

ბოლიკის შექმნას უკვე არსებულის აღდგენა სჯობს. მწერალი მიიჩნევს, რომ ბაგრატიონთა საგვარეულო გერბი და დავით აღმაშენებლის დროშა ერში ღირსებასა და სიამაყეს აღვიძებს.

პუბლიკაცია „მიმართვა საკონსტიტუციო კომისიის თავმჯდომარეს“ (1995) ახალი კონსტიტუციის მიღებასთან დაკავშირებულ საკითხებს განიხილავს. მწერალი მკაფიოდ აფიქსირებს თავის პოზიციას: მას საქართველოს ფედერაციული მოწყობა დაუშვებლად მიაჩნია.

ოთარ ჭილაძის პუბლიცისტურ-ესეისტური ნარატივი მის შემდეგი პერიოდის კრებულებშიც გრძელდება. მწერლის მხატვრულ ტექსტებშიც ხშირად გვხვდება პუბლიცისტური რეფლექსიები, რომლებშიც ავტორი ერის თუ საზოგადოების საჭირობოტო, ექსისტენციურ პრობლემატიკას აანალიზებს და საქართველოს ლიტერატურული თუ პოლიტიკური ველის არსებით მარკერებს განსაზღვრავს.

დამოწმებანი:

ანდრონიკაშვილი: ანდრონიკაშვილი ზ. *ინტელექტუალები და ინტელიგენცია*. andronikashvili.blogspot.com.

კვაჭანტირაძე 2013: კვაჭანტირაძე მ. *ვექტორები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2013.

ჭილაძე 2003: ჭილაძე ო. *ბედნიერი ტანჯული*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2003.

Nona Kupreishvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

From Literary Journalism to Literary Writings

Fall of Soviet Union as a support of totalitarianism in many respects stipulated literary tendencies of post-soviet and post-socialistic countries and those facts that followed it. Extremely tense reality so had outridden with artistic invention that artistic prose ranswered to this new challenge

of time with movement from conceived and composed to nonfictional text.

Former journalists also discuss the issue of “nonfiction” and it is clear that neither this is coincidental. Such author is a writer Shoren Lebanidze, whose even the first book’s title (“Permit to Conflict Zone” – 2014) indicates her, as a journalist’s, that time special correspondent of independent newspaper “7 Days” scope of work and local.

Key words: totalitarianism, nonfictional, journalism.

ნონა კუპრეიშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ლიტერატურული ჟურნალიზმიდან მწერლობისკენ

პოსტსაბჭოთა და პოსტსოციალისტური ქვეყნების ლიტერატურული ტენდენციები მრავალმხრივ განაპირობა ტოტალიტარიზმის საყდენის, საბჭოთა კავშირის, ნგრევამ და იმ მოვლენებმა, რომელიც მას მოჰყვა. უკიდურესად დამაბულმა რეალობამ იმდენად გაუსწრო მხატვრულ გამონაგონს, რომ მხატვრულმა პროზამ დროის ამ ახალ გამოწვევას გამოგონილ-შეთხზულიდან არაბელეტრისტულ ტექსტზე გადანაცვლებით უპასუხა. ასე დამკვიდრდა ე.წ. „ფიქშენისა“ (fiction) და „ნონფიქშენის“ (non-fiction) ანტინომიური ცნებები, რომელთაგან უპირატესობა სწორედ „ნონფიქშენმა“ დაისაკუთრა.

როგორც ცნობილია, ტერმინი „ნონ-ფიქშენი“ თავდაპირველად 1966 წელს გაჩნდა. სწორედ ასეთი ქვესათაურით „non fiction novel“, ანუ რომანი გამონაგონის გარეშე, ამერიკელმა ჟურნალისტმა და მწერალმა ტრუმენ კაპოტემ გამოაქვეყნა თავისი უჩვეულო ტექსტი „ცივისსხლიანი მკვლელობა“. მას საფუძვლად დაედო კანზასის შტატში მომხდარი გახმაურებული მკვლელობის ისტორია. კაპოტემ პრესაში თავდაპირველად სტატიები დაბეჭედა, რასაც მოჰყვა ჟურნალისტური გამოძიება და მომხდარის ღრმა ანალიზი. ეს მასალა მოგვიანებით მთლიანად შეიკრა. შედეგად ფაქტოგრაფიის, მიკროისტორიისა და სხვა ჟურნალისტური მეთოდების მხატ-

ვრულ ფორმაში მოქცევით ავტორმა ისტორიულ-საგამომძიებელი დისკურსის ახალი ტიპი წარმოადგინა.

ზოგადად, ლიტერატურისა და ჟურნალისტიკის მამომრავებელი ცენტრიდანული ძალები ერთმანეთისკენ ისწრაფვიან. სახეზეა მათი წარმატებული სინთეზირება, რომელიც ორი ძირითადი პლანის – დოკუმენტურისა (რეალური დოკუმენტების, მოგონებების) და მხატვრულის (ავტორისეული განსჯა, ფიქრი, გააზრება, დოკუმენტების შეფასება) დაახლოებით მიიღწევა. ზუსტი დეფინიციების ძიებისას კი უნდა გვახსოვდეს, რომ „ტექსტთან დამოკიდებულება – როგორც fiction-ის, ისე non-fiction-ის დროს, განისაზღვრება არა ჟანრის შეგრძნებით, არამედ მსოფლადქმით. მაგ. ათეისტები აღიქვამენ ბიბლიას, როგორც ზღაპარს, ფიქციას, fiction-ს, მორწმუნენ კი, როგორც წმინდა წიგნს, non-fiction-ს. აქედან იღებს სათავეს მათ შორის არსებული ყველა დანარჩენი განსხვავება (ივანოვა 2005: 5). ბევრად უფრო ადრე ცნობილი ლიტერატორი ლიდია გინზბურგი წერდა, რომ ფაქტობრივი გადახრები ვერ უგულებელყოფენ რეალობას, როგორც მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურულ პრინციპს, ვერც ამით განპირობებულ განსაკუთრებულ შემეცნებით და ემოციურ შესაძლებლობებს. სწორედ ესაა ლიტერატურის დოკუმენტურობის საფუძველი. თავად ლიტერატურას კი ხელოვნების ნიმუშად მისი ესთეტიკური ორგანიზება აქცევს (ივანოვა 2005: 7).

ყველაფერი მაინც იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორი ავტორი მოძრაობს დოკუმენტალობასა და მწერლობას შორის, ან სულაც მათ საზღვარზე. ასეა თუ ისე, გამოწვევის გარეშე აგებული ნარატივი ყოველდღიურად სულ უფრო პოპულარული ხდება. ეს ფაქტი, სხვა უტყუარ ნიშნებთან ერთად, ბელორუსი ჟურნალისტიკისა და მწერლის, სვეტლანა ალექსიევიჩის, წიგნების სერია „უტოპიური ხმებისთვის“ 2015 წელს ნობელის პრემიის მინიჭებამაც დაადასტურა (საგულისხმოა, რომ ჯერ კიდევ 1987 წელს, პარიზში გამართული გასტროლების დროს, ტაგანკის ცნობილმა თეატრმა წარმოადგინა ს. ალექსიევიჩის რომანის „ომს ქალის სახე არა აქვს“ მიხედვით შექმნილი პიესა, რომელმაც დიდი ინტერესი გამოიწვია). ასეთი დონის აღიარება კი „ნონფიქშენის“ შემდგომი განვითარება-გაფართოების საწინდრადაც შეიძლება მივიჩნიოთ ანუ მომავალში არაერთი ავტორისთვის, რომლებიც

წერის ხელოვნებას მაღალპროფესიულად დაეუფლებიან, როგორც ძველი ლათინელები იტყოდნენ, მოძრაობა „რეალობიდან ყველაზე რეალურისკენ“, შესაძლოა, ერთადერთ ანგარიშგასაწევ ორიენტირად იქცეს.

როგორც ირკვევა, ქართული მწერლობისთვისაც „ნონფიქშენი“ უძველესი ლიტერატურული მოდელი აღმოჩნდა. ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრებით (მაგ. ლ. ბრეგაძე), ჩვენებურ „ნონფიქშენს“ თავისი ადეკვატური გამოხატულება მოეძებნება. მაგალითად, ჩვენივე აგიოგრაფიული მწერლობა, სულხან – საბას „მოგზაურობა ევროპაში“, ა. წერეთლის „ჩემი თავგადასავალი“, ალ. ყაზბეგის „ნამწყემსარის მოგონებანი“. XX საუკუნის მწერლობიდან კი ასახელებენ რ. ჭეიშვილის `მუსიკას ქარში“, ა. ბაქრაძის „მწერლობის მოთვინიერებას“, ო. ჩხეიძის „ჩემს სავანეს“, ვ. ჯავახიძის „უცნობს“ და სხვ.

XX საუკუნის 20-იან წლებში, როცა მოვლენების განვითარებამ კალიდოსკოპური ხასიათი მიიღო. მხატვრული რეპრეზენტაციის პროცესმა ჯერ პოეზიიდან პროზაზე (მაშინ მას „გაღვიძებულ კონსერვატორსაც“ უწოდებდნენ, ხოლო ალექსანდრე ვორონსკი წერდა: ახლა პროზა ნაფოტასავით წამოვიდაო), შემდეგ კი პროზიდან დოკუმენტურ პროზაზე, მასთან ერთად კი მძაფრ პუბლიცისტიკაზე გადაინაცვლა. ასე რომ, ჩვენი ისტორიული განვითარების ექსკლუზიურობის გამო, ასე ვთქვათ, მხატვრული საშუალებებით დოკუმენტურობის აღდგენა ლიტერატურის განვითარების იმანენტურობაზე მეტად ყოველ ახალ ისტორიულ მოსახვევში წარმოქმნილი ასევე ახალი (ხშირად კი თავს დამტყდარი) კულტურული პარადიგმის გააზრების შედეგიც იყო. ასე მაგალითად, ნიკოლო მიწიშვილმა, რომელიც სხვებზე მეტი პასუხგაუცემელი კითხვებით შეხვდა საბჭოური რეჟიმის დამკვიდრებას, ამავე რეჟიმის არსში გასარკვევად პოეზიის ნაცვლად დოკუმენტური პროზა, შემდეგ კი სულაც პუბლიცისტიკა მოიხმო. მის „თებერვალსა“ და „ფიქრებს საქართველოზე“, სადაც გაურკვეველობის წინაშე მდგარი ევროპული მოდერნიზმის ესთეტიკისა და პრაქტიკის გამოზარებლი შემოქმედის სულიერი დისკომფორტი იკვეთება, იმ ურთულესი დროის ქრონიკაც შეიძლება ვუწოდოთ, უფრო სწორად კი მწერლობასთან უკიდურესად მიახლოებული ჟურნალიზმი, რომელიც მაღალმხატვრულადაა შესრულებული. თუმცა ამ დროს

ლიტერატურა, ალბათ, უფრო ფაქტისკენ ისწრაფვოდა, ფაქტის სიტყვაში მაქსიმალურ ჩატევას, პლაკატურობას ლამობდა მაშინ, როდესაც დღევანდელი ლიტერატურული პროცესის კონტექსტში პირუკუ ხდება – ფაქტიდან მისი გამოხატვისკენ მოძრაობს. მიუხედავად ამისა, მწერლობასა და ჟურნალიზმს შორის არსებული საზღვრების სიმყიფეზე საუბარი საფუძველს მოკლებული სულაც არ არის იგი, როგორც იტყვიან, არახალია, ძველია. თუმცა, თუ მაინც ვისაუბრებთ ჟურნალიზმსა და მწერლობას შორის არსებულ ტიპობრივ განსხვავებაზე, ასეთი სურათი იქმნება: „თუ ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერტექსტუალობა, ანუ მისი თემატური, სტრუქტურული, სტილისტური პოზიცია სხვა ლიტერატურული ტექსტების მიმართ ფარულ შრეს წარმოადგენს, ჟურნალისტურ ნაწარმოებში ის დემონსტრაციულია, რაც კომუნიკაციის აუცილებელი პირობაა... ამიტომაც ჟურნალისტური ხერხები გამიშვლებულია, ჟანრები კი დაანონსებულია რუბრიკებსა და ქვესათაურებში...“ (ბუკსი 1987). თუ ჟურნალისტი რეალურ ფაქტებთან მუშაობს, ცდილობს მათთან დაკავშირებული საკუთარი მოსაზრებების ზუსტად და გასაგებად გადმოცემას, მწერალს ამას არავინ ავალდებულებს. მწერლისთვის რეალობის ცნება პირობითია (ან ნედლი მასალაა მომავალი მხატვრული სტრუქტურის შესაქმნელად), რადგან იგი შესაძლოა საუკუნეების წინანდელ ან სულაც მწერლური ფანტაზიით შექმნილ ამბავს წარმოგვიდგენდეს. ჟურნალისტმა უნდა იჩქაროს, რომ ფაქტს დაეწიოს, მწერლისთვის კი სიჩქარე ყველაზე სასურველი მდგომარეობა ნამდვილად არ არის.

ინფორმაციულობიდან მხატვრულ-იდეოლოგიურ ინტერპრეტაციაზე გადასვლის კანონზომიერებაზე წერს ნორა ბუკსი წერილში „ჟურნალისტიკა თუ ლიტერატურა“: „ჟურნალისტიკაში შეტყობინების ლიტერატურისაზიით ხდება ინფორმაციულობის მხატვრული გამონაგონით ჩანაცვლება, რის შედეგადაც მკითხველს იგი ემოციურ დონეზე მიეწოდება. ლიტერატურაში კი თვალს ვადევნებთ დოკუმენტალობის მხატვრული ხერხებით ასახვას. ამიტომაც მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ფაქტოლოგიურ გზავნილს ემსგავსება და კომუნიკაციის ინფორმაციულ დონემდე არჩევს“ (ბუკსი 1987).

თუ გავიხსენებთ იმას, რომ ფ. დოსტოევსკი, ედგარ პო ან თუნდაც ჰემინგუეი ჯერ ჟურნალისტები იყვნენ, შემდეგ კი სრულიად

უნიკალური ხელწერის მქონე მწერლებად ჩამოყალიბდნენ, შემოქმედებითი მუშაობის ერთი უფრო ხისტი ფორმიდან მეორე, უფრო ფაქიზ და ცუდად პროგნოზირებად ფორმაში გარდასახვარზე შემთხვევებში საკმაოზე მეტად დამაჯერებლად გამოიყურება. ამიტომაც, დღეს, როდესაც ეს პრობლემა განსაკუთრებით გააქტიურდა, ზემოთ ნახსენები „ნონფიქშნის“ დისკურსს ყოფილი ჟურნალისტებიც, ან უფრო სწორად, მწერლური ნიჭით დაჯილდოებული ჟურნალისტები ქმნიან.

მაღალპროფესიულ ჟურნალიზმს ხშირად უწოდებენ „მარცხენა ხელით, ანუ ნაჩქარევად შექმნილ ლიტერატურას“, რომელიც, ცხადია, სათანადო ნიჭისა და მიდრეკილების შემთხვევაში (რაც, სამწუხაროდ, ფრიად იშვიათი მოვლენაა), სამწერლო უნარის განვითარების წინაპირობად იქცევა. ასეთი ავტორია ჟურნალისტი და მწერალი შორენა ლებანიძე, რომლის პირველი წიგნის სათაურიც კი („საშივი კონფლიქტის ზონაში“ – 2014) მიგვანიშნებს მისი, როგორც ჟურნალისტის, როგორც იმხანად დამოუკიდებელი გაზეთ „7 დღის“ სპეციალური კორესპოდენტის, საქმიანობის მიმართულებასა და ლოკალზე. შორენა ლებანიძემ, რომელიც უკვე რამდენიმე მხატვრულ-დოკუმენტური რომანის ავტორია, გაიარა ე.წ. „ლიტერატურული ჟურნალიზმის“ (Creative non-fiction) ეტაპი. სწორედ ამ პერიოდში მის ტექსტებში გამოიკვეთა „დანახვა-ჩაწერა, გავრცელების“ – ამ წმინდა წყლის ჟურნალისტური ჩვევების ორი ძირითადი მიმართულებით განვითარების ტენდენცია: ავტორი ერთსა და იმავე დროს წარმოგვიდგება თვითმხილველისა და ომში მონაწილე ქალის ნარატივით. თანაც ცხოვრებიდან უშუალოდ აღებული ამბები მასალის მოწოდების გამორჩეული უნარით, მათი სტრუქტურირებითა და შეფასებებითაც ჩვენი უახლესი ისტორიის არა ე.წ. „შავი პირის“, არამედ სწორედაც რომ „დედნის“ სრულ შთაბეჭდილებას ქმნის („მანანა ანუა. ტყვეობის ორმოცდათორმეტი დღე“ – 2015, „პენელოპე მგზავრი“ – 2018).

ჟურნალისტური საქმიანობის დროს შექმნილი ფაქტის ერთგვარი ოკუპირებისა და ყოვლისმომცველობის, ოპერატიულობის, მომავალი სტატისის მთავარი აქცენტებისა და მონტაჟირების შესახებ სწრაფი გადაწყვეტილების მიღების უნარმა „პენელოპეში“ სტილისტიკისა და რიტმის ისეთი შეგრძნება მოიტანა, რომელშიც ზუსტად აირეკლა გასული საუკუნის 90-იანი წლების ციებ-ცხელება.

ახალგაზრდა ქალი, ორი მცირეწლოვანი შვილის დედა, სამოქალაქო ომის დამთავრების შემდეგ, ნაცვალად იმისა, რომ სახლში, ასე თუ ისე გამთბარ კერასთან დახვდეს საკუთარ ქმარს, თვითონ მიდის მის სამებნელად. თუ რამდენად სახიფათოა ასეთი მოგზაურობა, ისიც ისეთ მოუწყობელ ქვეყანაში, როგორც ჩვენია, ახსნას, ფაქტობრივად, არ საჭიროებს, რაც კარგად ჩანს კიდეც რომანის არაერთ ეპიზოდში: „ნაბიჯს ანელებ. უკან იხედები... ნახევარი კილომეტრი უკვე გაიარე. კილომეტრი დაგრჩა. არც კი... შეგიძლია თეკო ძირს ჩამოსვა. აი, ასე. ეჰ, სულს ითქვამ. სიქა გაგძვრა? დაიღალე? არა. ამტანობას არ უჩვი. მაგარი ხარ. უფრო სწორად გადაწყვეტილების სიმყარე, მიზანი და მოტივაცია გაძლიერებს... მიდიხარ და მიდიხარ. არაფრის დიდებით არ გაჩერდები. არაფრის ფასად. არასოდეს“ (ლებანიძე 2018: 46).

თუ ანტიკური პენელოპე საუკუნეების მანძილზე ქალური მოთმინებისა და მისაბამი ერთგულების სიმბოლო იყო, ამ ზნეობაზე კი იდგა კიდეც ოჯახის ინსტიტუტის სიმყარე, შორენა ლებანიძესთან ეს პარადიგმა სწორედ რომ დროის შესაბამისადაა ამოყრავებული. საკუთარი გმირისთვის საგანგებოდ შერჩეული სახელიც, რომელიც შემდეგ რომანის სათაურადაც იქცა, თანამედროვე ქალის ცხოვრებაში მომხდარ მკვეთრ მეტამორფოზაზე, მექანიკურ ცვლილებაზე ბევრად მნიშვნელოვან გარდასახვაზე მიგვანიშნებს. ამიტომაც სრულიად ლოგიკურია ფინალურ სცენაში აღწერილი შეხვედრა თვითმფრინავში, რომელიც ისევ და ისევ პენელოპეს ყველაზე მძიმე ინფორმაციის მიმღებად აქცევს. მისი თანამოსაუბრე, ვინმე გაგა, 90-იანების საქართველოში გამოვლენილი სოციალური და პოლიტიკური ურთიერთმიუღებლობის, ურთიერთგაწირვისა და ზიზღის სახიერი განსხეულებაა: „სადმე რომ გადაყროდით? (პენელოპე საკუთარ ქმარს გულისხმობს – ნ.კ.) რომ გადაყროდით? (პასუხობს გაგა – ნ.კ.) ო, მე მაგის... – ღვარძლიანად შეიკურთხებს. დაბერილ ყვრიმალებქვემ კუნთები ემაგრება... უცებ... ავი ღიმილი გადაურბენს სახეზე. წარმოსახვებით ტკბება. კმაყოფილია... რას და, დედაბუდიანად, დიდ-პატარიანად ამოვრწყავდით“ (ლებანიძე 2018: 138).

უთუოდ ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ ჟურნალიზმიდან ძალზე შორს წასულ ამ წიგნშიც გამოყენებულია იმავე ჟურნალიზმისთვის კარგად ნაცნობი კონკრეტული მოვლენიდან ამოს-

ვლის, მასზე დაყრდნობის ხერხი. პენელოპეს რეალური პროტოტიპი ჰყავს, რაზეც საუბრობს ანა დიდიშვილი თავის წერილში: „პენელოპე. ხათუნა. დედაჩემი“. იგი აანალიზებს ავტორის დამოკიდებულებას სრულიად რეალურ ქალთან, ხათუნასთან, რომელმაც მხატვრულ ტექსტში ასეთი განზოგადება ჰპოვა: „თითქოს განსაკუთრებული არაფერი: შორენა ლებანიძემ ჩვენამდე მოიტანა რუსეთ-საქართველოს ომის დროინდელი მოგზაურობის ქრონიკა, ტაქსით „გადალახული“ ჩატეხილი ხიდიით რომ იწყება და უცხოეთში მიმავალი გაფუჭებული თვითმფრინავით მთავრდება... იმ დროს, როცა პროტაგონისტს ყველაზე მეტად უჭირს, როცა მის გონებაში აზრებს დაუნდობელი ჭიდილი გაუმართავთ, ჰორიზონტზე მწერალი ირეკლება, რომელიც ხან ამხნევებს, ხან ურჩევს, ხან კიდევ ტუქსავს საყვარელ გმირს...“ (დიდიშვილი 2019). სინამდვილეში ეს ავტორისა და გმირის ურთიერთშერწყმის გამოვლინებაა, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურაში ჩამოყალიბებულ რეალური ისტორიებით შთაგონებულ ჟანრს ახასიათებს.

„პენელოპეს“ ქრონოლოგიურად უსწრებს შორენა ლებანიძის კიდევ ერთი წიგნი „თუ საჭიროა გათქმევენებთ“, რომელიც ახლახან გამოქვეყნდა. მკითხველმა, რომელმაც არ იცის აღნიშნული ტექსტების შექმნის თარიღი, იგი ჟურნალიზმიდან მწერლობისკენ აღებული გეზიდან ერთგვარ გადახვევადაც კი შეიძლება აღიქვას. მასში 30-იან წლებში რეპრესირებული ცნობილი დირიჟორის ევგენი მიქელაძისადმი მიძღვნილი დოკუმენტური მოთხრობა „მაესტროს დაბრუნება“ და 70-იან წლებში სამედიცინო ინსტიტუტის რექტორის პეტრე გელბახიანისა და სამართალდამცველი ჟურნალისტის, ნაზი შამანაურის, გახმაურებული ისტორიებია გაერთიანებული. ავტორი აქ გამოცდილ, მწერლურ ხერხებს ოსტატურად დაუფლებულ ჟურნალისტად წარმოგვიდგება. თუმცა იგი არ ჩქარობს გაარღვიოს ჟურნალიზმისა და მწერლობის წყალგამყოფი ხაზი. „დოკუმენტურად დასაბუთებული და საარქივო მასალებით გამდიდრებული ამბების აღწერით შორენა ლებანიძე ისტორიულ სინამდვილეს მნიშვნელოვან შტრიხებს მატებს“ – ვკითხულობთ წიგნის ანოტაციაში, რაც სწორი შეფასებაა. ავტორის პოზიციონერობა (განსაკუთრებით ბოლო ორ ნარკვევში) დოკუმენტალიზმის ჩარჩოებს თითქმის არ სცდება.

„პენელოპესგან“ განსხვავებით ევგენი მიქელაძისადმი მიძღვნილი დოკუმენტური რომანი, პირველ ყოვლისა, კონკრეტული ისტორიული პირის ცხოვრებისეული ქრონიკების აღდგენის სურვილითაა ინსპირირებული და ეს უაღრესად საპატიო მისიაა ე.წ. „ალცგეიმერის სინდრომით“ დაავადებული ჩვენი საზოგადოების წინაშე მდგარი ავტორისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ „მაესტროს დაბრუნებაში“ აშკარად ვხვდებით მხატვრული პროზისთვის დამახასიათებელ სტილისტიკასა და კომპოზიციურობას, გმირთა შინაგანი თუ ღია მონოლოგების მონაცველეობას, ავტორისეულ შეფასებებს, ეს დოკუმენტური პროზაა და არა მხატვრული. თხრობა ცნობილი პარტიული მუშაკების, მამია და მარიამ ორახელაშვილების, ქალიშვილის, ქეთუსია ორახელაშვილის, სიზმრით იწყება, რომელიც არა მარტო პერსონაჟთა ბედის პროვიდენციალურ ხილვას, არამედ მთელი ტექსტის ინტონაციურ მახასიათებელს წარმოადგენს. ბოლშევიკური რეჟიმის სტრუქტურასა და ხასიათში ჩახედვა, რისკენაც გვიბიძგებს შორენა ლებანიძე, არა იმდენად ნარატივის სტილიზებით, რამდენადაც ჩვენი უახლესი წარსულის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ეტაპის უდანაკარგოდ გაცოცხლებისკენაა მიმართული. მართალია, მსხვერპლი და ჯალათი აქ ჯერ კიდევ პოლარიზებულნი არიან, შესაბამისად მათი ქმედებებიც ძირითადად კონტრასტულობით გამოირჩევა, მკითხველს უნდა და აინტერესებს ამგვარი გადაწყვეტა, რათა რაც შეიძლება ბევრი გაიგოს და განსჯა-ათვისების, მეხსიერების დამუშავების უფრო მაღალ საფეხურზე გადაინაცვლოს. აქ კი, იმედია, დღეს ვუალირებული ან სულაც დაფარული შრეებიც გამოჩნდება.

შორენა ლებანიძეს თავისუფლად შეუძლია ამ მიმართულებით განვითარდეს ისევე, როგორც განაგრძოს „პენელოპეთი“ დაწყებული გზა. მეტიც, ირკვევა, რომ მას ხელეწიფება დოკუმენტური და მხატვრული პროზის ურთიერთშეთავსებაც. თუ რომელ ჟანრს აირჩევს იგი მომავალში, ამას ახალი წიგნი(ან წიგნები) წარმოაჩენს. ერთი რამ კი ცხადია. ქართულ მწერლობაში დამკვიდრებულ „ნონფიქშენს“ შორენა ლებანიძის სახით კიდევ ერთ ანგარიშგასაწევი ავტორი გამოუჩნდა.

დამოწმებანი:

ალექსიევიჩი 2015-17: ალექსიევიჩი ს. *ხუთი რომანი* („ჩერნობილის ლოცვა“, „სექენდ ჰენდის დრო“, „ომს არა აქვს ქალის სახე“, „ცინვის ბიჭები“, „უკანასკნელი მოწმეები“). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2015-17.

არილი 2013: თანამედროვე ქართული პროზა. ჟურნ. არილი, 2013, 23 ნომბერი.

ზუკსი 1987: Букс Н. *Журналистика или литература?* https://www.persee.fr/doc_1987.

გენისი 2009: Генис А. *Фотография души. В окрестностях английского романа.* Журн. Звезда, 2009, №9.

დიდიშვილი 2019: დიდიშვილი ა. *პენელოპე. ხათუნა. დედაჩემი.* ARTANUJI.GE

ივანოვა 2005: Иванова Т. *По ту сторону вымысла.* Журн. Знамя, 2005, №11.

ლებანიძე 2014: ლებანიძე შ. *საშვი კონფლიქტის ზონაში.* თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2014.

ლებანიძე 2015: ლებანიძე შ. *მანანა ანუა. ტყვეობის ორმოცდათორმეტი დღე.* გამომცემლობა არტანუჯი, თბ. 2015.

ლებანიძე 2018: ლებანიძე შ. *პენელოპე მგზავრი.* თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2018.

სადღობელაშვილი 2015: სადღობელაშვილი ნ. *რა შეუძლია ლიტერატურას?* mastavlebeli.ge

ჩხაიძე 2018: Чхайдзе Е. *Политика и литературная традиция. Русско-грузинские связи после перестройки.* Москва: изд. НЛО, 2018.

ხარბედა 2015 : ხარბედა მ. *ტექსტი და სიმართლე.* თბილისი: გამომცემლობა „აზრი“, 2015.

Nestan Kutivadze

Georgia Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

The Socium of the End of the 20th Century in the Artistic Narrative

The 80-90s of the 20th century became the epoch of the most important world cataclysms. Early in the Soviet Union, the “Perestroika”, that was declared in 1984, was followed by the beginning of the process of reevaluation of the existing, rethinking of true values, the struggle for national independence and the collapse of “the great Soviet nation”. In the artistic