჭაბუკური ოცნების და არც მიუწვდომელი ტრფობის საგანია. ქალიშვილი, რომელიც მაქმანს ოსტატურად ქსოვს, მითოლოგიურ მორასთან ასოცირდება. უმზითვოდ, სიყვარულის გარეშე, სილვი მოხრობელის ძუძუმტეს მისთხოვდება, რომელმაც ბავშვობაში მეგობარი (მოხრობელი) სიკვდილისგან იხსნა, თუმცა სილვის „ბედნიერების საწინდარი“ მოხრობელისა და თავისი მეორე ნახევრის ფიზიკური მსგავსება ხდება. სილვის ბედნიერება მიწიერია, წარმავალი. ნარატორის დანარჩენი ორი სატრფო – მიუწვდომელი ოცნება, ქიმერაა. სილვიც მიუწვდომელი ხდება: იგი სხვას მიჰყვება ცოლად. მოხრობელი ხვდება, რომ იგი სამუდამოდ დაკარგა, ვერ დააფასა და ვერ გაიაზრა თუ რა განძს ფლობდა. განსხვავებული ბედის და წარმომავლობის სამ პერსონაჟ-ქალს ერთი მამაკაცი (მოხრობელი) აკავშირებს. სილვი, მემამანე, სოფლის მკვიდრზე თხოვდება;

ორელი, მთხრობელის პლატონურ გრძობას, რეალურ ქორწინებას ამჯობინებს (როგორც ჟენი კოლონი, ან მაღამ დიუმა-ნ.ქ.); ადრიენიც მისტიკური ქორწინებით ღმერთს უკავშირებს თავის ბედს: იგი მონასტერში მონაზვნად აღიკვეცება (Nerval 1994:208).

მთხრობელი ამ სამი ქალის მსგავსების ამოკითხვას უმნიშვნელო დეტალებით ცდილობს: სილვიცა და ორელიც მინდორზე მიჰყავს, სადაც პირველად ადრიენი იხილა (Nerval 1994:192). როდესაც სილვი მღერის, მთხრობელი მას ადრიენს ამსგავსებს. ნარატორს ორელის გარეგნობის ადრიენტან მსგავსება უკვირს: ორივე მაღალი, ტანადი, შავთვალებაა; ორივე მთხრობელს თავისი კეთილშობილებით ხიბლავს: ნარატორი თავად აღიარებს, რომ მონაზონი კომედიანტის სახით უყვარს (Nerval 1994:177).

სილვისთან განშორება მთხრობელს ძვირად დაუჯდა: ანდერძით დატოვებული თანხა გაფლანგა და ორელის გაუზიარებელ გრძობას დაახარჯა. თავად ნერვალმა, ბიძის დატოვებული ქონება ჟენი კოლონის განსადიდებლად დაარსებულ თეატრალურ ჟურნალის გამოცემას შეაღია. სილვისთან განშორება ნოველის პროტაგონისტის მარცხია. რეალური, მასზე შეყვარებული მემკვიდრე ფიქციად და მხოლოდ მოგონებადღა იქცა, მაგრამ მისი სახე მთხრობელს ხშირად ესახება: „ვარდებითა და ველური ვაზით მორთულ ფანჯარაში“. ნაციონალურ სამოსში ჩაცმული ქალის სახე, უსურვაზით მორთულ მშობლიურ კერიასთან – ეს ეპიზოდი მეორდება მოთხრობაში – „ორელია“. სახელი *ორელი*, ზემოსხენებულ მოთხრობაში ტრანსფორმირდება *ორელიად*, ისევე როგორც – სილვენი (სილვის მეუღლე და ნოველის მთხრობელის ძუძუმტე), რომელიც ფიგურირებს ნოველში – „ანჟელიკი“.

ორელის ჟენი კოლონს უკავშირებენ, ადრიენს – სოფი დოუსს (Jean 1989 20). საინტერესოა, რომ ნოველის შექმნის პერიოდში, ორივე ქალი გარდაცვლილი იყო. სანამ ბარონესა დე ფოშერი გახდებოდა, სოფი დოუსიც მსახიობობდა. ორელისა და ადრიენისგან განსხვავებით, სილვის რეალური პროტოტიპი არ ჰყავს. იგი ნერვალის მიერ შექმნილი პოეტური, ვალუას მხარის გამრჯე და კეთილსინდისიერი, კეთილგონიერი ქალიშვილების კრებითი სახეა. იგი ძალზედ მოგვაგონებს, ნერვალისა და ფრანსუა ვიიონის უსაყვარლესი პოეტის – ტეოფილ დე ვიიოს მრთველს (Нерваль1985:156).

ქალის პოეტური იდეალი „ცვალებადი აღდებარანია“. მისი ორფეროვანი ციაგი ხიბლავს და ხან სილვის, ხან კი – ადრიენს შეესატყვისება. ცისფერი

იდეალისკენ სწრაფვის, პოეტური ოცნების სიმბოლოა, ვარდისფერი – სიცოცხლით ტბობის. სილვისა და ადრიენის მსგავსებას, რომლებსაც ყვავილების დღესასწაული აკავშირებს, მთხრობელი ფერთა პალიტრის მსგავსებით უსვამს ხაზს. ნერვალის ადრიენს მწვანე ბალახზე ამოსულ ვარდისფერ ყვავილს ადარებს. სილვი ხშირად იცვამს ვარდისფერ ან მწვანე სამოსს. ამ ორ პერსონაჟში ერთი სიყვარულის ორი მხარე ერთიანდება: მიწიერი (სილვი) და ღვთაებრივი (ადრიენი), წარსული (ადრიენი) და აწმყო (სილვი). ერთმანეთისგან განსხვავებული უხილავი ძაფებით დაკავშირებული სამი პერსონაჟი ქალი ქმნის ნერვალის ტრიადას, ანუ ქიმერას. ქიმერა, ცეცხლისმფრქვეველი ტერამორფული მითოლოგიური არსებაა. მას სამი თავი აქვს: ლომის, თხისა და გველის. ლომი გაზაფხულის სიმბოლოა, თხა – ზაფხულის და გველი – ზამთრის (Encyclopédie...1996:87). პოეტური კრებულის სათაურის, მისი სიმბოლური მნიშვნელობისა და პერსონაჟი-ქალების ფურქციას შორის პარალელების გავლებით შეიძლება ავტორის ჩანაფიქრი ამოვიცნოთ: სამი ქალი მთხრობელის ცხოვრების სამ ეტაპთან ასოცირდება: სილვი ბავშვობას უკავშირდება. ჰენრი IV-ის დროინდელ ციხე-სიმაგრის ბაღში, ადრიენთან შეხვედრისას, მთხრობელი პირველი ამბორით ჭაბუკურ სიყვარულს ეზიარა (საინტერესოა, რომ ჰენრი IV-ს ხალხმა მექალთანე შეარქვა-ნ.ქ). როდესაც ნარატორი ჭაბუკური აღტკინებით ადრიენს კოცნის, თითქოს ცხოვრების შემდეგ ეტაპზე გადადის, ამიტომ ადრიენი ნარატორის ყმაწვილკაცობასთან ასოცირდება. მსახიობი ორელი კი – მთხრობელის ზრდასრულობის პერიოდს უკავშირდება. თუ ორელი მთხრობელის პარიზულ ცხოვებას სიმბოლურად განასახიერებს, სილვი – მშობლიური მხარის სინონიმია: მასთან შეხვედრა დროში მოგზაურობაა, შეცდომების გამოსწორების მცდელობაა, ანუ შეუძლებლის შეძლებაა, უძღები შვილის დაბრუნებაა, რაც ედემის ბაღში დაბრუნების ტოლფასია.

სილვი ხელსაქმით (ძაფის რთვით) არის გატაცებული: ძაფი ადამიანის სიცოცხლესთან ასოცირდება. ბერძნულ მითოლოგიაში სამი მთხრობელი ადამიანის ბედისწერას ანსახიერებს. ეს შესანიშნავად წარმოჩინდა მოთხრობაში – „ორელია“. ოქროს ძაფებით მქარგველია ემილი („ემილი“), და ნეაპოლეტანელი ქალიც ნოველაში – „ოქტავი“. ნოველაში – „სილვი“, სამი პერსონაჟი ქალი სამ გრაციასთანაც ასოცირდება, რომლებიც სიმბოლურად გამოხატავენ სილამაზეს, სიყვარულსა და სიამოვნებას. სამივე სიყვარულის ქაღალმერთს ემსახურება, ნეოპლატონიზმში კი – სიყვარულის სამი ასპექტის მნიშვნელობას იძენს

(Мифологический 1990 : 366). შუა საუკუნეებში, სამი გრაცია, რომელთა ატრიბუტებია ვარდი, ვაშლი და სათამაშო კამათელი, მნიშვნელობას იცვლის, ისინი მოწყალებას, მშვენიერებას და სიყვარულს განასახიერებენ. ასეთივე დატვირთვა აქვთ ნერვალის ნოველის პერსონაჟ-ქალებს. მათი მეოხებით, მწერალი ნოველაში განსაკუთრებულ დროისა და სივრცისმიერ სამყაროსაც ქმნის. ეს იმდენად არის მნიშვნელოვანი, რამდენადაც მწერალი ამ ნოველაშიც ტოპოგრაფიული ქრონოტოპის დაზუსტებას არიდებს თავს.

სამი ქალის ერთ მხატვრულ სახეში გაერთიანების შესანიშნავი მაგალითია ნაწარმოების – „ორელია“, პირველი ნაწილის VI თავის სიზმარი. ჟურარ დე ნერვალი, ამჯერადაც ძველ ბერძნულ მითს იყენებს – მითს სამი მოიროს შესახებ. ეს ღვთაებები – ატროფოსი, კლოთოსი და ლაქესისი (პარკები) – ზევსისა და ფემიდეს ქალიშვილები, ადამიანის ბედის ძაფს რთავენ. მოთხრობაში – „ორელია“, მოთხრობელი სიზმარში ნანახს ჰყვება: წინაპრების სახლში, მომუშავე სამ ქალს ლამფის მკრთალი შუქი ანათებს. სამი ქალის ასოციაციურად მოირობთან დაკავშირება შემდეგ აბზაცში ხდება: მოთხრობელი საკუთარ ბავშვობას იგონებს და სიზმარში ნაქსოვ ტანისამოსიან ბავშვს ხედავს: „ჩემი თავი ძველებულ სამოსში გამოწყობილი დავინახე, რომელიც თბობას ქსელის დარად იყო დართული“ („Je me vis vêtu d'un petit habit brin de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araigée“ (Nerval 1985:27)). საინტერესოა, რომ ნერვალის დედა იყო კომერსანტის ქალიშვილი: მამამისი თეთრეულით ვაჭრობდა, ამიტომ ტექსტში მოხსენიებული ძაფის რთვის ეპიზოდი, რომელიც დედის სახის გახსენებას მოჰყვება ან ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მონახულებას უძღვის წინ, კიდევ ერთი ასოციაციური ჯაჭვის წყარო ხდება.

მოთხრობაში – „ორელია“, სამივე ქალი ერთმანეთს ჰგავს. მათ საერთო ნაკვთები, მოძრაობები და ხმა აქვთ, თითქოს მხატვრებს სრულქმნილი სილამაზის შესაქმნელად სხვადასხვა მოდელი გამოეყენებინოთ: („Elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes . . .“ (Nerval 1985:27)). სამი ქალის მსგავსება პორტრეტებზე გამოსახული ქალების გაიგივების საშუალებასაც იძლევა. საუბარია ბიძის სახლში ნანახ პორტრეტებზე. ეს კიდევ ერთი შემთხვევაა, როდესაც სხვადასხვა სახე ერთ მხატვრულ სახე-ხატად იქცევა და ერთი ეპიზოდი (პორტრეტი) მეორეს (მოირობი) უხილავი ძაფებით უკავშირდება.

ნოველაში სივრცე, მოქმედების ადგილიც პერსონაჟ ქალებთან ასოცირდება. მთხრობელისთვის, სილვი მხიარული და უდარდელი ბავშვია. ვარდებითა და უსურვაზით დაბურულ ფანჯარასთან იგი რეალური, მიწიერი ქალის სიმბოლური გამოხატულებაა. ადრიენით, სილვიც ის ზღურბლია, რომელიც წარსულსა და მომავალს, რეალურსა და წარმოსახვითს აკავშირებს. სილვი – ვალუას საგრაფოსთან, ნერვალის და ნოველის მთხრობელის ბიძის სახლთან, კერიასთან ასოცირდება, ორელი – პარიზთან, სადაც ცხოვრება სცენაზე გათამაშებულ წარმოდგენას ჰგავს. ადრიენი თეატრის ძველი დეკორაციების მსგავს, ძველი სასახლის ნანგრევებთან და მონასტერთან ასოცირდება: სწორედ იქ ხდება ადრიენის და მთხრობელის სიყვარულის გამქდაწევა. ძველი სასახლე კი ლუაზიშია, ამიტომ ადრიენი თითქოს მაკავშირებლის როლს ასრულებს ორ ქალს შორის: ერთს პროტაგონისტი უყვარს (სილვი), და მეორეს მთხრობელი ეტრფის (ორელი).

როგორც ვხედავთ, ნერვალის ნოველის პერსონაჟები დროსთან და სივრცესთან არიან დაკავშირებულნი, მთხრობელის ცხოვრების ეტაპებთან და სიყვარულის მიწიერი და ღვთიური საწყისის იპოსტასები არიან.

ნოველაში – „სილვი“, დროის ანალიზს უ. ეკომ ვრცელი სამეცნიერო კვლევა დაუთმო. ნაწარმოებში დროს რომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, ამას საათის უქონლობაც ამტკიცებს. ამ შემთხვევაშიც, დღისა და ღამის მონაცვლეობა ამა თუ იმ ქალის გამოჩენას შეესაბამება. დღე რომ მიილევს, მთხრობელი სილვის ივიწყებს. ჯადოსნური ღამე ადრიენს უკავშირდება, ხოლო საღამო – ორელის, თუმცა თავად ნარატორი ამ საღამოებს დაკარგულს უწოდებს. განთიადი კვლავ სილვის საუფლოდ იქცევა.

შესაბამისად, ქალი-პერსონაჟები ნერვალის ნოველაში – „სილვი“, ერთი რომელიმე ფუნქციით არ არიან დეტერმინირებულნი. ზოგჯერ, მათ რეალური პროტოტიპი ჰყავთ (ორელი, ადრიენი), ისინი რეალურ სამყაროს განსახიერებენ (ორელი-მსახიობი და სილვი), ან წარმოსახვითს (ორელი-ქალი და ადრიენი). ისინი ყოვლისმომცველი გრძნობის ორ მხარეს წარმოადგენენ (ადრიენი და სილვი), ხორციელ საწყისთან ასოცირდებიან (ორელი და სილვი) და სულიერთან (ადრიენი, სილვი). სამივე ჟერერ დე ნერვალის ტრიადას, ქიმერის პოეტურ ხატს ქმნის.

ერთმანეთთან მსგავსებითა თუ განსხვავებით, ურთიერთმონაცვლეობით, პერსონაჟი ქალები მოვლენათა არა თანამიმდევრულ, ქრონოლოგიურ, არამედ ასოციაციურ ჯაჭვს ქმნიან. სწორედ აღქმის ასოციაციურობაში გამოიხატება

ნერვალის ესთეტიკის სიახლოვე რომანტიზმის ესთეტიკასთან, რაც ესოდენ ხიბლავდა სიურეალიზმის წარმომადგენლებს.

ნოველის ბოლოს ნერვალი აღიარებს: „სწორედ ასეთი ქიმერებია თავს რომ დაგვეტრიალებენ და გვწესსხავენ ჩვენი ცხოვრების გარიჟრაჟზე. მე კი მათ ჩახატვას შევეცადე“. ამის შესახებ მარსელ პრუსტი თავის კრიტიკულ ნაშრომში, „სენ-ბევის წინააღმდეგ“ წერს: „ნერვალის ჩანახატი ზეთის საღებავებით დახატულ ტილოდ იქცა. ნერვალმა თავისი ოცნება გააფერადა“ (Proust 2006:101).

ნერვალის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი მითოსური აზროვნება, ყველაზე ნათლად, ქალთა სახეების შექმნაში ვლინდება. ნოველების კრებულში – „ცეცხლის ქალიშვილები“, გაერთიანებული ნაწარმოებები ქალთა სახელებს ატარებენ, მაგრამ მათი დაკავშირება ერთმანეთთან არ ხერხდება, თუმცა ერთ ნოველაში – „სილვი“ – ყველა ქალი-პერსონაჟი ერთმანეთთან არის დაკავშირებული. მოთხრობაში – „ორელია“, დაკარგული სატრფოს პოვნა გარდაცვლილი დედის პორტრეტის პოვნით მთავრდება. ნერვალის ნაწარმოებში დაკარგულ სატრფოს სახე-ხატში მოიაზრება დედა (ქალის ღვთაებრივი არსი) და მიწიერი სატრფოც. იგი რეალურად არსებული პიროვნებების (ანტუანეტ ლორანი, სოფი დოუსი, ჟენი კოლონი) მითოლოგემაა. ბედმა ისე ისურვა და ჟერარ დე ნერვალის ცხოვრებაში ქალის პოეტური სახე-ხატი რეალური ადამიანების სახელებთან იყო დაკავშირებული. ასოციაციათა წყება ამით არ ამოიწურება. მოთხრობაში – „ორელია“, მოხრობელი ორ პორტრეტზე ამხსვილებს მკითხველის ყურადღებას: რაინის სანაპიროს ცნობილი ფერიის და გერმანულ ნაციონალურ ტანისამოსში გამოწყობილი ქალის პორტრეტზე (Nerval 1984 : 16). ორივეზე ქალია გამოსახული: ღვთაებრივი (ფერია) და მიწიერი (გერმანელი ქალი). დედის და გერმანელი ქალის ასოციაციური კავშირი მოთხრობის – „ორელია“, მეორე ნაწილის IV თავშიც ჩანს. მწერალი საუბრობს ფრანგ ქალზე, რომელიც ქმარს, გერმანელი ქალისთვის ჩვეული ერთგულებით, ქალაქიდან ქალაქში დაჰყვებოდა და სამხედრო ექიმის მძიმე ხვედრს იზიარებდა: „დედამ მამაჩემის გაყოლა ისურვა, როგორც ძველი გერმანელი ქალები იქცეოდნენ ხოლმე“ („Ma mère avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains“ (Nerval 1985:63)). ნერვალი იქვე ახსენებს გერმანიას – უძველესი ლეგენდების და თქმულებების ქვეყანას. ცხადია, რომ მოთხრობის – „ორელია“, პირველ ნაწილში, რაინის სანაპიროს

ფერიისა და გერმანულ სამოსში გამოწყობილი ქალბატონის პორტრეტი მწერლის დედაზე მიუთითებს. თავის წარმოსახვაში, მწერალი დედას პრიუდონის და ფრაგონარის მიერ შესრულებულ გრაფიურებზე გამოსახულ ქალებს აღარებდა (Nerval1984:82). ნარკვევში – „გასეირნებები და მოგონებები“, ნერვალის დედის დაკარგულ პორტრეტზე საუბრობს („პორტრეტიც დაიკარგა ან მოიპარეს” (Nerval 1984:83). შესაბამისად, დედის პორტრეტის დაკარგვის ფაქტი მოთხრობაში დედის, გერმანელი ქალისა და ფერიის მსგავსებში ჰპოვებს ასახვას. ეს მსგავსება ოცნების ასრულებაა: საშუალებაა წარმოიდგინოს დედა, რომელიც არც კი ახსოვს. ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოების („ორელია”) II თავში ადამიანის გაორებაზე საუბრობს, IV თავში კი, ისეთი ქალის მხატვრულ სახეს გვიხატავს, რომელშიც დეთაებრი და მიწიერ საწყისია გაერთიანებული. პორტრეტზე გამოსახული ქალი ცოცხალი აღარაა, მაგრამ სწორედ ნახატის საშუალებით იგი ისევ ცოცხალთა შორის იმყოფება. მოთხრობელის გადია მას ეუბნება: „ბიძაშენმა თადარიგი დაიჭირა და დედაშენის პორტრეტი შეუკვეთა . . .ახლა იგი ჩვენს გვერდითაა” („Ton oncle avait eu soin de faire son portrait d'avance . . .maintenant elle est avec nous” (Nerval1985:16)). ნერვალის დედამისის გარდაცვალების შესახებ მიანიშნებს და იმ შესაძლებლობაზე, რომ გარდაცვლილთა სულები სხვადასხვა საგანსა და სხეულში აგრძელებენ არსებობას.

IV თავში მითითებულია ფლამანდიელი მხატვარი. მას მოთხრობელი საუკუნეზე მეტხანს გარდაცვლილ ბიძასთან აიგივებს („Un oncle maternel, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle”(Nerval1985:16)). ტექსტში ნერვალის პორტრეტზე საუბრობს, რომელზედაც გერმანულ ნაციონალურ ტანისამოსში გამოწყობილი ქალია დახატული, რომელიც კესანებს დაჰყურებს: „მისი თვალები კესანების თაიგულს დაჰყურებდა” („ . . . les yeux attirés vers une touffe de myosotis”(Nerval1985:16)). შესაძლოა, მწერალს მხედველობაში ჰქონდა ცნობილი ფლამანდიელი მხატვრის, პეტერ პაულ რუბენსის „დვთისმშობელი კესანებით”, რომელიც მან, ასევე ფლამანდიელ მხატვართან, ჟან ბრეიგელ უფროსთან ერთად დახატა (ტილო ბელგიის ნაციონალურ გალერეაშია დაცული - ნ.ქ). გადმოცემის მიხედვით, ყვავილები ბრეიგელს შეუსრულებია, მაგრამ კესანეს ნაცვლად, ტილოზე დახატულია ასევე ცისფერყვავილებიანი მიწის სურო, რომელიც კეთილი მოგონებების სიმბოლოა. ნებისმიერ შემთხვევაში, IV თავის ეს ეპიზოდი (სიზმარში ნანახი ბიძის სახელში გერმანულ ნაციონალურ

ტანისამოსში გამოწვობილი ქალის პორტრეტი) მწერლის დედაზე მოგონებების მეტაფორას წარმოადგენს. კესანე ლამაზი ცისფერი ყვავილია. იგი ერთგული სიყვარულის სიმბოლოა. ლეგენდის თანახმად, რაინდი მდინარის სანაპიროზე მის სატრფოსთან ერთად სეირნობდა. მშვენიერი ყვავილის მოწვევებისას, წყლისკენ გადაიწია, რკინის აბჯარმა გადაწონა, რაინდი მდინარეში ჩავარდა და დაიხრჩო. სიკვდილის წინ, მან გულის სწორს ყვავილი გადაუგდო და მიადახა „არ დამივიწყო“. ფრანგულ ენაში კესანეს ხალხური სახელწოდება შემორჩა – „une oreille de souris“ (თაგვის ყური). ყვავილის გერმანულ სახელწოდებაში შემონახულია ლეგენდაში ასახული ლამაზი ამბავი: Vergissmeinnicht – არ დამივიწყო. „ორელიას“ გამოუქვეყნებელ ფრაგმენტებში მწერალი ლურჯი მთის მწვერვალზე გაშლილი ყვავილის მშვენიერებას აღწერს: „მოცისფრო მთის წვერზე გაჩნდა პატარა ყვავილი – არ დამივიწყო!“ („Sur la cime d’un mont bleuâtre une petite fleur est née. – Ne m’oubliez pas!“ (Nerval 1985:93)). ამ ყვავილს ვარსკვლავი დაჰყურებს. ვარსკვლავი მწერლის ზეციურ სატრფოსთან ასოცირდება – ღვთისმშობელთან, რაც ნერვალის დედისადმი დიდი სიყვარულის მეტაფორული გამოხატულებაა.

ჩვენი აზრით, ცისფერი ყვავილის მითოლოგმა აკავშირებს ნერვალის ტექსტს ნოვალისის ცნობილ ნაწარმოებთან – „ცისფერი ყვავილი, ანუ ჰაინრიხ ფონ ოფტენდინგენი“. ეს უკანასკნელი, ნოვალისის გარდაცვალების შემდეგ, 1802 წელს გამოქვეყნდა. ცისფერი ყვავილი ადამიანის ოცნების სიმბოლოდ, რომანტიზმის ეპოქის სულის გამოხატულებად იქცა. ნერვალმა თანამოკალმის ხვედრი გაიზიარა: მისი *ორელიაც*, ნერვალის „ცისფერი ყვავილი“, მეგობრებმა მწერლის სიკვდილის შემდეგ გამოსცეს.

ორელიას ამავე თავში ნერვალს ნახსენები აქვს უნდინე. უნდინე გერმანულ მითოლოგიაში იგივე მნიშვნელობის მქონეა, რაც „русалка“ – სლავურში. ორივე წყლის ქალღმერთს განასახიერებს. უნდინე, ანუ ნიქსე, წყალში, მდინარეებსა თუ ზღვებში ბინადრობს. მას ალისგან განსხვავებით თევზის ბოლო არა აქვს. ტილოებზე იგი ჩანჩქერთან, ოქროს ან სპილოსძვლის სავარცხლით ივარცხნის თავის გრძელ თმას. უნდინეს ხორციელ ვნებას უკავშირებენ, თუმცა, გადმოცემის მიხედვით, იგი თავად არის ადამიანის ღალატის მსხვერპლი. უნდინეს თმა ჯადოსნური ძალის მქონეა და საიდუმლოს ინახავს, რომელსაც იგი არივის ანდობს. ნიქსეს, ანუ უნდინეს ცრემლებს ასევე აქვს ჯადოსნური ძალა: თუ ადამიანმა, გაზაფხულის ბუნიობის დროს, უნდინეს ცრემლებით

განბანა მოახერხა, იგი აუცილებლად გაახალგაზრდავდება და უკვდავებასაც მოიპოვებს.

ოდითგანვე, ცეცხლიცა და წყალიც ქალურ საწყისთან იყო დაკავშირებული. ნერვალის ნაწარმოებებში ქალის სახე-ხატი სიცოცხლის საწყისის გამომხატველია და წყლის მითოლოგიას უკავშირდება („ოქტავი“). ნერვალის ნაწარმოების პერსონაჟი ქალის, ორელიას, ცეცხლთან დაკავშირება მისი სახელით ხდება (ორელია → ოქრო → ცეცხლი), თუმცა ნერვალის პერსონაჟი ერთი კონკრეტული ქალის ხატს არ წარმოადგენს. დაკარგული სატრფო მწერლის გარდაცვლილ დედას, სატრფოს უკავშირდება, ამავე დროს, იგი დაკარგული ბედნიერების, დაკარგული სამოთხის ალეგორიული გამოხატულებაა.

ნაწარმოებში („ორელია“) აღწერილ ბოლო დამეს, მთხრობელი კიდევ ერთ სიზმარს ხედავს. მას ის ქალი ეცხადება, რომელიც მასზე ბავშვობაში ზრუნავდა, თუმცა ეს ქალი სიზმარში ბევრად უფრო დაბერებულია. მთხრობელი სინანულით აღიარებს, რომ გამზრდელის სიკვლის წინ, მისი მონახულება არ მოისურვა (Nerval 1985:61). სიზმარში მთხრობელს ეჩვენება, რომ ქალი მას საყვედურობს და უჩივის, რომ თავისი მშობლები ისე არ დაუტირია, როგორც „იმ ქალს დასტირის“ („que tu as pleuré cette femme . . . ‘‘). როგორ უნდა ითხოვოს მთხრობელმა პატიება? პროტაგონისტის წინ უამრავი გარდაცვლილის აჩრდილი გაიელვებს. ყოველი მათგანი სიმბოლური დატვირთვის მქონე ხატებად იქცევა, რომელთა მნიშვნელობა და აზრი მთხრობელმა ვერ ამოიცნო, ამიტომ მთავრდება ნაწარმოების მეორე ნაწილის II თავი იმედგაცრუებით: მთხრობელმა ვერც წმინდა წიგნებიდან, ვერც პოეტების ქმნილებებიდან, ვერც ზღაპრებიდან შეიმეცნა რა. ჭეშმარიტება ისევ გაუსხლტა მას ხელიდან და „ახლა უკვე ძლიერ გვიანაა!“ („Maintenant, il est trop tard !“ (Nerval 1985 :62)).

III. VIII. პატარეტიკის ფუნქცია და მნიშვნელობა

ნერვალის ნაწარმოებების პატარეტიკებიც ქალის სახე-ხატს უკავშირდება. ჟერარ ჟენეტმა ნაწარმოების სათაურის (პარატექსტი) სახეობათა სქემა შეიმუშავა და სათაურის თემატური და ფორმალური ფუნქციები გამოკყო: თემატური ფუნქციებიდან ძირითად სიუჟეტთან შესატყვისობაში მყოფი სათაური (littéral), მეტონიმიური, ანუ ერთ რომელიმე პერსონაჟზე ან ტექსტის ერთ ნაწილზე მორგებული (métonimique), მეტაფორული, ანუ სიმბოლური (métaphorique) ირონიული (antiphrastique). ამავე დროს, ისეთი სათაურებიც დააჯგუფა, რომლებიც ნაწარმოების ფორმის გამომხატველია (rhématique) და ნაწარმოების ფორმას ზუსტად ასახავს (générique), ან ფორმაზე საერთოდ არ მოუთითებს (paragénérique) (Jouve 1997 15).

სათაური ნაწარმოების სავიზიტო ბარათია. მკითხველის დაინტერესება, მისი ყურადღების მიპყრობა – სწორედ სათაურის საშუალებით ხდება. სათაურის „მომხუსხავი“ ფუნქცია მკითხველისა და მწერლის ურთიერთობაში უდიდეს როლს თამაშობს, რომლის მეოხებითაც ხდება მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტის გამართლება ან გაცრუება.

ჟერარ დე ნერვალის ზემოხსენებული ნაწარმოებების – „ცეცხლის ქალიშვილების“, „ორელიას“ და „ქიმერების“ სათაური მეტაფორულ ხასიათს ატარებს. მის შემოქმედებაში სათაური იმ იდეის სიმბოლური გამოხატულებაა, რისი გადმოცემაც მწერალს სურდა.

ნერვალი ეზოთერული ძიებებით იყო გატაცებული. მეტაფიზიკაში მისი განსწავლულობა მწერლის ნაწარმოების სათაურშივე ჰპოვებს ასახვას. ბევრ მკვლევარს მიაჩნია, რომ სათაური ნერვალის აღმოსავლეთში მოგზაურობებს უკავშირდება. მწერალი სამყაროს საიდუმლოებების ამოხსნას სინკრეტული ნატურფილოსოფიის მეოხებით ცდილობდა, ამიტომ ნერვალის შემოქმედებაში, როგორც აღმოსავლური, ასევე დასავლურ კულტურათა გავლენა იგრძნობა. ფრანგი მწერალი აღქიმიითაც ინტერესდებოდა. საკმარისია გავიხსენოთ ალექსანდრე დიუმასთან ერთად დაწერილი დრამა – „ალქიმიკოსი“ (1839 წლის 10 აპრილი), რომელიც წარმატებით იდგმებოდა თეატრში – რენესანსი. ასახავს რა XVI საუკუნის იტალიელი ფასიოს ცხოვრებას, რომლის პირველწყაროს ინგლისელი დრამატურგის – ჰენრი ჰარტ მილმანის პიესა – „ფასიო“ – იყო. ალქიმიკოსის სულიერი მასწავლებლის, ნიკოლა ფლამელის ბიოგრაფია დაედო საფუძვლად დიუმასა და ნერვალის კიდევ ერთ ერთობლივ პიესას – „წმინდა

იაკობის კოშკი”, რომელიც დიუმამ მეგობრის გარდაცვალების ერთი წლის შემდეგ დადგა. სწორედ ალქიმიკოსთა სწავლებას უკავშირდება მოძღვრება ოთხი ელემენტის შესახებ: მიწის, წყლის, ჰაერის, ცეცხლისა და მეხუთე ელემენტის – ეთერის. ნიშანდობლივია, რომ მოთხრობის – „ორელია”, მოხრობელი, ნაწარმოების ბოლო თავში, სწორედ ეთერის საშუალებით ახერხებს ავადმყოფების განკურნებას (Nerval 1985 :98).

ნოველა – „სილვი”, შეიძლება მიწათმოქმედებას დაუკავშიროთ, რადგან ეს სიტყვა ლათინურიდან თარგმანში „ტყეს” ნიშნავს. შესაბამისად, ნოველის სათაური მეტაფორულ ხასიათს ატარებს.

ნოველაში – „ოქტავი”, მოხრობელი იტალიაში, თვალწარმტაცი ჩანჩქერის მონახულების დროს, ზღვაში მობანავე ოქტავის ხვდება. გემზე მოხრობელი ინგლისელ ქალიშვილს სიყვარულს უხსნის. ოქტავი ბერძნული სიტყვისგან – „oktō”- დან მომდინარეობს, რაც მერვედს მიშნავს. ალქიმიკოსთა კი, მეორე ელემენტს – წყალს, პლატონის მრავალკუთხედების გეომეტრიის მიხედვით, ოქტაედრს, ანუ რვაკუთხა ფორმის წესიერ მრავალკუთხედს შეესაბამება. აქედან გამომდინარე, ნერვალის ნოველის – „ოქტავი”, სახელწოდებაც მეტაფორულია, რადგან ავტორის ჩანაფიქრს სიმბოლურად ხსნის. ზემოხსენებული ორი ნოველის პარატექსტი შეიძლება დაუკავშიროთ მოძღვრებას ოთხი ელემენტის შესახებ: სილვი → მიწა, ოქტავი → წყალი, თუმცა დანარჩენი ნოველების სათაურები ნერვალის ეზოთერული ძიებების დასტურად არ გამოდგება.

რაც შეეხება ნოველას – „ანჟელიკი”, მისი შინაარსიდან გამომდინარე, იგი ირონიული დატვირთვის მატარებელია (le titre thématique/ métaphorique), რადგან მწერლის ჩანაფიქრი ცენზურის მოტყუებასა და ჯარიმის თავიდან აცილებაშია. ნოველის – „ემილი”, სათაური მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის სახელის მატარებელია (le titre thématique/métonimique): ემილი ლეიტენანტ დეროშიც მეუღლეს ჰქვია. საინტერესოდ მიგვაჩნია, რომ ეს ლათინური წარმომავლობის სახელი სიტყვას – „aemulus”- უკავშირდება, რაც მებრძოლს, თანასწორ მოწინააღმდეგეს ნიშნავს. თუ იმას გავიხსენებთ, რომ ნერვალის ამ ნოველაში დეროში სამხედროა და მისი ბედნიერება ორთაბრძოლის შედეგად იმსხვერვა, მაშინ ნაწარმოების პატარექსტი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი იქნება.

ნერვალის ალქიმისადმი ინტერესი, მისი ეზოთერული ძიებები მწერლის სათაურების ხასიათზე აისახება („სილვი“, „ოქტავი“). ჩვენი ვარაუდით, ვრცელი მოთხრობის – „ორელია“ – პარატექსტი ასევე დაკავშირებულია სიტყვასთან – „ოქრო“ (Or → Aurea → Aurélia). როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, მოთხრობის სათაურს პარატექსტუალობა უნდა აკავშირებდეს იაკობ ვორაგინელის ნაწარმოებთან – „ოქროს ლეგენდა“. ვფიქრობთ, ნერვალის პარატექსტში ოქროს საუკუნის მითოლოგიამაც ამოიკითხება. ცნობილი მკვლევარის – მირჩე ელიადეს აზრით, ოქროს საუკუნე ეს ის დროა, როდესაც ადამიანი ბუნებასთან ჰარმონიულად თანაარსებობდა. მსგავსი მითოლოგიამ ყველა ერის მითოლოგიაში არსებობს. მ. ელიადეს გამოთვლით, „განცხრომის“ ეს პერიოდი ნეოლითს უკავშირდება და მიწადმოქმედების განვითარებას ემთხვევა. ამ მითოლოგიას კეთილშობილი ველურის და დაკარგული სამოთხის არქეტიპები თითქმის ყოველთვის ახლავს. ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, დაკარგული სამოთხის, მიწადმოქმედის (I ნაწილის IV თავი) და კეთილშობილი არაბულსამოსიანი უფლისწულის სახე-ხატები იკვეთება (II ნაწილის IX თავი). ამავე დროს, ნაწარმოების პარატექსტის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე კიდევ ისიც მეტყველებს, რომ ოქროს საუკუნის ცნება უკავშირდება ვირგილიუსის „ენეიდეს“. თავის სონეტში – „El Desdichado“, ნერვალი პოსილიპოსის მთას მოიხსენიებს, რომლის ძირში დაკრძალულია ვირგილიუსი. პოსილიპოსის მთას ნოველის – „ოქტავი“, მოთხრობელიც მოინახულებს.

ცეცხლის სიმბოლოს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ნერვალის პოეტურ კრებულშიც – „ქიმერები“. ამ ნაწარმოების პარატექსტი ასევე სიმბოლური ხასიათის მატარებელია, ეხმიანება ნერვალის ნოველებს – „ცეცხლის ქალიშვილები“, და მოთხრობას – „ორელია“. ავტორის ჩანაფიქრი სათაურებშივე ჩანს. ქიმერებიც ცეცხლისმფრქვეველი იზომორფული არსებებია, ხოლო, მოთხრობის სათაური – „ორელია“, ოქროს, განთიადს სიმბოლურად გამოხატავს და ასევე უკავშირდება ცეცხლს. ცეცხლი ზეციურთან არის დაკავშირებული და, ამავედროულად – კაცობრიობის ისტორიის დასაწყისთან. ცეცხლი მზის სიმბოლური გამოხატულებაცაა. მზე, რეალურისა და ირეალურის განმასხვავებელი ნიშანია ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“ (იხ. ზემოთ). ამავე დროს, ცეცხლი ქალურ საწყისთან ასოცირდება: ოდიდგანვე, ცეცხლის მოპოვებით და მისი შენახვით, სწორედ ქალები იყვნენ დაკავებულნი. ნერვალმა თავის კრებულს „ცეცხლის ქალიშვილები“ უწოდა და ამით მეტაფორულად

გამოხატა თავისი სათქმელი: სატროს, ზეციურის თუ მიწიერის, ძიების სურვილი.

ნაშრომის ძირითადი შედეგები

წინამდებარე ნაშრომის ძირითად მიზანს რეალურისა და ირეალურის ურთიერთკავშირის დადგენა წარმოადგენდა, ნერვალის მნიშვნელოვან პროზაულ ნაწარმოებებში, როგორცაა: ნოველების კრებული – „ცეცხლის ქალიშვილები“ და მოთხრობა – „ორელია“. კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ:

1. ჟერარ დე ნერვალის შემოქმედებაში, რომანტიზმის ესთეტიკის გააღება სინკრეტული ჟანრის ნაწარმოებების შექმნის სახით ვლინდება, რაც ნოველათა კრებულში („ცეცხლის ქალიშვილები“) გაერთიანებული ნაწარმოებების და მოთხრობის – „ორელია“, ჟანრულ იდენტიფიკაციას ართულებს. ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოებებს როგორც მცირე ზომის ეპიკური ჟანრის (მოთხრობა, ნოველა), ჯადოსნური ზღაპრის, ასევე მცირე ზომის რომანისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები ახასიათებთ. 2. დე ნერვალის პროზაული ქმნილებების თავისებურება მეტანარაციას ეფუძნება. ნერვალის ქმნის მეტამოთხრობებს (მეტანაწარმოები), რომლებიც თხრობითი კომუნიკაციის დონეების (ნარატიული დონეები) ჩანაცვლებაზეა აგებული (მეტალეფსისი, ჩარჩოიანი ნოველები, ტექსტი ტექსტში).
2. ნერვალის ნაწარმოებს („ორელია“) ახასიათებს ფანტასტიკის ჟანრისთვის დამახასიათებელი ელემენტები: როგორც ფანტასმაგორიაში, მასშიც ასახულია ირეალური, ავადმყოფური წარმოსახვის შედაგად შექმნილი სამყარო; ნაწარმოები ფერიასაც წააგავს (ქალის სახე-ხატები). ნერვალის მოთხრობაში – „ორელია“, ფანტასტიკურ მოგზაურობასთან მსგავსებაც აღინიშნება: მოგზაურობა გამოგონილ (წარმოსახვითი) სამყაროში, მოგზაურობა დროში („ორელია“, „სიღვი“ „ოქტავი“), სამყაროს წარსულის და მომავლის ხილვა („ორელია“).
3. ნერვალის უკანასკნელი ნაწარმოები – „ორელია“, ქრისტიანულ კანონიკურ და აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნება, რაც აბათილებს მოსაზრებას იმის თაობაზე, თითქოს ნერვალის მთელი შემოქმედება მწერლის ეზოთერული ძიებების, მისი ნატურფილოსოფიით გატაცების ამსახველია.

4. ჟურნალ დე ნერვალის ნაწარმოებებში რეალურის და ირეალურის ურთიერთკავშირი ნარატიული დროის კატეგორიის, თხრობითი კომუნიკაციის დონეების ცვლის, ნარატიული ინსტანციების თავისებურებაში, ტრანსტექსტუალურ ურთიერთკავშირებში იხენს თავს. რეალურის და ირეალურის ურთიერთთანაცვლებიდან გამომდინარე, დროის და სივრცის, მიმოხილვითი მოვლენების ერთ ამბად გაერთიანების, რეკონსტრუირების საკითხი უმნიშვნელოვანესი და ურთულესი პროცესია. ჟურნალ დე ნერვალის ზემოხსენებულ ნაწარმოებებში ამოცნობილი აღუზიების, ავტოაღუზიებისა და რემინისცენციების საშუალებით ტექსტში არსებული ე.წ. განუსაზღვრელი ადგილების რეკონსტრუირება (ტოპოგრაფიული ქრონოტოპი) დადგენა გახდა შესაძლებელი.
5. ჟურნალ დე ნერვალის პროზა ე. წ. ორნამენტულ პროზას განეკუთვნება. მის მოთხრობას – „ორელია“, ახასიათებს ორნამენტული პროზის ძირითადი ნიშნები: ხდომილობის სიმცირე, მოვლენათა გამეორება, მითოპოეტურობა.
6. ჟურნალ დე ნერვალის ნაწარმოებებში რეალური და ირეალური სამყარო თანაარსებობს. ამაში ჟურნალ დე ნერვალის რომანტიზმის ესთეტიკისადმი ერთგულება ვლინდება (განსაკუთრებით, გერმანული რომანტიზმის), თუმცა რეალური და ირეალური ერთმანეთთან დაპირისპირებული არ არის: ისინი ერთმანეთს ენაცვლება. აქედან გამომდინარე, ნერვალის მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებში, („ორელია“), კონსტრუირდება არა ჰეტეროგენული, არამედ ჰომოგენური, წარმოსახვითი სამყარო. რეალურისა და ირეალური სამყაროთა ურთიერთთანაცვლება, ჰომოგენური წარმოსახვითი სამყაროს შექმნა, წარმოაჩენს ჟურნალ დე ნერვალის ნოვატორობას და მისი შემოქმედების მოდერნისტულ მიმდინარეობასთან სიახლოვეზე მეტყველებს.

ბამოყენებელი ლიტერატურის ნუსხა

№	ავტორი	სათაური
1.	ავერინცევი (ონ-ლაინ წიგნი)	Аверинцев, С., <i>Символ</i> , Электронная библиотека русской культуры, ონ-ლაინ წიგნი: www.gumer.info/.../simv.php .
2.	ანიკსტი.. 1955	Аникст А. <i>Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века</i> . Москва: Мин. Прос., 1955.
3.	ბარტი 1970	Bartes R. <i>Mythologie</i> . Paris : Seuil, 1970.
4.	ბაშლარი 2001	Башляр Г. <i>Земля и грезы</i> . Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2001.
5.	ბახტინი 1975	Бахтин М. <i>Вопросы литературы и эстетики</i> . Москва: Худ. лит., 1975. ონ-ლაინ წიგნი: Philologos.narod.ru/bakhtin/...hronmain.html/ .
6.	ბახტინი 1975	Бахтин М. <i>Автор и герой в эстетической деятельности</i> . ონ-ლაინ წიგნი: infoliolib.info/...bahtin/indexa.html/ . 1975.
7.	ბენიშუ 1992	Bénichou P. <i>Romantisme français Les Mages romantiques</i> . Paris : Gallimard, 1992.
8.	ბენიშუ 1996	Bénichou P. <i>Romantisme français. Le sacré de l'écrivain</i> . Paris : Gallimard, 1996.
9.	ბერგსონი 1998	Bergsson H. <i>Durée et simultanéité</i> . Paris : Presse Universitaire de France, 1998.
10.	ბიოტხერ... 1983	Бетхер А.... <i>История немецкой литературы</i> . Москва: „Радуга”, 1986.
11.	ბლოტიე 1992	Blottier H.-P. <i>Nerval .Sylvie</i> . Paris: BORDAS, 1992.
12.	ბოგუტა	Богута И. <i>История философии</i> . Москва: Издательство „Мысль”, 1995.
13.	ბონფეუა 1988	Bonnefoy Y. <i>La Vérité de parole</i> . Paris : Édition du Mercure de France, 1988.
14.	ბონე 1996	Bonnet H. <i>Sylvie de Nerval</i> . Paris : Hschette, 1996.
15.	ბორდასი.. 2002	Bordas É... <i>L'analyse littéraire</i> . Paris : NATHAN, 2002.
16.	ბორხესი 1999	Борхес Х.Л. <i>Класику XX века</i> . Ростов -на-Дону: 1999.

17.	ბუაიე	2008	Boyer A.-M. <i>Paralittératures</i> . Paris : Armand Colin, 2008.
18.	ბრასელი	2004	Brassel D. <i>Manuel de littérature française</i> . Paris : Bréal/Gallimard, 2004.
19.	ბრემონი	1973	Bremond C. <i>La logique du récit</i> . Paris : Seuil, 1973.
20.	ბრეტონი	1964	Breton A. <i>Essais sur les modernes</i> . Paris : Gallimard, 1964.
21.	ბრუნელი	2005	Brunel Pat. <i>Littérature française du XX siècle</i> . Paris : Armand Colin, 2005.
22.	ბრუნელი	2007	Brunel P. <i>Littérature française des origines à nos jours</i> . Paris : Vuibest, 2007.
23.	დასავლეთ...	1988	დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა. თბილისი : თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988.
24.	დელოზი	2004	Делез Ж. <i>Перегаворы</i> . Санкт-Петербург: Наука, 2004.
25.	დესტრუელი	2001	Destruel Ph. <i>Les filles du feu</i> . Paris : Gallimard, 2001.
26.	დიმიტრევი...	1990	Димитриев А.... <i>Зарубежная литература XIX века Романтизм</i> . Москва., 'Высшая школа', 1990.
27.	დორმესონი	1997	D'ormesson J. <i>Une autre littérature française</i> . Paris : Gallimard, 1997.
28.	დიუმა	1990	Dumas A. <i>Sur Gérard de Nerval</i> . Paris : Édition Complexe, 1990.
29.	ეკო	2002	Эко У. <i>Шесть прогулок в литературных лесах</i> . Москва. Симпозиум, 2002.
30.	ელიადე	1972	Eliade M. <i>Mythes, rêves et mystères</i> . Paris: Gallimard, 1972.
31.	ენციკლოპედია (ფილოსოფიის) 2006		<i>Encyclopédie de Philosophie</i> . Paris : Alben Miclel, 2006.
32.	ენციკლოპედია ფილოსოფიის		ფილოსოფიის ენციკლოპედია. ონ-ლაინ წიგნი, velikanov.ru /... /transgression. asp .
33.	ენციკლოპედია (სიმბოლოების)1989		<i>Encyclopédie de Symboles</i> . Pochothèque, 1989.
34.	ენციკლოპედია (ლიტერატურული ტერმინების)		<i>Словарь литературных терминов</i> , ონ-ლაინ წიგნი: www.feb-web.ru/feb/slt/...lt/-083/htm
35.	ვორაგინელი	1967	Voragine J. <i>La legende dorée. I volume</i> . Paris : Garnier-

		Flammarion, 1967.
36.	ვორაგინელი 1967	Voragine J. <i>La legende dorée II volume</i> . Paris : Garnier-Flammarion, 1967.
37.	კარასიოვა 2009	Карасева М., <i>К определению понятия ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ</i> , ონ-ლაინ დოკ: conference.kemsu.ru/GetDockFile?id=1284&table
38.	კარელსკი 1989	Карельский А. <i>Основные тенденции развития романтизма</i> . ონ-ლაინ წიგნი: feb.web.ru ?fe/inl/...v16.1433.htm.1989.
39.	კესირერი ონ-ლაინ წიგნი	Кессирер Э. <i>Техника современных политических мифов</i> . ონ-ლაინ წიგნი: sosyety. nolbu. ru/...? ch.65 i. intml.
40.	კლიმენტინები 2002	<i>Климентины</i> . ონ-ლაინ წიგნი: krotov.info/.../klimenti.htm/.2002.
41.	კონტი 1988	Conty D. <i>Histoire de la littérature française . XIX siècle</i> . Paris : BORDAS, 1988.
42.	კოსიკოვი 1976	Косиков Г. <i>О принципах повествования в романе</i> . ონ-ლაინ წიგნი: libif.ru/mimesis/method. php.
43.	კოსიკოვი 1987	Косиков Г. <i>К теории романа</i> . ონ-ლაინ წიგნი: libif.ru/mimesis/method. php.
44.	ლაგარდი ... 2003	Lagarde A., Michard L. <i>Histoire de la littérature française</i> . Paris : BORDAS, 2003.
45.	ლაკანი 2006	Лакан Ж. <i>Имена отца</i> . Москва: Гнозис/логос. 2006.
46.	ლაკანი 2006	Лакан Ж. <i>Семинары</i> . Москва: Гнозис/логос. 2004.
47.	ლაკანი 2000	Lacan J. <i>Les belles lettres</i> . Paris : Seuil, 2000.
48.	ლაკრუა 1994	Lacroix J.-Y. <i>L'utopie</i> . Paris : BORDAS, 1994.
49.	ლე ბრეტონი	Le Breton G., <i>Nerval le ténébreux</i> , ონ-ლაინ დოკუმენტი: plinius.org/spip.php ?article18.
50.	ლე გოფი 1980	Ле гофф Ж. <i>Средневековый мир воображаемого</i> . Москва: Прогресс, 1980.
51.	ლეონტიევა 2008	Леонтьева Е. <i>Некоторые замечания о взглядах современных авторов</i> . frsf.utmn.ru/vfg/21/30.
52.	ლეჟსიკონი (ქანრების) 2001	<i>Dictionnaire des genres et des notions littéraires</i> . Paris : Albin Michel, 2001.

53.	ლიტერატურის...2008	<i>ლიტერატურის თეორია</i> . თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
54.	ლოტმანი 1998	Лотман Ю. <i>Структура художественного текста</i> . ონ-ლაინ წიგნი: gumer.info/Llotman/..index.php . 1998.
55.	ლოტმანი 1992	Лотман Ю. <i>Избранные статьи</i> . ონ-ლაინ წიგნი : yamko.lib.ru/add.lotman-all.htm .
56.	ლექსიკონი (სემიოტიკური ტერმინოლოგიის)	<i>Словарь тартусско-московской семиотической школы</i> . ონ-ლაინ წიგნი: slovar.lib.ru/.../hronotop.htm .
57.	მასე 2004	Macé M. <i>Les genres littéraires</i> . Paris : GF-Flammarion, 2004.
58.	მანი (ომ-ლაინ წიგნი)	Манн.Ю., <i>Романтизм</i> . ონ-ლაინ წიგნი: www.krugosvet.ru/...ROMANTIZM.htm
59.	მელეტინსკი... 1990	Мелетинский Е. <i>Мифологический словарь</i> . Москва : Советская энциклопедия, 1990.
60.	მილნერი 1996	Milner M., Pichois C. <i>De Chatobriand à Baudelaire</i> . Paris : GF-Flammarion, 1996.
61.	მიტერანი 1988	Mittrand H. <i>Histoire de la littérature française</i> . Paris : NATHAN, 1988.
62.	ნერვალი 2000	ნერვალი ჟ. <i>მოგონებები</i> . თბილისი. გამომცემლობა : თბილისი, 2000.
63.	ნერვალი 1985	Нерваль Ж. <i>Дочери огня</i> . Ленинград: „Художественная литература“, 1985.
64.	ნერვალი 1994	Nerval G. <i>Les Filles du feu</i> . Paris : Gallimard, 1994.
65.	ნერვალი 1994	Nerval G. <i>La main enchantée</i> . Paris : Librairie Générale Française, 1994.
66.	ნერვალი 1980	Nerval G. <i>Voyage en Orient</i> . I volume. Paris : Garnier-Flammarion, 1980.
67.	ნერვალი 1980	Nerval G. <i>Voyage en Orient</i> . II volume. Paris : Garnier-Flammarion, 1980.
68.	ნერვალი 1984	Nerval G. <i>Aurélia</i> . Paris : Sreuil, 1984.
69.	ნესელშტრაუსი 1961	Нессельштраус Ц. <i>Дюрер</i> . Ленинград. Искусство. 1961.
70.	პრუსტი 1997	Proust M. <i>Contre Saint-Beuve</i> Paris : Seuil, 1997..
71.	პულე 2006	Poulet G. <i>Études sur le temps</i> . Paris : Pocket, 2006.

72.	ჟანი	1989	Jean R. <i>Nerval</i> . Paris : Seuil, 1989
73.	ჟარეტი	2001	Jarerety M. <i>Lexique du termes littéraires</i> . Paris : Gallimard, 2001.
74.	ჟენეტი	1976	Genette G. <i>Figures I</i> . Paris : Seuil, 1976.
75.	ჟენეტი	1966	Genette G. <i>Figures II</i> . Paris : Seuil, 1979.
76.	ჟენეტი	1966	Genette G. <i>Figures III</i> . Paris : Seuil, 1972.
77.	ჟენეტი	1982	Genette G. <i>Palimpsestes III</i> . Paris : Seuil, 1982.
78.	ჟუვი	1997	Jouve V. <i>La poétique du roman</i> . Paris : SEDES, 1997
80.	ჟურდენი	2007	Jourdain P-A. <i>Gérard de Nerval</i> . Paris : Aigui, 2007.
81.	რეი	1997	Rey P-L. <i>Le roman</i> . Paris : HACHETTE, 1997.
82.	რეიმონი	2000	Raimond M. <i>Le roman</i> . Paris : Armand Colin, 2000.
83.	რიკიორი	1984	Ricœur P. <i>Temps et récit</i> . Paris : Seuil, 1984.
84.	რიკიორი	2004	Ricœur P. <i>Sur la traduction</i> . Paris : Bayard, 2004.
85.	რიოტერ	2005	Reuter Y. <i>L'analyse du récit</i> . Paris : Armand Colin. 2005.
86.	სოლოვიოვა...	1990	Соловьева Н.... <i>Зарубежная литература XIX века Реализм</i> . Москва., „Высшая школа“, 1990.
87.	ტიუპა...	2009	Тюпа И., <i>Нарратология как аналитика повествовательного дискурса</i> , ონ-ლაინ წიგნი: zipistes.ru/psy/info.php?p...
89.	ტოდოროვი	1971	Todorov Z. <i>Poétique de la prose</i> . Paris : Seuil, 1971.
90.	ტოდოროვი	2007	Todorov Z. <i>La littérature en péril</i> . Paris : Flammarion, 2007.
91.	ტოდოროვი	1970	Todorov Z. <i>Introduction à la littérature fantastique</i> . Paris : Seuil, 1970.
92.	ტომაშევსკი	2008	Томашевский Б. <i>Теория литературы</i> . ონ-ლაინ წიგნი: reader.boom.ru / tomash /tema 2htm .
93.	ტოროპი	2005	Тороп П. <i>Reviews</i> . ონ-ლაინ სტატია : openstarts.units.it/dspace/bitstream/100077/2266/1/10.pdf .
94.	ფუკო	2004	ფუკო მ. <i>სიტყვები და საგნები</i> . თბილისი: დიოგენე, 2004.
95.	ფონტანილი	1999	Fontanille J. <i>Sémiotique et la littérature</i> . Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
96.	ფრეიდენბერგი	1997	Фрейденберг О. <i>Поэтика сюжета и жанра</i> . ონ-ლაინ წიგნი: Москва :Лабиринт, 1997. lib.ru/CULTURE/

		...poetika.txt.
97.	ყარალაშვილი 1980	ყარალაშვილი რ. <i>ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები</i> . თბილისი : „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1980.
98.	შენე 2000	Chenet F. <i>Le Temps</i> . Paris : Armand Colin, 2000.
99.	შმიდი 2003	Шмид В. <i>Нарратология</i> . Москва: Языки славянской культуры..2003.
100.	შნაიდერი 1985	Scneider M. <i>La littérature fantastique en France</i> Paris : Librairie Arthème Fayard, 1985.
101.	შოდენე 1990	Chaudenay R. <i>Les plagiaires</i> . Paris: Perrin, 1990.
102.	ჩუკანცოვა 2009	Чуканцова В., <i>Интермедиаальный анализ в системе исследования</i> , ონ-ლაინ დოკ: flp://lib:herzen.sph.ru/text/chukacheva_108_140_145phf
103.	ჭილაია 1985	ჭილაია ა., ჭილაია რ. <i>ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები</i> . თბილისი: „თსუ-ს გამომცემლობა“, 1985.
104.	ხელოვნება და შემოქმედი... 1985	<i>Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века</i> , Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1985.
105.	ჰილმანი.... 2009	<i>Хиллман</i> , ონ-ლაინ დოკუმენტი: jungland.ru/./