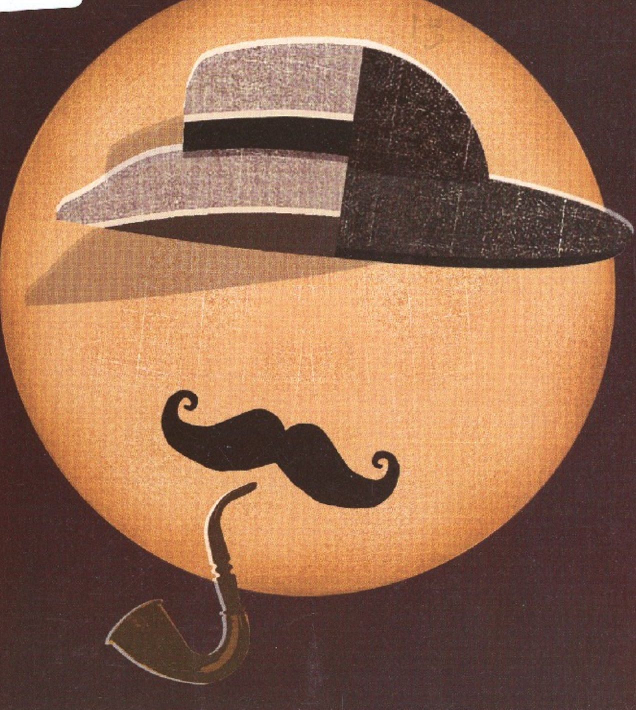
საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

არილი

ფასი 2 ლარი

1134
2021



ნიუ ვიჟენ უნივერსიტეტი

2021
2 (294)

ნომრის თემა

დეტექტივი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სარჩევი

დეტექტივის შესავალი

1 რონალდ ნოქსი | დეტექტიური ლიტერატურის 10 მცნება
ინგლისურიდან თარგმნა თამარ ლომიძემ

2 ლევან ბერძენიშვილი | ჟანრი: დეტექტივი

კლასიკა

7 უისტან ჰიუ ოდენი | დამნაშავე მღვდელი
ინგლისურიდან თარგმნა მეგი თედორაძემ

14 ედმუნდ უილსონი | რატომ ვკითხულობთ დეტექტივებს?
ინგლისურიდან თარგმნა ელენე ნაბახტეველმა

დეტექტივის თეორია

17 ოსტინ რ. ფრიმენი | დეტექტივების წერის ხელოვნება
ინგლისურიდან თარგმნა თამარ ლომიძემ

23 პატრიკ ფრენჩი | ღია წერილი დეტექტივებსა და ფსიქოანალიტიკოსებს
ინგლისურიდან თარგმნა თამარ ლომიძემ

29 მარტინ პრაისტმენი | შერლოკის შთამომავლობა: სერიათა დაბადება
ინგლისურიდან თარგმნა გიორგი მაჭარაშვილმა

დეტექტიური ბიოგრაფიები

36 დავით ცარელაშვილი | ცხოვრება შერლოკ ჰოლმსისა
მოთხრობილი სერ უილიამ ჩარლზის მიერ

41 ლეროი ლად პანიკი | რეიმონდ ჩანდლერი (1888-1959)
ინგლისურიდან თარგმნა გიორგი მაჭარაშვილმა

კინოდეტექტივი

51 მაქსიმალური შიშის განცდა ძალადობის ჩვენების გარეშე | ინტერვიუ ალფრედ ჰიჩკოკთან
ინგლისურიდან თარგმნეს დაჩი ხონელიძემ და თათია გოგალაძემ

გარეკანი: მამუკა ტყეშელაშვილი

არილი

საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ასოციაცია "არილის" ყოველთვიური გამოცემა

The Literary Magazine "Arili"

რედაქტორები
მალხაზ ხარბედია
ლექსო დორეული
შადიმან შამანაძე

მხატვარი მამუკა ტყეშელაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა თამაზ ჩხაიძე

პროექტის მენეჯერი ეკა ხარბედია

სარედაქციო საბჭო

რატი ამაღლობელი, ია ანთაძე, ანდრო ბუაჩიძე, ლაშა ბუღაძე, თამაზ ვასაძე, გიორგი კეკელიძე, ზურაბ კიკნაძე, ვასილ მაღლაფერიძე, ზვიად რატიანი, ჯიმშერ რეხვიაშვილი, ირაკლი სამსონაძე, გულსუნდა სიხარულიძე, ბაკურ სულაკაური, ირმა ტაველიძე, ქეთი ქანთარია, პაატა შამუგია, ზაზა ჭილაძე.

არილი - დასასვენებელი სიწმინდეთა

სულხან-საბა

არილი - მზის შუქი, რამეზე დამდგარი

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი

არილი - თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მარილი

ხალხური

ელექტრონული ფოსტა: info@arilimag.ge
ვებგვერდი: arilimag.ge
AriliMagazine

გამოდის 1993 წლიდან

© ჟურნალში გამოქვეყნებული მასალების გამოყენება "არილის" რედაქციის ნებართვის გარეშე აკრძალულია

ნიუ ვიჟენ უნივერსიტეტი

ჟურნალი გამოიცემა ნიუ ვიჟენ უნივერსიტეტის მხარდაჭერით

2, 2021
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ლევან ბერძენიშვილი

ჟანრი: დეტექტივი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ფრანგული დეტექტივის დამფუძნებელია ემილ გაბორიო, გამომძიებელ ლეკოკზე შექმნილი რომანების სერიის ავტორი. რობერტ ლუის სტივენსონი ბაძავდა გაბორიოს თავის დეტექტიურ მოთხრობებში (განსაკუთრებით „რაჯას ბრილიანტში").

კლასიკური დეტექტივის მთავარი თავისებურება ფაქტების სისრულე, რადგანაც კარგი გამოცანის მოფიქრება უფრო იოლია, ვიდრე მისი ამოხსნისა (დამახასიათებელი მაგალითია ჯონ დიქსონ კარის რამდენიმე რომანი). საიდუმლოს ამოხსნა არ უნდა ეყრდნობოდეს ცნობებს, რომლებიც არ იყო მკითხველისთვის წარდგენილი გამოძიების აღწერისას. იმ მომენტისთვის, როდესაც გამოძიება სრულდება, მკითხველს საკმარისი ინფორმაცია უნდა ჰქონდეს საიმისოდ, რომ მის საფუძველზე თავად იპოვოს ამოხსნა. შეიძლება დამალული იყოს მხოლოდ უმნიშვნელო დეტალები, რომლებიც გავლენას არ ახდენენ საიდუმლოს ამოცნობაზე. გამოძიების დასრულებისას ყველა გამოცანა უნდა იქნას ამოხსნილი და ყველა კითხვაზე უნდა იყოს ნაპოვნი პასუხი.

კლასიკური დეტექტივის კიდევ ერთი ნიშანია, რომ სამყარო მასში ბევრად უფრო მოწესრიგებულია, ვიდრე ჩვენი ცხოვრებაა. ჩვეულებრივ, საუბრობენ დეტექტივის სამყაროს „ჰიპერდეტერმინულობაზე".

ჩვეულებრივი გარემო

პირობები, როლებშიც ხდება დეტექტივის მოქმედება, ძირითადად, ჩვეულებრივია და კარგად არის მკითხველისთვის ცნობილი (ყოველ შემთხვევაში, თვითონ მკითხველი ფიქრობს, რომ მათში დამაჯერებლად ერკვევა). ამის გამო მკითხველისთვის თავიდანვე ცნობილია, აღწერილიდან რაა ჩვეულებრივი და რა უცნაური, რომელიც ჩვეულებრივის ჩარჩოებში ვერ ჯდება.

პერსონაჟების მოქმედების სტერეოტიპულობა

პერსონაჟები არსებითად მოკლებული არიან თავისებურებას, მათი ფსიქოლოგია და საქციელის მოდელები საკმარისად გამჭვირვალეა, მათი წინასწარ გამოცნობა შესაძლებელია და თუ მათ აქვთ რაიმე მკვეთრად გამოხატული თავისებურება, იგი ცნობილი ხდება მკითხველისთვის. ასევე სტერეოტიპულია პერსონაჟების მოქმედების მოტივები (მათ შორის - დანაშაულის მოტივები).

სიუჟეტის აგების აპრიორული წესები ყოველთვის არ შეესატყვისება რეალურ ცხოვრებას. ასე მაგალითად, კლასიკურ დეტექტივში მთხრობელი და გამომძიებელი პრინციპულად არ უნდა იყვნენ დამნაშავეები (არსებობს გენიალური გამონაკლისი).

არის კიდევ ერთი შეზღუდვა, რომელსაც პრაქტიკულად ყოველთვის ექვემდებარება კლასიკური დეტექტივი - შემთხვევითი შეცდომებისა და გამოუვლინებელი დამთხვევების დაუშვებლობა. მაგალითად, რეალურ ცხოვრებაში მოწმე შეიძლება ამბობდეს სიმართლეს, შეიძლება იტყუებოდეს, შეიძლება ცდებოდეს და შეიძლება შეცდომაში იყოს შეყვანილი, მაგრამ შეიძლება, უბრალოდ, არამოტივირებულად ცდებოდეს (შემთხვევით აურიოს თარიღები, თანხები, გვარები). დეტექტივში ასეთი რამ გამორიცხულია - მოწმე ან ზუსტია ან ცრუობს, ან მის შეცდომას აქვს ლოგიკური საფუძველი.

შეიძლება ჩამოვთვალოთ დეტექტივისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე თავისებურება:

დეტექტივის მკითხველს სთავაზობენ თავისებურ თამაშში ჩართვას - საიდუმლოს ამოხსნას ან დამნაშავის სახელის ამოცნობას;

„გოთიკური ეგზოტიკა" - დაწყებული ედგარ პოს ინფერნალური მაიმუნიდან, რომელიც ორი ჟანრის (ფანტასტიკისა და დეტექტივის) მამამთავარია, დაწყებული კონან დოილის ლურჯი კარბუნკულიდან და ტროპიკული ასპიტიდან, უილკი კოლინზის ინდური მთვარის სპეკალიდან და დამთავრებული აგათა კრისტის განმარტოებული ციხესიმაგრეებითა და ჩარლზ სნოუსეული ცხედრით ნავში, დასავლური დეტექტივი გამოუსწორებლად ეგზოტიკურია. გარდა ამისა, იგი პათოლოგიურად ენათესავება გოთიკურ რომანს.

სქემატურობა - სამეცნიერო ფანტასტიკისგან განსხვავებით დეტექტივი ხშირად იწერება მხოლოდ დეტექტივის, ანუ გამომძიებლის გამო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დამნაშავე თავის სისხლიან მოღვაწეობას უქვემდებარებს დეტექტივს, ისევე როგორც გამოცდილი დრამატურგი როლებს უსადაგებს კონკრეტულ მსახიობებს.

ამ წესებიდან არის ერთი გამონაკლისი - ე.წ. „გადაბრუნებული დეტექტივი".

დეტექტივის ტიპური პერსონაჟები:

გამომძიებელი - უშუალოდ აწარმოებს გამოძიებას. გამომძიებლად სრულიად სხვადასხვა ხალხი შეიძლება მოგვევლინოს: სამართალდამცველი ორგანოების წარმომადგენლები, კერძო დეტექტივები, დაზარალებულის ნათესავები, მეგობრები, ნაცნობები, ხანდახან სრულიად შემთხვევითი ხალხი. გამომძიებელი, ოიდიპოსისგან განსხვავებით, ჩვეულებრივ, დამნაშავე არ არის. გამომძიებლის ფიგურა, როგორც წესი, ცენტრალურია დეტექტივში.

პროფესიონალი გამომძიებელი - სამართალდამცველი ორგანოების წარმომადგენელი. შეიძლება უმაღლესი დონის ექსპერტი იყოს, შეიძლება პოლიციის ჩვეულებრივი მუშაკი აღმოჩნდეს. მეორე შემთხვევაში რთულ სიტუაციაში ხანდახან მიმართავს რჩევისთვის კონსულტანტს. არც თუ იშვიათად, კერძო დეტექტივთან და მის კომპანიონთან ერთად ქმნის საგამოძიებო ტრიადას (მაგალითად, შერლოკ ჰოლმსისა და ვატსონის სკოტლანდ იარდელი „კოლეგა", ინსპექტორი ლესტრეიდი ან ერკიულ პუაროსა და არტურ ჰასტინგსის ხშირი პარტნიორი, მთავარი ინსპექტორი ჯეიმს ჰაროლდ ჯეპი).

კერძო დეტექტივი - მისთვის დანაშაულის გამოძიება ძირითადი საქმიანობაა, მაგრამ იგი არ მსახურობს პოლიციაში, თუმცა შეიძლება იყოს გადამდგარი პოლიციელი. როგორც წესი, აქვს უაღრესად მაღალი კვალიფიკაცია, მოქმედი და ენერგიულია. ძალიან ხშირად კერძო დეტექტივი ცენტრალური ფიგურა ხდება, ხოლო მისი თვისებების ხაზგასასმელად საქმეში შემოდიან პროფესიონალი გამომძიებლები, რომლებიც მუდმივად უშვებენ შეცდომებს,

ეროვნული ბიბლიოთეკა

წამოეგებიან ხოლმე დამნაშავის პროვოკაციებს, ძიების ყალბ გზას ადგებიან და სულ ეჭვი შეაქვთ უდანაშაულო ხალხში. დეტექტივში ხშირად გამოიყენება მარტოხელა გმირის დაპირისპირება ბიუროკრატიულ ორგანიზაციასა და მის ჩინოვნიკებთან, რომელშიც ავტორის სიმპათია ყოველთვის გმირის მხარესაა.

მოყვარული გამომძიებელი - იგივეა, რაც კერძო დეტექტივი, იმ განსხვავებით, რომ დანაშაულის გამოძიება მისთვის პროფესია კი არა, ჰობია, რომელსაც დროდადრო მიმართავს ხოლმე. მოყვარული გამომძიებლის ცალკეული ქვესახეობაა შემთხვევითი ადამიანი, რომელიც არასოდეს არ ყოფილა დაკავებული ამგვარი საქმიანობით, მაგრამ ახლა იძულებულია გამოძიება აწარმოოს მკაცრი აუცილებლობის გამო, მაგალითად, რათა იხსნას უსამართლოდ ბრალდებული ახლობელი ან აიცილოს უშუალო ბრალდება საკუთარივ მის მიმართ (სწორედ ასეთები არიან დიკ ფრენსისის ყველა რომანის მთავარი გმირები). მოყვარული გამომძიებელი აახლოებს ძიებას მკითხველთან და უქმნის მას შთაბეჭდილებას, „ამაში მეც ხომ გავერკვეოდი". ერთ-ერთი პირობითობა მოყვარული გამომძიებლის (როგორიცაა, მაგალითად, მის მარპლი) დეტექტივების სერიისა გახლავთ ის, რომ რეალურ ცხოვრებაში ადამიანს, თუკი იგი პროფესიულად არ არის დაკავშირებული დანაშაულის გამოძიებასთან, ვერ შეხვდებოდა დანაშაულითა და იდუმალი სიტუაციების ამგვარი რაოდენობა.

დამნაშავე - ჩადის დანაშაულს, შლის დანაშაულის კვალს, ცდილობს, ხელი შეუშალოს ძიებას. კლასიკურ დეტექტივში დამნაშავის ფიგურა ცხადად ვლინდება მხოლოდ გამოძიების ბოლოს, ამ მომენტამდე დამნაშავე შეიძლება იყოს მოწმე, ეჭვმიტანილი ან დაზარალებული. ხანდახან დამნაშავე ალიწერება ძირითადი მოქმედების დროსაც, მაგრამ ისე, რომ მისი პიროვნება არ გამომჟღავნდეს და მკითხველს არ მიეცეს ცნობები, რომელთა მიღება გამოძიების მსვლელობისას სხვა წყაროებიდან არ შეიძლება. ზოგიერთ ნაწარმოებში დამნაშავე შეიძლება საერთოდ არ იყოს და მოვლენა აღმოჩნდეს უბედური შემთხვევა.

დაზარალებული - ის, ვის წინააღმდეგაცაა მიმართული დანაშაული ან ის, ვინც დაზარალდა იდუმალი მოვლენის შედეგად. დეტექტივის კვანძის გახსნის ერთ-ერთი სტანდარტული ვარიანტია, რომ დაზარალებული თავად აღმოჩნდეს დამნაშავე.

მოწმე - პირი, რომელიც ფლობს ინფორმაციას გამოძიების საგნის შესახებ. დამნაშავე გამოძიების აღწერისას ხშირად პირველად სწორედ ამ ამპლუაში გვევლინება - იგი ერთ-ერთ მოწმეა.

გამომძიებლის კომპანიონი - ადამიანი, რომელიც მუდმივ კონტაქტშია გამომძიებელთან, მონაწილეობს ძიებაში, მაგრამ არ ფლობს გამომძიებლის უნარებსა და ცოდნას. შეუძლია ტექნიკური დახმარება გაუწიოს ძიებას, მაგრამ მისი მთავარი ამოცანაა - უფრო გამოკვეთილად წარმოადგინოს გამომძიებლის გამორჩეული უნარ-ჩვევები ჩვეულებრივი ადამიანის საშუალო დონის ფონზე. გარდა ამისა, კომპანიონი საჭიროა, რომ კითხვები დაუსვას გამომძიებელს და მოისმინოს მისი განმარტებები, მისცეს მკითხველს საშუალება, გაჰყვეს გამომძიებლის აზრების მდინარებას და ყურადღება მიაქციოს ცალკეულ მომენტებს, რომლებიც მკითხველმა შეიძლება გაატაროს. ასეთი კომპანიონების კლასიკური მაგალითებია ექიმი ვატსონი კონან დოილთან და არტურ ჰასტინგსი აგათა კრისტისთან.

კონსულტანტი - ადამიანი, რომელსაც გამოძიების წარმართვის გამოხატული უნარი აქვს, მაგრამ თავად მასში უშუალოდ არ მონაწილეობს. დეტექტივებში, სადაც კონსულტანტის ცალკეული ფიგურა იკვეთება, იგი შეიძლება მთავარიც იყოს და ეპიზოდურიც.

დამხმარე - თვითონ არ იძიებს, მაგრამ ამარაგებს გამომძიებელს ან კონსულტანტს ცნობებით, რომლებსაც თვითონ მოიპოვებს. მაგალითად, ექსპერტი-კრიმინალისტი.

ეჭვმიტანილი - გამოძიების განმავლობაში ჩნდება ეჭვი, რომ სწორედ მან ჩაიდინა დანაშაული. ეჭვმიტანილებს ავტორები სხვადასხვაგვარად ექცევიან, ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად გამოყენებული პრინციპია - „არც ერთი თავიდანვე ეჭვმიტანილი არ არის ნამდვილი დამნაშავე", ანუ ყველა, ვისზეც ეჭვს მიიტანენ, უდანაშაულო აღმოჩნდება, ხოლო დამნაშავე აღმოჩნდება ის, ვისზეც არანაირი ეჭვი არ არსებობდა. თუმცა ამ პრინციპს, ბუნებრივია, ყველა ავტორი არ იცავს. აგათა კრისტის დეტექტივებში მის მარპლი არაერთგზის ამბობს, რომ „ცხოვრებაში სწორედ ის, ვისზედაც პირველად მიაქვთ ეჭვი, არის კიდეც დამნაშავე".

დეტექტივის სახეობები:

დახურული (კლასიკური ანუ ინტელექტუალური) დეტექტივი

დეტექტივის ეს სახეობა იმით გამოირჩევა, რომ სიუჟეტი პრინციპულად გამორიცხავს უცნობი დამნაშავის ძიებას. ბრალდებული სახეზეა და გამომძიებლის სამუშაო იმაში მდგომარეობს, რომ მიიღოს მოვლენაში მონაწილეთაგან რაც შეიძლება მეტი ცნობა, რომელთა საფუძველზე შესაძლებელი გახდება დამნაშავის გამოვლენა. დამატებით ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას ქმნის ის ფაქტი, რომ დამნაშავე აღმოჩნდება ერთ-ერთი კარგად ნაცნობი ადამიანი იმათგან, რომლებიც სულ არ ჰგავნან დამნაშავეებს. ხანდახან დახურულ დეტექტივში დანაშაულთა (ჩვეულებრივ, მკვლელობათა) მთელი წყება ხდება, რომელთა შედეგად ეჭვმიტანილთა რიცხვი მუდმივად მცირდება.

ფსიქოლოგიური დეტექტივი

დეტექტივის ეს სახეობა შეიძლება გარკვეულად სცილდებოდეს კლასიკურ კანონებს გმირების სტერეოტიპული საქციელისა და ტიპური ფსიქოლოგიის მოთხოვნის ნაწილში, რადგან იგი მიღებულია დეტექტივისა და ფსიქოლოგიური რომანის ჟანრის ურთიერთგადაკვეთით. აქ, ჩვეულებრივ, იძიებენ დანაშაულს, რომელიც პირადი მოტივებით ხდება (შური, შურისძიება) და გამოძიების ძირითადი ელემენტია ეჭვმიტანილთა პიროვნული თავისებურებების, მათი მიდრეკილებების, მტკივნეული წერტილების, რწმენის, ცრურწმენის შესწავლა, წარსულის გამოკვლევა. არსებობს ფსიქოლოგიური დეტექტივის საკმაოდ ძლიერი ფრანგული სკოლა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ისტორიული დეტექტივი

ისტორიული ნაწარმოები დეტექტიური ინტრიგით. მოქმედება ხდება წარსულში ან აწმყოში იძიებელ წარსულში მომხდარ დანაშაულს.

ირონიული დეტექტივი

ირონიული დეტექტივი ჟანრის ერთ-ერთი ატიპიური სახესხვაობაა, რომელსაც პოსტმოდერნიზმის მსუბუქი გავლენა ეტყობა. დეტექტიური გამოძიება ირონიულ დეტექტივში აღიწერება იუმორისტული თვალსაზრისით და საიდუმლოს გამოცნობას ემსახურება, ხოლო თხრობა, როგორც წესი, პირველი ან მეორე პირის სახელით ხდება. ხშირად ამგვარად დაწერილი ნაწარმოები დეტექტიური რომანის შტამპების პაროდირებას ახდენს. ამგვარ დეტექტივში სიუჟეტი, როგორც მიზეზ-შედეგობრივი სიტუაციების ჯაჭვი, რომელიც ქნის და ხსნის ნაწარმოების კონფლიქტს, დიდად მნიშვნელოვანი არ არის მკითხველისთვის. გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ცალკეული გასართობი ეპიზოდები და ტექსტის მსუბუქი ატმოსფერო. ირონიულ დეტექტივ-სერიებში ხშირად ხაზი ესმება მთავარი გმირის არაპროფესიონალიზმს.

ფანტასტიკური დეტექტივი

ნაწარმოები ფანტასტიკისა და დეტექტივის გადაკვეთაზე. მოქმედება შეიძლება ხდებოდეს მომავალში, ალტერნატიულ აწმყოში ან წარსულში, ასევე მთლიანად გამოგონილ სამყაროში.

ჯაშუშური დეტექტივი

ემყარება მზვერავების, ჯაშუშებისა და დივერსანტების მოღვაწეობის აღწერას როგორც ომის, ისე მშვიდობიან დროს „უხილავ ფრონტზე". სტილისტური ნიშნებით ძალიან ახლოსაა პოლიტიკურ და კონსპიროლოგიურ დეტექტივთან და ხშირად ერწყმის მათ ერთსა და იმავე ნაწარმოებში. მთავარი განსხვავება ჯაშუშური დეტექტივისა პოლიტიკურისგან ისაა, რომ პოლიტიკურ დეტექტივში მთავარი პოზიცია უჭირავს გამოსაძიებელი საქმის პოლიტიკურ საფუძველს და ანტაგონისტურ კონფლიქტებს, ჯაშუშურში კი ყურადღება კონცენტრირებულია თვით მზვერავულ საქმიანობაზე (თვალთვალი, დივერსია და ა.შ.) კონსპიროლოგიური დეტექტივი კი შეიძლება მივიჩნიოთ როგორც ჯაშუშური, ისე პოლიტიკური დეტექტივის ნაირსახეობად.

პოლიტიკური დეტექტივი

დეტექტივის ქვეჟანრი, რომელიც ძალზე ძლიერადაა დაშორებულია კლასიკური დეტექტივისგან. მისი წარმოშობის წყაროდ ტრადიციულად ჯაშუშური დეტექტივი მიიჩნევა. ძირითადი ინტრიგა აგებულია პოლიტიკური მოვლენებისა და სხვადასხვა პოლიტიკური თუ ბიზნეს წრეებისა და ძალების დაპირისპირების ირგვლივ. ხშირად ისეც ხდება, რომ მთავარი გმირი თვითონ შორსაა პოლიტიკისგან, მაგრამ საქმის გაოძიებისას გადააწყდება „ძლიერთა ამა ქვეყნისა" წინააღმდეგობას ან რომელიმე შეთქმულებას. პოლიტიკური დეტექტივის განმასხვავებელი ნიშანია (თუმცა აუცილებელი არ არის) დადებით გმირების არარსებობა, მთავარი გმირის გარდა, რასაკვირველია. ეს ჟანრი იშვიათად გვხვდება სუფთა სახით, მაგრამ შეიძლება იყოს ნაწარმოების მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი.

პოლიციური რომანი

აღწერილია პროფესიონალთა გუნდის მუშაობა. ამ ტიპის ნაწარმოებებში მთავარი გმირი-გამომძიებელი ან სულ არ არის, ან მხოლოდ ოდნავ გამოირჩევა გუნდის სხვა წევრებისაგან. სიუჟეტის დამაჯერებლობის თვალსაზრისით, ყველაზე უფრო ახლოსაა რეალობასთან და, შესაბამისად, სულ ოდნავ სცდება სუფთა დეტექტივის ჟანრის წესებს (დანვრილებითაა აღწერილი პროფესიული რუტინა, ხაზგასმულია დეტალები, რომელთაც კავშირი არ აქვთ სიუჟეტთან, არის გარკვეული რაოდენობის შემთხვევითობები და დამთხვევები, ძალიან დიდ როლს ასრულებს დამნაშავე და დამნაშავის ახლობელი წრეებიდან ინფორმატორების არსებობა, დამნაშავე ხშირად რჩება უმნიშვნელოდ და იგი უცნობია გამოძიების ბოლომდე, შეიძლება თაეიც კი დააღწიოს სამართალს ზერელე გამოძიების ან პირდაპირი სამხილების არარსებობის გამო).

სასტიკი დეტექტივი

ჟანრის თავისებურებაა ყურადღების კონცენტრაცია არა იმდენად გამოცანასა და მის ამოხსნაზე, არამედ მთავარ გმირსა და მის მოქმედებაზე. როგორც წესი, აღწერილია მარტოხელა დეტექტივი, 35-40 წლის მამაკაცი ან მისი პატარა დეტექტიური სააგენტო. ბოლო ათწლეულში გამოჩნდა რიგი ნაწარმოებებისა, სადაც მთავარი გმირის პოზიციაზე ქალი გვევლინება, რომელიც მამაკაცებს ტოლს არ უდებს უნარ-ჩვევებში და მიზნისკენ ტიპური „ვაჟკაცური" მეთოდებით მიდის. მთავარი გმირი თითქმის მთელ სამყაროს უპირისპირდება: ორგანიზებულ დანაშაულს, კორუმპირებულ პოლიტიკოსებს, მოსყიდულ პოლიციას. ძირითადი ნიშნები - თავისებური, ხისტი საავტორო ენა (თხრობა შეიძლება მთავარ გმირს მიჰყავდეს და ქმნიდეს „უბრალო, მოუხეშო, მაგრამ პატიოსანი კაცის" ხატს), გმირის მაქსიმალისტურ მოქმედებას, მის „სისასტიკეს" განაპირობებს უპატიოსნო გარემოსა და პატიოსანი გმირის დაპირისპირება, ხშირია ძალადობის სცენების დაწვრილებითი, ნატურალისტური აღწერა. გარდა ამისა, თითქმის აუცილებელია სიუჟეტში ეროტიკული ხაზის არსებობა.

შავი დეტექტივი

„სასტიკ" დეტექტივს უშუალოდ უკავშირდება ნუარის („შავი დეტექტივის") ჟანრი, რომლის განსხვავებული თავისებურებაა მთავარი გმირის პოზიცია - თუ, ჩვეულებრივ, „სასტიკ" დეტექტივში ეს გამომძიებელია, ნუარში - ეს ვინმეა დანაშაულში უშუალოდ ჩართული ხალხიდან. ჟანრის საუკეთესო მაგალითები ფსიქოლოგიურია და შეიცავს სერიოზული ლიტერატურის ნიშნებს, - მაგალითად, რაიმონდ ჩანდლერის რომანები.

განგსტერული რომანი

ასევე „სასტიკი" დეტექტივისგან წარმოიშვა, ოღონდ, მისგან განსხვავებით, მთავარი გმირები არიან არა კერძო დეტექტივები, არამედ დამნაშავეთა სამყაროს წარმომადგენლები.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

უისტან ჰიუ ოდენი

დამნაშავე მღვდელი

„ცოდვაჲ არა ვიცოდე, გარნა შჯულისაგან." (რომ. 7,7)

ინგლისურიდან თარგმნა მეგი თედორაძემ

აღსარება

ჩემთვის, როგორც მრავალი სხვისთვის, დეტექტივის კითხვა ისეთივე ადიქციაა, როგორიც თამბაქო ან ალკოჰოლი. სიმპტომები შემდეგია: პირველ რიგში, ლტოლვის სიმძაფრე - თუკი სამუშაო მაქვს, უნდა ვიფრთხილო და დეტექტივს ხელი არ მოვკიდო, რადგან კითხვის დასრულებამდე არც მუშაობა და აღარც ძილი არ შემიძლია; მეორეც, სპეციფიკურობა - ისტორია კონკრეტულ ფორმულებს უნდა ეფუძნებოდეს (მაგალითად, ჩემთვის ძალიან რთულია ისეთი დეტექტივის კითხვა, რომლის სიუჟეტიც ინგლისის სოფელში არ ვითარდება); და ბოლოს, მომენტალურობა - ისტორია დასრულებისთანავე მავიწყდება, ტექსტის თავიდან გადაკითხვის სურვილი კი არა მაქვს. თუ, როგორც ხანდახან ხდება ხოლმე, კითხვის დაწყებიდან რამდენიმე გვერდის შემდეგ აღმოვაჩენ, რომ წიგნი უკვე წაკითხული მაქვს, მის გაგრძელებას ველარ ვახერხებ.

ამგვარი რეაქციები მარწმუნებს, რომ, ჩემს შემთხვევაში მაინც, დეტექტივებს ხელოვნების ნიმუშებთან არაფერი აქვთ საერთო. თუმცა შესაძლოა, დეტექტივის - კონკრეტულად კი ისეთის, რომლის კითხვაც ნამდვილ სიამოვნებას მანიჭებს - ანალიზმა, ნათელი არამხოლოდ მის მაგიურ ფუნქციას, არამედ, საპირისპიროდ, ხელოვნების ფუნქციასაც მოჰფინოს.

განმარტება

უხეში განმარტება - „ვინ გააკეთა?" - მართებულია. ძირითადი ფორმულა ამგვარია: მკვლელობა ხდება; ეჭვმიტანილი ბევრია; ყველა მათგანი, გარდა ნამდვილი დამნაშავისა, გამოირიცხება; მკვლელს დააკავებენ ან კვდება.

ეს განმარტება მხედველობის მიღმა ტოვებს:

(1) იმ მკვლელთა ისტორიებს, რომელთა დანაშაულიც თავიდანვე ცნობილია (მაგ. წინასწარგანზრახული მკვლელობა). არსებობს ზღვრული შემთხვევები, რომლებშიც მკვლელის ვინაობა გამხელილია და არც ცრუ ეჭვმიტანილები არსებობენ, თუმცა ნაკლები მტკიცებულება გვაქვს. მაგალითისთვის, ფრიმან უილს კროფტსის მრავალი ტექსტი სწორედ ამგვარია. ამ ისტორიების უმეტესობა სრულიად მისაღებია.

(2) თრილერებს, ჯაშუშთა ამბებს, ოსტატი კრიმინალების ისტორიებს და ა.შ. ამ შემთხვევებში, დამნაშავის იდენტიფიკაცია სწორედ მისი კრიმინალური მეთოდების დაძლევაზეა დამოკიდებული.

ცნობისმოყვარეობა, რომელსაც თრილერი აღძრავს, კეთილსა და ბოროტს, „ჩვენსა" და „მათ" შორის არსებული ეთიკური და თვისებრივი დაპირისპირების ნაყოფია. მკვლელობის გამოძიების მთავარ ცდუნებას მრავალი უდანაშაულოს მიერ ერთი დამნაშავის ტანჯვის დაკვირვება წარმოადგენს. დეტექტიური ისტორიის ხიბლი კი უდანაშაულობასა და დამნაშავეობას შორის არსებულ დიალექტიკაში მდგომარეობს.

არისტოტელეს მიერ აღწერილ ტრაგედიაში შენიღბვასა (უდანაშაულოს დამნაშავედ, დამნაშავის კი - უდანაშაულოდ წარმოჩენა) და გამოაშკარავებას (ნამდვილი დანაშაულის გაცნობიერება) ვხვდებით. ამ ორთან ერთად კი არსებობს პერიპეტეიაც, რომლის დროსაც არა ბედის, არამედ დანაშაულიდან უდანაშაულობამდე და, პირიქით, უდანაშაულობიდან დამნაშავეობამდე მიმავალი ორმაგი შემობრუნებაა წარმოდგენილი. ფორმულა შემდეგი სქემით შეგვიძლია აღვწეროთ:

მკვლელობამდე არსებული სიმშვიდე

- ცრუ სამხილი, მეორეხარისხოვანი მკვლელობა და ა.შ.
- ცრუ უდანაშაულობა
- დანაშაულის არსებობის გამომჟღავნება
- დანაშაულის მცდარი ადგილმდებარეობა
- ნამდვილი დანაშაულის ადგილმდებარეობა
- კათარსისი
- ჭეშმარიტი უდანაშაულობა
- გადაჭრის გზა
- მკვლელის დაკავება
- სიმშვიდე დაპატიმრების შემდეგ

ბერძნულ ტრაგედიაში სიმართლე მაყურებლისთვის ცნობილია, მსახიობებისთვის კი - არა, თუმცა გარდაუვალს სწორედ ეს უკანასკნელნი აღმოაჩენენ ან აღასრულებენ. მოდერნულ - მაგალითად, ელისაბედის ეპოქის - ტრაგედიაში მაყურებელმა ყველაზე მცოდნე მსახიობზე არც მეტი იცის და არც ნაკლები. დეტექტივში კი მისთვის სიმართლე სრულიად დაფარულია. ჭეშმარიტება მხოლოდ ერთი მსახიობისთვის - დამნაშავისთვისაა - ცნობილი, ხოლო გამომძიებელი, თავისი კეთილი ნებით, აღმოაჩენს და გამოააშკარავებს იმას, რის დაფარვასაც მკვლელი ასე ცდილობდა.

ბერძნულ ტრაგედიასა და დეტექტივს თანამედროვე ტრაგედიისგან ერთი რამ განასხვავებთ - პერსონაჟები საკუთარი ქმედებების არც პროცესში და არც შედეგად არ იცვლებიან: ბერძნულ ტრაგედიაში ეს იმიტომ ხდება, რომ თითოეული პერსონაჟის ქმედება საბედისწეროა, დეტექტივში კი იმის გამო, რომ გადამწყვეტი მოვლენა - მკვლელობა - უკვე მოხდა. შესაბამისად, დრო და სივრცე მხოლოდ უკვე მომხდარი ან სამომავლო შემთხვევების გარემოებებს წარმოადგენენ. შესაბამისად, დეტექტივი კლასიკურ ერთიანობას ემორჩილება მაშინ, როცა თანამედროვე ტრაგედიაში, სადაც პერსონაჟები დროსთან ერთად ვითარდებიან, ეს მხოლოდ ტექნიკური ოსტატობითაა შესაძლებელი, ხოლო თრილერი, როგორც ავანტიურისტული ნოველა, დროისა და სივრცის მუდ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მივ ცვლილებას მოითხოვს.

რატომ მკვლელობა?

დანაშაულის სამი კლასი არსებობს: (1) დანაშაული ღმერთისა და მეზობლების წინაშე; (2) დანაშაული ღმერთისა და საზოგადოების წინაშე; (3) დანაშაული ღმერთის წინაშე (ყველა დანაშაული, რა თქმა უნდა, საკუთარი თავის წინაშეა ჩადენილი).

დანაშაულთა მეორე კლასის ერთადერთი წარმომადგენელი მკვლელობაა. პირველი კლასის დანაშაულთა საერთო მახასიათებელი კი დაშავებული მხარისთვის ზარალის ანაზღაურების, სულ მცირე, თეორიულ შესაძლებლობასა (მაგ. მოპარული ნივთების დაბრუნება) ან დაზარალებული მხარისგან პატიების მიღებაში (მაგ. გაუპატიურებისას) მდგომარეობს. აქედან გამომდინარე, საზოგადოება, როგორც მთლიანობა, ამ კლასის დანაშაულებში მხოლოდ არაპირდაპირაა ჩართული - მისი წარმომადგენლები (პოლიცია და სხვ.) დაშავებული მხარის ინტერესებს იცავენ.

მკვლელობის გამორჩეულობა ისაა, რომ იგი დაზარალებულ მხარეს ისე ანადგურებს, რომ მსხვერპლის როლის მორგება საზოგადოებას უწევს და, ამ მხრივ, ზარალის ანაზღაურების მოთხოვნა ან მკვლელის პატიებაც სწორედ მისი გადასაწყვეტია. მკვლელობა ერთადერთი დანაშაულია, რომელშიც საზოგადოების პირდაპირი ინტერესია ჩართული.

დეტექტივების დიდი ნაწილი იმგვარი სიკვდილით იწყება, რომელიც თავიდან თვითმკვლელობის შთაბეჭდილებას ქმნის, თუმცა მოგვიანებით ირკვევა, რომ, სინამდვილეში, მკვლელობა ყოფილა. თვითმკვლელობა დანაშაულთა იმ კლასს (3) მიეკუთვნება, რომელშიც არც დამნაშავის მეზობლებისა და არც საზოგადოების პირდაპირი ანგარიში ინტერესი არ იკვეთება. მანამ, სანამ სიკვდილი სუიციდად მიიჩნევა, კერძო ცნობისმოყვარეობაც კი უადგილოა, ხოლო როგორც კი მისი მკვლელობა დადასტურდება, საჯარო გამოძიება ვალდებულება ხდება.

დეტექტიური ისტორია ხუთი ელემენტისგან შედგება: გარემო, მსხვერპლი, მკვლელი, ეჭვმიტანილები და გამომძიებლები.

გარემო (ადამიანები)

დეტექტივი მოითხოვს:

1. დახურულ საზოგადოებას, რათა გარეშე მკვლელის არსებობის შესაძლებლობა (და, შესაბამისად, საზოგადოების სრული უდანაშაულობა) გამოირიცხოს და ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ადამიანებს, რათა ჯგუფის ყველა წევრი პოტენციურ ეჭვმიტანილად იქცეს (განსხვავებით თრილერისგან, რომელსაც ღია საზოგადოება სჭირდება, სადაც ნებისმიერი უცნობი მეგობარი ან მტერი შეიძლება იყოს).

ასეთ პირობებს აკმაყოფილებს: ა) სისხლით მონათესავე ადამიანთა ჯგუფი (საშობაო ვახშამი სოფლად); ბ) მჭიდროდ დასახლებული გეოგრაფიული ჯგუფი (ძველი სამყაროს სოფელი); გ) პროფესიული ჯგუფი (თეატრალური წრე); დ) ნეიტრალური ადგილით გამოყოფილი ჯგუფი (პულმანის მანქანა).

ბოლო შემთხვევაში შენიღბვა-გამოაშკარავების ფორმულა არამხოლოდ მკვლელზე, არამედ ჯგუფის წევრთა შორის ურთიერთობაზეც ვრცელდება, რომლებიც თავდაპირველად უცნობებად გვეჩვენებიან, თუმცა მოგვიანებით ვარკვევთ, რომ ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი.

2) უბიწო საზოგადოებას ღირსების მდგომარეობაში, ე.ი. საზოგადოებას, სადაც კანონები არ სჭირდებათ, სადაც ესთეტიკურ ინდივიდსა და ეთიკურ უნივერსალს შორის წინააღმდეგობა არ არსებობს და სადაც მკვლელს, შესაბამისად, არასდროს სმენია იმგვარ ქმედებაზე, რომელიც კრიზისს აჩქარებს (რადგანაც იგი ცხადყოფს, რომ ზოგიერთ წევრი დაეცა და აღარ არის ღირსების მდგომარეობაში). მკვლელობა აქ კანონს რეალობად აქცევს ისე, რომ დაცემულის ვინაობის გამოაშკარავებამდე, ყველამ მის ჩრდილქვეშ უნდა იცხოვროს. უბიწოება დაპატიმრებასთან ერთად აღდგება, ხოლო კანონი სამუდამოდ უქმდება.

შესაბამისად, დეტექტივის პერსონაჟები ექსცენტრულები (ესთეტიკურად საინტერესო ინდივიდები) და კეთილშობილები (ცხადად ეთიკურები) უნდა იყვნენ - კეთილშობილება ან მოჩვენებითი უნდა იყოს, ან ფარულად ჭეშმარიტი (თავიდან უარყოფითად უნდა წარმოგვიდგებოდეს).

მახვილმა ინსტინქტმა მოქმედების ადგილად უნივერსიტეტის არჩევისკენ დეტექტივის უამრავ ავტორს უბიძგა. უნივერსიტეტის უნაკლო პროფესორის მამოძრავებელ ვნებას თავისთავადი ცოდნის დაუფლება წარმოადგენს. ეს ცოდნა ინდივიდს სხვა ადამიანებთან მხოლოდ არაპირდაპირ - მათი საერთო მიმართებით ჭეშმარიტებასთან - აკავშირებს, ხოლო ვნებები, როგორებიცაა ხორციელი ლტოლვა, სიხარბე და შური - რომლებიც ადამიანებს პირდაპირ უკავშირდებიან და შესაძლოა, მკვლელობის მოტივი გახდნენ - ამ შემთხვევაში, სრულიად გამოირიცხება. შესაბამისად, თუკი მკვლელობა უნივერსიტეტში ხდება, ეს იმის ნიშანია, რომ ერთ-ერთი კოლეგა არამხოლოდ ცუდი ადამიანი, არამედ ცუდი პროფესორიცაა. მეტიც, რამდენადაც აკადემიური ცხოვრების საყრდენ წერტილს უნივერსალურის ჭეშმარიტება და საერთოობა წარმოადგენს, კონ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

კრეტული დანაშაულისა და აბსტრაქტული იდეების გნოსტიციზმი ბრწყინვალედ ემსგავსება და პაროდირებს ერთმანეთს.

(მონასტერში მომხდარი მკვლელობის კიდევ უფრო უნაკლო წინააღმდეგობრიობა გამოირიცხება იმით, რომ ბერები მუდმივად აბარებენ აღსარებას და, მიუხედავად იმისა, რომ მკვლელმა შესაძლოა, არ აღიაროს დანაშაული, უდანაშაულო ეჭვმიტანილები მონასტრის გააბსურდულების გარეშე ვერ დამალავენ საკუთარ ცოდვებს. სხვათა შორის, შემთხვევითი ხომ არაა ის, რომ დეტექტივის ჟანრი სწორედ პროტესტანტულ ქვეყნებში აყვავდა?)

დეტექტივის ავტორმა ასევე გონივრულად უნდა აარჩიოს გასაგები რიტუალების მქონე საზოგადოება და ეს რიტუალები დეტალურად აღწეროს. რიტუალი ესთეტიკასა და ეთიკას შორის არსებული ჰარმონიის ნიშანია, რომელშიც სხეული და სული, ინდივიდუალური ნება და საერთო წესები ერთმანეთს არ უპირისპირდება. მკვლელი რიტუალების ცოდნას დანაშაულის ჩასადენად იყენებს, მისი დაჭერა კი მხოლოდ იმ ადამიანს შეუძლია, რომელიც რიტუალებს დამნაშავესავით ან მასზე უკეთ იცნობს.

გარემო (ბუნება)

დეტექტივში, როგორც გრაალის ძიების პროცესში, რუკები (სივრცის რიტუალი) და განრიგები (დროის რიტუალი) უნდა არსებობდეს. ბუნებამ თავისი მკვიდრები უნდა აირეკლოს, ე.ი. იგი დიად ბრწყინვალე ადგილს უნდა წარმოადგენდეს. რაც უფრო მეტად ჰგავს ბუნებითი გარემო ედემს, მით უფრო შეუსაბამოა მკვლელობა. ამ მხრივ, სოფელი ქალაქს სჯობს, შეძლებული სამეზობლო (თუმცა იგი ძალიან შეძლებულიც არ უნდა იყოს, თორემ, შესაძლოა, უკანონოდ მოპოვებული ქონების ეჭვი გააჩინოს) კი - ჯურღმულს. გვამი შოკისმომგვრელი უნდა იყოს არამხოლოდ იმიტომ, რომ გვამია, არამედ იმიტომაც, რომ გვამის პირობაზეც კი, საშინლად უადგილოა - თითქოს, ძაღლმა მისაღები ოთახის ხალიჩა მოსვარაო.

ბატონი რეიმონდ ჩანდლერი წერს, რომ მას გვამის მღვდლის სახლიდან გატანა და მკვლელობის იმათთვის დაბრუნება განუზრახავს, რომლებიც ამ საკითხის ოსტატები არიან. თუკი მას დეტექტივების, ე.ი. იმგვარი ისტორიების წერა სურს, რომელთა კითხვისასაც მკითხველის პრინციპულ ინტერესს იმის გარკვევა წარმოადგენს, თუ ვინ ჩაიდინა დანაშაული, უფრო დიდ შეცდომას ვერც კი დაუშვებს, რადგან პროფესიონალი დამნაშავეების სამყაროში, მკვლელის მხილების ერთადერთი შესაძლო მოტივი შანტაჟი ან შურისძიებაა, რომელთაგანაც ორივე ინდივიდებს - და არა ჯგუფებს, როგორც ერთიანობებს - მიემართება და რომელთაგანაც ორივე მკვლელობისთვის თანაბრად კარგი მოტივი შეიძლება გახდეს. სინამდვილეში, განურჩევლად იმისა, თუ რას ამბობს ბატონი ჩანდლერი, ვფიქრობ, იგი არა დეტექტიური ისტორიების, არამედ კრიმინალური წრეების სერიოზული კვლევების ნერით უფრო დაინტერესებული - დიადი საშინელი ადგილი - ხოლო მისი გავლენიანი, თუმცა უკიდურესად დეპრესიული წიგნები უნდა წავიკითხოთ და განვსაჯოთ არა როგორც ესკაპისტური ლიტერატურა, არამედ როგორც ხელოვნების ნაწარმი.

მსხვერპლი

მსხვერპლმა ორი წინააღმდეგობრივი მოთხოვნა უნდა დააკმაყოფილოს. მან ეჭვმიტანილობის ბადეში უნდა გახლართოს ყველა, რისთვისაც იგი უარყოფითი პერსონაჟი უნდა იყოს. ამასთან ერთად კი, მან ყველას დამნაშავედ უნდა აგრძნობინოს თავი, რისთვისაც საჭიროა, რომ იგი დადებითი პერსონაჟი იყოს. მსხვერპლი დამნაშავე ვერ იქნება, რადგან, ამ შემთხვევაში, მას კანონი გაუმკლავდებოდა, მკვლელობის საჭიროება კი არ იარსებებდა (შანტაჟი ერთადერთი გამონაკლისია). რაც უფრო ზოგად ცდუნებას აღძრავს მსხვერპლი მკვლელობისთვის - მით უკეთესი, მაგალითად, თავისუფლების წყურვილი უკეთესი მოტივია, ვიდრე მხოლოდ ფული ან სექსი. მთლიანობაში, საუკეთესო მსხვერპლს მამის ან დედის უარყოფითი ხატი წარმოადგენს.

თუკი ტექსტში ერთ მკვლელობაზე მეტი ხდება, მაშინ შემდგომი მსხვერპლები უფრო უცოდველები უნდა იყვნენ, ვიდრე პირველი, ე.ი. მკვლელმა ნამდვილი წყენით უნდა დაიწყოს და სამართლიანობის არალეგიტიმური გზით აღდგენის შედეგად, საკუთარი ნების საწინააღმდეგოდ, უნდა მოკლას მეორე ადამიანი, რომლის მიმართაც არავითარ უკმაყოფილებას, საკუთარი დანაშაულის გარდა, არ გრძნობს.

მკვლელი

მკვლელობა უარყოფითი მოვლენაა, შესაბამისად, ყველა მკვლელი მეამბოხეა, რომელიც საკუთარი ყოვლისშემძლეობის დამტკიცებას ცდილობს. მკვლელის პათოსი ტანჯვაზე უარის თქმაა. მწერლის პრობლემა კი მკითხველისგან მისი დემონური სიამაყის დაფარვაში მდგომარეობს, რადგან ეს უკანასკნელი, როგორც წესი, ყველაფერში იჩენს თავს.

მკვლელის ვინაობის გამხელისას მკითხველის გაოცება, ამასთან ერთად კი მისი დარწმუნება იმაში, რომ ყველაფერი, რაც დამნაშავეზე მანამდე თქმულა, თანმიმდევრულია იმ ფაქტთან, რომ სწორედ ისაა მკვლელი, კარგი დეტექტივის გამოწვევაა.

რაც შეეხება მკვლელის ბოლოს, წარმოდგენილი სამი ალტერნატივიდან - სიკვდილით დასა-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ჯა, თვითმკვლელობა და სიგიჟე - პირველი სხვებზე უმჯობესია, რადგან თუკი მკვლელი სუიციდს სჩადის, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი უარს ამბობს მონანიებაზე, ხოლო თუ გაგიჟდება, ვერ შეძლებს მონანიებას და თუ მონანიებას ვერ შეძლებს, საზოგადოება ვერც მიუტევებს მას. აი, სიკვდილით დასჯა კი სამართლიანობის იმგვარი აქტია, რომელიც მკვლელს საზოგადოების პატიებას მოუპოვებს. რეალურ ცხოვრებაში მე არ ვემხრობი დააჯის ამ მეთოდს, თუმცა დეტექტივში მკვლელს მომავალი არ უნდა ჰქონდეს.

ეჭვმიტანილები

დეტექტიური ისტორიის საზოგადოება, ერთი შეხედვით, უმანკო ადამიანებისგან შედგება, ე.ი. მათი, როგორც ინდივიდების ესთეტიკური ინტერესი უნივერსალურ ეთიკურ ვალდებულებებს არ ეწინააღმდეგება. მკვლელობა დაშლის აქტია, რომლითაც უბინოება იკარგება, ინდივიდი და კანონი კი ერთმანეთს უპირისპირდება. მკვლელის შემთხვევაში, ეს შეპირისპირება სრულიად ნათელია (ანაწ მას დააკავებენ და დასჯას დაექვემდებარება), ეჭვმიტანილების შემთხვევაში კი - მეტწილად თვალსაჩინო.

ამ თვალსაჩინოობის შესაქმნელად რეალობის გარკვეული ელემენტი უნდა არსებობდეს, მაგალითისთვის, არასაკმარისად კარგია ეჭვის მხოლოდ შემთხვევითობით ან მკვლელობის მოტივით შეტანა. ეჭვმიტანილები რაიმეში ბრალეულები უნდა იყვნენ, რადგანაც ახლა, როცა ესთეტიკური და ეთიკური წინააღმდეგობაშია ერთმანეთთან, თუ ეჭვმიტანილები სრულიად უმანკოები (დამორჩილებულები ეთიკურს) იქნებიან, ისინი საკუთარ ესთეტიკურ ზრახვებს დაკარგავენ და მკითხველისთვის შეუმჩნევლები გახდებიან.

ეჭვმიტანილთათვის ბრალეულობის პრინციპულ საფუძველს წარმოადგენს:

- მკვლელობის სურვილი ან განზრახვა
- (1) კატეგორიის დანაშაულები, ან (3) კატეგორიის მანკიერებები (მაგ, არაკანონიერი სიყვარული), რომელთა გამოაშკარავებისაც ეჭვმიტანილს ეშინია ან რცხვენია;
- ინტელექტუალური სიამაყე, რომლის გამოც, ეჭვმიტანილი მკვლელობის დამოუკიდებლად გამოძიებას ცდილობს და ოფიციალური პოლიციისადმი (მტკიცება იმისა, რომ ესთეტიკური ეთიკურზე მაღლა დგას) ზიზღით განეწყობა. თუ პერსონაჟი ზედმეტად ამაყია, შესაძლოა, ამან მისი მკვლელობაც გამოიწვიოს;
- უდანაშაულობის სიამაყე, რომლის გამოც ადამიანი უარს ამბობს გამოძიებასთან თანამშრომლობაზე;
- რწმენის ნაკლებობა იმ ეჭვმიტანილის მიმართ, რომელიც ინდივიდს უყვარს და რაც მას მტკიცებულებების დამალვის ან ახლართვისკენ უბიძგებს.

გამომძიებელი

უნაკლო გამომძიებლები უკიდურესად იშვიათად გვხვდებიან. სინამდვილეში, მე მხოლოდ სამი მათგანის დასახელება შემიძლია: შერლოკ ჰოლმსი (კონან დოილი), ინსპექტორი ფრენჩი (ფრიმან უილს კროფტსი) და მამა ბრაუნი (ჩესტერტონი). გამომძიებლის მისია იმ ღირსების მდგომარეობის აღდგენაა, რომელშიც ესთეტიკური და ეთიკური თანაარსებობენ. იმის გამო, რომ მკვლელი, რომელმაც ამ ერთიანობის დაშლა გამოიწვია, ესთეტიკურად ურცხვი ინდივიდია, მისი ოპონენტი - გამომძიებელი - ან ეთიკის წარმომადგენელი უნდა იყოს, ან უბრალოდ გამორჩეული ინდივიდი, რომელიც თავად არის ღირსების მდგომარეობაში. თუკი ის პირველია - პროფესიონალია, ხოლო თუ მეორე - დამწყები. ნებისმიერ შემთხვევაში, გამომძიებელი საზოგადოებისთვის სრულიად უცხო ადამიანი უნდა იყოს, რომელიც ვერანაირად ვერ იქნებოდა გახვეული დანაშაულში. ეს პირობა გამორიცხავს ადგილობრივ პოლიციას და, ჩემი აზრით, უნდა გამორიცხოს გამომძიებელიც, რომელიც ერთ-ერთი ეჭვმიტანილის მეგობარია. პროფესიონალი გამომძიებლის უპირატესობა ისაა, რომ იგი არა ცალკეული ფიგურა, არამედ ეთიკის წარმომადგენელია და მას დანაშაულის გამოძიებისთვის არავითარი მოტივი არ სჭირდება, თუმცა მისი ნაკლიც სწორედ ესაა - მას არ შეუძლია, თვალი დახუჭოს ეჭვმიტანილთა მიერ ჩადენილ მცირე ეთიკურ დანაშაულებზე და მათი ნდობა მოიპოვოს.

მეორე მხრივ, დამწყები გამომძიებლები ნაკლოვანები არიან ან იმიტომ, რომ სუპერგმირებად წარმოუდგენიათ თავი, როგორც ლორდ პიტერ ვიმსისა და ფილო ვენსს, რომელთაც გამომძიებლობის არავითარი მოტივი, გარდა ახირებისა ან, მკაცრი სკოლის დეტექტივების მსგავსად, სიხარბითა და ამბიციით დაბრმავებულობისა, არ გააჩნიათ და შესაძლოა, მკვლელებიც კი იყვნენ.

გენიალური დამწყები დეტექტივის ნაკლი მისი ესთეტიკური ინტერესის სიმწირე შეიძლება იყოს, თუმცა იგი არც ეთიკას უნდა არღვევდეს. ყველაზე მისაღები სისუსტეები ცალკეული მორალური მანკიერებებია, როგორიცაა ჭამა, დალევა ან ბავშვური მკვეხარობა. რაც შეეხება სექსუალურ ცხოვრებას, გამომძიებელი ან მარტოხელა, ან ბედნიერ ქორწინებაში მყოფი უნდა იყოს.

დამწყებ დეტექტივსა და პროფესიონალ პოლიციელს შორის კრიმინალური იურისტი დგას, რომლის საბოლოო მიზანიც არა დამნაშავის მხილება, არამედ იმის დამტკიცებაა, რომ მისი კლიენტი უდანაშაულოა. იურისტის ეთიკურ საყრდენს ის წარმოადგენს, რომ ადამიანთა სამართალი არასრულყოფილია, ე.ი. უნივერსალურისა და ღვთაებრივის აბსოლუტური გამოვლინება არ არის, ხოლო სუბიექტი ესთეტიკურად შეზღუდულია, მაგ. ცალკეული პოლიციელისა და მოსამართლის გონიერება ან უგუნურება (რის გამოც, უდანაშაუ-

ლო ადამიანი შესაძლოა, დამნაშავედ ცნონ).

ამ ნაკლოვანების გამოსასწორებლად, გადაწყვეტილება ესთეტიკური ჭიდილით მიიღება, ე.ი. დაცვის ინტელექტი უპირისპირდება ბრალდების მხარის ინტელექტს, ისევე, როგორც ადრე საეჭვო შემთხვევებს ბრალდებულსა და ბრალმდებელს შორის ფიზიკური დაპირისპირებით წყვეტდნენ.

შესაბამისად, იურისტი-დეტექტივი (მაგ. ჯოშუა კლანკი) არასდროსაა საკმარისად მისაღები მკითხველისთვის, რადგან მისი ინტერესი სიმართლის დადგენის ან უდანაშაულო ადამიანების მიმართ, გამოწვეულია ვალდებულებით კლიენტისადმი, რომელსაც იგი, მიუხედავად იმისა, კლიენტი დამნაშავეა თუ - არა, ვერ მიატოვებს.

შერლოკ ჰოლმსი

ჰოლმსი ღირსების მდგომარეობაში მყოფი გამორჩეული ინდივიდია - იგი გენიოსია, რომელშიც სამეცნიერო ცნობისმოყვარეობა ჰეროიკული ვნების სიმაღლემდეა აყვანილი. ჰოლმსი ერუდირებულია, თუმცა მისი ცოდნა აბსოლუტურად სპეციალიზებულია (მაგ. ჰოლმსს წარმოდგენა არა აქვს კოპერნიკის სისტემის შესახებ) და ყველაფერში, გარდა საკუთარი დარგისა, ისე გრძნობს თავს, როგორც უიმედო ბავშვი (მაგ. მისი დაუდევრობა), ხოლო მეცნიერული განცალკევებულობის ფასს (გრნობების არაფრად ჩაგდება) მელანქოლიით იხდის, რომელიც მაშინ უტევს, როცა კონკრეტულ საქმეზე არ ფიქრობს (მაგ. ვიოლინოზე უკრავს და კოკაინს იღებს).

მისი მოტივი გამოძიებისთვის, ერთი მხრივ, ნეიტრალური სიმართლის სიყვარულია (მას არ აინტერესებს დამნაშავის ან უდანაშაულოების გრძნობები), მეორე მხრივ კი საკუთარი მელანქოლიისგან გაქცევის სურვილი. ჰოლმსის დამოკიდებულება ადამიანების მიმართ და დაკვირვებისა და დედუქციის ტექნიკები ქიმიკოსის ან ფიზიკოსისას წააგავს. ხოლო ერთადერთი მიზეზი, რის გამოც, იგი საკვლევ საგნად ადამიანებს ირჩევს და არა უსულო საგნებს, ისაა, რომ უსულოთა გამოკვლევა არაჰეროიკულად მარტივია, რადგან მათ, ადამიანებისგან განსხვავებით, ტყუილის თქმა არ შეუძლიათ. ადამიანებთან გამკლავებას კი ორმაგად ბასრი დაკვირვების უნარი და შეუბრალებელი ლოგიკა სჭირდება.

ინსპექტორი ფრენჩი

პროფესიონალიზმითა და კულტურით სკოტლანდ იარდის ინსპექტორებს ჰგავს (მოხუცი ოქსფორდის ინსპექტორის სახე გარდაუვალია). მის მოტივს მოვალეობის სიყვარული წარმოადგენს. ჰოლმსისგან განსხვავებით, რომელიც ამ საქმით პირადი სურვილით კავდება და აბსოლუტურ გულგრილობას იჩენს საკუთარი შიშის გარდა, ყველა სხვა გრძნობის მიმართ, ფრენჩი საზოგადოების უდანაშაულო წევრების გამო გადაწყვეტს გამომძიებლობას და გულგრილია არამხოლოდ საკუთარი, არამედ მკვლელის გრძნობების მიმართაც (ამან სახლში ცოლთან დარჩენას ამჯობინებდა). ფრენჩს განსაკუთრებულ პერსონაჟად მოვალეობის იმგვარი სიყვარული აქცევს, რომელიც გამორჩეული ტკივილის ატანისკენ უბიძგებს; იგი მხოლოდ იმას აკეთებს, რასაც დანარჩენებიც გააკეთებდნენ, თუკი ისეთივე მშვიდი გულმოდგინებით იქნებოდნენ დასაჩუქრებულნი (ალიბის მცირე სისუსტეების შემოწმება, რომლებიც სხვების უზრუნველმა სისწრაფემ გამოტოვა), როგორც თავად. ფრენჩი ჭკუაში სჯობნის მკვლელს - ნაწილობრივ იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელი იმდენად ტკივილგამძლე არაა, რამდენადაც თვითონ და ნაწილობრივ იმიტომაც, რომ მკვლელი მარტო მოქმედებს მაშინ, როცა ფრენჩს საკუთარი მოვალეობების შემსრულებელი სამყაროს ყველა უდანაშაულო ადამიანი უდგას გვერდით (მაგ. ფოსტალიონი, რკინიგზის კლერკი, მერძევე და ა.შ., რომლებიც შემთხვევით შეესწრებიან სიმართლეს).

მამა ბრაუნი

ჰოლმსის მსგავსად მოყვარული, ფრენჩის მსგავსად კი არაინდივიდუალური გენიოსია. მისი, როგორც გამომძიებლის, ქმედებების უმთავრეს ნაწილს მისი, როგორც ადამიანთა სულებზე მზრუნველი მღვდლის პოზიცია წარმოადგენს. მამა ბრაუნის პირდაპირი მოტივი თანაგრძნობაა, რომელსაც დამნაშავეები უდანაშაულოებზე მეტად საჭიროებენ და ამიტომ, ბრაუნი მკვლელობას არც საკუთარი თავის და არც უდანაშაულოების, არამედ მკვლელის გამო იძიებს, რომელსაც აღიარებისა და მონანიების შემთხვევაში, სულის გადარჩენა შეუძლია. ბრაუნი საქმეებს არა მეცნიერის ან პოლიციელის ობიექტურობით, არამედ საკუთარი თავის მკვლელად წარმოდგენით ჭრის - პროცესით, რომელიც კარგია არამხოლოდ მკვლელის, არამედ თავად მამა ბრაუნისთვისაც - როგორც იგი ამბობს, „ეს ადამიანს სინდისის ქენჯნას ნინასწარ უჩენს."

ჰოლმსსა და ფრენჩს მკვლელების დახმარება მხოლოდ, როგორც მასწავლებლებს, ისე შეუძლიათ, ე.ი. მათ შეუძლიათ ასწავლონ დამნაშავეს, რომ მკვლელობა გამოაშკარავდება და მისი ფასის გადახდა შეუძლებელია. მეტის გაკეთების უნარი ამ ორს არა აქვს, რადგან მკვლელობის ცდუნებას არც ერთი არ გრძნობს - ჰოლმსი ზედმეტად ნიჭიერია, ფრენჩი კი მეტისმეტადაა გაწაფული ღირსეულობაში. მამა ბრაუნს ბევრად მეტი შეუძლია მას აქვს უნარი მკვლელს, როგორც მაგალითი, ისე დაეხმაროს, ე.ი. ისიც მიდრეკილია მკვლელობისკენ, მაგრამ რწმენის დახმარებით შეუძლია ამ ცდუნებას გაუმკლავდეს.

მკითხველი

ყველაზე საინტერესო დეტექტივეში ისაა, რომ მას ყველაზე მეტად სხვა ფორმის გასართობი ლი-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ტერატურის მიმართ იმუნური ადამიანები ეტანებიან. დეტექტივზე დამოკიდებულები, ჩვეულებრივ, ექიმები, მღვდლები, მეცნიერები ან ხელოვანები არიან - ე.ი. ინტელექტუალური ინტერესების მქონე საკმაოდ წარმატებული ინდივიდები, რომელთაც საკუთარ დარგში დიდი განათლება აქვთ და ვერასდროს გაუძლებდნენ ვერც *Saturday Evening Post*-ის, ვერც *True Confessions*-ის ან კინო-ჟურნალებისა თუ კომიქსების კითხვას. თუ საკუთარ თავს შევეკითხები, რატომ ვერ ვიღებ სიამოვნებას ძლიერი უტყვი კაცებისა და საყვარელი გოგონების ისტორიების კითხვით, რომლებიც მშვენიერი პეიზაჟის ფონზე სიყვარულით კავდებიან და მილიონი დოლარით საჩუქრდებიან, ვერ ვიტყვი, თითქოს, არც სიმპათიურობის, არც სიყვარულისა და არც სიმდიდრის არავითარი ფანტაზია არ მქონდეს, რადგან ეს ფანტაზიები, რა თქმა უნდა - მაქვს (თუმცა შესაძლოა, ბევრად იღბლიანი ვარ იმით, რომ სხვებთან შედარებით ნაკლებად შურიანი და ნაივური გახლავართ). არა, მე მხოლოდ იმის თქმა შემიძლია, რომ ამ სურვილების აბსურდულობას კარგად ვაცნობიერებ და სიამოვნებას მათი ბეჭდურ ანარეკლში დანახვით ვიღებ.

მე, გარკვეულ დონემდე, ნამდვილად მაქვს ამ და სხვა ვნებებთან გამკლავების ძალა, მაგრამ საკუთარი თავის მათგან დაცვის ვალდებულებისგან დახსნა არ შემიძლია. დანაშაულის გრძნობას ჩემში სწორედ ამ ვნებების არსებობა იწვევს იმდენად, რომ მათგან განთავისუფლებაზე ოცნების ნაცვლად, იმ დანაშაულის გრძნობისგან განთავისუფლებას ვნატრობ, რომელსაც მათი არსებობის გამო განვიცდი. ეს გარდაუვალია, რადგან დანაშაულის გრძნობა სუბიექტურია და აქ ნებისმიერი შემდეგი ნაბიჯი უბრალოდ რედუპლიკაციაა - დანაშაულის გრძნობის გამო, თავის დამნაშავედ გრძნობა. ვეჭვობ, რომ დეტექტივის ჩვეულებრივი მკითხველი, ჩემ მსგავსად, ცოდვის შეგრძნებისგან დატანჯული ადამიანია. ეთიკის გადმოსახედიდან, ვნებები და ქმედებები კარგი ან ცუდია, მე კარგი უნდა ავირჩიო, ცუდი კი - უკუვაგდო, მაგრამ „მე", რომელიც ამ გადაწყვეტილებას იღებს, ეთიკურად ნეიტრალურია - იგი ცუდი ან კარგი მხოლოდ გადაწყვეტილების მიღების შემდეგ ხდება. ცოდვის შეგრძნება გადაწყვეტილების საჭიროებით გამოწვეული დანაშაულის გრძნობაა - გრძნობა, რომელიც რამდენად „კარგიც" არ უნდა გავხდე, მაინც არ იცვლება. როგორც პავლე მოციქული წერს: „მე მხოლოდ რჯულით შევიცან ცოდვა".

ამბობენ, რომ დეტექტივებს კანონმორჩილი მოქალაქეები ძალადობრივი ან მომაკვდინებელი ფანტაზიების დასაკმაყოფილებლად კითხულობენ, რადგანაც მათი რეალურად განხორციელება ან არ შეუძლიათ, ან ერცხვინებათ. ეს შესაძლოა, თრილერის (რომელიც იშვიათად მანიჭებს სიამოვნებას) მკითხველზე ითქვას, მაგრამ მცდარია დეტექტივის მოყვარულთათვის, რადგან, სინამდვილეში, დეტექტივით მიღებული ჯადოსნური სიამოვნება მკითხველს მკვლელისგან განყენებულობის ილუზიას უქმნის (რაც დეტექტივს ესკაპისტურ ლიტერატურად აქცევს და არა ხელოვნების ნიმუშად).

ჯადოსნური ფორმულა შემდეგია: უმანკოება, რომელიც დანაშაულს შეიცავს; დამნაშავეობის ეჭვი; და ბოლოს, ჭეშმარიტი უმანკოება, რომლიდანაც დამნაშავე გაძევებულია. წამალი მოქმედებს, მაგრამ არა ჩემი, ან მეზობლების დახმარებით, არამედ გარედან მოსული გენიოსის გასაოცარი ჩარევით, რომელიც დანაშაულს მისი გათქმით აუქმებს. (სინამდვილეში, დეტექტიური ისტორია ეთანხმება სოკრატესეულ ფანტაზიას: „უმეცრება ცოდვაა.")

თუკი ხელოვნების იმ ნაწარმოებებზე დავფიქრდებით, რომლებიც მკვლელობას შეეხება, მაგალითად, „დანაშაული და სასჯელი", ვნახავთ, რომ ისინი მკითხველს საკუთარი თავის მკვლელთან გაიგივებას აიძულებენ, მიუხედავად იმისა, სურს მას ეს, თუ - არა. წარმოსახვითი იდენტიფიკაცია ყოველთვის ტანჯვის თავიდან არიდების მცდელობაა - ხელოვნების იდენტიფიკაცია კი სხვისი ტანჯვის იძულებით გაზიარებას გულისხმობს. კაფკას „პროცესი" კიდევ ერთი მშვენიერი მაგალითია იმისა, თუ რა განსხვავებაა ხელოვნების ნიმუშსა და დეტექტიურ ისტორიას შორის. დეტექტივში დანაშაულის არსებობა ფაქტია, თუმცა დროებით გაუგებარია, ვინ არის პასუხისმგებელი მასზე, ხოლო როგორც კი სიმართლე ირკვევა, ყველაფერი ნათელი ხდება (დანაშაულის არარსებობა რომ დამტკიცებულიყო, ყველა უმანკო იქნებოდა). მეორე მხრივ, „პროცესში" ცხადი მხოლოდ დანაშაულის გრძნობაა და გაუგებარია, ნამდვილი დანაშაული არსებობს, თუ - არა. აქ გამოძიების მიზანს არა გმირის უმანკოების დამტკიცება (რაც შეუძლებელი იქნებოდა, რადგან მან იცის, რომ დამნაშავეა), არამედ იმის დადგენა წარმოადგენს, გაუკეთებია თუ არა მას რაიმე ისეთი, რაც დამნაშავედ აქცევდა. კ - მთავარი პერსონაჟი - სინამდვილეში, იმ ადამიანის პორტრეტს წარმოადგენს, რომელიც დეტექტიურ ისტორიებს რეალობისგან გასაქცევად კითხულობს.

შესაბამისად, ფანტაზია, რომელსაც დეტექტივზე დამოკიდებული მკითხველი ეძლევა, ედემის ბაღის უმანკო მდგომარეობაში დაბრუნების ილუზიაა, სადაც სიყვარული სიყვარულია და არა - კანონი. ამ ოცნებას დანაშაულის გრძნობა წარმართავს, რომლის მიზეზიც მეოცნებისთვის დაფარულია. ესკაპიზმის სურვილიც იგივეა, განურჩევლად იმისა, ქრისტიანული, ფროიდიანული თუ სხვა რომელი ტერმინით აღვწერთ მას. ხოლო ის, თუ როგორ გაუსწორებს ადამიანი თვალს რეალობას, რა თქმა უნდა, სრულიად მის რწმენაზეა დამოკიდებული.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ედმუნდ უილსონი

რატომ ვკითხულობთ დეტექტივებს?

ინგლისურიდან თარგმნა ელენე ნაბახტეველმა

ნლების განმავლობაში მესმოდა დეტექტივების შესახებ. ნაცნობთა უმეტესობა, როგორც ჩანს, ლიტერატურის ამ ჟანრს კითხულობს, შემდგომ კი განიხილავს ხანგრძლივ საუბრებში, რომლებშიც ვერ ვერთვები. ყოველთვის მახსენებენ, რომ ჩვენი დროის ყველაზე მნიშვნელოვანი საჯარო პირები, ვუდრო უილსონიდან დაწყებული უილიამ ბატლერ იეიტსით დამთავრებული, დეტექტივებზე არიან მიჯაჭვულნი. შერლოკ ჰოლმსის ერთ-ერთმა ყველაზე ადრეულმა იმიტატორმა - მწერალმა ჟაკ ფუტრელმა, რომელიც უკვე გარდაცვლილია, გამოიგონა პერსონაჟი სახელად „მოაზროვნე მანქანა", რომელზე დაწერილი მოთხრობების პირველი ტომიც 1907 წელს გამოქვეყნდა. მისი წაკითხვის შემდეგ, ჩესტერტონის რამდენიმე მოთხრობის გარდა მამა ბრაუნზე, რომლებმაც მაინცდამაინც არ დამაინტერესა, არცერთი დეტექტივი არ წამიკითხავს. მიუხედავად იმისა, რომ შერლოკ ჰოლმსით მოხიბლული ვიყავი, „მოაზროვნე მანქანა" მოსაწყენი აღმოჩნდა ჩემთვის და მისი კითხვა შევწყვიტე. ამ დროს 12 წლის ვიყავი და ვგრძნობდი ლიტერატურის ამ დარგს განვითარებით ვუსწრებდი.

ჩემი ამჟამინდელი მოვალეობის გათვალისწინებით, გადავწყვიტე გადავხედო რამდენიმე ნიმუშს ამ სამწერლობო სკოლისა, რომელიც დაუჯერებელი პოპულარობით სარგებლობს. მისი შედეგი იმდენად კოლოსალურია, რომ ეს მიმართულება საჭიროებს ცალკე რედაქტორს, რომელიც მის ყოველკვირეულ მზადებას გაუმკლავდება. რაღაც კარგის მისაღებად ველოდებოდი ახალ რომანებს იმ მწერლებისგან, რომლებსაც სპეციალისტები პატივს სცემენ. შესაბამისად, დავიწყე რექს სტაუტის ბოლოს გამოცემული მოთხრობის კითხვა ნირო ვულფზე - „არასაკმარისად მკვდარი" (ფარარი & რაინჰარტი).

აღმოჩენებმა გამაკვირვა და თან იმედებიც გამიცრუა. ნაწარმოებში შეინიშნებოდა შერლოკ ჰოლმსის ფორმულა, რომელიც უფრო სრულყოფილად იყო წარმოჩენილი, ვიდრე ეს 40 წლის წინ ჟაკ ფუტრელის შემთხვევაში მოხდა. ნაწარმოებში ვხვდ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

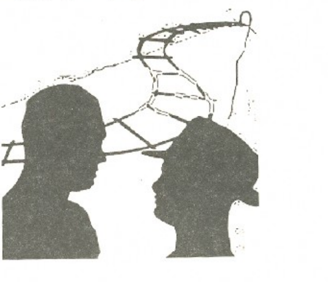
ბით შეუდარებელ კერძო დეტექტივს, რომელიც ირონიული და მანერულია, გამოირჩევა ბრწყინვალე გონებითა და ექსცენტრიკული ჩვევებით, აქვს ფულისადმი დიდი ინტერესი, საკუთარ თავს ხელოვანად მიიჩნევს და აპათიური ეპიზოდების დროს შვებას ჭამა-სმაში პოულობს. შერლოკ ჰოლმსის კოკაინსა და ვიოლინოზე დამოკიდებულება ნირო ვულფის შემთხვევაში ორქიდეების გაზრდაში გამოიხატა. ამის მიუხედავად, იგი ყოველთვის მზადაა, გამოცოცხლდეს თავისი ინტელექტუალური მზადყოფნის შესაბამისად. ნაწარმოებში ვხვდებით დეტექტივის ლაქიას და ინსპექტორ კრამერს, რომელიც სკოტლანდ იარდის ინსპექტორ ლესტრეიდის ენერგიულ, თუმცა შედარებით დაბნეულ ვერსიას წარმოადგენს. ნირო ვულფსა და შერლოკ ჰოლმსს შორის, ალბათ, ერთადერთ განსხვავებას ის წარმოადგენს, რომ რექს სტაუტის პერსონაჟი მსუქანი და უსიცოცხლოა, ჰოლმსი კი - გამხდარი და აქტიური. ასევე, ნირო ვულფს ბოროტმოქმედები თვითმკვლელობამდე მიჰყავდა, შერლოკ ჰოლმსი კი მათ სასამართლოს გადასცემდა. პირადად მე, უფრო მეტ სიამოვნებას ვიღებდი ნირო ვულფის მდიდრული სადილებითა და მშვიდი საღამოებით მის სახლში, დასავლეთის 35-ე ქუჩაზე, სადაც პერსონაჟი ლუდით ხელში სავარძელში იყო მოკალათებული. გარკვეულწილად იმედგაცრუებული დავრჩი რექს სტაუტის მოთხრობებით „არასაკმარისად მკვდარი" და „ხაფანგი", რომლებიც ბოლოს გამოცემულ წიგნში გამოქვეყნდა. აღნიშნული მოთხრობები ზომით ჩამორჩებოდა ავტორის სხვა ნაწარმოებებს და პერსონაჟიც, ნირო ვულფიც, ნაწილობრივ ჩამოშორებული იყო თავის პროფესიას, იგი ჯარისთვის მკაცრი წომზადების კურსს გადიოდა. ამის გათვალისწინებით, დავასკვენი, რომ ნაკლებად რელევანტური იქნებოდა რექს სტაუტის დეტექტივებზე საუბარი აღნიშნული მოთხრობების საფუძველზე და წავიკითხე „ნირო ვულფის ომნიბუსი", რომელიც ორ მოთხრობას: „წითელი ყუთისა" და „დამფრთხალ კაცთა ლიგას" - მოიცავდა. მოლოდინის მიუხედავად, არც ამ მოთხრობებმა აღმაფრთოვანეს. თუ ბოლოს გამოცემული ნაწარმოებები არასრული და მწირი იყო, ეს მოთხრობები ხელოვნურად განვრცობილი მომეჩვენა, რადგან გადატვირთული იყო გრძელი ეპიზოდებით, რომლებსაც ძირითად ამბავთან საერთო არაფერი ჰქონდა. შერლოკ ჰოლმსზე დაკვირვებით მივხვდი, რომ ნირო ვულფი ორიგინალის სუსტ ვერსიას წარმოადგენდა. კონან დოილის ძველ მოთხრობებს ფონად გასდევდა გონივრულობისა და ზღაპრულობის პოეზია, ორადგილიანი ეტლებითა და მოქუფრული ლონდონის საცხოვრებლებით. თანამედროვე ნიუ-იორკი კი ამერიკელ რექს სტაუტს ამ მხრივ საქმეს გაურთულებდა. შერლოკ ჰოლმსში მოულოდნელობის ეფექტი გაცილებით ახალისო იყო: სხვა თუ არაფერი, იღებდი ოთახს დამრეცი ჭერით ან თვალს ადევნებდი გველს, რომელიც სამრეკლოს ზარზე ასასვლელად იყო გაწვრთნილი. რაც შეეხება ნირო ვულფს, მიუხედავად იმისა, რომ „დამფრთხალ კაცთა ლიგა" საკმაოდ ჭკვიანურ ფსიქოლოგიურ იდეას მოიცავს, საიდუმლოთა გაცხადების პროცესი არც უცნაური აღმოჩნდა და არც მოულოდნელი. როგორც იქნა ვიგრძენი, რომ ნახერხის ყლაპვით ვალაგებდი დიდ ყუთებს, რათა ძირში მეპოვა რამდენიმე მოლურჯო, ჟანგიანი ლურსმანი. ავიკვიატე მძვინვარე აზრი, რომ დეტექტივები, ზოგადად, სარგებლობენ უსამართლო კანონით, რომელიც მკითხველს საიდუმლოს გათქმას უკრძალავს. ეს ჩვეულება, რომლის შედეგადაც ნაწერის უმიზნობის დიდი ნაწილი დაფარულია, ავტორებს აძლევს ისეთ თავდაცვის საშუალებას, რისი ფუფუნებაც სხვა ტიპის მწერლებს არ აქვთ. რთული არ არის გაურკვევლობის შექმნა იმისთვის, რომ მკითხველს საიდუმლოს გამჟღავნების მოლოდინი ჰქონდეს. თუმცა ის მოითხოვს გარკვეულ ორიგინალურობას, რომ დანაშაულებრივი სქემა იყოს გონებამახვილური, ხატოვანი და საინტერესო, რათა მკითხველმა იგრძნოს, რომ ლოდინი ამად ღირდა. ბუნებრივია კი დავიწყე იმაზე, რომ ნამდვილი საიდუმლო, რომელსაც რექს სტაუტი დაუსრულებელ აზრთა არათანმიმდევრულობით და ყალბი მიხვედრილობით წარმოადგენდა, წარმოსახვის უნარის სისუსტე იყო, რაც მხოლოდ მაშინ გავაცნობიერე, როდესაც ბოლო თავში საიდუმლო აუხსნელი დატოვა.

როგორც ექსპერტებმა მითხრეს, დოილის ტრადიციის ეს დაუსრულებელი განხორციელება არ წარმოადგენს განზოგადებულ ან საუკეთესო ვერსიას დეტექტივისა, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში ვრცელდებოდა; აქვე იყო საიდუმლო თავსატეხი, რომელიც აგათა კრისტის მოთხრობებმა შემოქმედებითობის უფრო მაღალ დონეზე აიყვანა. წავიკითხე აგათა კრისტიც, „სიკვდილი ბოლოს მოდის" (დოდი, მიდი) და ვაღიარებ, რომ მწერალმა გამაცურა. ვერ ვიგებდი მკვლელის ვინაობას, რაც მიბიძგებდა კითხვის გაგრძელებისა და გარკვევისკენ, ხოლო, როცა, საბოლოოდ, გავიგე მის შესახებ, გაკვირვებული დავრჩი. ამ დრომდე არ ვიყავი აგათა კრისტით დაინტერესებული და არც მისი სხვა წიგნის წაკითხვას ვაპირებდი. ვფიქრობ, არარელევანტურია ის ფაქტი, რომ რომანში, „სიკვდილი ბოლოს მოდის", მიმდინარე მოვლენები ეგვიპტეში, ძვ.წ 2000 წელს განვითარდა. ამის გამო, წიგნს ლოიდ ს. დაგლასის ელფერი უფრო დაჰკრავს, ვიდრე აგათა კრისტის, თუმცა მისი შემოქმედება სენტიმენტალური და ბანალურია, რის გამოც, ფაქტობრივად, შეუძლებელია მისი წაკითხვა. ვერ წაიკითხავთ ასეთ წიგნს, რადგან პრობლემის გადაჭრის ნახვაზე იქნებით ორიენტირებულნი და გაუსწრებთ მოვლენებს. ვერც პერსონაჟებით დაინტერესდებით, რადგან ისინი თავიანთ არსებობას ვერ დაუშვებენ ორ განზომილებაში, თუმცაღა ყოველთვის დაძაბულები იქნებიან, რომ საიმედოდ ან ბოროტად გამოჩნდნენ, იმისდა მიხედვით, თუ ნაწარმოების რომელი მონაკვეთია, რაც მკითხველის გუმანისთვის ერთგვარ სატყუარას წარმოადგენს. იმავემ გამაღიზიანა რექსი სტაუტის შემთხვევაშიც, რომელმაც შექმნა ნირო ვულფის და არჩი გუდვინის პერსონაჟები და სცადა იმ ადამიანთა დახასიათება, რომლებიც დანაშაულში ფიგურირებდნენ. მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ აგათა კრისტი უფრო გამოცდილია და მეტი გულდასმით კონ-

ცენტრირდება თავსატეხებზე, მას მოუწია სრულად აღმოეფხვრა ადამიანური ინტერესები ან მეტ-ნაკლებად შეევსო სურათი, რაც ჩემთვის უსიამოვნო მიმსგავსების მცდელობას წარმოადგენს. ამ ახალ რომანში აგათა კრისტიმ უნდა წარმოგვიჩინოს მისი მარიონეტები, რომლებიც მკითხველის ყურადღებას სამ მომენტზე შეაჩერებენ: პირველ რიგში, უნდა დაინტერესდეთ იმით, თუ ვინ მოკვდება, შემდეგ, უნდა დაგაინტერესოთ მკვლელის ვინაობამ და, საბოლოოდ, ვერ უნდა შეძლოთ იმის განჭვრეტა, ორი მამაკაციდან რომელი მოიყვანს ცოლად პერსონაჟ ქალს. ეს ყველაფერი წააგავს ფოკუსს, რომლის დროსაც ილუზიონისტი ყურადღებას გადაგატანინებთ უხერხულ ან შეუსაბამო მოქმედებებზე, რომლებიც გადაფარავენ კარტების გადანაცვლების მომენტს, რაც მსუბუქად გაგაოცებთ და გაგართობთ. მაგრამ აქაური საუბარი მოსაწყენი და გაბმულია, ნივთებს აკლიათ ბანქოს ბრწყინვალება. ჯერ კიდევ იმის შიშით, რომ შეიძლება არ ვიყო სამართლიანი ლიტერატურის ამ ფორმის მიმართ, რომელიც ბევრისთვის შთამბეჭდავი აღმოჩნდა, უკან დავბრუნდი და „მალტური შავარდენი" წავიკითხე. რომანი ამ დარგის კლასიკად მივიჩნიე, რადგან როგორც ალექსანდრ ვულკოტმა თქვა, „საუკეთესო დეტექტივია, რომელიც ამერიკამ შექმნა". მისი გამოქვეყნების შემდეგ, ავტორი, დეშილ ჰემეთი გახდა ისეთი ადამიანი, როგორიც ჯიმი დურანტემ საკუთარ თავზე საუბრისას მოიხსენია: „ინტელექტუალად შერაცხული". თუმცა, ჩემთვის რთული იყო იმის გაგება, თუ რას მოიაზრებდნენ 1930 წელს, როცა ამბობდნენ „ინტელექტუალურად შერაცხულს". ჰემეთს პინკერტონის საგამოძიებო სააგენტოს რეალური გამოცდილების უპირატესობა ჰქონდა. შესაბამისად, შერლოკ ჰოლმსის ძველი ფორმულა შეავსო სამყაროს სისასტიკით, რამაც მკითხველს ჟრუანტელი მოჰგვარა იმ დღეებში, როდესაც მოდური იყო განგსტერებისადმი ინტერესი. მაგრამ ამის მიღმა, მწერალი ამბის წარმოსახვით სამყაროში გადატანის შესაძლებლობას მოკლებული იყო. როგორც მწერალი, იმის კვალდაკვალ, რომ აღიარება არ ხვდა წილად, ნამდვილად ჩამორჩება რექს სტაუტს, ისევე როგორც რექს სტაუტი ჯეიმს კეინს. „მალტური შავარდენი" დღეს დიდად არ აღემატება გაზეთის სასურათე ზოლს, რომელსაც ყოველდღიურად მიჰყვებით და ძალაუფლების მქონე პერსონაჟთა დანაშაულებრივ, თუმცა ლამაზ თავგადასავლებს თვალს ადევნებთ.

მაშ, რა ნყევლა ადევს დეტექტივს, რომ თომას ელიოტმა და პოლ მორმაც კი იგრძნეს, მე კი ვერა? დეტექტივი, როგორც შემოქმედებითი დარგი, ჩემთვის არ არსებობს. ჟაშუშებზე ისტორიები შეიძლება ახლა რეალიზდეს პოეტური შესაძლებლობების ფარგლებში, როგორც გრემ გრინის თაყვანისმცემლები აცხადებენ; მკვლელობის ამბავი კი, რომელიც ფსიქოლოგიურ საშინელებას მოიაზრებს, სრულებით სხვა საკითხია. დეტექტივებმა მართლაც გამოიღო ნაყოფი მეცხრამეტე საუკუნის შუა ხანებში, მაშინ, როცა პო დაუკავშირდა დიუპენს თავისი ლოგიკური აზროვნების ინტენსიურობით, ხოლო დიკენსმა სოციალური და მორალური მნიშვნელობა ჩადო სიუჟეტში, რამაც საბოლოო ახსნა პოვა საიდუმლოების იმ მამხილებელი სიმბოლოებით, რისი თქმაც ავტორს სურდა. დეტექტივმა შეინარჩუნა თავისი ადგილი იმ ათწლეულებშიც, როცა დიდი ომები მიმდინარეობდა და ისეთი პოპულარობა მოიპოვა, როგორიც არასდროს. მჯერა, რომ საამისოდ საფუძვლიანი მიზეზიც არსებობს. დროის ამ პერიოდში სამყარო დანაშაულის გრძნობამ მოიცვა. ადამიანებს ჰქონდათ მოსალოდნელი კატასტროფის შიში, მისი თავიდან არიდება კი გარდაუვალი ჩანდა, რადგან საბოლოო პასუხისმგებლობის დადგენის საკითხი გაურკვეველი იყო. ვინ ჩაიდინა თავდაპირველი დანაშაული და ვინ აპირებს მომდევნო დანაშაულის ჩადენას? ეს ის მკვლელობაა, რომელიც რომანებში ყოველთვის მოულოდნელ ვითარებაში ხდება, გამოძიების მიმდინარეობისას, შეიძლება ისე მოხდეს, როგორც ნირო ვულფის ერთერთი მოთხრობაში, ზუსტად დეტექტივის კაბინეტში. თავის მხრივ, ყველა ეჭვმიტანილია, ქუჩები სავსეა ფარული აგენტებით, რომელთა ერთგულება კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას. არავინაა უდანაშაულო და სანდო; შემდეგ კი, მოულოდნელად მკვლელი გამოჩნდება და მასთან ერთად შვებაც! ბოლოს და ბოლოს, ის მე და თქვენ არ გვგავს. ის ბოროტმოქმედია, რომელსაც პროფესიულად ჯორჯ გრუსამად იცნობენ. ის დაიჭირა საიმედო ძალამ, მედიდურმა და ყოვლისმცოდნე დეტექტივმა, რომელმაც ზუსტად იცის, როგორ გაუმკლავდეს დანაშაულს.

1944 წელი

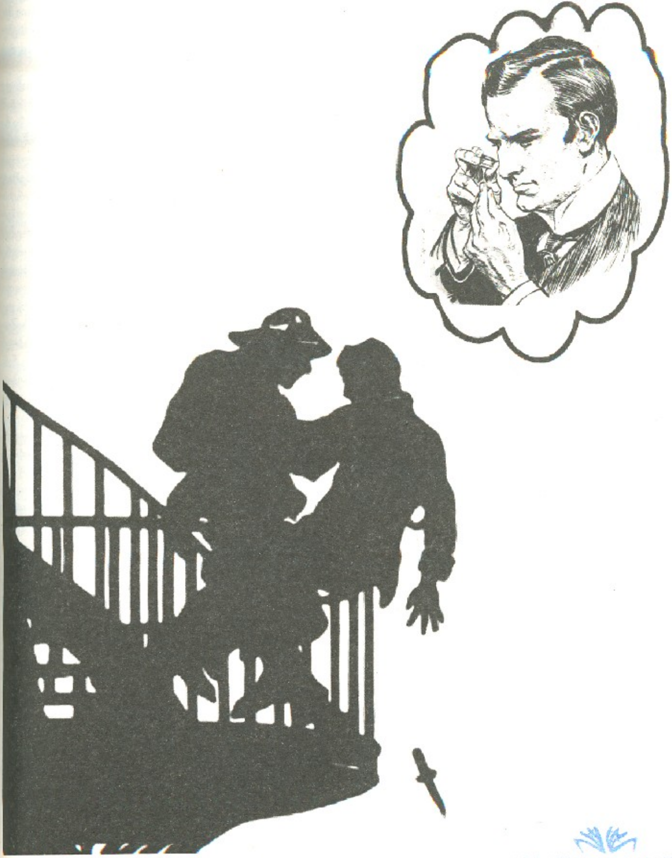


ეროვნული ბიბლიოთეკა

ოსტინ რ. ფრიმენი

დეტექტივების წერის ხელოვნება

თარგმნა თამარ ლომიძემ



საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა

იმ პროზაულ ნაწარმოებთა ლიტერატურული სტატუსის დადგენა, რომელთა მთავარი თემა ბოროტმოქმედებათა გამოძიება ან სხვა ამგვარი საიდუმლოებების ამოცნობაა, მთელ რიგ სიძნელეებს უკავშირდება. კრიტიკოსები და, საერთოდ, ისინი, ვისაც მეტ-ნაკლები კავშირი აქვთ ლიტერატურასთან, დეტექტივს - თუ ვისარგებლებთ იმ ულაზათო სახელწოდებით, რომლითაც ეს ჟანრია ცნობილი - მიიჩნევენ „დაბალ" ჟანრად, რომელსაც ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ლიტერატურასთან საერთო არაფერი აქვს. დეტექტივებს უმეცარი და უნიჭო მჯღაბნელები წერენ და ამგვარი ლიტერატურის „მომხმარებლები“ არიან კლერკები, ფაბრიკებში მომუშავე გოგონები და სხვა ადამიანები, რომლებსაც არც კულტურა აქვთ და არც - ლიტერატურული გემოვნება.

მართლაც, ამგვარი მწერლები სწორედ ვულგარული გემოვნების მქონე მკითხველებისთვის წერენ, მაგრამ მხოლოდ დეტექტივები როდი გამოირჩევიან მდარე ხარისხით. უნიჭო მწერლები სასიყვარულო და ისტორიულ ნაწარმოებებსაც წერენ, მაგრამ საყურადღებოა ერთი განსხვავება: ამ ჟანრების ადგილი ლიტერატურაში განისაზღვრება შედევრების საფუძველზე, ხოლო დეტექტივის შეფასება, როგორც ჩანს, ხდება მისი მდარე ნიმუშებიდან გამომდინარე. შესაბამისად, მთელი ჟანრის სტატუსი განისაზღვრება ყოვლად უვარგისი ნიმუშების მიხედვით.

რით აიხსნება ეს შეუსაბამობა? რატომ ხდება, რომ სასიყვარულო რომანებს ღირსეული ჟანრის მდარე ნიმუშებად მიიჩნევენ, დეტექტივებს კი მავანი პირველი ცოდვის გამო გმობენ, სათანადო განსჯის გარეშე? ხომ აშკარაა, რომ დეტექტივთა მოყვარული მკითხველები ვულგარული გემოვნებით სულაც არ გამოირჩევიან. დეტექტივზე უფრო პოპულარული ჟანრი არ არსებობს. ცნობილია, რომ ბევრი თვალსაჩინო პიროვნება სიამოვნებით კითხულობდა დეტექტივებს. სწავლულები და ინტელექტუალები ამ ჟანრს ხშირად უპირატესობას ანიჭებენ სხვა ლიტერატურულ ჟანრებთან შედარებით.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, კვლავ გეკითხებით: რაში მდგომარეობს დეტექტივისადმი ესოდენ ქედმაღლური დამოკიდებულების მიზეზი? ხომ აშკარაა, რომ ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც ინტელექტუალური და კულტურული ადამიანების აღტაცებას იწვევს, არსობრივად, ცუდი არ უნდა იყოს. ის ვერც უშინაარსო იქნება და ვერც ამორალური. და ეს მართლაც ასეა. შესაძლოა, ამგვარი დამოკიდებულების მიზეზი ისაა, რომ მართლაც ბევრი უხარისხო დეტექტივი იწერება, რომ ახალბედა და დილეტანტი მწერლები სწორედ ამ რთულსა და ძნელ ჟანრს მიმართავენ ხოლმე თავიანთი უხეირო დებიუტებისთვის და რომ საკმაოდ კარგი დეტექტივებიც კი ხშირად არ გამოირჩევიან მხატვრული ღირსებებით; ბოლოს, ისიც აღსანიშნავია, რომ სერიოზული რომანისტები, როდესაც ისინი ლიტერატურის ამ ჟანრის ნაწარმოებებს წერენ, მნიშვნელოვან წარმატებებს ვერ აღწევენ, რადგან არც შესაბამისი ტემპერამენტი აქვთ და არც - სათანადო უნარები.

ამგვარად, დეტექტივის რეპუტაცია ემყარება არა იმას, თუ როგორი *შეიძლება* იყოს და როგორი უნდა იყოს ის, არამედ იმას, როგორი იყო დეტექტივი (ძალზე ხშირად) წარსულში, როდესაც ამ ჟანრის მდარე, პრიმიტიული ნიმუშები იწერებოდა. სამწუხაროდ, ამგვარი დეტექტივები დღესაც მრავლად იწერება, მაგრამ მათი მიხედვით არ უნდა ვიმსჯელოთ ჟანრის ღირსებების შესახებ. მისასალმებელია, რომ ამჟამად ლიტერატურაში მოღვაწეობენ ახალი თაობის მწერლები, რომლებიც სერიოზულად ეკიდებიან დეტექტივს. მათ ჩამოაყალიბეს უფრო მკაცრი სტანდარტები და შექმნეს შესანიშნავი (როგორც ჩანაფიქრის, ისე შესრულების მხრივ) ნაწარმოებები, რამაც ხელი შეუწყო ამ ლიტერატურული ჟანრის პოპულარობის ზრდას. მაგრამ, ამ მწერალთა მიღწევების მიუხედავად, ისინი უმცირესობას შეადგენენ. ამიტომ კვლავ უნდა გავიმეოროთ: ისეთი დეტექტივი, რომელშიც ხორცშესხმულია ჟანრის დამახასიათებელი თავისებურებები და რომელიც, გარდა ამისა, ხასიათდება დახვეწილი სტილით, ოსტატურად გამოკვეთილი ფონით, საინტერესო პერსონაჟებით, ალბათ, ყველაზე იშვიათი მოვლენაა მხატვრულ პროზაში.

კარგი დეტექტივების იშვიათობა შეიძლება აიხსნას იმ ფაქტით, რომელსაც, როგორც ჩანს, ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ კრიტიკოსებიც და ავტორებიც: საქმე ისაა, რომ სრულყოფილი დეტექტივი, ჩვეულებრივ, მეტად მძიმე და უაღრესად რთული (ტექნიკური თვალსაზრისით) მუშაობის შედეგად იქმნება. ამგვარი სამუშაოს განსახორციელებლად ავტორს უნდა ჰქონდეს გარკვეული თვისებები, რომლებიც ურთიერთგამომრიცხავი არაა, მაგრამ ერთსა და იმავე მწერალს იშვიათად აქვს ხოლმე. ერთი მხრივ, დეტექტივი მხატვრული ნაწარმოებია, რომელიც წარმოსახვასა და ფანტაზიას საჭიროებს; მეორე მხრივ, ესაა ინტელექტუალური ვარჯიში - ამიტომ ავტორს უნდა შეეძლოს მკაფიოდ, ლოგიკურად აზროვნება და, ამასთან ერთად, უნდა ჰქონდეს საკმაოდ ფართო სპეციალური ცოდნა. იმას, რომ ამგვარი მუშაობა მეტად რთული საქმეა და რომ ბევრმა მწერალმა არაფერი უწყის ამ სირთულის შესახებ, მოწმობს ტრადიციული ტიპის რომანისტთა უიღბლო ექსპერიმენტები, რომლებიც ზემოთ ვახსენეთ - ექსპერიმენტები, რომლებიც მარცხით მთავრდება ავტორების მიერ დეტექტივის არსისა და ბუნების სრული გაუგებლობის გამო.

ფართოდ გავრცელებულია მცდარი შეხედულება, თითქოს დეტექტიური ნაწარმოები აუცილებლად სენსაციური უნდა იყოს. ასეთ შემთხვევებში დეტექტივი ხშირად ერევათ ჩვეულებრივ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

კრიმინალურ რომანში, რომლის სიუჟეტის საფუძველია ტრაგიკული, თავზარდამცემი და ხშირად ამაზრზენი მოვლენები და რომლისთვისაც დამახასიათებელია უხეში და მკვეთრი სენსაციურობა. ჩვეულებრივ, ამგვარი ნაწარმოების მიზანია, ისე დააშინოს მკითხველი, რომ ეს უკანასკნელი ჟრუანტელმა აიტანოს; და რადგანაც ასეთი მკითხველის მგრძნობელობა მრავალი კრიმინალური ნაწარმოების კითხვის შედეგად უკიდურესად ჩლუნგდება, საჭიროა მისი სულ უფრო მეტი დაშინება. საბავშვო ლექსში მონადირე მღერის:

„ბეჰემოთს პლატინის ტყვიებს ვესვრი, რადგან, თუ ნამდვილ ტყვიებს გამოვიყენებ, ბეჰემოთის ტყავი მათ აუცილებლად აისხლეტს".

და ეს, არსებითად, უხეში სენსაციების მიმწოდებლის პოზიციაა. მისი მიზანია, აუცილებლად შეაღწიოს მკითხველის მენტალურ ეპიდერმისში, რომლის სიმკვრივის შესაბამისად უნდა დაარეგულიროს თავისი ლიტერატურული ჭურვის წონა და სიჩქარე.

ამჟამად არც ერთი სერიოზული ავტორი არ უსაყვედურებს კრიტიკოსებს, რომ მათ არ მოსწონთ სენსაციურობა ლიტერატურაში. ეს უკანასკნელი აუცილებელია ყველაზე უნიჭო მწერლებისთვის და ყველაზე გაუნაფავი მკითხველებისთვის; სერიოზული ლიტერატურა ხვენს მკითხველის ნარმოსახვას, ხოლო სენსაციური ლიტერატურა, პირიქით, აჩლუნგებს მას და, ისევე, როგორც ნარკოტიკები და სტიმულატორები, ერთგვარ ჩვევად იქცევა, რომლის გამო დოზა სულ უფრო მეტად უნდა გაიზარდოს. მზარდი სენსაციურობა დამახასიათებელია ჩვენი კინემატოგრაფისთვისაც. ის, რაც თავდაპირველად გვაღელვებდა, დროთა განმავლობაში ჩვეულ მოვლენებად იქცევა. ამიტომ კინოში სულ უფრო მეტად შთამბეჭდავი ამბები აისახება; ერთ მძაფრ პერიპეტიას მეორე მოსდევს, რაც გამორიცხავს საგანგებოდ გააზრებული სიუჟეტური კონსტრუქციების გამოყენებას. იგივე ხდება ლიტერატურაში. გაზეთში ნაწილ-ნაწილ გამოქვეყნებული რომანის ყოველი ნაწილი, რომელიც ორიოდ ათას სიტყვას (ან ნაკლებს) მოიცავს, კულმინაციით მთავრდება, მაგრამ მომდევნო გამოქვეყნებული ნაწილი ისე იწყება, თითქოს მსგავსი არაფერი მომხდარა; ამგვარი კინორომანი - ყველაზე მძაფრი სენსაციურობის nec plus ultra - სხვა არაფერია, თუ არა რიგი გამაოგნებელი მოვლენებისა, რომელთაც არავითარი ლოგიკური კავშირი არ აერთიანებს და სადაც თითოეული მოვლენა დამოუკიდებელი რგოლია; ის ალოგიკურია, წინასწარ მოუმზადებელი; არავითარი წანამძღვრები არა აქვს და არც არავითარი შედეგები მოსდევს.

ზოგიერთ ამგვარ ნაწარმოებს დეტექტივებად მიიჩნევენ, რომელთაგანაც მათ კრიტიკოსები, როგორც ჩანს, ვერ განასხვავებენ. მათში მართლაც აღწერილია ბოროტმოქმედება და ის ხშირად ნარმოუდგენელ, დაუჯერებელ ვითარებაში ხდება; შემდეგ ავტორი აღწერს, როგორ დაძრნიან უამრავი რევოლვერითა და ავტომატური პისტოლეტით შეიარაღებული პოლიციელები ან მაძებრები ავტომანქანებით, თვითმფრინავებით, მოტორიანი ნავებით; ერთ ფათერაკს მაშინვე მეორე მოსდევს. თუკი სიუჟეტში გვხვდება რაიმენაირი მინიშნება დამნაშავის ვინაობისა და მოტივების შესახებ, ის სრულიად არადამაჯერებელია; მაგრამ მთავარი, რაც მკითხველებს სიამოვნებას ანიჭებს, ესაა ცალკეული პერიპეტიები და არა სიუჟეტის ხლართები. ამგვარ ნაწარმოებებს „დეტექტივები" არ უნდა ვუწოდოთ, რადგან დეტექტიური ჟანრის თავისებურებები მათში სრულიად არ შეიმჩნევა. განვიხილოთ ეს თავისებურებები.

სხვა ლიტერატურული ჟანრებისგან განსხვავებით, დეტექტივი მკითხველს, უპირველეს ყოვლისა, ინტელექტუალურ სიამოვნებას ანიჭებს. ეს არ ნიშნავს, რომ ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ვერ ვიპოვით მაღალმხატვრული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს: დახვეწილ სტილს, იუმორს, საინტერესო სახეებს, შთამბეჭდავ და ემოციურად დაძაბულ სიუჟეტს. პირიქით, მას ეს თავისებურებები უნდა ჰქონდეს. დეტექტივი შეიძლება გამოირჩეოდეს საინტერესო, დამაჯერებლად გაშლილი სიუჟეტით. მაგრამ ესაა სხვა პროზაული ჟანრების ძირითადი თავისებურებები, დეტექტივებში კი ისინი მეორად, დაქვემდებარებულ როლს ასრულებენ და, აუცილებლობის შემთხვევაში, შეიძლება ემსხვერპლონ კიდეც ინტელექტუალურ ინტერესს. დეტექტივების მკითხველებს იმის გამო უყვართ ამ ჟანრის ნაწარმოებები, რომ მისი მეშვეობით გონების გავარჯიშების საშუალება ეძლევათ; ეს სიამოვნება მით უფრო მძაფრია, რაც უფრო სრულად კმაყოფილდება მკითხველთა შესაბამისი აუდიტორიის მოლოდინი.

ამგვარად, კარგი დეტექტიური ლიტერატურა, ზოგადად, შეიძლება კარგი ბელეტრისტიკა იყოს, მაგრამ ჯერჯერობით განვიხილოთ მისი ის თავისებურებები, რომლებითაც დეტექტივი განსხვავდება სხვა ლიტერატურული ჟანრებისგან და რომლებიც მის სპეციფიკურ ხასიათს განაპირობებს. ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ სიამოვნება, რომელსაც დეტექტივი ანიჭებს მკითხველს, უპირველეს ყოვლისა, ინტელექტუალური ხასიათისაა. ახლა უფრო დეტალურად განვიხილავ ამ სიამოვნების არსს და ხერხებს, რომლებითაც ის ყველაზე უკეთ მიიღწევა. თავდაპირველად უნდა ვიკითხოთ: როგორია დეტექტივების ტიპური მკითხველი? რომელი ტიპის ადამიანებისთვისაა განკუთვნილი ნამდვილი, ყველა წესის დაცვით აგებული დეტექტივი?

ჩვენ უკვე დავრწმუნდით, რომ დეტექტიური ლიტერატურა დიდი პოპულარობით სარგებლობს. მაგრამ ჩვეულებრივი მკითხველი დეტექტივს მა-

ღალ მოთხოვნებს როდი უყენებს. ის კითხულობს როგორც კარგ, ისე ცუდ დეტექტივებს და არც ისე მკაფიოდ გრძნობს მათ შორის არსებულ (თუნდაც, მხატვრული ოსტატობის ასპექტში) განსხვავებას. დეტექტივის ჭეშმარიტი შემფასებლები, რომლებიც აშკარად უპირატესობას ანიჭებენ ამ ტიპის ლიტერატურას სხვა ჟანრებთან შედარებით და მას ყურადღებით და კრიტიკულად კითხულობენ, ძირითადად, ინტელექტუალები არიან: თეოლოგები, ჰუმანიტარული პროფილის მეცნიერები, იურისტები და, შესაძლოა, ნაკლებად - ექიმები და ზუსტ მეცნიერებათა წარმომადგენლები. თუკი ვიმსჯელებთ იმ წერილების მიხედვით, რომლებსაც დროდადრო ვიღებ, დეტექტივების მოყვარულთა შორის ჭარბობენ მეცნიერული ანალიზისადმი მიდრეკილი, განსწავლული სასულიერო პირები.

თეოლოგს, მეცნიერს და იურისტს საერთო თვისება აქვთ: ისინი დახვეწილი ინტელექტუალები არიან. მათ სიამოვნებას ანიჭებს რთული დისკუსიები, ინტელექტუალური პოლემიკა, რომელშიც განსახილველი პრობლემა, ჩვეულებრივ, ნაკლები მნიშვნელობისაა, მისი გადაჭრის ხერხთან შედარებით. დეტექტივი საინტერესოა თავისი ლოგიკით და რაც უფრო რთულია მტკიცებულებათა სისტემა, მით მეტად ვტკბებით კითხვის პროცესით. ინტელექტუალური დისპუტის მონაწილეს სიამოვნებას ანიჭებს გონების ვარჯიში, ისევე, როგორც ათლეტს სიამოვნებას ანიჭებს კუნთების გავარჯიშება. მაგრამ სიამოვნება, რომელსაც გვანიჭებს ამგვარი დისპუტები, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად მკაცრადაა დაცული დეტექტივში ანალიზის წესები, რამდენადაა შესაძლებელი ამოსავალ მონაცემთა მართებული ინტერპრეტაცია და რამდენად გამორიცხულია მცდარი მსჯელობები.

მოსწავლეები, ქუჩის ორატორები და სხვა ადამიანები, რომელთათვისაც უცნობია დისკუსიის მეთოდები, დებატების დროს ლიტონ, არადამაჯერებელ არგუმენტაციას მიმართავენ ხოლმე. ყოველი მონაწილე ცდილობს გაათგნოს თავისი მოწინააღმდეგე „ეჭვმიუტანელი ფაქტებით". მოწინააღმდეგე მხარე მათ ფიქციად აცხადებს და, თავის მხრივ, მოჰყავს კონტრარგუმენტები, რომელთა ჭეშმარიტება მაშინვე საკამათო ხდება. ამგვარად, ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისების ქაოსში დისკუსია, ჩვეულებრივ, უსაგნო ხდება ხოლმე. სრულიად სხვაგვარად იქცევა დახელოვნებული პოლემისტი. ის იწყებს იმით, რომ მკაფიოდ განსაზღვრავს დისკუსიის საგანს და მოწინააღმდეგესთან ერთად აყალიბებს ამოსავალ მონაცემებს; თეოლოგიური პოლემიკა, ჩვეულებრივ, ემყარება თვალსაზრისებს, რომლებსაც ორივე მხარე ჭეშმარიტ თვალსაზრისებად მიიჩნევს; ასევე, დაპირისპირებულ მხარეთა კამათი სასამართლოში ეხება არა ამა თუ იმ ფაქტის ჭეშმარიტებას, არამედ იმას, თუ რა დასკვნების შეიძლება გაკეთდეს იმ მონაცემების საფუძველზე, რომელთაც ორივე მხარე უცილობელ მონაცემებად აღიარებს.

ამგვარად, ინტელექტუალურ სიამოვნებას დისკუსია გვანიჭებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ამოსავალი მონაცემები უტყუარია. კამათი იმასთან დაკავშირებით, მოხდა თუ არა ესა თუ ის ფაქტი, ინტელექტუალური თვალსაზრისით, უინტერესოა, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ლოგიკური არგუმენტაცია (ანუ მსჯელობათა თანმიმდევრული ჯაჭვი) ვერ განხორციელდება მანამ, სანამ ორივე მხარე არ მიაღწევს შეთანხმებას ამოსავალი მონაცემების თაობაზე. დეტექტივების ავტორებს გამუდმებით ავიწყდებათ ხოლმე ეს აშკარა ჭეშმარიტება. მათი სიუჟეტები, და, მაშასადამე, მტკიცებულებათა სისტემა ხშირად ემყარება ფიზიკურ, ქიმიურ და ა.შ. მონაცემებს, რომლებიც განათლებულ მკითხველს ეჭვებს აღუძრავს, ეს კი მთლიანად აუფასურებს ამ მონაცემთა საფუძველზე გამოტანილ დასკვნებს და, მაშასადამე, მკითხველს არგუმენტაციის სიმწყობრით დატკბობის საშუალებას არ აძლევს.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია ლოგიკური შეცდომების თავიდან არიდების უნარი. დასკვნა აუცილებლად და გარდუვალად უნდა გამომდინარეობდეს წანამძღვრებიდან; ეს უნდა იყოს ერთადერთი შესაძლო დასკვნა, რომლის უცილობლობაში კომპეტენტურ მკითხველს ეჭვი არ შეეპარება.

სწორედ ეს ნაკლოვანება ახასიათებს დეტექტივებს. მათში, როგორც წესი, უამრავი ლოგიკური შეცდომა გვხვდება. უნარიანი, მარჯვე გამომძიებელი სთავაზობს ხოლმე მკითხველებს თავის დასკვნას, რომელიც ნაწარმოებში ერთადერთი მართებული დასკვნის სახით განიხილება, თუმცა, მკითხველი მშვენივრად ამჩნევს, რომ ესაა მხოლოდ და მხოლოდ ერთ-ერთი - უამრავი შესაძლო დასკვნიდან. მაგრამ როდესაც ავტორისეული ინტერპრეტაციის ჭეშმარიტებაში მკითხველს ეჭვი ეპარება, ქარწყლდება დეტექტივის მოსალოდნელი ეფექტიც. მთელი კონსტრუქცია ირღვევა და და მკითხველი ინტელექტუალურ სიამოვნებას ველარ განიცდის.

ახლა, როდესაც განვიხილეთ ამ სიამოვნების არსი, შეგვიძლია გავაანალიზოთ დეტექტიური ნაწარმოების სტრუქტურა და ის საშუალებები, რომლებითაც ეს სიამოვნება მიიღწევა. არ შევჩერდებით იმ თავისებურებებზე, რომლებიც ახასიათებს დეტექტივს, როგორც პროზაულ ჟანრს, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მეტად გავრცელებულ თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ დეტექტივს ამგვარი თავისებურებები არ გააჩნია. თუ არ ჩავთვლით სიყვარულის თემას - რომლისთვისაც, ჩვეულებრივ, დეტექტივში ადგილი აღარ რჩება - დეტექტიური რომანი მხატვრული

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დონისა და ლიტერატურული ოსტატობის მხრივ არ უნდა ჩამორჩებოდეს ნებისმიერი სხვა ჟანრის ნაწარმოებებს. ყოველივე ის, რაც ეწინააღმდეგება ძირითად თემას და ხელს უშლის მის მკაფიოდ ჩამოყალიბებას, უგულებელყოფილ უნდა იქნას, მაგრამ იუმორი, შთამბეჭდავი გარემო, საინტერესო პერსონაჟები და ემოციური ეპიზოდებიც კი არა მარტო სასურველია (ესთეტიკური თვალსაზრისით), არამედ, შეიძლება გამოყენებულ იქნან იმისთვისაც, რომ კრიტიკულ მომენტებში მკითხველმა ყურადღება არ მიაქციოს „ყალბ მინიშნებებს" და სხვა ხერხებს, რომელთა მეშვეობითაც მწერლები ხშირად აბუნდოვანებენ თხრობას. დიკენსის „ედვინ დრუდის საიდუმლო" ბრწყინვალე ნიმუშია იმისა, თუ როგორ შეიძლება შეიქმნას ბრწყინვალე ნაწარმოები დეტექტიური სიუჟეტის საფუძველზე.

რაც შეეხება მხატვრული ფორმის საკითხს, ადვილი შესამჩნევია, რომ, არსებითად, დეტექტიური რომანის სიუჟეტი სხვა არაფერია, თუ არა ბელეტრისტიკით შენიღბული ლოგიკა. მაგრამ ეს ლოგიკის სპეციფიკური ფორმაა. დეტექტივში მკითხველები ეცნობიან საიდუმლოებით მოცულ ფაქტს, მაგრამ მათ ამ ფაქტის განმარტებისთვის აუცილებელ მონაცემებსაც სთავაზობენ, თუმცა, ეს მონაცემები შეუმჩნევლად და შეუსაბამო თანმიმდევრობით წარმოიდგინება, რათა შენიღბულ იქნას საქმის ჭეშმარიტი ვითარება; მკითხველის ამოცანაა, დააკვირდეს ამ მონაცემებს, დაადგინოს მათი მართებული თანმიმდევრობა და ურთიერთმიმართება, ისე, რომ პრობლემა ცალსახად თვალსაჩინო გახდეს. ამგვარად, სიუჟეტი, ჩვეულებრივ, შედგება ოთხი ეტაპისგან: 1) პრობლემის ჩამოყალიბება; 2) მისი გადაწყვეტისთვის საჭირო მონაცემების („სამხილების") მითითება; 3) მაძებრის მიერ გამოძიების დასრულება და დასკვნის გაცხადება; 4) ამ დასკვნის არგუმენტირება სამხილთა (მტკიცებულებების) წარმოდგენის მეშვეობით.

1. დეტექტიური პრობლემა, როგორც წესი, უკავშირდება ბოროტმოქმედებას - და არა იმიტომ, რომ ბოროტმოქმედება საინტერესო თემაა, არამედ იმის გამო, რომ ის ყველაზე უფრო ბუნებრივი საბაბია ამგვარი სახის გამოძიების ჩასატარებლად. ამავე მიზეზით - ესე იგი, ჟანრის მოთხოვნების გათვალისწინებით - დანაშაული, ჩვეულებრივ, პიროვნების და არა საკუთრების წინააღმდეგ უნდა იყოს მიმართული, ხოლო მკვლელობა - რეალური ან სავარაუდო, ან კიდევ მკვლელობის მცდელობა - ყველაზე უკეთ შეესაბამება დეტექტივის, როგორც ჟანრის მოთხოვნებს. ბოროტმოქმედი ხომ ერთგვარი „მოთამაშეა", რომელიც ჩვენ წინააღმდეგ თამაშობს. და თუ გვინდა, რომ ის თამაშში აქტიურად ჩაერთვეს, ფსონი საკმარისად მაღალი უნდა იყოს. ბოროტმოქმედი, რომლის დანაშაული სიკვდილით დასჯას იმსახურებს, ბუნებრივია, ძალ-ღონეს არ დაიშურებს თავისი სიცოცხლის გადასარჩენად. ამის წყალობით ნაწარმოებში აღწერილი სიტუაცია აუცილებელ დრამატიზმს შეიძენს.

2. ნაწარმოებში ძირითადი ყურადღება უნდა დაეთმოს ამბის თხრობას, რომლის დროსაც ამოსავალი მონაცემები, ანუ „სამხილები" რაც შეიძლება შეუმჩნევლად უნდა იქნეს წარმოდგენილი, მაგრამ ისე, რომ მკითხველს მათ უტყუარობაში ეჭვი არ შეეპაროს. ავტორმა ეს თამაში კეთილსინდისიერად უნდა წარმართოს. ბანქოს თითოეული ქაღალდი სწორად უნდა დაიდოს, ისე, რომ მკითხველმა კარგად დაინახოს მასზე გამოსახული ფიგურა. დაუშვებელია ფაქტების მცდარად წარმოდგენა. მკითხველი დარწმუნებული უნდა იყოს ამ ფაქტების ჭეშმარიტებაში. ძველი ყაიდის დეტექტიურ ნაწარმოებებში გვთავაზობენ მცდარ სამხილებს, რის გამოც მკითხველს ეჭვი მიაქვს ხან ერთ ხან მეორე, ხან კი - მესამე პერსონაჟზე. „სამხილებს" დეტალურად განიხილავენ, ბოლოს კი აშკარა ხდება, რომ მათ არავითარი ღირებულება არ აქვთ. გამალებული ძიება უშედეგოდ მთავრდება. ყოველივე ეს ღლის მკითხველს და, ჩემი აზრით, მოწმობს ავტორის გაუწაფავობის შესახებ. ჩემს პრაქტიკაში მცდარი სამხილებით სრულიად არ ვსარგებლობ, მაგრამ ვცდილობ მკითხველის დაინტერესებას ინტრიგის განვითარებით. თუკი ყინული ძალზე თხელია, ჩავრთავ ხოლმე დრამატულ ეპიზოდს, რომელიც მკითხველის ყურადღებას იპყრობს და საშიში ადგილის გადალახვაში ეხმარება. არ შეიძლება მკითხველის დაბნევა და შეცდომაში შეყვანა, რადგან მან შეიძლება ინტერესი დაკარგოს სიუჟეტისადმი. საერთოდაც, ამგვარი ხერხების გამოყენება საჭირო არაა: მკითხველი შეიძლება თვითონაც შეცდეს, თუნდაც ბოროტმოქმედების დამადასტურებელი სამხილები ტექსტში ნათლად იყოს მითითებული. რამდენიმე წლის წინ, ექსპერიმენტის სახით, შევთხზე „შეტრიალებული დეტექტივი", რომელიც ორი ნაწილისგან შედგებოდა. პირველ ნაწილში დეტალურად იყო აღწერილი ბოროტმოქმედება, მიზეზების, მოტივებისა და თანმხლები გარემოებების ჩათვლით. მკითხველი უნდა გასცნობოდა ჩადენილ ბოროტმოქმედებას, ყველაფერი შეეტყო დამნაშავის შესახებ და დაკვირვებოდა ყველა ფაქტს. ერთი შეხედვით, სათქმელი აღარაფერი დარჩა, მაგრამ ვივარაუდე, რომ მკითხველს იმდენად გაიტაცებდა თვით ბოროტმოქმედება, რომ ის ვერ შეამჩნევდა მრავალ მნიშვნელოვან დეტალს. ასეც მოხდა. მეორე ნაწილმა, რომელშიც დანაშაულის გამოძიება იყო აღწერილი, მკითხველთა უმრავლესობაზე სიახლის შთაბეჭდილება მოახდინა. ყველა ფაქტი თითქოს ცნობილი იყო, მაგრამ მკითხველისთვის ბუნდოვანი დარჩა, რა როლს ასრულებდნენ ეს ფაქტები.

მკითხველის უუნარობა, რომ გაერკვეს ფაქ-

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ტების შედარებით ღირებულებაში, ერთგვარი საძირკველია, რომელზეც დეტექტიური ნაწარმოები აიგება. ჩემი აზრით, ავტორს თამამად შეუძლია შეგვატყობინოს ყველა ფაქტი, იმ პირობით, რომ ამ ფაქტებს ცალ-ცალკე წარმოგვიდგენს და არ გაამხელს მათ ურთიერთმიმართებებს. და რაც უფრო აშკარად და დაუფარავად წარმოგვიდგენს მათ, მით მეტ ინტერესს გამოიწვევს ნაწარმოებში ასახული ისტორია. ავტორისა და მკითხველის ერთგვარი ფარული შეთანხმების შესაბამისად, მკითხველს უნდა შეეძლოს დეტექტიური პრობლემის გადაჭრა ტექსტში მოყვანილი ფაქტების საფუძველზე, მას სავსებით უნდა ხელეწიფებოდეს მართებული დასკვნის დამოუკიდებლად გამოტანა. ასეთ შემთხვევაში, სამხილები მკითხველს რაც შეიძლება ადრე უნდა მიეწოდოს. მკითხველს ხელთ უნდა ჰქონდეს მრავალი სამხილი, რომელთაც გაიაზრებს ნაწარმოების კითხვის დროს. დაუშვებელია, რომ ძირითადი ფაქტები მან მხოლოდ ნაწარმოების შეიტყოს და კიდევ უფრო უმართებულოა, რომ გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე სამხილებს - მაგალითად, თვითმხილველთა ჩვენებებს - მკითხველი რომანის ბოლო გვერდზე გაეცნოს. ეს დაარღვევს ფარულ შეთანხმებას ავტორსა და მკითხველს შორის.

3. მაძებრის მიერ საბოლოო დასკვნის გამოცხადება, ე.ი., დამნაშავის „ამოჩენა", ფორმალური თვალსაზრისით, ძიების დამამთავრებელი მომენტია. სრულიად დაუშვებელია, რომ ამის შემდეგ რაიმე ახალი ფაქტი გაცხადდეს. მკითხველმა უნდა გაიცნობიეროს, რომ ახლა მის ხელთაა მტკიცებულებებიც და მათ საფუძველზე მიღებული დასკვნაც. თუ ასე არაა, ნაწარმოების კონსტრუქცია კვლავ ინგრევა და მკითხველი მოტყუებული რჩება. „ამოჩენა" ყოველთვის მოულოდნელია მკითხველისთვის და ამდენად, წარმოქმნის ნაწარმოების დრამატულ კულმინაციას, მაგრამ კულმინაციის დრამატიზმისთვის აუცილებელია, რომ დასკვნა დამაჯერებელი იყოს. ამას ხშირად არ ითვალისწინებენ ავტორები, განსაკუთრებით, ზოგადი პროფილის რომანისტები, როდესაც ისინი დეტექტივების წერას იწყებენ, მკითხველის გაოცებას ცდილობენ და ავიწყდებათ, რომ ფაქტების ანალიზი, ლოგიკური თვალსაზრისით, ეჭვმიუტანელი უნდა იყოს. ჩემმა მეგობარმა ლიტერატორმა, რომელიც აანალიზებდა განსაკუთრებით დამაჯერებლად დაწერილ დეტექტივს, განაცხადა, რომ „ხისტმა არგუმენტაციამ გაანადგურა ესთეტიკური ეფექტი". მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ ხისტი არგუმენტაცია, თავის მხრივ, ესთეტიკური ეფექტის საფუძველია. დეტექტიურ ნაწარმოებში კულმინაციის დრამატული ეფექტი იმით აიხსნება, რომ მკითხველი უეცრად იაზრებს მთელი რიგი გაუგებარი ფაქტების მნიშვნელობას; და თუკი ასეთი გააზრება დაუყოვნებლივ არ მოხდება, კულმინაციის ეფექტი სუსტდება და ჭიანურდება ბოლო გვერდებამდე, ნაწარმოების დასასრულამდე.

4. დასკვნის დამაჯერებლობა. ესაა „დეტექტიური" სიუჟეტის სპეციფიკური თავისებურება. ჩვეულებრივ რომანებში კულმინაცია ანუ კვანძის გახსნა ამთავრებს ამბავს, ხოლო ყველაფერი, რაც მას მოსდევს, დაძაბულობის მოხსნას ემსახურება. მაგრამ დეტექტივს დუალური ხასიათი აქვს. ერთი მხრივ, ესაა დრამატულ სიუჟეტზე აგებული ნაწარმოები. მეორე მხრივ, მასში, ასე ვთქვათ, ჩაქსოვილია ლოგიკური პრობლემა და, შესაძლოა, სიუჟეტის კულმინაციურ მომენტში ლოგიკური პრობლემა გადაუწყვეტელი დარჩეს. ასეთ შემთხვევაში ავტორის მოვალეობაა, მაძებრის, როგორც შუალედურის რგოლის მეშვეობით, ანალიზისა და სამხილთა საფუძველზე დაასაბუთოს თავისი დასკვნა. მან უნდა აჩვენოს მკითხველს, რომ ეს დასკვნა ბუნებრივად და გონივრულად გამომდინარეობდა მკითხველისთვის ცნობილი ფაქტებიდან, და რომ შეუძლებელია სხვაგვარი დასკვნის გამოტანა.

დაკვირვებული მკითხველისთვის ყველაზე უფრო საინტერესოა ნაწარმოების ეს ნაწილი, რომლის მიხედვით ის აფასებს მთელი ნაწარმოების ხარისხს. მაგრამ ძალზე ხშირად მკითხველი მხოლოდ იმედგაცრუებას გრძნობს, რადგან ავტორი ვერ ახერხებს ნაწარმოებში ასახული პრობლემის გადაჭრას. ძველი სიმღერისა არ იყოს, რომელშიც ლოცმანი საშიშ რჩევას იძლევა: „ნუ გეშინია, ენდე ბედისწერას", ავტორი ახვავებს საიდუმლოებებით მოცულ მოვლენებს, იმ იმედით, რომ მიაგნებს მათ დამაჯერებელ ახსნას, მაგრამ როდესაც მან მკითხველს ანგარიში უნდა გაუსწოროს, აშკარავდება, რომ ლოგიკის თვალსაზრისით, ის გაკოტრებულია. მის მიერ წარმოდგენილი ეგრეთ წოდებული არგუმენტაცია ვერ არწმუნებს მკითხველს, რომ იდუმალი ფაქტები ახსნილია და რომ საზრიანი მაძებრის მარჯვე მიხვედრები ანალიზის შედეგია. ამგვარი მიდგომის ტიპური ნიმუშია ედგარ პოს მოთხრობა „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე", სადაც დიუპენი ხვდება თავისი მეგობრის გამოუთქმელ აზრებს და თითქოს დიალოგსაც აწარმოებს მასთან. ეს მკითხველის გაოცებას იწვევს: როგორაა შესაძლებელი ამგვარი სასწაული? შემდეგ დიუპენი ყველაფერს განმარტავს, მაგრამ მისეული განმარტება სრულიად არადამაჯერებელია. მკითხველის ცნობისმოყვარეობა დაუკმაყოფილებელი რჩება. დაკვირვებული მკითხველისთვის კი დამაჯერებლობა დეტექტივის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი თვისებაა. სწორედ ის წარმოადგენს წყაროს ინტელექტუალური კმაყოფილებისა, რომელსაც მკითხველი ეძიებს; დამაჯერებლობის მიღწევა ძალზე ძნელია და ავტორისგან უდიდეს რუდუნებას, დაძაბულ მუშაობას მოითხოვს.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

პატრიკ ფრენჩი

ღია წერილი დეტექტივებსა და ფსიქოანალიტიკოსებს

თარგმნა თამარ ლომიძემ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ფსიქოანალიტიკოსებისა და მაძებრების საქმიანობას შორის შეიძლება ერთგვარი სტრუქტურული პარალელი გავავლოთ. ფარული ჭეშმარიტების გამოსავლენად ისინი აანალიზებენ აშკარად გამოხატულ სიმპტომებს (პირველ შემთხვევაში) ან ექვმიუტანელ სამხილებს (მეორე შემთხვევაში). ამასთან, ეს სტრუქტურული ანალოგიაც და ფარული ჭეშმარიტების „ამოცნობის" მოდელიც საეჭვო ხდება, თუკი ღრმად გავიაზრებთ ფროიდისა და ლაკანის ტექსტებს. მართლაც, ფროიდმა შემოგვთავაზა ამოცნობის თეორია, მაგრამ ეს თეორია, ფაქტობრივად, ძირს უთხრის სიზმრების შინაარსში ნაგულისხმევი ფარული ჭეშმარიტების გაცხადების ან მალული დანაშაულის გამოაშკარავების შესახებ, რადგან სიზმრების ფროიდისეული ახსნიდან ან ინტერპრეტაციიდან გამომდინარეობს სიზმრების სინტაქსის უპირატესი ღირებულება ამავე სიზმრების შინაარსთან შედარებით. დეკონსტრუქტივისტი კრიტიკოსები, მაგალითად, ჟაკ დერიდა ან ჯეფრი მელმანი ამტკიცებდნენ, რომ ფროიდის მიერ სინტაქსის უპირატესობის აღიარებას ეწინააღმდეგება შინაარსში ნაგულისხმევი ჭეშმარიტების, მყოფობის, სემანტიკური პრინციპის პოსტულირება ან სწრაფვა ერთმნიშვნელოვანი საზრისის მიგნებისკენ. ასე ხდება, როდესაც დეტექტიურ ნაწარმოებში სიუჟეტისგან მიღებულ სიამოვნებას, საბოლოო ანგარიშში, აქარწყლებს ბოროტმოქმედების ან ბოროტმოქმედის მიკვლევა. ჭეშმარიტების დადგენა იმედგაცრუებას იწვევს. უფრო მეტიც: დეკონსტრუქტივიზმის თვალსაზრისით, ამოცნობა არ წარმოადგენს საზრისის პასიურ აღქმას ან მოხმარებას, არამედ - საზრისის გენერირებას ტექსტთან ან სხვა ტექსტებთან ტრანსფერული „თამაშის" მეშვეობით. ამოცნობისას უნდა მოხდეს ტრანსფერის გაცნობიერებაც და ესეც ეწინააღმდეგება ზემოთ შემოთავაზებულ პარალელს, რომელიც ემყარება ამოცნობის, როგორც აღმოჩენის მარტივ, სწორხაზოვან მოდელს. ფსიქოანალიზიც, დეტექტიური ლიტერატურაც და დეკონსტრუქციაც გვთავაზობენ ტკბობას (jouissance) სინტაქსით, მაგრამ, საბოლოო ანგარიშში, გარდუვალად ქმნიან თავიანთი დისკურსების სემანტიკურ ბირთვს, ჭეშმარიტებას, საზრისს.

თუკი შევეცდებით ფსიქოანალიზის კონცეფციის გამოყენებას დეტექტიური ლიტერატურის პირველი ნიმუშების მიმართ, მივხვდებით, რომ ამ უკანასკნელში იმთავითვე გვხვდება ინტუიციური განჭვრეტის მოტივი, რომელიც ეწინააღმდეგება წარმოდგენას ამოცნობის, როგორც ერთმნიშვნელოვანი ჭეშმარიტების აღმოჩენის შესახებ. აქ შემოგთავაზებთ ზემოთ მითითებული „აშკარა" პარალელისგან განსხვავებულ პარალელს, რომელიც ემყარება ამოცნობის თეორიას. ვიკითხოთ: რას გვთავაზობს ფროიდი - ამოცნობის მოდელს თუ თეორიას? ეს თითქოსდა თეორიული საკითხი, ასევე, მიემართება თანამედროვე კულტურას. რადგან თუკი თანამედროვე საზოგადოება შეპყრობილია დეტექტივის მითითა და იდეოლოგიით (კარგი იქნებოდა, ვინმეს გამოეკვლია - ისე, როგორც იკვლევდა ხოლმე ამა თუ იმ საკითხს ფუკო - თუ ზუსტად როდის გაჩნდა თანამედროვე ისტორიაში დეტექტივი, როგორც იდეა), გამოდის, რომ ჩვენ შეპყრობილნი ვართ ტექსტებისა და ფილმების ამოცნობის პროცესით. როდესაც თავს ვაიგივებთ რომანის პერსონაჟ მამაკაცთან ან ქალთან, განა რომანი არ გვიბიძგებს, მაძებრის როლი შევასრულოთ და განა ფილმი არ რთავს მაყურებელს ფილმის სიუჟეტში, ისე, თითქოს ვიზუალური ან სმენითი სამხილების, ან კიდევ - უკვე განცდილი ან სამომავლოდ მოსალოდნელი სიმპტომების ინტერპრეტატორები ვიყოთ? იმის გასარკვევად, თუ როგორ უწყობს ხელს ფსიქოანალიზი დეტექტიური ლიტერატურის „ამოცნობას", თავდაპირველად უნდა გავარკვიოთ, გვთავაზობს თუ არა ფსიქოანალიზი ამოცნობის თეორიას.

ზემოთ შემოთავაზებული პარალელის დამაჯერებლობა თვალის დახამხამებაში გაბათილდებოდა, ვინმე რომ ევარაუდა, თითქოს ფსიქოანალიზი შეიმუშავა ან აღმოაჩინა მწერალმა - დეტექტივების ავტორმა. იმ ეფექტის წყალობით, რომელსაც ფროიდმა Nachtriiglichkeit, ანუ გადავადებული მოქმედება უწოდა, ფსიქოანალიზს (ამ თეორიის შემუშავებამდე 60 წლით ადრე, 1841 წელს) წინ უძღოდა მისი ლიტერატურული ხორცშესხმა:

„აზროვნების ეგრეთ წოდებული ანალიტიკური უნარი, თავისთავად, ნაკლებად ექვემდებარება ანალიზს. ჩვენ მას მხოლოდ შედეგების მიხედვით აღვიქვამთ. მის შესახებ ვიცით, სხვათა შორის, ისიც, რომ ვინც დაჯილდოებულია ანალიზის განსაკუთრებული უნარით, ეს უნარი ყოველთვის უდიდეს სიამეს ანიჭებს პატრონს. როგორც მძლავრი ვაჟკაცი ხარობს თავისი ფიზიკური ღონით და სიამოვნებით ეტანება ისეთ ვარჯიშს, რომელიც მის კუნთებს ამოქმედებს, ასევე ანალიტიკოსიც თავმომწონეობს და ამაყობს ახსნა-განმარტების გონებრივი უნარით. მას სულ უბრალო, მცირე საქმეც კი სიამოვნებას ანიჭებს, თუ იგი მისი ნიჭის გამოყენებას მოითხოვს. უყვარს გამოცანები, თავსატეხები, რებუსები, რომელთა ამოხსნაში ისეთ გონებამახვილობას იჩენს, რომელიც ჩვეულებრივ ადამიანს ზებუნებრივად მოეჩვენება. მის დასკვნებს, რომელნიც სინამდვილეში მიღებულია მხოლოდ ჭეშმარიტი, მეთოდური კვლევის შედეგად, მთლიანად ინტუიციის იერი ადევს. ახსნა-განმარტების ნიჭი, შესაძლოა, ფრიად გაძლიერდეს მათემატიკის შესწავლით; განსაკუთრებით მისი იმ მაღალი საფეხურის შესწავლით, რომელსაც უმართებულოდ და მხოლოდ მისი უკუქცევით, უკუსვლით მოქმედებათა წყალობით, უმეტესად ანალიზურს უწოდებენ. მაგრამ გაანგარიშება, თავისთავად, ანალიზი არ გახლავთ".

ეს ციტატა ამოღებულია ედგარ ალან პოს ნოველიდან „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე", რომელიც დეტექტივის, როგორც ჟანრის, პირველ ნიმუშად მიიჩნევა. „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე „პირველი ნოველაა ტრილოგიიდან მაძებარ ოგიუტ დიუპენის შესახებ. მათგან მესამე ნოველა - „ნაპარავი წერილი" - საფრანგეთში გააანალიზა ფსიქოანალიტიკოსმა მარი ბონაპარტმა, ასევე - ჟაკ ლაკანმა თავის Ecrits-ში, შემდეგ კი - ჟაკ დერიდამ, რომელმაც ამით საფუძველი ჩაუყარა „ნაპარავი წერილის" თეორეტიზაციების მთელ ინდუსტრიას, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებს ამოცნობის თეორიას.

თავის ტექსტში პო კვლავ მსჯელობს, შაშის თამაშის ანალოგიით, ანალიზის უზენაესი უნარის შე-

ელექტრონული ბიბლიოთეკა

ახებ, რომელიც ემყარება მოწინააღმდეგის ინტელექტის შეფასებას, მის ინტელექტთან იდენტიფიკაციას: „ჩვეულებრივ საშუალებებსა და შესაძლებლობებს მოკლებული ანალიტიკოსი თავისი მოპირდაპირის სულში ჩაწვდომას ცდილობს, თავს მასთან აიგივებს, მისი თვალსაზრისით განსჯის საქმეს და ხშირად ამ გზით თვალის დახამხამებაში განჭვრეტს ერთადერთ სვლას, ხანდახან მარტივსა და ადვილს, რომელიც აცდუნებს მოწინააღმდეგეს, ანდა ხელს შეუწყობს მის დაბნევას. „მაძებარი - ამ შემთხვევაში, დიუპენი - ფსიქოანალიტიკოსის ერთგვარი პირველსახეა. ის ცდილობს დათრგუნოს „პაციენტის“ ეგოს რეპრესიული ძალები ან უბიძგოს მას სიმპტომატური შეცდომისკენ. დეტექტიური რომანის უფრო გვიანდელ ფორმაში მაძებარი - ფსიქოანალიზის ზეგავლენით - ანალიტიკოსიცაა და პაციენტიც. ის ტრანსფერის მეშვეობით აიძულებს დამნაშავეს, აღიაროს ჩადენილი ბოროტმოქმედება ან აპატიმრებს მას, რათა ამ ხერხით გააცხადოს ჭეშმარიტება.

მაგრამ თუკი აშკარაა პარალელები დიუპენის იდენტიფიკაციურ მეთოდებს, ფროიდის ტრანსფერულ კონცეფციასა და თანამედროვე მაძებრების პრაქტიკას შორის, ამოცნობის წესები - განსაკუთრებით, მატერიალური ობიექტების ამოცნობის წესები - სამივე შემთხვევაში სხვადასხვაგვარია. შემოგთავაზებთ თანამედროვე კულტურული ფორმების, ისევე, როგორც ფსიქოანალიზის კრიტიკას პოს ნაწარმოებების ანალიზის მეშვეობით.

პოს და კონან დოილის დეტექტივებში შეინიშნება ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ ბლუმისეული აგონისტური ინტერტექსტუალობა კანონის წარმომადგენლებთან ან, მარტივად რომ ვთქვათ, პოლემიკა მათთან: პოლიციის მეთოდთა კრიტიკა და მათი დარღვევა. პო, ისევე, როგორც მისი შემოქმედების თაყვანისმცემელი მალარმე, პოპულარული პრესის გაწაფული ინტერტექსტუალური მკითხველია და „მარი როჟეს საიდუმლოებაში" დანაშაულის გასახსნელად იყენებს ხოლმე „გაზეთების ანალიზს", მაგრამ ყველა მაძებარი და ყველა მკითხველი როდია იმდენად გამჭრიახი, რომ ჩაერთვეს ამ ინტერპრეტაციისა და კონტრინტერპრეტაციის თამაშში. ჩვეულებრივი დეტექტივი კმაყოფილდება იმით, რომ შეუძლია ნიშნების ამოცნობა, ისევე, როგორც - ფსიქოანალიტიკოსს. მაგრამ ამოცნობის ხელოვნებაში მათ წინ გაუსწრო სემიოლოგიამ. თავის ერთ-ერთ პირველ ესეში - ბარტის „მოდის სისტემის" მიმოხილვაში - იულია კრისტევა მიუთითებდა, რომ სემიოლოგია როგორც მეცნიერება, საბოლოო ანგარიშში, აღწევს ტავტოლოგიურ სისრულეს იმის წყალობით, რომ თვითონვე წარმოადგენს ნიშნის იმ იდეოლოგიის პირმშოს, რომელსაც შეისწავლის. ეს სისრულე (ან წრე) განაპირობებს შეზღუდულობას დეტექტივისა, რომელიც მატერიალური სამხილების ამოცნობას არ ავსებს ტრანსფერული დინამიკით. სემიოლოგიის ისტორიაში ფსიქოანალიზისადმი მიდრეკილნი იყვნენ კრისტევა და ბარტი. გონებაშეზღუდული დეტექტივი ვერაფერს გააწყობს კანონთა კოდექსის წინააღმდეგ, ხოლო ფსიქოანალიზი არ „მუშაობს" ტრანსფერის გარეშე. ფროიდი ამტკიცებს, რომ ფსიქოანალიზის ორი ძირითადი აღმოჩენა - ესაა ინტერპრეტაცია და ტრანსფერი. მე-

ორე მათგანი უზრუნველყოფს პირველის წარმატებით განხორციელებას, რომელიც იბლოკება განდევნის მექანიზმით.

ყოველივე ამას შეიძლება თვალი მივადევნოთ დეტექტიური ჟანრის განვითარების ძალზე ზოგადი მონახაზის მეშვეობით, რომლის პირველი ეტაპი უკავშირდება ედგარ პოს დიდებულ და ძალზე თვითმყოფად (ჩემი აზრით) შემოქმედებას. კონან დოილის შერლოკ ჰოლმსი კიდევ უფრო ოსტატურად „ამოიცნობს" მატერიალურ ნიშნებს თავისი თითქმის ზებუნებრივი ლოგიკისა და ფაქტებისადმი ტრანსფერული, იდენტიფიკაციური მიდგომის მეშვეობით, მაგრამ არა მთლიანად. ეს უკანასკნელი მიდგომა, რომელიც ნაკლებად შესამჩნევია მოთხრობებში ჰოლმსის შესახებ, ძლიერდება რეიმონდ ჩანდლერთან, იმ მთავარი და არსებითი განსხვავებით, რომ სუბიექტი, რომლის უდანაშაულობაც მაძებარმა უნდა დაამტკიცოს, თვით მაძებარია. როგორც ჩანს, ჩანდლერთან ფსიქოანალიზი ფარული ან აშკარა ქვეტექსტია მაძებრისთვის, რომელსაც სურს მიაკვლიოს არა იმდენად ჭეშმარიტებას (ბოროტმოქმედების შესახებ), რამდენადაც - წარსულში (ხშირად საკუთარ წარსულში) განცდილ ტრავმას. დეტექტივმა, ისევე, როგორც ფსიქოანალიტიკოსმა, მონაწილეობა უნდა მიიღოს ტრანსფერში დამნაშავესთან ან პაციენტთან, უნდა მოახდინოს საკუთარი თავის იდენტიფიცირება დამნაშავესთან, რათა გაიკვლიოს გზა პირველ ტრავმამდე. განვიხილოთ კიდევ ერთი მაგალითი. პატრიშა ჰაისმითის გმირის, მისტერ რიპლის პრობლემა ისაა, რომ შეურიგდეს საკუთარ ფსიქოტურ ცვლილებებს და თავი აარიდოს კონფრონტაციას თავის თავთან. ასეთ შემთხვევაში მაძებარი, როგორც მთხრობელი, ბოროტმოქმედის როლში გვევლინება: ამ ტრანსფერს შედეგად მოსდევს პიროვნების დესტრუქცია და ჟანრის კანონების რღვევა. ბევრ მსგავს ნაწარმოებში დამნაშავე მაძებრის ორეულად იქცევა ხოლმე. ამგვარია დეკერი „დანის პირზე მორბენალში", რომელიც ნაწილობრივ დეტექტიური, ნაწილობრივ კი - ფანტასტიკური რომანია. დეკარდი ეძებს და კლავს ხელოვნურად შექმნილ ადამიანებს - ე.წ. „რეპლიკანტებს", იძიებს საკუთარ წარსულსაც. იგულისხმება, რომ ბოლო მსხვერპლი თვითონ დეკარდი იქნება, რადგან ისიც „რეპლიკანტია „; მისი ტრავმა - ესაა წარმომავლობის გაურკვევლობა, სიზმრები, რომლებიც, დეკარდის აზრით, მისი საკუთარი სიზმრები არაა. ამ უფრო გვიანდელ ნიმუშში მაძებარი ერთდროულად ფსიქოანალიტიკოსიცაა და პაციენტიც, თვითშემეცნების პროცესში ბოროტმოქმედი ორეულად იქცევა. დეკარდი ცდილობს მატერიალური სამხილების ამოცნობას და ტრანსფერსაც მიმართავს სხვა ბოროტმოქმედთან იდენტიფიკაციის გზით.

თუკი გარკვეულ ეპოქას (რომელსაც, ზოგადად, შეიძლება მოდერნი ვუწოდოთ), განვსაზღვრავთ, როგორც ნიშნის ეპოქას, რომლის გმირი მაძებარია, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ კულტურას ამბივალენტური მდგომარეობა უკავია ნიშნებისა და იდეების კულტურასა და, მეორე მხრივ, ვიზუალური ან აუდიალური აღქმის კულტურას შორის, რომლის ძირითადი თემა ძალმომრეობაა. ტრაგიკულია, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში, სადაც ძალმომრე[illegible]ლი, დეტექტიური ლიტერატურა ლოგიკის, საზრისის გაუფასურებას ემსხვერპლა. პოსტმოდერნისტულ კულტურაში დეტექტივს მყარად ჩაენაცვლა კრიმინალური ჟანრი, დაწყებული ისეთი ფილმებით, როგორებიცაა „ბონი და კლაიდი" და „სიკვდილი უდაბნოში" და დამთავრებული „მძვინვარე ძაღლებითა" და „ბუნებითი მკვლელებით" და ა.შ. ეს ფენომენი, რომელსაც სიმარტივისთვის შეიძლება ვუწოდოთ „ტარანტინოს ეფექტი", განპირობებულია გადანაცვლებით ნიშნებიდან ძალმომრეობამდე, რომელიც არ ახასიათებდა წინამორბედ ეპოქას.

ფსიქოანალიზი ავსებს და ამდიდრებს სემიოლოგიას, ისევე, როგორც დეტექტივის ფილოსოფიას. ფროიდის მიხედვით, ობიექტები, რომლებიც გვეცხადებიან სიზმრებსა ან ფანტაზიებში, სხვა არაფერია, თუ არა აღმნიშვნელები, რომლებიც წარმოადგენენ რაღაც სხვა ობიექტებს. ამოცნობის ფროიდისეული თეორია, გარკვეულწილად, სახელმძღვანელოა მაძებრისთვის როგორც სემიოლოგისთვის.

„სიზმრების ახსნაში" ფროიდი აყალიბებს სიზმართა ამოცნობის, მათი განმარტების ორ ტრადიციულ მოდელს: სიმბოლურ მეთოდსა და დეკოდირების მეთოდს. სიმბოლური მეთოდი უბრალოდ „თარგმნის" სიზმარს, როგორც მთლიანობას, და წარმოგვიდგენს მას, როგორც საზრისის მქონე ფსიქიკურ ფენომენს, ხოლო დეკოდირება „თარგმნის" სიზმრის თითოეულ ნიშანს, კრიპტოგრაფიის მსგავსად. ამოცნობის ორივე მეთოდი - მთელი სიზმრის ან ცალკეული ელემენტების თარგმნა ნამდვილად მცდარია, მაგრამ ფროიდი მიმართავს მათ „ფილოსოფოსებისა და ფსიქიატრების" წინააღმდეგ, თუმცა უპირატესობას გაშიფვრის უკანასკნელ მეთოდს ანიჭებს და განიხილავს სიზმრებს, როგორც ფსიქიკურ მოვლენათა რთულ კონგლომერატებს. როგორც ჩანს, ფროიდის ახალი კონცეფციის ძირითადი თავისებურება ისაა, რომ ინტერპრეტაციის ამოცანა ეკისრება თვით სიზმრის მხილველს, ფსიქოანალიტიკოსი კი ობიექტურად აანალიზებს პაციენტის მონათხრობს. ამგვარად, ამოცნობა ყოველთვის ორმაგი პროცესია. ფსიქოანალიზი ემყარება იდენტიფიკაციისა და ტრანსფერის ცნებებს, მაგრამ, ედგარ პოსი არ იყოს, გაანგარიშება ყოველთვის საკმარისი როდია; ანალიტიკოსის მიერ ნიშნების „მშრალ" თარგმნას უნდა დაემატოს დიუპენის დახვეწილი იდენტიფიკაციური თამაში, ისეთი, როგორსაც მიმართავს პოლიციელი გ. ამ ნოველებში ან ლესტრეიდი კონან დოილთან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აუცილებელია როლან ბარტის, როგორც მწერლის დახვეწილი ტრანსფერული დინამიკა, რომელიც შეავსებს, გაამდიდრებს ბარტისავე სემიოლოგიას, თუკი გვსურს მივაღწიოთ წარმატებას რაიმე საქმიანობაში, მაშინ თამაში იქნება ეს, თუ გამოძიება.

დავუბრუნდეთ ამოცნობის პრობლემას. აღმნიშვნელს ან ობიექტს ფროიდისტული თეორია აანალიზებს კონდენსაციისა და შენაცვლების ინვოლუციური ცნებების მეშვეობით. ეს წარმოდგენა ნიშანთა მრავლობითობისა და შენაცვლებადობის შესახებ ერთგვარად ავსებს ტექსტებისა და კულტურების სტრუქტურალისტურსა და პოსტსტრუქტურა-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლისტურ კონცეფციებს, რომელთა პირველსახეს წარმოადგენს ედგარ პოს შემოქმედება და ამდიდრებს დეტექტიურ პრაქტიკას. ამასთან, ამოცნობისადმი ფროიდის მრავლობითსა და მობილურ მიდგომას, როგორც ჩანს, ეწინააღმდეგება მის მიერ ჭეშმარიტების წარმოდგენის საკმაოდ პირდაპირი და დოგმატური ფორმა. თავის ნაშრომში «Le facteur de la verite» დერიდა შენიშნავს: „ყველაფერი, რაც არ მიეკუთვნება ოიდიპოსის კომპლექსის პირველად ბირთვს, მეორადი რევიზიის მცდარი ან შენიღბული შედეგია", ამოცნობის თეორიის შესახებ უნდა ითქვას, რომ ფროიდი ცალი ხელით გვთავაზობს იმას, რასაც მეორე ხელით გვართმევს. ერთი მხრივ, ფროიდი გვთავაზობს რთულ, მრავლობითსა და მობილურ თვალსაზრისს აღმნიშვნელის ფუნქციის შესახებ, მეორე მხრივ - ერთ შინაარსს ანაცვლებს მეორით და კატეგორიულად აცხადებს, ესა და ეს სიზმარი სწორედ ამასა და ამას აღნიშნავსო. დერიდას თქმით, ლაკანი ანალოგიურ ოპერაციას ასრულებს თავის კომენტარში „ნაპარავი წერილისადმი", რომელსაც ამტკიცებს, რომ ამ ნოველაში შეინიშნება აღმნიშვნელის უპირატესობა დენოტატთან შედარებით. ჯეფრი მელმანის შენიშვნით, ფროიდი თავისი სიზმრის (პაციენტ ირმას შესახებ, ნაშრომში „სიზმრების ახსნა „) ინტერპრეტაციისას გვთავაზობს ორიგინალურ და რადიკალურ წარმოდგენას სიზმრის, როგორც ერთგვარი სინტაქსის თაობაზე, რომელიც ენაცვლება წარმოდგენას სიზმრის, როგორც შინაარსის შესახებ. სიზმარში ეს გამოიხატება ქიმიური ნივთიერების, „ტრიმეტილამინის" ფორმულით, რომელიც წარმოადგენს ამოცნობის ხერხს ტიპოგრაფიკის მეშვეობით (მას ქვემოთ დავუბრუნდები). ამგვარად, ფროიდი აღიარებს ტრანსფერის აუცილებლობას და გვთავაზობს ამოცნობის რთულ თეორიას, რომელიც ითვალისწინებს ნიშნების მრავლობითობასა და მობილობას, მაგრამ მაინც მონოლითური და წრფივია. შეიმჩნევა პარალელი ფსიქოანალიზსა და დეტექტიურ რომანს შორის, როდესაც ორივე მათგანი გვთავაზობს რთული ტექსტუალური მოცემულობების კითხვის, მათი ამოცნობის რთულ მოდელებს, მაგრამ თითოეულ მათგანში ამოცნობის ამ თეორიას ეწინააღმდეგება მონოლითური, ერთმნიშვნელოვანი ჭეშმარიტების ძიება.

როგორია ნიშნების ამოცნობის ზღვარი? რას გვეუბნება ედგარ ალან პო ამოცნობის შესახებ? მაძებარი ცდილობს ამოიცნოს მატერიალური ნიშნები, სამხილები, ისევე, როგორც ფსიქოანალიტიკოსი ისწრაფვის ენობრივი მასალის განმარტებისა და ამოცნობისკენ. მაგრამ რა სახის ნიშნებია სამხილები? მაძებრები - დიუპენი ან ჰოლმსი - პოულობენ ჭეშმარიტებისკენ მიმავალ გზას მხოლოდ აღმნიშვნელის მატერიალურ, ხელშესახებ თვისებებზე დაკვირვების შედეგად. სამხილი არის ნიშანი, რომელიც ყოველდღიური, ყოფითი გამოყენებისგან განყენების შედეგად იძენს განსაკუთრებულ საგნობრიობას, სპეციფიკურ სტრუქტურულ ან ტექსტობრივ თავისებურებებს, რომელთაც მხოლოდ მაძებარიამჩნევს. მაძებარი „კითხულობს" რადიკალურად განსხვავებულ მატერიალურ დისკურსს. ეს უკანასკნელი უპირისპირდება პლატონის ფილოსოფიას, რომლის თანახმად, ფორმები იდეებს წარმოადგენენ. მაძებრისთვის ნიშანთა სისტემა, რომელსაც ემყარება კულტურა და კომერცია, უბრალოდ, მატერიალური მოცემულობაა, მაგრამ მაძებარი სწორედ მისი წყალობით აღწევს სასურველ მიზანს. ამგვარი ინვერსიისას ობიექტი განიძარცვება თავისი ჩვეული მნიშვნელობისგან; ის აღარ წარმოადგენს იდეის უბრალო ხორცშესხმას, არამედ აღიჭურვება აქტუალობით, სიმკვრივით, ფიზიკურობითა და საგნობრიობით. მაგალითად, ნოველაში „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე" პოლიცია მარცხს განიცდის, მაგრამ დიუპენი ხსნის ბოროტმოქმედებას: იმას, თუ როგორ გამოძვრა მკვლელი დაკეტილი ოთახიდან, განმარტავს უბრალო მატერიალურ ფაქტზე - თავმოტეხილ ლურსმანზე - დაკვირვების შედეგად. ეს ხერხი ნააგავს „გაუცნაურების" ხერხს, რომელიც ვიქტორ შკლოვსკიმ მიაწერა პოეზიას. რა თქმა უნდა, დიუპენიც პოეტია. შესაძლოა, სწორედ ამის გამო ის უკეთ „კითხულობს" მატერიალურ ნიშნებს, ვიდრე - ფროიდი, მაგრამ ეს საკმარისი არაა, რადგან, როგორც დერიდა ამტკიცებს ლაკანის სემინარის კრიტიკისას, „ნაპარავი წერილი" ნაწილია ტრილოგიისა, რომელშიც გაერთიანებულია, ასევე „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე" და „მარი როჟეს საიდუმლოება", ისინი ერთობლივად უნდა გავიაზროთ: ერთი მხრივ, დიუპენი ხსნის მორგის ქუჩაზე ჩადენილ დანაშაულს და აღიარებს, რომ მისი მიხვედრა ამგვარი უჩვეულო მკვლელობის ჩამდენის - გაქცეულ ორანგუტანგის შესახებ - ემყარებოდა მოწმეთა ჩვენებებს, რომელთა თანახმად, დამნაშავე უცნაურ (არაფრანგულ) ენაზე ლაპარაკობდა; მეორე მხრივ, ნაპარავ წერილს დიუპენი საპირისპირო ხერხით პოულობს: მისი აღიარებით, ეს საიდუმლოება იმდენად მარტივი იყო, რომ პოლიცია ვერ გახსნიდა დანაშაულს და ვერ იპოვიდა წერილს,რომელიც დამალული კი არ იყო, არამედ საჩინო ადგილას იდო.

პოლიციაც და ფსიქოანალიტიკოსიც მარცხს განიცდიან ხოლმე, რადგან ყოველთვის ეძებენ რაღაც ფარულს, რაღაც საიდუმლოებას. დეტექტიური ლიტერატურა ხშირად ფეტიშისტურად ეკიდება ამოცნობას. ის ყურადღებას ამახვილებს ობიექტზე, რათა იპოვოს მის მიღმა მიმალული ფარული ჭეშმარიტება და რაც უფრო მეტად ამახვილებს ყურადღებას ობიექტზე, მით უფრო დიდია მისი შიში იმის წინაშე, რაც ამ ობიექტის მიღმა იმალება. დიუპენის ან ჰოლმსის მატერიალურობისგან მიღებული სიამოვნების ნაცვლად გონებაჩლუნგი მაძებარი (ან თანამედროვე მკითხველი) ინუსხება ობიექტით, როგორც ფეტიშით და მის მიღმა ტრავმულ ჭეშმარიტებას ვარაუდობს. დიუპენის მეთოდი უნდა გაითვალისწინოს კულტურამ, რომელიც შეპყრობილია „ფარულის" კულტით, მაგრამ ის მიუღებელია პოსტმოდერნისთვის, რომელიც საზრისისგან დაცლას ქადაგებს. ამოცნობის მეთოდი, რომელიც სიამოვნებას გვანიჭებს მატერიალური, ტექსტუალური, საგნობრივი გამოცდილების წყალობით, იგივე როდია, რაც ძალმომრეობითი ან, უბრალოდ, ბანალური გამოცდილების პროპაგანდა, რომელიც დამახასიათებელია პოსტმოდერნისთვის.

მაგრამ საუკეთესო დეტექტიური ნაწარმოები მხოლოდ ფარული ჭეშმარიტების ძიებას როდი ასახავს. ჭეშმარიტების მიკვლევა ნიშნავს იმედგაც-

რუებას, სიუჟეტის წრფივი მონოვალენტურობისადმი მიბრუნებას. ედგარ ალან პოს „მარი როჟეს საიდუმლოება“ მანამ მთავრდება, სანამ ჭეშმარიტებას შევიტყობდეთ. სწორედ ამ წრფივობის დარღვევის შემთხვევაში წარმოიშობა მეტანარატივი, ინტერტექსტუალობა. პოს ნოველა შედგება ძირითადად გაზეთებში დაბეჭდილი ცნობებისგან. ჩანდლერის გმირებს მაზოხისტურ სიამოვნებას ანიჭებს კორუმპირებული მასებისგან გაუცხოება და ისინი გაცილებით მეტ დროს უთმობენ იმას, რასაც ფროიდი უწოდებდა განდევნის მექანიზმის „მოკლე ჩართვას“, ენამახვილობას, ვიდრე - ჭეშმარიტების ძიებას. ჩვენ მხოლოდ იდუმალი, დაკარგული გრაალისა ან ფალოსის, ან კიდევ - მიუწვდომელი objet petit a-ს ინფანტილური ძიებით როდი ვტკბებით, არამედ ბიწიერ, ბაროკულ სიამოვნებასაც გვანიჭებს მატერიალური, ტექსტობრივი მოცემულობები. ედგარ ალან პოს „ბოთლში ნაპოვნი ხელნაწერი“ - უკვე ტიპოგრაფიკული ფიგურა - მოიცავს ტექსტუალურ ფიგურას, რომელიც წარმოიშობა თითქოსდა მატერიის ნაკეცებიდან, როდესაც მთხრობელი უნებლიეთ უსვამს კუპრს აფრის კიდეებს. ის წერს: „ბედის უკუღმართობაზე ვფიქრობდი და მექანიკურად ვუსვამდი კუპრიან ფუნჯს კიდეებს კოხტად დაკეცილი აფრისა, რომელიც ჩემ მახლობლად, კასრზე იდო. ახლა ეს აფრა გაშლილია და ჩემმა მექანიკურმა მონასმებმა შეადგინა სიტყვა „აღმოჩენა“,

წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ ჭეშმარიტება და ბედისწერა როგორღაც ჩამალულია ნაკეცში, ისევე, როგორც - ნაპარავ დაკეცილ წერილში, ჭეშმარიტების ის სახეობაა, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება ფსიქოანალიზის წრფივი და მონოლითური, ფალოგოცენტრისტული ვერსიისგან. ჭეშმარიტება არარაა, ის მხოლოდ რადიკალური უარყოფაა, მორევია, რომელსაც გემი უახლოვდება; ის მალსტრემია, ან კიდევ - მისტერ ვალდემარის უჩუმარი ხმა, რომელიც სამარიდან გაისმის.

აქ ორი შესაძლო გზა ისახება: პირველი - ესაა დეტექტიური რომანის დაკავშირება სიკვდილის ფსიქოანალიტიკურ ხედვასთან, ანუ განმეორებადობისადმი ლტოლვასთან, რაც აისახება სამხილთან მიმართებაში ან მაძებრის დამოკიდებულებაში გვამისადმი. მეორე გზაა დაბრუნება იმისადმი, რასაც, მელმანის თანახმად, ფროიდი უგულებელყოფს სიზმარში ირმას შესახებ, მაგრამ რომელსაც, არსებითად, გვთავაზობს შენაცვლებისა და კონდენსაციის ფიგურათა გამოყენებისას: სიზმარი, როგორც სიუჟეტი, ან სიუჟეტის გაბატონება სემანტიკაზე, ტექსტობრივისა - ჭეშმარიტებაზე. დიუპენს უყვარს თავსატეხებით თამაში, როდესაც ერთმა მოთამაშემ უნდა მოძებნოს მეორის მიერ ჩაფიქრებული სიტყვა რუკის „ჭრელ, დამაბნეველ ზედაპირზე“, გამოცდილი მოთამაშე ირჩევს ისეთ სიტყვებს, რომლებიც მთელი რუკის ზედაპირზეა აღბეჭდილი, ყველაზე მსხვილი ასოებით. ასეთი სახელწოდებები, ისევე, როგორც ძალზე დიდი აფიშები, ყურადღებას არ იქცევს, იმის გამო, რომ ძალზე თვალში საცემია. ჩვენი მხედველობის ეს თავისებურება სრულად შეესაბამება უგულისყურობას, რომლითაც ჩვენივე ინტელექტი გვერდს უვლის ზედმეტად თვალსაჩინო მოსაზრებებს. „ზედმეტი თვალსაჩინოება“ არის სიცხადე, რომლის მატერიალური სტრუქტურა წაკითხვადია, ამოცნობადი, და რომელიც ჭეშმარიტებას თავისი ჭრელი ზედაპირის ნაკეცებში ინახავს.

ედგარ პოს ნოველებში თავს იჩენს წინააღმდეგობა გაწაფულ მაძებარსა და, მეორე მხრივ, ჭეშმარიტების დიფერენცირებულობასა და მრავლობითობას შორის, მაგრამ დეტექტიური ჟანრიც (რომელსაც, როგორც ჩანს, საფუძველი ჩაუყარა პოს სამმა ნოველამ - თუმცა, შემდგომში მწერალმა უგულებელყო ეს ჟანრი) და ფსიქოანალიზიც ასეთსავე მდგომარეობაში არიან, რადგან მათში შეიმჩნევა წინააღმდეგობა საკუთარ ტექსტუალობასა და, მეორე მხრივ, ტექსტუალობის „ჭრელი, დამაბნეველი ზედაპირის“ დაუფლებისადმი მიმართულ მათსავე ნებას შორის. დეტექტივიც და ფსიქოანალიტიკოსიც ესწრაფვიან გაბატონებას, მაგრამ, ამასთან ერთად, ორივეს სჩვევია ინფანტილურობა, ტექსტის ინდივიდუალობის გაკონტროლების სურვილი. შესაძლოა, ამ ინფანტილურობამ ისინი ძალზე მოწყვლადი გახადა კულტურისთვის, რომელიც აფექტური ძალმომრეობით ტკბობის მიზნით განადიდებს ყველაფერს, რაც ზედაპირულია და ანადგურებს საზრისს. საბედნიეროდ, შეიძლება დავასახელოთ ისეთი ტექსტები, რომლებსაც შეცდომით უწოდებენ „პოსტმოდერნისტულ ნარატივებს“, ეს რთული ტექსტები, როგორც ჩანს, გაწურჩეველია ბოროტმოქმედების ჭეშმარიტების მიმართ. კერძოდ, პინჩონის, ოსტერის ან რობ-გრიეს ნაწარმოებები გვაშფოთებენ, თუკი ვეძებთ ფარულ ჭეშმარიტებას და გვაჯილდოებენ, თუკი ვეძებთ სიამოვნებას ნაკეცების სირთულეში. რაც შეეხება ტრავმის რეპრეზენტაციას, ჩემი აზრით, პერეკის La Disparition-ში თავს იჩენს ტრავმა, რომელიც მიმალული კი არაა, არამედ ძალზე თვალსაჩინოა ტექსტის ზედაპირზე: ესაა ძალზე აშკარა გამოტოვება e ასოსი, რომელიც ასახავს eux-ის გაქრობას და, ამგვარად, აღბეჭდავს ჰოლოკოსტის ტრავმას ტექსტის ზედაპირზე.

თუკი პარალელი დეტექტივსა და ფსიქოანალიტიკოსს შორის ცხადყოფს მათ თანამონაწილეობას ფეტიშისტურ მშფოთვარებაში ფარულ ჭეშმარიტებასთან დაკავშირებით, ამ მშფოთვარებისა და ამ თანაზიარობის პარადიგმა (დერიდას თქმით) იქნება ტრანსცენდენტური ღმერთის არსებობის მტკიცე რწმენა, მყოფობის პოსტულირება საგნების მატერიალური ტექსტურის მიღმა. იმისთვის, რათა გავაგრძელო ზემოგამოთქმული - გარკვეულწილად მოსალოდნელი ან სასურველი - მოსაზრებების ჯაჭვი, მსურს დავასრულო უტოპიური წარმოდგენით მატერიალისტური მაძებრის, ფსიქოანალიტიკოსის ან მკითხველის შესახებ, რომელსაც სიამოვნებას ანიჭებს ის, რასაც ფროიდი უწოდებდა პერვერსიას, „დაყოვნებას“ სრული სექსუალური სიამოვნების და ფარული ჭეშმარიტების გაცხადებისადმი მიმავალ გზაზე.

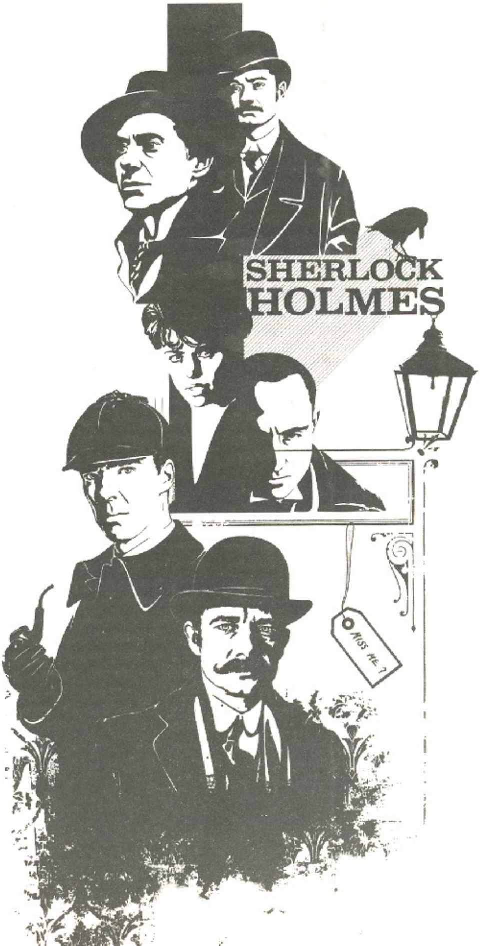
The Art of Detective Fiction. Edited by Warren Chernaik , Martin Swales and Robert Vilain. Published by PALGRAVE MACMILLAN. New York, 2000.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მარტინ პრაისტმენი

შერლოკის შთამომავლობა: სერიათა დაბადება

ინგლისურიდან თარგმნა გიორგი მაჭარაშვილმა



ეროვნული ბიბლიოთეკა

თუკი ტელემაუწყებლობას მივიღებთ მხედველობაში, მაშინ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ჩვენს დროში მხატვრულ ნაწარმოებთა ორ ყველაზე გავრცელებულ ფორმას სერიული გამოცემები და სერიალები წარმოადგენენ. აღსანიშნავია, რომ სერიალები, მათ შორის „საპნის ოპერაც“, ერთი საერთო სიუჟეტური ხაზის განვრცობად ვარიაციად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ ფორმაში არეკლილია ჩარლზ დიკენსისა და ვიქტორიანული ეპოქის სხვა ავტორთა სამწერლო გამოცდილება. ისინი ხომ სწორედ ის ადამიანები იყვნენ, რომლებიც ეპიზოდებად აქვეყნებდნენ საკუთარ ვრცელ რომანებს პერიოდიკაში. სერიულ გამოცემებთან დაკავშირებით საქმე სრულიად სხვაგვარადაა. მათი დახასიათებისას შესაძლოა გარკვეულ თავისებურებებს წავაწყდეთ. ხშირად ამ საკითხზე საუბარი ცხარე კამათშიც გადაიზრდება ხოლმე, ვინაიდან არცთუ იშვიათია ორი ფორმის ერთმანეთში აღრევა. „სერიულობა“, რომელიც არსებითი სახელს წარმოადგენს - ფუძედ სიტყვა „სერიას“ შეიცავს, რაც ერთგვარად ორმაგ მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც მოცემულ არსებით სახელს, ისე ზედსართავი სახელის ფორმით წარმოდგენილ სიტყვა „სერიულს“. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ სერიული თავის თავში განმეორებადობას, უფრო ზუსტად კი „ad infinitum“[1]-ს მოიცავს, იმ მსგავს მოქმედებათა ერთობლიობას, რომლებიც თითქმის იდენტურ თხრობით დროსა და სივრცეში მიმდინარეობს. აღსანიშნავია, რომ ეს მუდმივობა სულ მცირე ერთ პერსონაჟს მაინც უკავშირდება. თუკი ზემოთ ჩამოთვლილ ყველა დეტალს გავითვალისწინებთ, ალბათ, სიტყვა „სერიულისთვის“ უფრო ზუსტი სახელის მოფიქრება არ იქნებოდა ურიგო, თუნდაც, მაგალითად, „მუდმივ განმეორებათა-ერთობლიობა“ (seriesicity) გვეწოდებინა მისთვის.

გასაკვირი არაა, რომ ზემოთ ნახსენები ორი ფორმა მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. სერიული გამოცემები მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობენ იმ თხრობითი ელემენტების განვითარებას, რომლებიც შემდგომში შესაძლოა ბიძგის მიმცემი აღმოჩნდეს, რათა ასეთმა ნაწარმოებებმა თავი სერიალების სამყაროში ამოყონ. ამ ესეიში ზემოთ აღნიშნული „მუდმივობის ტენდენციის“ გამოყენების რამდენიმე წარმატებულ ხერხს მიმოვიხილავ, რომელთაც ხშირად შევხვდებით არტურ კონან დოილისა და მისი თანამედროვე მწერლების ნაწერებში. ამასთან, დავაკვირდებით ნაწარმოებებში ამ მხატვრული ფორმის სხვადასხვაგვარ გამოვლინებას.

უპირველესად, მნიშვნელოვანია გავფანტოთ ის ორაზროვნება, რომელიც ხშირად თან მოსდევს ტერმინ „სერიული მკვლელის“ გამოყენებას. განსაკუთრებულს ვერაფერს ვიტყვით, თუკი შევნიშნავთ, რომ სერიული გამოცემების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გმირის, შერლოკ ჰოლმსის პოპულარობა და მისი გავლენის ზრდა, ზუსტად იმ პერიოდს დაემთხვა, როცა ბრიტანეთის ქუჩები სერიული მკვლელის, ჯეკ მფატრავის, თავზარდამცემმა ამბავმა მოიცვა. მაინც რა განასხვავებდა ჯეკ მფატრავს და მის „ისტორიას“ იმ ბოროტმოქმედებისაგან, რომელთაც დიკენსი ანდაც სხვა ავტორები აღწერდნენ თავიანთ სერიულ გამოცემებში? რით გამოირჩეოდა ამ სერიული მკვლელის ისტორია რეალურ დამნაშავეთა ამბებისაგან, რომელთა შესახებაც ცნობები მე-18 საუკუნეში დაწერილმა „ნიუგეითის ციხის ცნობარმა“ დეტალურად შემოგვინახა?

უმთავრესი რამ, რაც ჯეკ მფატრავს განსაკუთრებულს ხდიდა - მისი ვინაობა იყო, რომლის ვერ დადგენამაც სერიული მკვლელის ამბავი მარად დაუსრულებელ ისტორიად აქცია. ყველა ნაწარმოები, რომელიც დაწერილა ან დაიწერება ამ ცნობილ ბრიტანელ დამნაშავეზე - ერთგვარ მცდელობას წარმოადგენს ამბავი ფსიქოლოგიურად არამდგრად, შეშლილ ადამიანზე მოგვითხროს. თითოეულ ამ ნაწერში მკაფიოდაა მოხაზული სერიალისთვის დამახასიათებელი კონტურები, რომელთა მიხედვითაც ყოველი ქმედება ერთიანი დროითი ძაფის ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც ისტორიას განავრცობს და მას ლოგიკურ ფინალამდე მიიყვანს. თუკი ჯეკ მფატრავს სერიულ მკვლელობათა ჩადენის ერთ-ერთ საუკეთესო ადრეულ მაგალითად მოვიხმობთ, მაშინ სრულებით არ იქნება აზრს მოკლებული აქვე შევნიშნოთ, რომ შერლოკ ჰოლმსის განსაკუთრებულ თვისებას სწორედ ამგვარ საზარელ „მუდმივ-განმეორებათა ერთიობლიობასთან“ დაპირისპირება წარმოადგენს, რაშიც მას მისთვის დამახასიათებელი გამჭრიახობა ეხმარება.

განსხვავებით ჯეკ მფატრავისგან, რომელმაც მოახერხა და თავიდან აირიდა საკუთარი ვინაობის გამხელა, ჰოლმსი პირიქით იქცევა. ის, ყოველ ჯერზე წარმოგვიდგენს თავის თავს, თუმცა ამასთან უარს ამბობს საკუთარი ამბის სრულყოფილი სახით გამხელაზე, რომლის არსებობაც სერიას უთუოდ მიიყვანდა დასასრულამდე.

სერიული მკვლელის ამბავს კიდევ უფრო თავზარდამცემს ხდის ის ფაქტიც, რომ ქალაქი, რომელშიც ის დაიარება, მის ვინაობას საიდუმლოდ ინახავს. დამნაშავის ამგვარი ურბანული ანონიმურობა თითქოს გამოცდილი თერძის მიერაა ზეკერებული ისეთ ამბებშიც კი, რომელშიც პოს გამოგონილი დეტექტივი დიუპენი, შერლოკ ჰოლმსი ანდაც შემდგომი პერიოდის გამომძიებლები მონაწილეობენ. ედგარ პოს პროტო-დეტექტიური მოთხრობა „ბრბოს კაცში“, ფაქტობრივად, წარმოუდგენელია დამნაშავე მოხუცის გამოვლენა, თუ არ ჩავთვლით იმ ფაქტს, რომ ის საჭიროებიდან გამომდინარე მუდამ ხალხმრავალ ადგილს დაეძებს. სწორედ ამიტომ ახასიათებს მას უსაქმოდ მობორიალე მთხრობელი „იდუმალ მკვლე-

1 მუდმივობა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლობათა დიდოსტატად". ამ ამბებიდან მცირე ხანში პომ სრულყოფილი სახით შექმნა დეტექტიური მოთხრობა, რათა ერთგვარად დაეძლია ნაწარმოებში არსებული „რთულად ამოკითხვადი" დეტალები. სწორედ ეს უკანასკნელი აღმოჩნდა ბიძგისმიმცემი სერიულ გამოცემათა დასაბადებლად. მართალია, აუგუსტ დიუპენი მხოლოდ სამ მოთხრობაში გამოჩნდა („მკვლელობა მორგის ქუჩაზე", „მარი როჟეს საიდუმლოება" და „ნაპარავი წერილი"), მაგრამ იგი სრულებით საკმარისი გამოდგა იმ ძირითადი, მტკიცე სტრუქტურის შესაქმნელად, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებდა მთელ ამ გამოგონილ ამბავთა წყებას.

სანამ ზემოთ აღნიშნულ ისტორიათა დამაკავშირებელი ძაფის კვლევას განვაგრძობდეთ, მანამდე ურიგო არ იქნებოდა „სერიული ნაწარმოების" სხვა შესაძლო ვარიანტებისთვისაც გადაგვევლო თვალი. შეიძლება საკამათოდ მოგვეჩვენოს, თუკი ვიტყვით, რომ დასავლური ლიტერატურის საწყისები (ჰომეროსის „ილიადა და „ოდისეა"), განსაკუთრებით კი „ოდისეა", თავისი შინაარსობრივი განვითარებითა და სტრუქტურით, მკაფიოდ წარმოაჩენს ერთი პერსონაჟის გარშემო განვითარებულ მომაჯადოებელ საგმირო ისტორიას. სხვა სახელოვანი წარმომადგენლებიც, იქნება ეს ჰერაკლე თუ შუა საუკუნეების რომელიმე სარაინდო ეპოსის მთავარი მოქმედი გმირი, იზიარებენ იმ ფორმებს, რაც ასე დამახასიათებელია სერიული ტიპის ნაწერებისთვის. ამასთან დაკავშირებით უმბერტო ეკო შენიშნავდა, რომ თითოეული ზემოთ ნახსენები ნაწარმოები „სიუჟეტის განვითარების წინასწარ დადგენილ, მკაფიოდ განსაზღვრულ ხაზს მიუყვებოდა. ამბის მსვლელობას უმეტესად პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი თვისებები განაპირობებდა, რომლებიც თანდათან გასაგებს ხდიდნენ მისსავე ქმედებას... ერთგვარად, ეს იყო იმ ამბის მოყოლის მცდელობა, რომელიც მოხდა ოდესღაც და მისი უარყოფა მას მერე არავის უცდია. არსებითად, ამგვარ ისტორიათა გმირები ხშირად ნაკლებ-მხატვრულად და „წარსულის არ-მქონედ" გვეჩვენებიან, ვინაიდან მხატვრული სერიული გამოცემის პერსონაჟებისგან განსხვავებით, ისინი მუდამ უსასრულოდ განმეორებადი აწმყოს ნაწილები არიან".

1962 წელს გამოქვეყნებულ ესეიში, „მითი სუპერმენის შესახებ", უმბერტო ეკო იკვლევდა საკითხს, რომელსაც ის „განმეორებად სქემას" უწოდებდა და მას, ძირითადად, სუპერმენის კომიქსების სერიას უკავშირებდა, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იდეა გაცილებით დიდი მნიშვნელობის მქონე აღმოჩნდა. მე-19 საუკუნის კლასიკურ ლიტერატურაში გავრცელებულ, „თვითგანადგურების" სურვილით შეპყრობილ პერსონაჟებსა თუ ამბებს - ავტორი „განმეორებად სქემას" უპირისპირებდა. ეკო აღნიშნავდა, რომ, უპირველესად, ნებისმიერი ტიპის სერიული ისტორია, დროის დამახინჯებულად წარმოაჩენდა. ამის მიზეზი მთხრობელი გახლდათ, რომელსაც თუკი რაიმეს თქმა გამორჩებოდა კონკრეტულ მომენტში [illegible] უფრო მეტი დეტალი დაემატებინა უკვე ჩავლილი ამბისთვის, მაშინ „ხელახლა უნდა მოეძებნა და ზუსტ მომენტში ჩაევლო მოვლენათა დამაკავშირებელი ძაფისთვის." სუპერმენის კომიქსთან მიმართებით მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ „თვითგანადგურებადი" სცენარი იქ არასდროს შეგვხვდება, ვინაიდან ნაწარმოებში არის ლუის ლეინი, ქალი, რომელიც ყოველთვის ახლებურად აღმოგვაჩენინებს კლარკ კენტს და მის კავშირს სუპერმენობასთან. ამბის ამგვარი განვითარება, ერთგვარად, ანგრევს იმ მარადიულ სამკუთხედს, რომელიც გმირების საერთო იმედგაცრუებას ეფუძნება, განცდას, რომლის შექმნასაც ხანდახან მთელი ტექსტი ემსახურება ხოლმე.

ეკოსთვის „თვითგანადგურებადობის" უარყოფა ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა სერიულ გამოცემებზე მსჯელობისას. ავტორი შენიშნავდა, რომ ამ ფორმის უკუგდება მას დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა. ეკოს განსაკუთრებით ისეთი სერიული ნაწარმოებები მოსწონდა, რომლებშიც მრავლად შეხვდებოდით სხვადასხვა ტიპის აღწერით სცენებს, თანაც ყველაფერი აუცილებლად ისე უნდა ყოფილიყო მოწოდებული, რომ ახალი დეტალების გამოჩენას განმეორებათა ჯაჭვი არ გაეწყვიტა, რომელსაც მკითხველი პირველივე ეპიზოდიდან ადევნებდა თვალს. ეს ამბავი განსაკუთრებით დეტექტიური ჟანრის ნაწერებისთვისაა დამახასიათებელი, რომლებიც გვპირდებიან, რომ „სიამოვნებას აქამდე უნახავი და გაუგონარი ამბის მოყოლით მიგვალებინებენ. უნდა შევნიშნოთ, რომ რეალურად ამგვარი ტიპის ნაწარმოებებს სრულიად საპირისპირო მიზეზის გამო ვეტანებით. ეს ერთგვარი მოწვევაა მკითხველისთვის, რომ იქ კარგად ნაცნობ, ჩვენი მოლოდინის შესაბამის ამბავს გადავეყრებით." ეკო ამ განცდას სოციო-პოლიტიკურ ჭრილშიც განიხილავდა და ფიქრობდა, რომ თანამედროვე სამყაროში, სადაც დამანგრეველი ეკონომიკური და ინდუსტრიული ცვლილებების მომსწრენი ვართ, ჩვენ „თვითგანადგურებისგან" სრულიად საპირისპირო განცდას ვეძებთ, თანაც ვცდილობთ ეს ყველაფერი მომეტებულად შევიგრძნოთ. აშკარაა, რომ ავტორი ეწინააღმდეგებოდა ნააზრევს მე-19 საუკუნის ბურჟუათა, რომლებიც ვერ ხედავდნენ „თვითგანადგურებადი" მდგომარეობის ცვლილების საფუძველს. ისინი მშვიდი და სტაბილური ცხოვრების იდეით უპირისპირდებოდნენ ყოველგვარი ესთეტიკური ფორმის განახლებას, რომლის მომსწრენიც თავად ხდებოდნენ და რაც მათ კიდევ უფრო აშორებდა ზემოთქმული განცდებისგან.

ყველა ესთეტიკასთან დაკავშირებული ცვლილება დღეს რეალობად იქცა. ისინი ხშირად პოვებენ გამოძახილს „სერიოზულ" ლიტერატურაში. ასეთ ნაწარმოებებს მოვლენათა მკაფიოდ აღწერა, შეუვალობა და უეცარი, დამანგრეველი ცვლილებები ახასიათებთ (მათ შორის ხარისხის თვალ-

საზრისითაც). უნდა შევნიშნოთ, რომ დარჩნენ ისეთი ავტორებიც, რომლებიც გაერიდნენ ამ ფორმას, „თავი დააღწიეს" ცვლილებებს და მათ ერთგვარ ნუგეშად კომედიური ანდაც დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოებები მოევლინათ, თავიანთი მარადიული განმეორებებითა და უცვლელობით.

ეკო სერიულ ფორმასთან დაკავშირებული საკითხის შეჯამებისას შენიშნავდა, რომ პერსონაჟის ცვლილება და მისი სრული გარდატეხა შესაძლებელია თუკი ის დამარცხდება, ან ყველა მისი იქამდე მიღწეული წარმატება თანმიმდევრულად, ერთიანად მოიყრის თავს „რეალურ დროში". ცვლილების ძალის მნიშვნელობა შეიძლებოდა თავად სუპერმენის მაგალითზე განგვეხილა, მაგრამ უფრო მეტად ნათლად და მკაფიოდ ის სერიული დეტექტიური რომანების მთავარ პერსონაჟებს ახასიათებთ, როგორებიც არიან მამა ბრაუნი, მის მარპლი ან თვით შერლოკ ჰოლმსი. ამ გმირების წარმატების ისტორიას დიდწილად მათ შესახებ არსებული ბუნდოვანება განაპირობებს, რომელსაც ნელ-ნელა, ეტაპობრივად ეფინება ნათელი. თავსატეხს წარმოადგენს ის ფაქტიც, რომ თუკი მთავარი გმირი პოლიციის თანამშრომელია, მაშინ მისი სამსახურში დაწინაურების საკითხი არაერთ პრობლემასთან არის დაკავშირებული, რაც სტრუქტურულად ართულებს ნაწერს. ამ უკანასკნელს ადვილად შეამჩნევთ მაიკლ ინესის ან ფ.დ.ჯეიმსის პერსონაჟებთან, ჯონ ეფლბაისთან და ადამ დალგლიშთან მიმართებით. მათი საფეხურებრივი ამაღლება დაკავშირებულია სხვადასხვა გარე ფაქტორთან, მათ შორის ზოგიერთი მაღალი რანგის თანამშრომლის სამსახურიდან წასვლასთან. ამასთან ახალი საქმეების გამოძიება, რომელიც პოლიციაში შემოდის, ყოველთვის არ მოითხოვს დიდ ძალისხმევასა და ოსტატობას. ეკო განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა დამანგრეველი ცვლილების ძალის უარყოფას და მის მუდმივ გამოვლინებას პატარა, ეპიზოდური მოვლენების სახით, რომლებიც პერსონაჟს პიროვნულობის და საკუთრების ფლობის განცდას უბრუნებდა. თუკი „სიუჟეტის მცდარი გზით განვითარებას და მის გაზვიადებული სახით წარმოჩენას ალვკვეთავთ", მაშინ ეს გამოიწვევს „სუპერმენის ღირსეული ამბების მცირე ეპიზოდებად დაშლას, რომლებიც ადგილ-ადგილ ნათელს გახდის მისი ქმედებების არსს, მაგრამ სრულყოფილ სურათს ვერასდროს წარმოგვიდგენს".

ეკო მიიჩნევდა, რომ ვინაიდან ის ძალა, რომელიც სუპერმენს აქვს დიდწილად გამოგონილი და ზებუნებრივია, ეს ჩვენ „იმავდროულად აღმოგვაჩენინებს, რომ დეტალთა გაზვიადებულად წარმოჩენით, შესაძლებელია უხილავი ეთიკური საზღვრების დადგენა". ფაქტობრივად, ამით, ავტორი ცდილობს წინ წამოწიოს სოციალური რევოლუციის განვითარების იდეა. ეკო უფრო გვიანდელ ესეიში წერდა, რომ ერთ-ერთი ასეთი პერსონაჟი, რომელსაც ზემოთ აღწერილი ქმედება ახასიათებს, პრინცი როდოლფია ეჟენი სუს „პარიზული მისტერიიდან" (1844). პრინცი როდოლფოს ღარიბისადმი გაწეული დახმარება და საგმირო საქმეები ერთგვარი ნაპერწკალი აღმოჩნდება პარიზში 1848 წელს მომხდარი რევოლუციისა. ეს პერსონაჟი ყველა იმ აუცილებელ თვისებას მოიცავს, რომელიც, მარქსისა და ენგელსის აზრით, საჭირო იყო პატერნალისტური ფიგურის ჩამოყალიბებისთვის (ამის შესახებ თეორია მათ ერთობლივ ნაშრომში, „წმინდა ოჯახში" ჩამოაყალიბეს). ეკოს სასარგებლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ სუს უწესრიგო, ეპიზოდური თხრობა ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს. ის, როგორც სერიალისთვის, ისე სერიული ამბისთვის დამახასიათებელ თვისებებს შეიცავს. ნაწარმოები ეპიზოდებად ქვეყნდებოდა „Journal des debats"-ში. თავდაპირველად, როდოლფი შენიღბულად ხოცავდა ავაზაკებს. ის ერთგვარი მურისმაძიებელი გახლდათ, რომელიც სხვადასხვა ავკაცობისთვის დამნაშავეებს ვალს უბრუნებდა. აღნიშნული ნაწარმოები დიალოგების საშუალებით ეპიზოდების ერთმანეთთან დაკავშირების მცდელობას წარმოადგენს, სადაც კარგად ჩანს ავტორის სურვილი ამ სერიული თხრობით წინ წამოწიოს გარკვეული კლასის ის წარმომადგენლები, რომლებიც პროლეტარიატს მჩაგვრელებად ევლინებიან. შეიძლება სოციალური თანასწორობის თვალსაზრისით ნაკლებად „პროგრესულად" გვეჩვენებოდეს მთელი სერიის განმავლობაში მთავარი გმირის სამეფო წარმომავლობა, თუმცა ეს დეტალი პერსონაჟს სუპერმენის ძალას ანიჭებს და „გაზვიადებულად წარმოაჩენს" მის ძალასა და მახასიათებლებს, რომლებზეც უკვე არაერთგზის ვისაუბრეთ.

სუს 1840-იანი წლების ნაწარმოებებს სუპერმენის კომიქსი მხოლოდ საუკუნის შემდგომ მოჰყვა. მანამდე კი 1880-1890-იან წლებში დღის სინათლე შერლოკ ჰოლმსის თავგადასავალმა იხილა. სტივენ ნაითი და დენის პორტერი უახლეს კრიტიკულ წერილებში დადებითად აფასებენ შერლოკის ეფექტს საზოგადოებაში ბურჟუაზიული სტერეოტიპების განმტკიცების გზაზე. ფრანკო მორეტის ნაწერიც, „ნიშნები, რომლებსაც საოცრებისკენ მივყავართ" (1983), ამ აზრის ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს, სადაც ავტორი სხვადასხვა მიმდინარე საკითხს აანალიზებს და მათ შესაბამის „გასაღებს" არგებს. მორეტი წერს ადამიანის ინდივიდუალობის განმსაზღვრელ უცნაურ გარემოებებზე, რომლებიც მოიტანა დრომ, როცა მეწარმეობამ კორპორაციულ კაპიტალიზმს გადააბარა ასპარეზი. ავტორი მსჯელობს იმ პერიოდის დანაშაულთა შესახებ და ფიქრობს, რომ ავკაცობათა სიმრავლე „არისტოკრატული სიხარბისა" და „მოულოდნელად გამდიდრებულ" ადამიანთა შედეგია. მორეტი ისტორიის როლს ერთგვარ უძრავ აწმყოში შეჭრილ „ძალადობად" ნათლავს. ავტორი იხსენებს შერლოკ ჰოლმსის ცნობილ გადაფრენას ლონდონის თავზე, მას ქალაქის ცხოვრების გამოაშკარავების ერთ-ერთ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ფორმად წარმოაჩენს, რის შემდეგაც ფუკოს უხილავ წინასწარმეტყველებას მოიხმობს, რომელიც ბენთამის ციხეს, მის, როგორც პანოპტიკუმად აღქმას უკავშირდება. ჰოლმსის სამუშაო გამოცდილებასა და მოსაზრებებს - მორეტი ორი ექიმის, უოტსონისა და კონან დოილის შეხედულებებს ამსგავსებს. ისინი ხომ სწორედ ის ადამიანები არიან, რომლებიც ერთდროულად ქმნიან შერლოკს და, ამასთან, მოგვითხრობენ მის შესახებ. ავტორი ამ მოცემულობას ფუკოსეული პრიზმიდან უყურებს და მას სოციალური კონტროლის ერთგვარ შედეგად წარმოგვიდგენს.

ზემოთ ნახსენები არაერთი ფაქტი შეგვიძლია სერიულ გამოცემებთან და მის თავისებურებებთან დავაკავშიროთ. მართლაც, ბედის ირონიაა, რომ თავსატეხის ამოხსნა და დანაშაული, რომლებიც ე.წ. sine qua non[2]-ს წარმოადგენენ ნაწარმოებში და სწორედ ამით განირჩევიან ეპიზოდები ერთმანეთისგან, უპირისპირდება არანაკლებ მნიშვნელოვან ფორმას, რომლის მიხედვითაც ყოველი სერია (შეგვიძლია ვიგულისხმოთ სერიათა ნაწყებაც) დამოუკიდებელი აზრის მატარებელი უნდა იყოს. ისე ჩანს, რომ საკითხის ამგვარად გადაჭრა დასაწყისიდანვე კრახისთვისაა განწირული. ისტორიის განვითარება წარსულიდან მომავლისკენ სახიფათო მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს, რომელიც უსასრულოდ განმეორებად ანწყოს ფორმაში გვეძლევა. ფუკოსეული ხედვა, რომელიც კაპილარებივით დატოტვილ პანოპტიკონის მსგავს სტრუქტურას, ანდაც კვაზი-სამედიცინო მეთვალყურეობას ჩამოჰგავს, ერთგვარ პირობას წარმოადგენს ადამიანის ცხოვრებისეულ უცნაურობათა უსასრულო ჯაჭვში, რომელიც საბოლოოდ იოლად დაჯგუფებად ქმედებათა სერიად გარდაიქმნება.

უმთავრესად, მსურს სერიული გამოცემების იმ ნაწილზე ვისაუბრო, რაც სიამოვნებას განგვაცდევინებს. აუცილებელია დავაკვირდეთ, თუ როგორ წარმოიქმნება ეს განცდა „განმეორებათა მთელი ერთობლიობის" პარალელურად. სერიულობასთან და განმეორებებთან დაკავშირებული წესების უმეტესობა, რომლებსაც საფუძვლად ეკონომიკური მიზანი ედო, არტურ კონან დოილმა შეიმუშავა. არტურ კონან დოილი თავის ავტობიოგრაფიაში, სადაც არაერთ მოგონებასა და თავგადასავალს იხსენებს, წერდა: „მე მხოლოდ იმ პერსონაჟებზე ვწერდი სერიულად, რომლებიც მკითხველის ყურადღებას იპყრობდნენ და, შესაბამისად, მათ სწორედ ამის გამო ჰქონდათ ბმა კონკრეტულ ჟურნალთან."

არტურ კონან დოილი ედგარ ალან პოზე მეტად ემილ გაბორის გავლენას განიცდიდა. პომ სამი უჩვეულო მოთხრობა დაწერა, რომელთა მთავარი მოქმედი გმირიც დიუპენი იყო. ემილ გაბორი კი უსამართლოდ მივიწყებული ქალი გახლდათ, რომლის სერიულმა რომანებმა მთავარი დეტექტივი ტაბარეთი და ლექოკით კონან დოილზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვა. სწორედ მისი მიბაძვით დაწერა მან „ალისფერი კვალი" და „ოთხთა ნიშანი", რამაც არც ისე წარმატებული და დროდადრო აქა-იქ დაბეჭვდადი გმირი შერლოკ ჰოლმსი ჟურნალ „Strand"-ის 1891 წლის ვარსკვლავად აქცია. სწორედ ამან დაბადა ავტორი იმ სერიათა შემოქმედად, რომელსაც ჩვენ კარგად ვიცნობთ.

არტურ კონან დოილმა შემდგომ ნაწარმოებებში განიზრახა კიდევ უფრო მეტად დაეძაბა ვითარება, შესაბამისად ძველ ისტორიებში ქექვისას ერთ საინტერესო ადამიანს ჩაავლო, რომლიდანაც საზარელი ურჩხული შექმნა. საქმე იმით დასრულდა, რომ დაძაბულობამ პიკს რაიხენბახის ჩანჩქერთან მიაღწია, სადაც მორიარტი, ეს გენიალური მოაზროვნე, რომელსაც საკუთარი ამბების გამოძერწვა ყველაზე უკეთ ეხერხებოდა, შერლოკ ჰოლმსს დაუპირისპირდა - ადამიანს, რომლის განმეორებად, სიგიჟემდე დასულ მიგნებებს არაერთი დამნაშავე გამოუაშკარავებია. უნდა აღვნიშნოთ, რომ მკითხველი ავტორს შერლოკის მკვლელობას ერთადერთი რამის გამო აპატიებდა, თუკი ისიც გარდაიცვლებოდა პერსონაჟთან ერთად. სხვა შემთხვევაში ეს გამომცემლობისთვის შემოსავლების დიდი ნაწილის კლებას მოასწავებდა მხოლოდ და ასევე საჯარო გლოვას ქუჩებში. ფაქტი ერთია, რომ პროტესტმა შედეგი გამოიღო და ჟურნალმა „Strand"-მაც ავტორს ჰონორარი გაუზარდა. შესაბამისად, მივიღეთ ის, რომ ჰოლმსის ამბავი გაგრძელდა. შერლოკის სიკვდილთან დაკავშირებულმა მასობრივმა მწუხარებამ სერიულ ნაწერებთან დაკავშირებით მეტად საშიში განცდა გააჩინა. ხალხის ამგვარმა რეაქციამ ნათლად აჩვენა ის დამოკიდებულება, რაც ადამიანებს ასეთი ტიპის ნაწარმოებების მიმართ გააჩნდათ. შეიძლება ვიღაცამ თქვას, რომ ზემოთქმული მწუხარება ჰოლმსის გამორჩეულმა ხასიათმა, ანდაც კონან დოილის სამწერლო ოსტატობამ გამოიწვია, მაგრამ უმთავრესი რამ არ უნდა გამოგვრჩეს - ესაა მუდმივ განმეორებათა ერთობლიობა, რომელსაც ნაწერისთვის ფინანსური წარმატებაც მოაქვს და ამასთან ემოციურ ბმასაც აღძრავს მკითხველში, რაც ამბის შეწყვეტის ან დასრულების შემთხვევაში გლოვასაც იწვევს.

შეგვიძლია შევნიშნოთ, რომ ჰოლმსი სრულებით არაა განუმეორებელი, ანდაც ჩინებული ბუნების მქონე პერსონაჟი. მის გარშემო არსებული ამგვარი წარმოდგენები ერთგვარ მითად შეგვიძლია მოვნათლოთ. შერლოკში სრულიად სხვა რამეა საინტერესო, კერძოდ კი მისი დამოკიდებულება მუდმივად განმეორებად მოვლენებთან. ის თავისუფლად ახერხებს ურთიერთგამომრიცხავი ამბების უკუგდებას. ამ დეტალების გამოჩენას ნაწარმოებში ერთდროულად რამდენიმე იქამდე არ-

2 აუცილებელ პირობას, გარდაუვალ აუცილებლობას.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სებული წყარო განაპირობებს. ამასთან მიმართებით ედგარ პოს დიუპენის მნიშვნელობა საყოველთაოდ აღიარებული და ცნობილია, მაგრამ იქვე აღნიშვნას იმსახურებს გაბორის სერიული რომანების ორი გმირიც: ტაბარე და ლექოკი (პირველი ფილბლო და იმედგაცრუებული ბაკალავრი, ხოლო მეორე მახვილი თვალის მქონე პოლიციელი). აღნიშნული გმირები უფრო მეტად ენერგიულები და ცხოველური ინსტინქტის მქონენი არიან, რის გამოც „ალისფერ კვალში" ჰოლმსი მათ ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს და დუპინსა და ლექოკს აქილიკებს კიდეც. შერლოკი აღნიშნავს, რომ ეს ორი დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოები ერთმანეთს საპატიო ადგილის მოპოვებაში ეცილება და სერიული გამოცემების თანმდევ სასიამოვნო განცდას აღძრავს. ეს უკანასკნელი ოიდიპოსის კომპლექსის წინარე შეგრძნებას შეიძლება შევადაროთ. იმავე ზემოთქმული პერსონაჟები რომან „ოთხთა ნიშანში" ჰოლმსზე სრულიად სხვაგვარ გავლენას ახდენენ. ნაწარმოებში შერლოკი განათლებულ ესთეტად გვევლინება, რომელიც ლიტერატურიდან მოხმობილ ციტატებზე ისეა დამოკიდებული, როგორც ნარკომანი წამალზე. შერლოკს თავს აბეზრებს უოტსონის ჰეტეროსექსუალიზმის იდეისგან დისტანცირება. ექიმის ამგვარი ხედვა სავარაუდოდ კონან დოილის ოსკარ უაილდთან შეხვედრით უნდა ყოფილიყო განპირობებული, რომლის დორიან გრეიც 1890 წელს ჰოლმსის თავგადასავალთან ერთად იბეჭდებოდა ჟურნალ ,,Lippincott"-ში (და არა „The Strand"-ში).

კონან დოილი სხვადასხვა საშუალებით ცდილობს დროის განსხვავებულ პერიოდში არსებული ამბები მოგვითხროს, გვიჩვენოს თუ რა ხდებოდა ამ ისტორიამდე და როგორ განვითარდა სიტუაცია მას შემდგომ, თუმცა ყველაფერ ამას ერთი გარდაუვალი მოვლენა - უოტსონის ქორწილი მთლიანად თავდაყირა აყენებს. „ოთხთა ნიშანში" აღწერილ ამ ამბავს ერთგვარი ბუნდოვანება შემოაქვს ქრონოლოგიაში და ორი განსხვავებული ჰოლმსის ერთიან პიროვნებად აღქმას ართულებს. აქვე მინდა ვივარაუდო, რომ შერლოკის „გაორებული ბუნება" შემთხვევითობის ან დაუდევრად წერის შედეგი უნდა იყოს, როცა ავტორს არ აქვს გააზრებული თუ სადამდე და როგორ გააგრძელებს სერიას. შესაბამისად, ჩვენ ვიღებთ ერთგვარ გაუგებრობას, რომელიც სერიული ნაწერებისთვის არც ისე უცხოა. რთულია გადაჭრით უარის თქმა ვრცლად სამსჯელო იდეებზე. ამისთვის საჭიროა ავტორი კონკრეტულ ამოსავალ წერტილს მკაფიოდ განსაზღვრავდეს, მასზე კონცენტრირდებოდეს და შემდგომ ლაკონიურად, მოკლე მოთხრობის სახით აწვდიდეს მკითხველს პრობლემის გადაჭრის იმ გზას, რომელიც ყველა დეტალს მოიცავს და ბუნდოვანებას არ ტოვებს. სხვა საკითხია ჩანაფიქრს მწერალი რამდენად უცხოდ და განსაკუთრებულად წარმოგვიდგენს. ყველა ეს მცდელობა კიდევ უფრო ექსპრესიულად წარმოაჩენს სერიული ფორმას და უკვე არსებული ამბების განმეორებისგან იცავს ავტორს. „წითურთმიანთა კავშირში", რომელიც კონან დოილის ერთ-ერთი ადრეული ნაწარმოებია, ჰოლმსის „გაორებული ბუნება" ყველაზე უკეთ შეიმჩნევა. მოთხრობაში არაერთ განმეორებად სცენას შევხვდებით, დააკვირდებით ქალაქის როლის ზრდასაც, თუმცა უმთავრესი, რაც ამბავს კომიკურ ელფერს სძენს, შერლოკ ჰოლმსისა და დანაშაულთა ვირტუოზის ჯონ ქლეის ფიქრებია. ყველაფერი გაზეთში გამოქვეყნებული უჩვეულო რეკლამით იწყება, რომელიც ლონდონის ყველა უბნის „წითურთმიან მამაკაცს" მაცდურ შემოთავაზებას სთავაზობს და მათ გაუგებარ დავალებაში, რომელიც ენციკლოპედია „ბრიტანიკას" გადაწერას მოიცავს, კარგ ანაზღაურებას ჰპირდება. ნაწარმოებში ვხვდებით ,,არაბუნებრივ სამუხლეთა საწარმოსაც", სადაც დამნაშავეთა კვალი თითქოს იკარგება, თუმცა ყველა ზემოთქმული მოვლენა, რომელთა კავშირიც წესით აბსურდულად უნდა გვეჩვენებოდეს, შერლოკ ჰოლმსისა და ქლეისთვის მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელია. უცნაურ ფაქტებში საჭირო დეტალების შემჩნევა, მათი გააზრება და ამასთან თავსატეხის გამოცნობის გამორჩეული უნარი არის ის, რაც „შერლოკ ჰოლმსს", როგორც ადამიანს, ისევე სერიას მთლიანობაში, განსაკუთრებულ ელფერს სძენს.

ბოლოსკენ აუცილებელია ძალიან მოკლედ შევეხო არტურ კონან დოილის თანამედროვე ავტორებს. ასეთად, მაგალითად, გილბერტ კიტ ჩესტერტონიც გამოდგება და მისი მამა ბრაუნის სერია, რომელიც შერლოკის გამოჩენიდან თითქმის 20 წლის შემდეგ დაიწერა. დიდი დროის გასვლის მიუხედავად, ჰოლმსს კვლავაც არ ჰქონდა იმ პერიოდში აქტუალობა დაკარგული, მეტიც, მასთან შედარებით სხვა ნაწარმოებები ერთგვარ შენიშვნებად თუ შეიძლებოდა მიგვეჩნია, დეტექტივის ჟანრს რომ ერთვოდა თან. ჩესტერტონიც სწორედ ამ გზას დაადგა და მისი პირველი „შენიშვნაც" მამა ბრაუნის მოთხრობა „ლურჯი ჯვარი" გახლდათ, სადაც ავტორმა გამომძიებელ ვალენტინის პირით შემდეგი რამ გააჟღერა: „დამნაშავე ნამდვილი შემოქმედია, აი, დეტექტივები კი მხოლოდ კრიტიკოსებად გამოვდგებით." ნაწარმოებს ორი აშკარა ბოროტმოქმედი ჰყავს, რომელთა კვალსაც მიჰყვება გამოცდილი დეტექტივი. ერთი - დიდებული-ავაზაკი ფლამბოა, მეორე კი - „პატარა" მამა ბრაუნი, რომელიც ქურდბაცაცას და მის ნაპარავს სწორედ მაშინ აღმოუჩენს დახმარებას, როცა ფლამბო მის „ბზარგაჩენილ" რწმენას არგუმენტირებულად გააკრიტიკებს. ეს ყველაფერი ზუსტად იმ დროს მოხდება, როცა დეტექტივი ვალენტინი თავის ბოლო დრამატულ სვლას ამზადებს, რათა გამოავლინოს დამნაშავე.

თავის მეორე მოთხრობაში, რომელსაც ჩესტერტონი „საიდუმლო ბაღს" დაარქმევს, ვალენტინი „დიდებული სცენარის" თანამონაწილედ გვევლინება. დეტექტივი ერთ სივრცეში მოაგროვებს

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ყველა პოტენციურ მსხვერპლსა და ექვმიტანილს საქმის გამოსაძიებლად, თუმცა მამა ბრაუნი აქაც წარმატებულად ახდის ფარდას ამ ერთი შეხედვით წარმოუდგენელ დანაშაულს. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლელობა, რომელსაც დეტექტივი იძიებს, თავად მის მიერაა ჩადენილი. შემდეგ ორ მოთხრობაში მამა ბრაუნისა და თვალწარმტაცი ფლამბოს გზები ისევ გადაიკვეთება, ოღონდ ამჯერად ეს შეხვედრა საბედისწერო აღმოჩნდება, ვინაიდან ფლამბო ყველა თავის იქამდე არსებულ დანაშაულს მოინანიებს და ბრაუნისთვის უოტსონის მსგავს პერსონაჟად იქცევა, რომელიც მას ვრცელი სერიის განმავლობაში გაჰყვება თან.

მამა ბრაუნამდე მცირე ხნით ადრე გამოსული არტურ მორისონის დეტექტივების სერიაც აუცილებლად საჭიროებს აღნიშვნას, რომელსაც „დორინგტონის"(1897) სახელით ვიცნობთ. მკითხველს აქაც აღაფრთოვანებს მთავარი გმირის დედუქციური აზროვნება და ოსტატობა. უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ დეტექტივი გამოძიების პროცესში ფინანსური სარგებლის მისაღებად მკვლელობასა და ძარცვასაც არ ერიდება. ამგვარი პერსონაჟის შექმნით, სოციალისტი მორისონი აზრობრივად იმაზე წინ წავიდა, ვიდრე არსენ ლუპინისა და რაფლზის სერიის არამზადები, რომლებიც სუს ნიღბიან მურისმაძიებელ პრინც როდოლფს „ენათესავებოდნენ" და მის დიდ გავლენას განიცდიდნენ. სერიისათვის ერთგვარ სულისშემძვრელ გამოწვევას წარმოადგენს, თუ რამდენად ერთგული დარჩება ის არაერთგზის ნახსენებ „მუდმივ განმეორებათა" მიმართ. ამ პერიოდიდან იწყება, ერთი შეხედვით, ნაკლებად შესამჩნევი, თუმცა კი სრულიად ახლებური და დამანგრეველი გადააზრება ბოროტმოქმედებისა, რომელსაც პირველად „დორინგტონში" ვხვდებით, შემდეგ კი უფრო სრულყოფილი სახით მარსელ ალეინისა და პიერ სუვესტრის „ფანტომასის" სერიაშიც ვაწყდებით (1911 წლიდან). ყველაფერი პატრიცია ჰაისმიტის გაბედული რომანების სერიით მთავრდება, რომლის მთავარ მოქმედ გმირსაც სისხლსმოწყურებული რიპლი წარმოადგენს (1957 წლიდან).

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მოდერნისტი, სოციალისტური ხედვის მქონე ავტორი, ისრაილ ზენგვილი, რომლის ვრცელი დეტექტივი „დიადი ბოუს საიდუმლოება" სერიებად იბეჭდებოდა 1891 წელს ჟურნალ ,,The Star"-ში. მწერალი თავის პერსონაჟს, ცნობილ გამომძიებელ გროდმენს, იდეალურ მკვლელობას ჩაადენინებს, რათა საბოლოოდ გაწყვიტოს კავშირი „ნამდვილ დეტექტივთა" იმ ვრცელ სერიასთან, რომელთაც გამარჯვებათა შედეგად გამოხატული პათეტიკური, ერთფეროვანი დიდებულება დაჰყვებათ თან. ნაწარმოებში აშკარაა, რომ გამომძიებელი, სიუჟეტის ერთფეროვნება და მკითხველი, რომელიც თავგადასავალს მიჰყვება ერთად ქმნიან იმ „უწმინდურ" ერთობას, რომელიც შედეგად „იდეალურ მკვლელობას" მოიტანს. თუკი ამ ტექსტებთან დაკავშირებულ ყოველგვარ ირონიულ დამოკიდებულებას უკუვაგდებთ, მაშინ შეგვიძლია გადაჭრით მოგახსენოთ ის, რაც უკვე ბურჟუაზიული ტიპის რომანზე საუბრისას შევნიშნეთ. თუკი რამეს გაკრიტიკებას გადავწყვეტთ, მაშინ აუცილებელია გასაკრიტიკებელი ლიტერატურული ფორმის „ბუნებრივი" და უცვლელი წერტილი მის საწყის მომენტში მოვძებნოთ. 1890, 1900 და 1910-იანი წლების დეტექტიურ ნაწარმოებებზე დაკვირვებისას ჩვენ შეგვიძლია ამოვკრიფოთ ის „მუდმივ განმეორებათა ერთობლიობა", რომლის მსგავსსაც რეალურ ცხოვრებაში ვერსად ვიპოვით.

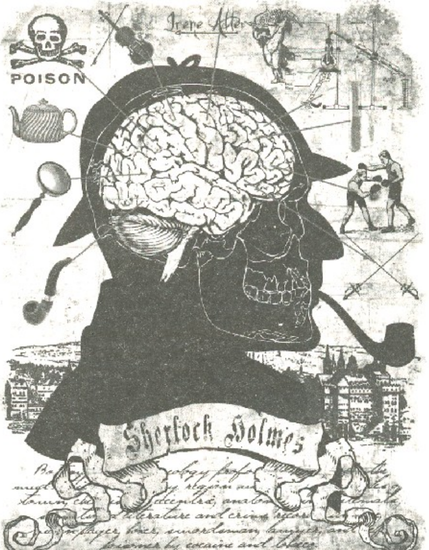
ვინაიდან შეჯამებას მივადექით, მსურს ისევ აწმყოში დავბრუნდე და ავხსნა, თუ რას ემსახურებოდა ნაწერში ეკოს, ფუკოსა და მორეტის დამოწმება. ეს იყო ერთგვარი გალაშქრება სერიულობის წინააღმდეგ. მე მსურდა 1960-1970-იანი წლების სასაუბრო ენიდან მესესხა გარკვეული ფრაზები, ვინაიდან მიმაჩნია, რომ იმ დროს უფრო გულწრფელი იყო კრიტიკა. ჩვენ გვწამს, რომ თითქოს ახლა უფრო მეტად გვაქვს არჩევანის თავისუფლება, ვინაიდან შეგვიძლია გარკვეული კულტურული სტრუქტურებისგან განცალკევებით დგომა. ისევ ჟანრობრივ დაყოფას თუკი დავუბრუნდებით, აქ დაგვხვდება მთელი რიგი შემთხვევებისა, რომლებიც რაღაცით ფუკოს მიერ აღმოჩენილ პანოპტიკონს, ანდაც კვაზი-სამედიცინო მეთვალყურეობას მოგვაგონებს. ბრიტანული ტელევიზიები სხვადასხვა ტიპის სერიალს სთავაზობენ მაყურებელს, თუმცა შინაარსობრივი თვალსაზრისით არჩევანი არც ისე დიდია. ისინი ან საპოლიციო გამოძიებას ეხება, ან კიდევ მედიცინას. ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ სერიულ ფორმა ორ მთავარ რამეს საჭიროებს: ყოველ ეპიზოდში მკვეთრად გამოხატულ, განუმეორებელ პირად დრამასა და გაბედულ განმეორებათა უსასრულო ერთობას. შესაბამისად, ამგვარი ეფექტის მიღწევა საჭიროებს მსახიობების მაღალ პროფესიონალიზმსაც. ისინი ხომ სწორედ ის ადამიანები არიან, რომლებიც პროცესში ქმნიან და შეგვაგრძნობინებენ გმირების გარდამტეხ ცხოვრებისეულ მომენტებს. არაერთი კვლევის შედეგად, რომლებიც მიზნად ისახავდა მძიმე ცხოვრებისეული ხვედრის მქონე ადამიანთა გამოვლენას, დადგინდა, რომ პოლიციის გამომძიებლები, ექიმები და ექთნები არიან ისეთი ტიპები, რომელთაც ხშირად უდგათ ცხოვრებაში კრიტიკული მომენტი. რეიტინგში მათ მხოლოდ ადვოკატები, მოსამართლეები და კრიმინალისტები თუ უახლოვდებიან. შეგვიძლია აქვე შევნიშნოთ, რომ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პროფესია, ფუკოს აზრით, ძალიან ახლოსაა იმ სოციალური კონტროლის კაპილარულ სისტემასთან, რომელიც სასიცოცხლო ძალების დაძაბვას მოითხოვს, რათა სრულად ჩაწვდეს ადამიანი მის თავს დატეხილ თავზარდამცემად ინტიმურ ცოდნას. სერიათა საშუალებით, ჩვენ შევიგრძნობთ და ერთგვარად ვფლობთ კიდეც იმ აბსოლუტური მეთვალყურეობის გამოცდილებას, რომელსაც ჩვენ მიმართ ახორციელებენ.

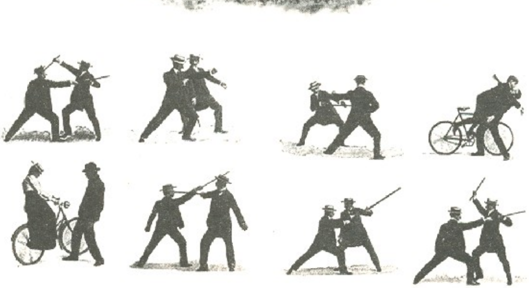
ეროვნული ბიბლიოთეკა

დავით ცარელაშვილი

ცხოვრება შერლოკ ჰოლმსისა

მოთხრობილი სერ უილიამ ჩარლზის მიერ





შერლოკ ჰოლმსის ცხოვრება დიდწილად ბურუსითაა მოცული, რაც, ერთი მხრივ, მისტერ ჯონ უოტსონის, ხოლო, მეორეს მხრივ, თავად ჰოლმსის ბრალია: მისტერ უოტსონი უდავოდ კარგი მთხრობელი იყო, მაგრამ მისი მეგობრის ცხოვრების მრავალ საკვანძო ეპიზოდსა და თარიღს ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა და ცდილობდა, გენიალური გამომძიებლის შესახებ მხოლოდ ის დეტალები გამოეტანა სააშკარაოზე, რომლებიც, მისი აზრით, მკითხველს დააინტერესებდა; ჰოლმსის დანაშაული კი მხოლოდ იმაში ვლინდება, რომ ზედმეტად კარჩაკეტილ ცხოვრებას მისდევდა, თავის წარსულსა და ოჯახზე იშვიათად საუბრობდა და ბედის ირონიით, ერთადერთ მეგობრადაც ის ადამიანი აირჩია, რომელიც კარგი ექიმი და კარგი მოკალმე კი გახლდათ, მაგრამ არა ნიჭიერი ბიოგრაფოსი. ეჭვი გვაქვს, მისტერ უოტსონი ჯეროვნად ვერ აფასებდა, რა მასშტაბის პიროვნებასთან ჰქონდა საქმე და რაოდენ დიდ სახელს მოიხვეჭდა იგი მომავალში.

შერლოკ ჰოლმსი 1854 წელს დედოფალი ვიქტორიას ზეობის ხანაში დაიბადა, სწორედ იმ საუკუნეში, რომელსაც ტომას კარლაილმა მექანიკური უწოდა. მის დაბადებამდე რამდენიმე წლით ადრე ლონდონში, ჰაიდ პარკში, უზარმაზარი მუშის სასახლე აგეს, სადაც სამყაროს უახლესი ტექნოლოგიური მიღწევები განათავსეს. „დიდი გამოფენა" მილიონამდე ადამიანმა მოინახულა და მთელს ბრიტანეთში გაალვივა სწრაფვა სიახლისა და განვითარებისკენ. და ალბათ, ეპოქის დამსახურებაც იყო, რომ შერლოკ ჰოლმსი სამყაროს უფრო მეცნიერის, მკვლევრის თვალით უყურებდა და იმ დროისათვის უკვე დრომოჭმული დარგები ნაკლებად იზიდავდა.

მშობლები სამხრეთელი სკვაირები უნდა ყოფილიყვნენ და ტრადიციულ ვიქტორიანულ წეს-ჩვეულებებს არად დაგიდევდნენ, რადგან ვაჟებს გავრცელებული ინგლისური სახელების ნაცვლად მაიკროფტი და შერლოკი დაარქვეს (თუმცა უმცროსი შვილისთვის ჯერ შერინფორდის დარქმევა სურდათ, შემდეგ შერინგტონისა). მისტერ უოტსონის ჩანაწერებში არაფერია ნათქვამი ჰოლმსის სამხრეთელობაზე, მაგრამ თუკი გავითვალისწინებთ, რომ არნოლდ ბენეტისგან განსხვავებით თავის პროვინციალიზმით ხალხს ყურებს არ უჭედავდა, ლამის თვალდახუჭული ამჩნევდა მისი კლიენტების ფეხსაცმელზე შერჩენილ სასექსის თიხასა თუ ცარცს, და კარიერის დასრულების შემდეგაც მშვიდი ნავსაყუდელი სწორედ იქ, მის მშობლიურ მხარეში პოვა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ სასექსში დაიბადა და გაიზარდა.

ძმები ჰოლმსები ტანმაღალი ყმაწვილები იყვნენ, რომლებიც ბავშვობიდან გამოირჩეოდნენ მახვილი თვალით, არაჩვეულებრივი მახსოვრობითა და დედუქციის განსაკუთრებული უნარით. თუმცა, იმავდროულად, ძალზე განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. უფროსი ძმა, მაიკროფტი ცოტა უფრო სიმსუქნისკენ იყო მიდრეკილი და მეტისმეტად ზანტი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა (არამარტო ტოვებდა, იყო კიდეც), რომელსაც თითქოს ყველაფერი ეზარებოდა, მაშინ როცა ტანთხელი შერლოკი ბავშვობიდან ცოცხალი, მოუსვენარი ბუნებისა იყო. მაიკროფტს რიცხვებთან და ციფრებთან ურთიერთობა უყვარდა და, როგორც წესი, გასართობად შინიდან გარეთ იშვიათად გადიოდა. შერლოკი კი პირიქით, ადრეული ასაკიდანვე დაეუფლა ვიოლინოს და გული გამუდმებით ოპერებისა და კლასიკური მუსიკის კონცერტებისკენ მიუწევდა. ამიტომ, როცა ვილაც-ვილაცები ცდილობენ, მისტერ ჰოლმსი მექანიკურ, დედუქციურ მანქანად წარმოაჩინონ, რომელიც მხოლოდ კრიმინალური თავსატეხების ამოხსნაზე ფიქრობდა და ადამიანურ თვისებებს მნიშვნელოვნად მოისაკლისებდა (და ცოდვა გამხელილი სჯობს, თვითონაც არაერთხელ უთქვამს იგივე საკუთარ თავზე), სულ მცირე, არასწორია. როდის აქეთაა რაციონალური, ზედმეტად პრაგმატული და უგრძნობი ადამიანები მოცალეობის ჟამს თავს ვიოლინოს დაკვრით ირთობენ, დამღლელი დღის შემდეგ მეგობარს ვაგნერის ოპერის მოსასმენად მიარბენინებენ და პარტერში მსხდომნი იმდენად იძირებიან მუსიკაში, რომ მათდაუნებურად დირიჟორობასაც იწყებენ (რაც, უნდა აღინიშნოს, გვერდით მსხდომი მსმენელებისთვის არცთუ მოსახერხებელია). ან როდის აქეთაა, ცივსისხლიანი დეტექტივები შოპენის მუსიკით ტკბებიან, მატარებლით მგზავრობისას პეტრარკას სასიყვარულო პოეზიას კითხულობენ, შუა საუკუნეების ლიტერატურულ ძეგლებს ჩაჰკირკიტებენ და რასკინისა და პრე-რაფაელიტების ეპოქაში თავიანთი დროისთვის ახალ, ლამის აბსტრაქტულ სახვით ხელოვნებას ეთაყვანებიან. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ კლასიკური მუსიკისადმი სიყვარულს უკავშირდება ერთი იმ ორიოდ დასაძრახი საქციელთაგანი, რაც შერლოკ ჰოლმსს თავის სიცოცხლეში ჩაუდენია - ჰოლმსმა საკუთარი ავტორიტეტით ბოროტად ისარგებლა და მსგავს საქმეებში ჩაუხედავ ებრაელ ვაჭარს სულ რაღაც 55 შილინგად დასცინცლა სტრადივარიუსის ვიოლინო. ერთი სიტყვით, შერლოკ ჰოლმსიც ჩვეულებრივი ადამიანი იყო, ჩვენი მოდგმისთვის დამახასიათებელი უამრავი ღირსებითა და მცირეოდენი ნაკლით, რომელზეც, მოგვიანებით, კიდევ გვექნება საუბარი.

შერლოკმა და მაიკროფტმა, სავარაუდოდ, კარგი განათლება მიიღეს, მაგრამ უმცროსი ჰოლმსი გეოგრაფიასთან და ასტრონომიასთან ცოტა მწყრალად იყო. გამუდმებით ერეოდა გეოგრაფიული ადგილები (რასაც, ზოგჯერ გვგონია, რომ მიზანმიმართულად აკეთებდა, მეგობარს ამასხრებდა) და ამაყად აღნიშნავდა, თითქოს არ იცოდა, რომ დედამიწა მზის გარშემო ტრიალებდა (არადა, ლონდონის ყველა კუთხე-კუნჭულს თვალდახუჭული სცნობდა). ცხადია, გარკვეულ ასაკს რომ მიაღწია, უნივერსიტეტშიც ჩააბარა, მაგრამ მისი ბიოგრაფიის მკვლევრებისთვის დღემდე გამოცანად რჩება ეს უნივერსიტეტი ოქსფორდი იყო, თუ კემბრიჯი. რაღაც მანქანებით ისე მოხდა, რომ ჰოლმსის სტუდენტობის წლებზე ბევრი ჩანაწერი არ მოიძევება და მხოლოდ იმით ვიგებთ, რომ სწავლა ამ ორიდან ერთერთ სასწავლებელში განაგრძო, რომ ლათინურს კარგად ფლობდა და უოტსონთან საუბარში რამდენჯერმე ახსენებს სტუდენტობისდროინდელ ნაცნობებს. საბოლოოდ, ბევრი ცნობისა თუ საუნივერ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სიტყვა-სიტყვით ტერმინის შეჯერების შედეგად, მაინც ვასკვნით, რომ ჰოლმსი ოქსფორდში სწავლობდა. ოქსფორდი კი, მოგეხსენებათ, ტრადიციებს ერთგულად (ზოგჯერ ბრმადაც) მისდევდა და კვლავ კლასიკური დისციპლინების სწავლებას განაგრძობდა, რაც ჰოლმსის მისწრაფებებსა და ინტერესებს ვერ ერგებოდა. მას არაორგანული ქიმია აინტერესებდა, ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ სასწავლებელში ყველა სტუდენტზე ორი თავით მაღლა იდგა და უკვე მეორე კურსზევე გამოავლინა თავისი განსაკუთრებული დედუქციური უნარები - რამაც მთელს ოქსფორდში გაუთქვა სახელი - ბევრი აღარ უფიქრია და თეორიული (და პრაქტიკული) ცოდნის გასაღრმავებლად ლონდონს მიაშურა. ერთი ხანობა წმინდა ბართლომეს საავადმყოფოს ქიმიის ლაბორატორიაში ათენ-ალამებდა, იკვლევდა სისხლთან დაკავშირებულ საკითხებს, ექსპერიმენტებს ატარებდა კურდღლებზე (ვიმედოვნოთ, რომ ჰუმანურ მეთოდებს მიმართავდა) და იყო შემთხვევები, როცა პროზექტურაში დასვენებულ მიცვალებულებს ჯოხით სცემდა, რათა გაერკვია, შესაძლებელია თუ არა სიკვდილის შემდეგ ადამიანს ჩალურჯებები გაუჩნდეს. გარდა ამისა, ხარბად ეუფლებოდა ანატომიას და ცდილობდა რაც შეიძლება საფუძვლიანად შეესწავლა საწამლავების ბუნება. ჰოლმსს სწავლა არ დაუსრულებია და მისი მეგობრისგან განსხვავებით არც დიპლომირებული ექიმი ყოფილა - არასდროს ჰქონია ექიმად მუშაობის სურვილი - მას სხვა მიზანი ამოძრავებდა და ზემოხსენებული მეცნიერებებიც მხოლოდ ამ ერთი მიზნისთვის შეისწავლა.

ჰოლმსისთანა ცოდნის, უნარებისა და სანაცნობო წრის მქონე ადამიანისთვის, წესით, ნებისმიერი თანამდებობის კარი ღია უნდა ყოფილიყო, იქნებოდა ეს სახელოვნებო სფერო, პოლიტიკური ასპარეზი, სამეცნიერო წრეები, თუ ძვირადღირებული იურიდიული კარიერა, მაგრამ ჰოლმსმა მაინც კერძო დეტექტივობა არჩია. მკვლევრები დღემდე მსჯელობენ, მაინც რამ უბიძგა ამისთანა გაქანების კაცს თავი ასეთი სახიფათო და, უმეტესად, დაუფასებელი პროფესიისთვის დაეკავშირებინა და საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ ყველაფრის საფუძველი მის ბავშვობაში იმალება, სადაც, დიდი ალბათობით, რაღაც ძალიან დიდი უსამართლობის მოწმე გახდა და იმ დღიდან გადაწყვიტა მომავალი ცხოვრება კრიმინალთან ბრძოლისთვის და სამართლიანობის აღდგენისთვის მიეძღვნა. ამასთან, როცა ჰოლმსზე და სამართლიანობაზე ვსაუბრობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ მას კანონისა და სამართლის თავისებური, ძალზე ინდივიდუალური გაგება ჰქონდა. როგორც მისტერ უოტსონის ჩანაწერებიდან ირკვევა, ხშირად ყოფილა, რომ ჰოლმსს ინგლისის კანონების მიხედვით დამნაშავე მართლმსაჯულებისთვის აურიდებია, რადგან მიიჩნევდა, რომ ბუნებითი (ან უფრო სწორი იქნება, ჰოლმსიანური) სამართლის მიხედვით უდანაშაულო იყო. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ხშირად თავადვე დაურღვევია დაწერილი სამართლის ნორმები, რათა უფრო დიდ სიმართლესა და სიკეთეს გამოქომაგებოდა.

თავდაპირველად მონტეგი სტრიტზე ცხოვრობდა, ბრიტანეთის მუზეუმის ბიბლიოთეკის მოპირდაპირე მხარეს, სადაც ხშირად დადიოდა და კრიმინალურ ისტორიებს ეცნობოდა. კარიერის დასაწყისშივე გამოაქვეყნა კვლევა თამბაქოს ფერფლის შესახებ და რამდენიმე მნიშვნელოვანი საქმეც გახსნა: მათ შორის იყო ჩარლზ პირველის დაკარგული გვირგვინის პოვნა, რამაც მალევე მოუხვეჭა სახელი, გაუჩნდა შემოსავალი, მოემატა კლიენტები და მალევე ნათელი გახდა, რომ საქმიანობისთვის და სტუმრების მისაღებად უფრო მოსახერხებელი ბინა უნდა მოეძებნა. მაშინ სულ რაღაც ოცდარვა წლისა იყო, მაგრამ თუკი ჩანაწერებს ჩავხედავთ და მის ილუსტრაციებსაც დავაკვირდებით, იფიქრებთ, თითქოს ორმოც წელზე მეტისა უნდა იყოს, რაც არასწორია და უმეტესად ჰოლმსზე შეთხზული ტექსტების პირველი ილუსტრატორის ბრალია, რომელმაც ისე შექმნა ჰოლმსის პორტრეტი, პირადად ერთხელაც არ უნახავს და კერძო დეტექტივი თავის არსით ძმას უფრო მიამსგავსა, ვიდრე ვიქტორიანული ინგლისის უპირველეს გმირს.

ახალი საცხოვრებელი ბეიკერ სტრიტზე მდებარეობდა, მაგრამ მონტეგი სტრიტის სახლზე ბევრად დიდი და, შესაბამისად, ძვირი იყო, ამიტომ ჰოლმსმა ისეთი კაცის ძებნა დაიწყო, ვინც მასთან ერთად იქირავებდა ბინას და თანხის გადახდაში შეეშველებოდა. ასეთი კაცი აღმოჩნდა ექიმი უოტსონი, ოღონდ ამ ამბავში ერთი რამაა უცნაური. ჰოლმსი არასდროს ყოფილა გახსნილი პიროვნება, კარჩაკეტილი კაცი იყო და, როგორც ზემოთ ვთქვით, მეგობრების სიმრავლითაც არ გამოირჩეოდა. ამიტომ, გასაკვირია, რატომ მოისურვა ვილაც უცნობი ადამიანის გვერდით ერთ ჭერქვეშ ეცხოვრა. ის, რომ თითქოს ბეიკერ სტრიტის სახლის ქირაობა არ შეეძლო, სისულელეა, ჰოლმსს კლიენტები ბუზებივით ეხვია (მათ შორის მდიდრებიც და ღარიბებიც) და არც ფინანსური პრობლემები უნდა ჰქონოდა, რადგან ხშირად კლიენტისთვის საქმის გახსნის სანაცვლოდ პენსიც არ გამოურთმევია. შესაძლოა, მოსწყინდა ოცდარვაწლიანი მარტოობა და მეგობრის გაჩენა მოისურვა ან, რამდენადაც ამბიციური ადამიანი გახლდათ, ხოლო მის მიერ გახსნილი საქმეებისთვის მთელ პატივს სკოტლენდ იარდის გამომძიებლები გრეგსონი და ლესტრეიდი მიიწერდნენ ხოლმე, გადაწყვიტა ვილაც გარეშე პირიც ჩაერთო გამოძიების პროცესში და ამ უკანასკნელს მისი სახელი უფრო ხმამაღლა გაეჟღერებინა. არის კიდევ ერთი ვერსია - ჰოლმსი პრაგმატული კაცი იყო და არ სურდა, ტყუილუბრალოდ ეხადა უზარმაზარი ქირა იმ სახლისთვის, რომლის ორი-სამი ოთახი სრულიად საკმარისი იქნებოდა მისი მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. ერთი სიტყვით, ცოტა ბუნდოვანი ისტორიაა, მაგრამ როცა საქმე ჰოლმსს ეხება, მსგავსი ბუნდოვანებები ჩვეულებრივი მოვლენაა. ამრიგად, უოტსონი და ჰოლმსი შეამხანაგდნენ და ბინა ბეიკერ სტრიტის 221B ნომერ სახლში დაიდეს, ოღონდ ეგაა, ლონდონის იმ ქუჩაზე მსგავსი ნუმერაციის სახლი არ არსებობს. კი ბატონო, 1880 წლისთვის ბეიკერ სტრიტი სიგრძეში ორჯერ გაიზარდა, მაგრამ არა იმდენად, რომ ორასზე მეტი ნაგებობა მდგარიყო. აქ, დიდი ალბათობით, მისტერ უოტსონის კეთილშობილურ და მახვილგონივრულ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ოინთან გვაქვს საქმე. რამდენადაც მისმა ნაწერებმა ჰოლმსი უზომოდ პოპულარული გახადა, ბინის ნამდვილ ნომერს მალავს და ამ გზით მრავალრიცხოვან კორესპონდენტებსა და დეტექტივის აბეზარი გულშემატკივრების უზარმაზარ ამალას მასთან მისასვლელ გზებს უხლართავს. ვერაფერს იტყვი, ძალზე ჭკვიანური ჩანაფიქრია უოტსონის მსგავსი საშუალო ინტელექტის ადამიანის კვალობაზე. მასზე ბევრს არ ვისაუბრებთ; რატომ უნდა შეალიო ენერგია მიწაში ვერცხლის ძებნას, როცა შორიახლოს ოქროსა და ალმასის საბადოები გეგულება? უოტსონი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მისი სწორხაზოვანი, სტანდარტული ინგლისელის ბუნება კიდევ უფრო თვალნათელსა და ხილულს ხდის ჰოლმსის გამორჩეულ პიროვნულ თუ პროფესიულ თვისებებს. ზოგჯერ იმასაც კი იფიქრებ, თითქოს განზრახ შეარჩია ჰოლმსმა თავის მეგობრად, რომ მასთან შედარებით ნამდვილი გენიოსი გამოჩენილიყო. არა, უოტსონი წესიერი და პატიოსანი კაცი გახლდათ, გოლიათური აღნაგობის სპორტსმენი, ზუსტად ისეთივე სიმაღლისა, როგორიც მისი მეგობარი (დიდ შეცდომას უშვებენ ილუსტრატორები და ახლა უკვე კინემატოგრაფისტები, როცა მას უფრო ტანდაბალს წარმოაჩენენ), მაგრამ ოპტიკური ილუზიის წყალობით ტანთხელი ჰოლმსი უფრო მაღალი მოჩანდა ხოლმე, როცა კი ამ ორს ქუჩაში თვალს მოჰკრავდი.

ჰოლმსმა და უოტსონმა რვა წლის მანძილზე ერთ ჭერქვეშ იცხოვრეს და მრავალი საიდუმლო და დანაშაული გამოააშკარავეს. ერთმანეთს კარგად უგებდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ჰოლმსი საშინლად მოუწესრიგებელი ადამიანი იყო (განსხვავებით მისი გონებისგან, მის irgvliv ყოველთვის ქაოსი სუფევდა), ხოლო უოტსონი პირიქით, ყოველმხრივ მოწესრიგებული და, როგორც ჰოლმსი იტყოდა, კატასავით სუფთა ჯენტლმენი ბრძანდებოდა. მაგრამ ყველაფერ კარგს აქვს დასასრული და 1889 წლისთვის მათი ჰარმონიული, უცოლო მამაკაცებისთვის დამახასიათებელი დარდიმანდული ცხოვრება შეიცვალა, უოტსონმა ცოლი ითხოვა (არაჩვეულებრივი ქალბატონი, გამორჩეული გონებით, სიმამაცითა და თანაგრძნობით ქმრის მეგობრის მიმართ), მასთან ერთად გადავიდა სხვა სახლში და ხელი საექიმო პრაქტიკას მიჰყო. ჰოლმსმა, როგორც ჩანს, ძალიან განიცადა მეგობართან განშორება, ისედაც მანიაკალური დეპრესია სტანჯავდა და უოტსონის წასვლის შემდეგ უარესი დაემართა. რაც მთავარია, კიდევ უფრო მიეძალა მორფსა და ოპიუმს, რასაც ყოველთვის გმობდა და მიშის თვალით უყურებდა უოტსონი. შესაძლოა თანამედროვე მკითხველს გაუკვირდეს, მაგრამ ოპიუმი მე-19 საუკუნის მიწურულს ბრიტანეთში (ისევე, როგორც ევროპის სხვა ქვეყნებში) აკრძალული არ იყო - ოპიუმი, კოკაინი, აბსენტი და სხვა მსგავსი თრობის საშუალებები Fin de siecle პერიოდის ბოჰემური ცხოვრებისა და გართობის განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენდა - მაგრამ წესიერსა და პატიოსან საზოგადოებაში მაინც ცუდ ტონად მიიჩნეოდა. და ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ ზოგიერთ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში უოტსონის ნაწერები კი თარგმნეს, მაგრამ გამოტოვეს ეპიზოდები, სადაც ჰოლმსის ნარკოტიკზე დამოკიდებულებაა აღწერილი - მსგავსი მახინჯი იმპერიული წარმონაქმნები, როგორც წესი, ვითომდა ჯანსაღი საზოგადოების აღზრდის მოტივით ხშირად ამახინჯებენ ხოლმე უცხოენოვან ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. რაც შეეხება ჰოლმსს, ნარკოტიკებს უმეტესად მაშინ იღებდა, როცა ემოციურად უჭირდა ან „ხეირიანი" დანაშაული არ ხდებოდა. გრეგსონისა და ლესტრეიდისგან განსხვავებით, ყველაფერში ესთეტი ჰოლმსი გამოძიებებსაც კი მხოლოდ მაშინ ჰკიდებდა ხელს, თუკი დანაშაული საინტერესო და ორიგინალური ხერხით იყო ჩადენილი. ჯეკი მფატრავის გამოსააშკარავებლად თითიც არ გაუნძრევია, სამაგიეროდ, ჩრდილოეთ დენოვნში გაემგზავრა ფარულად და ბასკერვილ ჰოლთან დაკავშირებული ვეება ძაღლის საიდუმლო გამოააშკარავა. რიგითი მკვლელობები, ქურდობები და თავსატეხები არ აინტერესებდა.

იმავე რთულ პერიოდში ჩნდება მის ცხოვრებაში „ერთადერთი ქალი", როგორც თავად უწოდებდა ხოლმე. თუ უოტსონი არაფერს გვიმალავს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჰოლმსი რომანტიკული გმირი არასდროს ყოფილა და ქალბატონებთან მისი ურთიერთობის შესახებაც ბევრი არაფერი ვიცით; მაგრამ აირენ ადლერი გახლდათ ის, ვინც ჰოლმსი იმდენად მოხიბლა, რომ მასთან შეხვედრის შემდეგ მდედრობით სქესზე გული საბოლოოდ აიცრუა. რაც არ უნდა გონისმიერ (და არა გრძნობისმიერ) არსებად მივიჩნიოთ ჰოლმსი, იგი მაინც მამაკაცი იყო და ადლერის ქალურმა მომხიბვლელობამ აშკარად განაიარაღა, მაგრამ მთავარი რასაც ამ ქალბატონში აფასებდა, მაინც გონება გახლდათ და არა გარეგნობა. თუმცა, საკითხს თუ უფრო კარგად შევხედავთ და ადლერის თვისებებს დავაკვირდებით - წარმოსახვის განსაკუთრებული უნარი, ლოგიკური აზროვნება, გარდასახვის ხელოვნების უზადო ცოდნა, მაღალი ინტელექტი და დრამატიზმი - შეუძლებელია მათში თავად შერლოკ ჰოლმსი არ დავინახოთ. არახალია, ადამიანები ხშირად იმიტომ გვხიბლავენ, რომ მათში იმ თვისებებს ვხედავთ, რაც თავად არ გაგვაჩნია, ჰოლმსს კი პირიქით, საკუთარი ანარეკლი მოეწონა, რომელიც აირენ ადლერში დაინახა. დიახ, ეგოიზმისა და ნარცისიზმის იშვიათი ნაზავია, მაგრამ რას ვიზამთ, დიდ ადამიანებს დიდი ვნებებიც ახასიათებთ და, როგორც წესი, სწორედ მათი ნაკლოვანი ბუნება უფრო გვხიბლავს - სრულყოფილი გმირები, მადლობა ღმერთს, ანგლო-საქსების ეპოქასთან ერთად მიეაბარეთ წარსულს.

და აი, ახლა მივადექით ჰოლმსის ცხოვრებისა და კარიერის ყველაზე რთულ მონაკვეთს. უოტსონი ორი წლის დაოჯახებული იყო, როცა ასპარეზზე კრიმინალური სამყაროს მბრძანებელი გამოვიდა. დოქტორი მორიარტი უამრავი დანაშაულის მიღმა იდგა, მაგრამ 1891 წლისთვის ჰოლმსმა საბოლოოდ გამოააშკარავა და მათი გადამწყვეტი დაპირისპირება მხოლოდ დროის ამბავი იყო. ერთ სამყაროში ჰოლმსი და მორიარტი ვერ მოთავსდებოდნენ. ჰოლმსს ერთდროულად აძრწუნებდა მორიარტის ფიგურა, მისი სისასტიკე, მაგრამ იმავდროულად ხიბლავდა კიდეც „კრიმინალური სამყაროს ნაპო-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლეონის“ მახვილგონიერება, რადგან, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, პირველად გადაეყარა ანტაგონისტს, რომელიც ინტელექტით ტოლს არ უდებდა. ჰოლმსის მსგავსად, მორიარტისაც შეეძლო ოქსფორდის დასრულების შემდეგ ნებისმიერი კანონიერი კარიერა გაეკეთებინა, მაგრამ, როგორც ჩანს, განგებას სურდა ეს ორი თანაბარი შესაძლებლობების გენიოსი სიკეთისა და ბოროტების მბრძანებლებად ექცია და მოგვიანებით ერთმანეთისთვის დაეპირისპირებინა. არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ ჰოლმსი და მორიარტი არამხოლოდ ინტელექტით, გარეგნულადაც ჰგავდნენ ერთმანეთს და ისევე როგორც ადლერის შემთხვევაში, ჰოლმსი მასშიც საკუთარი თავის გამრუდებულ ანარეკლს ხედავდა.

ეპიკური ფინალური დაპირისპირება სიკეთესა და ბოროტებას შორის რაიხენბახის ჩანჩქერთან გაიმართა. ამ დაპირისპირების დასასრული ყველამ კარგად ვიცით, ჰოლმსი გადარჩა, რადგან გვიანი ვიქტორიანული პერიოდის პოპულარულ აღმოსავლურ საბრძოლო ხელოვნებას, ბარიტსუს ფლობდა (კრივიც არანაკლებ ეხერხებოდა), თუმცა, იცოდა რა, მორიარტის კაცი, პოლკოვნიკი მორანი პნევმატური იარაღით აღჭურვილი ჩასაფრებოდა და მზად იყო გამარჯვებულისთვის ტყვია შუბლში დაეჭედებინა, ჰოლმსმა სიკვდილი გაითამაშა და რამდენიმე წლით გაუჩინარდა. მთელს ინგლისში ძალიან განიცადეს სათაყვანებელი გმირის სიკვდილი. ვაჭრებმა, ბანკის მოხელეებმა და კლერკებმა შავი სამკლაურები გაიკეთეს და ასეთი ფორმით იგლოვეს დეტექტივი. ჰოლმსმა კი მომდევნო წლებში სიგერსონის სახელი მოირგო და ლამის ნახევარი მსოფლიო მოიარა. იმოგზაურა ტიბეტში, იქიდან გადავიდა შუამდინარეთში, ფარულად მოინახულა მექა და რამდენიმე აღმოსავლური ქვეყნისა თუ ქალაქის მოვლის შემდეგ ევროპას დაუბრუნდა. ერთ ხანს მონპელიეში დარჩა, სადაც კარიერის ადრეული წლები გაიხსენა და ქიმიურ ცდებს ატარებდა. აქვე უნდა ითქვას, არსებობს ეჭვი, რომ აღმოსავლეთში მოგზაურობასთან ერთად ჰოლმსი გარკვეულ ინფორმაციასაც აგროვებდა და მაიკროფტის შუამავლობით ბრიტანეთის მთავრობას უგზავნიდა - მაიკროფტი მთავრობის საიდუმლო სამსახურში იდგა და ერთადერთი მხოლოდ მან იცოდა თავისი ძმის გადარჩენის შესახებ. მონპელიეში ყოფნისასვე შეიტყო ჰოლმსმა, რომ პოლკოვნიკი მორანი ჯერაც ცოცხლებში ეწერა და კვლავ ლონდონში დაბრუნდა. ამ ისტორიის დასასრულიც ცნობილია, ჰოლმსმა მორიარტის უკანასკნელი საცეცაც მოსპო.

ლონდონში დაბრუნებულ ჰოლმსს ტრაგიკული, მაგრამ მისთვის აშკარად სასიამოვნო ამბავი დახვდა. უოტსონს მეუღლე გარდაეცვალა და აღარაფერი აბრკოლებდა ჰოლსმთან ერთად დაბრუნებოდა ბეიკერ სტრიტის სახლს, რომელიც მისის ჰადსონისა და მაიკროფტის წყალობით დეტექტივის დაბრუნების მოლოდინში ვილაც უცხო ადამიანებზე გაქირავებას გადარჩენილიყო. გარდა ამისა, ჰოლმსმა იმდენი მოახერხა, რომ მის შორეულ ნათესავს უოტსონის საექიმო პრაქტიკის გადაბარებაში დაეხმარა და ამ გზით ერთგული მეგობარი სამუდამოდ დაიბევა 221B ნომერში.

1894 წლიდან ბეიკერ სტრიტზე კვლავ ძველმა ჰარმონიამ დაისადგურა. ჰოლმსი იძიებდა, უოტსონი კი აღწერდა, აქვეყნებდა და ახალ-ახალ აგურს მატებდა მისი მეგობრის დიდების ისედაც მონოლითურ ნაგებობას. ბრიუს პარტინგტონის წყალქვეშა გემის მოპარული ნახაზების სახელმწიფოსთვის დაბრუნების შემდეგ ჰოლმსს წილად ხვდა პატივი დედოფალ ვიქტორიას პირადად შეხვედროდა (თუმცა უფრო საინტერესო ისაა, რომ მაიკროფტი, კაცი რომელიც კაბინეტიდან ფეხს არ დგამდა, თავისი ფეხით მიეახლა უმცროს ძმას, რათა ეს ამბავი ეცნობებინა) და მისგან მცირე, მაგრამ სამახსოვრო საჩუქარიც მიიღო - ზურმუხტით შემკული ჰალსტუხის ქინძისთავი. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს ჰოლმსი უმეტესად მსგავს სახელმწიფო საქმეების აგვარებდა და ალბათ ამიტომაც იყო, რომ 1902 წელს რაინდის წოდება შესთავაზეს, რაზეც, სავარაუდოდ, იმის გამო, რომ სურდა ძველებურად ჩრდილში დარჩენილიყო, უარი განაცხადა.

რამდენიმე წლის შემდეგ ჰოლმსმა საბოლოოდ დაანება თავი კერძო და სახელმწიფო თავსატეხების ამოხსნას, დაბრუნდა მშობლიურ სასექსში და მეფუტკრეობას მიჰყო ხელი. რატომ გაერიდა აქტიურ ცხოვრებას, არ ვიცით, მაგრამ თუ უოტსონის ბუნდოვანი მინაწერის მიხედვით ვიმსჯელებთ, სავარაუდო მიზეზი ავადმყოფობა უნდა ყოფილიყო ან უბრალოდ ისევ ნარკოტიკებს მიეძალა. 1912 წლამდე მშვიდად და უდრტვინველად ცხოვრობდა, უვლიდა ფუტკრებს და მონოგრაფიის დაწერაც მოასწრო მეფუტკრეობის თემაზე. სიმშვიდე ისევ სახელმწიფოს, იმპერიისა და ევროპის კეთილდღეობის მიზეზით დაურღვიეს. პრემიერ მინისტრისა და საიდუმლო სამსახურის მდივნის გადაწყვეტილებით აუცილებელი გახდა გერმანელი ჯაშუშების გამოაშკარავება და სამოც წელს მიღწეული ჰოლმსიც დათანხმდა ამ უკანასკნელ გამოწვევას. რასაც ჰოლმსი ხელს ჰკიდებდა, როგორც წესი, ყველაფერი მის სასარგებლოდ სრულდებოდა და ამ შემთხვევაშიც იგივე მოხდა. იგი ჩიკაგოში გაემგზავრა და დიდი ომის დაწყებამდე ყველა გერმანელი ჯაშუში გამოააშკარავა. მოგვიანებით კვლავ საკუთარ ფერმაში დაბრუნდა და იმ დღის შემდეგ ჰოლმსის შესახებ ერთი სიტყვაც აღარ გვსმენია.

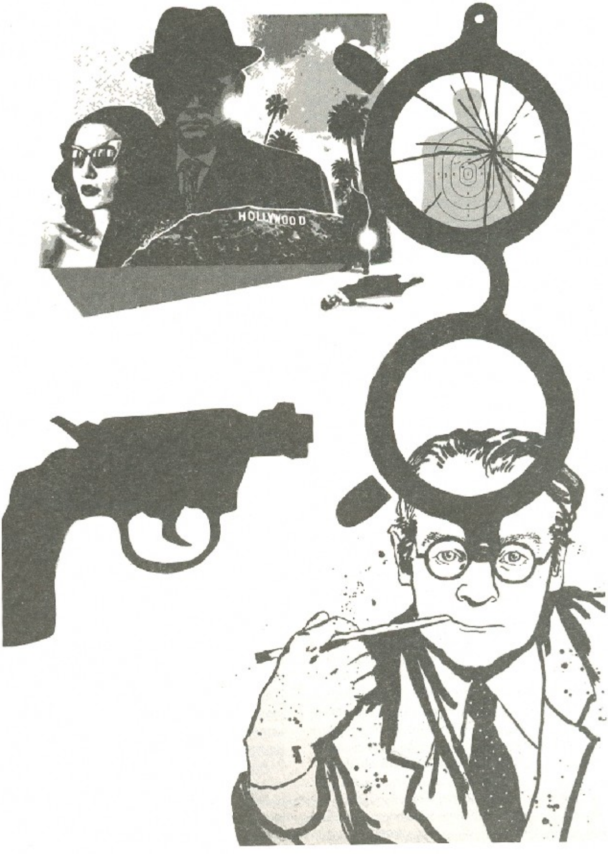
არ ვიცით, სად და როდის გარდაიცვალა, სადაა მისი საფლავი, რა წერია ქვაზე, რას აკეთებდა სიცოცხლის ბოლო წლებში. მხოლოდ ის ვუწყით, რომ ისიც ადამიანი გახლდათ და ცას ვერ გამოეკერებოდა. ამ წერილის წერისას, ყველა გამოთვლით, გარდაცვლილი უნდა იყოს. მისი სახელი ახლა ისე ქუხს, როგორც არასდროს. ისიც შეუერთდა ბრიტანელი გმირების პანთეონს და როგორც ყველა ბრიტანელს გვჯერა, რომ გაჭირვების ჟამს მეფე არტური გაგვიძღვება დიდებული გამარჯვებებისკენ, ასევე უნდა ვიქონიოთ იმედი, რომ ჩვენი ქვეყნის რომელიღაც მიყრუებულ კუნჭულებში ჯერაც ბინადრობენ ჰოლმსისთანა რაინდული სულის ინტელექტუალები, რომლებიც ყოველთვის მზად იქნებიან, დანაშაულისა და უსამართლობის წინააღმდეგ ხმალი იშიშვლონ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ლეროი ლად პანიკი

რეიმონდ ჩანდლერი (1888-1959)

თარგმნა გიორგი მაჭარაშვილმა



2, 2021
ᲔᲠᲝᲕᲜᲣᲚᲘ
ᲑᲘᲑᲚᲘᲝᲗᲔᲙᲐ

ყველაფერი მაშინ დაიწყო, როცა ფლორენს დართ თორნთონი ირლანდიიდან ნებრასკაში დასთან გაემგზავრა სტუმრად და იქ გადაეყარა რკინიგზაზე მომუშავე, შარმიან, თუმცა ალკოჰოლზე დამოკიდებულ მოხეტიალეს - მორის ბენჯამინ ჩანდლერს. სანამ ახლადშეუღლებული ფლორენსის მეუღლე სულმთლად გადაიკარგებოდა - მანამდე მათმა ერთადერთმა შვილმა, რეიმონდ ჩანდლერმა, ჩიკაგოში მოასწრო დაბადება, 1888 წლის 23 ივლისს. შვიდი წლის განმავლობაში რეიმონდი დედასთან ერთად ზაფხულს ფლორენსის დის და მისი მეუღლის, გრეის და ერნესტ ფიტების სახლში ატარებდა, რომელიც პლატსმუთში, ნებრასკაში მდებარეობდა და რომელთანაც თავად ჩანდლერს არც ისე იდილიური მოგონებები აკავშირებს. თავის რომანში „უმცროსი და", ჩანდლერის ყველაზე ცნობილი დეტექტივი, ფილიპ მარლოუ მეტისმეტად ცინიკურია „პატარა ქალაქების" მიმართ, როგორიცაა პლატსმუთი და იქვე დასძენს: „მეც ერთ-ერთ მათგანში გავიზარდეო". 1895 წელს ჩანდლერის მშობლები განქორწინდნენ, რის შემდეგაც დედა-შვილი ამერიკიდან ინგლისში გადავიდა საცხოვრებლად. იქ, ისინი ფლორენსის დედასთან და დასთან ერთად ცხოვრობდნენ, რომელთაც, თავის მხრივ, მფარველობდა ფლორენსის ბიძა, ერნესტ თორნთონი. ერნესტმავე უზრუნველყო ახალგაზრდა ამერიკელი შვილიშვილის განათლების ამბავიც და რეიმონდი ჰუმანიტარული პროფილის სასწავლებელში, დალვიჩის კოლეჯში გაგზავნა, რომელიც სულ მცირე ხნის დამთავრებული ჰქონდა კიდევ ერთ სახელოვან ბრიტანელ მწერალს, პელემ გრენვილ ვუდჰაუსს. დალვიჩში შესწავლილი საგნები შემდგომში მნიშვნელოვნად გაამდიდრებს რეიმონდის ნაწერებს, რომლებიც გამოირჩევა კლასიკური და ბრიტანული შუა საუკუნეების ლიტერატურიდან მოხმობილი ალუზიებით.

1907 წელს, რეიმონდმა ბრიტანეთის მოქალაქეობა მიიღო და სამოქალაქო სამსახურისთვის საჭირო გამოცდებიც მოითავა, რის შემდეგაც 1933 წლამდე, ანუ პირველი დეტექტიური მოთხრობის დაბეჭდვამდე, სამსახურიდან სამსახურში დახეტიალობდა. ძველი და თანამედროვე ენების ჩინებულად მცოდნე ჩანდლერი, რომელსაც აღიზიანებდა სამოქალაქო სამსახურში არსებული რუტინული ბიუროკრატია, მალევე დატოვებს სამუშაოს სამთავრობო აპარატში და თავის ბედს ჯერ ჟურნალისტად, შემდგომ კი ხელოვნების კრიტიკოსად, მოკლე მოთხრობების ავტორად და პოეტად ცდის, ვიდრე 1912 წელს ბაბუა ერნესტისგან ნასესხები ფულით ამერიკაში არ დაბრუნდება, სადაც საკუთარ თავს ბუღალტერიასა და რეპორტიორობას დაუკავშირებს. რეიმონდს გარკვეული პერიოდით პირველ მსოფლიო ომშიც მოუხდება ჩართვა. კანადური არმიის სამხედრო შენაერთ Gordon Highlanders[1]-თან ერთად დასავლეთის ფრონტზე საზარელი შეტაკებების მნახველი ჩანდლერი - ომის შემდგომ საბოლოოდ მოიპოვებს ადგილს დაბნის ნავთობის სინდიკატში. ამავე კომპანიას ის შემდგომში ვიცე-პრეზიდენტადაც მოევლინება, თუმცა 1932 წელს, დიდი დეპრესიის მესამე წლისთვის - მას სამსახურიდან გამოუშვებენ ხშირად მიუსვლელობის, მექალთანეობისა და ალკოჰოლზე დამოკიდებულის გამო. მანამდე, 1919 წელს, რეიმონდი სასიყვარულო ურთიერთობას გააბამს მრავალ ჯერ განათხოვარ პერლ ეჟენ „სისი" პასკალთან. თავისი დროისათვის მეტისმეტად თავისუფალი „სისი", რომელიც ჩანდლერზე 18 წლით უფროსი გახლდათ, გატაცებული იყო მუსიკითა და მხატვრობით. 1924 წელს, რეიმონდის დედის გარდაცვალების შემდეგ, რომელიც მათი ურთიერთობის წინააღმდეგი იყო, წყვილმა იქორწინა.

დაბნიდან გამოგდების შემდეგ, ჩანდლერმა გააცნობიერა, რომ შეეძლო დიდი ხნის წინანდელ მისწრაფებას მიბრუნებოდა და პროფესიონალი მწერალი გამხდარიყო. სწორედ ამიტომ ჩაეწერა საქალაქო ცნობარში მწერლად, დაუსწრებელი კურსი აიღო შესაბამისი მიმართულებით და ყოველ დღე 4 საათის განმავლობაში მუშაობდა, რათა წერაში დაოსტატებულიყო. რეიმონდი გარდა ნაწარმოების შინაარსისა, მნიშვნელოვან ყურადღებას აქცევდა, თუ რამდენად შეიძლებოდა გაყიდულიყო მისი ნაწერი, რაც განპირობებული იყო ბიზნესში მიღებული გამოცდილებითა და პირადი გარემოებებით:

„მაკულატურის კითხვა დავიწყე, ვინაიდან ასეთი ჟურნალები საკმარისად იაფი ღირდა, რომ წაკითხვისთანავე მოგესროლა. ამასთან, წარმოდგენა არ მქონდა, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო „ქალური ჟურნალი". მაშინ „შავი ნიღბისთვის"[2] დიდებული დღეები იდგა(თუკი შეიძლება ამას დიდებული ვუწოდო). ჩემი გონება მოცული იყო იქ დაბეჭდილი ზოგიერთი ტექსტით. მიუხედავად არაერთი დაუმუშავებელი ასპექტისა, ამ ნაწერებს საკმაო ძალა და გულწრფელობა გააჩნდათ. სწორედ მაშინ გადავწყვიტე, რომ ეს იქნებოდა კარგი საშუალება მესწავლა მხატვრული ნაწარმოების წერა და, ამავდროულად, მცირე თანხაც გამომემუშავებინა ამ გზით." (ჩანდლერი 1995)

იაფფასიან, ფარატინა ფურცელზე დაბეჭდილი ჟურნალები, როგორიც იყო მაგალითად „შავი ნიღაბი", 1890-იანი წლებიდან ცდილობდნენ პოპულარული ჟანრების ფართო სპექტრი შეეთავაზებინათ მკითხველისათვის, მათ შორის: სამეცნიერო ფანტასტიკა, უესტერნები, სასიყვარულო რომანები, საომარი ისტორიები და დეტექტიური მოთხრობები. 1930 წლისთვის, დეტექტივებმა მთლიანად მოიცვა მთელი მსოფლიოს მაკულატურული გამოცემები. იმ დროისთვის, როცა რეიმონდ ჩანდლერი სერიოზულად შეუდგა წერას, უკვე ათობით ჟურნალი არსებობდა, რომლებიც მხოლოდ დეტექტივებს ეძღვნებოდა. მაგალითად: „დეტექტივი", „ყველანაირი დეტექტივი", „ქმედითი დეტექტიური მოთხრობები", „დეტექტივების ბიბლიოთეკა", „ყოველკვირეული დეტექტივი" და იმავე წლის ბოლოს სიას ახლადშემატებული „მძაფრი დეტექტივიც". ამ აურაცხელი

1 სპეციალური სამხედრო შენაერთი, რომელიც ჩაერთო პირველ მსოფლიო ომში ბრიტანეთის მხარდამხარ და არაერთ ბრძოლაში მიიღო მონაწილეობა.

2 ჟურნალი Black Mask. გამოდიოდა 1920 წლიდან 1951 წლამდე.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ოდენობიდან, ჩანდლერი ორ მათგანზე კონცენტრირდა: 1931 წელს დაარსებულ „ათცენტიან დეტექტივზე" და „შავ ნილაბზე", რომელმაც თავდაპირველად 1920-იან წლებში მუშაობა ზოგად-ლიტერატურულ ჟურნალად დაიწყო, თუმცა 1933 წლიდან მხოლოდ დეტექტიურ ნაწარმოებებზე კონცენტრირდა.

ჩანდლერმა არჩევანი „შავ ნილაბზე" შეაჩერა, ჟურნალზე, რომელმაც პირველად შესთავაზა მკითხველს ე.წ. Hard-Boiled დეტექტივი. 1923 წელს ამ ჟანრის ორი სადებიუტო ნაწარმოები გამოქვეყნდა: მაისში ქეროლ ჯონ დალის „სამთოფიანი ტერი", რასაც იმავე წლის ოქტომბერში დეშილ ჰემეთის „სააგენტო კონტინენტალის" დეტექტივების სერიის პირველი მოთხრობა, „არსონ პლუსი" მოჰყვა. ახალი მიმართულების სულისჩამდგმელი „შავი ნილბის" რედაქტორი ჰარი სატონი გახლდათ. ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ლაკონიური სტილისა და სლენგით დატვირთული ენის გარდა, უხვად შემოგხვდებოდათ ძალადობის სცენები და მტკიცე ხასიათის მქონე, მარტოსულ გმირსაც გადაეყრებოდით. მიუხედავად ჰარი სატონის დიდი დამსახურებისა, ჯოზეფ შოუ იყო ის ადამიანი, ვინც ამ მიმართულების სრულყოფის გზა შენიშნა. შოუ ჟურნალში 1926 წელს მივიდა და წინამორბედისგან გადმოიბარა ისეთი ავტორები, როგორებიც იყვნენ: დალი, ჰემეთი და ერლ სტენლი გარდნერი. სწორედ ჯოზეფმა ჩამოაყალიბა ის ძირითადი მახასიათებლები, რომელთა ერთობლივად არსებობის შემთხვევაშიც მიიღებოდა Hardboiled დეტექტივი: „ჩვენ გვინდოდა სიმარტივე, რათა ნაწარმოები ცხადი, დამაჯერებელი და სარწმუნო ყოფილიყო. ამასთან გვჭირდებოდა ქმედითობაც, მაგრამ ყოველგვარი ასეთი მცდელობა აზრს კარგავს, თუკი ამის შედეგად არ ხერხდება სამ განზომილებაში მყოფი ადამიანური ბუნების ამოცნობა." (შოუ, 1946)

იმ დროს, როცა ჩანდლერი ჟურნალში ადგილის მოპოვებასა და ნაწარმოების გაყიდვას ცდილობდა, შოუმ „შავი ნილაბი" პოპულარულ და მომგებიან ბიზნესად გადააქცია. ტირაჟის ზომა 66000-დან, მისი რედაქტორად მოსვლის შემდგომ 130000-მდე გაიზარდა. მაშინ, როდესაც ჩანდლერი მაკულატურის სამყაროში შესასვლელად ემზადებოდა, დეშილ ჰემეთი წარმატების ზენიტში იყო, როგორც Hard-boil ჟანრის მწერალი და ნელ-ნელა აზრს იცვლიდა თავის მტკიცე ხასიათის მქონე, ძველ პერსონაჟებზე. 1933 წლისთვის, როცა რეიმონდმა თავისი პირველი ნაწარმოები გაყიდა, ჰემეთი უკვე კარგა ხნის გადასული იყო მოკლე მოთხრობებიდან - რომანებზე. იგი „სააგენტო კონტინენტალში" მომუშავე შუახნის დეტექტივზე თითქმის აღარ წერდა და ახალი მტკიცე ხასიათის მქონე პერსონაჟების, სემ სპეიდისა და ნედ ბომონტის ამბების დახლართვით იყო დაკავებული. ჰემეთი, 1930-იან წლებში მხოლოდ ერთ რომანს შემატებს თავის ვრცელ ნაწარმოებთა სიას, რომელსაც „გამხდარ კაცს" დაარქმევს და მასში სრულად წარმოაჩენს ჯაზის ეპოქისთვის დამახასიათებელ მახვილგონიერებას.

ჩანდლერის გონება მოცული იყო მაკულატურაში გამოქვეყნებული ნაწერებით, მათი „მძლავრი და გულწრფელი" სტილით. მან თავისი პედანტური ბუნებიდან გამომდინარე, სპეციალური სავარჯიშო გამოიგონა, რომელიც დაეხმარა მაკულატურაში გამოსაქვეყნებელი დეტექტიური მოთხრობების დაწერაში. შემდგომში რეიმონდი გარდნერს გაუმხელს: „შენი ნაწერების მოკლე, თუმცა დეტალურ შეჯამებას ვამზადებდი, შემდეგ გადავწერდი და ვადარებდი საკუთარ ნაწერებს. მერე კიდევ ვუბრუნდებოდი, გადავწერდი კიდევ და კიდევ და ასე გრძელდებოდა ეს პროცესი..." (ჩანდლერი 1981). თუმცა ეს არ იყო მხოლოდ „მძლავრი და გულწრფელი" წერის ტექნიკა, რაც ჩანდლერს ხიბლავდა. იმ პერიოდში, როცა რეიმონდი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა, დეტექტიური ტიპის ნაწარმოებები, მათ შორის ჰემეთის შემოქმედებაც, ნელ-ნელა ლიტერატურულ ღირებულებას იძენდა, ყოველ შემთხვევაში ასე მიიჩნევდნენ ავანგარდული ამერიკელი კრიტიკოსები, რომელთა წარმომადგენელიც დოროთი პარკერი გახლდათ. ამავე აზრს იზიარებდნენ საზღვარგარეთ მყოფი ანდრე ჟიდი და რობერტ გრეივზი. ეს კი რაღაცას ნიშნავდა ჩანდლერისთვის. რეიმონდმა დეტექტიური მოთხრობების წერა დაიწყო, რადგან ხედავდა, რომ ეს ჟანრი უკვე ლიტერატურულ ღირებულებას იძენდა და ერთგვარ საზღვარზე იდგა, რათა გამხდარიყო ლიტერატურის ლეგიტიმური ნაწილი. ამასთან, ის მიიჩნევდა, რომ მაკულატურაში დაბეჭდილი ნებისმიერი ავტორი, მათ შორის ჰემეთიც, ნაწარმოებში სტოიკური ბუნების მქონე რომანტიზმის განსხეულებას ცდილობდა, რომელიც ასე ხიბლავდა ჩანდლერს პოეზიაში. ამ ფაქტთან დაკავშირებით, ახალგაზრდა რეიმონდს, არაერთი კრიტიკული წერილი გამოუქვეყნებია ინგლისში ყოფნისას. უმთავრესი ფაქტორი, რამაც ჩანდლერს Hard-boiled დეტექტივის დაწერა გადააწყვეტინა, იყო ამ ახალი ტიპის პროზის მაცდურობა, რომელსაც მან ჰემეთის მოთხრობების წყალობით მიაგნო.

1944 წელს, დეტექტიური ნაწარმოებების წერის დაწყებიდან 10 წლის შემდეგ, ჩანდლერმა ჩამოთვალა ის უმთავრესი ღირსებები, რაც გააჩნდა იმ ლიტერატურას, რომელსაც მან ხელი 1933 წელს მოკიდა და ეს ყველაფერი ესეის სახით The Atlantic Monthly-ში გამოაქვეყნა, სახელწოდებით „მკვლელობის მარტივი ხელოვნება". ესე შემდგომ გადამუშავდა და ახლებური სახით 1950 წელსაც დაიბეჭდა. რეიმონდი Hard-boiled დეტექტივზე ფიქრისას ჰემეთს ამოსავალ წერტილად განიხილავდა. უმთავრესი რამ, რაც დეშილ ჰემეთმა მოახერხა, ეს იყო ბრიტანული დეტექტიური ისტორიებისთვის დამახასიათებელი „ხელოვნურობის" არიდება: „მან მკვლელობას კვლავ დაუბრუნა საზრისი და ის ისეთი ადამიანებისკენ მიმართა, ვისაც ამ ქმედების ჩასადენად საკმარისი მიზეზი გააჩნდათ." (ჩანდლერი 1995). ამასთან, აღსანიშნავია ჰემეთის სტილიც, რომელიც ამერიკულ სალაპარაკო ენასთანაა დაახლოებული. მისი ნაწარმოებები უკიდურესად ორიგინალური სიუჟეტით ხასიათდება და „თავისი საუკეთესო გამოვლინებით - ნებისმიერ რაღაცას ათქმევინებს კაცს." (ჩანდლერი 1995) ეს იყო სწორედ ის პროზა, რომლის მაგალითზეც ჩანდლერმა ისწავლა თუ როგორ უნდა დაეწერა.

1933 წლის დეკემბერში, „შავ ნილაბში" ჩანდლერის პირველი ნაწარმოები „შანტაჟისტები არ ისვრიან" გამოქვეყნდა. რეიმონდმა ამ ვრცელი მოთხრო-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბის დაწერასა და შესაბამისი ფორმის მიცემას 5 თვე მოანდომა. შოუმ, როგორც ჟურნალის ხელმძღვანელმა, მისთვის სტანდარტული ტარიფი დაადგინა და თითო სიტყვაში ერთი პენი გადაუხადა.

მოთხრობა მესამე პირშია დაწერილი, როგორც „მალტის შევარდენი". ნაწარმოებში რეიმონდი თავის პირველ დეტექტივ გმირს, მელორის წარმოგვიდგენს, რომელიც ჩიკაგოდან კალიფორნიაში გადადის საცხოვრებლად. შესაძლოა გვარი მელორი, „ამბავი მეფე არტურის ზეობის" ავტორის, სერ თომას მელორის უკავშირდებოდეს, რომელიც რაინდობაზე თანამედროვე შეხედულებათა მფარველად შეიძლება მივიჩნიოთ. აღსანიშნავია, რომ მოთხრობაში მოვლენები სამხრეთ კალიფორნიაში ვითარდება და იქ მრავლად ვხვდებით კინოვარსკვლავებს, ღამის კლუბებს, თავაზიანი ღიმილის მქონე, ელეგანტურ განგსტერებს, მიმზიდველ, სიტყვაუხვ ქალებს, კრიმინალური სამყაროსთვის დამახასიათებელ კილოკავებს. რაც მთავარია, ნაწარმოები დინამიკურია. მოთხრობის ბოლოს პოლიციის დეტექტივი ერთ-ერთი არეულობის ამბავს ამგვარად უყვება მელორის:

„მისთვის საკმარისად სხარტი გამოდექი. მან ვერც კი დაუშვა, რომ ის დეტექტივი იყავი, ვისზეც უნდა ენერვიულა. შენი მიმართულებით გაისროლა. მყისვე არ გიპასუხია. ბრიყვი შეგულიანდა და კიდევ ერთხელ სცადა, კვლავ გაისროლა შენკენ. მერე თავადაც უპასუხე. ტყვიამ პირდაპირ მხარი გაუხვრიტა, თუმცა ამას ვინ არ იზამდა. ...იარაღიანი ბიჭი მოსალაპარაკებლად გამოვიდა. „წავედით, ყოველგვარი ზედმეტი შეკითხვის გარეშე,"- გაუბედავად თქვა მარდონმა და შენ სიახლოვეს გაჩერდა."(ჩანდლერი 1995)

შვიდი თვე დასჭირდა ჩანდლერს, რათა ისევ „შავ ნიღაბში" გამოექვეყნებინა თავისი მეორე დეტექტიური მოთხრობა, „ჭკუისკოლოფას მკვლელობა". მიუხედავად იმისა, რომ ხელახალ გამოცემებში რეიმონდმა მთავარი გმირის სახელი შეცვალა, „შავ ნიღაბში" გამოქვეყნებულ ვერსიაში პირველი მოთხრობის კერძო დეტექტივი მელორი ბრუნდება საქმის გამოსაძიებლად.

როგორც „შანტაჟისტებში" - აქაც მოქმედი გმირები და მათი პრობლემატიკა დაკავშირებულია ჰოლივუდთან და კინოინდუსტრიასთან. ავტორი გადმოგვცემს იმ სულისკვეთებასა და ძირითად მახასიათებლებს, რომლებიც ნათლად წარმოაჩენს ჰოლივუდსა და იმ პერიოდის ფილმების შექმნის პროცესს.

1934 წლის ოქტომბერში ჩანდლერმა „შავ ნიღაბში" სრულიად განსხვავებული ტიპის მოთხრობა გამოაქვეყნა, სახელწოდებით „დამსმენი". ამ ნაწარმოებში ის კინოინდუსტრიაზე მეტად პოლიტიკაზე კონცენტრირდება, მიატოვებს უკვე ნაცნობ გმირ მელორის და მას პროლეტარი კერძო დეტექტივი კარმადით ჩაანაცვლებს. ჩანდლერი კარმადისთან დაკავშირებულ კიდევ ხუთ ნაწარმოებს გამოაქვეყნებს: „მკვლელი წვიმაში" (იანვარი, 1935 წელი, „შავი ნიღაბი"), „კაცი, რომელსაც ძაღლები მოსწონდა" (მარტი, 1936 წელი, „შავი ნიღაბი"), „ოქროს თევზი" (ივნისი, 1936 წელი, „შავი ნიღაბი"), „ფარდა" (სექტემბერი, 1936 წელი, „შავი ნიღაბი") და „სცადე, გოგონა" (იანვარი, 1937 წელი, „შავი ნიღაბი").

ამ მომენტამდე, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი, რაც ჩანდლერის გმირებს გამოარჩევდათ, ეს იყო მათი დახვეწილი გარეგნობა, განსაკუთრებით კი ტანისამოსი. ეს არის ის დეტალი, რომელიც მის მოთხრობაში - „შანტაჟისტები არ ისერიან" - პირველივე აბზაციდან იქცევს ჩვენს ყურადღებას:

„მამაკაცს, მუქ ლურჯ კოსტიუმში, რომელიც კლუბ ბოლივარის მოციმციმე შუქის ფონზე სრულებით არ გამოიყურებოდა ლურჯად, მაღალი ეთქმოდა. ფართო, ნაცრისფერი თვალები, წვრილი ცხვირი, ქვასავით მაგარი ყბა და მეტისმეტად ფაქიზი ტუჩები ჰქონდა. დახვეული შავი თმა უჩვეულოდ ეხამებოდა მის გაუბედავ, ნაცრისფერ თვალებს. ტანსაცმელს კარგად იხდენდა, თითქოს საეჭვო წარსულის გარდა, კიდევ რაღაც სახასიათო სდევდა თან. ეს კაცი გვარად მელორი გახლდათ." (ჩანდლერი 1995)

„დამსმენში" ჩანდლერი მთავარ გმირს პროლეტარულ ჭრილში გვიხატავს, რაც ეხმარება კიდეც ავტორს, რომ პერსონაჟი მაღალი ფენის ნაცვლად, ბუნებრივად დააკავშიროს მუშათა კლასთან. უმთავრესი რამ, რაც შემდგომ ნაწარმოებებშიც გამოჩნდება და მთავარ გმირს განსაზღვრავს, არის დეტექტივის სამუშაო სივრცე:

„არაფრით გამორჩეულ ოთახში მოწითალო საწერ მაგიდას, ორ უჩვეულო სკამს, უწესრიგოდ დაგებულ ხალიჩასა და ჟურნალებისთვის განკუთვნილ სადგამს შეხვდებოდით, რომელზეც ძველი მაკულატურის რამდენიმე ნომერი დაეწყოთ. მისაღები მნახველთათვის ყოველთვის ღია იყო. მათ შეეძლოთ მოსულიყვნენ და თუკი კლიენტი მყავდა - მოეცადათ. მისაღებში გატარებული წუთები ლოდინის განცდას აჩენდა." (ჩანდლერი 1995)

„დამსმენიდან" მოყოლებული, შემდგომ მოთხრობებში ჩანდლერი ყურადღებას ამახვილებს, თუ რომელ პირშია მოთხრობილი ამბავი, რათა კიდევ უფრო უკეთ აღქმადი გახადოს საკუთარი გმირები და ერთგვარად შეცვალოს მკითხველთან ურთიერთობის ფორმა. ის ამ საკითხს დანაშაულის ჩადენის ადგილის დეტალურ აღწერაზე უფრო მნიშვნელოვნად მიიჩნევს. „დამსმენში" ავტორი, ადრეული მოთხრობებისგან განსხვავებით, ცვლის მესამე პირის თხრობას და მას პირველით ანაცვლებს. სწორედ მთავარი პერსონაჟი გვიამბობს ამბავს ამ მოთხრობაში, რაც ხანდახან გამოძიების ანგარიშის, ანდაც ჩვენების კითხვის ეფექტს ქმნის:

„მის გლენი ისე გაუჩინარდა, რომ მას მერე მის შესახებ არავის არაფერი გაუგია. მთავარი ამ ამბავში სულ ეს იყო, თუ არ ჩავთვლით იმ ფაქტს, რომ სახელმწიფო წარმომადგენლისთვის ოცდაორი ათასი დოლარი უნდა გადამეცა." (ჩანდლერი 1995).

ამ პერიოდის ჩანდლერის თხრობა ერთგვარად მოიაზრებს არაპირდაპირ მსმენელს, იქნება ეს პოლიციის წარმომადგენელი, თუ ვინმე ნეიტრალური, თუმცა საქმესთან დაკავშირებული პირი. მისი ტექსტები ნაკლებადაა დატვირთული ლირიკული გადახვევებით და ჯერ კიდევ კარგად არ ჩანს ის მძლავრი მეტაფორული ენა, რომელიც შემდგომის პერიოდის მოთხრობებში ავტორის მთავარ განმასხვავებელ ნიშნად იქცევა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

„დამსმენის" დაწერის შემდეგ ჩანდლერი პერიოდულად მიმართავს ექსპერიმენტებს და ცვლის მთხრობლის ხედვის კუთხეს. მაგალითად, მოთხრობებში „ნევადის მომწამვლელი აირი" (ივნისი, 1935 წელი, „შავი ნიღაბი"), „ესპანური სისხლი" (ნოემბერი, 1935 წელი, „შავი ნიღაბი"), „გაუგებრობა კირანოში" (იანვარი, 1936 წელი, „შავი ნიღაბი") და „შეურიგებელი ნუნ სტრიტიდან" (მაისი, 1936 წელი, „შავი ნიღაბი") ავტორი მესამე პირის თხრობას უბრუნდება. ჩანდლერი ამ ნაწარმოებებშიც სხვადასხვა სახელით წარმოგვიდგენს მთავარ გმირს - იქნება ეს დერუ ზი, დელაგუერა, მალვერნი თუ ანგლიქი. მათ, ძირითადად, ისეთივე პიროვნული მახასიათებლები აქვთ, რაც მელორის ან კარმადის. 1937 წლის ბოლოს რეიმონდი გამოცემას შეიცვლის და „შავი ნიღბის" ნაცვლად „ათ-ცენტიანი დეტექტივისთვის" დაიწყებს ნაწარმოებების წერას. ახალ ჟურნალში ავტორი ხუთ მოთხრობას გამოაქვეყნებს („ჩინელი კახპა"(ნოემბერი, 1937), „სისხლიანი ქარი"(იანვარი, 1938), „ქალაქ ბეის მელანქოლია" (ივნისი, 1938), „ქალი ტბაში" (იანვარი, 1939) და „ხიფათი, ეს ჩემი პირადი საქმეა" (აგვისტო, 1939). ნაწარმოებები პირველ პირშია მოთხრობილი და მთავარ გმირად დეტექტივი ჯონ დალმასი გვევლინება.

ხანდახან ჩანდლერი შენიშნავდა, რომ მისი ადრეული ნაწარმოებების ყველა გმირი ერთსა და იმავე თვისებას იზიარებდა, ისინი, ფაქტობრივად, ერთნაირები იყვნენ, რაც მთლად მართალი არ უნდა იყოს. უდავოა, რომ პირველიდან ბოლო მოთხრობამდე, რეიმონდის მთავარი პერსონაჟები კერძო დეტექტივები არიან და თან ატარებენ იმ ტკივილს, რომელიც არსებულ მოდელს კარგად ერგება. მოდელს, რომელსაც მიჩვეული იყო დალის, ჰემეთის და სხვა Hard-boil დეტექტიური რომანისტების მკითხველი. უნდა აღვნიშნოთ, რომ წინამორბედებთან შედარებით - ჩანდლერის ხელში Hard-boil დეტექტივის კონცეფცია უფრო გაფართოვდა, ის მეტად კომპლექსური და ნიუანსებზე ორიენტირებული გახდა. მაგალითად, რეიმონდი მთავარ გმირს, როგორც უცხოს ისე წარმოგვიდგენს. მელორი, მისი პირველი პერსონაჟი უცხოა, ვინაიდან ჩიკაგოდან ლოს ანჯელესში გადადის სამუშაოდ. თუმცა მელორის შემდეგ ჩანდლერის ყველა გმირი უკვე კარგა ხნის წინაა ჩამოსული კალიფორნიაში. ავტორი მთავარ გმირებს მარტოსულ და გაუცხოებულ ადამიანებად წარმოგვიჩენს. პერსონაჟები, ძირითადად, დროებით ცხოვრობენ ამჟამინდელ ადგილას, აქვთ მოკლევადიანი, უჩვეულო დავალებები, რაც მათ გაუცხოებას განაპირობებს. გმირებს, უმეტესად, ღამის კლუბებსა და მდიდრულ სახლებში უწევთ სიარული, როგორც საქმის მისაღებად, ისე გამოსაძიებლადაც. მარტოსულობისა და გაუცხოების იდეა ჩანდლერის მიერ გამოყენებულ რაინდულ არქეტიპშიც ვლინდება. რეიმონდის პერსონაჟი მელორი პირდაპირ უკავშირდება დიდებულ სარაინდო ამბებს, მაშინ როცა შემდგომი სახელები, როგორებიცაა: დალმასი, დერუზი, დელაგუერა, მალვერნი, ანგლიქი და კარმადი ნაკლებად იწვევს მსგავს ასოციაციას. საბოლოოდ, ავტორი თავის დეტექტივს ელისაბედის პერიოდის მარტოსული, კაცთმოძულე და ღრმად მოფიქრალი კაცის გვარს შეურჩევს. სწორედ ამ ადამიანმა მიიყვანა სრულყოფილებამდე თეთრი ლექსი, შექმნა გმირები, რომლებიც თავიანთი სამყაროსთვის მუდამ შეუფერებლები იყვნენ. საბოლოოდ, მკვლელებმა პოეტის სიცოცხლე დეპტფორდის სამიკიტნოში დაასრულეს. ამ ამბების გათვალისწინებით, რომანში „ღრმა ძილი", ჩანდლერი ხშირად რთავს თხრობისას ერთი შეხედვით შემთხვევით დეტალებს, როგორებიცაა ჭადრაკის თამაში, ანდაც ვიტრაჟები სტერნვუდის სახლში, რათა კიდევ ერთხელ ხაზი გაუსვას მთავარი პერსონაჟის სარაინდო ამბებთან კავშირს.

ჩანდლერის გმირებს აშკარა გულგრილობა და სოციუმისგან განცალკევება ახასიათებთ. პირველი მოთხრობიდან მოყოლებული, როდესაც მთავარი პერსონაჟები კონტაქტს ამყარებენ უზადრუკ მამაკაცებთან, თუ ქალებთან, ისინი სიმპათიას გამოხატავენ პატიოსანი, ღირსეული და გულწრფელი ადამიანების მიმართ, განურჩევლად მათი კანონმორჩილებისა და სქესისა.

ჩანდლერის გმირები კარგად ვერასდროს ეწყობიან ძალაუფლების მქონე ტიპებს. მოთხრობაში „მანტაკისტები არ ისვრიან", მელორი თავისი დამქირავებელი განგსტერის მიმართ პოლიციის დეტექტივზე უფრო მეტ პატივისცემას იჩენს. ეს ის დეტექტივია, რომელიც ნაწარმოების ბოლოს სამართლებრივი საქმეების მოგვარებითაა დაკავებული: „დიდი, უსუფთაო ირლანდიელი, გაოფლილი სახითა და თავშეუკავებელი ღიმილით. აწკეპილ თეთრ ულვაშს აქაიქ ნიკოტინის კვალი შერჩენოდა, ხელები კი მეჭეჭებით ჰქონდა დაფარული." (ჩანდლერი 1995).

„დამსმენში" ჩანდლერი წარმოგვიდგენს დეტექტივს, რომელიც დამოუკიდებელი აგენტია და ოლქის რწმუნებულთან თანამშრომლობს. მათი ურთიერთობა მთლიანად აგებულია გამორჩენასა და მარგინალიზაციაზე: „მან გასამრჯელოდ ორასი დოლარი გამომიწერა და გზის ფულად ცხრა დოლარი და ოცი ცენტიც გამომიყო. ხანდახან იმაზეც მეფიქრება, თუ რა ბედი ეწია თანხის დანარჩენ ნაწილს." (ჩანდლერი 1995).

ჩანდლერისთვის რეალისტურობა ნაკლებად ასოცირდებოდა ადამიანებს შორის არსებულ გულგრილ ურთიერთობებთან. ის ცდილობდა უფრო მეტად გამოეკვეთა მათი მიმართებები. საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა პერსონაჟებს ფიზიკურზე უფრო მეტად, ფსიქოლოგიური კუთხით წარმოაჩენდა. მართლაც, ჩანდლერის გმირები იშვიათად მონაწილეობენ ძალადობრივ აქტში და თუკი საქმე ფიზიკურ დაპირისპირებამდე მიდის, მცირე ჩართულობით ცდილობენ მაქსიმალური შედეგის მიღებას. მათი მტკიცე ხასიათი გამოწვეულია იმით, რომ ჩანდლერის პერსონაჟებს არ უჭირთ სასჯელის ატანა. ისინი ყოველთვის ახერხებენ საკადრისი პასუხის დაბრუნებას, ნებისმიერ სიტუაციაში შეუპოვრობას იჩენენ და ყოველთვის მიჰყავთ დაწყებული საქმე ბოლომდე. საგულისხმოა, რომ ჩანდლერი პერსონაჟთა „სიმტკიცეს", გარკვეულწილად, მათ გამჭრიახობასა და დაკვირვებულობას უკავშირებს:

„მისაღებში მკვლელობა მომხდარიყო. დალმასი წინ ფეხაკრეფით, ფრთხილად მიიწევდა და ირგვლივ ყველაფერს აყურადებდა. მის ნაცრისფერ თვალებ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ში სიმტკიცის ნაპერწკალი გამკრთალიყო. ყბა არ უცახცახებდა, თუმცა ოდნავ ფერმიხდილად გამოიყურებოდა მზენაკრავ ლოყებთან შედარებით." (ჩანდლერი 1995).

ჩანდლერი როცა „სიმტკიცეზე" საუბრობს და მას თავის გმირებთან აკავშირებს, იქნებიან ისინი ბოროტმოქმედები თუ სხვა, ის, ერთგვარად, ცდილობს მათი ხასიათის ეს შტრიხი კმაყოფილების ან წარმატების განცდასთან დააკავშიროს. ასე მაგალითად:

„ხელებგაშლილმა წაქცეულებს ზემოდან დახედა. სახეზე მკრთალმა, შეუვალმა ღიმილმა გადაურბინა." (ჩანდლერი 1995).

„მალვერნმა ხელი ასწია და ქალს ნელა, ფრთხილად მოუთათუნა თითები დაძაბულ ლოყაზე. დეტექტივის თაფლისფერი თვალები აბრიალდა, ნასიამოვნებს - სახეზე ღიმილმა გადაჰკრა." (ჩანდლერი 1995).

მიუხედავად ჩანდლერის დეტექტივების სიმტკიცისა და რეალისტურობისა, ისინი მაინც რჩებიან სენტიმენტალურებად.

„- ფიქრობ, რომ გულცივი ხარ, მაგრამ სინამდვილეში ერთ გამოუსწორებელ, მგრძნობიარე ყბედს წარმოადგენ, რომელსაც ხათაბალაში გახვეულ პირველივე მანანწალაზე გული უწუხდება." (ჩანდლერი 1995).

1938 წლისთვის ჩანდლერს უკვე მოხაზული აქვს თავისი რეალისტური სამყაროს ძირითადი კონტურები. მის მთავარ გმირთან დაკავშირებით ყველაფერი რიგზეა, პირველი პირის თხრობაც იხვეწება. რეიმონდმა უკვე გამოკვეთა პროზაული თხრობის ის სტილი, რომელიც შემდგომ მრავალი ავტორისთვის გახდება სამაგალითო მოდელი. ერთადერთი ამის შემდგომ, რაც მას დარჩენოდა, იყო ის, რომ მოკლე მოთხრობებიდან რომანების წერაზე გადასულიყო. „ღრმა ძილი" პირველად 1939 წელს გამოჩნდა.

ჩანდლერი ამბების მოფიქრებაში ძლიერი არასდროს ყოფილა. სწორედ ამიტომ, რომანების დასაწერად მან ადრინდელი მოკლე მოთხრობების ფაბულა გადაამუშავა.

მაგალითად, „ღრმა ძილის" შესაქმნელად მან ორი ძველი ნაწარმოები გამოიყენა: „ფარდა" და „მკვლელი წვიმაში". ჩანდლერი მოთხრობას „მკვლელი წვიმაში" არაერთ დეტალს დაესესხება. ის კვლავ გამოიყენებს მაცდუნებელ და ეშმაკ გოგონა კარმენ დრავეკს, ჰ. ჰ. შტაინერის წიგნის არალეგალურ ბიზნესს, შტაინერის მკვლელობას, მისი პორნო საცავის გაძარცვას და კარმენის გაუჩინარებული შიშველი ფოტოების დეტალებს. მოთხრობიდან „ფარდა" ჩანდლერი ისესხებს ამბის მთავარ ხაზს და მოგვითხრობს ხანშიშესულ გენერალ სლეიდ უინსლოუზე, რომელიც დაიქირავებს მთავარ გმირს გაუჩინარებული სიძის, დუდ ო მარას მოსაძებნად. თავად დუდ ო მარა გენერალ უინსლოუს ერთხელ განათხოვარ, გიჟმაჟ ქალიშვილზეა დაქორწინებული. დეტექტივი კარმადი გამოძიების მსვლელობისას აღმოაჩენს, რომ გენერლის სიძე უბრალოდ გაუჩინარებული კი არ არის, არამედ მოკლულიცაა. ჩანდლერს ნაწარმოებში კიდევ ერთი ეპიზოდი გადმოაქვს, რომელშიც მთავარი გმირი ეძებს განგსტერის გაუჩინარებულ ცოლს და გზად ავტოფარეხის ხელოსანი გაძარცვავს. ამავე ეპიზოდში ჩნდება პროფესიონალი მკვლელიც, რომელსაც ყოველთვის ყავისფერი ტანისამოსი აცვია და მთავარ პერსონაჟს მოკვლით ემუქრება. „ღრმა ძილში" ჩანდლერი შეცვლის სიუჟეტს და თუკი „ფარდაში" მკვლელად ო'მარას შიშისმომგვრელი ვაჟი გვევლინება, აქ ის ჩანაცვლებულია ემოციურად არასტაბილური კარმენ დრავეკით (მოთხრობიდან „მკვლელი წვიმაში").

„ღრმა ძილის" დასრულების შემდეგ ჩანდლერმა გადაწყვიტა, რომ უფრო ღრმად ჩაძირულიყო თავის ადრინდელ ნაწერებში ან, მისივე სიტყვებით თუ ვიტყვით, „ცოცხლად შეეჭამა" ძველი მოთხრობები და ისინი რომანებად გარდაექმნა. რეიმონდის შემდგომი სამი წიგნიდან ორი სწორედ ამ უკან დაბრუნების და წარსულში დაწერილ ნაწარმოებებში ქექვის შედეგია. პირველ მათგანს ავტორმა „მშვიდობით, ჩემო საყვარელო" (1940 წ) უწოდა, ხოლო მეორეს „მაღალი ფანჯარა" (1942წ). ამ პერიოდის ბოლო რომანს ავტორმა „ქალი ტბაში" (1943 წ) დაარქვა და მის შესაქმნელად უკვე უფრო ახალი პერიოდის ნაწარმოებები, „ქალაქ ბეის მელანქოლია" (1938 წ), „ქალი ტბაში" (1939წ) და „დანაშაულის ადგილი მთაში არ არის" (1941წ) გამოიყენა.

ცოტა ადამიანისგან თუ მოისმენდით რაიმე კარგს იმ მოთხრობათა ფაბულაზე, რომლებიც რეიმონდმა ერთმანეთს შეაკერა ახალი რომანების მისაღებად. საუკეთესო შემთხვევაში შეიძლებოდა, რომ მისი გაუმართავი კონსტრუქციები ჩანდლერისეული მსოფლხედვის ერთგვარ მეტაფორად მიგეჩნიათ, რომლის თანახმადაც, სამყარო გაუგებარ, ურთიერთგამომრიცხავ ადგილად წარმოგიდგებოდათ, სადაც ბუნდოვან დასასრულს ვერაფერთან დააკავშირებდით. როგორც არ უნდა ყოფილიყო, ფაქტია, რომ ერცელმა ნაწარმოებებმა ჩანდლერს საშუალება მისცა არა მხოლოდ ამბავი მოეყოლა, არამედ მძლავრი თხრობითი ხმის საშუალებით დასრულებული სახით წარმოეჩინა მთავარი გმირი და, რაც ყველაზე მთავარია, თავისი სამწერლო ოსტატობა სრულად გამოევლინა.

ქვემოთ მოყვანილი ნაწყვეტები მცირე მაგალითია იმისა, თუ როგორ მოახერხა ჩანდლერმა თავის რომანებში საკუთარი ოსტატობის სრულყოფა. მოთხრობაში „ფარდა" კარმადი გენერალ უინსლოუს ორანჟერეას ამგვარად აღწერს:

„ცივი ჰაერის ნაკადი შემოიჭრა. ორანჟერეის კედლებსა და ჭერს წვეთების წკაპაწკუპი ახმიანებდა. მსუბუქად განათებულ, უზარმაზარ, აყვავებულ ტროპიკულ მცენარეებს ტოტები მთელ სივრცეზე გადაეშალათ. მათი სურნელი ისეთივე მძაფრი იყო, როგორც ახლადმოხდილი ალკოჰოლური სასმლის." (ჩანდლერი 1964).

„ღრმა ძილში" ეს ამბავი ამგვარი სახით გვხვდება:

„ყველაფერი ვესტიბიულში შესვლით დაიწყო. ისე თბილოდა, თითქოს ახლადშეკეთებულ ღუმელში ამომეყოს თავი. ის ჩემ უკან მოდიოდა, გარე კარი უკვე გადაერაზა და შიდა კარს აღებდა, რომელიც მალევე გავიარეთ. აი, იქ კი მართლა ცხელოდა.

ეროვნული

ახლადშესულებს მძიმე, ნესტიანი და გრილი ჰაერის ნაკადი გვეცა, რომელსაც აყვავილებული ტროპიკული ორქიდეების ოდნავ უსიამო სუნი შერეოდა. მინის კედლები და ჭერი დანისლულიყო და ნესტისგან წარმოქმნილი დიდი წვეთები წკაპაწკუპით ეცემოდა მცენარეებს. ოთახს უჩვეულო, მომწვანო სინათლე ანათებდა, რომელიც აკვარიუმში შეღწეული სხივისგან წარმოქმნილ განათებას მოგაგონებდათ. ნარგავები, უფრო ზუსტად კი მცენარეთა ნაკრძალი მთელი სივრცეზე გადაშლილიყო. მათი საზარელი, სქელი ფოთლები ისე გამოიყურებოდა, როგორც გარდაცვლილი კაცის ახლად დაბანილი თითები. მცენარეების მძაფრი სურნელი კარგად შენახულ, ახლადგამოხდილ ალკოჰოლურ სასმელს მოგაგონებდათ. (ჩანდლერი 1995).

მოკლე მოთხრობაში არსებული 42 სიტყვა, რომანში 122-ად გარდაიქმნა. რომანში „ღრმა ძილი" ჩანდლერმა ფაბულას მნიშვნელოვანი და სახასიათო შტრიხები დაამატა, განავრცო მოკლე მოთხრობაში აღწერილი მცენარეთა სურნელი, დეტალებად კი ტემპერატურა, ტენიანობა და ორანჟერეის განათება ჩაურთო. ამასთან, ავტორმა ორქიდეათა სუნიც უფრო მკაფიოდ გამოკვეთა და მას დამატებით „უსიამოც" უწოდა. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ჩანდლერმა ამ მონაკვეთის გადამუშავებისას გენერლის ორანჟერეა უფრო ხატოვნად აღწერა. ის არა მხოლოდ მაღალმხატვრული, არამედ ცოცხალი, გამაოგნებელი და სრულიად თავზარდამცემი ენობრივი ფორმებით გადმოგვცემდა ამბავს.

დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მოკლე მოთხრობებისგან განსხვავებით, ჩანდლერმა რომანებში დეტალები უფრო დაწვრილებით და ცხადად გადმოსცა. თუმცა მისი მთავარი მიზანი ნაწარმოებების გადამუშავების დროს წინადადებებს შორის დინამიკის შენარჩუნება, ტროპული მეტყველების სახეების გაუმჯობესება და გამრავალფეროვნება გახლდათ. ეს განასხვავებდა მას თავდაპირველად დაწერილი მოკლე მოთხრობებისგან. იმ ოთხ რომანში, რომლებიც მწერალმა 1938-1943 წლებში დაწერა, ჩანდლერი ახერხებს მნიშვნელოვანი პროზაული სტილის შექმნას, რომელიც შემდგომ ბევრისთვის იქცევა ამოსავალ წერტილად Hard-boil დეტექტივის ჟანრში.

სანამ ჩანდლერი რომანების წერას შეუდგებოდა, მანამდე hard-boil დეტექტივისათვის დამახასიათებელი ძირითადი თავისებურებები და სტილი დეშილ ჰემეთმა განავითარა, რაც მის გვიანდელი პერიოდის მოკლე მოთხრობებსა და რომანებში გამოჩნდა. ჰემეთის ნაწარმოებები სლენგითა და უჩვეულო მეტყველების ნიმუშებით იყო დატვირთული. ხშირად შეხვდებოდით თხრობით წინადადებებს, რომელთა ეფექტურობაც მნიშვნელოვნად იყო დამოკიდებული მოქმედების გამომხატველ ზმნებზე. ავტორი ამბავს პირველ პირში გადმოგვცემდა - მკითხველს (მსმენელს) მუდამ ისტორიის გვერდით მოიაზრებდა და აქა-იქ გონებამახვილურ შენიშვნებსაც არ ერიდებოდა. ჩანდლერი ყველა ამ ხსენებულ ელემენტზე კონცენტრირდა, რათა ისინი კიდევ უფრო დაეხვეწა. ნიგნაკში ინიშნავდა სხვადასხვა ტიპის სლენგს (რკინიგზაზე მოსმენილს, ჰოლივუდისთვის, ჯიბგირთათვის ან წმინდა [illegible]თვის დამახასიათებელს), რათა შემდგომ დიალოგებში გამოეყენებინა. რეიმონდი შეეცადა გაზვიადებისა და ირონიულობის დახმარებით წერის ახალი სტილის ძირითადი მახასიათებლები გამოეკვეთა, განსაკუთრებით ეს ეხებოდა „მუშათა კლასს" და მასთან დაკავშირებულ „გონებამახვილობებს", რომელიც ჩანდლერამდე წინა პლანზე ისეთმა ცნობილმა ავტორმა წამოწია, როგორიც იყო დეიმონ რუნიონი. წერის ამგვარი მანერა კარგად გამოჩნდა მისი ორი რომანის, „ღრმა ძილისა" და „მშვიდობით, ჩემო საყვარელოს" საწყის აბზაცებში, სადაც მწერალი ირონიულად მოყოლილი ამბის ფონზე მარლოუს პერსონას გვიხატავს. „ღრმა ძილის" პირველ თავებში მარლოუ სტერნვუდის სახლის შესასვლელს აღწერს და იქვე დასძენს, რომ იმდენად ფართოდ იყო ეს უკანასკნელი გადაშლილი, რომ „ინდური სპილოების მთელი არმიაც კი გაეტეოდა" იქ. „მშვიდობით, ჩემო საყვარელოს" დასაწყისში კი დეტექტივი - მუზი მელოის შემდეგნაირად ახასიათებს: „დიდი კაცი იყო, მაგრამ არაუმეტეს ექვსი ფუტისა და ხუთი ინჩის სიმაღლის. რაც შეეხება მის სისქეს - ლუდის გადამზიდ მანქანას სულ ცოტათი ჩამოუვარდებოდა."

ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც ჩანდლერმა გააკეთა, იყო ის, რომ შედარებები Hard-boil დეტექტივის განუყოფელ ნაწილად აქცია. მისი პერსონაჟები ხშირად მიმართავენ სხვადასხვა შედარებას, რათა დაახასიათონ ადამიანები და მოვლენები მკითხველისათვის უფრო გასაგები გახადონ. ჩანდლერი ამ ხერხების გამოყენების საშუალებით ცდილობს მთხრობლის ხედვის კუთხე გვიჩვენოს, მისი ორიგინალური, გამაოგნებელი აზროვნება დაგვანახოს ან უბრალოდ შეაპირისპიროს ეს უკანასკნელი რომანში განვითარებულ ამბავთან. უდავოა, რომ მოკლე მოთხრობების ვრცელ რომანებად გარდაქმნის პროცესში, ჩანდლერი მცირე დეტალებსაც კი დიდ ყურადღებას უთმობდა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა შედარებათა სიხშირესაც. მაგალითად, „სცადე, გოგონაში" არსებული ფრაზა: „ის ფეხაკრეფით მიიწევდა წინ, როგორც ობობა ნამცხვრის პატარა ნაჭერზე", „მშვიდობით, ჩემო საყვარელოში" ამგვარად გარდაიქმნა: „ის შეუმჩნევლად მიიწევდა წინ, როგორც ობობა ნამცხვრის პატარა ნაჭერზე."

ხშირად რეიმონდს შედარებათა სიმრავლე ეხმარება უკეთ აღწეროს საზღვრებში მოქცეული ის სამყარო, რომელშიც დეტექტივები ცხოვრობენ. ამის კარგი მაგალითია „ღრმა ძილიდან" შემდეგი ფრაზები:

„ისეთი შავი და ზედაპირული იყო, როგორც ნაჯღაბნი კაფეტერიის ლანგარზე."

„მებილეთე ქალის ნამნამებივით მაცდური."

„მეტრდოტელის ღიმილივით არაფრისმთქმელი."

ჩანდლერის შედარებები მიმართულია გმირის/მთხრობლის ხასიათის უკეთ გამოკვეთისკენ. მისი სიტყვები „მკვლელობის მარტივ ხელოვნებაში" მოწოდებასავით გაისმის, როცა რეიმონდი პროზაული სტილის თავისეულ ვარიაციას გვიზიარებს. ის წერს, რომ „გმირი აუცილებლად რიგითი ადამია-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ნის მსგავსი უნდა იყოს, სრულყოფილი სახით წარმოჩნდეს და, რაც მთავარია, უნდა ჰქონდეს რაღაც, რაც მას უჩვეულო ადამიანად აქცევს." (ჩანდლერი 1995). უმთავრესად, რეიმონდის შედარებები პერსონაჟის ამბავში კარგად გათვითცნობიერებულობას წარმოგვიდგენს და, ამასთან, მისი ცოდნის ფართო სპექტრზეც გვიქმნის შთაბეჭდილებას.

აღსანიშნავია, რომ ჩანდლერის კერძო დეტექტივები საგნების უკეთ აღსაწერად ხშირად იყენებენ სხვადასხვა დროს მიღებულ გამოცდილებას. ამგვარი დახასიათების კარგი მაგალითია: „ჩაზრდილი ფრჩხილივით მტკიცე"(„გაუგებრობა კირანოში"), „გზისპირას მდგარი მეძავივით უსიამო", „დახურული თეატრივით უკაცური და გაუდაბნოებული"(„ყვითელსამოსიანი მეფე"). ამასთან, კერძო დეტექტივებს ხშირად უნებურად ახსენდებათ ხოლმე მოწინავე კულტურის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიც იყვნენ მარსელ პრუსტი („ღრმა ძილი"), ისიდორა დუნკანი („მშვიდობით, ჩემო საყვარელო"), კარდინალი რიშელიე („მშვიდობით, ჩემო საყვარელო") და შოპენი („უმცროსი და"). თითქმის ყველა ამ შემთხვევაში, ჩანდლერის პერსონაჟების მიერ გამოყენებული შედარებები მათ სიცოცხლით სავსე ბუნებას და მახვილგონიერებას უსვამს ხაზს. ხანდახან ისე ჩანს, თითქოს ეს მხატვრული ფორმები სრულიად არაფრის გამოხატვას არ ემსახურება:

„ფრანგული ფუნთუშასავით უწარბო." („მიდი, აცდუნე ის გოგო").

„ზარმენის დეფორმირებული ცერივით მიმზიდველი." („ჩინელი კახპა")

„ნრეზე მოცეკვავე თაგვივით გადარეული." („მკვლელი წვიმაში")

ჩანდლერის მხატვრული ფორმები, თავისი უკიდურესი გამოვლინებით მთხრობლის და მისი სამყაროს ექოს წარმოადგენს, რომელსაც მკითხველი კიდევ უფრო დეტალურად ეცნობა და ულრმავდება. მაგალითად, რომანში „მშვიდობით, ჩემო საყვარელო" მარლოუ ამბობს, რომ მის სიგარეტს „სანტექნიკოსის ცხვირსახოცის" მსგავსი გემო აქვს. ეს გონებამახვილური შედარება ცხადად აღძრავს ჩვენში იმ განცდას, თუ რას უნდა გამოხატავდეს „სანტექნიკოსის ცხვირსახოცი", ვინაიდან ვიცით ხელსაწყოს... მენდის ძირითადი დანიშნულება და, ამასთან, წარმოდგენაც გვაქვს, თუ როგორ გამოიყურება სანტექნიკოსის ხელები. 1940-იანი წლებიდან მოყოლებული - მთელი საუკუნის განმავლობაში, ჩანდლერის მხატვრული ფორმები არაერთი მწერლისთვის იქცევა ერთგვარ მოდელად და ინსპირაციად.

სანამ რეიმონდი ლოს-ანჯელესში პირველ რომანებზე მუშაობდა, მანამდე მეზობელ ჰოლივუდში კინორეჟისორები ნელ-ნელა იწყებდნენ Hard-boil ისტორიებისთვის დამახასიათებელი ელემენტების გამოყენებას, რაც შემდგომ საფუძვლად დაედება ნუარის ჟანრის ფილმებს. პირველი, რაც ამ ჟანრის ფილმებიდან შეიძლება მოგვაგონდეს, ჯონ ჰიუსტონის მიერ 1941 წელს გადაღებული ფილმი „მალტის შევარდენია", რომელიც რეჟისორმა „უორნერ ბრაზერსის" დახმარებით გადაიღო - ჰემეტის რომანის საფუძველზე. ამ ამბებიდან ცოტა ხნის შემდეგ, მას მერე, რაც ბოგარტმა სემ სპეიდის როლი ითამაშა, ჩანდლერის ორი რომანიც აქციეს ფილმად. „შევარდენი ყველაფერს თავის თავზე იღებს" (1942) ლინ რუთის, ფრენკ ფენტონის და მაიკლ არლენის სცენარით გადაიღეს, რომელსაც „მშვიდობით, ჩემო საყვარელო" დაედო საფუძვლად. მეორე ფილმი „დრო, რომელიც უნდა მოკლა" გახლდათ, რომელიც რომან „მაღალ ფანჯარას" დაეფუძნება. 1943 წელს „პარამაუნტ ფიქჩერსმა" ჩანდლერი საკუთარი კორპორაციისთვის დაიქირავა, როგორც Hard-boil ჟანრის მწერალი. მას უნდა ეთანამშრომლა რეჟისორ ბილი უაილდერთან, რათა ჯეიმს მ. ქეინის რომანი „ორმაგი დაზღვევა" წარმატებულ კინო-პროდუქტად გარდაექმნათ. ფილმი 1944 წელს გამოვიდა და კინო-აკადემიის 8 ნომინაცია დაიმსახურა, მათ შორის: საუკეთესო რეჟისორის, სცენარის, კინო-ნამუშევრის და მთავარი როლის შემსრულებელი ქალი მსახიობის. ჩანდლერმა კომპანიასთან სცენარების მიმართულებით განაგრძო თანამშრომლობა, რომლის შედეგიც „და ახლა ხვალეც" (1944) და „უჩინარნი" (1945) გახლდათ. ამ ამბების შემდეგ ის „ლურჯი გეორგინას" სცენარისტადაც მოგვევლინება, რომელიც კიდევ ერთხელ დაიმსახურებს კინო-აკადემიის ნომინაციას საუკეთესო სცენარის მიმართულებით. ზუსტად ერთი წლის შემდეგ „უორნერ ბრაზერსი" ჩანდლერის რომანის „ღრმა ძილის" კინო-ადაპტაციას შესთავაზებს მაყურებელს, რომლის სცენარისტებიც ლი ბრექეთი, ჟიულ ფურთმენი და უილიამ ფოლკნერი გახლდნენ. 1950 წელს ჩანდლერი უკანასკნელ კინო-სცენარს დაწერს ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმისთვის „უცნობები მატარებელში", რომელიც პატრიცია ჰაისმიტის რომანის მიხედვით გადაიღეს.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ჩანდლერი ამერიკის მოწინავე დეტექტივის ავტორად აღიარეს და მას უკვე hard-boil მიმდინარეობის მთავარ წარმომადგენლად მიიჩნევდნენ. რეიმონდი კიდევ სამ რომანს დაწერს ამ ამბების შემდგომ, რომელთაც „უმცროს დას" (1949), „ხანგრძლივ გამომშვიდობებასა" (1954) და „მოსმენას" (1958) დაარქმევს. ისინი მეტისმეტად სევდიანი და მძიმე სიუჟეტით ხასიათდება. განსხვავებით სხვა ნაწარმოებებისგან - „ხანგრძლივ გამომშვიდობებაში" ავტორი ყველაზე ნაკლებად კონცენტრირდება გამოძიებაზე, რის შედეგადაც ჩანდლერს სრულიად ახლებურად, ლიტერატურაში კარგად გათვითცნობიერებულ ავტორად ვხედავთ. მაკულატურისთვის დამახასიათებელი ელემენტების ჩამოცილებით, მარლოუ ამ წიგნებში „არა დეტექტივი, არამედ 42 წლის აღელვებული მამაკაცია, რომელიც ხანგრძლივი ძიების პროცესში სიმართლესა და ადამიანურობას დაეძებს." (ენტონი ბუჩერი, „ნიუ იორკ თაიმსი").

„უმცროსი და" ჩანდლერის პირველ ისეთ რომანს წარმოადგენდა, რომელიც შიგნიდან გვიჩვენებს კინო-ინდუსტრიას. ის დაფუძნებულია ავტორის იმ გამოცდილებაზე, რომელიც მან სცენარისტობის დროს მიიღო ექვსი წლის განმავლობაში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნაწარმოებები ერთგვარად აჯამებს ჩანდლერის შემოქმედებას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მარტოსული, ირონიული და სენტიმენტებით აღსავსე მთავარი გმირი,

ეროვნული ბიბლიოთეკა

თავისი გონებამახვილური გამონათქვამებით. სწორედ ამგვარი სალაპარაკო ფორმა, რომელიც სავსეა კულტურული მიმართებებით, სხვადასხვა გეოგრაფიული ადგილისთვის დამახასიათებელი მეტყველების ფორმებით და უცვლელი ადამიანური ხასიათით, გახდა ის, რასაც შემდგომ „ჩანდლერისეული" ენოდა.

აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოები „უმცროსი და" ერთგვარად ბიბლიასაც მოგაგონებთ პროტესტანტული მისალმების ფორმებითა და მშობლიური სახლისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულებით, რაც ჩანდლერის ადრეულ ბავშვობას და მის ნებრასკაში გატარებულ წლებს უნდა უკავშირდებოდეს. ორფემეი ქუესთი, ჩუმი და რელიგიური ქალბატონი მანჰეტენიდან, დეტექტივ ფილიპ მარლოუს დაიქირავებს თავისი გაუჩინარებული ძმის, ორინის მოსაძებნად. ორინი სამუშაოს საძებნელად ჩამოდის კალიფორნიაში, სადაც ომის შემდგომ საავიაციო სფერო ძალიან სწრაფად ვითარდება. ჩანდლერი რამდენჯერმე გაჰკრავს კბილს ორფემეის ცრურწმენებს ალკოჰოლისა და სიგარეტის არ გამოყენებასთან დაკავშირებით. ამ წარმოდგენის საწინააღმდეგო ერთ-ერთი მკაფიო მაგალითი ნაწარმოებშივეა, თავად ფილიპ მარლოუს სახით, რომელიც ვისკისა და სიგარის მწეველი, პირდაპირი კაცია.

კითხვის დაწყებიდან მალევე მკითხველი მიხვდება, რომ ორფემეიმ იმაზე მეტი იცის ორინის გაუჩინარებაზე, ვიდრე ლაპარაკობს. ქალი კარგადაა გარკვეული იმ ბურუსით მოცულ ამბებში, რომლებშიც გარეული იყო ორინი და რასაც შეიძლებოდა ის ხიფათამდე მიეყვანა.

მტკიცებულებათა გასაქარწყლებლად, რომლებიც ორფემეისა და ორინს უკავშირდებიან, ჩანდლერს ნაწარმოებში ლეილა ქუესთი, მათი დედინაცვლის ქალიშვილი შემოჰყავს. გოგონა, რომელიც ჰოლივუდის ამომავალ ვარსკვლავად იქცა, სასცენო სახელით მევის უელდი. მცდარი მოლოდინების გამო, შეიძლება მის უელდი სენტიმენტალური გვგონებოდა და ის შუა დასავლეთში გაზრდილ, ყალბი ჰოლივუდური ღირებულებების მქონე პატიოსან გოგონად მიგვეჩნია. ამისგან განსხვავებით, ჩენდლერი მას შრომისმოყვარე და დამსახურებულ პროფესიონალად აღწერს, რომლის კარიერაც საფრთხის ქვეშ დადგება, მას შემდეგ, რაც ის „უმცროსი დის" დახმარებას გადაწყვეტს და ნათელს მოჰფენს გარეგნულად ხეპრე ორინისა და ორფემეის ცივსისხლიანი მკვლელობის ამბავს.

საქმე არც ისე იოლადაა, რომ ჰოლივუდისა და ლოს-ანჯელესის მოსახლეობამ თავი ასე მარტივად დაიძვრინოს ამ ისტორიიდან. ჩანდლერი იმ ამბების ერთგვარ კონტურებს გვიჩვენებს, რომლებიც ხდება სცენის მიღმა, აგენტების ოფისებში, ვარსკვლავებისა და რეჟისორების ურთიერთობაში. მწერალი თითქოს ლოდს ხსნის და ამხელს იმ უპატიოსნო სამყაროს, რომელიც გამეფებულია კინო-ინდუსტრიაში და იქვე შენიშნავს, რომ ყოველ შემწყნარებლურ ქცევას აქ უცნაურობად აღიქვამენ.

ნაწარმოებში მარლოუ იმ სტუდიას ეწევა, სადაც მევისის შემდგომი ფოტოსესიაა დაგეგმილი და, პირველივე მისვლისთანავე, მყუდრო შიდა-ეზოში გადაეყრება ამავე დანესებულების მფლობელს, ჟიულ ოპენჰაიმერს, რომელიც მოჯადოებულია თავისი სამი მოჩხუბარი ძაღლის მოშარდვის რიტუალით და მარლოუს აღფრთოვანებით ეტყვის: „სულ ასე ხდება, მათ შორის ჩემს კაბინეტშიც."

„სწორედ აქ მივხვდი, რომ ეს იყო ჰოლივუდი. სიგარეტს გავუკიდე და სკამზე ჩამოვჯექი. „თქვენს კაბინეტში?"- ვიკითხე ხმამაღლა - „ჰო... ყოველ დღე რაღაც ახალი უნდა გაიგოს კაცმა, არა?" (ჩანდლერი 1995)

მოვლენები, რომლებიც შემდგომ ამ დიალოგს მოსდევს სამ გვერდზე გრძელდება და არარეალური სამყაროდან გამოღვიძების განცდას ბადებს, რომლის ცენტრშიც უფროსი, ნარცისული ბუნების მქონე მამაკაცი დგას, რაც „ღრმა ძილის" შესავალ პასაჟს მოგვაგონებს. ჰოლივუდში მუშაობამ ჩანდლერის მოკლე წინადადებები კიდევ უფრო ბასრი და დახვეწილი გახადა. ამის გამოძახილია ის ეპიზოდი, როცა სტუდიაში შესული მარლოუ ყურადღებას დაცვის მაგიდასთან არსებულ ტყვიაგაუმტარ შუშას მიაქცევს, რის შესახებაც გონებამახვილურად შენიშნავს: „არ მგონია, ოდესმე ვინმეს ფოტო-გადაღებების დროს ესროლოს ტყვია." ამის გამგონე მიხაკისფერ ფართო შარვალში გამოწყობილი გოგონა, რომელიც ფილიპის უკან მოდიოდა, ჩაილაპარაკებს: „ოო, მეგობარო, შენ იარაღი თქვი თორემ..." (ჩანდლერი 1995)

„უმცროს დას" რაღაც მხრივ ბევრი რამ აკავშირებს ჩანდლერის ადრეულ ნაწარმოებებთან. სამყარო, რომელშიც მარლოუს უწევს გზის გაგნება, სავსეა ნყალწაღებული ქურდებით, ბანდიტებით, ძეზნილებით, გალოთებული მარიხუანას მწეველებით, ჰეროინზე დამოკიდებული ექიმებით, კორუმპირებული პოლიციელებით და ირონიული სამართალდამცავებით, რომლებიც თავიანთ საქმეს ბრწყინვალედ ასრულებენ ამ გარყვნილ გარემოში. აქვე არიან შანტაჟისტები, მეძავები, დაქირავებული მკვლელები. ჩანდლერის სამყარო სავსეა ნარკოტიკებით, წამლით სავსე ნემსებით, ყინულის სამტვრევი ბასრი საგნებით, სხვადასხვა კალიბრისა და ფირმის იარაღებით. ავტორი ყველაფერ ამას უმატებს ერთგვარ სქესისმიერ მანიქეველობას და პერსონაჟად მაცდური, თუმცა მომაკვდინებელი საბედისწერო ქალი შემოჰყავს. ორფემეის გარდა, ავტორი მევისის ცბიერ მეგობარ დოლორეს გონსალესსაც გვაცნობს. დოლორესს ავტორი ისეთ ტიპად გვიხატავს, რომელსაც სრულებით არ ანგრევს საკუთარი თავისკენ მიმართული აშკარა თვით-ირონია. ჩენდლერი გონსალესს შავი, ტანს მომდგარი ტანისამოსითა და დიდი მკერდით გვიხატავს, რაც მას გამომწვევად წარმოაჩენს. დოლორესისგან წამოსული მარლოუ, რომელსაც გოგონა იარაღსაც კი მიუშვერს, ბოლოსწინა თავში ამგვარად ახასიათებს მას: „გამხდარი, იდუმალი, მოღიმარი და ოდნავ საყვარელი. სექსისგან გახეითქული. ყოველგვარი ამქვეყნიური მორალური კანონისგან დაცლილი. თუმცა ამაზე დიდი გარყვნილების წარმოდგენა ირეალურ სამყაროშიც გამიჭირდებოდა." (ჩანდლერი 1995)

თუკი „უმცროსის დას" ჩანდლერული ტიპის რო-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

შანად მივიჩნევთ, იქვე უნდა შევნიშნოთ რომანში არსებული განხეთქილება და მტკიცე პროტესტი მზარდი კომერციული კამპანიების აღმასვლაზე, რაც ერთგვარად გამოწვეული იყო ომის შემდგომ ლოს-ანჯელესში მომხმარებელთა უფლებების დაცვით. ნახევარი საუკუნის შემდგომ ეს ყველაფერი შეიძლება უგემოვნოდ მიგვაჩნდეს, არადა სწორედ ეს ამბები იყო განუყოფელი ნაწილი იმ ამერიკისა, რომელშიც ჩვენ ყველამ ვიცხოვრეთ.

მზის ჩასვლისას მევის უელდის სახლიდან გამოსული მარლოუ ერთგვარ ოდისეას მოიწყობს ნეონის შუქით განათებულ, სწრაფი-კვების ობიექტებით გადავსებულ ქუჩაზე, რომელიც შუაგულ სამხრეთ კალიფორნიაშია გადაშლილი: „ქალაქის უნივერმაღიც აქვეა. თითქოს ყველაფერია შიგნით, მაგრამ საუკეთესოსი რა გითხრათ...“ (ჩანდლერი 1995).

ავტორი რეფრენით გამოყოფს იმ გრძელი და მომქანცველი გზის დასასრულს, რომელსაც მარლოუ არცთუ იშვიათად გადის ხოლმე ღამით ჩანდლერის სხვა წიგნებშიც (მაგ. „მშვიდობით, ჩემო საყვარელო“):

„ისევ აქამდე მოვედით, მარლოუ... არა, ამაღამ შენ ადამიანი ნამდვილად არ ხარ.“

ეს სიტყვები აქამდე არასდროს ყოფილა ასეთი ულიმღამო, უიმედო და ყოველგვარი აზრისგან დაცლილი.

„მე უკვე ჩასვლამდე ვგრძნობდი ლოს ანჯელესს. მას ობისა და სიძველის სუნი უდიოდა, როგორც კარგა ხნის წინ გამოკეტილ მისაღებ ოთახს. თუმცა ეს მანათობელი სინათლეები... მათ შეეძლოთ შენი გაცურება. დიდებული განათება... ნეონის განათების გამომგონებლისთვის ერთი მონუმენტი უნდა დაედგათ აქვე. ... და ამ ქალაქში ჩადის ახალგაზრდა, რომელსაც სურს არარადან რაღაცის შექმნა.“ (ჩანდლერი 1995).

ჩანდლერის წინა რომანების მსგავსად აქაც ზედაპირზეა უზნეობა და კორუფცია. ეს ყველაფერი რეიმონდის რომანში („ქალი ტბაში“) არსებული პერსონაჟის, კრისტალ კინგსლის გასივებულ გვამს შეიძლება მოგვაგონებდეს, რომელიც ტივ-ტივებს სადღაც მთის კამკამა წყალში. განსხვავებით ხსენებული ნაწარმოებისგან, „უმცროს დაში“ აღწერილი ლოს-ანჯელესის ჯურღმული უფრო ფერადოვანი და ნათელია, კვალდამჩნეულია ნეონის მოციმციმე შუქით. მარლოუ ერთგან გაუმხელს დოლორესს: „მე ერთგვარად მიწევს, რომ მომწონდეს ეს ქალაქი“ და იქვე დასძენს:

„დიდი ხნის წინ, აქ, უილშირის ბულვარის გასწვრივ ხეივანი იყო გაშენებული. ბევერლი ჰილზი პროვინციულ ქალაქად ითვლებოდა. უესტვუდი ცარიელი გორაკები იყო. ათას ას დოლარად იხვეწებოდნენ მიწას, მაგრამ მყიდველი არსად ჩანდა. ჰოლივუდში მხოლოდ რამდენიმე სახლი იდგა, მთელ ამ საქალაქთაშორისო გზის გაყოლებაზე. ლოს ანჯელესი კი დიდი, გვალვიანი, გამომშრალი ადგილი იყო. აქ მრავლად შეამჩნევდით ულამაზო, საზარელი ფორმის მქონე სახლებს, თუმცა თავად ქალაქს არაფერი დაეწუნებოდა. გულკეთილი და მშვიდობისმოყვარე ხალხით იყო დასახლებული.“ (ჩანდლერი 1995).

მარლოუს სევდიან ხმაში შეგვიძლია შევნიშნოთ იმ ახალგაზრდა ოფიცრის ფიქრი, რომელიც სულ ახლახან დაბრუნდა დასავლეთის ფრონტიდან აღთქმულ მიწაზე, იშოვა სამუშაო „დაბნის“ ნავთობის კომპანიაში, გაიარა დიდი გზა წარმატებისაკენ და, საბოლოოდ, არაფერი უნანია.

1954 წლის მიწურულს, ზუსტად იმ წელს, როცა „ხანგრძლივი გამომშვიდობება“ გამოვიდა ამერიკაში, ჩანდლერის მეუღლე, სისი გარდაიცვალა. რეიმონდმა სწორედ ამის შემდგომ უკანასკნელად შეაბიჯა იმ გამანადგურებელ წრეში, რომელსაც ალკოჰოლზე დამოკიდებულება ჰქვია. 1958 წელს, მის გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე ჩენდლერის უკანასკნელი რომანი გამოიცა, სახელწოდებით „მოსმენა“.

რეიმონდს „მეორე სიცოცხლე“ მალევე შეაძინეს Hard-boil დეტექტიური რომანების შემდგომმა ავტორებმა, რომლებმაც მწერლის დიდი გავლენა განიცადეს. 1960-იანი წლების შუა-1970-იანი წლების დასაწყისში, გამომცემლობა „ბალანტინმა“ წიგნი მოთხრობების სამი კრებული ხელახლა გამოსცა: „მკვლელი წვიმაში“ (1964), „ხიფათი, ეს ჩემი პროფესიული საქმეა“ (1972) და „მურისმაძიებელი ნუნ-სტრიტიდან“ (1972). ამ ამბებს მალევე მოჰყვა ფრენკ მაკშეინის ბიოგრაფიული წიგნი „ცხოვრება რეიმონდ ჩანდლერისა“ (1976). ამას გარდა, ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაციამ რეიმონდ ჩანდლერის ორტომეული გამოაქვეყნა, რომელიც ამგვარად დაიყო: მოკლე მოთხრობები და ადრეული რომანები (ტომი პირველი), გვიანი პერიოდის რომანები და სხვა ნაწერები (ტომი მეორე) (1995).

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ Hard-boil ჟანრის ხელახლა დაბადება, რომელიც 1970-იანი წლებიდან დაიწყო და საუკუნის ბოლომდე გასტანა - პირდაპირ ან არაპირდაპირ დაკავშირებულია რეიმონდ ჩანდლერთან, მის პერსონაჟებთან, მათი ისტორიის განვითარებასთან, სამყაროს, როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი რომანტიკული საზრისის გადმოცემასთან და, რაც ყველაზე მთავარია, წერის სტილთან. როს მაკდონალდი წლების შემდეგ შენიშნავს, რომ ჩანდლერი „მივარდნილ ადგილებში მოხეტიალე ანგელოზივით“ წერდა (მაკდონალდი 1981). ამავე თემას ერთგვარად განავრცობს რობერტ პარკერის დისერტაცია: „ძლიერი მთავარი გმირი, უდაბური მემკვიდრეობა და ურბანული რეალობა: კერძო დეტექტივები დეშილ ჰემეთის, როს მაკდონალდის და რეიმონდ ჩანდლერის რომანებში.“ (1970). ჩანდლერისეულ საზრისს აგრძელებს პარკერის რომანების მთავარი გმირი სპენსერიც. იგივე ავტორი ცდის და გადაამუშავებს რეიმონდის დაუმთავრებელ რომანს „მოხეტიალე პუდელი.“

ჩანდლერის გავლენა თანამედროვე მწერლებზეც ვრცელდება, მათ შორის ისეთ ცნობილ რომანისტებზეც, როგორებიც ერლ ემერსონი და რობერტ კრეისი არიან.

დანამდვილებით შეიძლება ვთქვათ, რომ ჩანდლერის სიკვდილიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგ მისი ნაწარმოებები, ამერიკის დიდებულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას წარმოადგენს, რომელიც მსოფლიოშიც არ კარგავს პოპულარობას.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მაქსიმალური შიშის განცდა ძალადობის ჩვენების გარეშე

ინტერვიუ ალფრედ ჰიჩკოკთან

ინგლისურიდან თარგმნეს დაჩი ხონელიძემ და თათია გოგალაძემ

- მოგწონთ, როცა ხალხს აფრთხობთ, აშინებთ?

- ო, დიახ, შიში ძირითადი ემოციაა. ადამიანებს მოსწონთ, როცა შიშის კონტროლი შეუძლიათ. ამის გამო დადიან ისინი გასართობ პარკებში ატრაქციონებზე და ჩემს ფილმებზე. მათ სურთ, შეეშინდეთ რაღაც ფარული ემოციური მიზეზის გამო, მაგრამ არ სურთ, შეშინდნენ სინამდვილეში. ურჩევნიათ, ეშინოდეთ არარსებული რაღაცების, მაგალითად, მონსტრებისა და თეატრალური პერსონაჟების. ნარმოსახვა ჩემს საქმეში, ხალხის შეშინების ჩემეულ მეთოდში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

- თქვენს მეთოდში სიცხადის არ გჯერათ?

- შემზარავ სცენებში არა. მხოლოდ ექსპოზიციებისთვის, სცენის მონტაჟისთვის, ასე ვთქვათ, იმისთვის, რომ ხალხმა იცოდეს ყველა ფაქტი, რათა შეშინდნენ ისე, როგორც მე მაქვს განზრახული. აშკარა ძალადობა არასდროაა ისეთი კარგი, როგორიც ძალადობა, რომლის წარმოდგენაც ადამიანებს თვითონვე შეუძლიათ. მაგალითისთვის, „ფსიქოში" არასდროს მიჩვენებია, როგორ ეხება გოგონას დანა. ამაზე მხოლოდ მინიშნებაა. „სიგიჟეში" შიშველ გოგონას სატვირთოდან აგდებენ, მას მხოლოდ კარტოფილებიანი ბიკინი აცვია, მაგრამ გონება ფარავს ამ სიშიშვლეს. არასდროს ვცდილობ ვინმეს გაღიზიანებას. ეს მათ საშუალებას არ მისცემდა, ჩემი ფილმებით სიამოვნება მიეღოთ. როგორც წესი, მინიშნებებს მონტაჟისას ვაკეთებ. აგრეთვე „სიგიჟეში" მე ნებას ვრთავ მკვლელს, გოგონა თავის ოთახში წაიყვანოს, შემდეგ კი ვაშორებ კამერას, რითაც საშუალებას ვაძლევ აუდიტორიას, უსმინონ და წარმოიდგინონ, რა ხდება ოთახში.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ისინი მხოლოდ ფანჯარას ხედავენ. ჩემი ფილმები უმეტესწილად რეაქციული ფილმებია, არასდროს ვაკეთებ „ჰუდანითებს".[1]

- რატომ არა?

- რადგან „ჰუდანითებში" არ იკითხება ემოციური გამოცდილება. მკვლელობის საიდუმლოებები გონებრივი თავსატეხებია, მაყურებელთა უმრავლესობას კი სურს, შეიგრძნოს და არ იაზროვნოს. ინტელექტუალები ემოციური ზემოქმედების ქვეშ კარგად ვერ აზროვნებენ. „სიგიჟის" იმ სცენაში მკვლელს გოგონა აჰყავს ზემოთ და ეუბნება „ზუსტად შენნაირი გოგონები მომწონს". წინარე მოვლენებიდან უკვე ვიცით, რომ ის მას მოკლავს. როცა კამერა ქუჩისკენ ტრიალდება და ფანჯარას ვხედავთ, მაყურებელი თავისდაუნებურად ფიქრობს: „ის მას კლავს, მაგრამ ამას ვერავინ გაიგონებს".

- მკაცრად გზრდიდნენ?

- დიახ, მე კათოლიკური ქრისტიანობის პრინციპების მკაცრ დამცველად აღმზარდეს. სკოლაში, რომელშიც დავდიოდი, იეზუიტები ძალიან, ძალიან ავტორიტარულები იყვნენ. ამან გასაქანი მისცა ჩემს შიშს ძალაუფლების მქონეთა (მაგალითად, პოლიციის) მიმართ. სწავლის ძირითადი დრო იეზუიტებთან გავატარე, სანამ პროფესიულ სასწავლებელში არ გადავედი.

- თავიდან რა ამბიცია გქონდათ?

- ინჟინრობას ვაპირებდი. ინჟინერიისა და ნავიგაციის ფაკულტეტზე ვსწავლობდი. ბევრ საინტერესო კურსს გავდიოდი: ლითონთან მუშაობა, ესკიზების ხაზვა, მჭედლობაც კი. ჩემი პირველი სამსახური ელექტრობის კომპანიის ხარჯთაღრიცხვის წარმოება იყო.

- არც ისე არტისტულად ჟღერს.

- არც იყო, მაგრამ ფულს ვშოულობდი. ხელოვნების მიმართ ინტერესი ლონდონის უნივერსიტეტში აღებულმა კურსმა შემანარჩუნებინა. საბოლოოდ, სახვითი ხელოვნების, ხატვის და უფრო მექანიკური ხელოვნების კურსებზე აღმოვჩნდი. ელექტრობის კომპანიაში კი დამაწინაურეს და სარეკლამო დეპარტამენტში გადამიყვანეს. რეკლამების დიზაინს და გაფორმებას ვაკეთებდი.

- ამ დროს რამდენი წლის იყავით?

- თითქმის 19-ის.

- იეზუიტურმა აღზრდამ როგორ იმოქმედა ამ ახალ მისწრაფებაზე?

- პროფესიონალიზმი, მიზნების ერთგულება და თვითდისციპლინა ვისწავლე. სახელოვნებო სფეროში ბევრს აკლია ეს დისციპლინა და ეს მათ ნამუშევრებიდანაც ჩანს. ჩემი საქმიანობისთვის შემუშავებული მაქვს სისტემა, რომელსაც არასდროს ვღალატობ და ის ასრულებს თავის ფუნქციას ურღვევი/მკაცრი წესების გამო.

- როდის გადაწყვიტეთ ელექტრობის ბიზნესის დატოვება?

- მარტივი არ იყო. მსმენოდა სამსახურზე ლონდონის ადგილობრივი „პარამაუნტის" ოფისში და ჯერ კიდევ ელექტრობის კომპანიაში ვმუშაობდი, როცა განაცხადი შევიტანე. აყვანის შემდეგ ორივე პოზიციაზე გავაგრძელე მუშაობა, სანამ გადაწყვეტილებას მივიღებდი.

- ფილმების გადაღება როგორ დაიწყეთ?

- ინგლისში კინოსტუდიის სარეკლამო დეპარტამენტში ვმუშაობდი ამწყობის პოზიციაზე. რეკლამების ნაწილები კლიშეებით გადამქონდა დიდ ფურცლებზე. ხელით ვწერდი ტიტრების ბარათებს მუნჯი ფილმებისთვის, რომლებსაც იმ პერიოდში ვქმნიდით. მოგვიანებით მწერლად ვმუშაობდი, როდესაც ვიღაცამ მკითხა, დავფიქრებულვარ თუ არა ფილმის გადაღებაზე, შოკში ჩავვარდი. მე? კინოსურათის გადაღება? მაინც ვქენი, სამჯერ. საინტერესო ექსპერიმენტები გამოვიდა. მათში გერმანული თეატრის გავლენა იგრძნობოდა, რომელიც იმ დროს მოდური იყო. თუმცა ამას ზედმეტად არ აღვუფრთოვანებივარ.

- როგორ ფიქრობთ, რომელია თქვენი პირველი კარგი ფილმი?

- „მდგმური". ჯეკ მფატრავის შესახებ იყო. ძალიან კმაყოფილი ვიყავი იმით, თუ როგორ გამოვიყენე ჩრდილები ამ ფილმში. ბევრი რეჟისორი იყენებს ზედმეტ განათებას მოედანზე. ჩრდილებიც იმავე მნიშვნელობისაა. სახელოვნებო სკოლაში მასწავლეს, რომ მხოლოდ სინათლე და ჩრდილები არსებობს და ხაზები წარმოსახვის ნაწილია. შესაბამისად, ხალხისთვის გამოსახულებების საჩვენებლად ჩრდილებს ვიყენებ.

- ზოგი ღულად[2] მოგიხსენიებთ, როგორ რეაგირებთ ამაზე?

- ვფიქრობ, ამ სიტყვას კომპლიმენტად იყენებენ, ყოველ შემთხვევაში, ამის იმედი მაქვს. ვიცი, როდის იკივლებს აუდიტორია და უნდა ვაღიარო, ამით სიამოვნებას ვიღებ. მაგრამ იმ სცენებს, რომლებსაც ხალხი ხშირად ყველაზე შემზარავად ასახელებს, მე არ მივაკუთვნებდი იმავე კატეგორიას. მაგალითად, „39 საფეხური" ამ თვალსაზრისით გაცილებით შთამბეჭდავი მგონია, ვიდრე „ფსიქო". ჩემი ფავორიტი ის ნაწილია, სადაც რობერტ დონატს არტოზენ კაცის სახლში და ის აღწერს მთავარ ჯაშუშს, რომელსაც თვალყურს ადევნებს. მან ჯაშუშზე მხოლოდ ის იცის, რომ მარჯვენა ხელზე ნეკა თითი აკლია და როცა ამას ამბობს, მასპინძელი მარცხენა ხელს უჩვენებს ნეკის გარეშე და ამბობს: „მგონი,

---

1 ჰუდანითი (ინგლ. **Whodunit**) - შემოკლებული ფორმაა კითხვისა „**Who [has] done it?**" (ვინ ჩაიდინა ეს?) და წარმოადგენს დეტექტივის ისეთ ნაირსახეობას, რომელშიც ყურადღების ცენტრშია, ვინ ჩაიდინა დანაშაული და მისი ვინაობა მხოლოდ ტექსტის მიწურულს ხდება ცნობილი.

2 აღმოსავლური ფოლკლორის ზებუნებრივი არსება, რომელიც მიცვალებულთა გვამებით იკვებება.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მარცხენას გულისხმობდით". ეს ნამდვილად შოკისმომგვრელია.

- ფიქრობთ, ადამიანები ამგვარი ელდისგან სიამოვნებას იღებენ?

- დიახ. ეს სიამოვნება, ძირითადად, მათი ბავშვობიდან მოდის. ფილმით გამოწვეული ემოციებისთვის ასოციაციების მარაგს სწორედ აქედან იღებენ. ამ ადამიანთა უმრავლესობა მოსაწყენი ცხოვრებით ცხოვრობს და რომ არა ფილმებით და ტელევიზიით გამოწვეული ემოციური შოკი, შემიძლია ვიფიქრო, რომ მოწყენილობისგან შეიშლებოდნენ.

- ე. ი. წარმოსახვა საკვანძოა?

- დიახ, როგორც ადრეული რადიომაუწყებლობის დროს. აუდიტორია ნყვეტდა, როგორ გამოიყურებოდნენ ოთახი, პერსონაჟები და კოსტიუმები. მთლიანად ხმები და მინიშნებები იყო. ეს მშვენიერი გამოცდილება ტელევიზიამ სამუდამოდ გაანადგურა, დაგვიმარცვლა. ვცდილობ, აღვადგინო ამ დაკარგული წარმოსახვის ნაწილი მაინც იმით, რომ მაყურებლებმა სიცარიელეები თავად შეავსონ და გამოსახულებებიც თავადვე წარმოიდგინონ. „ფსიქოში" აბაზანის სცენა ისე დაიდგა, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო მაქსიმალური შიშის განცდა ძალადობის ჩვენების გარეშე. და ეს ფერების გარეშე გავაკეთე, რადგან კარგმა რეჟისორმა იცის, რომ ფერები ანადგურებს მაყურებლის ყურადღების გარკვეულ ნაწილს. შავ-თეთრი გაცილებით კოშმარულია, დანა ზემოდან ქვემოთ მოძრაობს, დარტყმას ჩვენი გონება წარმოიდგენს, ვერ ვხედავთ. ძალადობას წარმოვიდგენთ ჩვენივე მოგონებების მიხედვით.

- მხოლოდ ერთი ჟანრის ფილმებს რატომ იღებთ? იყო თქვენს წარსულში რაიმე კრიმინალური გამოცდილება, რამაც ამ კვალზე დაგაყენათ?

- არა. პირველ რიგში, ბრიტანელები კრიმინალზე ორიენტირებული ხალხია. უბრალოდ, შეხედეთ ჩვენს ტაბლოიდებზე კაშკაშა დეტალებს მკვლელობებზე, გაუპატიურებებზე და ა.შ. ამით სარგებელს იღებენ. ინგლისში კრიმინალის მისტიკურობა გადამდებია. წარმომიდგენია, რომ შემოქმედებით, მოთეატრალური ადამიანად ყოფნა საშუალებას მაძლევს, ეს მისტიკურობა დილეტანტზე უკეთ გამოვიყენო.

- ამერიკული კრიმინალი უარესია თუ უკეთესი ბრიტანულზე?

- გაცილებით უარესია, რადგან ცეცხლსასროლ იარაღს იყენებთ. ჩვენ, ბრიტანეთში, ფაქტობრივად, არ გვაქვს ცეცხლსასროლი იარაღი. არც პოლიცია ატარებს და თავაზიანობის ნიშნად - არც კრიმინალები. შეგიძლია ადამიანები გათიშო ან დააბა, მაგრამ მათ არ ესვრი. დანაც კი იშვიათი იარაღია. აქ[3] კი ყველგან ესვრიან ადამიანებს. მე საკუთარ სტილს ვირჩევ.

- თემებისა და ტექნიკების განმეორებით გამოყენება პროდუქტს არ ასუსტებს?

- მცირედითაც არა, რადგან ამას ყოველ ჯერზე განსხვავებულად ვაკეთებ. კარგი რეჟისორების უმეტესობა ასე იქცევა, ამ მხრივ მარტო არ ვარ. „კაცი რომელიც შეეშალათ"-ის თემას ხშირად ვიყენებ, რადგან მასთან თავს ყველა მარტივად აიგივებს. ყველა ჩვენგანი ერთხელ მაინც მცდარად დაუდანაშაულებიათ რაღაცაში. ძირითად შემთხვევებში არ არსებობდა მტკიცებულება ან ის მეორეხარისხოვანი იყო. ბავშვები ყველაზე ხშირად ხდებიან ამგვარი შემთხვევების მსხვერპლნი, როცა მათ ლარნაკის ან ფანჯრის გატეხვა ბრალდებათ. გამოცდილების საყოველთაობა წარმატებული ფილმის მთავარი თემის საწინდარია. ფილმებში „კაცი, რომელიც შეეშალათ" უარეს მდგომარეობაშია, მას ლარნაკი არ დაუმსხვრევია, მკვლელობა ან სხვა საზარელი დანაშაული ბრალდება და პოლიცია ან სხვა კრიმინალები ეძებენ. ეს საშინელებაა.

- რაიმეში ტყუილად დაუდანაშაულებიხართ?

- რა თქმა უნდა. ერთხელ მამაჩემმა იქამდეც მივიდა, რომ ადგილობრივ ინსპექტორს ჩემი თავი რამდენიმე საათით საკანში გამოაკეტვინა, რათა მცოდნოდა, რას ნიშნავს პატიმრობა. იმის მიუხედავად, რომ ვიცოდი პატიმრობა რეალური არ იყო, შეძრწუნებული ვიყავი. მას შემდეგ პოლიციას სულ ვუფრთხი.

- პოლიციელების გარდა რა გაშინებთ?

- მანქანები. მანქანას არასდროს ვმართავ. თუ არ ვმართავ, ვერც დავჯარიმდები. პოლიციელები და კანონი ჩემი ძირითადი შიშებია, ვცდილობ, მათ თავი ავარიდო. პოლიციელებს ძალიან დიდი ძალაუფლება აქვთ, მათ შეუძლიათ შენს სახლში მოვიდნენ ან ქუჩაში გაგაჩერონ და დაგკითხონ, შეუძლიათ დაგაპატიმრონ და ციხეში გამოგკეტონ ეს შიშისმომგვრელია.

- ეს დიდად განერვიულებთ?

- არა, მაგრამ შიგადაშიგ მეფიქრება ამაზე.

- იუმორის გრძნობა გაქვთ?

- უდავოდ. სინამდვილეში ნებისმიერი პრაქტიკული ხუმრობა მიყვარს. მეგობრებს ხშირად ვუწყობ ოინებს. ერთხელ ისინი სავახშმოდ დავპატიჟე ძალიან სოლიდურ რესტორანში, სადაც წინასწარ შევათანხმე, რომ ყველა კერძი ლურჯად შეეღებათ. შოკში ჩავარდნენ. ხანდახან ახლო მეგობრებს სახლში ვეპატიჟები ვახშამზე და ზოგს ვეუბნები, რომ სამასკარადოდ გამოეწყონ, ზოგს კი - ყოველდღიურად და ისინი ძალიან კონტრასტულად გამოწყობილები მოდიან. ზოგი სამასკარადო კოსტიუმითაა, როცა სხვა ყველა პიჯაკსა და შარვალშია გამოწყობილი. სიცილი ნამდვილად მიყვარს.

- რა არ მოგწონთ?

- არ მომწონს სექსის კადრები, რომლებსაც თანამედროვე ფილმებში ვხედავთ. ძალიან ბევრია და

3 იგულისხმება: ამერიკაში

ეროვნული

არასაჭირო. არასდროს ვიყენებ სიშიშვლეს ან სექსს, თუ ის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი არაა სიუჟეტისთვის და ამ დროსაც მხოლოდ მივანიშნებ ამაზე. სიცხადე კლავს მთელ იმ ილუზიას, რომლის შენებასაც იწყებ.

- მაშ სიცხადე კიდევ ერთი რამაა, რაც არ მოგწონთ. გარდა ამისა, არის რამე, პოლიციის მსგავსად თავს რომ უხერხულად გაგრძნობინებთ?

- დიახ, ასეთი ბევრია. მძაგს კვერცხი ნებისმიერი ფორმით. ახალგაზრდობაში ვყიდულობდი. ყოველთვის ცუდი სუნი ჰქონდა. მაგრად მოხარშული კვერცხის სუნი ყველაზე საშინელი რამაა. გულისრევის შეგრძნება მიჩნდება. არც ბოთლში ჩამოსხმულ საწებლებსა და გარნირებს ვენდობი. ახლადმომზადებული სოუსები მიყვარს, ყველანაირ დაკონსერვებულ სოუსს ეჭვის თვალით ვუყურებ.

- ყნოსვა და მხედველობა ამოვწურეთ. რაიმე ხმის გეშინიათ?

- დიახ. შეშინებით არ მაშინებს, მაგრამ ნერვებზე მოქმედებს ცარცის წრიპინი დაფაზე. ასევე, ვერ ვიტან, როცა ადამიანი ბოთლის ძირზე ხელს ატყაპუნებს, მაგალითად, კეტჩუპის ბოთლზე. ძალისმიერად ურტყამენ და მეორე ბოლოდან წითელი სითხე გამოდის, სისხლს ჰგავს. თან დაკონსერვებული სოუსია, ასე რომ, ორი ზიზღი ერწყმის ერთმანეთს. ეს ბლანტი სითხე გადმოიღვრება რაიმე გემრიელ საჭმელზე, მაგალითად, კარტოფილზე და ნარჩენივითაა უმანკო ბოსტნეულზე. გულისამრევია.

- ძალიან პოეტურად აღწერთ

- ჩემს ფილმებში საჭმლის სცენების სიმცირის ერთ-ერთი მიზეზი ესეცაა.

- მსმენია, რომ ფილმების გადაღება ძვირი და მომგებიანი საქმეა, ასე იყო კინემატოგრაფიის გაჩენიდან. თქვენმა ფილმებმა განსაკუთრებულად გაგამდიდრათ?

- არც ისე.

- დამფინანსებლები გყავთ თუ ფილმებს თავად აფინანსებთ?

- საკუთარ ფულს არასდროს ვდებ. მჯერა, რომ ერთი ფილმის მოგებამ უნდა განსაზღვროს მომდევნო ფილმი, მაგრამ პირადი ინვესტირების თანმხლები რისკები ძალიან დიდია. გეტყვით რატომაც. როცა ფილმს იღებ და ამონტაჟებ, სრული კონტროლი გაქვს მასზე. შემდეგ ის დისტრიბუტორთან მიდის და ველარასდროს ნახულობ, ვერც იმას აკონტროლებ, სად აჩვენებენ და როგორ რეკლამას გაუკეთებენ. მსგავსმა რაღაცებმა შესაძლოა კარგი ფილმი გაანადგუროს. შენ კი ამ დროს უმწეოდ რჩები გაყიდვებში მომუშავე ხალხის, პუბლიცისტების და სხვების ხელში. როგორც კი ფილმის ემბრიონი ჩაისახება, გადაითარგმნება კინოსურათად და გადაეცემა დისტრიბუტორებს, ის მათი ხდება. აქედან გამომდინარე, ყველაზე დიდი სისულელე, რაც შეიძლება მექნა, ჩემს ფილმში ჩემივე ფულის დაბანდება იქნებოდა.

- გასაგებია. ტელევიზია რატომ დატოვეთ? თქვენი გადაცემა ძალიან წარმატებული იყო.

- ახლაც არის. ხელახლა გადის რამდენიმე არხზე მთელს ქვეყანაში. ახალი შოუები შევწყვიტეთ, რადგან ამ გადაცემას ათი წლის მანძილზე ვაკეთებდით. 237 ნახევარსაათიანი და 90 ერთსაათიანი პროგრამა გადავიღე. ძალიან ბევრი მასალაა. კიდევ რომ გამეგრძელებინა, ზოგიერთ ბაზარზე საკუთარი თავის კონკურენტი გავხდებოდი. გარდა ამისა, არ მგონია, რომ რაიმე ხარისხია ან სატელევიზიო ფილმებში, ან ბოლო პერიოდის კინოსპექტაკლებში.

- ახალი ტალღის რეჟისორებზე რას იტყვით?

- მგონი, მათ ვერ ისწავლეს კინოს კეთება. იმისთვის, რომ ნამდვილად იცნობდე ამ ინდუსტრიას, მუნჯ კინოს უნდა დაუბრუნდე და ვიზუალური თხრობა ისწავლო. ამ ახლების უმრავლესობა ძირითად დროს ერთმანეთის მიბაძვაში ატარებენ. მოსაწყენია ყვავილების ფოკუსგარე გამოსახულებისა და წინა პლანზე სახეებიანი სცენების ყურება. ხელოვნებამ ემოციები უნდა შექმნას და ახალი ტალღის რეჟისორები ამ საკითხში მოიკოჭლებენ. ამბავსა და ვიზუალურ რიტმს ზედაპირული ხრიკების გამო წირავენ.

- ერთხელ თქვენ თქვით, რომ მსახიობები ფარაა. შეგიძლიათ ეს საკითხი განავრცოთ?

- არასწორად გამიგეთ, ეს ნათქვამი კონტექსტიდანაა ამოგლეჯილი. მე ვამბობდი, რომ მსახიობებს უნდა მოეპყრო, როგორც ფარას, რამდენადაც როცა მათ იღებ, უნდა აკონტროლებდე მათ ყველა მოძრაობას, გამომეტყველებას და როგორ გამოიყურებიან კამერის წინ.

- ანუ მსახიობები მოგწონთ?

- რა თქმა უნდა, მსახიობი, პირველ რიგში, ადამიანია და შემდეგ შემსრულებელი. როგორც ადამიანებს, ისე უნდა მოეპყრო, თუმცა მე არ ვფიქრობ, რომ ეს პროფესია თავს განსაკუთრებით ღირსეულად გაგრძნობინებს. ხშირად გიწევს სასაცილო ტანსაცმლის და მძიმე მაკიაჟის ტარება. ამას საქმიანობად არ აღვიქვამ, მსახიობი არასდროს ვიქნებოდი.

- საყვარელი მსახიობები გყავთ?

- დიახ და როცა შესაძლებელია, მათ ხშირად ვათამაშებ ფილმებში.

- გყოლიათ ისეთი მსახიობები, რომლებთანაც ურთიერთობა არ გამოსულა?

- დიახ, როცა რთულ მსახიობთან მიწევს მუშაობა, მხოლოდ იმას ვახსენებ, ვინ უხდის და ეს ხშირ შემთხვევაში პრობლემას აგვარებს. მე მათ ვახსენებ, რომ მათი ხელფასი უსასრულო არ არის. მსახიობებისგან ბევრს ვითხოვ, მაგრამ იმდენს, რამდენსაც მათი ანაზღაურება ფარავს. პროფესიონალიზმს ვითხოვ. თავისი ტექსტი ყველამ უნდა იცოდეს, კარგად უნდა ერკვეოდნენ საკუთარ როლში და ძირისძირობამდე იცნობდნენ პერსონაჟს, რომელსაც თამაშობენ. პრობლემა ისაა, რომ ბევრი ადამიანი - მსახიობები, რეჟისორები, მომუშავე ჯგუფი- ისე შემოდიან ამ საქმეში, მასზე წარმოდ-

ეროვნული

გენაც კი არ აქვთ. სურვილები და მიზნები აქვთ, მაგრამ არა საფუძველი მყარი, პროფესიული კარიერისთვის კინოს გადაღების საქმეში, რაც ხელოვნების ფორმაა და არა მხოლოდ კომერციული პროექტი. ყველაფერი მიკეთებია: განათება, სცენა, კამერა, მონტაჟი. ახლებიდან მხოლოდ ცოტას თუ უკეთებია თამაშის გარდა სხვა რამე და ეს მათ თამაშშიც იგრძნობა.

- გამიგია, რომ უკრძალავთ ტელევიზიებს ეთერში გასვლისას თქვენს ფილმებში რაიმე ცვლილება შეიტანონ.

- ეს ჩემი უმთავრესი პრინციპია. მათ შეუძლიათ თვეების მუშაობა წყალში ჩაყარონ მაკრატლის ერთი მოძრაობით, მაშინ, როცა ფილმზე ჩემი სახელია. ამას ჩემი დაზარალება შეუძლია, ასე რომ, ამიტომ აქვთ აკრძალვები, როცა ფილმი სატელევიზიო გაქირავებაშია. როდესაც „ეზოში გამავალი ფანჯარა“ პირველად გავიდა ტელეეთერში, მე მხოლოდ რამდენიმე ჭრის უფლება დავრთე არხის კანონიერი იდენტიფიკაციისთვის. სხვა ფილმებს განსაზღვრული ადგილები აქვთ რეკლამებისთვის, რათა დინამიკა არ დაირღვეს კბილის პასტით ან სავლებით. სცენის ამოჭრის უფლებას არასდროს ვაძლევ, ეს ნამდვილი მკვლელობა იქნებოდა!

- ბევრს რეჟისორი ნამდვილ მონსტრად წარმოუდგენია, რომელიც ყველას უყვირის. ასეა?

- ალბათ, ვილაცები ასეც იქცევიან, მე ერთ-ერთი მათგანი არ ვარ. ძალიან მშვიდი ვარ. ერთხელ ინგრიდ ბერგმანმა მითხრა, რომ მე ვარ კაცი, რომელიც არასდროს ჩხუბობს, რადგან ერთხელ თავი ავარიდე მასთან კამათს ფილმის გადაღების დროს. კამათი არ მომწონს და არ ვკამათობ. კონფრონტაციებს გავურბივარ, ალბათ, ეს ჩემი კიდევ ერთი შიშია.

- კონფრონტაციისგან თავის არიდება - ახლა გავრცელებული პრობლემაა ხალხში?

- ზოგადად, კომუნიკაცია მსოფლიო პრობლემების უმრავლესობის მიზეზია. წლების წინ ტელევიზია და რადიო არ გვქონდა, მხოლოდ გაზეთები, ისიც მოსაწყენი. დღეს ადამიანები ყოველი მხრიდან აწყდებიან უამრავ ინფორმაციას, რომლის გადამუშავებაც არ შეუძლიათ მისი აუარებელი რაოდენობის გამო. ვერ უმკლავდებიან მას. ამის შემდეგ ჩნდება შემთხვევები, როცა ადამიანები ბაძავენ ტელევიზორში ნანახს. დანაშაული და სხვა ძალადობრივი ქმედებები კოპირდება ტელევიზიიდან.

წლების წინ როდ სერლინგის ფილმიც კი აჩვენეს ტელევიზიით, რომელშიც ზუსტად ისე იტაცებდნენ თვითმფრინავს, როგორც მანამდე ტელევიზორში ჰქონდათ ნანახი. ამას იწვევს ზედმეტი კომუნიკაცია, შეუძლებელს ხდის მიღებული ინფორმაციის ანალიზს, მეც მქონია ანალოგიური სიტუაცია, რომელსაც დღემდე ვნანობ. „უცხოელ კორესპონდენტს“ უკავშირდება, რომელიც წლების წინ გადავიღე ჯოელ მაკრისთან ერთად. დიდი სცენა იყო, სადაც ფოტოგრაფად შენიღბული მკვლელი პოლიტიკოსს კლავს. ხალხით სავსე შუა ქუჩაში. ფოტოგრაფს მარცხენა ხელში იარაღი აქვს, მარჯვენაში - ფოტოკამერა. ფოტოს გადაღებისას პოლიტიკოსს ესვრის და არეულობაში გარბის. ფილმის გამოშვებიდან არც ისე დიდი ხნის შემდეგ ანალოგიური დანაშაული მოხდა თეირანში. გაოგნებული ვიყავი და დღემდე ვნანობ.

- რას ფიქრობთ, რატომ უყურებს ხალხი კრიმინალურ ფილმებს? კრიმინალებით არიან მოხიბლულნი?

- არა. ასეთი დამოკიდებულება მხოლოდ ავადმყოფებს აქვთ. ადამიანთა უმრავლესობა უყურებს კრიმინალს და კრიმინალებს და ფიქრობს: „ღვთის მადლით, მათ ადგილას მე არ ვარ“, მაგრამ ისინი ხშირად არ ბაძავენ იმ სიკეთეს, რომელიც ფილმშია ნაჩვენები, რადგან ეს ვერ ანიჭებთ საკმარის კმაყოფილებას. ისინი ხედავენ ტყუილად დადანაშაულებულ ადამიანს, რომელსაც პოლიცია ან მტერი მისდევს და ფიქრობენ, „მადლობა ღმერთს, მე არ ვარ“. მას ყოველთვის ესვრიან ან რამე მსგავსი და მაყურებლებს არ სურთ მასთან თავის გაიგივება. მათ უსაფრთხოების და სიტუაციის კონტროლის შეგრძნება სურთ.

- რას აქცევთ ყურადღებას, როცა პოტენციური ფილმის სცენარს ეცნობით?

- მე, ძირითადად, ისეთი სიტუაციები მიზიდავს, რომლებშიც უდანაშაულო ადამიანი უცნაურ მოვლენებშია ჩათრეული. ფილმში „ჩრდილოეთისკენ ჩრდილოდასავლეთიდან“, მაგალითად, ბიზნესმენი სუპერ ჯაშუშში აერევათ. ფილმში „ეზოში გამავალი ფანჯარა“ გამოჯანმრთელების გზაზე დამდგარი კაცი ჭოგრიტით მეზობლებისთვის თვალთვალის დროს ეზოს გადაღმა მკვლელობის მოწმე ხდება. ხალხს ადვილად შეუძლია ამ სიტუაციებში საკუთარი თავის წარმოდგენა, სრულიად დამაჯერებელია. მსგავსი რაღაცები შესაძლებელია მოხდეს.

- ფილმში შიშისმომგვრელი მომენტის დაგეგმვა ძნელია?

- დრო სჭირდება. ჯერ ერთი, უნდა იცოდე, რისი ეშინია აუდიტორიას. მეორეც, უნდა იცოდე, რას გრძნობენ კონკრეტული რაღაცების მიმართ და როგორ აგრძნობინო ეს. ყველაფერი ჩანაფიქრზე და წარმოებისთვის მომზადების ეტაპზეა დამოკიდებული, რათა როცა დასრულებული ფილმის ჩვენება გაიმართება, აუდიტორიას ის რეაქცია ჰქონდეს, რაც განზრახული გქონდა.

- ფიქრობთ, რომ ბევრი წარმატებული საშინელებათა და სასპენს ფილმები, რომლებიც დღეს კინოეკრანებზეა, არაორაზროვნად ძალიან საშიშია?

- დიახ. პირდაპირ გაჯახებენ იმის მაგიერ, რომ საშუალება მისცენ ფანტაზიას გონებაში განვითარდეს. ასევე, დაუსრულებლად იმეორებენ მკვლელობებს, რაც ბევრი რამის გამო გადაჭარბებაა. „სიგიჟეში“ მე მხოლოდ ერთი მკვლელობა მქონდა, ძალადობის ერთი აქტი, სხვებზე მასობრივი მკვლელობების სიუჟეტში მხოლოდ მინიშნება იყო. ერთმა აქტმა ითამაშა მოდელის როლი აუდიტორიისთვის, რათა წარმოედგინათ სხვა „მინიშნებული“ მკვლელობები.

- ტელევიზიას ხალხის კინო გემოვნებაზე აქვს გავლენა? ან თუნდაც ძალადობაზე?

- კი, ცალსახად. ბევრი სატელევიზიო შოუ, ახალი ამბების გადაცემა თუ დოკუმენტური ფილმი განადიდებს კრიმინალებს. ისინი სავსეა ძალადობით, განსაკუთრებით ახალი ამბების გადაცემები ვიეტნამის ომის დროს. გადამეტებულ ბრძოლის სცენებს უშვებდნენ, ეს იყო ხოცვა-ჟლეტა სათქმელის გარეშე. ეს იყო სანახაობა და არ შეიძლება მსგავსი რამ აქციო სანახაობად სათქმელის, მორალის გარეშე. მეორე მსოფლიო ომის დროსაც კი კინოქრონიკებში იყო მორალური მესიჯები ომის შესახებ.

- რა შეცდომას უშვებენ ყველაზე ხშირად დღევანდელი სასპენს ფილმების შემქმნელები?

- ყველაზე ხშირი შეცდომა, რაც მე მაწუხებს, ისაა, რომ ვერასდროს ვეცნობი მსხვერპლს საკმარისად. ძირითადი ინფორმაცია დანაშაულს გაცილებით საზარელს ხდის, რადგან შეგიძლია თავის გაიგივება ადამიანთან და არა მხოლოდ სხეულის წარმოდგენა, რომელსაც ესვრიან ან ანაკუწებენ. შეგიძლია წარმოიდგინო, რა გავლენა ექნება მკვლელობას მსხვერპლის ნათესავებზე ან სხვების ცხოვრებაზე.

- მაგრამ თქვენს ფილმებში ხშირად საფრთხის ქვეშ მყოფზე საერთოდ არაფერი ვიცით.

- მხოლოდ მასობრივი ტერორის ამსახველ სიტუაციებში. მაგალითისთვის, „ჩიტებში“ სცენაა, რომელშიც გოგონა ერთ ფრინველს უყურებს. უკანა ფონზე ატრაქციონია ერთი ფრინველით. როცა ის უყურებს ფრინველის ატრაქციონზე დაჯდომას, ამ მომენტისთვის ატრაქციონი ყორნებითაა სავსე. აუდიტორია შოკშია, ჩვენ ვიცით, რომ ისინი გოგონას თავს დაესხმებიან და რადგან ბავშვია, ეს საზარელია. გოგონას შესახებ ბევრი არაფერი ვიცით, მაგრამ იმის შიში, რომ ასობით ფრინველი ბავშვს თავს დაესხმება, საკმარისია.

- როგორც ჩანს, მსხვერპლად ქალის არჩევა გირჩევნიათ. რატომ?

- რადგან, როგორც წესი, ისინი არიან მსხვერპლნი. მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული ტიპის კრიმინალის მსხვერპლი, კაცებიც ხდებიან. ქალბატონები მსხვერპლი მხოლოდ ოჯახურ სიუჟეტებში არიან.

- ქალები თქვენს ფილმებში არასდროს არ არიან გადამეტებულად სექსუალურები. ეს იეზუიტური აღზრდის ბრალია თუ ბრიტანული თავდაჭერილობის?

- ამ საკითხზე არ დავფიქრებულვარ. პირადად მე არასდროს მიზიდავდა ქალი, რომელიც თითქოს თავის სექსუალურობას რეკლამას უკეთებს. ისეთი ქალი, რომელსაც თავისი სექსუალური მიმზიდველობა ყელზე ძვირფასი სამკაულივით აბნევია. მკერდსავსე ქალბატონები უბრალოდ არ იწვევენ ისეთივე ემოციურ რეაქციას, როგორც ისინი, რომლებსაც ფილმში ვიყენებ. სექსუალური მიმზიდველობა თამაშიდან უნდა მოდიოდეს. ევა მარი სეინტი ფილმში „ჩრდილოეთისკენ, ჩრდილო-დასავლეთიდან“ მოკრძალებულად იყო ჩაცმული და კონსერვატიულად თამაშობდა. ამის მიუხედავად, ის ძალიან მიმზიდველი და სექსუალური იყო შესრულებისა და სიუჟეტის წყალობით. ინგრიდ ბერგმანიც ძალიან სექსუალური ქალბატონია შინაგანი მშვენიერებისა და სექსუალურობის დამსახურებით. სექსი არ არის ღია გამოფენა. ის შინაგანი მიმზიდველობა, ენერგიაა, რომელიც ქმედებებით გადაიცემა.

- კრიტიკას უმოქმედია ოდესმე თქვენზე?

- გააჩნია. წყობიდან არასდროს გამოუყვანივარ, მაგრამ მაწუხებს, როცა ყველა საზღვარს სცილდებიან, როცა შინაარსს აკრიტიკებენ ტექნიკის მაგივრად. პეიზაჟის ნახატს რომ უყურებდე და ხედს რომ აკრიტიკებდე და არა მხატვრის მიერ მის შესრულებას. გარდა ამისა, ხანდახან ეჭვს მიჩენს კრიტიკოსებისა და შემფასებლების კვალიფიკაცია. ბევრ მათგანს არ ესმის, რა არის მათი ფუნქცია. ბევრი კრიტიკოსი, რომელთა კრიტიკასაც ვკითხულობ, არ არის კინომცოდნე. არ აქვთ გამოცდილება იმ სფეროში, რომელზეც მუშაობენ, ხშირად მათ სხვადასხვა დეპარტამენტიდან აწინაურებენ, მაგალითად, წიგნების ან რესტორნების, ფაქტობრივად, ფილმებზე უფასოდ დასწრებას სჩუქნიან რედაქტორები.

არასდროს ვლიზიანდები გამოცდილი კრიტიკოსის ცუდ შეფასებაზე, რომელსაც პროფესიული ცოდნა და მოსაზრებები აქვს. მაგრამ გამოუცდელი ხალხი თავს მაბეზრებს. ნებისმიერი არაპროფესიონალიზმი შემაწუხებელია. ბევრ ისეთ კრიტიკოსთან მაქვს კარგი ურთიერთობა, რომლებსაც არ მოსწონებიათ ჩემი რომელიმე ფილმი ან დაუბეჭდავთ სუსტი რეცენზია, რადგან მე მათ პატივს ვცემ, როგორც ჟურნალისტებს, პროფესიონალებს და ისინი მე პატივს მცემენ, როგორც რეჟისორს, იმის მიუხედავად, რომ ჩემი ბოლო ფილმი არ მოეწონათ.

- ახალ პროექტს გეგმავთ სამომავლოდ?

- ახალ რაღაცებს ყოველთვის განვიხილავ, მაგრამ არასდროს ვამჟღავნებ. ამ ნაწილს დისტრიბუტორებს ვანდობ. სიახლეების გავრცელება და ხმაურის ატეხვა მათი საქმეა.

- უშვებთ, რომ ოდესმე გამოხატვის ახალ ფორმას გამოიყენებთ, მაგალითად, სატელევიზიო ფილმს ან რაიმე ამის მსგავს? ახლა მოდურია სამ და ოთხნაწილიანი სატელევიზიო ნოველები.

- არა, ამას არასდროს ვიზამ, რადგან სატელევიზიო ხარისხი დაბალია და იმავე მონდომებით შემიძლია კარგი კინოსპექტაკლი გადავიღო. ჩემი საქმე ესაა.

- ჩვენ დავუცდით თქვენ მომდევნო ძალისხმევას. გმადლობთ დროის გამოყოფისთვის.

- ამბობენ, რომ მკვლელობა ყოველ წუთს ხდება, ეს ინტერვიუ ოთხმოცდაათი მკვლელობა გაგრძელდა, დაფიქრდით ამაზე!

ესაუბრა რ. ალენ ლეიდერი

ნიუ ვიჟენ უნივერსიტეტი აცხადებს ლიტერატურულ კონკურსს დეტექტიური ჟანრის ორიგინალური ნაწარმოების შექმნაზე. კონკურსში მონაწილეობის მიღება შეუძლია ნებისმიერ მსურველს. კონკურსის მიზანია საქართველოში დეტექტიური ჟანრის განვითარების ხელშეწყობა და მის მიმართ საზოგადოების ფართო ნაწილში ინტერესის გაღვივება. ჟიურის მიერ მოწონებული ნაწარმოებები დაიბეჭდება უნივერსიტეტის გამომცემლობაში, შესაძლებელია მათი სასწავლო პროცესში ინტეგრირება, ხოლო სცენარი – ფილმს დაედოს საფუძვლად.

გათვალისწინებულია შემდეგი ნომინაციები და პრემიები:

- **„წლის დეტექტივი“ – 3000 ლარი;**
- **„საუკეთესო პერსონაჟი“ – 2500 ლარი;**
- **„საუკეთესო სიუჟეტი“ – 2500 ლარი.**

კონკურსი არის ყოველწლიური, ის იწყება 1 იანვარს და სრულდება 1 ივნისს.

კონკურსის ჟიური 3 წევრისგან შედგება. ჟიურის შემადგენლობა ყოველწლიურად იცვლება და მასში შედიან ის მწერლები და ლიტერატორები, რომელთა ნაწარმოებიც ამ წელს საკონკურსოდ არ განიხილება. ჟიურის არ ჰყავს თავმჯდომარე. გამარჯვებულის გამოვლენა ხდება დახურული კენჭისყრით, მინიმუმ 2 ხმის მიღების შედეგად.

ჟიურის წევრებს აქვთ უფლება ნომინაციისთვის გამოყოფილი ფულადი პრემია ამავე ნომინაციაზე წარდგენილ ორ სხვადასხვა ავტორს გადასცენ.

ჟიურის შემადგენლობა მკაცრად კონფიდენციალურია კონკურსის მსვლელობისას. მათი ვინაობა ცნობილი ხდება დაჯილდოების ცერემონიაზე. ჟიურის ვინაობა ცნობილია მხოლოდ ჟიურის მოდერატორებისთვის.

დაუშვებელია ზედიზედ სამი წლის განმავლობაში ერთი და იმავე ადამიანის ყოფნა ჟიურის შემადგენლობაში.

ჟიურის წევრი ვალდებულია დაიცვას კონფიდენციალურობა და საიდუმლოდ შეინახოს ინფორმაცია ჟიურის მუშაობის შესახებ;

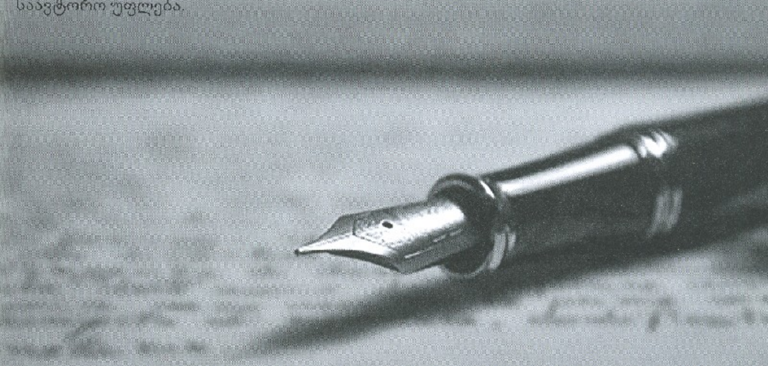
ჟიური კონკურსზე წარმოდგენილი ყველა ავტორს და ტექსტს განიხილავს თანაბრად და ობიექტურად;

ჟიურის გადაწყვეტილება საბოლოოა და არ ექვემდებარება გასაჩივრებას.

კონკურსისთვის მიიღება მხოლოდ ქართულ ენაზე დაწერილი ორიგინალური ნაწარმოები, რომელიც მანამდე, სრულად ან ნაწილობრივ, არ ყოფილა გამოქვეყნებული, ელექტრონული თუ ნაბეჭდი სახით.

ნაწარმოების მიღების ბოლო ვადაა 25 მაისი.

ნომინაციებში გამარჯვებულ ნაწარმოებზე ვრცელდება ნიუ ვიჟენ უნივერსიტეტის საავტორო უფლება.



ელექტრონული ბიბლიოთეკა

დიოგენე

ეს ვაუჩერი წარადგინეთ გამომცემლობა „დიოგენეს" ოფისში არსებულ წიგნის მაღაზიაში და მიიღეთ 15%-იანი ფასდაკლება *-ით მონიშნულ წიგნებზე.

- ვაუჩერით შესაძლებელია მაქსიმუმ 3 წიგნის ყიდვა.
- ვაუჩერის წარდგენის ბოლო დღეა 15 ივლისი.

მის.: ა. აფაქიძის ქ. 9, მე-2 სართული (სპორტის სასახლესთან).
ტელ.: 221 33 21.
სამუშაო დღეები: ორშაბათი-პარასკევი, 10:00-18:30.
www.diogeneshop.ge