შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Institute of General and Comparative Literary Studies

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი
ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

13

Institute of
Literature Press

ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

ლევან ბრეგაძე
თამარ ბარბაქაძე
თეიმურაზ დოიაშვილი
მაკა ელბაქიძე
გაგა ლომიძე
თამარ ლომიძე
რევაზ სირაძე
ბელა წიფურია

სარედაქციო კოლეგიის საპატიო წევრები

მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
სადაო ცუკუი (იაპონია)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
მაია ბურიმა (ლატვია)

პასუხისმგებელი მდივანი

სოლომონ ტაბუცაძე

Editor

Irma Ratiani

Editorial Board

Levan Bregadze
Tamar Barbakadze
Teimuraz Doiashvili
Maka Elbakidze
Gaga Lomidze
Tamar Lomidze
Revaz Siradze
Bela Tsipuria

Honorary Members of Editorial Board

Manfred Schmeling (Germany)
Sadao Tsukui (Japan)
Rudolf Kreutner (Germany)
Maja Burima (Latvia)

Responsible Editor

Solomon Tabutsadze

სჯანი 13, 2012, მაისი

რედაქციის მისამართი:
საქართველო
თბილისი, 0108
მერაბ კოსტავას ქ. 5
ტელეფონი: (+995 32) 2 99-63-84
ფაქსი: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstituti.ge
E-mail: litinstituti@yahoo.com

Sjani 13, 2012, May

Address:
Georgia
0108, Tbilisi
5, M. Kostava St.
Tel.: (+995 32) 2 99-63-84
Fax: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstituti.ge
E-mail: litinstituti@yahoo.com

ISSN 1512-2514

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 1
1 Ilia Chavchavadze Avenue, Tbilisi 0179
Tel 995 (32) 225 14 32, 995 (32) 225 27 36
www.press.tsu.ge

შინაარსი

Contents

რედაქტორისგან — 7 — From the Editor

ლიტერატურის თეორიის პრობლემები

Problems of Literary Theory

ივანე ამირხანაშვილი — 8 — **Ivane Amirkhanashvili**
აგიოგრაფიის სტილის საკითხები (თეორიული შენიშვნები) — Some Questions of Hagiographical Style (Theoretical remarks)

ენიო სტოიანოვი — 14 — **Enyo Stoyanov**
ფიქციურ სამყაროთა თეორია, როგორც ლიტერატურული გამომგონებლობის თეორია — Fictional Worlds Theory as a Theory of Literary Invention

იორდან ლუცკანოვი — 24 — **Yordan Lyutskanov**
ისევ „ათენი იერუსალიმის წინააღმდეგ" შესახებ (ლევ შესტოვის ტრაგედიის კონტრ-ელენ(ისტ)ური ფილოსოფია) — Again on 'Athens against Jerusalem' (Lev Shestov's Counter- Hellen(ist)ic Philosophy of Tragedy)

ანდრეი ტაშევი — 47 — **Andrey Tashev**
კლასიკური პრაგმატიზმი: მიმოხილვა — Classical Pragmatism: An Overview

პოეტიკური პრაქტიკები

Poetical Practices

კონსტანტინე ბრეგაძე — 66 — **Konstantine Bregadze**
მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი" — Modernism as a Mythless Age in Konstantine Gamsakhurdia's Novel "The Smile of Dionysus"

ტატიანა მეგრელიშვილი — 87 — **Tatiana Megrelishvili**
რეალიზმი რუსული კულტურის ისტორიულ-ლიტერატურული ევოლუციის ჭრილში (განვითარება მოდერნულობის პარადიგმის ჩარჩოებში) — Realism in a Historical-Literary Row of Russian Culture: Movement Within a Modernity Paradigm

ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია

იური ლოტმანი
პოეტური ტექსტის ანალიზი

ლექსმცოდნეობა

ლელა ხაჩიძე
X საუკუნის ქართული და ბულგარული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან

რეგინა კოიჩევა
ბიზანტიიდან ბულგარეთამდე და საქართველომდე — მოდიფიკაცია და ტიპოლოგიური მსგავსებები ძველ ბულგარულსა და ქართულ ჰიმნოგრაფიას შორის

ანა ალექსიევა
ბულგარული ბახუსური პოეზია მე-19 საუკუნიდან: კონტექსტი, სპეციფიკა და ლირიკული თემატიკა

ფილოლოგიური ძიებანი

მაია ჯალიაშვილი
წინ გასწრებული საათი ანუ ტრადიციისა და ნოვაციის სინთეზი ქართულ მოდერნისტულ ნარატივში

ივან ხრისტოვი
1920-იანი წლების ექსტრა-კანონიკური ლიტერატურა

ინტერპრეტაცია

სტანკა პეტროვა
კუს სიზმარი

Chrestomathy of Literary Theory

111 **Iuri Lotman**
Analysis of Poetical Text

Theory of Poetry

135 **Lela Khachidze**
From the History of the 10th-Century Georgian and Bulgarian Hymnography

146 **Regina Koycheva**
From Byzantium to Bulgaria and to Georgia – Modifications and Typological Similarities between Old Bulgarian and Georgian Hymnography

162 **Anna Alexieva**
Bulgarian Bacchic Poetry from the 19th Century: Context, Specific Characteristics, and the Lyrical Subject

Philological Researches

176 **Maia Jaliashvili**
The Clock Ahead of Time or The Synthesis of Tradition and Novelty in Georgian Modernist Narrative

185 **Ivan Hristov**
Extra-Canonical Litarature of the 1920s

Interpretation

192 **Stanka Petrova**
The Turtle's Dream

კრიტიკული დისკურსი

დიმიტრი ალექსანდროვი
სხეულის პრობლემა მარგარეტ ეტვუდის ტექსტში „წარღვნის წელი“

თარგმანის თეორია

დიაკვანი პეტრე (შიტიკოვი)
მეტაფორის თარგმანის საკითხები (სახარების ტექტების მიხედვით)

ფოლკლორისტიკა — თანამედროვე კვლევები

მარინე ტურაშვილი
ზეპირი ისტორიის თეორიული და მეთოდოლოგიური კვლევის საკითხები

კულტურის პარადიგმები

ჟანა ნურმანოვა
ლიტერატურისა და ფილმების შედარება, როგორც სამეცნიერო სფერო

ვიდა ბაკუტიტე
ლეგენდა, მითი, სიმბოლო: ფენომენთა განმარტება ლიტვური თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების კონტექსტში

მემორია

ივანე ამირხანაშვილი
სიმაღლე სულიერებისა

Critical Discourse

217 **Dimiter Alexandrov**
The Problem of the Body in Margaret Atwood's The Year of the Flood

Theory of Translation

223 **Deacon Peter (Shitikov)**
On the Issue of Translation of Metaphor (With Reference to Evangelical Texts)

Folkloristics – the Modern Researches

233 **Marine Turashvili**
On the Question of the Theoretical and Methodological Research of Oral History

Paradigms of Culture

245 **Zh. K. Nurmanova**
The Literature and Movies in a Scientific Field of Comparison

258 **Vida Bakutytė**
The Legend, Myth, Symbol: Definition of the Phenomenon in the Context of Dramarurgys's and Theatre's Development in Lithuania

Memoria

270 **Ivane Amirkhanashvili**
Primary Spiritual Values Dedixated to Eliso KalandariS\hvili

ელისო კალანდარიშვილი
ბიბლიური პარადიგმატიკისა და სახისმეტყველების თავისებურებანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

272 **Eliso Kalandarishvilil**
Peculiarities of Biblical Paradigmatics and Tropology in Vazha-Pshavela's Creativity

გამოხმაურება, რეცენზია

Reviews, Comments

რუსუდან ცანავა
ირმა რატიანის ნაშრომი — „ფაბულა და სიუჟეტი — Pro Et Contra"

281 **Rusudan Canava**
Irma Ratiani's book – "Fabule and Plot. Pro Et Contra"

ახალი წიგნები

New Books

მოამზადა *გაგა ლომიძემ*

287 Prepared by *Gaga Lomidze*

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი

293 **Style of Academic Publications of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature**

რედაქტორისგან

ძვირფასო მკითხველებო,

ჟურნალ „სჯანი"-ს წინამდებარე გამოშვება განსაკუთრებულია თავისი დატვირთვითა და შინაარსით. პირველად მისი არსებობის მანძილზე, ჟურნალში წარმოდგენილია ორი ქვეყნის — საქართველოსა და ბულგარეთის — ლიტერატურულ-კვლევით ცენტრებში მომზადებული მასალა. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტსა და ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ბულგარული ლიტერატურის ინსტიტუტს ერთმანეთთან მრავალწლიანი თანამშრომლობა აკავშირებთ. გაფორმებული მემორანდუმის ფარგლებში არაერთი სასემინარო, საკონფერენციო თუ საგამომცელო აქტიობა განხორციელდა. ამ მჭიდრო სამეცნიერო ურთიერთობის კიდევ ერთი, საყურადღებო შედეგია ჟურნალ „სჯანი"-ს ახალი ნომერი, გამორჩეული ავტორთა ინტერნაციონალური შემადგენლობითა და მასშტაბური ფილოლოგიური თემატიკით.

ვიმედოვნებთ, რომ ჟურნალში წარმოდგენილი პუბლიკაციები საინტერესო იქნება მკითხველებისათვის, ხოლო თავად „სჯანი" ნარმატებით განაგრძობს სვლას საერთაშორისო აღიარებისაკენ.

პროფესორი ირმა რატიანი

From the Editor

Dear Readers,

The forthcoming issue of international scientific journal "Sjani" is exceptional not only for its significance but its contents as well. For the first time, the journal presents the material prepared in scientific-literary centres of two countries: Georgia and Bulgaria. Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature and Bulgarian Institute of Literature of Bulgarian Academy of Sciences have a long history of interrelation. On the basis of the memorandum large numbers of seminars, conferences and publishing activities have been carried out. The present issue of journal "Sjani", with its distinguished contributors as well as the wide range of philological themes presented in the journal, is a clear example of the close scientific ties these two countries have had over the past years.

The editorial board hopes that the papers presented in the journal will be rather interesting for the readers, as for "Sjani" it will continue moving towards the international recognition.

Professer Irma Ratiani

ივანე ამირხანაშვილი
(საქართველო)

აგიოგრაფიის სტილის საკითხები

(თეორიული შენიშვნები)

ნაწარმოები ყოველთვის შეიცავს იმაზე მეტს, ვიდრე მასში ავტორი დებს ან გულისხმობს.

აგიოგრაფიული შემოქმედების საფუძველშიც დევს ტენდენცია მიგვანიშნოს საგანი, რომელიც არ გამოიხატება და გაგვაგონოს ხმა, რომელიც არ ისმის.

აგიოგრაფია არის მოდელი, წინასწარ აღებული „რაღაც“, რომელიც ხორციელდება „რაღაცისთვის“. უტილიტარული ფუნქცია თავიდანვე განსაზღვრულია. ეს არ არის თავისუფალი შემოქმედება, მაგრამ ისიც გასათვა-ლისწინებელია, რომ თავისუფლების მოთხოვნილება ჩნდება იქ, სადაც არ არის თავისუფლება.

აგიოგრაფიული ნაწარმოები არის პასუხი საზოგადოების მოთხოვნილებაზე. საზოგადოებას სურს ჰყავდეს „ასეთი“ გმირი. ადამიანთა ცნობიერება, გემოვნება, სოციალური და ეროვნული ინტერესები მოითხოვს ამას და მწერალი ასრულებს „დაკვეთას“.

საზოგადოება — გმირი — მწერალი. რამდენადაც მყარია ეს ერთიანობა, იმდენად უფრო ადვილი შესაძლებელია, რომ აქ რაღაც შეიცვალოს დადგენილი წესის გვერდის ავლით.

მწერალი მარტო რიტორიკისა და ჟანრის კანონებს არ ითვალისწინებს. ის ანგარიშს უწევს მკითხველის (მსმენელის) ფსიქოლოგიასა და აღქმის თავისებურებებს. ეს იწვევს შემოქმედებითი სუბიექტურობის გააქტიურებას, რომელიც შეიძლება მარტო მეტაფორებისა თუ ტროპების გამოყენებით არ დაკმაყოფილდეს.

სუბიექტურობის გააქტიურება მწერალს აახლოებს სინამდვილესთან, ცხოვრებასთან, სიცოცხლის წესთან, საგანთა ბუნებასთან, საიდანაც შეიძლება წამოვიდეს ისეთი ემოციური ნაკადი, რომელიც შთაგონების „არაკანონიკურ“ იმპულსებს წარმოშობს.

დგება მომენტი, როცა მწერლის შინაგანი ხედვა ზედაპირზე ამოდის და გარკვეულ ფორმებად განსხეულდება. ამ ფორმების ხარისხს განსაზღვრავს მწერლის გემოვნება და მშვენიერის შეგრძნების უნარი.

სპეციფიკას ქმნის ჟანრის თავისებურება — ნაწარმოები იწერება ხმამაღლა წასაკითხად. ამიტომ შეუძლებელია ანგარიში არ გაეწიოს რიტორიკის კანონებს.

არსებობს რაღაც, რასაც ხმამაღლა ვერ იტყვი; არსებობს ისიც, რაც ხმამაღლა უნდა თქვა. ლიტერატურა სიჩუმისა და ლაპარაკის ერთიანობაა. ის ერთდროულად დუმილიც არის და მეტყველებაც. ხმამაღლა სათქმელს თავისი ფორმა აქვს. ამ ფორმის გარეშე სათქმელი ვერ გამოიხატება.

ვერ ვიტყვით, რომ ქართულ აგიოგრაფიაში შეინიშნება თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, მაგრამ, სამაგიეროდ, არის განწყობა, რომ საგანი ასახოს ისე, როგორც აღიქვამს. ამ ტიპის თავისუფლება ვლინდება, მაგალითად, ეროვნულ-კულტურუ-

ლი მოტივების გადმოცემისას.

წერითი ხელოვნების თავისებურება ის არის, რომ მასში მოქმედებს იდეა, რომელსაც ფესვები ენაში აქვს გადგმული; ტექსტის აზრი იძებნება ენაში; ლიტერატურული ენის ბუნება, მისი მაცდუნებელი თვისება მდგომარეობს იმაში, რომ სუბიექტს (მწერალს) უჩნდება სურვილი და საშუალება ენის გარეგნული პარამეტრების გამოყენებისა. თხრობის გენეტიკური ლოგიკა ისეთია, რომ იგი თავისთავად მოითხოვს ამბის „გადაკაზმვას", ბელეტრიზებას; ფიგურებით, სახეებით, ციტატებით, რემინისცენციებით, მეტრითა და რიტმით ოპერირებას. თემა, როგორც დარწმუნების საშუალება, თავის სრულ გამოხატულებას ხატოვან, ფიგურულ მეტყველებაში პოვებს.

ამ მხრივ, აგიოგრაფიული სტილი ინტენციურია. მას აქვს მიზანი, სწრაფვა და მიმართულობა იქითკენ, რომ სიტყვაში გააცოცხლოს იდეა, დრო, საგნების სული.

სტილის ინტენციურობაზე საუბრობს გიორგი მცირე, როცა წერს, რომ აგიოგრაფოსებს ევალებათ: „განჰმართონ ენა ბრგვნილი იგი სულისა". ესე იგი, ავტორმა უნდა გაასაგნოს, „გამართოს" შინაგანად, სულში ინტენციის, ჩანაფიქრის სახით არსებული „განუმზადებელი" იდეა.

იდეები სიტყვაში ცოცხლდებიან. „მოკვდავი" საგნები სიტყვაში პოვებენ უკვდავებას.

სიტყვის ესთეტიკა ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია თავისუფლებისა, რომელსაც ავტორი მოიპოვებს ჟანრის კანონის ფარგლებში.

თავისუფლება კანონიდან გადახვევასთან არის გაიგივებული. არცთუ უსაფუძვლოდ. ინტენციის სულისკვეთება აქაც მოქმედებს.

კანონიდან გადახვევაც კანონია, თუ ამას შედეგი მოაქვს. ბევრითი კანონმორჩილება შეიძლება იმდენად შედეგის მომტანი არ იყოს, რამდენადაც კანონიდან გადახვევა.

ყველაფერი სიტყვით იწყება და სიტყვით მთავრდება. ეს არის სარწმუნოებრივი, ისტორიული და სოციალური კოსმოსის თაეი და ბოლო. კოსმოსის შიგნით ხდება მოვლენები, რომლებიც განფენილია დროსა და სივრცეში. ფიზიკური მოვლენები აისახება მეტაფიზიკურ არსში და ეს არის თამაში, რომელსაც გონება მიმართაეს.

რაც უფრო ცოცხალია თხრობა, მით უფრო მეტად ზრუნავს ავტორი ესთეტიკური ემოციის ფორმირებაზე.

რა ხდება იქ, სადაც ესთეტიკური ცნობიერება უპირისპირდება ცნობიერების ჩვეულებრივ ფორმას? იქმნება უბრალოების ეფექტი. უბრალოება მშვენიერის ერთ-ერთი საფუძველია.

სიტყვა განაპირობებს ამბის შინაარსს. როგორიც არის სიტყვა, ისეთია ამბავი. ენობრივმა ფაქტურამ უნდა შექმნას ჭვრეტის პირობები იმისათვის, რათა შინაარსი სრულად იქნეს აღქმული.

სიტყვიერი ორნამენტი კონცენტრიკული წრეებივით იშლება. მრავალსიტყვაობა, ერთი შეხედვით, თვითმიზნურის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თავისთავად, სიტყვების თავმოყრა არ ქმნის წესრიგს, მით უმეტეს, სილამაზეს. ბევრი ხე ყოველთვის არ ქმნის ტყეს. მთავარია, ურთიერთკავშირი, სიტყვათა კავშირის ხასიათი და შედეგი.

ჭეშმარიტება ტექსტში იხილვება. ტექსტს აქვს თვითგახსნის უნარი. გახსნილ ტექსტში ვლინდება ენა როგორც ავტორის აზროვნებისა და მკითხველის აღქმის საერთო სტრუქტურა.

ენის ყოველი დეტალი, ნიუანსი თუ ნაწილი ერთმანეთთან მექანიკურად კი არ არის დაკავშირებული, არამედ ორგანულად, შინაგანი კავშირით არიან გადაჯაჭვული, განლაგებული არიან რაღაც ხელშესახები ერთის გარშემო, რომელსაც თაეისუფლად შეგვიძლია შინაგანი ცენტრი ვუწოდოთ.

დიუბუას ტრადიციული გამოთქმით, სტილი — ეს ადამიანია. ისტორიული თვალსაზრისით, სტილი — ეს ეპოქაა; კონკრეტულად კი სტილი — ეს ენაა.

„ენა — უპირველეს ყოვლისა, ინდივიდუალურობის გამოხატულებაა" (Топоров 1999: 363).

სტილი ანიჭებს ტექსტს ლიტერატურულ ავტონომიურობას.

სტილის დამახასიათებელი თვისებაა მონოტონურობა, რაც საერთოდ ეპოქის კულტურული ნიშანიც არის.

ნანარმოებს თვითსრულყოფისა და თვითგაფორმების საფანელი სულაც რომ არ გააჩნდეს, მას გარედან სრულყოფდა და ჩამოაყალიბებდა იდეა და დრო. აგიოგრაფიის იდეა და დრო — ეს არის სტილის გარანტია. რაც მეტი დრო გადის, იდეა მით უფრო განამტკიცებს ფორმათა კანონიზაციას.

მეშვიდე საუკუნეში პერმოგენეს მიერ დადგენილი რიტორიკული სტილის შვიდი კრიტერიუმი გამძლე სახელმძღვანელო აღმოჩნდა მწერლებისათვის (Каждан 2002: 217). თუმცა დადგენილი კრიტერიუმების გარეშეც აგიოგრაფიის იდეამ თავისთვის ჩამოაყალიბა ღირსეული ლიტერატურული სტილი, რომელიც აღნიშნულ შვიდ კრიტერიუმსაც მოიცავს: სინათლე, დიდებულება, სილამაზე, სიმოკლე, სიმართლე, ძალა და უბრალოება.

ეს კანონია, მხატვრული ეფექტი კი, როგორც ითქვა, იბადება კანონის სქემის შიგნით, ფორმათა ვარირებით. ელემენტების ურთიერთშეპირისპირება ხდება მიზეზი ტექსტის სტრუქტურული მთლიანობისა და ჰარმონიისა.

საგნებს გრძნობას და სიცოცხლეს ჰმატებენ ფიგურები. ფრაზები ქმნიან ინტონაციებს, რომლებიც მოგვაგონებს პოეტიზმებს. პოეტიზმი — „პოიემა", ქმნადობის საწყისი!

ცალკეული ფიგურა, მეტაფორა იქნება ეს, შედარება, ეპითეტი თუ რემინისცენცია, თითქმის არაფერს ჰმატებს ავტორისეულ იდეას, რადგან ის არის ერთეული, რომელიც ქმნის მთლიანობას და მისი ფუნქციაც სწორედ ამ მთლიანობაში განისაზღვრება.

ისევე, როგორც მოზაიკაში, კენჭი თუ სმალტა, ცალკე აღებული, გაცვეთილი და არაფრისმთქმელი გვეჩვენება, არც ფერი გამოარჩევს და არც ფორმა, მაგრამ მთლიანობაში, თავისი სიმრავლით ქმნის განუმეორებელ პანოს, რომელშიც ერთი მათგანის ამოღებაც კი გამოუსწორებელ დისჰარმონიას იწვევს.

მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა თვალსა და ხელს შუა გვიქრება ნორმატიული პოეტიკის ანალიზისას. პოეტიკის პრიორიტეტი აუქმებს მწერლის ავტორიტეტს, მაშინ, როცა მწერალზეა დამოკიდებული პოეტიკის რაობა და არსი.

შუა საუკუნეების ავტორზეა ნათქვამი:

„ლიტერატურა — უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ავტორის „ქცევის მანერა", მის მიერ ხატებისა და ფიგურების გამოყენება (Каждан2002: 20).

როგორც საეალდებულო პოეტიკა განსაზღვრავს მწერლის სტილს, ისე მწერლის სტილი აყალიბებს პოეტიკას. ეს რომ ეგრეთ წოდებული ქიაზმი არ არის, ამას სტრუქტურული ანალიზიც ადასტურებს, როცა ინვარიანტი ანუ უცვლელი სიდიდე დაიყვანება ვარიანტზე ანუ ცალკეულ, ცვლად სიდიდეზე და პირიქით, როცა ვარიანტიდან (სხვა გზა არ არსებობს) მივდივართ ინვარიანტისაკენ.

ისიც ცხადია, რომ აგიოგრაფია მხატვრული საშუალებებით უფრო ოპერირებს, ვიდრე სილოგიზმებით; აგიოგრაფიულ ნაკადში ლიტერატურა არ არის ჩრდილოვანი მოვლენა.

სინამდვილის კლიშირების ტრადიციული წესი თვითდარღვევის ელემენტებსაც შეიცავს. ეს ელემენტები ყველაზე მეტად იქ იჩენს თავს, სადაც აღნიშნული წესი ყველაზე უფრო მტკიცე და შეუვალი გვეჩვენება.

„გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების" რამდენიმე მონაკვეთში სინამდვილის კლიშირების წესი ირღვევა იმისათვის, რათა ამავე წესის დაურღვეველობა აჩვენოს. მაგალითად, არტანუჯის ეპიზოდში „სიძვის დიაცის" სიტყვები „გაუფილტრავად", არანორმატიული ფრაზით არის გადმოცემული: „მე თავსა ჩემსა ზედა ვერ თავისუფალ ვარ, ვინაითგან გარდარეული სიყუარული აქუს ჩემდა მომართ კურაპალატსა". აქ სინამდვილე არღვევს კლიშეს, ცნობიერება ერევა კანონს. ეთიკური წარმოდგენა გარდაისახება ესთეტიკურ ფაქტად, არტეფაქტად. ავტორი დროებით არღვევს ნორმას, რათა ბოლოს უფრო გაამყაროს იგივე ნორმა. „ხორციელად ძლიერსა ხელმწიფესა სულიერად ძლიერთა კაცთა სძლეს" — ეს ფრაზა აუქმებს „სიძვის დიაცის" ეთიკურ თავისუფლებას და კანონის მტკიცე ჩარჩოებში აქცევს მას.

ლიტერატურის ნებისმიერი ჟანრი თავისუფლებისა და კანონის სინთეზს წარმოადგენს, რაღა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლები მასშტაბითა და ფორმით.

აგიოგრაფია, როგორც იდეოლოგიზებული პროზა, საფუძველშივე გულისხმობს გრძნობათა კოოპერაციას ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის. იგი, თავისი კონცეპტუალური აპარატით, წარმოადგენს ლიტერატურის ავტონომიურ ჟანრს, თავის თავში ჩაკეტილ თავისი თავის კანონს, რომელსაც იმდენად აქვს კავშირი სხვა ჟანრებთან, რამდენადაც სიტყვასთან დაკავშირებულ ერთ კანონს შეიძლება ჰქონდეს კავშირი სიტყვასთან დაკავშირებულ მეორე კანონთან.

დამოწმებანი:

Kazhdan, Aleksandr Petrovich, *Istoria vizantiiskai literaturi (650-850 g.g.)*, "Alcteia", Sanqt-Peterburg, 2002: 217) (Александр Петрович Каждан, *История византийской литературы (650-850 г.г)*, «Алетейя», Санкт- Петербург, 2002).

Todorov, Tsvetan, *Teorii simvila*, M., Dom intelektualnoi knigi, 1999: 363 (Цветан Тодоров, *Теории символа*, М., дом интелектуальной книги, 1999).

Ivane Amirkhanashvili
(Georgia)

Some Questions of Hagiographical Style
(Theoretical remarks)

Summary

Key words: hagiography, style, genre.

A work of literature always contains more than the author puts into it or implies. The basis of hagiographical work is also a tendency to indicate the subject which is not expressed and let us hear the voice that is not heard.

Hagiography is a model, "something" taken in advance that is realized for "something". Utilitarian function is defined at the outset. This is not free creativity but it is to be taken into account that the demand for freedom appears where there is no freedom.

Hagiographic composition is a response to public demand. The society wants to have "such" a hero. Men's consciousness, taste, social and national interests demand this and the writer fulfills the "order". The stronger the unity "society – hero – writer", the easier to make a difference here, bypassing the established rule.

The writer does not take into account only the canons of a genre and rhetoric. He takes into consideration the peculiarities of reader's (listener's) psychology and perception. This causes activation of creative subjectivity which might not be satisfied only by the use of metaphors and tropes.

The activation of subjectivity puts the writer closer to the reality, life, law of life, nature of the things from which such emotional flow may come which gives rise to "non-canonical" impulses of inspiration. It is the moment when the inner vision of the writer comes to the surface and is embodied in a certain form. The extent of these forms is determined by the writer's taste and the ability to feel the beauty.

Specificity is created by the peculiarity of the genre – a composition is written for reading aloud. Therefore, it is impossible not to take into account the canons of rhetoric.

There is something that you cannot say in a loud voice there is also something that you should say loudly. Literature is the unity of quietness and talking. It is silence and speech simultaneously. The expression of an idea has its own form. Without this form the idea cannot be expressed.

We cannot say that the striving for freedom is noticed in Georgian hagiography but there is a desire to reflect the subject in such way as it is perceived. The freedom of this kind is revealed, for example, when national and cultural motives are rendered.

The peculiarity of the art of writing is that there is an idea in it which has roots in the language; the sense of the text is sought in the language; the nature of literary language, its tempting property is just this, that a subject (writer) has a desire and possibility to use the external parameters of language. Genetic logic of a narrative is that it requires "re-fining" of the narration in itself; fictionalization it with figures, images, citations, reminiscences, operation with metre and rhythm m. The theme as a means of persuasion finds

its full expression in tropology, figurative speech.

In this respect hagiographical style is intentional. It has a purpose, aspiration and tendency to revive an idea, time, spirit of the things in a word. The ideas come to life in a word. "Mortal" things find immortality in the word.

The aesthetics of the word is one of the main factors of a freedom which is found by an author within the frames of the law of genre.

Freedom is identified by the deviation from the canon. It is not without reason. The striving for intention operates here too. Deviation from the canon is also canon if it brings result. Strict adherence to the guidelines may not achieve results as deviation from the canon.

Everything starts with a word and ends with a word. This is Alpha and Omega of religious, historical and social cosmos. Inside the cosmos there happen events which are spread in time and space. Physical events are mirrored in metaphysical essence and it is a game which is addressed by mind. The more alive narration, the better an author takes care about the formation of aesthetic emotion.

What happens where aesthetic consciousness is opposed to the ordinary form of consciousness? The effect of simplicity is created. Simplicity is one of the basics of beauty.

A word determines the content of the narration. What word is, so is the narration. Language texture must create conditions for contemplation so that the content has been grasped in full.

Hagiography as an ideologized prose, at its core implies cooperation of feelings between the composition and the reader. By its conceptual apparatus it represents an autonomous genre of literature, its own canon closed in its own self which has link with other genres as one canon connected with the word may have a link with the second canon connected with the word.

ENYO STOYANOV
(Bulgaria)

Fictional Worlds Theory as a Theory of Literary Invention

Possible Worlds

Despite the fact that the discourse of possible worlds has its starting point in Leibnitz, its current form is related to the way Saul Kripke[1] resorted to the notion of possible worlds in order to clarify systematically the modal categories: possibility, necessity, contingency and impossibility. The concept of possible worlds establishes these categories in the following manner: a given statement is possible only if it is true in at least one possible world; it is necessary only if it is true in all possible worlds; its contingent only if it is true in some possible worlds and untrue in others; and its impossible only if it is untrue in all possible worlds. Besides clarifying modalities in this somewhat recursive manner[2], already in Kripke this notion is used to afford a new semantics for proper names. Kripke questions the Russelian identification of proper names with a bundle of descriptions. Russel missed a problem with this reduction of names to descriptions, which resides in a special class of statements, involving belief. For example: the statement "X believes that Aristotle was the teacher of Alexander the Great" according to Russel's theory will not risk changing its truth value if we replace "Aristotle" with "the author of the *Poetics*". But that will not always be the case, since it is entirely possible that X precisely does not know or believe that Aristotle is the author of the *Poetics*. May be he believes it was Plato who wrote the *Poetics* and that Aristotle was teaching Alexander the Great. In this case the statement "X believes that author of the *Poetics* was the teacher of Alexander the Great" will not be true. Based on examples like these the equation of proper names with descriptions becomes obviously problematic. Kripke's alternative is to claim that the proper name is a rigid designator related to a multiplicity of possible worlds: worlds, in which Aristotle is not the author of the *Poetics*, and worlds, among them our world, in which he is. Thus possible worlds are presented as domains of discourse, helpful in resolving semantic issues of statements (and especially counterfactual statements)[3].

This type of reasoning with the help of possible worlds has become a way for developing logical semantics since the sixties in a two-dimensional direction, i.e. it offered a way for differentiating intension from extension. These two interdependent sematic levels derive from Frege's distinction between *Sinn* and *Bedeutung* (see Frege 1960). For Frege *Bedeutung* is the level of relation between statement and world, i.e. the truth value of statements. Sinn on the other hand is "the mode of presentation" of *Bedeutng*. The way Frege defined *Sinn* and *Bedeutng* presented numerous problems, especially the question of synonymy and the semantics of fictional terms (flying horse). Since for Frege *Bedeutng* is the truth value of a statement, it turns out that all statements that share truth value are synonymous. The way out of this predicament was sought in intension. Unfortunately, the way Frege defined *Sinn* was lacking, since expressions like "flying horse" lack reference and as objectless are difficult to understand as "mode of presentation". The semantics of possible

worlds provided a way out of this conundrum by defending logical (truth-relative) semantics through shifting the emphasis from truth values to truth conditions. Thus intension became a rule for assigning truth value with the aid of possible worlds. Montague, the pioneer of this line of development of possible world semantics for natural languages, defined intension as a function from possible worlds to extensions (see Montague 1974; a good summary of Montague grammar may be found in Partee 1989). Somewhat simplified, this means that we start with the language and the set of possible worlds, and intension is the rule of relating statements of the language to some portion of a subset of possible worlds. Montague's notion of intension comes close to the classical notion of proposition and as such is not heavily language dependent (i.e. it can be expressed in different languages without loss). Furthermore, as Barbara H. Partee has pointed out (Ibid.:119), it remains intension in an extensional sense, i.e. this is a semantics that subordinates everything to reference. Possible worlds are there to provide all discourse with a proper domain.

Overall the semantic use of the notion of possible worlds aims at *disambiguation.* But this curative notion itself seems ambiguous, since the semantic problems, addressed here, shed no light on the question of the ontological commitment of the discourse on possible worlds. In this context one of the more contested positions is the indexical notion of actuality, presented by David Lewis (see, for instance, Lewis 1986). According to him, the actual world is simply the world, in which a statement under scrutiny is been produced. Therefore he claims that possible worlds fully exist and each one is actual from its own perspective, relative to the others. Others (among them Stalnaker 1984, Plantinga 1974; Cresswell 1988) have claimed that are possible worlds, but only one of them has happened to be actual – our world. They generally agree with Kripke's insistence that "possible worlds are stipulated, not discovered by powerful telescopes" (Kripke 1980: 44). In this view "possible worlds" are most often considered as purely linguistic constructions with logical import'.

A further complication in the theory of possible worlds comes from the questionable implication of the word "world" involved. As mentioned above, the difference between "genuine" and "actualist" basically comes down to this question. The actualist position considers possible worlds as abstract objects, among which one has been actualized and thus allows for full quantification. The genuine realists insist on treating possible world as concrete individuals. Beyond the difference between the abstract or concrete character of possible worlds, most theoreticians view these entities as maximal or according to Kripke's expression, they are "total 'ways the world might have been', or states or histories of the entire world" (Kripke 1980:18). Later his notion has been contested by Jakko Hintikka, who insists that the talk of "possible worlds" should be restrained by a notion of relevance, which will let them be only "small worlds":

In order to speak of what a certain person *a* knows and does not know, we have to assume a class ('space') of possibilities. These possibilities will be called scenarios. Philosophers typically call them possible worlds. This usage is a symptom of intellectual megalomania. In most applications 'possible worlds' are not literally worlds in the sense of universes but merely 'small worlds', that is, so many applications of the language in question, typically applications to some relatively small nook and corner of our four-dimensional world. Such a space of scenarios is essentially the same as what probability

theorists mean by sample space. It might be called the epistemic space. Depending on the application, the elements of that space can be states of affairs or sequences of events. What the concept of knowledge accomplishes in any case is a dichotomy (relative to the knower) of the elements of the epistemic space into those that are ruled out by *a*'s knowledge and those that are compatible with everything he or she (or it, if we are dealing with a computer) knows in a given scenario. (Hintikka 2003: 34-5)

Despite those differences in construing the precise sense and volume of the notion of possible worlds, it seems that the primary way, in which they can be differentiated, is by comparison. Differences are gouged always on the background of some parallelism, be it on a local (small worlds) or global (total worlds) scale.

Fictional worlds in Doležel's theory

The debates in analytic philosophy around the notion of possible worlds, summarized all too briefly here, became complicated further by the insistence of some literary theorists (the most notable among them are Lubomir Doležel, Thomas Pavel and Ruth Ronen – see Doležel 1998; Pavel 1986; Ronen 1994) on the usefulness of possible worlds theory for defining literary fiction, but only under the condition of differentiation between possible and properly fictional worlds. The theoreticians that hold this position claim that such a distinction is necessary in order to provide a definable specificity for literary texts among the various applications of the possible worlds model in logic, physics, philosophy, historiography and even its everyday uses. As mentioned earlier, the focus of the present examination will be Doležel's arguments in favor of constructing such a special class of possible worlds. In this endeavor the guiding question will be not so much how the possible worlds framework has been adapted for dealing with the problem of literary fictionality, but rather whether this framework, through all the adjustments it undergoes in its application to literature, is not relying on premises that illegitimately restrict by default our understanding of literary invention.

In *Heterocosmica* Doležel defends the recourse to the possible worlds model on the basis of his criticism of the previous "one-world" models for describing fictional texts (Doležel 1998: 2-12). This is done in two directions. The first one involves exposing the shortcomings of previous theories by grouping of the views of Bertrand Russel, Frege, and structuralism under the same banner – the thesis that literature's fictional statements lack reference (Ibid.: 2-6). According to Doležel, Russel reduces fictional statements to empty terms, Frege, as we mentioned earlier, retains only intensional significance for them, and the tradition, started by Saussure, views literature as auto-referential language. The second, and more crucial, part of Doležel's criticism is directed at those theories that have claimed to provide literature with some kind of reference: mimetic theories (Ibid.: 6-10). The major objection on Doležel's part is that mimetic models never let the reference of literary text be fictional particulars. Since according to these positions the domain of literary discourse is the actual world, the reference of all literary statements is either actual particulars (the claim that for every character, event or entity in the literary work there necessarily is an actual prototype), or instead of particulars, literary texts refer to universals. It is noteworthy that besides these options of mimetic theory, Doležel finds a third

one, which is somewhat unusual – the critical discourse, in which fictional particulars are retained, but they are presented as existing prior to their "creation" by the literary text in some undefined ontological region, where they readily await the literary author to find them and describe them (Ibid.:8-9). For Doležel the fictional particulars cannot exist before the text that has invented them. This last point of Doležel's criticism aimed at critical constructs which do not rely on the possible worlds framework, is quite telling, since it obviously rejects the thesis of *potential existence* of what the literary text will present in the form of fictional worlds. But what Doležel flatly denies here is precisely the view that has been developed already by Aristotle as a way to tie possibility and literature together. According to Aristotle, potentiality is always prior to actuality, except for the infamous Unmoved mover. For Doležel all literary possibilities emerge, while for Aristotle all emergence depends on possibility. Such an option is barely even discussed in Doležel's talk of possible worlds. In this respect Doležel (see Doležel 1998:25) relies on Ricoeur's differentiation between potentiality as actuality's past, and "pure" fiction: "What 'might have been' – the possible in Aristotle's terms – includes both the potentialities of the 'real' past and the 'unreal' possibilities of pure fiction." (Ricoeur 1988: 191-192). The acceptance of such a thesis without qualification is problematic, since this type of distribution of "real" and "unreal" in relation to Aristotelian possibilities seems misguided. After all, "real" for Aristotle is precisely the actual in its distinction from the possible. Everything possible is possible precisely to the extent that it may become actual, or at least it might have had that option. The only way possibilities may be "unreal" besides their contingent non-actualization is due to them being outside the realm of possibility (i.e. impossible – a category, of which Aristotle hardly has anything to say). So unless "pure fiction" stands for impossibility, the distinction between non-literary potentiality and literary possibility as an antecedent and a consequent in relation to actuality cannot be preserved.

Along with the classical semantic theories of fiction, Doležel criticizes pragmatic theories as well (see Doležel 1998: 10-12). In concordance with his insistent constructivism, he claims that the predominant pragmatic theories of fiction, which present a notion of pretense in literary speech-acts, are inadequate and instead asserts that the literary author does not pretend and actually does something – s/he creates something that is not actual. But his major gripe with pragmatic approaches in describing aesthetic activities boils down to the perceived necessity of truth-conditionality in defining fiction (Ibid.:24-28). The statements of the literary author cannot be questioned about their truth value, but once a fictional world has been established by the "texture" of his work, questions of truth value once again become valid. Generally, Doležel claims that the literary text establishes something, a world, and once it has been established, it obeys the same truth conditions as any existing object, referred to by discourse. This does not mean, however, that Doležel fully rejects pragmatics in the name of semantics. The pragmatic component is precisely the act of stipulation of a fictional world by the finite text. Still in this "stipulation", in this speech-act construction, the stipulated is what matters. Writing is a creative act as long as it creates something that conforms to the norm that defines a fictional world.

This subordination of pragmatics to semantics is not unproblematic. Doležel even goes as far as to claim that there is a difference in principle between texts that refer to the actual world and those that construct a fictional world (Ibid.:24-28). The first type

Doležel calls world-imaging, and the second type – world-constructing texts. The reference of world-imaging texts exists before these texts, while with world-constructing text the speech act is primary. This type of generalization on Doležel's part is quite untenable. It is enough to point towards Austin's performatives. "I pronounce you husband and wife" does not refer to some preexisting state of affairs and cannot be attributed any truth value. Still, it relates to the actual world and adds something new to it. Of course, Doležel seems to be trying to classify literary texts among performatives as a special type – as an order of speech acts that constitutes a non-actual world (see Ibid.: 133-184). Yet it is not clear what kind of conventions can differentiate between statements, aimed at worlds (at a world, ontologically different from the actual one), and statements, aimed at *a* world, the actual one. If anything, this points towards a configuration of truth-conditions that are context-sensitive, rather than to subordination of the pragmatic register to semantic import.

But that is not all. Doležel's insistence on the primacy of the produced "fictional worlds" in defining literary acts of invention shares the shortcomings of all theories that restrict literary statements to fictional status. As an illustration of the problem with this reduction, I will give a constructed example. One of the ways, in which I can produce a literary text, may follow such a procedure: I may take an article from Wikipedia, devoted to the Second World War; I may give a title to this quoted narrative that will present this texts as a literary narration, for instance "A Literary Story". What am I actually doing? Am I turning a text that is supposed to "image" a pregiven world into a text that constructs a fictional world, or am I making a point about *representations* of the actual world? Am I producing a text that refers to a world, or rather a text that refers to textuality itself? It is not coincidental that when Doležel attempts to adapt his theoretical model to postmodern metafiction (Ibid.: 160, 166-168, 206-226), he never comments on gestures similar to the one by Borges's Pierre Menard. Besides, the constructed example I provided is clearly an effect of intertextuality. It seems, however, that Doležel will allow for intertextuality only among literary works, since otherwise the boundary between worlds would be jeopardized (see Ibid.: 199-202).

But what is the precise difference between fictional worlds and the actual one? The fictional worlds behave as a form of possible worlds. According to Doležel, they are macrostructures, populated with particulars that are ontologically homogeneous, i.e. equally fictional (Ibid.: 16). Thus the London, inhabited by Sherlock Holmes and Doctor Watson is not a London we can visit, but rather an utterly fictional London, though one that resembles very much the actual London. Examples like this one involve the problem of transworld identity. In order to avoid any essential dependence of the fictional particulars that have actual prototypes on those prototypes, Doležel rejects the need for any necessary resemblance between the counterparts. Verisimilitude is rejected as a necessary rule for creating fictional worlds. Instead he presents a more flexible version of Kripke's theory of names as rigid designators (Ibid.: 17-18, 225-226). Thus by passing through the world-boundary, the semantic import of the proper name undergoes a radical ontological transformation. Only the name remains, in order to maintain the transworld link, yet even its rigidity is lax in Doležel's account. When he comments on postmodernist rewrites of classical literary works, he is forced to accede that even the name may lose its identity (Ibid.: 225-226). Still, he attempts to reinscribe this loss of rigidity in a sequence, a re-

constructable series of aliases, which appear as variants of an invariant rigid designator in different possible worlds.

More pertinent than this derigidization of designators is the fact that characters and entities with actual prototypes like Napoleon and London constitute a problem for the affirmed autonomy of the fictional world from the actual one. In spite of his insistence that the fictional counterparts of actual prototypes are entirely fictional, just as the rest of the particulars in the fictional world that lack prototypes, he is forced to accede that the fact of the transworld link of some terms with their actual counterparts adds some significance to them (Ibid.: 16-17). Doležel's response is that this added significance has only transworld relevance, i.e. it does not interfere with the semantic functionality of the terms with prototypes within the constructed fictional world. But why are we restricted not to include some transworld significance for all terms? We can easily claim such significance for fictional entities without actual prototypes, albeit in an inverted form. Is the perceived impossibility as an actual particular, as a being in our world, of a character like Caliban in Shakespeare's *Tempest* not relevant to the way we understand this character? The difference between Napoleon and Caliban in the way they operate in fiction is predicated on this perception of their relative possibility or impossibility in the actual world. It turns out that the fictional world always depends on the actual world. Doležel is, of course, right to affirm that this dependence cannot be considered in terms of verisimilitude (Ibid.:17-18). Still, without such dependence no fictional world may be accessible from the actual. It seems that the actual world turns out to be the constant subject of changing predicates.

Furthermore, it appears as if the actual world is something quite stable and homogeneous for Doležel. This impression results from the way in which his theoretical construction presents heterogeneity as a differential feature of fictional worlds (Ibid.: 23). In line with Leibnitz, Doležel insists that worlds must comply with rules of compossibility for the entities that populate them (Ibid.: 19-20). Therefore he speaks of macrostructural constraints imposed upon worlds – general rules that determine what sort of entities may be accepted to appear in a particular world. The heterogeneity of fictional worlds stems from the fact that conflicting macrostructural constraints may apply in their construction. They may form different, separate zones of compossibility within a world, which are incompossible among themselves. According to Doležel it is precisely these conflicting condition provide for the generative principles of narrative plot in literature. It turns out that the fictional worlds in their paradoxical constitution conform to a rule of compossibility of incompossibles that is explicitly rejected for the actual world. But, after all, the actual world is not readily available to us as something settled, all we have at best is a set of actually available descriptions that are not necessarily compatible, i.e. compossible. That is why we have actual debates about what is possible and what is impossible, what is good and what is bad, what is allowed and what is prohibited, etc. These controversies are not restricted to macrostructural conditions for story generation in fictional worlds, they generate our actual stories as well.

The fact that Doležel tasks macrostructures to generate narratives seems to render narrative plot as something derivative. This comes as a consequence of his insistency on the primacy of fictional world as a conditioning macrostructure. This basically amounts to subordinating the dynamism of literary experience to something very much static. In

this Doležel relies on Von Wright's notion of the event as a difference between two static states of affairs (Ibid.: 55-56)[5]. While this notion undoubtedly makes of events and plot something derivative, but this is a gesture that ultimately fails to explain what it claims to be explaining. The reduction of events to the difference between antecedent state of affairs and a consequent one manages to show that there is an event, but cannot define the event itself, cannot explicate how a certain state can be transformed into another. It seems that even the classical structuralist narratology, derided by Doležel, is preferable here, since it tends to view the plot as primary and the states of affairs as functionally dependent upon its evental structure.

One final feature of the distinctness of the fictional worlds is the most baffling, since it seems to violate the implicit rationale of the semantic of possible worlds. Doležel insists that fictional worlds are incomplete (Ibid.:22-23). This is their ontological feature and not a reference to the "small worlds" version of the possible worlds framework. Hintikka's notion is above all a pragmatic notion, the appeal to alternatives is based on relevance for actual contexts, laden with considerations of expectations and purposes. For Doležel the referents of literary texts have only those qualities and quantities, which the text manages to confer upon them, and no more. All of the so-called fictional particulars have some kind of void in their infrastructure that nonetheless does not make them void. Of course, here Doležel refers to a well-known conundrum of fictional statements, appearing in literature. It involves the relevance of questions of the sort: "How many children does Lady Macbeth have?" The literary text constructs Lady Macbeth as a mother of children, but does not quantify over them, so they have the paradoxical existence of being an indeterminable number. According to Doležel this is a decisive feature of fictional worlds that separates them from any other possible world, including the actual. It is quite telling that here Doležel resists to use the semantic model of possible worlds for the purpose it was developed – disambiguation. When encountering statements like the one about Lady Macbeth we may use possible worlds to disambiguate them. In this procedure in what Doležel terms "fictional world" one may discern a set of possible worlds that includes worlds, in which Lady Macbeth has two children, worlds, in which she has three children, etc. It turns out we can easily present the fictional worlds in this manner, i.e. not as a special sort of possible worlds, but rather as a collection of them. If this is so, then literary statements will be referring not to particulars, but to sets. Thus it may turn out that the insistent talk of fictional particulars and individuals in Doležel's theoretical model is misplaced. The literary reference under his logic cannot fail to be some form of generality.

This embarrassment that ultimately subverts the intention with which Doležel presents his discourse on fictional worlds forces a final question at his theoretical model: whether the world-construction, which he claims as the primary inventive power of literature, amounts to anything more than simply opening up of actuality to some type of pure transcendence, which pulls us further away from the real? The fact that in this theory the availability of possible and/or fictional worlds seems to affirm the radical contingency of the actual does not lessen in any way the feeling that this utterly contingent actual world is nevertheless our inescapable destiny.

Conclusion: Two notions of invention

A consistent theory of invention (literary or otherwise) is extremely difficult to achieve, since the notion of invention immediately presents caveats and paradoxes. First of all, we should keep in mind that in any talk about invention there always seems to be something, which undermines this notion in terms of the way it offers itself as something *persistently* new – i.e. there is always a risk in identifying something as invention, since identification implies recognition, and recognition implies a relation to something given, something already available, something well established. Thus invention, as it is usually conceived, seems to be a relative notion – it refers to something as new only in some respects, in determined contrast to something established, to something "old", and from another perspective this relative "novelty" turns out to be something defined and established, something upon which we already have firm grasp. But this double reduction of invention to the established – once as determined deviation from it, and second, as itself slipping into the established through identification – always comes "after the fact", when the invention has already done its work, when something new has become well known, i.e. it has already started ceasing to be new. Thus when we refer to literary texts as something invented, we already strip them from any active, persistent novelty – by becoming inventions they cease to be inventive. By claiming finality for literary invention we seem to miss the question of its continuous functionality in and through literature. It seems that we have two conflicting notions of invention – the first one entails *establishment* of something which is "new" only in its difference to other *established* things; the second, stronger notion of invention, is resistance to establishing, a relation to something radically undetermined. In the first case we ask ourselves what has been established, what features and qualities differentiate what has been established in comparison with other "establishments". In the second case we ask about the conditions for the constant undermining of any establishment. The theory of fictional worlds obviously tends to ask the first question. In it literary invention is only a correlate of what has been invented – the fictional worlds. It thus constrains literature to producing ever-increasing transcendence, it drives it always further out of this world. What it fails to explain, though, is how literature manages to disturb our preconceived notions of the actual world, its continuous work of dismantling the established givens of our experience – the work identified with literature at least since Romanticism.

Notes:

1. His initial contribution was in the form of two articles during the sixties. The insight, presented there, was further developed in his lectures in Princeton University, collected in *Naming and Necessity* (see Kripke 1980).

2. There is, of course, a source for genuine doubt here, since the possible worlds framework of modal categories insists on defining all of them with one of them.

3. The "rigid designator" theory of proper names considers the act of initial naming the basis for transworld identity, linking objects trough the plurality of possible names. The major alternative to Kripke's non-essentialist approach is Lewis's notion of counterparts, among which a relation obtains on the basis

of some essential resemblance (see Lewis, 1986).

4. John Divers names this two positions "genuine" and "actualist" realism about possible worlds (see Divers 2002, pp.15-25), though the more common terms are *possibilism* and *actualism*. "Realism" seems more apt, since it presents properly this discourse as truth-relevant.

5. The precise definition, given by Doležel is the following: "*event* is the transformation of an initial state into an end state at a certain time" (Ibid.). Subsequently it appears that according to him there should be nothing more in the evental transformation, except the substitution of states.

References:

Cresswell, M. J. *Semantical Essays: Possible Worlds and Their Rivals*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1988.

Divers, John. *Possible Worlds*. London and New York: Routledge, 2002.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

Frege, Gottlob. "On Sense and Reference", in: *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Basil Blackwell, Oxford. 1960: 56-78.

Hintika, Jakko. "A Second Generation Epistemic Logic and Its General Significance". *Knowledge Contributors*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003: 33-55.

Kripke, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Lewis, David K. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell, 1986.

Montague, Richard. *Formal philosophy: Selected Papers of Richard Montague*. New Haven: Yale University Press, 1974.

Partee, Barbara H. "Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Model". *Possible Worlds in the Humanities, Arts, and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin: de Gruyter, 1989: 93-123.

Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Plantinga, Alvin. *The Nature of Necessity*. Oxford: Clarendon Press, 1974.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative. Vol. 3*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Stalnaker, Robert C. *Inquiry*. Cambridge: MIT Press, 1984.

ენიო სტოიანოვი
(ბულგარეთი)

ფიქციურ სამყაროთა თეორია როგორც ლიტერატურული გამომგონებლობის თეორია

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ფიქციური სამყარო, არსებული სამყარო, ლიტერატურული ჩარევა, ლუბომირ დოლეზელი.

ძირითადი კითხვა, რომელიც სტატიაშია დასმული, ემსახურება იმის გარკვევას, თუ რამდენად არის ლიტერატურული გამომგონებლობის ადექვატური განხილვა ფიქციური სამყაროს თეორია, რომელიც ბოლო ათწლეულების მანძილზე განვითარდა, როგორც შესაძლებელი სამყაროს სემანტიკის განშტოება, და გადაიზარდა 60-იანი წლების ანალიტიკურ ფილოსოფიაში. აქცენტი იქნება გაკეთებული ლუბომირ დოლეზელის მიერ შემოთავაზებულ სტრუქტურაზე, რომელიც ნაშრომში „პეტეროკოსმიკა: ფიქცია და არსებული სამყარო“ (1998) აქვს ჩამოყალიბებული. „ლიტერატურულ ნარატოლოგიას სჭირდება პოეზიის თეორია, აუცილებელია ახალი ამბების გამოგონება და ამისათვის სხვადასხვა ხერხების გამოყენება. მხოლოდ ასე შევძლებთ ჩვენ იმ პირობებისა თუ პრინციპების გაგებას, რომლის შედეგადაც იქმნება ესა თუ ის ნაწარმოები", წერს დოლეზელი. ამ ციტატაში ნათლად ჩანს დოლეზელის მსოფლხედველობა და დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი, ანუ იმის სესახებ თუ რამდენად არის ლიტერატურული გამომგონებლობა საჭირო მისი ადექვატურად აღქმის საკითხში. რათა შევიცნოთ ლიტერატურული ხედვა საჭიროა მოხდეს კონკენტრაცია თავად ნაწარმოებზე და არა იმ გამოგონილ სამყაროზე, რომელსაც იქ ეხვდებით. თუმცა ისმის კითხვა თუ რა არის ფიქციური სამყარო? ამაზე პასუხის გასაცემად კი ჩვენ არსებული სამყაროს ანალიზს ვახდენთ ანალიტიკური ფილოსოფიის საფუძველზე.

YORDAN LYUTSKANOV
(Bulgaria)

Again on 'Athens Against Jerusalem' (Lev Shestov's Counter-Hellen(ist)ic Philosophy of Tragedy)[1]

In this paper I shall concretise a prior inquiry on the potential of Russian early twentieth century humanities to launch non-Eurocentric understanding of history, art and culture.[2] An important aspect of this specific intellectual sovereignty, insofar aesthetic matter is concerned, is the non-alignment with the idea of aesthetic distance[3] (yet non-alignment complemented with an alternate notion). Its geopolitical – or rather geo-poetical[4] – aspect relates to particular ways in which the historiosophic operators of 'East', 'Greece' and 'Rome' are configured in discursive expression. The ideas contested by the mentioned aspects of this new intellectual sovereignity are both exemplified and promoted by the classical (Attic) tragedy. The idea of aesthetic distance and the sister-ideas of an inferior 'barbarity' and an inferior 'Orient' for first time coincided in Attic tragedy and, at least the latter two, were for first time embodied in it.[5] Therefore we gain an extra reason to explore the responses to 'tragedy' as indicative of whether cultural otherness could or could not be recognised. For 'tragedy' is not only a symptom but also a part of the problem.

The intellectual shift I hope to detect is, in general, congruent with a commitment with the notions of "involvement" and "(someone, the) other". This means that it, insofar happens, is intimately tied with the currents in philosophy called "existentialism" and "personalism". I shall, inevitably, touch upon aspects of them as conveyed in early Shestov's work, but I shall not make them a separate theme of inquiry.

Whether and why one's works contain geography-relevant images or not can form a separate theme of inquiry too. What I want to note here is that Lev Shestov's work, unlike, for example, that of Dmitry Merezhkovsky, could hardly suggest such images (I am hinting at a possible analogy between a-geographism and aniconism here). So, exploring Shestov's reflections on the 'poesis' (invention) of human environment (and his own attempts of that kind: unlike Merezhkovsky's, non-affirmative), I shall inevitably focus on symbolisations which refer to experiencing a/the geographical space only indirectly. In brief, 'aesthetical distance' will be the signifier and the geocultural constellation 'East – Greece – Rome' will be a possible signified.

It is impossible to separate Shestov's philosophy of tragedy from Shestov's analysis of Dostoevsky's and Nietzsche's philosophy of tragedy. And it is difficult to separate it from his fundamental dissent with Viacheslav Ivanov in gnoseology (if we are to mention a contemporary of his and not Kant or Aristotle). Besides, I have to frequently refer to Dmitry Merezhkovsky's position, insofar it is him, I guess, whom they frequently confront or conform to (though indirectly and non-consciously rather than vice-versa).

We cannot predict what will happen tomorrow – this is the fundamental counter-argument of Shestov against Ivanov (Cf.: *Vlast' Kljucjej = Potestas clavium* [first edition 1923]. Part three. Vjacheslav Velikolepnyj [Vjacheslav the Magnificent] [based on a 1916

talk], III; in: Shestov 1993, 1: 252-254).

The most important in Kantian gnoseology (one professed in its essentials by Ivanov as well as by others) is, regarding to Shestov, "to calm down the troubled moral sense of the contemporary European man, proving to him that these truths [the truths considered "universal", Y.L.] have come naturally and have not fallen from the sky" (part VI; p. 265). The early twentieth century philosophy claims to have come back to ontologism, but in fact it does not give up gnoseology, Shestov argues[6]; he identifies its achievements with the re-announcement of universal truths as not man-given but god-given (p. 266). Shestov calls the new philosophy, one armed with ontologism and intuitivism and therefore (promoting itself as) all-explaining, "Mahometan" (268, 270 etc.). A specific prejudice or idea of Islam is discernible here, but I shall postpone the discussion on the issue for a later occasion[7].

The main objection of Shestov against Ivanov, "Kantian gnoseology" and *Hellenic* (by origin and by nature) philosophy could be formulated otherwise, in a broader and more fundamental way: Why "truths" are to reign over people, and why not the reverse? Still you can forget the power of necessity, and not forget an insult... *Man's* availability for man is, then, more powerful than a truth's; personal experience assigns more power to people, to man, than to truths. (Cf.: "Afiny i Ierusalim" [Athens and Jerusalem], (1938), part I: "Skovannyj Parmenid" [Parmenides Bound], in: Shestov 1993, 1: 339-408). It is the indications of personal psychic or spiritual experience that have to organise one's world view or world picture, if the latter notion is at all adequate with regard to Shestov, given his abstention from grounding philosophy on visual metaphors.[8]

"Parmenides Bound" is worth considering against the "Prometheus Bound" tradition. I guess that, at least insofar the "humanistic" interpretation of Prometheus image is concerned, the two conceptions would sharply conflict with each other. Shestov regards what he calls idealistic philosophy the worst of the passions which enslave man. Yet a "cosmogonist" interpretation of Prometheus (one demonstrated in... Viacheslav Ivanov's "Prometheus", 1919, cf. Losev 1976: 282-287), if radicalised, indeed could lead to Shestov's stance. How? If, for example, we recognise Ivanov's "Prometheus" [the plot of this tragedy encompasses the story of Prometheus helping the people (before being punished for this) and their response in words and deeds to his act] – instead of reading it as one more "Prometheus Bound" – as an appeal to attend to the *human* centre of *activity*: to the "Promethean fire" as *a vital renewal*, and not as a good received as a gift and inherited; to the 'topos of action' instead of to the 'topos of memory'. It appears, then, that man is staged as capable of disenchanting himself from the power of eternal truths, and it can be directly seen that he is not a slave by nature.

Let us briefly analyse Ivanov's "Prometheus" and the choices which back this work and of which it is symptomatic. When compared with "Prometheus Bound", "Prometheus" (Ivanov 1971–86, 2: 105-155) demonstrates a disintegration of monumentality (of the protagonist's image as well as of the architectonic of the work). The supra-textual theme occurs to be not the super-human being, but man. It is the living and acting doubling of man between slavery/ peace/ Necessity and freedom/ turmoil/ will that is inspected here. Men doubt whom to follow – Pandora or Prometheus; she evidently embodies and promotes what Shestov calls the idealistic world-order, "the power of ideas" and he – the

acute notion of unpostponable mortality (and an awareness of a to infinity postponable immortality). It is, next, the renewable creatability of myth: fire is not a possession to be inherited but a quarry to be re-captured by the deserving (cf. act I, scene IV; etc.). Hence fire and the myth of stealing the fire are prevented from acquiring the status of "eternal truths". This immanence of truth to time and space, its conditionality are supported by the very choice of a theme. Ivanov did not elaborate a wide-known piece of plot but shaped instead one that needed extraction from contradictive and obscure sources and that lacked an affirmed prototype. (Thus he balanced between an overt renewal of tradition and an overt reverence to it.) What would Shestov dislike here? The dense mythographic ornament, I guess. And, more important: he could have suspected Ivanov in simulation... It remains for me an issue still to be studied. Yet I guess that "Prometheus" did not make or could not have made Shestov change his general opinion on Ivanov's philosophy. From Shestovian point of view, Ivanov's 1919 Prometheus should have just embodied the figure of the philosopher-mythmaker, one far more self-consistent than simply philosophers-idealists (whose embodiment may well serve the traditional Prometheus *Bound*). The end of the part II of "Vjacheslav the Magnificent" is pointing.

I would like to focus now on an early book of Shestov which bears the same anti-Hellenic and anti-idealist vein as the later works I already referred to, but which was focused on the works of writers from the previous generation (that is, on the works of 'fathers' and not of rivals as Ivanov or Edmund Husserl (a 1917 chapter of "Potestas Clavium" faces Husserl's gnoseology) and which was far less explicit in highlighting the long-term roots of "idealism" it combated. There is no single line in this book on the Old Greek theory and practice of tragedy, on Aristotle and his "Poetics" and on the late adaptations and ideas of them: yet the book combats them from its first to its last page, fighting, at first sight, only against "philosophy of idealism" and within the realm of philosophy (and not of poetics). What is also worth noticing is the rareness of erudite ornament in his discourse; and its 'spokenness' – the last thing being interpretable as a performative refusal from the treatise-like discourse (especially, syntax and phraseology) of idealism.[9] In order partly to explain these features it is worth recalling that Shestov studied law in University and that his early books combined literary criticism and philosophy, both in terms of subject and in terms of approach.

The primacy of the intimately-personal here-and-now over the idea's there-and-then was defended already in Shestov's "Dostoevskij i Nitcje (Filosofija tragedii)" ["Dostoevsky and Nietzsche (A Philosophy of Tragedy)"] (1st ed..: "Mir iskusstva" journal, 1902; I am citing from the 4th ed., the 1971 Paris reprint of S.-Petersburg 1903 3rd vol. of his collected writings).

"There is a realm of human spirit which has not seen volunteers yet: people go there only against their will.

This is the realm of tragedy. Man who has been there begins to think otherwise, to feel otherwise and to desire otherwise" (from the Introduction; (1971: 16); translation mine).

Those who have not been there "invoke the whole of their idealism and their well-tried philosophies of cognition which have for long given them the chance to live in tranquility amidst the enigmatic mystery of horrors occurring before their eyes". (16).

The writers scarred by the tragedy do not teach but call the reader as "a witness,

wanting from him to be given their right to think by theirselves, to hope – the right to exist". While "idealism and the theory of cognition directly declare them: you are madmen, you are immoral, condemned, lost people. (...) Perhaps the majority of readers do not want to know this, but [they must know that] the writings of Dostoevsky and Nietzsche contain not answers but a question. The question: do these people who have been refuted by science and morality have a hope, that is, is it a philosophy of tragedy possible?" (17).

According to Merezhkovsky, Dostoevsky narrates the tragedies of his characters as a witness and makes the readers witnesses (Merezhkovskij 1914, 18: 6-8). Does this estimation differ from Shestov's? I see a difference in the accents: Merezhkovsky points to the directness of the link between the writer and the characters, and between the characters and the reader; Shestov emphasises the link between the depicted and the reader and adds the proposition that the writer depicts *his personal* tragedy. The tendency towards dissolving of 'aesthetical distance' serves, in Merezhkovsky's and Shestov's interpretations, different purposes; they arrange the author – character – reader triangle differently. From here one more, and substantial, difference between the two interpreters becomes visible: reading Merezhkovsky, one understands that the writer is still on a kind of pedestal or has, as Dostoevsky, just left it, and still carries out a sound and *privileged* existence (insofar *he* witnesses people's tragedies and not them his), whereas according to Shestov the writer *strives for or covets his own existence* in men's eyes (in the minds of readers as witnesses). Does this difference make sense within our theme?

A writer taking the role, the fate, the path of *that very human being lost in his or her tragedy* – it is an idea which suggests an understanding of 'Other' and 'otherness' different from and more radical than Bakhtin's "dialogism".[10] Its radicalism reaches a point from which the initial situation involving two beings – the lost and the empathising – is difficult to identify; if, of course, we assume the ontological priority of a situation involving two beings (and not a single one). The "empathising", or the one who carries out "compassion", has melt into the "lost" and has become, and actually *is* him. One can recognise here an act of *kenosis* (the self-humiliation of God's personal incarnation in the suffering flesh and soul of a human) – yet without the pathos and conceit invited when such words are used. Even the minimum of self-satisfaction, to which (in its sublimated form) even the most devoted compassioner pays tribute, is exterminated here.

Yet I am afraid I am embellishing the writer's condition as felt by Shestov. If the writer had descended form his supreme stance, he has almost forgotten this and he is almost entirely lost in his current miserable condition. He has not taken the role of the lost, but initially resides in it and becomes a writer in order to get out of it. Shestov anticipates or refers to a description of tradition, of super-situational existence founded not on the will to compete[11] but on the hope for compassion.

The archetypal condition here, if we reside within the Judeo-Christian tradition, is one of Job.[12] I guess a potential to develop a humanities epistemology from here which would compete with the one drawn from writings of Bakhtin and Hans-Georg Gadamer.[13] I would call the "second consciense" of the dialogical hermeneutics (as represented in Makhlin's book, see the reference) a conscience *still not fallen* in order to be reanimated. And the one exemplified by Job is one *after* reanimation or resurrection. However reverent to the "Thee" of tradition, to the "first conscience", the understanding "I" of not-Jobean

provenance retains a great portion of self-confident anthropocentrism. I am afraid there has been too swift a jump over the gap of despair thematised by philosophers like Shestov. I guess that dialogic hermeneutics and the one presupposed by Shestov's radicalism could be made compatible if not interoperable in a more encompassing philosophy of understanding.[14]

Both the figures of the writer and of the compassioner (or the collocutor, if we adhere to Bakhtin's perspective) are removed from their intellectual pedestals, through putting them on the place of their counterparts, in a literal sense and entirely. *This "world picture"*, one detected in Shestov's writings, *resists to "aesthetic completion"* of the phenomena (spiritual, human) it contains *into plastic and into "classical" forms*. The writer of whom Shestov writes and Shestov himself *would not have built themselves "a monument perennial"*... And what matters most here is not the presence or lack of pride and self-affirmation but their form.

Shestov's philosophy delineates a world of forms which, if expressed artistically, would contribute to the aesthetics of ugliness and aniconism promoted by Leonid Andreev's "Eleazar".[15] Andreev's allegory, in its turn, is propably capable of encoding the new – one to be realised in the 20th century – arrangement within *East–Greece–Rome*, the constellation of historiosophical symbols I consider a key one for modern Europe and its outskirts. To say it with the "historiosophemes" just mentioned, we are accustomed to think that "Rome" (the state or the civilisation) must not transform into an "East" (a "despoty"; or "barbarism") in order "Greece" (art, philosophy, culture etc.) to survive. But Shestov and Andreev anticipate and beware quite different a condition: "Rome" is a gendarme of "Greece" who polices the man in order to prevent him from the reality of an "East" (undersood as a realm freed from the power not of necessity but of "eternal truths").

Before continuing my inquiry, let me look for them, the parts of the historiosophic triad I referred to, bound in a sentence and in a reading not constructed by me. Contemplating the place of Scythian Olbia within the Hellenic universe of the Roman epoch, as well as the niche of Dio Chrysostom (who visited Olbia in about 95 AD and delivered a lecture there) within that very universe, a contemporary historian of Black Sea writes the following. Dio "was a Greek trader whose trade was Greekness. His line was to play on the Roman inferiority complex by posing as the voice of old Greek wisdom and discrimination. As a Stoic preacher, Dio made big Romans feel coarse and clumsy, a feeling they evidently appreciated" (Ascherson 1996: 73). On the previous page he had characterised Dio's 'Thirty-Sixth Discourse (Boristhenica)', "the result" of Dio's attempt to sell Platonism not to Romans but to Olbians representing a phase of Hellenic culture already archaic, thus: "Dio brought in not only the Greek pantheon but his own impression of Persian mysticism and allegory, and in his creation account there is a strong flavour of Judaism. [...] Somewhere at the core, buried under all this, were the original Stoic doctrines about a universe made of four concentric spheres: earth, water, air and fire" (ibid. 72).

I will not speculate on what Shestov would refute in Dio's discourse and approach.

In short, tragedy gives birth to a personal experience which is probably uncommunicable. An artistic presentation of a tragedy does not "teach" and does not answer

questions, but displays and shares and puts the question: is tragical experience communicable? "Idealism" is helpless here insofar it does not *listen to* but is in search of a moral, of disciplined knowledge and of answer, – evading direct or personal involvement.

When the problem is posed in this way ('from' and 'to' the "bare" person[16]), the understanding of tragedy, if developed towards conceiving it as an artistic whole, cannot be set against exclusively Old Greek or any other concrete cultural-historical context. Tragedy is a function of person and not of culture; and of the person him/herself, and not of some kind of person's conceptualisation (artistic or whatever). The two possibilities just rejected (to ontologise tragedy from culture or from a *concept* of personality) commit their proponents to "idealism". And "idealism" is cognitively inadequate and, besides, *unchaste* and even *sacrilegial*. Therefore (1) to deduce tragedy from the Greek antiquity (including from its archaic phase) and to understand it against the context of Old Greek artifacts conceived as prototypes or (2) to shape it artistically in some way, for example, in the way the Old Greeks did it – in short, to *hellenise* the tragedy – quietly *substitutes* an idea for the real sense of the phenomenon we willy-nilly call "tragedy". The hellenisation of tragedy depraves the tragic experience from its innermost, that is, from its being intimate and personal.

This is a stance incompatible with Viacheslav Ivanov's. And it has some points of touch with Merezhkovsky's.

If "the works of Dostoevsky and Nietzsche", that is, the artistically-shaped attempts to share (to communicate) tragical experience, indeed "contain not an answer but a question", we cannot speak of 'closedness', 'completeness', 'monism', 'monologism' in them. (It is out of this stance, through its "hellenisation", from where can the one of Bakhtin arise; Ivanov's one could have impulsed Bakhtin only negatively, insofar from Bakhtin's point of view Ivanov conceives the tragedy in Dostoevsky's works as an *abolition* of the от diad, as a diad brought back under a monistic condition – just because Ivanov professes systematisation, synthesis, synthetism. That means that, from Baktin's standpoint, Ivanov is reproachable in 'monologism' not only because he sees in Dostoevsky's novel a tragedy (and *tragedy*, as we know from Bakhtin, *is a monologue staging a dialogue*). ... Yet a careful reading of Ivanov's "Dostoevsky and Novel-Tragedy" (1916) and "On the Essence of Tragedy" (1912) *combined* would show[17] that Bakhtin simplifies his idea; that the notion of *archaic tragedy, one not detached from its religious roots,* discovered or invented by Ivanov to fit the phenomenon of Dostoevsky's novel, could hardly fit Bakhtin's definition of tragedy[18], and it is the revival of this archaic form that Dostoevsky's novel is said by Ivanov to forerun. Instead, I would call Ivanov a 'monologist' because he is a "systematician", or "idealist". Of course, this is an aspect also displayed by Bakhtin in the first chapter of his book on Dostoevsky (both, 1929 and 1972, versions). Yet what Bakhtin applies to Ivanov's vision of Dostoevsky is Shestov's general criticism against Ivanov ("idealism"), one departing, by the way, from an analysis of that very book of Ivanov which includes his essay on Dostoevsky's "novel-tragedy" ("Borozdy i mezji" ["Furrows and Boundaries"]). Bakhtin employs his new understanding of Dostoevsky, one owing much to Ivanov-on-Dostoevsky and to Shestov-contra-Ivanov, against both of them: arguing against the former and just mentioning the latter).

A kind of openness can be viewed in the early Merezhkovsky's concept of tragedy

(form "Eternal Companions") as well: Merezhkovsky centres tragedy neither on person nor around culture; he lets tragedy and rebirth, tragedy and "vita"[19] "breathe" apart, not bringing them to synthesis.

It is interesting that, according to Shestov, the tragical experience can appear to be uncommunicable not because the speech of the addressee is powerless (a situation expectable within Russian modernism, one that had appointed Tjutchev among its forerunners: "a thought uttered is a lie") but because the recipient is feeble; yet the latter is not identified with the "crowd" or like – just as the one who speaks is not a "hero", a "genius" or like.[20] Something else: it is not word that is untruthful but *already* the thought.

Inasmuch Shestov puts himself not in the epicentre of tragedy but among those who try to understand it in philosophical terms, his doubts about the recipient of speech sharing tragic experience can be equated to doubts about "I am" and to a true and not declarative "*Thou – are*", or recognition of the "second person's" being. Any attempts to explain what tragical guilt is and from where it comes, even the very posing of such a concept, is already a kind of "arbitrage", a "deal", negotiating the conditions under which the experience of him who lives within the tragedy can be recognised as absolute and that of the spectator as trustworthy. (And they ought not to be negotiated.) Such an arbitrage debases the sharing of tragical experience from its existential force and frees him to whom that experience is shared from responsibility. Here lies the seed of "idealism".

Adopting Shestov's stance, it becomes possible for us to understand that ancient Greek tragedy and the forms originating from it constitute themselves only one particular mode (from several possible) 1) to express tragic experience, and 2) to shape it artistically. What is expressed and shaped here (in Greek tragedy) is neither the shared matter nor the sharing person but the things that might have been heard by the outsiders. Thus, from Shestov's standpoint (if we are to develop it and hold to it), the ancient Greek recipient fails to respond to the tragical experience (the latter remains uncommunicated).

This is what can be understood from the "Foreword" of Shestov's "attempt" at a "philosophy of tragedy".

Interpreting Dostoevsky's novels has to be a matter of *arbitrary action*, one, however, aiming *to tell the story of the regeneration of Dostoesky's convictions*, argues Shestov (1971: 22). I am going to outline three moments here. First, to define interpretation a matter of arbitrary action (*произвол*) means to define it as an "existential" and not as an "idealist" activity. Second, to insist and to show (ibid. 21-22) that Dostoevsky's novels (dis)mantle the personal tragedy of Dostoevsky himself and that the plotting of the characters' fates is a self-disguise, means to hold a viewpoint opposite to the one expressed by Bakhtin 25 years later. Both (Shestov and Bakhtin) are consistent – in outlining the core of life (the former)[21] and the real (or complete) dialecticity (or dialogicity) of the idea (the latter).[22] Ivanov remains inbetween: balancing his interest between the writer and the form of the fictional world created by him, delegating to them equal power to attract and involve, and himself involved in argument not so much with Dostoevsky than with his characters (cf. his "Dostoevsky and Novel-Tragedy", in Ivanov 1971–86, 4: 401 *ff.*). The dialogue of ideas artistically shaped is for Shestov less important than the tragic existence, one pre-artistic in its essence, sense and energies. And, third, *tragedy* is a deadlock-and-*rebirth*, the rebirth is a part of tragedy. In tragedy on stage "rebirth" is promised,

it is neither available nor vital, it is even postponed into the cathartic experience of the beholder. It is a condition within and through which the beholder affirms his or her Ego. Tragedy on stage (on behalf of the beholder) takes a revenge against god Dyonisus at the expense of the protagonist: as Innokenty Annensky says (Evripid 1906, 1: 18), the "suffering" god Dyonisus suffers in myth fictitiously, falsely, mockingly, whereas the suffering of the humans exposed to his vengeance, is real. The 'untheatrical' tragedy is different: s/he who suffers has the chance for rebirth in his or her own horizon; s/he is not deprived of it for the consolation of the beholder.[23] Insofar tragedy implies a rebirth or regeneration of the the one who suffers, it is it where should Raskolnikov's path from the "Crime and Punishment" epilogue lie – a path whose genre archetype I have defined as one of a vita.[24] That is, a tragedy within the existential experience preconditions a tragedy-and-vita within the cultural and artistic one. It might seem that this view coincides with that of Vjacheslav Ivanov, but in fact they differ diametrically. Tragedy in Shestov's understanding is, before all, a tragedy of 'humankind', of man, of him/her, who remains *the last and the meanest even in God* (being embraced by Him etc.), in Ivanov's it is one of godhood (found) even in the last and meanest man.[25]

"Evidently, there was no other path to the truth except through penal servitude, the dungeon, and the underground"[26], say Dostoevsky's works (Shestov 1971: 37). – I guess Ivanov would have mentioned Demeter and Dyonisus here, displaying quite a different *style* of philosophising (compared to Shestov). I am inclined to think that it is a style determining, at least to some extent, Ivanov's ideology: a cultured personalism, disposed to abundantly cite proper names, binds with ancient mytography and this mythography – with "the classical" "world-picture", and so on. – Dostoevsky had preached (or had thought that he had done so) the idea of all men brotherhood, whereas Europe memorised him as a "psychologist" – of the "underground" man. Here Shestov sees a bitter irony of fate (1971: 24): Merezhkovsky would have spoken of "tragedy", in his usual way of being pathetic.

To "shed tears" and to dedicate oneself to "humane arguments" is one thing, and to prophesy to oneself new life, encountering his penal servitude as something temporary is quite another thing, says Shestov's analysis of "Notes from the House of the Dead"[27] (1971: 40-43). Humanity calls "the natural order of things" as an ally and this is tragical because that order enters an irreconcilable contradiction with humanity (46). It is a clash resulting in (the) refeneration (or rebirth) that co-constitutes a tragedy. What matters is (the) character's tragedy and not (the) tragedy within the beholder; not the reconciliation – be it sentimental self-consiliation or satisfaction from justice established – but the way out to rebirth, and the rebirth itself (46).

But a tragedy (human proneness to tragedy) might not be exhausted by penal servitude, and rebirth might still persist to be ahead. Dostoevsky himself appears to be experiencing tragedy and not just depicting it; a tragedy which goes on *after* the penal servitude. You may well endure penal servitude but not be reborn.

"Dostoevsky did not forget his [humanistic] faith while he was at penal servitude" (1971: 47). In an 1861 paper, that is, already after the periods of penal servitude and military service, "[h]e fervently extolled realism, analysis, and Westernism." (49). "An invisible foe" knocks down his convictions at a time when he, together with many others, should have triumphed – serfdom is abolished and so on (49 ff). – Let the lofty ideas (for

social change) be triumphant and realised, but nevertheless each man taken separately, or this very man ("I"), does not feel easier or happier about it, retells Shestov the credo of the "underground man" (52). "*Notes from the Underground* is a public, albeit a veiled, renunciation of his past." (53). Dostoevsky is "unprecedentedly" desparate, and that is why he is "unprecedentedly" bold – "count Tolstoy would call it 'effrontery'", – as bold as Nietzsche later (53).

It comes out that the culmination of a (true) tragedy *lasts*, and persists *after* the fatal blow. It might come out that tragedy *ending with* protagonist's death and with *catharsis for the beholder* is *invested with the spirit of conciliation and capitulation*; with regard to form, it removes the emphasis towards the first phase of the lasting tragic momentum of despair-(or death)-and-rebirth, i.e., towards death) and thus under- and misrepresents authentic tragedy.[28] If "Crime and Punishment" indeed conveys a tragedy, the part of the story referred to by the "Epilogue" *does constitute a part of that tragedy, its second phase.* (Yes, it is a phase represented in sketch, 'in miniature', in 'semi-profile', not 'en face' and not 'in profile', but this is a separate question). Non-reduced tragedy coincides with the *transformation death–rebirth*; and not with the protagonist's crime, punishment and death, (aimed at) regenerating 'us'. The transformation could be inevitable and necessary – or it could be an act of free choice and will. Death is the 'enthelechy' of the "crime and punishment" 'cycle'. The culmination's duration, from death/despair to rebirth, has meaning of its own – a formal-logical and an aesthetical (poetological) one. Two important possibilities are hinted at here: first, the possibility of logical intuition differing from the Aristotelian, one relying on the "law of identity" (i.e., 'A' is 'A' and so on; compare [Smirnov 2003]); and, second, the possibility of conceiving the "particular places" of a work of art (i.e., its culmination, outset etc.) not as 'momentary' but as 'durational' (they are no more impulses of unity of time, space, action *and expressive force*).

It is an ontology of tragedy inferring neither 'Christianisation' of tragedy (understood as an artistic manifestation of the Hellenic spirit), nor 'Hellenisation' of the Gospels and the "stuff" conveyed by them. Tragedy thus conceived precedes the cultural-historical particularisations and syntheses mentioned.

Dostoevsky casts a look upon his previous credo – "... the humblest man is also a human being and is called *your brother* [emphasis Shestov's, – Y.L.]" – through the eyes of that very "humblest" man and rejects that credo. "How can you tolerate it [the "poetry of brotherhood", – Y.L.], if you know from personal experience all the horrors of such a downtrodden existence?", asks Shestov on behalf of Dostoevsky and his underground man. How one can bear the role of an "object of sympathy of lofty souls"? (55).

If we go on hypothesising on the views expressed and viewing them as (succession of) variants within a coherent paradigm, and if we emphasise the protest against being made an object, we can arrive at Bakhtin's standpoint. But what happens in Shestov's work?

"Reason and conscience" could be regarded as the "final judges" insofar we live for the sake of "ideals and hopes" and through them – but what we are supposed to do when a judge appears who surpasses those final judges? (56).

"Perhaps the full force of sorrow and despair should not at all be directed toward the preparation of doctrines and ideals suitable for man's everyday life, as the teachers of mankind have hitherto done, while always zealously concealing their own doubts and

misfortunes from the eyes of outsiders. Perhaps we should abandon pride, *the beauty of dying* [emphasis mine, – Y.L.], and all external embellishments and again try to catch sight of the much-slandered truth? What if the old assumption that the tree of knowledge is not the tree of life is false?" (57).

Protagonist's dying or murder on stage might cease the flow of tragedy, to deprive it from those aspects which can witness its actuality.

It is not teaching that sustains hope, but it is hope that sustains teaching. "Psychology", and not "reason and conscience", determines human existence and self-conscience (57-58). By "psychology" Shestov means man's character without, prior and despite of his "idealist" constructions (including self-presentations).

"Reason and conscience" can judge over the living for and through "ideas and hopes", but they cannot do it over (in fact a depth) "psychology" (one which breaks with those ends and means). Shestov's 'letter' on "Dostoevsky and Nietzsche" points at "way of existence" and "judge of (the) existence" coinciding in the word "psychology". The 'spirit' of the text witnesses that the "judge" over this "psychology" is the *willed* unity of *despair-and-daring*. (Human being is irreducible to the couple of "hearth" and "reason"; and the 'morphology' of our operative concepts is irreducible to one single logical type, to the type of the concept-'monad', one self-consistent in its self-identity. The bit of 'transformation' given in the dual unity of despair-and-daring differs in character from the bit of 'constancy' demonstrated in such concepts as 'reason', 'hearth', 'despair' and 'daring', inevitably taken as self-consistent even if they suggest a fellow-concept.)

Man "renounces" "the rights" of his "inherited" faith in "reason and conscience", the hereditary "profession" of "ideas and hopes" only when it becomes absolutely impossible to stick to them anymore (59). ...As for the pride, it is dialectically bound with the disengagement from despair, with prudent adherence to "reason and conscience" (cf. 69). The worst condition to fall into is to confess that you have fallen into the condition of the "humblest man"; Dostoevsky, unlike Tolstoy, can deceive neither himself nor the others anymore (70).

The "humblest man" is forced to look the truth in her eyes. It turns out that to regard something as uncognisable might not only be unchaste but be indicative of cowardice, of a will to escape truth. Transforming the truth, one alive in danger, into Ding an sich (thing in itself) transfers "all the disturbing questions of life" into "the realm of unknowable". I find it possible to add an emphasis here not made explicit by Shestov but generally fitting his thought. Arresting the problems in Dinge an sich is a kind of gnoseological reduction which is likely to have been affected by a logical intuition that arrests the concepts, as self-sufficiently self-identic, into monads. Such an intuition is made explicit in the "law of identity", formulated by Aristotles (cf. Smirnov 2003). The absolutisation of this intuition, its (probably involuntary) reintroduction as a gnoseological and cosmological model leads to what Shestov would have called *philosophy of burying the truth*.

I find an artistic correlate of Shestov's philosophy of tragedy in a 1906 short story from Leonid Andreev, "Eleazar". Non-classical art hurts, and that is why it is unacceptable and its professor looses the duel against the statesman (the emperor). "Eleazar" demonstrates that non-hellenic art and norm of art exist, and what an art and a norm! They could be conceived as radicalisations of the principle of image's dissimilarity to its presup-

posed prototype (Viktor Bychkov, a historian of Byzantine aesthetics, destills from texts of Pseudo-Dionysius Areopagites the term of "image dissimilar", and classifies this type of image among the few major types within the Byzantine theory of image, cf. Bycjkov 1977: 133-137), or, rather, as 'domestification' of aniconism ("dissimilar images", when introduced into the 8-9th c. theories of the iconodules, represent a further domestification of aniconism, cf. ibid. 137-138)[29] to make it, if not acceptable, at least perceptible for a view trained in the aesthetics of Hellenism. The "image dissimilar" introduces the ugly or deformed into the realm of non-aniconic art. It can be considered an aesthetical correlate of the apophatic approach in cognizing God (ibid.).

I guess that my comparative discourse is initially vulnerable to criticism: Shestov attempts a *philosophy* of tragedy while Ivanov and Merezhkovsky approach its *poethics and aesthetics* (whatever the disciplinary provenance of the concepts they use), and comparing utterences produced within different disciplines is methodologically incorrect. The fact that Shestov touches upon the poetics of tragedy only to proceed with an examination of its philosophy and that he evades the speculativism of philosophical aesthetics (the case with Ivanov being the opposite) is already pointing. Shestov is not defending a dissertation in philosophy, so he is not bound to avoid philological or any other neighbouring approach, or to mark them as 'supplementary' in his inquiry; neither are his conclusions without implications for these neighbouring disciplines. Therefore I infer that his approach and his conclusions are symptomatic of intellectual choices made not only within philosophy but within the field shared by "philosophy", "philology", "aesthetics" and "(proto)poetics". This means that the rejection (direct or indirect) of speculative philosophy approaches and preconceptions in the interpreting of tragedy surely implies that the theory of drama developed since Aristotles has to be dismissed, and the same with the dramaturgic norms preceding that codification and reconstructed with regard to Old Greek artifacts.

I shall try now to convene Shestov and Merezhkovsky for a brief discussion.

"Idealism" professed by the "Hellenes", from Socrates till Kant and further on, becomes confused before the abyss of despair (one supplying motives for quite a lively, unsurmountably lively scepticism) in the works of, for example, Lev Tolstoy. ("Terror-stricken, he cursed all the higher demands of his soul and turned for knowledge to mediocrity, averageness, to vulgarity (...)", pp. 75-76.) This is the thesis acquirable from Shestov's work (75 etc.). – The "Hellenic" worldview in Tolstoy, and especially in Dostoevsky, collapses – into the Christian abyss, which also has a *truth* to offer, *another (alien?) truth*. This is what says Merezhkovsky.[30]

Merezhkovsky postulates two truths; but deprives the one of them from ability to compete: his "Christianity" possesses no aesthetic self-consistency. For Shestov, Hellenism is totally mistaken, whereas the other tradition (to the extent – through a synecdoche – it is present in his book of philosophy of tragedy) is self-consistant both ethically and aesthetically (insofar it truthfully expresses the 'exsistence' and him who 'exists'). – The contours of the initial situations coincide but the problem is being solved by Shestov and Merezhkovsky differently. Yet with Ivanov even the initial situation is different: for him, a gulf between "Athens" and "Jerusalem" simply does not exist – or, if exists, is neutralised within a consistent Hellenising strategy. Ivanov does not conceive Hellenism as decline (as does it Merezhkovsky) but as diffusion, encounter and (mutual) enrichment.

Thus Ivanov makes a step forth in thinking the 'form' (Hellenism) and a step backwards in thinking the 'mattter' (the 'bundle' of actual traditions).[31] Within Shestov's interpretation, Tolstoy detaches his attention from the "abyss", and Dostoevsky vocalizes it; – within Ivanov's, the one shelters himself behind questioning "what?" instead of asking "how?"[32], but both are within Hellenity, which comprises its archaic phase reproduced within the later Hellenism.[33] Merezhkovsky cannot afford himself the ease of Ivanov's self-devotion to the rhetoric and dialectics of "Apollo" and "Dyonisus" for he feels a vein in culture irreducible to these symbols. The difference between their readings of "Crime and Punishment" Epilogue is diagnostic. Merezhkovsky points out the symbol of Raskolnikov's post-heroic path – the Gospel (Merezjkovskij 1914, 18: 21). And Ivanov (in "Dostoevsky and the novel-tragedy") half-quotes a passage from this epilogue, without mentioning the Gospel(s) – it is *Asia* what attracts Ivanov's attention (Ivanov 1971–87, 4: 434).[34] If the 'barbarians' had not been invented and associated with 'Asia' by the ancient Greeks, Ivanov would have done this. The Epilogue of "Crime and Punishment" appears in Ivanov's work at least one more time, and in a context which amazed me. Juxtaposing Dostoevsky's words and his comments, Ivanov brings to the fore the image of *barbarians' idealism*.[35] It is an image and a stance recalling Vitaly Makhlin's stance with regard to both Soviet 'scientistic' and Russian religious philosophy when Makhlin employs the concept "platonism of barbarians" (Platonismus der Barbaren) (coined by M. Heidegger within his 1923 university course "Hermeneutics of facticity") (Makhlin 2009: 214). What I want to stress here, introducing my chronic puzzlednes by Makhlin's bringing of Bakhtin to the forth at the disadvantage of his Russian contemporaries (with few telling exceptions) into the main text of my article, is the following. First, associating Platonism/ idealism with the barbarians is contestable (for example, Shestov ascribes it to the 'culturised') and, second, it is probably a re-active ascribtion (compare the promotion of 'Occidentalism' following the one of 'Orientalism' nowadays). (I guess I am anticipating the reason for Makhlin's systematic tacit exclusion of Shestov from his discourse.) To return to my discourse and to the test case of "Crime and Punishment" Epilogue, I would suggest the following. It is Merezhkovsky who brings forth this setting to make it philosophisable in terms of "Athens" and "Jerusalem"; afterwards come Shestov and Ivanov, to interprete it in diametrically different ways. A pointing commonality between the two rival interpreters of Dostoevsky is the attack against what they call "idealism". I guess that both their criticisms are vulnerable to a further one (one emebedded in Makhlin's, and in Heidegger's, Bakhtin's, Gadamer's standpoints, if we accept Makhlin's interpretation): Ivanov and Shestov disregard (seem not to be interested in) the *historical* aspects of the (gnoseological) subject's 'conditionedness' (and Ivanov seems to disregard whatever aspects of it).

Shestov defines idealism as "creat[ing] "a priori" judgements and the Ding an sich", identifies it as "one way to struggle against pessimism and skepticism" (84). Idealism appears to be impossible without a portion of "*contraband*" materialism, as demonstrated already in Socrates and Plato's doctrine of good – one incorporating the belief in retribution (85). With the "walls" of judgements "apriori" and Ding an sich idealism defends itself from the "difficult demands of real life". "In this sense, idealism is like an oriental despotic state: outside, all is resplendent, beautiful, and eternal; but inside, there are horrors" (86).[36]

It is the losing of the ground under one's feet that leads to doubt in everything (this is contrary to the Cartesian methodological credo: de omnibus dubitandum [in everything you must doubt], a credo grounded in intellectual self-confidence) (86).[37] When the bulwark of idealism collapses and can no longer shelter the man from the "evil demons of skepticism and pessimism", it is then (and facing them) when he "experiences for the first time in his life that fearful loneliness from which not even the most devoted and loving heart is able to deliver him". "And precisely at this point begins the philosophy of tragedy" (87).

Tragedy is not a (condition of) split between reason and feelings and the like; it is, instead, their necessary absence. And it is not seen by Shestov as determined by forces exterior to man and governing him; man's existence is tragic prior to their inference. That split and that dialectic might occur in the imagination of him who experiences tragedy, of the external viewers, of the investigators, but they don't constitute its core. Tragedy abolishes the "dialectic" of "reason" and "feelings" and leaves bare another kernel of man, a kernel undefinable in terms of essences: 'living on the edge' between massive conditionedness/full uncertainty on the one hand and rebirth on the other.

"Hope is lost forever, but life remains, and there is much life ahead. You cannot die, even though you would like to" (87). – The "Hellenic" "tragical hero", on the contrary, cannot continue to live even if he wants to... The idea, or the belief, of retribution in Plato's doctrine of good, "so crude and material" an idea (85), is not cruder and not more material than its twin invested in the theory of tragedy[38] since Aristotles.[39] These twin-beliefs undermine philosophical and poetological idealisms from within. And Shestov's work implies this parallelism.

To die like a scoundrel is impossible. Dmitry Karamazov has learned (87), because death feel shame too (death cannot protect from shame) (87). But isn't it "crude and material" to hand down the shame (and sin) to descendants and isn't an art which cultivates such a belief immoral and misleading? It is worth reminding here the idea of inevitable inheriting of the tragical guilt. I guess that to regulate actual human relations according to this principle can not give it the status of eternal truth; and to invest it in the logic of plotting, of art, does the opposite. We have conditioned and unconditioned (absolute) inevitability, respectively.[40])

"Perhaps there is nothing here but ugliness. One thing only is certain: there is reality here – a new, unheard of, unwitnessed reality, or better put, a reality that has never before been displayed. And those who are obliged to call it their reality (...) will view everything with different eyes than we" (87-88).

"...Dostoevsky does not want universal happiness in the future, he does not want the future to vindicate the present. He demands a different vindication and prefers to beat his head against the wall to the point of exhaustion rather than to find solace in the humane ideal" (99).

The totality which encompasses past, present and fiture, is inconsistent, it is hypothetic –and that is why it cannot, in particular, vindicate man's behaviour (cf. here, p. 99; and the arguments against V. Ivanov in "Potestas Clavium").

In "Crime and Punishment" "Raskolnikov's real tragedy does not lie in his decision to break the law, but in the fact that he realized he was incapable of such a step".[41] And the Epilogue is an adjunction: the piece of preaching Dostoevsky feels himself obliged

to perform; or this is one of the moments when he lets to be seduced by the thought that he is needed and needed as a preacher and conciliator (cf. 108-114).[42] Narrator's dubious conduct lets us think, as Shestov suggests, that "Raskolnikov" "accepts" the path to conversion just *out of bitternes to himself* (115).

"The time is out of joint" (Hamlet), realises Dostoevsky, and it is impossible to reconnect it; that is why to explain tragedy (Dostoevsky's and whatever) with the help of antique theories or to invest in a character dreams for a new life is inappropriate (cf. 116-117 etc.). The inappropriateness of the old ideas might be explained in two ways: (1) man has tried a new experience which they (be anthropological or aesthetical) cannot explain; (2) they are basically 'inclined' and designed to conceive time as all one, whereas time (if singular is at all adequate here) is normally disjointed and multiple. I guess that Shestov ascribes the first argument to Dostoevsky while he himself professes the second, the radical one.

The impossibility or incapability of helping the fellow man (to make him, the humblest, to be the first) causes hatrid for him: for that reason that, for example, you cannot feel the satisfaction of your nobility or loftiness, you are deprived of self-satisfaction (117-118). What remains is Wille zur Macht, the will for power (119).

Shestov's discovery, that it is not Raskolnikov who is "under trial" but Dostoevsky (17: 43-44)[43], gives a reason to detect in "Crime and Punishment" 'dialogism' – a poetological, an ethical and a gnoseological altogether. (We cannot deny to the author subjectivity, that is why he *is* an agent in this situation, even being trialled.) But Shestov is interested by something different.

The idea of retribution is for him an adjunction[44]; hence we cannot recognise this tragedy (no matter whose: of Raskolnikov or of his author) as fitting the type of the old Greek tragedy: latter's basic characteristic is a masking facet here. Shestov may be enters a discussion with Merezhkovsky or may be not; but one way or other, Shestov says new things.

Retribution 'justifies' an irreal condition which the beholder's habit has made to appear as real: the condition of the character (the personal embodiment of tragedy) being on trial and the dramaturgist (the personal embodiment of viewing a tragedy from its edge) being judge's expositor (and eventually a prophet).

It is not the person but the agency of the dramaturgist, as representing the habitual judging power, which Shestov regards inferior, compared to the character (criminal) who experiences the tragedy.

The gulf between the tragedy-after-Shestov and the tragedy after its habitual understanding seems to be no less considerable than one between the systems of "regular" and "reverse" perspective in visual arts. Something more: I am inclined to view these differences in composing the receptive space of drama and, respectively, painting as analogous and even as indicative of shared and/or opposite world-views.

As I already said, Shestov steadily brings out from the characters' tragedies the tragedy of the author, of Dostoevsky. This not necessarily means that Shestov's work, being philosophical, is psychological as well but not poetological. The claim that the main tragedy in Dostoevsky's novels is the tragedy of their author is a covert *poetological* claim. Shestov develops a philosophy of tragedy which has the potency to ground an aesthetics and poetics of tragedy considerably differing from Aristotle's.

The whole complex comprising guilt for commiting a murder, nemesis, purification of the beholder through compassion and fear does not fulfil the tragedy's aesthetic and social potential but predestines it into something which hides its core and diverts the people from this core, that is, from the responsibility of the personal choice: "Raskolnikov is "guilty". By his own admission (forced from him by torment, and consequently unworthy of belief), he committed a crime: murder. People decline all responsibility for his suffering, however terrible it is." (119). – To summarise: tragedy, understood and performed after Aristotles, is an idealist structure which diverts man from the burden of the personal responsibility and the free will and which leads, eventually, to Kant's gnoseology.

The power of consequences, implied by Shestov's book, grows as one comes closer to its end; and they are approaching systematicity with huge potential to generalize. I shall stop here, noting that Shestov, indirectly, substantiates a relation of heredity between the philosophy of Dostoevsky and his own philosophy of tragedy (cf. 120 etc.). The philosophy of Dostoevsky is (like) the philosophy of Ivan Karamazov (Raskolnikov's "heir") – a philosophy without even a hint of complacency; one determined by experiencing the despair-and-daring. It is Nietzsche who disguises this philosophy into a scholarly form: "beyond the good and the evil".

Dostoevsky himself in his public activity, Shestov's analysis shows, occurs to be a "prophet" (see pp. 128-129; cf. Asman 2001: 205-210 etc.): not in forecasting the "future" but in withstanding at a distance of irreconcilability from the plans and models of social order and 'organisedness' and their professors.[45]

Yet, as a reader of Shestov, I am tacitly driven to suspect that Dostoevsky, in his desparate daring to insist that "insignificance and absurdity of the humblest man's existence" is more important than anything else, *professes an idea too*. After all (writes Shestov), "he wants (...) one thing only: to be convinced of the "truth" of his *idea* [italics mine, – Y.L.]" (cf. Shestov 1971: 129), and "there is but *one* [Dostoevsky's italics] sovereign *idea* [italics mine, – Y.L.] in this world: namely, the idea of the immortality of the human soul (...)" (cf. 125). It is not here the implications of such a suspicion to be discussed.

Now I shall try to summarise what I consider most important in Shestov's philosophy of tragedy.

Tragedy, for Shestov, is a personal and intimate form of existence, a mode of existen-ce in which person has freed itself from the 'ideological' and which exposes the 'inner self'.

Tragical experience is uncommunicable (unsharable), but it is explicable – from the standpoint of gnoseology and anthropology incompatible with those of the speculative, or idealist, philosophy (no matter which: Hellenic or European).

The reality of the tragical experience needs an artistic expression, radically different from the one represented by the ancient Greek tragedy and codified within the subsequent tradition.

Shestov rejects modes of artistic representation and production which cultivate ethics of retribution and nemesis. In Shestov's understanding, man and God, the "self" and the "other" have a non-symmetrical contact: in love as well as in sin. From the standpoint of some mystic traditions, for example of Sufism, this should mean that Shestov's *man in tragedy* (or man in Trouble) conveys (has no choice but to convey) a higher mode of spiritual existence than the one embodied by the "Hellenic" man.

Shestov finds the unhidden reality of tragic experience in the works of two 19th cen-

tury authors, Dostoevsky and Nietzsche. I guess that the world-view foundation of their philosophies, of their self-conduct in philosophy can be found in the Old Testament. Man (or his inner, one freed from ideologism, "self") does not postpone, does not sublimate, does not lay on someone else the burden of the always actual act of free choice.

Personal as well as cultural (historical) dynamics cannot be foreseen, it could be conceivable as tragedy only in the sense conveyed by Shestov. Or rather, it is a free curve, determined by impulses of marrying the bare[46] tragic experience and of escaping this ceaseless trial.

Shestov's understanding of tragedy does make sense within the broad rethinking of mimetism and iconism in art initiated within modernism and avant-garde, a rethinking which made alien and neighbouring aesthetic traditions, among them the Byzantine, far more accessible from the standpoint of the modern European one.

Shestov offered a radical "prefiguration" of what was later acknowledged as a philosophy of dialogue employed in literary studies; that is, a version of the philosophy conveyed by Martin Buber in "I and Thou" (1923) and a sketch of a version of the poetics of dialogism developed by Makhail Bakhtin since the early 1920s. The main points in Shestov's work were the removing of the author from his "pedestal" considering his attitude toward the character and toward the beholder (the reader); and the development of a hermeneutics of a/the 'first conscience' vis-à-vis a 'second conscience' whose ontological priority is presupposed (Bakhtin changed the perspective and develops instead a hermeneutics of the 'second conscience' approaching a/the 'first' and being dependant from it). I should summarise that the radical condition of being thrown into a catastrophe, one tearing or superceding the threads of historical conditionedness, had undergone from Shestov to Bakhtin a (relative) normalisation and re-installment into a historical sequence and conditionedness.

That Shestov, still, did not consider "tragedy" and "idealism" outside cultural-historical experience is clearly witnessed by the title and by the content of his late (1938) book – "Athens and Jerusalem". He utterred here the cultural-historical name of the main, according to him, borderline within philosophy, within philosophising. And he evoked these names neither in a mode of allegory nor in the mode of illustration.[47]

I have difficulties with finding in the early 20th century Russian literature artistic works which implement the poetics implicitly prescribed by Shestov's philosophy of tragedy. As regards the formal aspect of that unity of form, content and intention which makes a work of art, I would seek among the works of futurists and expressionists. But I would be skeptic, insofar I am inclined to associate the peculiarities which could be interesting for my inquiry (clear semantisation of the *factura* and of fluctuations between micro- and macro-textual levels, tendency toward "diagramism" and "iconism", at the expense of "conventionalism") with "late Hellenism" (compare with the so-called "figure poems") and not with a non-Hellenic tradition. "Hellenism" goes out of its boundaries to meet *the alien* and probably to achieve a synthesis of new range. And alien art, I am afraid, can be only symbolically, or emblematically, pointed at – like in Leonid Andreev's "Eleazar". Yet I guess there is way beyond Hellenism which is different from the one prefigured or represented by the avant-garde. It would be a mode of communicating with the alien within a "Hellenistic" form but while professing that 'alien' on behalf of the lyrical protagonist (or the narrator) and while experiencing some kind of biographical bound with it.[48]

Notes:

1. I use the terms "Hellenism", "Hellenistic" not in the sense of J. G. Droysen (and Merezhkovsky – if I am to adhere to the prosopographic horizon of my inquiry) who emphasise the periodisation aspect ('after the Hellenic/ Classical period'), but in the sense of Ivanov who has in mind assimilation under the sign of Hellas.

2. Lyutskanov 2010.

3. I am not going to attend to the origin of this notion as a concept, that is, I shall not investigate Shestov's work with concern to 'the fate of 18th century aesthetics in Russian religious philosophy' or likewise.

4. Geopoetiken 2010: The introduction (Marszalek & Sasse 2010: 11-12) and especially Susi K. Frank's contribution (Frank 2010) to the volume discuss the basic differences and the subtle interpenetrations between two neighbouring discourses reflecting the mutual dependence between man's symbolising activity and the geographical aspects of man's habitat, geopoetics and (the more closely tied with geopolitics) geokulturology.

5. On the invention of 'barbarians' by the Attic dramaturgists see: Ascherson 1996: 50-51, 61-64 (refers to Edith Hall, *Inventing the Barbarian*, Oxford, 1989).

6. Concentrating on the methods of cognition displaces the due concern of cognition, says Shestov, and that is why gnoseology, especially Kantian, is unacceptable for him.

7. Ivanov's portrait in Shestov's work (VIII, p. 277), 18th century, Roman decline, "Mohametan gnoseology" being the key phrases and/or images (but consider the next note), has in common with his portrait in a work from Nikolay ("an Eastern Magus in a magnificent garment"; Gumiljov 1990, 147-148).

8. This is one more issue deserving separate exploration. The abstention from (usually almost unconscious) considering of operative concepts within a virtual analogue of what is called "pictorial space" correlates, I guess, with the abstention from frequent use of proper names referring to history of culture and to myth. Both features might contribute to a philosophical correlative of art with limited iconism (representation)...

9. Later, in "Potestas Clavium", he explicitly made the treatise-like discourse of some of his Russian contemporaries (of Serguei Bulgakov, in particular) an object of irony.

10. Compare with the dilemma, or rather the tri-lemma, set by Bakhtin in his early 1920s essay "The Author and the Hero in the Aesthetic Activity": the hero as being absorbed by the author, the author as being absorbed by the hero (the "unredempted hero of Dostoevsky"), or the hero as his/her own author. Given the specific status Bakhtin, compared to Shestov, has (he is a well-known *classic* of literary studies and humanities), and given the place I give him in my theme (which is 'Shestov against the context of...' and not 'Shestov and Bakhtin'), I shall skip bibliographical references to his works here.

11. Compare with Serguei Averintsev's description of "reflective traditionalism" (viewed as type of and epoch in artistic creativity).

12. Just like the Athens – Jerusalem dilemma, the archtype of Job is steadily thematised by Shestov starting with his early works and uttered in a title later, in emigration ("In Job's Balances", 1929).

13. I am referring here to (Makhlin 2009) who finds in their works the basics of a new epistemology of humanities, epistemology of the "second conscience".

14. I indeed do not understand Makhlin's neglecting of Shestov and of Vladimir Lossky, when he thematises the conditionality of cognition and the rehabilitation of tradition (the cognising 'I' putting him-/ herself in a kind of 'passive voice' with regard to it) in writings of Bakhtin and Gadamer.

15. In fact Shestov's work preceeds Andreev's, 1906, with few years.

16. I think that to interpret Shestov's insistence on the priority of personal experience before "ideas" (or, as Berdyaev will call them: "objectifications") as psichologism would be a fallacy. He demonstrates or, rather, performs an ontological and not a psychological interest and focus. I would call his existentialist-personalist ontology *performatively-apophatic* on behalf of personalism (unlike Berdyaev's utterly cataphatic personalist ontology).

17. I hope I have carried out a relevant one in an unpublished chapter of my PhD thesis (Lyutskanov 2005). Both essays were included in Ivanov's 1916 book "Borozdy i mezhi" ("Furrows and Boundaries").

18. Ivanov identifies the epic with a monad or a diad viewed from a distance and solved in a synthesis,

and the drama with a diad *unsolved*: therefore Dostoevsky's novel turns to be a quasi-monad, disintegrated from within, by the unsolved diad constituting its inner form. Ivanov could have hardly associated the religion-bound variety of tragedy from his theory with a "monological frame". Yet I guess that it was easy for Bakhtin not to recognise or to refute such subtleties, moreover, said in disperse and not very discriminative manner: Bakhtin's language pertained to another epoch. A considerable part or layer of Ivanov's argument probably was not perceptible as theory-relevant articulation by him (though he might have well understood the theoretical *implications* drawable from them).

19. In his 1889 essay "Dostoevsky" (included in his "Eternal Companions", 1897) Merezhkovsky leaves the reader with the notion that tragedy in "Crime and Punishment" ends and from that point on there starts something different, its character being metonymically hinted at via reference to the Gospel.

20. Shestov outlines a kind of a will for unpathetic self-minimisation on behalf of the author in Dostoevsky, and also realises its unfulfillability. This will has something in common with the *metaphysical* modesty of Anna Akhmatova, of the implicit author of her lyric, in modeling the lyric speaker and her/his doubles (if we are to heed Serguei Averintsev's (1995) analysis of her lyric).

21. The core of life, or the clash between man and idea; and not between ideas or between men.

22. I have just said something unacceptable for, probably, most if not all who have read Bakhtin. Bakhtin, in fact, differentiates between dialectic and dialogism, relating dialectic to the realm of monologism. But we could think of dialogism as of utmost dialectics of an idea: that is, to regard dialogism as the discriminative potency of an idea made actual. To say it otherwise (considering the agents involved): getting involved into an idea (not whatever idea but a peculiar kind of it), the agents are more and more involved in disconsent. The peculiarity of such an idea may well relate not to its 'what' but to its 'how'. Moreover, it may well have no discoursive equivalent at all, being only a kind of a 'field of power' or 'ideological ambient'. And a dialogical novel would be a novel constructed in a way facilitating the discriminative, disconcentive force of the 'idea' or the 'field' to be released. I guess that I have offered an exaggerating look upon Bakhtin's dialogism, but how could we explain his refusal to deal with biographical matter, or, to say it otherwise, the taboo on relating the novels' structure to Dostoevsky's biographical personality? I am not inclined to derive this taboo only from an imperative of interdisciplinary specialisation (poetics vs. biography and so on). I am sure that even such a direct relating of novels' structure and writer's biographical personality as the one demonstrated or implied by Shestov could be explained in terms of poetics. Now it seems to me that eliminating the agency of the biographical author could have been a temporary measure, helping to cope with otherwise (if that agency retained) overwhelmingly complex a structure. But eliminating this agency meant to deal with an idea, indeed, an idea bearing the imprints of different agents and penetrated by existential valencies, yet an idea. A cluster of 'disconsenting ideas' specifically shaped would form a polyphonic novel. When one refuses to relate this cluster to a biographical (extratextual) agency this means that he sees poetics as a discipline studying the 'idea' and not human existence (neither human contact with idea). Of course, we have to decide how to name *that* peculiar kind of ideas or ideological ambient...

23. The protagonist, not being made a definitive victim of the god (of God) and thus (and concurrently) not being exposed to beholder's pity, evades objectification. From the one hand, it is a tragedy more cruel than the theatrical both to the beholder (because it refuses to console him/her that someone else has undergone the blow; neither provides for him/her the psychic comfort of pity) and the protagonist (because it prevents a final – bringing all torment to an end – blow). From the other hand, it is a tragedy more benevolent, insofar it discloses the horizon before both of them (protagonist and beholder). And, besides, it turns to be potentially and profoundly 'dialogic', insofar the god (or God) ceases to be a power hitting unanswerable blows, the definitiveness is postponed and, subsequently, the hypothetic end might be negotiated (between the *last and meanest* man and God). (The really tragic condition surely had made its human subject the 'last and meanest' of all men.)

24. But see how Shestov deals with the melodramatism of this epilogue! (1971: 109 ff.)

25. To say it otherwise: the tragedy of the petrified, though touched by the Divine light, last piece of clay; and not of the last, to reach the bottom, kenothic beam.

26. Transl. by Spencer Roberts: the whole book (with the exception of Shestov's introduction) is available on-line, among a number of his books translated into English, see the list at: http://www.angelfire.com/nb/shestov/library.html, but this publication lacks page-numbers. The passage belongs to the end of chapt. 3. When necessary, I shall refer to this edition as to (Shestov 1969), but in order to facilitate the reader I shall be retaining the references to the Russian edition I have used. Hereafter all translations, if not specified otherwise, are Roberts'.

27. Spencer Roberts uses "The House of the Death" only for the title of that work.

28. I don't know how to differentiate, terminologically, between tragedy entailing catharsis and "authentic" tragedy. It seems to me that qualifications like "authentic" and "true" do not fit well the mental style of Shestov despite the high frequency of the word "truth" in his work.

29. A loose example for an "image dissimilar" would be the type of the holy fool.

30. I would have spoken of "Hellenistic", even "classicist" world-notion; but Merezhkovsky, evidently, insists on delineating between "Hellenic" and "Hellenist(ic)", "classic(al)" and "classicist", using more frequently the first couple of concepts and giving preference to the first concept within each couple. "hellenism" is not only a 'difussion' of Hellenity and a contact with alien cultures, but a decline (in this, I guess, Merezhkovsky is a classicist, without being aware of it). The importance invested in these discriminations speaks for the fact of Merezhkovsky's situatedness within the tradition, be it a tradition reduced to its survival minimum – aesthetics and artistic artifacts.

31. I am searching for symptoms of acquiring the Byzantine tradition as honoured 'Other'. My estimation is dependant on the theleology of this search, which constitutes the global framework of the current paper

32. Cf. Ivanov 1971–87, 4: 416, 420, etc., and below, the next note. Yet Ivanov himself is much like his Tolstoy, in his swift switch to a "what"-mode. This is my way of re-formulating and re-interpreting Bakhtin's claim that Ivanov hastens to make generalizations about the ideology of Dostoevsky's novels unsupportable by the texts, without having shown (or spoken about) the form-building projections of their (from him discovered: 1971–87, 4: 419) ideological dominant, "Thee – are". Ivanov hectically walls himself within brilliant "what"-s. With this I want to say again that Bakhtin's criticism against Ivanov is a concretisation of Shestov's.

33. Cf. his paper on the novel-tragedy, esp. § 3 (Ivanov 1971–87, 4: 409). – One more telling difference: Shestov does not discriminate between Dostoevsky and Nietzsche, assigning to both the experience of the psychological depth and the assault against idealism. Ivanov is inclined to think that Nietzsche retreats, not having resisted within the utmost depths and having objectified "how" into "what" (cf. in "Nietzsche and Dyonisus", 1904, in: Ivanov 1971–87, 1: 720; cf. also ibid. 4: 414). The 'what vs. how' controversy, however represented, is a central issue for all these thinkers – Ivanov, Shestov, (early) Bakhtin. Conceptualising it, in one way or another, could bring their philosophisying to the key concepts of Byzantine philosophy (which make it approachable from post-idealist stance) – 'person' and 'energy'. From now on vague notions had to be concreticised, approximated, adapted, but the basic discrimination had been already expressed.

34. "Asia" appears, in Dostoevsky's epilogue and in Ivanov's excerptions, twofold: as an area of menace (cf. next note) and as an area lacking personality, as humankind's birthplace where Abraham and his flocks still graze, one to be opposed to the modern personality torn from its ties with "the Earth" (and the creation) and rushing about in senseless excitement. One can recognise here, in Asia's second aspect, the historio- and geosophical scheme made articulate in Vladimir Solovyov's 1877 paper "Three Powers". Asia lies outside history; it substitutes for the world of the savages (Montaigne) but, unlike that world, has not only cultural-historical 'potential' but also 'capital' – the Biblic appearance. With regard to Dostoevsky's text, one can interprete this 'Asia' as an allegory of earth waiting to be Christianised and welcoming Christianisation; with regard to Ivanov's excerption, one can speak about Hellenisation instead about Christianisation. Ivanov hints at something else: Hellenity's encounter with the culture of the Old Testament is its first, archetypal in its fruitfulness "barbarisation" (if we don't count one from the archaic period: the interaction with the Thracian culture, cf. "Dionysus and Early Dionisianism" etc.).

35. "Cognition, becoming purely idealist, announces the overall relativity of recognised and of to-be-

recognised values; person finds itself closed in its solitude and either desperately or proudly celebrating the apotheosis of its rootlessness. On the danger of such a global idealism speaks Dostoevsky in the epilogue of his "Crime and Punishment", under the symbolic guise of "a terrible new strange plague that had come to Europe from the depths of Asia"... Here we read, besides, the following: (...)" (Ivanov 1971–86, 4: 418, translation mine – Y.L.; quotation from Dostoevsky after: Dostoevsky 2006). As an allegory of menace, this Asia of Dostoevsky seems ro memorise the Great Plague of 1347–53 and is reproduced in several works of Vladimir Solovyov. Note in Ivanov's comment the phrase repeating the title of a famous work of Shestov, "Apotheosis of Rootlessness" (1905).

36. Shestov's vigilance with regard to the "oriental despotic state" (yet on a level recognisible as one of rhetoric), combined with profession of non-idealism (non-Hellenism and non-Atticism) is probably reminiscent of the cultural experice of an/the "eastern" man; what is the "religion of the Temple" for the prophets of Judea, the dissident, counter-culture proponents of Judaic monotheism (cf. Asman 2001: 205-210), that is the philosophy of "idealism" for Shestov. I am speaking of a *partially* conscious self-identification, a phenomenon grounded in the hypothetic phenomenon of 'culturally conditioned heredity'. (If we remain within the horizon of *that* (Shestov's) epoch, with its three phases: "the boundary of centuries", "between the two revolutions" and since/after the Civil war, in order to theorise on the phenomenon of that heredity from an immanent standpoint, I would point out George Florovsky's 1921 paper "The Land of Fathers and the Land of Children". Florovsky distinguished between three modes of mind's historicity: embeddedness in a materially evident tradition; savage rootlessness (state of mind constitutive for what Levi-Strauss called "cool cultures" a few decades later); participation in a cultural yet empirically non-evident tradition. Expectedly for the Russian 1921, he incorporated this discrimination not in an epistemological but in a historiosophic speculation.) Within the aspects or bits of Shestov's philosophical credo fully brought to consciousness, the 'spiritual flesh' of the "bare" man is more perseveringly and more passionately tried and explored than the spiritual flesh of history.

37. I am tempted to compare these different ways to doubt with two diametrically different kinds of irony (thematised by Serguei Averintsev in one or two of his 1970s works) – the one grounded in the rejection of the ironised and the other in loving or enjoying it (the one suggesting an alienated and the other an involved condition of the 'self'). Doing so, I am hinting at my conviction that Averintsev's work as an interpretor of aesthetic culture in its multiple diversity is fed by the discourse shared by Merezhkovsky, Shestov, Ivanov, Innokenty Annensky, Lev Pumpjansky and so on – a discourse feeling itself uneasy by the 'classical' 'heritage' and recurrently inspecting and promoting the intrusions of non-classic and of post-classic experiences into the 'classical tradition' (be it the Hellenic, the Cartesian or their juxtaposition).

38. It abuses human condition with regard to both him who experiences tragedy (the agency of the character) and him who is watching it (the agency of the beholder) training them in naïve and false conciliation and hypocrisy.

39. I guess that Vjacheslav Ivanov's essays on tragedy would well represent this tradition.

40. I do not know whether the old Greek and the old Jewish cultures give the opportunity to evade the chain of retribution(s).

41. Shestov polemicises against Merezhkovsky: Dostoevsky's characters' "tragedy is in their inability to begin a new and different life. And so profound, so hopeless is this tragedy that it was not difficult for Dostoevsky to present it as the cause of the agonizing experiences of his heroes who murder. But *there is not the slightest basis* here on which to regard Dostoevsky as an expert on or an investigator of the *criminal* soul." (109; italics mine, – Y.L.; compare Merezjkovskij 1914, 18: 6, 8).

42. Hence the suggestion that, in Shestov's interpretation of the novel and its epilogue, the Gospel might not embody the way to rebirth; while Merezhkovsky's reading leaves no room for doubt here. Then it becomes clear that it is the agencies of the preaching writer and of the 'humanised' Gospel that are repudiated by Shestov and Raskolnikov: "He tries again to revive in his memory that understanding of the Gospel that does not reject the prayers and hopes of a solitary, mined man under the pretext that to think of one's personal grief means to be an egoist. (...) But he can expect all this only from the Gospel that Sonya reads, which is as yet uncut and unaltered by science and Count Tolstoy, from the Gospel in which

there is preserved, along with other teachings, the story of Lazarus's resurrection; where, what is more, Lazarus's resurrection – indicating the great power of the miracle worker – gives meaning also to the other words that are so puzzling and incomprehensible to the poor, Euclidean human mind." (cf. Shestov 1971: 124-125). – Almost nowadays, the entanglement which might be called "the tragedy – vita entanglement", which was probably initiated by Merezhkovsky and which involved Shestov and Pyotr Bicilli among others, finds the following clear and reconciliating solution: "It is my contention that "Crime and Punishment" is formally two distinct but closely related, things, namely a particular type of tragedy in the classical Greek mold and a Christian resurrection tale; that it successfully superimposes the two forms because they are, *within clearly determined limits*, identical; finally, that the conflict between the two forms occurs at precisely the point where they cease to be superimposable." (Cassedy 1982: 171; emphasis his).

43. 'Am I right, in getting Raskolnikov into such a trouble?', addresses Dostoevsky his readers. Compare also: "To the very end", Raskolnikov "could not repent deep down in his heart, for he felt that he was completely innocent: he knew that Dostoevsky had burdened him with the accusation of murder merely for appearance's sake" (cf. 123).

44. "In "Crime and Punishment", the chief task of all Dostoevsky's literary work is overshadowed by the idea of retribution, which has been cleverly fitted to the novel. To the unsuspecting reader, it seems that Dostoevsky is actually Raskolnikov's judge, and not the accused. But in "The Brothers Karamazov", the question is posed with such clarity that it no longer leaves any doubt as to the author's intentions." (cf. 119).

45. Shestov refers to Ernest Renan, to his "History of Israel" preface. As it seems, Shestov defines the relation between Dostoevsky and the "liberals" in the same way in which Renan has defined the relation between the "builders" of Israel (both "secular" and "lay") and the prophets; and he himself seems inclined to regard the situations as analogous to each other (128-129).

46. It is important to understand that bareness and solitude are indicative of opposite conditions. Bare man is cast into loneliness, and the acting man can retreat into his monumental solitude. As Shestov points out, Prometheus, unlike the "humblest man" (including Raskolnikov and so on), is *never alone*: "Prometheus was lucky – he was never left alone. He was always heard by Zeus; he had an adversary, someone he could irritate and provoke to anger by his austere look and his proud words. He had a "cause"." (114).

47. Already "Potestas clavium" (1923), in the part written in 1921 and placed in the edition I referred to above as a preface, introduces as central and fundamental the difference between the Psalmist and Aristotles.

48. In the long run, the aesthetics implied by Shestov's philosophy of tragedy could be associated with a rigorous (that is, one with iconoclastic vein) revision of the 'Byzantine' theory of image. It could be considered as a (re)introduction of an 'aesthetics' which 70 years later Serguei Averintsev metonymically designated as "Near-Eastern [art of] wording", opposing it to "Greek literature" (Averintsev 1971). These preliminary considerations have to be rethought against the context of a recent attempt to explore the aesthetics of some Russian religious thinkers (P. Florensky, S. Bulgakov), symbolist writers (V. Ivanov, A. Bely) and avant-garde painters (Vasily Kandinsky) as "neo-Byzantine" or as approximating such (Bychkov 1999: 308-490).

References:

Ascherson, Neil. *Black Sea: The Birthplace of Civilisation and Barbarism*. London: Vintage. 1996

Asman, Jan. *Kulturnata pamet: pismenist, pamet I politicheska identichnost v rannite visokorazviti kulturi*. Sofia: Planeta 3, 2001. (Translation of: Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis (Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen)*. München: C.H.Beck, 1992).

Averintsev, Serguei. "Grecheskaja "literatura i blizhnevostochnaja "slovesnost'" (Protivostojanie i vstrecha dvukh tvorcheskih printsipov)". *Tipologija i vzaimosv'az' literature drevnego mira*. Moskva: Nauka, 206-266. 1971 (Аверинцев, Сергей. Греческая "литература" и ближневосточная "словесность" (Противостояние и встреча двух творческих принципов). *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва, Наука, 206-266, 1971 [Translation in Bulgarian: Ivanka Dobreva, 1984]

Averintsev, Serguei. "Spetsifika liricheskoj geroini v poezii A. Akhmatovoj : solidarnost' i dvojnichestvo". *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 41 (1995), 7-20. (Аверинцев, Сергей. "Специфика лирической героини в поэзии А. Ахматовой: солидарность и двойничество". *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 41 (1995), 7-20).

Bychkov, Viktor. *Vizantijskaja estetika. Teoreticheskie problemy*. Moskva: Iskusstvo, 1977. (Бычков, Виктор. *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*. Москва: Искусство, 1977). [Translation in Bulgarian: Sabina Pavlova, 1984]

Bychkov, Viktor. *2000 let khristianskoj kul'tury sub specie aesthetica*. T. 2. S.-Peterburg – Moskva: Universitetskaja kniga, 1999. (Бычков, Виктор. *2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica*. СПб. – Москва: Университетская книга, 1999).

Cassedy, Stephen. "The Formal Problem of the Epilogue in "Crime and Punishment": The Logic of Tragic and Christian Structures". *Dostoevsky Studies* 3 (1982), 171-190. Web. 2 April 2012. http://www.utoronto.ca/tsq/DS/03/171.shtml; Internet.

Dostoevsky. Fyodor. *Crime and Punishment*. Produced by John Bickers; and Dagny and David Widger. Released March 28, 2006: n.pag. Web. 2 April 2012. http://www.gutenberg.org/files/2554/2554-h/2554-h.htm; Internet.

Gumiljov, Nikolaj. *Pis'ma o russkoj poezii*. Comp. G. Fridlender (with the participation of R. Timenchik). Moskva: Sovremennik, 1990. (Гумилев, Николай. *Письма о русской поэзии*. Сост. Г.М.Фридлендер (при участии Р.Д.Тименчика). Москва: Современник, 1990).

Evripid. *Teatr. Polnoe sobranie p"es i doshedshikh do nas otryvkov*. Translation, foreword, comment Innokentij Annenskij. T. 1. S.-Peterburg, 1906 (Еврипид. *Театр. Полное собрание пьес и дошедших до нас отрывков*. Перев., предисл., статьи к отд. произв. Иннокентий Анненский. Т. 1. СПб., 1906).

Frank, Susi K. „Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge" Marszalek, M., S. Sasse. Eds. *Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos, 2010, 19-42.

Ivanov, Vjacheslav. *Sobranie sochinenij v 4-kh tt*. Eds. D. V. Ivanov, O. Deschartes. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–86. Web. 2 April 2012. http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/toc.htm; Internet (Иванов, Вячеслав. *Собрание сочинений в 4-х тт*. Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–86. Web. 2 April 2012. http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/toc.htm; Internet).

Losev, Aleksej. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo*. Moskva: Iskusstvo, 1976. (Лосев, Алексей. *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1976). [Translation in Bulgarian: Emilija Stamatova, 1989].

Lyutskanov, Yordan. "Vjacheslav Ivanov: Tragedijata kato figura na elinizatsija na izkustvoto". *Iztokŭt. Gŭrtsija I Rim v konteksta na ruskija "Srebŭren vek"*. Doktorska [PhD] disertatsija. Sofia, Institut za literatura, 2005, 136-146 (Люцканов, Йордан. "Вячеслав Иванов: Трагедията като фигура на елинизация на изкуството". *Изтокът. Гърция и Рим в контекста на руския "Сребърен век"*. Докторска дисертация. София: Институт за литература, 2005, 136-146).

Lyutskanov, Yordan. "Tragedijata kato simvol na elinstvoto: nevŭzmozhnost i vŭzmozhnosti za neevropotsentrichna humanitaristika v ruskija modernizŭm". *LiterNet*, 24.07.2010, 7 (128): n.pag. Web. 2 April 2012. http://liternet.bg/publish25/jordan-liuckanov/tragediiata.htm; Internet. (Люцканов, Йордан. "Трагедията като символ на елинството: невъзможност и възможности за неевропоцентрична хуманитаристика в руския модернизъм". *LiterNet*, 24.07.2010, 7 (128): n.pag. Web. 2 April 2012. http://liternet.bg/publish25/jordan-liuckanov/tragediiata.htm; Internet).

Makhlin, Vitalij. *Vtoroe soznanie : Podstupy k gumanitarnoj epistemologii*. Moskva : Znak, 2009. (Махлин, Виталий. *Второе сознание: Подступы к гуманитарной эпистемологии*. Москва: Знак, 2009).

Marszalek, Magdalena, Sylvia Sasse. „Geopoetiken". Marszalek, M., S. Sasse. Eds. *Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos, 2010, 7-18

Merezhkovskij, Dmitrij. *Polnoe sobranie sochinenij v 24-kh tt*. Moskva: Sytin, 1914. (Мережковский Дмитрий. *Полное собрание сочинений в 24-х тт*. Москва: Сытин, 1914).

Shestov. Lev. Dostoevsky and Nietzsche: Philosophy of Tragedy. Translation by Spencer Roberts. Ibid. *Dostoevsky. Tolstoy and Nietzsche*. Ed. by Bernard Martin. [S. l.:] Ohio University Press, 1969. [Contains also: Editor's Introduction: The Good in the Teaching of Tolstoy and Nietzsche]: n.pag. Web. 2 April 2012. http://www.angelfire.com/nb/shestov/dtn/dtn_0.html; Internet.

Shestov, Lev. *Dostoevskij i Nitche (Filosofija tragedii)*. Paris, YMCA-Press, 1971 (Шестов, Лев. *Достоевский и Ницше (Философия трагедии)*. Paris, YMCA-Press, 1971). [Bulgarian translation: Ned'alka Videva, 1993]

Shestov, Lev. *Sochinenija: v 2-kh tt*. Moskva: Nauka, 1993. (Шестов, Лев. *Сочинения: В 2 тт*. Москва: Наука, 1993).

Smirnov, A. V. "O logicheskoj intuitsii arabo-musul'manskoj kul'tury". *Novoe literaturnoe obozrenie* 64 (6' 2003). 81-96. (Смирнов, А.В. "О логической интуиции арабо-мусульманской культуры". *Новое литературное обозрение* 64 (6' 2003), 81-96).

იორდან ლუცკანოვი
(ბულგარეთი)

ისევ „ათენი იერუსალიმის წინააღმდეგ" შესახებ
(ლევ შესტოვის ტრაგედიის კონტრ-ჰელენ(ისტ)ური ფილოსოფია)

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ლევ შესტოვი, ტრაგედია, მოდერნისტული და ავანგადისტული ჰელენიზმი, ფიოდორ დოსტოევსკი, ევროცენტრიზმი.

სტატიაში გაანალიზებულია ლევ შესტოვის ადრეული ნაწარმოები „დოსტოევსკი და ნიცშე" (ტრაგედიის ფილოსოფია) (1903 წელი), ამას გარდა მისი გვიანი ნაშრომები („გასაღებთა ძალა", „ათენი იერუსალიმის წინააღმდეგ"), დიმიტრი მერეჟკოვსკის (როგორც შესტოვის თანამედროვე სოციოლოგიური მსოფლხედველობის ავტორისა), ვიაჩესლავ ივანოვისა (როგორც შესტოვთან დაპირისპირებული პირისა) და მიხაილ ბახტინის (როგორც შესტოვისდროინდელი მოაზროვნისა) თვალსაზრისები. სტატიის მიზანია გამოიკვლიოს და წარმოაჩინოს პოეტური და გეოკულტუროლოგიური მნიშვნელობები ლევ შესტოვის კონტრ-ჰელენისტური ტრაგედიის ფილოსოფიაში. ამას გარდა, სტატიაში საუბარია ადრეული მეოცე საუკუნის იმ რუსულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე და მათ პოეტიკაზე, რომლებიც კარგად ესადაგება ლევ შესტოვის ფილოსოფიას.

სტატიაში წარმოჩენილია ის ძირითადი ტენდენციები, რომელსაც შესტოვი გვთავაზობს: 1) ავანგარდისტული ესთეტიკა, რომელიც ბიზანტიური ესთეტიკის წინა პლანზე წამონევას და გახსენებას მოიცავდა მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში; 2) დიალოგიზმის დასაწყისი, ფილოსოფია, რომელსაც ნიკოლაი ბერდიევიცა და მიხაილ ბახტინიც საკმაოდ კარგად ავითარებდნენ.

მიგვაჩნია, რომ სტატიაში წამოჭრილი საკითხები სათანადოდ იქნება გამოკვლეული.

ANDREY TASHEV
(Bulgaria)

Classical Pragmatism: An Overview*

The Origins of Pragmatism. Context and Preconditions

The term *pragmatism* was used for the first time by the American philosopher Charles Sanders Peirce in 1871 during one of the regular meetings of the Cambridge Metaphysical Club.** In front of his colleagues, the philosopher presented and developed an unformulated method researched by George Berkeley, giving it the name *pragmatism* (CP 6.482).*** As a hypothesis, the doctrine first appeared in written form in Peirce's essay "How to Make Our Ideas Clear," published in 1878 in the journal *Popular Science Monthly*. Although the term "pragmatism" was not mentioned there, the essay is considered the beginning of the doctrine. In that work, Peirce first presented the logical principle which became known as the *pragmatic maxim*, which became the core of pragmatism. Peirce's article went unnoticed until William James turned the academic community's attention towards the ideas expressed there. This occurred in 1989 in James' essay "Philosophical Conceptions and Practical Results." There the word "pragmatism" was used in writing for the first time. Along with that, James noted that Peirce had used this term as early as the beginning of the 1870s to refer to the ideas expressed in "How to Make Our Ideas Clear." When James' essay appeared, he was at the height of his academic fame. His words provoked great interest and gave the new doctrine a flying start. It soon found passionate supporters in Europe as well.

One of the first to transmit the doctrine of pragmatism to the Old Continent was the Bulgarian philosopher Ivan Sarailiev (1887-1969). He became familiar with the theory during his studies at the Sorbonne and at Oxford (1905-1910). Immediately upon obtaining a post teaching the history of philosophy at Sofia University in 1919, Sarailiev began giving lectures on pragmatism. Numerous publications and lectures dedicated to the new doctrine followed, which culminated in a broad study entitled *Pragmatism* (Sarailiev 1938).

However, Sarailiev was not merely a popularizer of the doctrine. His own philosophical outlooks were quite close to those of pragmatism. This made him the first pragmatist in Eastern Europe and one of the first in Europe as a whole. The only ones to pre-

* This study was realized with the financial support of Project № BG051PO001-3.3.04/61 (Support for the development of the academic potential of young scholars in the humanities and the strengthening of their professional contacts with established international scholars in their academic sphere) of the Operative Programme "Development of Human Resources," co-financed by the European Social Fund of the European Union.

** This was a small group of people who gathered to discuss philosophical questions. Besides Charles Peirce, the group also included William James, his brother, the later famous writer Henry James, Oliver Wendell Holmes, Jr., Chauncey Wright, John Fiske, Francis Ellingwood Abbot, Nicholas St. John Green, Joseph Bangs Warner, Henry Ware Putnam, Francis Greenwood Peabody and William Pepperel Montague.

*** Here the established international norm for citing Peirce is followed. "CP" is an abbreviation for *Collected Papers of Charles Peirce*, while the following numbers indicate the corresponding volume and paragraph. "W" is an abbreviation for *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. The numbers following it indicate the corresponding volume and page. A full bibliographic reference can be found in the list of literature cited.

cede him were the brilliant representative of the theory, Ferdinand Canning Scott Schiller, and the young Italian philosophers united around the journal *Leonardo*.

As a way of thinking, pragmatism has been known since Antiquity. Some of its ideas are individually woven into the philosophy of Socrates and Aristotle, and later in that of the scholastics, John Locke, George Berkeley, and many others. Peirce writes (CP 5.402, note 2) that even Jesus was a pragmatist. His claim: "You shall know them by their fruits" can be interpreted as an early version of the pragmatic maxim. But only in the second half of the 19th century did the objective scientific and social preconditions for the unification of these ideas into an independent doctrine appear. This was the time when the totalizing philosophical systems which had dominated until then were in crisis. The Kantian, Hegelian and other theories, unified under the term German classical idealism, turned out to be unable to encompass many of the scientific discoveries of the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. Their monolithic structure gradually, but ever more noticeably, began to show cracks. The need arose for a new, more adequate doctrine for making sense of the world. It needed to catch these phenomena as they unfolded and trace the changes which occurred in reality, rather than trying to force it into a ready-made mould. The pragmatic doctrine turned out to be an alternative to theories which had lost their explanatory power.

Pragmatism arose in the United States, becoming into the first and most meaningful American contribution to world philosophy. The place of its appearance, as well as the time, is no accident. The socio-political processes across the Atlantic (especially the American Civil War of 1861-65 and the penetration of the spirit of Puritanism in England) in combination with the crisis in the grand philosophical systems created fertile soil for the germination of pragmatism.

Pragmatism is also the offspring of the scientific context of the United States in the mid-nineteenth century. Along with the doctrine's ancient and medieval roots, we could also point to theories and concepts which were contemporary for Peirce and which influenced the creation of pragmatism. Max Fisch noted the following nine: "the Kantian roots of Peirce's thought (1856-1865); Bain's theory of belief (1859); the Darwinian and other theories of evolution (1859); the legal philosophy of Green (1870-1872); Peirce's observational and theoretical work as a scientist in the period 1860-1878 and particularly in chemistry, spectroscopy, stellar photometry, metrology, and geodesy; the shock of Mill's examination of Hamilton (1865); Peirce's falling back on Whewell's philosophy of science (1869) and the experimental psychology of Fechner, Helmholtz and Wundt (1862-1876)" (Fisch 1986: 133). This list does not pretend to be exhaustive, but rather shows the auspicious academic context and broad foundations upon which the new doctrine rested.

The Core of Pragmatism

From its creation until today, the doctrine of pragmatism has developed into more than twenty different varieties. However, the foundation-laying principles for all of its adherents are shared: doubt in the possibility for one theory to cover all of reality; the connection between theory and practice, thought and action; the abolition of abstract philosophizing; emphasis on man's active position in the world; a change of perspective, in which the gaze is turned not backward, towards the past, but forward; an orientation towards an

anticipated future result of a given idea. Pragmatism is often defined as a *philosophy of action*, which emphasizes the family trait most characteristic of all of its variants – their focus on action. This particularity has also given the doctrine its name (from the Greek *pragma* – "action").

The core of all types of pragmatism is also shared. This is Peirce's abovementioned maxim. The fundamental pragmatic ideas have gradually formed from and around it. Its reformulation, the change in its scope and emphases, even its incorrect interpretation have been the source of many of the variants of pragmatism. For this reason, it is logical namely for Peirce's maxim to stand at the center of this study. An analysis of it will delineate the boundaries of the term pragmatism and its content. After that our attention will be turned towards the philosopher's other concepts related to the maxim, as well as towards the ideas of William James.

Peirce writes: "The very first lesson that we have a right to demand that logic shall teach us is how to make our ideas clear... To know what we think, to be masters of our own meaning will make a solid foundation for great and weight thought" (W3: 260). Or, to put it another way: "a single formula without meaning, lurking in a young man's head, will sometimes act like an obstruction of inert matter in an artery" (ibid). According to him, neither Descartes nor Leibniz nor any of the contemporary logicians offered a working criterion for the clarification of ideas, i.e. for the precise establishment of their meaning. This was also the specific impulse for creating the pragmatic maxim, which is nothing other than such a criterion.

In the essay "How to Make Our Ideas Clear," Peirce differentiates three grades of clearness. The first and most fundamental is that of subjective knowledge (or familiarity). A person has reached this level of clearness when he can recognize the idea and does not confuse it with another under any circumstances. We remain on this level of clarity in our understanding of the majority of ideas.

Higher than this is the grade of the abstract definition, which is built upon the first. In order to reach the second grade of clearness, we have to be capable of defining the idea in general terms. The abstract definition of *diamond*, for example, includes a list of its physical characteristics: it is a mineral, a natural allotrope of carbon and so on. The problem with this type of definition is that "they do not provide any guidelines on how to determine whether an object we encounter actually falls under it" (De Waal 2005: 18). On the basis of the cited definition, we have no way of discerning whether a given translucent stone is a diamond or not, unless we are specialists in this sphere.

But there is also a third grade, which leads our investigations to a higher level of clearness than the abstract definition. This is Peirce's pragmatic maxim: "Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object" (W3: 266). What does it mean, for example, to say that a body is heavy? According to the logical principle cited, this means that in the absence of an opposing force, the body will fall. Our whole idea of *heaviness* is reduced to consequences. The pragmatic criterion can be applied successfully to all sorts of ideas and terms.*

* Later Peirce wrote that there is also a fourth, higher grade of clearness, called "pragmatic adequacy" (CP 5.3). But this idea is mentioned only once and remains undeveloped.

Pragmatism in its original variant is thus a method for ascertaining the meaning of concepts, terms and assertions. The conceivable practical consequences which the idea evokes are its meaning. If it does not give rise to any such consequences, then it is meaningless. But if the results of two or more ideas coincide, then their meaning is identical. One of the goals of pragmatism is "to show that numerous philosophical terms have no meaning
and that certain key philosophical problems were caused by terminological unclearness" (De Waal 2005: 5).

The search for the conceivable practical effects of a given idea is tied to Peirce's attempt through pragmatism to introduce into philosophy the logic of relationships, which has passed through experimental proof. He was convinced that only in this way could philosophy escape subjectivism and be transformed into a true science. Peirce had solid experience in the sphere of the empirical sciences. He was a chemist by education. For over thirty years, he worked for the US Coast and Geodetic Survey, conducting a large number of observations and experiments. Researchers define him as the founding father of experimental psychology in America. According to Peirce, in the empirical sciences, reason passes from and through the known towards the unknown. Such experimental methods could be useful for philosophy, because with them universally valid laws could be discovered. The point of the experiment is to define from the individual reaction how all objects of a given kind would react under the same circumstances. In other words, the rule is sought.

From this follows the exceptionally important stipulation that the pragmatic maxim demands that one search not for random, one-off consequences, but rather "habits for action or behavior." The understanding of this phrase in Peirce's terminology passes through his conception of thought as a transition from doubt towards belief. The philosopher emphasizes that he does not use these terms in their everyday or in their religious sense. *Doubt* and *belief* in Peirce's special usage mean respectively "the starting of any question, no matter how small or how great, and the resolution of it" (W3: 261). Doubt always evokes irritation and alarm in the one experiencing it. The desire to overcome unpleasant feelings and to reach the opposite of doubt – belief – is natural. It is tied to peace and satisfaction. The transition between the two states is realized through thought. Thus, according to Peirce, the drive to pass from doubt to belief is the only stimulus for thought and the basic goal of every study: "Some philosophers have imagined that to start an inquiry it was only necessary to utter a question whether orally or by setting it down upon paper ... There must be a real and living doubt, and without this all discussion is idle" (W3: 248). However, "the essence of belief is the establishment of a habit" (W3: 263), from which it follows that "the whole function of thought is to produce habits of action" (W3: 265).

After belief has been achieved, doubt disappears, the action of thought ceases and we may proceed in accordance with the created habit. "But, since belief is a rule for action, the application of which involves further doubt and further thought, at the same time that it is a stopping-place, it is also a new starting place for thought" (W3: 263). Thus, the process of thinking continues endlessly.

Hence, the application of the pragmatic maxim requires foreseeing the entire process of transition from doubt to belief in order to define the end result of it as well – the habit.

The Method of Guessing

Correctly foreseeing the practical consequences of a given idea means formulating a hypothesis based on reality and experience. For this reason, Peirce identified his pragmatism with "the logic of abduction" and claimed that "the question of Pragmatism is the question of Abduction" (CP 5.196-197).

The other names for abduction are retroduction, the method of guessing, or simply hypothesis. The principle itself was well known and widely applied before Peirce, too. The American philosopher's contribution is that he raised this principle to the rank of a method for forming judgments, placing it alongside induction and deduction.

Abduction is a heuristic method which consists of combining given facts and forming a hypothesis on the basis of them (i.e. deriving something unknown from real, available data). Peirce emphasized that the facts upon which the hypothesis is based, as well as the inference made from it, are only probable. Yet despite the lack of absolute certainty in the presuppositions and the inference, this method is exceptionally useful, because it gives us a necessary starting point in our search.

Peirce illustrated his method with the following example:

"Suppose that I enter a room and there find a number of bags, containing different kinds of beans. On the table there is a handful of white beans; and, after some searching, I find one of the bags contains white beans only. I at once infer as a probability, or as a fair guess, that this handful was taken out of that bag. This sort of inference is called making a hypothesis. It is an inference of a case from a rule and a result. We have, then:

DEDUCTION
Rule: All the beans from this bag are white.
Case: These beans are from this bag.
Result: These beans are white.

INDUCTION
Case: These beans are from this bag.
Result: These beans are white.
Rule: All the beans from this bag are white.

HYPOTHESIS
Rule: All the beans from this bag are white.
Result: These beans are white.
Case: These beans are from this bag" (W3: 325-6).

In the abductive method, the judgment is arrived at "backwards" in comparison to the other two. It begins from the rule, passes through the result in order to reach the specific case. The hypothesis is a beginning stage in every scientific study, as well as in the discovery of new ideas in general. The following stages are deduction and induction, respectively, through which a test of the hypothesis is conducted.

At first glance, the method seems easy, yet scholars' constant interest in it indicates the opposite. Entire studies, as well as scholarly forums and projects continue to be dedicated to abduction.

Final Opinion and Fallibility

Returning to the idea of thought as a transition between two states, we can summarize that each of us strives to achieve certain belief, so as to avoid unpleasant doubt. Surely, true belief for Peirce is that final opinion which is in harmony with reality and which all people would reach under optimal conditions. In his essay "The Fixation of Belief," published several months before "How to Make Our Ideas Clear," the philosopher examined the ways of "fixing" a given belief and how each of us behaves towards our natural drive to reach certainty. He differentiates four methods: that of stubbornness, of authority, a priori, and scientific. Peirce examines these methods solely in connection with the solving of scientific problems.

The first method consists of the stubborn maintenance of a given belief, without taking into account facts and opinions that do not agree with it. In order to preserve one's belief unimpaired, one must work out appropriate habits. One can ignore or reinterpret those facts which cast doubt on one's beliefs, or simply not communicate with people who hold different opinions. Typical examples of the use of the method of stubbornness are the founders and followers of conspiracy theories. The basic flaw of this method is that "the social impulse is against it. The man, who adopts it will find that other men think differently from him and ... that their opinions are quite as good as his own, and this will shake his confidence in his belief" (W3: 250).

The method of authority attempts to solve this problem by raising the method of stubbornness to the social level. In this case, beliefs are "preserved" not by the separate individual, but by a social institution (most often a church or state). It is the institution's task to regulate information such that opinions contradicting their belief do not reach members of the society. History is rich with examples that show that the method of authority is also unsuccessful. Inevitably the moment comes when differing views break through the censorship and destroy the artificially preserved beliefs, sowing doubts in the minds of the members of the society.

According to Peirce, the a priori method is higher than the preceding two. In this case, there is not individual or institutional censorship. Its essence lies in the acceptance of that belief which seems most agreeable to reason for our individual mind. "Agreeable to reason... does not mean that which agrees with experience, but that which we find ourselves inclined to belief" (W3: 252). In other words, that which according to us is in agreement with our other beliefs. But since this does not rest on tested facts, this belief usually turns into an intellectual trend. And intellectual trends rarely last longer than a few centuries.

Peirce does not deny that each of these three methods has indisputable advantages and would be useful in particular circumstances. But no one of them can satisfy our need for a stable and generally accepted belief, because they presume a limited number of researchers and do not take into account the idea of reality. Only the scientific method overcomes their flaws. It is qualitatively different from the remaining three. It is realized through abstraction, deduction and induction. Central to it is the hypothesis that there is a reality that is independent of a given person or a group of people's thoughts and opinions about it: "We may define the real as that whose characters are independent of what anybody may think about them to be" (W3: 271). That, however, does not mean that the real

is static and definable once and for all. On the contrary, according to Peirce, it is dynamic and in a constant process of change.

Peirce borrows his definition of *real* from the scholastics, especially the British philosophers Duns Scotus and William of Ockham. This is one of the few viewpoints which the founder of pragmatism remained true to almost his entire life. In the debate between the nominalists, conceptualists and realists, which was topical during the second half of the 19th century, Peirce supported the realists.

We will touch on the concrete dimensions of Peircean realism again a bit later. But its consequences for the fixation of belief are significant: "those realities affect our senses according to regular laws, and, though our sensations are as different as our relations to the objects, yet, by taking advantage of the laws of perception, we can ascertain by reasoning how things really are, and any man, if he have sufficient experience and reason enough about it, will be led to the one true conclusion" (W3: 254). By studying a reality that is independent of our opinion, we can reach long-lasting belief, or the true conclusion, as Peirce puts it here, towards which we are striving. The essence of the scientific method lies precisely in that: "As opposed to the first three methods, where human understanding sets the terms, the scientific method proceeds from the recognition that nature does not accommodate itself to our beliefs, but that our beliefs must accommodate themselves to nature" (De Waal 2005: 15). Belief reached in this way is not created by us, because the grounds for it are not dependent on our opinion. With the help of the scientific method, we simply reach it. Reality acts similar to a centripetal force – it "pulls" everyone's thoughts towards the final opinion.

Peirce accepts that there are important questions which remain unanswered. Reaching the final opinion is not within the strength of a single scholar and a single human lifetime, because reality is inexhaustible. A whole community of researchers would need to work sufficiently long on a given problem in order to reach the final opinion. In this way, Peirce arrives at the strange utopian concept of an ideal society of researchers who work in ideal condition and reach the truth. Critics who accuse pragmatism of being an apology for individualism and "wild" American capitalism clearly are not familiar with this aspect of Peirce's philosophy or they choose to ignore it.

The end of the investigation, however, is put off into the unforeseeable future, when the positions of all scholars will converge on a single point. For this reason, the final opinion must be interpreted not as an actually attainable goal, but as a regulatory principle of investigation: "It is an ideal that justifies our continuing inquiry, our readiness to be shown our error, and our determination to pursue investigation that converges on final agreement" (Hausman 1993: 36). Attaining it is a secondary goal. The important thing is for the investigation to continue. Only then does knowledge grow, while thought corrects itself both with respect to conclusions, but also with respect to presuppositions. However, this phase can be reached only if reason is left free to follow its path for a sufficiently long time. For this reason, Peirce made this appeal: "Do not block the way of inquiry" (CP 1.135).

Yet investigation on any scientific question whatsoever will not stop, because "we cannot in any way reach perfect certitude nor exactitude. We never can absolutely sure of anything (CP 1.147). That is, in short, Peirce's concept of fallibilism. It is a logical consequence of the realism presented above. Since reality is dynamic and in constant change,

there is no way for us to "catch it" and to define it infallibly once and for all. Even if such defining was possible for a given moment, in the next one the phenomenon would already have undergone change.

Peirce's concept of fallibilism should not be confused with extreme skepticism, since it is balanced out with the concept of *critical common-sensism*. According to the latter, there are ideas which are in practice infallible and work well. If we study them in detail, we will find that they, too, deviate from the rule. Yet we can calmly believe in them until a concrete reason for doubt arises. Ideas that are infallible in practice are a suitable foundation for our scientific arguments. With this assertion, Peirce sharply differentiates himself from Descartes, who recommends that we base every one of our ideas on doubt. He also rejects another key Cartesian viewpoint – that a good philosophical argument must resemble a chain. The flaw in this concept is that the strength of the chain is always defined by its weakest link. According to Peirce, it is more acceptable for an argument to resemble a rope. In this case, every concept in its support will increase its flexibility. At the same time, if any of the idea-fibers snap, i.e. if it turns out to be wrong, this will not have fatal consequences for the strength of the rope.

According to the skeptics, we cannot know anything with certainty, thus it is best to refrain from making judgments. The dogmatists, for their part, argue that there are obvious and universally valid truths and build their philosophical conceptions upon them. With fallibilism, combined with critical common-sensism, Peirce finds a third path between dogmatism and skepticism.

For Peirce, it is indisputable that the scientific method is adequate for satisfying our need for a certain and universally valid belief. However, the first and most important condition for its application is "that the meaning of the opinion in doubt or dispute should be clear" (Fisch 1986: 3-4). And such clarification can be reached only through the pragmatic maxim. It creates the grounds for applying the scientific method.

The "Boundaries" of Thought

Peirce took up the path of the "pragmatic rebellion" (Max Fisch) against Cartesianism and the big philosophical systems as early as the end of the 1860s. With his three articles published in the *Journal of Speculative Philosophy* during 1868-1869, he noted the boundaries beyond which thought was not capable of passing. This early cognitive theory of Peirce's opened the doors wide for the appearance of the pragmatic maxim.

The boundaries of thought are marked by the following four claims: "1. We have no power of Introspection... 2. We have no power of Intuition... 3. We have no power of thinking without signs. 4. We have no cognition of the absolutely incognizable" (W2: 213).

Peirce uses the phrase "intuitive knowledge" in the sense of "direct, unmediated knowledge", that which is determined not by other knowledge, but by an object external to the consciousness. The second claim in its expanded form reads: "No cognition not determined by a previous cognition, can be known. It does not exist..." (W2: 210). Descartes assumes we have the ability for intuitive knowledge and this becomes one of the pillars of his philosophical system. But Perice shows that Descartes' thesis is untenable. That the whole is always larger than the parts making it up is often cited as an example of intuitive knowledge. According to Descartes and his followers, we do not need any other

knowledge in order to reach this conclusion. The part is smaller than the whole sometime, Peirce claims, but not always. Let us, instead of a cake, take the set of natural numbers and divide them into two equal parts – even and odd. Are the parts smaller than the entire whole in this case? H No, they are equal. There are exactly as many even numbers, on the one hand, and odd, on the other, as there are natural numbers as a whole. Hence the claim about the existence of intuitive knowledge is incorrect. From this claim of Peirce's it follows that there are no first truths. Unmediated knowledge until this moment was also used as a criterion for defining knowledge. Since this type of knowledge does not exist, the need for a new criterion arises. After setting off down this path, Peirce will arrive at the pragmatic maxim a few years later.

The lack of capability for introspection means that the direction of knowledge is from the outside inward. We first learn about external reality and after that, as a result of our interaction with it, we also discover and develop our "I." This process runs in the following manner: in its first contacts with reality the child begins to understand that its body "is the most important thing in the universe. Only what it touches has any actual and present feeling; only what it faces has any actual color; only what is on its tongue has any actual taste" (W2: 201). The importance of the body increases when the child realizes that it can cause changes in other objects by touching them. With this, Peirce turns Descartes' doctrine, according to which man first comes to know himself, on its head.

The inability for introspection is a direct consequence of our lack of intuitive knowledge and leads to the inability of thinking without signs. Since we have no direct access to our thoughts, we can reach them only through signs. The only thought we can grasp is thought in signs. From this we can also derive the principle, which is key not only for pragmatism, but for the whole of Peirce's philosophy: "All thought ... must necessarily be in signs" (W2: 207). But according to the pragmatic maxim, the meaning of a sign is in the conceivable practical consequences that it provokes. Hence, if all of our thinking is in signs, the meaning of every thought is not in the thought itself, but in the thoughts it gives rise to.

In Peirce's early cognitive theory there are passages that can also be interpreted as an anticipation of the pragmatic maxim, for example: "No present actual thought (which is mere feeling) has any meaning, any intellectual value; for this lies, not in what is actually thought, but in what the thought may be connected with in representation by subsequent thoughts; so that the meaning of a thought is altogether something virtual" (W2: 227).

First, Second, Third

An important particularity of Peircean thought is that it is wholly triadic. And the most fundamental triad in his philosophy is indisputably that of the categories – Firstness, Secondness and Thirdness. His doctrine of the categories was presented for the first time in 1867 in the key essay "On a New List of Categories". This doctrine was the first and most important step in the development of his philosophical system.

The categories are the universal conceptions of being, the ultimate genres or ideas to which each phenomenon can be reduced. Many thinkers before Peirce had mulled over the categories, including Plato, Aristotle, Hegel and Kant. The Kantian list, for example, contains twelve categories, while that of Aristotle has nine. Peirce did not accept a single

one of his predecessors' suggestions. Instead, he reduced the categories to three.

Peirce changed the name of the science whose goal was the identification of the categories several times. The same process occurred with the titles of the three categories themselves. According to Peirce, the words *quality*, *reaction* and *mediation* most precisely express their meaning, "but for scientific terms, Firstness, Secondness and Thirdness are to be preferred as being entirely new words without any false associations whatever" (CP 4.3).

One of the definitions of the categories reads:

"Category the First is the Idea of that which is such as it is regardless of anything else. That is to say, it is a Quality of Feeling.

Category the Second is the Idea of that which is such as it is as being Second to some First, regardless of anything else, and in particular regardless of any Law, although it may conform to a law. That is to say, it is Reaction as an element of the Phenomenon.

Category the Third is the Idea of that which is such as it is as being a Third, or Medium, between a Second and its First. That is to say, it is Representation as an element of the Phenomenon" (CP 5.66).

Firstness is something in and of itself, qualitative immediacy. Secondness is that which resists, the brutal opposition, or reaction. It is close to that which the contemporary humanities call *otherness*. Thirdness is something which lies in between, the dynamic mediation.

The three categories by definition are included in the act of cognition about every phenomenon. They are indivisible from one another, while in every concrete case one of them dominates over the others. Pure Firstness, Secondness and Thirdness are an unattainable ideal. Firstness, for example, might exist in the sphere of the pure feelings, the pure colors, the pure aromas, in general everything that is what it is before it is incarnated in something else. Firstness would be the idea of a feeling in which "there is no comparison, no relation, no recognized multiplicity (since parts would be other than the whole), no change, no imagination of any modification of what is positively there, no reflection, – nothing but a simple positive character" (CP 5.44). Obviously, such a feeling cannot exist and be described before turning into something else. For that reason we need the second, in which it is incarnated, and after that the third to connects them. Firstness presumes Secondness, while it, in turn, presumes Thirdness.

Critics of Peirce often ask the question: "Why are the categories exactly three in number, and not two, four or five, for example?" The philosopher motivates their number in the following way: "The reason is that while it is impossible to form a genuine three by any modification of the pair, without introducing something of a different nature from the unit and the pair, four, five, and every higher number can be formed by mere complications of threes" (W6: 174).

The favorite example Peirce used to illustrate the indivisible triadic structure is the act of giving. In such a case there is a giver, a receiver and something being given. Viewed formally, the process consists of two dyadic halves: the giver deprives himself of something, while the receiver obtains that same thing. But in the act of giving, they are indivisibly connected in the triad.

From the above discussion it follows that the Peircean categories, unlike those of his predecessors, are not a warehouse for concentrated knowledge. What is important is

not a given category in and of itself, but rather the relationship between the three in each phenomenon. Its meaning is hidden precisely in this relationship. The connection of Firstness, Secondness and Thirdness to pragmatism is obvious, even though in "The Fixation of Belief" and "How to Make Our Ideas Clear," Peirce does not mention his categories. But in a letter to William James from 1902, he notes: "I have advanced my understanding of these categories much since Cambridge days; and can now put them in a much clearer light and more convincingly. The true nature of pragmatism cannot be understood without them" (CP 8.256).

The way of thinking first demonstrated in Peirce's doctrine of the categories became a basic identifying characteristic of his entire philosophy. It is no accident that scholars have defined it as *relational philosophy*.

The Riddle of the Universe

After he had worked out the three universal categories and had formulated the pragmatic maxim, Peirce set to work on the difficult task of solving the riddle of nature and the development of the universe. His study in evolutionary cosmology is entitled *A Guess at the Riddle*. Unfortunately, this book of Peirce's remained unfinished, but parts of it were published in the journal *Monist* during the period 1891-1893. They give us a good idea of the author's ambitious intentions. Besides Peirce, several other philosophers during the second half of the 19th century offered a general evolutionary cosmology. They include Herbert Spencer, as well as two of the participants in the Cambridge Metaphysical Club – John Fisk and Francis Abbot. But, as the insightful Peirce scholar Murray Murphey notes, "such theories were so largely fanciful and so clearly nonscientific that scientists themselves remained highly skeptical. It was Peirce's endeavor to built a cosmological theory which would be broad enough to afford a view of the probable course of future events yet specific enough to be scientifically acceptable" (Murphey 1961: 329).

Peirce's evolutionary cosmology is not detached from the rest of his concepts. It is a natural continuation of the idea of thinking as a transition from doubt to belief and of pragmatism. The final phase of the thought process, according to Peirce, is the establishment of a new habit of action (the so-called "habit-taking tendency"). This is a type of evolutionary development in the person, thanks to which he adapts to the changing world. It was already emphasized that pragmatism grasps the world in the dynamism of its occurrence. Here, too, the idea of evolution is applied.

At the foundation of Peirce's evolutionary cosmology is a triad corresponding to his categories. According to the philosopher, the universe arose in the infinite past from a state of total chaos. In this beginning phase there was still not time, space, matter or laws. This was the kingdom of the absolute Nothing. But it was also one of "completely undetermined and dimensionless potentialities" (CP 6.193). "Out of the womb of indeterminacy we must say that there would have come something, by the principle of firstness, which we may call a flash" (W6: 209). The appearance of this flash is something like a cosmic accident. It is not tied to a concrete cause, but happens accidentally, simply because it is possible. It follows that the first active element participating in the origin of the universe is pure chance. Peirce's doctrine of chance is called "tychism" (from the Greek *tyché* –

chance). According to the philosopher, the action of chance is analogous to that of a mind or spirit.

Peirce's understanding of chance has been applied successfully in other scientific spheres as well. The Nobel prizewinner for chemistry in 1977, the Belgian of Russian descent Ilya Prigogine (1917-2003), emphasized that tychism played a significant role in the formation of his viewpoints on chaos.

The first spark in the total chaos of the absolute Nothingness is followed by new ones. Gradually tendencies form; change follows the drive towards establishing laws. In this way, time, space and everything else are formed. This is possible due to the activity of the second active element in the universe – enduringness: "...continuation dominates in every system and sooner or later unites even its most far-flung elements" (Mladenov 2004: 87). Peirce called his doctrine of stability "synechism" (from the Greek *synechés* – uninterrupted, continuous). The idea of enduringness as an active principle in the universe occupies a central place in Peirce's philosophy. It is precisely what makes the process of semiosis possible, as well as the application of pragmatism. The author emphasizes that the proof of his pragmatism includes the establishment of the truth of synechism.

The third active element in the universe is love; Peirce called the doctrine of evolutionary love "agapism" (from the Greek *agape* – love). Evolutionary love contains within itself chance and endurance, but adds a new element as well – sympathy and attraction (just as Thirdness contains the other two categories, but cannot be reduced to any one of them separately, nor to a mechanical synthesis between them.) The idea of evolution via creative love should not be interpreted as a metaphor, but literally (De Waal 2001: 56), without forgetting, however, that for Peirce the universe is a developing intellect and all conceptions connected with this process, including agapism, are mental: "The agapastic development of thought is the adoption of certain mental tendencies ... by immediate attraction for the idea itself, whose nature is divined before the mind possesses it, by the power of sympathy" (W8: 196).

Taken in its entirety, Peirce's evolutionary cosmology shows the development of the universe from total chaos to absolute order, "until the world becomes an absolutely perfect, rational, and symmetrical system, in which mind is at last crystallized in the infinitely distant future" (W8: 110). But this moment will arrive at some point in the unforeseeable future. Now in the universe, along with the principle of determinism, the principle of chance is operating as well. The proportion between them is different in every phenomenon, but they are inevitably present everywhere: "Try to verify any law of nature, and you will find that the more precise your observations, the more certain they will show irregular departures from the law" (W8: 118). Some of these irregularities indisputably arise from the imperfection of the scientific methods used. However, we can never be certain in the absolute regularity of any law whatsoever.

The similarity between anti-determinism presented here and the doctrine of fallibilism is only ostensible. In fallibilism, the indeterminism is a result of our own lack of knowledge, while here Peirce points to the presence of real (in the sense described above) "absolute chance".

The Other Branch of Pragmatism

From a linguistic point of view, the pragmatic maxim is rather awkward. Terms derived from the Latin word *concipere* are found a total of five times within two sentences. Later Peirce explains (CP 5.402, note. 3) that he had allowed himself this stylistic flaw so as to avoid the incorrect association of the maxim with something different from the purely intellectual meaning of the ideas. According to Carl Hausman (1993: 39), this is also one of the reasons that Peirce replaced the term "belief" from "The Fixation of Belief" with *idea* in the pragmatic maxim. Yet despite all of these precautionary measures, the doctrine fell victim to an incorrect interpretation, and that by a person who presented it and popularized it to the academic world – William James. He made the maxim famous, but gave it a new meaning.

Above we have already discussed Peircean realism and the definition of *real* borrowed from the scholastics. It is complemented by the conviction that not only individual, but some shared objects are real as well. From this point of view, Peirce approaches the pragmatic maxim as well. In writing that the meaning of an idea is in the conceivable practical effects it causes, he does not have in mind accidental consequences. For him, it is important to ignore such accidental consequences and to extract the general, the rule for action. The conceivable practical effect or meaning of an idea consists precisely of this rule, which he calls *habit*: "what a thing means is simply what habits it involves" (W3: 265). Habit is a predisposition to act in a certain way under certain conditions. It cannot be limited solely to human behavior. The laws of nature are also habits.

The meaning of the word "chair," for example, is connected not with concrete sensory perceptions, but with the fact that the object of the idea will provoke in us the habit of sitting. But it would be too elementary and incorrect to interpret this in terms of stimulus-reaction: "If you see a chair, sit down!" There are many situations in which the same object "activates" different habits. To foresee what the effect of a given idea would be – that means discovering its meaning. For that reason, in the phrase "conceivable practical effects," the accent in Peirce falls on "conceivable".

In his essay "Philosophical Conceptions and Practical Results" from 1898, James presents Peirce's maxim in the following way: "To attain perfect clearness in our thoughts of an object, then, we need only consider what effects of [a] conceivably practical kind the object may involve – what sensations we are to expect from it, and what reactions we must prepare. Our conception of these effects, then, is for us the whole conception of the object, so far as that conception has positive significance at all.

This is the principle of Peirce, the principle of pragmatism" (James 1992: 1080).

This, however, is a paraphrase of the Peircean principle, which differs significantly from the original: "Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object" (W3: 266). First, to "practical effects" James adds "the object may involve". With this, he broadens the scope of the Peircean principle, diluting its normative character. The object many include many effects which are not part of our idea of it.

To explain what is meant by "effects," James clarifies: "what sensations we are to

expect from it. and what reactions we must prepare." With this, he turns Peirce's maxim on his head. Feelings and reactions are individual effects, while Peirce, following the principles of realism, includes in the meaning of ideas only the rule, the habit, i.e. general effects. Thus, James ascribes to Peirce that from which the latter sharply distances himself – namely, a nominalistic interpretation of pragmatism.

But James does not stop here. Immediately after he has presented the principle, he writes: "I think myself that it should be expressed more broadly than Mr. Peirce expresses it" (James 1992: 1080). And he proposes the following version of the pragmatic maxim: "The ultimate test for us of what a truth means is indeed the conduct it dictates or inspires. But it inspires that conduct because it first foretells some particular turn to our experience which shall call for just that conduct from us" (ibid.). It is notable that James uses "truth" instead of "idea". The mixing of the two terms eases the transition from the establishment of meaning towards a theory of the truth based on these viewpoints. The adjective "particular" again underscores James' nominalistic interpretation. Moreover, according to his principle, the effect must be connected with our experience. There is no such requirement in Peirce's maxim. As a whole, in James the effects are tied to the individual, while in Peirce the accent falls on the object.

One example would complement our notion of the consequences of these linguistic differences. Both philosophers apply their maxim to the idea of transubstantiation. This is the religious conception according to which during communion the bread and wine are transformed into the body and blood of Christ. According to Catholic dogma, this change is literal, without, however, affecting the palpable qualities of the bread and wine. Applying his principle to this idea, Peirce establishes that it is meaningless, because it does not evoke specific practical consequences. The tastes, colors and all the other qualities of the bread and wine are the identical before, during and after communion, therefore there is no practical difference between the normal bread and wine and those taken during the religious ritual. James' principle leads to the opposite conclusion. For sincere believers, the idea of transubstantiation has a pragmatic value, because it leads to a change in their sense of the world and their behavior. Peirce relates the pragmatic value to the conceivable practical effects of the process of transubstantiation itself, while for James it is in the practical effects that the idea evokes in the specific person.

James continues to change the principle. In his book *Pragmatism*, published in 1907, he has already defined pragmatism as a theory about the truth, which even more categorically distances itself from the original variant of the doctrine. Peirce repeatedly stresses that his pragmatism is not a theory, but a method for scientific inquiry that can be used for all sorts of ideas (truth, reality, probability and so on). Truth is not the only, nor is it the most important, object of study.

The transition from a method for establishing meaning to a theory of the truth in James is due in part to the influence of Schiller and Dewey. But the ground was prepared for it already with the abovementioned replacement of "idea" with "truth." For James, the truth is not established once and for all and unchanging. It is created anew every time by the specific individual. For an idea to be true, it must "work" well, which means it must create "satisfactory relations with other parts of our experience" (James 1987: 512, his emphasis). Hence, for James, the truth is not every one of our random thoughts, which is

how he is often interpreted by critics of pragmatism: "**'The true', to put it very briefly, is only the expedient in the way of our thinking, just as 'the right' is only the expedient in the way of our behaving**" (James 1987: 583, his emphasis). This is yet another significant difference in comparison to Peirce's viewpoints. For the latter, pragmatism is not a tool for solving everyday, practical problems, but a method through which we can learn the lessons of the world.

James' pragmatism can also be used to solve philosophical disputes, for example, whether the world is guided by matter or God; is there design and free will or not? The pragmatic solution to these and all such problems is simple, according to James. We must simply answer the question: what would be the present practical difference if each of the two claims were true? If there is no difference, the two theories are identical. If there is a difference, the truth is the theory which works better.

Such an incorrect interpretation of the maxim has led to a dramatic split of the doctrine into two main branches. From this point on, every pragmatist, whether consciously or not, follows one of the two tendencies: the Peircean method of establishing meaning, or the theory of truth introduced by William James.

When he announced his pragmatism, James was a world-famous scholar and professor of thousands of student, before whom he laid out and developed his viewpoints. In this way, his doctrine resonated widely and gained followers all over the world. Peirce's career was at the opposing pole. His ideas were familiar only to a small group of people, while his lack of students made his style ever more cryptographic and difficult to understand.

Max Fisch cited an extremely accurate observation made by Paul Carus at the Third International Congress of Philosophy in Heidelberg in 1908: "Peirce is the only pragmatist who can think scientifically and with logical precision. The others write like novelists rather than philosophers" (Fisch 1986: 297). For this reason, their writings are more accessible and have become more popular.

The facts laid out above show why James' theory had more followers in the first decades following the advent of pragmatism. Schiller's humanism is a variant of it. It is more difficult to define the affiliation of Dewey's instrumentalism. It combines the ideas of Peirce and James, which even more strongly accentuates the deep differences between the ideas of the two philosophers. But still, Dewey is closer to James. On the other hand, the conceptual pragmatism of Clarence Irving Lewis tends towards the Peircean variant.

Placing such a sharp boundary between representatives of the two types of pragmatism is in large part conditional, when we take into account the general principles mentioned in the beginning of this paper. But this opposition is clearly expressed, and often the pragmatists themselves define their viewpoints as belonging to one of the two tendencies.

At the beginning of the 20th century, the doctrine found energetic young followers in Italy in the Pragmatic Club of Florence, organized around the journal *Leonardo*. They were divided into two groups, mirroring the Peirce-James opposition. One group called its version "logical pragmatism" and strictly followed Peirce's original doctrine. The key figures in logical pragmatism were Giovanni Vailati and Mario Calderoni. Giovanni Papini and Giuseppe Prezzolini on the other hand defined their pragmatism as "magical" and followed James' ideas.

The Peirce-James division is also reflected in the works of the Bulgarian pragmatist Ivan Sarailiev. In texts introducing the doctrine, he emphasizes James' theory. But his personal philosophical viewpoints, expressed as early as the beginning of the 1920s, are much closer to Peirce's ideas. In this way, Sarailiev becomes one of the earliest followers of the original doctrine, which gained vast popularity decades later.

The two variants of pragmatism have continued almost to the present day. Richard Rorty, for example, can be placed on James' side, while Susan Haak works on the original variant of pragmatism, for which she is frequently called "Peirce's intellectual granddaughter."

Peirce was not happy with the direction his method was taking. The following generation of pragmatists destroyed the basic message of his philosophy: "meaning cannot be written in theoretical formulas, it must be rediscovered every time, depending on the circumstances that give rise to it" (Mladenov 2004: 84). After him, the pragmatists attempted to create models of thinking with universal validity. In 1905 Peirce noted that the word "pragmatism" was already greatly overexposed due to constant use with all kinds of meanings and without any rules. "While to serve the precise purpose of expressing the original definition, he [Peirce] begs to announce the birth of the word 'pragmaticism', which is ugly enough to be safe from kidnappers" (CP 5.414). However, the word "pragmaticism" proved to be too ugly and thus did not succeed in establishing itself. It remains in the archive of Peircean terminology, as do many other words he coined.

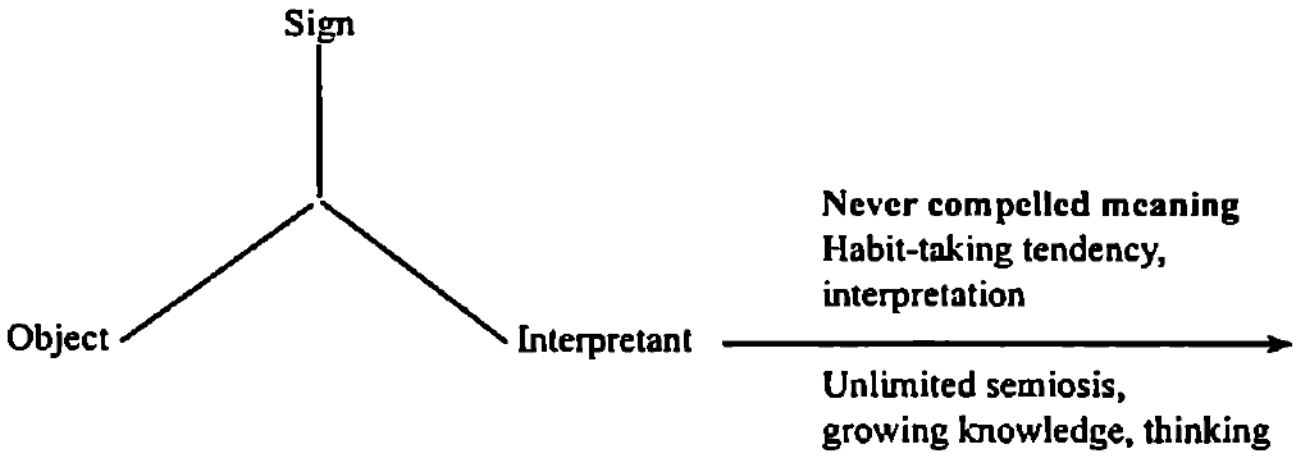
During the final decade of his life, Peirce dedicated much time and effort to explaining and defending his pragmatism from incorrect interpretations. He claimed that his sole contribution to international philosophy was the new list of categories, while the sole contribution he had left to make was to prove the validity of his pragmatism. To this end, he used the doctrine of signs. Thus we arrive at the important question of the relationship between pragmatism and Peirce's semiotics.

Semiosis and Thought

There is a close connection between pragmatism and Peirce's semiotics. The pragmatic maxim is a criterion for establishing meaning, while the sign, included in the process of semiosis, is a carrier of that meaning. Peirce himself implicitly, and sometimes explicitly as well, emphasized the closeness of the two doctrines. His claim that we cannot think without signs is evidence of this connection. In one of the many classifications of the sciences which he made, he defined logic as the science studying the general laws of signs. It has three branches: *speculative grammar*, *critic* and *methodeutic* (CP 1.191). Pragmatism is part of the third division. In his essay "A Survey of Pragmaticism" (1906), he writes that the effects of an idea are in "the proper significate outcome of a sign," which is the interpretant (CP 5.473).

These claims point directly to Peirce's conception of the sign and semiotic action (semiosis). "A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity" (CP 2.228). Furthermore: "A Sign is anything which is related to a Second thing, its Object, in respect to a Quality, in such a way as to bring a Third thing, its Interpretant, into relation to the same Object" (CP 2.92).

The philosopher is obviously following the line of thought established in the doctrine of the categories. The sign model proposed by him is irreducibly triadic, including a sign, an object and an interpretant. It can be represented graphically as follows (Mladenov 2005: 106):



The Peircean conception of the sign is in principle different from the model of Ferdinand de Saussure, who laid the foundations of another influential tradition in semiotics. According to the Swiss linguist, the sign consists of the signified and the signifier, and the meaning arises due to the difference between two signs. In the Saussurian dyadic model, there is no growth of knowledge, but only the comparison of signs.

In Peirce, the object creates its own sign, while it in turn creates the interpretant. Nothing is a sign until it is included in this triad – that is, until it has been interpreted. The sign replaces the object only "in some respect or capacity" (CP 2.228). For this reason, its meaning cannot be fully revealed. Some "unlit" aspect always remains, which is a potential beginning of a new interpretation.

The interpretant must not be confused with the figure of the interpreter. The latter is the person who interprets the signs, while the interpretant means the action which a given sign evokes. This, for its part, changes into a new sign with a different interpretant, which gives rise to yet another new sign... In this process, the tendency toward habituation and the transformation of the interpretants into habits can be observed.

This is Peirce's idea of endless semiosis. From this it follows that meaning does not arise at a specific place, but rather in the relationships between the sign, object and interpretant. "It is without a beginning, it grows, changes and develops. Unlimited semiosis, endless interpretations, and the growth of thought are synonyms" (Mladenov 2005: 106). Some researchers present the relationships between the three participants in the process as a triangle, but that completely contradicts Peirce's ideas. It neglects the fact that the American philosopher's semiotic model is an open schema for knowledge and there is no way it could be illustrated with a closed figure such as a triangle.

The interpretation of signs, thought and the application of the pragmatic maxim are identical. All three of them consist of disclosing the relationship between the participants in semiosis with the goal of defining the interpretant-habit. This guarantees the endless growth of knowledge.

A Short Look Ahead

Peirce in any case did not manage to finish his strict proof of the correctness of his maxim. Yet despite this, pragmatism cannot be dismissed. The paradox is that if it is shown to be incorrect, that will only confirm the adequateness of the ideas within it, especially fallibilism. The immortality of the pragmatic doctrine is a sure sign that studies into the search for the final opinion will continue until Peirce's words come true: "Truth crushed to earth shall rise again" (W3: 274) in their full splendor.

References:

CP 1-8. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1-6. Eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-1935; Vols. 7-8. Ed. Arthur W. Burks, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.

De Waal, Cornelis. *On Peirce*. Belmont, MA: Wadsworth Publishing Company, 2001.

De Waal, Cornelis. *On Pragmatism*. Belmont, MA: Wadsworth Publishing Company, 2005.

Fisch, Max. *Peirce, Semeiotic, and Pragmatism* Bloomington: Indiana University Press, 1986.

James, William. *Writings 1902-1910*. New York: The Library of America, 1987.

James, William. *Writings 1878-1899*. New York: The Library of America, 1992.

Hausman, Carl. *Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Mladenov, Ivan. „Pragmatizmat na Charles Peirce i filosofiyata sled kraya na golemite sistemi". *Ivan Sarailiev. Usilieto da iznavash*. Sofia: 2004. (Младенов, Иван. „Прагматизмът на Чарлс Пърс и философията след края на големите системи". *Иван Сарълиев. Усилието да узнаваш*. София: 2004.)

Mladenov, Ivan. „Misleneto v semiotichna perspektiva". *Filosofski Alternativi*, 6 (2005): 101-116. (Младенов, Иван. „Мисленето в семиотична перспектива". *Философски алтернативи*, 6 (2005): 101-116.)

Murphey, Murray G. *The Development of Peirce's Philosophy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961.

Sarailiev, Ivan *Pragmatisam. Prinos kam istoriyata na savremennata filosofiya* Sofia: Pridvorna pechatnitza, 1938. (Сарълиев, Иван. *Прагматизъм. Принос към историята на съвременната философия*. София: Придворна печатница, 1938.)

W: *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Vols. 1-6 and 8 (of projected 30), Peirce Edition Project, Bloomington: Indiana University Press, 1982- .

ანდრეი ტაშევი
(ბულგარეთი)

კლასიკური პრაგმატიზმი: მიმოხილვა

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პრაგმატიზმი, ჩარლზ პირსი, უილიამ ჯეიმსი, მნიშვნელობა, სიმართლე, მოტაცება, მცდარი, საბოლოო შეხედულება, კატეგორიები, ფიქრი, სემიოლოგია.

სტატიის კვლევის საგანია პრაგმატიზმის ძირითადი საკითხები, დამკვიდრებული მისი დამაარსებლის, ამერიკელი ფილოსოფოსის ჩარლზ სანდერს პირსის მიერ. ძირეული კვლევა წარმოდგენილია პრაგმატიზმის შესწავლის კუთხით, რათა გაირკვეს მისი ნამდვილი არსი: თავიდან ის როგორც სიმართლის თეორია ისე ჩამოყალიბდა, თუმცა, მომავალში, უილიამ ჯეიმსის მეშვეობით, მოხდა ამ ტერმინის გაფართოება. ის მიზეზები, რამაც პირსისა და ჯეიმსის გამიჯვნა მოახდინა, და შედეგებიც, რაც მოჰყვა ამ პროცესს, განხილული იქნება სტატიაში.

პირსის მკვლევარები (მაგალითად, მაქს ფრიში) აღნიშნავენ, რომ პრაგმატიზმი არის დოქტრინა, რომელიც დაკავშირებულია სისტემაში არსებულ სხვა მოძღვრებებთან. ეს სისტემა მოიცავს პირსის ფანეროსკოპს (კატეგორიათა დოქტრინა), ფალიბილიზმს (სნაელება იმის შესახებ, რომ ყველა აზრი მცდარია), ევოლუციურ კოსმოლოგიას, აზროვნების კონცეფციას, ადრეულ კოგნიტურ თეორიას და სემიოტიკას (მოძღვრება ნიშნების შესახებ). სტატიის მიზანია სიღრმისეულად განიხილოს ყველა ზემოთჩამოთვლილი დოქტრინა და შედეგად დაადასტუროს რელევანტურობა პირსის პრაგმატიკულ პრინციპებთან, რომელიც თავის მხრივ პრაგმატიზმის ძირითად აზრს გამოხატავს.

სტატია შეიძლება მივიჩნიოთ პრაგმატიზმის ფილოსოფიის მოკლე ანოტაციად, რომელიც წმინდა ამერიკული ფენომენის მატარებელია.

კონსტანტინე ბრეგაძე
(საქართველო)

მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი"

შესავალი

XX ს. 20-იან წლებში კონსტანტინე გამსახურდიამ მოდერნიზმის ეპოქა განსაზღვრა როგორც *მითოსს მოკლებული დრო* (შდრ. ესსე „ლიტერატურული პარიზი"), რითაც მან მეტაფორულად მიანიშნა ეპოქის სულიერ კრიზისზე, რაც გულისხმობდა ადამიანის ეგზისტენციალური შიშის ქვეშ ყოფნას, მის მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებას, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობას, დეჰუმანიზაციას. ხოლო ყოველივე ეს გამოწვეული იყო, ერთი მხრივ, ისტორიული პროცესებითა და კატაკლიზმებით — ტექნიკური ცივილიზაციის ტოტალური განვითარება, მსოფლიო ომი და რევოლუციები, ხოლო, მეორე მხრივ, ფუნდამენტური მეტაფიზიკური „რყევით", რასაც ნიცშემ *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებების გადაფასება* უწოდა:

„შუბლით ვეხლებით ახალ დროს: მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო. [...] საერთო ფონი თანამედროვე ევროპისა: მეცნიერებაში რელატივიზმი, ხელოვნებაში ფუტურიზმი და დადაიზმი, ყალბი ცივილიზაცია. უსულო მექანიზაცია. [...] ევროპის სულიერი კრიზისი, ეს არ არის სტილის კრიზისი, არც იდეური გაკოტრება. მითოსს მოკლებული დრო. აქ არის სიმძიმე" (გამსახურდია 1983: 460, 470).

ამგვარად, *მითოსსმოკლებულობა* უმთავრესად გულისხმობს დესაკრალიზაციის პროცესს, ანუ მოდერნისტულ ეპოქაში მეტაფიზიკური ორიენტაციის, „ღმერთთან თანაზიარობის" (გამსახურდია 1983: 460) საყოველთაო გაუქმებას და მხოლოდ არსებულით, ანუ მხოლოდ მოვლენათა სინამდვილით თვითშემოსაზღვრას, რაც, როგორც ეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიულმა პროცესმაც ცხადყო, ძირითადად განაპირობა პოზიტივისტურმა და მატერიალისტურმა ცნობიერებამ. შესაბამისად, ადამიანმა ორიენტაცია აიღო არსებულის, როგორც ერთადერთი საარსებო სივრცის, მომხმარებლურ ათვისებაზე, რაც დაეფუძნა ბუნებისმეტყველებათა და ტექნოლოგიების განვითარებას, რასაც შედეგად მოყვა მასშტაბური ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომერციალიზაცია, ბიუროკრატიზაცია, ტექნოკრატიზაცია („ყალბი ცივილიზაცია, უსულო მექანიზაცია") და ახალი სოციალური ფენებისა (ე. წ. *მასობრივი საზოგადოებები*//Massengesellschaften, მაგ. პროლეტარიატი, წერილი ბიურგერობა) და ვიწრო სპეციალობათა ჩამოყალიბება. ამ ფონზე კი მოხდა შუასაუკუნეებში, რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქებში შემუშავებული თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული პარადიგმებისა და წარმოდგენების გაუქმება — ერთი მხრივ, *მოკვდა ღმერთი* (ნიცშე), ხოლო, მეორე მხრივ, ინდივიდი/პიროვნება გაითქვიფა მასაში, მოხდა მისი სუბიექტურობის დაშლა (ე. წ. Ichdissoziation), სულიერი კულტურა კი ჩაანაცვლა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ (შპენგლერი).

აქედან გამომდინარე, მოდერნისტული მწერლობა, ვითარდება რა აღნიშნული ისტორიული ცვლილებების ფონზე, ფუძნდება როგორც რეაქცია თავად მოდერნიზმის ეპოქაზე, ფუძნდება როგორც მოდერნიზმის ეპოქის კრიტიკა (Vietta 2007: 19), რომლის (ეპოქის) ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი საბუნებისმეტყველო და ტექნიკურ მეცნიერებებზე ორიენტირება, ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი და მომხმარებლურ-კომერციული ინტერესების დაკმაყოფილებაა. ამიტომაც, მოდერნისტული მწერლობის ძირითადი დისკურსი, როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენში, სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სულიერ-კულტურული კრიზისიდან გამოყვანის გზების ძიებასა და მისი ეგზისტენციისათვის საზრისის მოპოვებაზე იყო მიმართული. ამ თვალსაზრისით საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს მოდერნიზმის გერმანელი მკვლევარი სილვიო ვიეტა, რასაც მეც ვიზიარებ:

„სოციალური ცვლილებების ასახვა — ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, ჟურნალ-გაზეთები) — არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობლემატიკა, მოდერნიზმის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც მოდერნიზმს, როგორც ისტორიულ პროცესს ადამიანისათვის მოაქვს" [აქ და ქვემოთ გერმანელ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Vietta 2007: 20-21).

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიც" სწორედ ტიპიური მოდერნისტული მხატვრული ტექსტია (მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სივრცეში ეს არის ყველაზე უფრო სრულყოფილი მხატვრული ტექსტი მოდერნისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით), რომლის საზრისისეული დისკურსი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური და სულიერი კრიზისის წარმოჩენაზეა მიმართული, რაც გამონვეულია მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობით, ანუ, სხვაგვარად — ღირებულებათა საყოველთაო გადაფასებით, რაც გულისხმობს გონით პროცესებში *მატერიალისტურ-პოზიტივისტური ცნობიერების* გაბატონებას, რის საფუძველზეც მოხდა ყოფიერების „დავიწროება", ანუ, ადამიანის ეგზისტენციის მხოლოდ არსებულით, როგორც არსებულით, შემოსაზღვრა, რამაც ადამიანში შემდგომ გამოიწვია *საკრალური ცნობიერების* გაუქმება და ღმერთზე ორიენტაციის დაკარგვა.

ამავდროულად კ. გამსახურდიას რომანის ტექსტში მოცემულია *ღმერთის სიკვდილით* გამოწვეული ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის ცდა — მოდერნიზმის ეპოქაში დიონისოს ესთეტიზებული კულტის რეანიმირებისა და მითოსური ცნობიერების დაფუძნების ცდა, რაც საბოლოო ჯამში მარცხით მთავრდება (შდრ. რომანის თავები „ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე" და „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა"), რითაც რომანში ინტენცირებულია თვალსაზრისი მოდერნისტულ ეპოქაში ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტიოვობის შესახებ („წევხარ ციე სამარეში და არც სულს უხარია").*

* სწორედ მსგავსი საეარსამიძისეული გაორება და სუბიექტურობის დაშლა ახასიათებს გალაქტიონის (ან თუნდაც სხვა ქართველი მოდერნისტი ავტორების) ლირიკულ „მე"-საც, რომელიც მუდმივად ირყევა *მადონას* ღვთაებრიობასა და *ლურჯა ცხენების* დემონიურობას შორის, და რომელსაც, რ. ვაგნერის *მფრინავი ჰოლანდიელის* მსგავსად, ვერ მოუპოვებია (რასაც უსასრულო ხასიათი აქვს) ჭეშმარიტი ეგზისტენცია და ეგზისტენციალური თვითიდენტობა (შდრ. *მერისა და მადონას (ღვთისმშობლის)* ციკლის ლექსები, ერთი მხრივ, და *ლურჯა ცხენებისა და ეფემერების* ციკლის ლექსები, მეორე მხრივ).

„დიონისოს ღიმილი" მოდრნიზმის ეპოქის ცნობიერებისეულ და ისტორიულ კონტექსტში იქმნება და თავსდება („მენტალობის ცვალებადობა"/„Mentalitätswandel" — ს. ვიეტა), და ამდენად, სრული ბუნებრიობით, კანონზომიერებითა და ესთეტიკური ადეკვატურობით ავლენს ზოგადად მოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ დისოციაციურ დისკურსებს („მე"-ს სუბიექტურობის რღვევა-დაშლა, ეგზისტენციალური გამოუვალობა და შიში). ამიტომაც, აუცილებელია გავითვალისწინოთ ის ისტორიულ-ცნობიერებისეული კონტექსტი, რა პირობებშიც იქმნებოდა „დიონისოს ღიმილი", ვინაიდან ეს რომანი, ისევე როგორც ზოგადად მოდერნისტული ლიტერატურა, ეს არის აპრიორული რეაქცია საკუთრივ მოდერნიზმის ეპოქაზე, სადაც ვლინდება მითოსმოკლებულობით გამოწვეული უნაპირო პესიმიზმი. ეს მენტალური და ისტორიული კონტექსტებია:

ა) ღმერთის სიკვდილი/ღირებულებათა გადაფასება/ნიჰილიზმი (ნიცშე)

ბ) ისტორიული კატაკლიზმები — I მსოფლიო ომი, რევოლუციები რუსეთსა და გერმანიაში, 1921 და 1924 წლების ეროვნული კატასტროფები.

აქედან გამომდინარე, რომანის ტექსტში მოცემული სავარსამიძის პესიმიზმი, დენდიზმი, ესთეტიციზმი, „ნერვების არისტოკრატობა", ეს „სხვისი სენით დაავადება" (თვარაძე 1971: 39) და დეკადენტური პოზა კი არ არის, არამედ პედონისტურ-დიონისური ნიღაბია, რომლის მიღმაც ელინდება მოდერნიზმის *მითოსმოკლებული* მადესტრუირებელი ეპოქით („ეს საუკუნე მეფისტოფელი") გამოწვეული საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობისა და სამყაროს ჰარმონიულობის გარდაუვალი რღვევის ტრაგიკული განცდა, რის შედეგადაც ყოფიერებაში პროტაგონისტის ეგზისტენცია უკვე ელინდება როგორც საზრისს მოკლებული, გადაგდებული ეგზისტენცია, როგორც გადაგდებულობა ("Geworfenheit") (ჰაიდეგერი),* რაც რომანის პერსონაჟის „ბუნებრივი", ობიექტური და კანონზომიერი ონტო-ეგზისტენციალური მდგომარეობაა.[1]

I. სუბიექტურობის დაშლა (Ichdissoziation)

„დიონისოს ღიმილში", როგორც ტექსტის საზრისის გაშლა-განვითარების, ისე ტექსტის სტრუქტურირების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია მამა-შვილის ურთიერთმიმართების პარადიგმა, რაც თავისი არსით ონტო-ეგზისტენციალური ბუნებისაა და იგი მოდერნისტული ტექსტების ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივია (შდრ. გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი", ან ჯ. ჯოისის „ულისე").** კ. გამსახურდიას

---

* უნდა აღვნიშნო, რომ მ. ჰაიდეგერის ეგზისტენციალიზმი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სნორედ ამ გადაგდებული (გნებავთ გამოგდებული), და ამდენად, საზრისს მოკლებული ეგზისტენციის ფილოსოფიური გააზრება და დაფუძნებაა (იხ. მისი „ყოფიერება და დრო", Heidegger 2001: 175-180).

** საერთოდ, *მამისა* და *ძის* ურთიერთმიმართების პარადიგმა და ამ მიმართების შიგნით განვითარებული მამისა და ძის კონფლიქტი და მათ შორის გაუცხოება უპირატესად მოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ტოპოსია, რომლის დამკვიდრებაც მოდერნისტულ ლიტერატურაში უპირატესად გერმანულენოვან ექსპრესიონისტულ მწერლობას (ასევე ფრ. კაფკას) უკავშირდება (Fähnders 2010: 126-131). სავარაუდოდ, ეს პარადიგმა კ. გამსახურდიამ, რომელიც შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ექსპრესიონიზმის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას იზიარებდა (შდრ. მისი ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „Declaratia pro mea)", სწორედ ექსპრესიონისტული მწერლობიდან გადმოიტანა და იგი ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაში პირველმა მან დააფუძნა. აქვე უნდა ითქვას, რომ გამსახურდიასთან მამა-ძის კონფლიქტი უპირატესად ონტო-ეგზისტენციალურ (ფილოსოფიურ) ჭრილშია გადანყვეტილი, მაშინ როცა გერმანელ ექსპრესიონისტებთან ეს კონფლიქტი უპირატესად ფსიქოლოგიურ ან კულტუროლოგიურ სიბრტყეზეა გააზრებული (მაგ. ფ. ვერფელის ნოველა „მკვლელი კი არა, მოკლულია დამნაშავე").

რომანში *მამის* მითოსური ხატი და მასთან დაკავშირებული *ვენახის* სახის-მეტყველება სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქაში დაკარგულ პირველსაწყისებს განასახიერებს, ხოლო *შვილის* (კონსტანტინე სავარსამიძის) მიერ საკუთარი მამის უარყოფა (შდრ. სავარსამიძის მიერ მამისეული ვენახების აჩეხვის ეპიზოდი) და მამის მიერ შვილის დაწყევლა და სავარსამიძის უნაყოფობა, შესაბამისად, შთამომავლობის არყოლა, სიმბოლურად მითოსმოკლებულ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრულ ონტო-ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობასა (მ.ჰაიდეგერის მიხედვით „გადაგდებულობას“) და მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან მის სრულ გაუცხოებას განასახიერებს (შდრ. რომანის შემდეგი თავები — „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“, „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“).[2]

მამა-შვილის ეს *აცდენა* („...და გატყდა ჩვენს შორის რაღაც, რაც უკუნითი უკუნისადმე არ უნდა გამტყდარიყო“), ანუ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან მოწყვეტა და მისგან გაუცხოება, როგორც უკვე აღინიშნა, ძირეული *მეტაფიზიკური რყევის* („ღმერთის სიკვდილი“ — ნიცშე), ანუ ტოტალური დესაკრალიზაციის პროცესის შედეგია, რაც თავის მხრივ გამონეულია თავად მოდერნიზმის ეპოქის მენტალური სპეციფიკით — მისთვის დამახასიათებელი პოზიტივისტურ-მატერიალისტური ცნობიერებით, მომხმარებლურ-კომერსანტული მორალითა და ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმით („ამერკანიზაცია“), რაზეც რომანის მთელს ტექსტში მუდმივად ხდება მინიშნება:

„ბურჟუაზია დაღუპავს ევროპის დიდ კულტურას... შეუძლებელია ძველ ფუნდამენტზე შეიმაგროს მან თავი, უკანასკნელი ომის შემდეგ. [...] კაპიტალიზმის კარუსელმა მოკლა ადამიანის პიროვნება. ბურჟუაზიამ შეჰქმნა ევროპული კრიზისი. ამიტომაცაა ეს საოცარი მკვდრის სუნი ევროპულ თეატრსა, პოეზიასა და მთელს ხელოვნებაში. [...] „ამერიკა (თანამედროვე ტექნიკური ცივილიზაციის ტოპოსი — კ. ბ.) *ყველას მოინელებს, ევროპასაც და იაპონიასაც* (ძველი სულიერ-არისტოკრატული კულტურის ტოპოსები — კ. ბ.). *ათიოდე წლის შემდეგ იქნება ერთი ძლიერი ამერიკის ნაცია“, ამბობს მოკრძალებული ტონით ჩალმიანი სპარსელი შერიტ ხანი* (მითოსური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდი — კ.ბ.). *[...] ინდუსტრიამ მოპკლა სილამაზის გრძნობა. მთელი ევროპა დაამახინჯეს ტელეფონების ბოძებმა, რადიოს, რკინიგზის სადგურებმა, რკინის ხიდებმა, ზღვის ნაპირები წარყვნეს დოკებმა და ელევატორებმა. უდიდესი ცოდვა ჩაიდინეთ ბუნების მიმართ. [...] ჩვენი თვალი უკვე ველარ ხედავს ლამაზ საგნებს. თუ თვალი სილამაზეს ველარ ნახავს, ვერც სული აღიზრდება ესთეტიურად. ეს საშინელი ქარხნის საქონელი, უშნო, ულამაზათო, იაფი. მაშინამ დაამახინჯა მილიონების ხელი, ულამაზათო საქონლის კეთებას მიაჩვია, თვალი კიდევ უშნო საგნების ყურებას“* (გამსახურდია 1992: 22-25, 80).

უკვე რომანის დასაწყისიდანვე ჩანს (შდრ. რომანის თავი „ნისლი“), რომ სვარსამიძე, (შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი), რომელიც მენტალური თვალსაზრისით მითოსური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდია და ძველი ქართული არისტოკრატული სულიერი კულტურის უკანასკნელი წარმომადგენელია, იმთავითვე უპირისპირდება მის თანამედროვე ტექნიკურ და ბიურგერულ-მომხმარებლურ ცივილიზაციასა და მენტალობას, მისთვის შინაგანად იმთავითვე მიუღებელია სულიერ-გონით კულტურაზე *ამერიკანიზმის*, ანუ ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება, რამაც გამოიწვია ყოფიერების დესაკრალიზაცია (აღსანიშნავია,

რომ სწორედ ამ დიქოტომიაში ვლინდება რომანში ინტენცირებული შპენგლერისეული სულიერი კულტურისა და ტექნიკური ცივილიზაციის კონფლიქტი, რაც რომანის ერთ-ერთი ლაიტმოტივური ხაზია). სავარსამიძეს ცხოვრება უწევს უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის დომინირების ფაზაში, ანუ, იგი ცხოვრობს კულტურის, ამ შემთხვევაში როგორც დასავლური, ისე საკუთარი ქართული სულიერი კულტურის აღსასრულის ფაზაში (შდრ. რომანის თავი „დემონის ნატერფალზე", ასევე საკუთარი თანამემამულეებისადმი თქმული — „გრიგოლ ხანძთელის გადაგვარებული სახლისკაცები" (გამსახურდია 1992: 362), რითაც რომანის ტექსტში ძველი ქრისტიანული ქართული კულტურის დაცემის ტრაგიკულ განცდაზეა მნიშვნელოვანი), რაც ინვევს მის პესიმიზმსა და ეგზისტენციალურ შიშს:

„ჰაუუ უკუნეთის ცეცხლით გადაბუგულო, საქართველო! რკინის კარები შეგხსნია სამხრეთით. მაშინ ვიგრძენი იმ ერის ტრაგედია, რომლის წარსულის მავზოლეები აწმყოს ჩრდილაევენ და აცამტვერებენ. [...] და სამხრეთ საქართველოში — ნასახლარები, ნასოფლარები... ნანგრევები... სიღატაკე... სიბინძურე და გადაგვარება... (ნეტავ დედაჩემის მუცელში სისხლად დავშლილიყავ და ჩემი სისხლის გადაგვარება არ მენახა!)" (გამსახურდია 1992: 342).

კირკეგორისებურად თუ ვიტყვით, სავარსამიძე თავისი ეგზისტენციის შუა, *ეთიკურ ფაზაზე* იმყოფება, როდესაც სუბიექტი ონტოლოგიური აუცილებლობით უნდა აღმოჩნდეს თავისი ეგზისტენციის ე. წ. *სასოწარკვეთის ფაზაზე*, ვინაიდან, ერთი მხრივ, ყოფიერებაში ტოტალური დესაკრალიზაციის ფონზე სავარსამიძე საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობის დაშლას განიცდის და სკუთარ თავს არასრულფასოვან მოცემულობად აღიქვამს (Ichdissoziation) (შდრ. რომანის შემდეგი თავები „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი", „ქადაგება თევზებისადმი" და სხვ.); ხოლო, მეორე მხრივ, მასში ჩნდება სკეფსისი თავად სამყაროს, როგორც ჰარმონიული და მონესრიგებული მთლიანობის, მიმართ (შდრ. თავი „უცნობის საფლავზე ნართქმული"). ეს კი იწვევს სავარსამიძის მიერ საკუთარი ეგზისტენციის ახლებურ შეფასებას და მის გააზრებას ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებულ არსებობად (შოპენჰაუერისეული ნაკადი). ხოლო რომანის საზრისისეული დისკურსის მიხედვით, ადამიანის არსებობა დეტერმინებულია პირველშიშით, ანუ არყოფნისა და სრული გაქრობის შიშით — სიკვდილის შიშით, რაც რომანში სავარსამიძის მეგობრის — იოჰანეს ნოიშტეტის პირითაა გაცხადებული:

„ყოველი ადამიანი მუდამ ერთსა და იმავეს განიცდის... მხოლოდ სხვადასხვა ვარიაციით, ბავშვობის პირველი ღიმილიდან — პირველ ვნებამდის, პირველ ვნებიდან — პირველ სიკვდილამდის. [...] მე სისხლი მეყინება, როცა გავიფიქრებ, რომ ჩვენ სიკვდილისაგან დადაღულები ვიბადებით. მერმე ჩვენს ტუჩებზე ათასი ღიმილი იელვებს და სიკვდილი ისე წაგველეკავს, როგორც ქვიშაზე ფრინველის ნაკვალევს ქარი" (გამსახურდია 1992: 235).*

ერთადერთი ჭეშმარიტება, რაც სავარსამიძეს (შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანს) საკუთარ არსებობაში შუცვნია, არის საკუთარი აღსასრულის, საკუთარი სიკვდილის, და ამდენად, საკუთარი სასრულობისა და გაქრობის გარდაუვალობა (ამ ონტოლოგიურ გარდაუვალობას კი თანამედროვე მითოსმოკლებული და დესაკ-

* შდრ., მ. ჰაიდეგერმა ადამიანის ეგზისტენცია განსაზღვრა როგორც „სიკვდილისათვის ყოფნა" ("Sein zum Tod") (Heidegger 2001: 245), როგორც "სიკვდილში გადაგდებულობა" ("Geworfenheit in den Tod") (Heidegger 2001: 251). „ადამიანი როგორც კი იბადება, იგი მაშინათვე სასიკვდილოდაა გამზადებული" ("Sobald ein Mensch zum Leben kommt, ist er alt genug zu sterben") (Heidegger 2001: 245).

რალიზებული ცივილიზაცია კიდევ უფრო ამძაფრებს). რომანში ქრისტეს ფიგურა სავარსამიძის აღქმაში სწორედ ამ პირველშიშის სიმბოლოა — „სიკვდილის თავადი" (გამსახურდია 1992: 207).* ქრისტეს მოგონება სავარსამიძეში, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანში, მისი შორეული წინაპრებისაგან განსხვავებით, რომლებიც თეოცენტრისტული ცნობიერების წარმომადგენლები არიან (მაგ. წმ. კონსტანტინე არგვეთის მთავარი) და მყარ ქრისტიანულ ღირებულებებზე აფუძნებენ საკუთარ ეგზისტენციას, მუდმივად იწვევს სიკვდილსა და საბოლოო ეგზისტენციალურ ფინალობაზე ფიქრს, ანუ, მუდმივად იწვევს როგორც საკუთარი თავის, ისე ზოგადად ადამიანური არსებობის არარაობად და ამოებად განცდას:

„ჰოი, ადამიანობის კომედიავ, მართლაც ბილიარდის ბურთები ვართ, უსაზღვრო მიწის სიბრტყეზე უსაზღვროდ გაქანებული. ვილაცას გრძელი ჭოლოკი უკავია, თამაშობს, იცინის, ჩვენ კი ერთმანეთს ვეხლებით. ასე იქმნება ცხოვრების ფატალური ფარსი" (გამსახურდია 1992: 146).

სავარსამიძე მუდმივად ცდილობს საკუთარი ეგზისტენციის ამ *ეთიკური ფაზის* ორი ურთიერთსაპირისპირო გზით დაძლევას: ერთი მხრივ, ეგზისტენციის მაღალ საფეხურზე — *რწმენის ფაზაზე* ამაღლების, ხოლო, მეორე მხრივ, ეგზისტენციის უფრო დაბალ, *ესთეტიკურ ფაზაზე* დაბრუნების საშუალებით.

კირკეგორის მიხედვით ეგზისტენციის *ესთეტიკური ფაზა შეესაბამება* ადამიანის ეგზისტენციის იმ ფორმას, როდესაც სუბიექტი საკუთარი *თვითობის* (Selbst) მიმართ გულგრილია და მაქსიმალურად ცდილობს ჰქონდეს დისტანცია საკუთარი სუბიექტურობისადმი: ანუ, ეგზისტენციის მოცემულ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს არ ჩაულრმავედეს საკუთარ თავს, ე. ი. ცდილობს არ გააცნობიეროს გარესამყაროში საკუთარი არსებობის პრობლემატიკა და აზრი (Seibert 1997: 25), ვინაიდან საკუთარი თავის თვითშემეცნება სუბიექტში აპრიორულად იწვევს საკუთარი ამაო და წარმავალი არსებისა და არსებობის შეცნობით გამოწვეულ სასოწარკვეთას, რაც თავის მხრივ იწვევს ეგზისტენციალურ შიშსა და გამოუვალობას.

ამის საპირისპიროდ კი ეგზისტენციის *ესთეტიკურ ფაზაზე* სუბიექტი ცდილობს ზერელედ და ზედაპირულად მოეპყრას საკუთარ თვითობას/სუბიექტურობას და მასთან იმთავითვე დაკავშირებულ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას. შესაბამისად, *ესთეტიკურ ფაზაზე* სუბიექტი ცდილობს მოიპოვოს როგორც საკუთარი თავის, ისე გარესამყაროს მიმართ წინარეფლექსიური აღქმა და განწყობა, დაახლოებით ისეთი, როგორიც არის ნებისმიერი ადამიანის ცხოვრებაში ბავშვობის ხანა: ანუ, ეგზისტენციის აღნიშნულ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს შეიმუშაოს ისეთი ეგზისტენციალური ქცევის ფორმა, რაც გულისხმობს იცხოვრო და დატკბე *აქ* და *ახლა* მოცემული წუთით, „გაიუქმო" ინტერესი საკუთარი „მე"-ს, საკუთარი პიროვნების მიმართ და იარსებო საკუთარი ეგზისტენციისადმი ყოველგვარი სამომავლო ცნობისმოყვარეობის გარეშე (Seibert 1997: 26).

ამიტომაც ეძლევა სავარსამიძე ჟამიდან ჟამზე დიონისურ პედონიზმს და ტკბება ხორციელ-სენსუალური ცხოვრებით, ტკბება მთლიანი დროიდან იზოლირებული და ამოვარდნილი მოცემული მომენტით: შდრ., გამუდმებული ქეიფები პარიზში მხატვარ ხალილ ბეისთან, ან ალბანოში იტალიელ სოფლის მაცხოვრებლებთან, ხანაც სექსუალური გატაცებანი და თავდავიწყებანი სხვა და სხვა ბაკხანტურ-

* ასევე შდრ.: *„იქვე კედელზე წაბლისფერი ბრინჯაოს ჯვარცმაა. დალრეჯილი უდაბნოს სახე შემომცქერის და მომეშხამა სანუთროება"* (გამსახურდია 1992: 213).

მენადური ენტელექიის ქალებთან (მისის ბლუტი, ლუჩია, ინგებორი), ან სულაც, სწრაფვა ეგზისტენციალური „გამოთიშვასადმი", „გამორთვისადმი" — შოპენჰაუერისეულ ნირვანაში, ანუ არარაში ექსტატიური შთანთქმა და გაქრობა (აბსენტუნგის ინდუისტური სეანსები). მამა ჯიოვანისთან დიალოგში სავარსამიძე სწორედ ამ *ესთეტიკური ეგზისტენციის* მოპოვების სურვილზე და მისკენ სწრაფვაზე მიანიშნებს:

„იცით, მამაო ჯიოვანი: მე რომ ამდენი ვიფიქრო ღმერთზე და სულზე, ერთ მშვენიერ დღეს გასკდება ჩემი თავი. მე არ მინდა გავიგო, მამაო ჯიოვანი, თუ რა ხდება იმ ვარსკვლავების გადაღმა. [...] არც ის მინდა ვიცოდე, თუ რა ხდება ხავერდითმოსილ დედამიწის ქვეშ. მე ვხედავ ამ ჭიქაში ლალისფერ ტოკაიურის წვენს, უკანასკნელი ჭიქის გაცლაც თუ დამცალდა, მე ესეც მეყოფა" (გამსახურდია 1992: 196).*

ამ *ესთეტიკური ეგზისტენციის* შენარჩუნებას და მასთან მიბრუნებას, და ამგვარად, მსოფლმხედველობრივი სკეპსისის დაძლევასა და საკუთარი თვითობის სრულ „გამორთვას", რომელიც (საკუთარი თვითობა) მუდმივად შეახსენებს მას საკუთარი სუბიექტურობის ეგზისტენციის ონტოლოგიურ პრობლემატიკასა და ეგზისტენციალური შიშით (სიკვდილით) გამონვეულ საკუთარი ეგზისტენციის ფინალობას (ჰამლეტისეული „ყოფნა არ ყოფნა", ანდა კირკეგორისეული „ან-ან"), სავარსამიძე ასევე ცდილობს ბუნებასთან, ბუნების სასიცოცხლო ძალებთან უშუალო ნაიურ-პანთეისტური სიახლოვის მოპოვების საშუალებითაც (შდრ. თავები „ნმინდა ქონდრისკაცი", „ჰიმნები ხეებისადმი", ასევე, ტაია შელიას ჯოგში სავარსამიძის ყოფნისადმი მიძღვნილი თავები).

ამიტომაც მიდის იგი თავისი მორდუს, ტაია შელიას ჯოგში და ეძლევა პირველყოფილ ატავისტურ ვნებებს, რაც მას ანიჭებს საკუთარი თავის ბიბლიური შესაქმის, პირველქმნილი ღვთაებრივი მთლიანობის ნაწილად განცდის შესაძლებლობას:

„ტაია შელიას ჯოგში ყოფნამ ჩემი სხეული საესებით განკურნა. დილით ადრე ვდგები, ცხელ რძესა ვსვამ, მთელი დღე მზვარეში ვზივარ ან მზის აბაზანებს ვღებულობ, ველოთობ, ვჯირითობ, თოფს ვისვრი და სანადიროდ დავდივარ რკინისჯვარში, სურების მთაზე. [...] ჯოგში მამაკაცის ფანტაზია საოცრად ირყენება. აქ ისე ახლოს ხარ ბუნებასთან, და ბუნებას ხომ არც კანონი აქვს და არც ადამიანური სირცხვილის გრძნობა" (გამსახურდია 1992: 335).

ყოველივე ამით სავარსამიძე ცდილობს შეინარჩუნოს გარესამყაროს, ბუნების წინარეფლექსიური ბავშვურ-ნაივური უშუალო აღქმა, რათა ამგვარად ჰქონდეს დისტანცია საკუთარი სუბიექტურობისადმი, ვინაიდან საკუთარი სასრული თვითობის შეგნება მასში აპრიორულად იწვევს, ერთი მხრივ, საკუთარი „მე"-ს არარაობისა და ამაობის ტრაგიკულ განცდას, მეორე მხრივ, ზოგადად ადამიანური ეგზისტენციისა და ყოფიერების აბსურდულ და საზრისს მოკლებულ მოცემულობებად გააზრებას. სავარსამიძის ამ სუბიექტურ ეგზისტენციალურ განწყობას კი, როგორც აღვნიშნე, კიდევ უფრო ამძაფრებს ობიექტურად არსებული ისტორიული რეალობა — მოდერნიზმის ეპოქის მიერ სუბიექტისათვის შეთავაზებული უსულო

* შდრ., *ესთეტიკური ეგზისტენციისაკენ* სწრაფვა შემდეგ პასაჟშიც ვლინდება: *„ვდგები. ალბანოს ტბის პირად მივდივარ, მოშორებით გლეხები მინას ხნავენ. შევხარი ამ ბედნიერ ადამიანებს და მენატრება: ვიყო თუნდაც უბრალო გლეხი, ლამაზი ცოლ-შვილი მყავდეს, იაფფასიან თუთუნსა ვწეოდე, არც რამე ვიცოდე იმაზე მეტი, რაც საჭიროა, და არც რამეს ვფიქრობდე ჩემი ბნელი სისხლისათვის"* (გამსახურდია 1992: 201)

და დესაკრალიზებული ცივილიზაციის ფორმები: ტექნიკური პროგრესი, ურბანიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია, კაპიტალიზაცია, ყოფის კომერციალიზაცია და ა. შ. (შდრ. რომანის თავები „გაყიდული კბილების ქება“, „ლაზური ფული“, „თვალების დუელი“, „ტელეფონში“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“, „ჟამიანობა“, „პერტინაქს“ და სხვ.)

თუმცა ამ *ესთეტიკურ ფაზაზე* მუდმივად ყოფნის ცდა, ანუ, ერთი მხრივ, ჰედონისტური თავდავიწყების პროცესი, ხოლო, მეორე მხრივ, ბუნებასთან სიახლოვე (ტაია შელიას ჯოგში ყოფნა) სავარსამიძეში მაინც ვერ/არ უკუაგდებს როგორც საკუთარი სუბიექტურობის დაშლის, ისე პირველშიშის — სიკვდილის — ტრაგიკულ განცდას, არამედ კიდევ უფრო ამძაფრებს მას, რამდენადაც მუდმივი ჰედონიზმი იწვევს მოწყენილობას („რა ვუყო სპლინს, ჩემს უხმო ჯალათს“), ხოლო მოწყენილობა *სასონარკვეთას* (Verzweiflung), *შიშსა* (Angst) და *ძრწოლას* (Zittern), და ამდენად, ეგზისტენციის კვლავ *ეთიკურ ფაზაზე* დაბრუნებას.

მთელი რომანის მანძილზე სავარსამიძე მუდმივად ირყევა საკუთარი ეგზისტენციის *ესთეტიკურ, ეთიკურ* და *რწმენისეულ* ფაზებს შორის, რაც თავად რომანის სტრუქტურის დონეზეც კი აისახება: კერძოდ, რომანის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ ერთმანეთს ენაცვლება სავარსამიძის ხან რწმენითა და მაღალი სულიერებით, ხანაც სკეპსისითა და ხორციელი ექსტაზით აღსილი თავები: „პატმოსის ჭალაკი“ vs. „ამორძალის კოცნა“, „სმარაგდის ბეჭედი“ vs. „ჰიმნები ღვინისადმი“, „მისტიური ჯვარისწერა“ vs. „ხარონის ნავში“, „უცნობის საფლავზე წართქმული“ vs. „სადღეგრძელო“ და ა. შ. რომანის კომპოზიციის ამგვარი სტრუქტურირებით ავტორი ცდილობს მთავარი პროტაგონისტის სუბიექტურობის *მრავლობითობის* (Vielheit) (ნიცშე), ანუ, მისი თვითობის გაორებული და დაშლილი მდგომარეობის გაინტენსივებასა და გამძაფრებას. რომანის ეს კომპოზიციური თავისებურება კარგად შენიშნა გ. კანკავამ:

„სავარსამიძის ეს მერყეობა, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნა — აისახა რომანის კომპოზიციურ სტრუქტურაში: შესაბამისი ქვეთავები მეთოდური, მიზანდასახული მონაცვლეობით გადმოსცემენ ხან დიონისურ თავდავიწყებასა და ექსტაზს, ხან კი ქრისტიანულ რელიგიურ აღტკინებასა და ეიფორიას“ (კანკავა 1983: 32).

მთელი რომანის მანძილზე სავარსამიძე მუდმივად ცდილობს ეგზისტენციის *ეთიკურ ფაზაზე* ონტოლოგიური აუცილებლობით შეძენილი სკეპსისის, სასონარკვეთილებისა და *ეგზისტენციალური შიშის* დაძლევას საკუთარ სუბიექტურობაშივე გამომუშავებული შინაგანი შემეცნებისეული ძალმოსილებისა და ნებელობის საფუძველზე და შედეგად *რწმენის* მოპოვებას. ანუ, კირკეგორისებურად რომ ვთქვათ, სავარსამიძე ცდილობს ეგზისტენციის *ეთიკური* ფაზიდან *რწმენის* ფაზაზე ეგზისტენციალური *ნახტომის* (Sprung) გაკეთებას, რაც გულისხმობს თვითშემეცნებასა და თვითცნობიერებაში საკუთარი თვითობის, საკუთარი ადამიანური არსის უმაღლეს ღირებულებად განცდას, რაც თავის მხრივ მასში შემდგომ უკვე იწვევს საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის ღვთაებრივი ელემენტის შემცველ ფენომენად მოაზრებას. შესაბამისად, სავარსამიძის ცნობიერებაში სამყაროსეული ყოფიერების აღქმა უკვე ფართოვდება და ყოფიერება მოიაზრება და განიჭვრიტება როგორც ღვთაებრივის ემანაცია, როგორც საღვთო ტრანსცენდენტურობისა და ღვთაებრივი იმპულსით შემოსილი ემპირეის დიალექტიკური მთლიანობა.

ამ შემეცნებისეულ ნებელობასა და განწყობას სავარსამიძე ივითარებს საკუთარი ბავშვობის მოგონებებითა და ბაშვობის ტოპოსში „თვითჩაღრმავებით" (შდრ. რომანის თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი"). შესაბამისად, *ბავშვობის ტოპოსი*, როგორც სავარსამიძის აღქმაში, ისე რომანის ტექსტში, სიმბოლურად დაკარგულ პარადიზულ ყოფიერებას განასახიერებს — *„ჩვენ ბავშვობაში ვცოცხლობთ მხოლოდ ნამდვილი ცხოვრებით. სხვა დანარჩენი ადამიტური უცოდველობის მოგონებაა და ადრინდელ ბედნიერებაზე დარდი"* (გამსახურდია 1992: 235).*

გარდა ამისა, ჯენეტისადმი სავარსამიძის სიყვარული, რომელიც სცილდება ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო, ან ფსიქოლოგიზებულ (ვთქავთ, შ. ცვაიგის ტიპის) სასიყვარულო ისტორიას, სავარსამიძის აღქმასა და შემეცნებისეულ ნებელობაში მისტიური არსის მატარებელ ურთიერთტრფობად ფუძნდება, ანუ, სიყვარული მის მიერ გაიაზრება როგორც ღვთაებრიობასთან ზიარებისა და მისი კვლავ მოპოვების სულიერ-შემეცნებითი საფუძველი (შდრ. თავები „სმარაგდის ბეჭედი" „პატმოსის ჭალაკი", „მისტიური ჯვარის წერა"). გარდა ამისა, ერთი მხრივ, ფარვიზისადმი, როგორც ემპირიულ სასრულობაში ღვთაებრიობის ემანაციისადმი, სავარსამიძის სწრაფვა, და მეორე მხრივ, ზეკაცობის წყურვილი, ყველაფერი ეს რომანში სიმბოლურად განასახიერებს საკუთარ სუბიექტურობაში დაკარგული ღვთაებრივი საწყისის კვლავ მოპოვებისაკენ, საკუთარ თვითობაში ღვთაებრივი ბუნების კვლავ წვდომისაკენ სწრაფვას და ამგვარად ეგზისტენციალური შიშის დაძლევის ცდას, შესაბამისად, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შესაძლებლობის დაფუძნების მცდელობას, რაც სავარსამიძისათვის ქმნის ადამიანის ეგზისტენციის უმაღლეს საფეხურზე ასვლის („ნახტომის") წინაპირობას: ანუ, სავარსამიძის ჯენეტისადმი ტრფობა, ფარვიზ-დიონისოსადმი სწრაფვა, ზეკაცობის წყურვილი, ყოველივე ეს სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი *რწმენისეული ეგზისტენციის* მოპოვებისაკენ სწრაფვის სურვილს განასახიერებს, რის შედეგადაც ადამიანმა უკვე მთელი არსებით უნდა განიცადოს თეოზისი (განღმრთობა), რაც რომანის ფერთა-მეტყველებაში *სმარაგდის*, ანუ *ლაჟვარდის*, როგორც ღვთაებრივის ფერითაა სიმბოლიზებული (შდრ. ჯენეტი სავარსამიძეს სწორედ *სმარაგდის ბეჭედს* ჩუქნის, რაც უნდა გავიაზროთ როგორც ეგზისტენციის *რწმენისეულ ფაზაზე* ასვლის ალუზია, ხოლო ჯენეტისათვის ბეჭდის დაბრუნება — ღვთაებრივი საწყისებისადმი სავარსამიძის, შესაბამისად, ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, გაუცხოებისა და მისი ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობაში გადავარდნის ალუზია).

ამ ეგზისტენციალური *ნახტომის* ("Sprung") გაკეთების ცდა ასევე მჟღავნდება რომანში ინტენცირებული ე. წ. „ო, ადამიანოს-პათოსით!" ("O, Mensch-Pathos"), რაც ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი დისკურსია, სადაც ვლინდება ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის რეაბილიტაციის მოთხოვნილება, რაც იმპლიციტურად გულისხმობს საკუთარი დაშლილი სუბიექტურობის ზეკაცურ განზომილებამდე (არანიცშეანური გაგებით) აყვანას (ექსპრესიონისტული *ახალი ადამიანის* კონცეფცია), ანუ საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის ღვთაებრივის ნაწილად განცდას, ხოლო აქედან გამომ-

* შდრ.: *„მხოლოდ ბაეშვობაა ბედნიერი პერიოდი ადამიანის ცხოვრებაში, რადგან სწორედ აქაა ბიბლიური სამოთხე. შემდეგ კი ცოდვითდაცემა იწყება და ადამიანი მუდამ მელანქოლიური მზერით იყურება ნარსულისაკენ, ადამიტურ უცოდველობას იგონებს. საავარსამიძეც ნოსტალგიით მიაპყრობს თვალს ბაეშვობას"* (ლომიძე 1998: 303).

დინარე, გულისხმობს ზოგადად ადამიანის კელაე სამყაროს ცენტრად მოაზრებას (Fähnders 2010: 166-168). სავარსამიძის პერსონაჟისეული ქცევა (და თავად ავტორისეული პოზიციაც) სწორედ ამ ექპრესიონისტული „ო, ადამიანოს-პათოსით" არის დეტერმინებული (შდრ. *„ასწიეთ მაღლა ადამიანი!"*, გამსახურდია 1992: 149) და მისი *ზეკაცობისკენ* სრაფვა სწორედ ექსპრესიონისტული, და არა ნიცშეანური, გაგების *ზეკაცობისკენ* სწრაფვაა, რაც ყოფიერებაში საკუთარი თავით ღმერთის ჩანაცვლებას კი რა გულისხმობს (რაც სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში გამოელინდა პოლიტიკურ სივრცეში ე. წ. ბელადების, ფიურერებისა და ტექნიკურ-მანქანურ ცივილიზაციაზე ორიენტირებული მათ მიერ დაფუძნებული ტოტალიტარული პოლიტიკური სისტემების სახით, რაც მოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია), არამედ პირიქით, გულისხმობს ყოფიერებასა და საკუთარ ეგზისტენციაში საკუთარი თავის ღვთაებრივის ნაწილად განცდას და ამდენად, ჯიშიდან ზეჯიშზე, სასრული არსებობიდან უსასრულო არსებობაზე გადასელისაკენ სწრაფვას. ამიტომაც, ამ ჰუმანისტური პათოსით გამსჭვალული სავარსამიძე რომანში მუდმივად იბრძვის ზოგადად ადამიანის, ადამიანობის იდეის, ადამიანში ღვთისხატობის იდეის გადასარჩენად, იბრძვის უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის აგრესიისაგან ადამიანის გადარჩენისათვის, ცივილიზაციისაგან, რომელიც სავარსამიძის აღქმაში სწორედ ადამიანის ზეკაცური ბუნების, ანუ, ამ შემთხვევაში, ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის დესტრუქციას იწვევს (შდრ. თავები: „გაყიდული კბილების ქება", „თვალების დუელი", „ვენახი", „რეტდასხმული კურდღელი", „ჟამიანობა", „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი", „პერტინაქს" და სხვ.).* სავარსამიძის ეს *ო, ადამიანოს-პათოსი* და მისი აქტივიზმი თვით პერსონაჟის ზეანეულ ექსპრესიონისტულ რიტორიკაშიც კი გამოიხატება, რაც ამავდროულად ავტორისეული მაღალი ეთიკური და ჰუმანური, და გნებავთ, ქრისტიანული პოზიციის გამოელენა და ფიქსირებაცაა.[3] აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის ზეკაცობისკენ სწრაფვა და ზეკაცობის შინაგანი მოთხოვნილება, რომანის ეს თითქოსდა ნიცშეანური ნაკადი, უნდა გავიაზროთ სწორედ როგორც მოდერნიზმის ეპოქაში ადამიანის ნიეელირებული სუბიექტურობის და მისი თვითობის დაშლილობის დაძლევისა და ღვთის ხატობის იდეის კელაე მოპოვების ცდა, რაც რომანში ფუძნდება როგორც ექპრესიონისტული მესიანისტური ნაკადი: შდრ., მთელი რომანის მანძილზე ინტენცირებული „ორლესული მახვილის" ტოპოსი, რაც სწორედ ამ ახალი ადამიანის მესიანისტურ მისიაზე მინიშნებაა: *„სარკეში ვიხედები. საშინლად მოვხუცებულვარ. მზეებრ ბრწყინვალე თვალები. მატყლივით სპეტაკი თმა. პირიდან ორლესული მახვილი ამომდის. ვიცანი ჩემს სახეში ძე-კაცის მსგავსი"* (გამსახურდია 1992: 132).

აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის ზეკაცად ვერ რეალიზება და მისი ზეკაცობის დეკონსტრუქცია სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქაში, ანუ გამძაფრებული პოლიტიკურ-ისტორიული კატაკლიზმებისა (I მსოფლიო ომი, ნოემბრის რევოლუცია გერმანიაში, რუსული ბოლშევიზმისა და იტალიური ფაშიზმის აღზევება) და

* რომანში მოცემული *რეტდასხმულობის ტოპოსი* (შდრ. თავი „რეტდასხმული კურდღელი") სწორედ თანამედროვე ადამიანის ტექნიკური ცივილიზაციით შეპყრობილობაზე, მის მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებასა და ამგვარი არსებობით გამონეეულ ეგზისტენციალურ გამოუვალობაზე მიანიშნებს: „ხმამაღლა ეამბობ მხოლოდ: სინათლისაგან რეტდასხმული კურდღელი. [...] სინათლისაგან რეტდასხმული კურდღელი ტაია შელიას უკულმართ გზაზე" (გამსახურდია 1992: 177). ამ სიტყვებში სავარსამიძე როგორც საკუთარ თავს, ისე ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანსაც მოიაზრებს. ხოლო *სინათლე* აქ სიმბოლურად სწორედ თვითმიზნად ქცეულ სციენტისტურ და ტექნიკურ პროგრესს, თანამედროვე უსულო და უღმერთო ცივილიზაციას განასახიერებს.

ტექნიკურ-მანქანური პროგრესის ფეტიშიზმის ეპოქაში სწორედ ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის სრულ დეკონსტრუქციას განასახიერებს (შდრ. თავები „ციკლოპის თვალი", „ჟამიანობა", „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი", „პერტინაქს", „ტელეფონში").*

ამიტომაცაა, რომ რომანში უკუგდებული და გაკრიტიკებულია ტექნიკური პროგრესის, როგორც თანამედროვე უსულო ცივილიზაციის ერთ-ერთი გამოვლინების, ყოფაში ტოტალური ინტეგრაცია და დომინირება, რაც ადამიანთა არა დაახლოების, არამედ მათი ურთიერთგაუცხოებისა და ერთმანეთისაგან იზოლირების, ერთმანეთს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობისა, და ამგვარად, დეჰუმანიზაციის ერთ-ერთი მიზეზი და კატალიზატორი აღმოჩნდა (შდრ. თავები „ჟამიანობა", „პერტინაქს", „ტელეფონში"). შესაბამისად, რომანში უკუგდებულია ტექნიკურ-მანქანური და მეცნიერული პროგრესის ფსევდო-განმანათლებლური ფეტიშიზმი, რომელიც კაცობრიობის გონის უმაღლეს განვითარებასა და უმაღლეს საკაცობრიო იდეალს სწორედ ტექნიკურ პროგრესში ხდავს და კაცობრიობის სამომავლო და საყოველთაო ბედნიერებას (ამ ფუტურისტულ უტოპიას) სწორედ მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესთან აკავშირებს.

ამიტომაც, აღნიშნული სუბიექტური და ობიექტური პროცესების შედეგად, მიუხედავად სავარსამიძის შინაგანი მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებისეული ძალისხმევისა და ნებელობისა, მიუხედავად მისი აქტიური ღმერთის ძიებისა („მე მის ძებნაში დაველიე ჩემი სიჭაბუკე, გავთელე გზა გაუთავებელი"), საბოლოო ჯამში მისი სუბიექტურობა მაინც დაიშალა და დაირღვა (Ichdissoziation). სავარსამიძე მაინც თავისი ეგზისტენციის *ეთიკურ ფაზაზე* დარჩა და ვეღარ განახორციელა ეგზისტენციალური *ნახტომი რწმენის ფაზაზე*, რითაც რომანში ხაზგასმულია მოდერნიზმის ეპოქაში ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა და თავად მოდერნიზმის ეპოქის დესაკრალიზებული არსი:

„ვინრო ქუჩის ოლროჩოლრო ფილაქანზე ძლივს მივათრევ ნაციებ სხეულს. ნელა, ნელა ქანაობენ მაღალი ალვები. სიკვდილის ანგელოზების ცრემლებივით ეცემიან შარაგზაზე ფოთლები ულონო და ფერგადასული, და მესმის ალვების და აკაციების შტოებში მგლოვიარე ბუნების საშემოდგომო რეკვიემ. [...] ალარც სიცილი შემიძლია, ალარც ტირილი. და ერთადერთი ნატვრაა ჩემი: ყინულზე დავარდნილი ნაპერწკალივით გადნეს თუნდაც ჩემი სხეული.

ტაია შელია!

ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომმალამდა!.." (გამსახურდია 1992: 377).

* შდრ., ავანგარდისტულ ხელოვნებაში ფუტურისტები და მათ მიერ გამოცხადებული მანქანისა და ზოგადად, ტექნიკური პროგრესის კულტი, ხოლო პოლიტიკურ სივრცეში ტოტალიტარული პოლიტიკური მოძრაობები (იტალიური ფაშიზმი, გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმი, რუსული ბოლშევიზმი) და მათ მიერვე დაფუძნებულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოებში პროპაგირებული მანქანებისა და მასშტაბური მშენებლობების კულტი — გიგანტომანია არქიტექტურაში და მანქანის კულტს შერწყმული ძალადობრივი მექანიზაცია (მაგ. ტრაქტორის კულტი) და ძალადობრივი კოლექტივიზაცია სოფლის მეურნეობაში. ამიტომაც, შემთხვევითი არ იყო, რომ, როგორც ფაშისტურ იტალიაში, ისე ბოლშევიკურ რუსეთში ფუტურისტები და მმართველი პოლიტიკური ძალები ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმის თვალსაზრისით ერთ იდეოლოგიურ პლატფორმაზე იდგნენ და ურთიერთთანამშრომლობდნენ — მარინეტი და ფაშისტები იტალიაში, მაიაკოვსკი და ბოლშევიკები რუსეთში.

II. ღმერთის ძიების მოტივი

მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემული ფარვიზისადმი სავარსამიძის ქვეცნობიერი და ცნობიერი ლტოლვა უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქაში „მოკლული" ღმერთის ძიების ალეგორია და ყოფიერებასა და საკუთარ თავში ღვთაებრივი საწყისების კვლავ მოპოვების მცდელობის სიმბოლური განასახიერება, ვინაიდან სავარსამიძის აღქმაში ფარვიზი („ღმერთების მიჯნური") ღვთაებრიობის (დიონისოს) ამქვეყნიური ემანაციაა (შდრ. რომანის თავი „დემონის ნატერფალზე").[4] შესაბამისად, ღმერთის ძიების მოტივი მთლიანად მსჭვალავს რომანის ნარატივს და მთავარი პერსონაჟის (სავარსამიძის) ქცევის საფუძველი ხდება — იგი მუდმივად დაეძებს თავის უსახელო ღმერთს: *„მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსავლეთში"* (გამსახურდია 1992: 58).

მაგრამ, სავარსამიძისეული ღმერთის ძიება, და შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქაში მითოსური ცნობიერების რეანიმირების ცდა მარცხით მთავრდება (ფარვიზის დაღუპვა), რითაც სიმბოლურად მინიშნებულია მითოსმოკლებულ და ტექნიკური ცივილიზაციით დომინირებულ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა (მ. ჰაიდეგერის მიხედვით „გადაგდებულობა"//„Geworfenheit") და მისი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან სრული გაუცხოება („ტაია შელია, ჩემი ცხოვრების შუა გზაზე შემომაღამდა"). ამდენად, ავტორის მიერ ესთეტიკურ განზომილებაში (მხატვრული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში) დიონისური მითოსის, მითოსური ცნობიერების აღორძინების ცდა არ აღმოჩნდა ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის საშუალება, არამედ იგი წმინდად ილუზორულ-ეფემერული არსის მატარებელ მსოფლმხედველობრივ ქმედებად მოგვევლინა. რომანში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეს სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა რომანის ეპილოგში გაინტენსივებულია და სიმბოლურად გაცხადებულია აბასთუმნის შემოდგომის პეიზაჟით, სადაც დომინირებს *სიკვდილის* ტოპოსი როგორც არყოფნისა და სრული გაქრობის მხატვრული სახე, რაც, ისევე როგორც ღმერთის ძიება, რომანის ლაიტმოტიულ ბაზისს წარმოადგენს:

„უკანასკნელად გავიარე აბასთუმანში. სულგატრუნული, უღიმღამო ოცხე ძლივს მიიპარება ხავსიან ქვებს შორის. გალმა პარკში მთვარეულივით დაღოლავენ სათფურებში გამოფუთნული ჭლექიანები.

ქალი და ვაჟი სხედან პარკის სკამზე და გასცქერიან დაცარიელებულ შოსეს. სიკვდილისაგან დაფეთებული მათი სახეები ჩრდილეთის სტუმრებს მომაგონებენ. ზარდაშოსფრად გაფითრებული ფორეჯებიანი ღრუბლები თითქოს აკვარელით დაუხატავთ, ისე უცდიან არავს პორცელანისფერ ოქტომბრის ცაზე. შემოდგომის გრილი სუნთქვა მეგებება ოცხეს პირიდან და თვალებგამოლამებულ ნაძვნარებიდან. ქარვა შერევია გზის პირზე მდგარ ალვისა და აკაციის ხეებს. ქანაობენ მაღალი ალვის ხეები. ფრთაშეტრუსულ ოქროს პეპლებივით სცვივიან ჩემს თვალწინ რუს ნაპირზედ და ბილიკებზე აკაციებისა და ალვების ფოთლები. და დანყებულა დაცვენილი ფოთლების ხრწნა. ხეივანში სიკვდილის სუნი დგას..." (გამსახურდია 1992: 374).

სავარსამიძის მიერ ეგზისტენციის *რწმენის* ფაზამდე ვერ ამაღლება, ანუ

სამყაროში თვითიდენტობისა და ეგზისტენციალური საყრდენის (ღმერთის) ვერ მოპოვება და მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გაუცხოება, რაც რომანში ასევე სიმბოლიზებულია სავარსამიძესა და მამამისს შორის კონფლიქტითა და მამა-შვილის საბოლოო „აცდენით", ასევე გამოინვია რელიგიურ ძიებებში მარცხმა, რაც ამავდროულად უნდა გავიაზროთ როგორც მოდერნიზმის დესაკრალიზებული ეპოქით დეტერმინებული თანამედროვე ადამიანის გარდაუვალი ეგზისტენციალური ხვედრი (აქ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სავარსამიძე სწორედ ექსპრესიონიზმის შემოქმედებითი მეთოდისა და მსოფლმხედველობის ბაზაზე პროეცირებული მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის განზოგადებული სახეა, რაც — ე. ი. მხატვრული განზოგადებისა და აბსტრაგირებისაკენ სწრაფვა — იმთავითვე დამახასიათებელია ექსპრესიონისტული ესთეტიკისათვის — Fähnders 2010: 154–156).[5]

რელიგიურ ძიებებში სავარსამიძის მარცხი წინასწარ განსაზღვრული და გამოწვეულია მისი აპრიორული რელიგიური გაორებით, კერძოდ, მისი გაორებით ქრისტესა და დიონისოს შორის (რომლის კულმინაციაც მოცემულია თავში „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა"), რომლის (ამ გაორების) საფუძველიც სავარსამიძის მიერ ქრისტეს ფენომენის სტერეოტიპულ რეცეფციაში ვლინდება: კერძოდ, მის ქვეცნობიერ თუ ცნობიერ აღქმაში ქრისტეს ფიგურა (შესაბამისად, ქრისტიანობა), ერთი მხრივ, გაიგივებულია ოფიციალურ რელიგიურ ინსტანციასთან — ოფიციალურ ეკლესიასთან, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ე. წ. ბიურგერული მორალის განმსაზღვრელ ინსტანციას, რომლის წიაღშიც შემუშავებული ამ ფსევდომორალის ფუნქცია და არსიც ანთროპოლოგიურ დონეზე გამოიხატება სუბიექტის სასიცოცხლო ვიტალური ძალების მაქსიმალურ დათრგუნვასა და შეზღუდვაში, ხოლო სოციალურ დონეზე — მმართველი პოლიტიკური ძალის უპირობო მორჩილებაში; მეორე მხრივ, სავარსამიძის ცნობიერ და ქვეცნობიერ აღქმაში ქრისტეს ფიგურა განასახიერებს სიკვდილსა და არყოფნას, ანუ აბსოლუტურ ეგზისტენციალურ სასრულობას და ამდენად მას უკვე ჩამოცილებული აქვს სუბიექტის ეგზისტენციალური ხსნის უმაღლესი მისტიკური და ეთიკური ფუნქცია (აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს ფიგურის (ქრისტიანობის) მსგავსი გაუკუღმართებული და რამდენადმე სტერეოტიპული აღქმა და რეცეფცია — ე. ი. ქრისტესა და ქრისტიანობის a priori ოფიციალურ ეკლესიასა და მის მიერ ინტერპრეტირებულ ქრისტიანობასთან გაიგივება — ტიპიურია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის, რაც, როგორც გონის ისტორიაშია ცნობილი, ჯერ კიდევ განმანათლებლობიდან იღებს სათავეს და ნიცშესთან კულმინირდება).

აქედან გამომდინარე, განსხვავებით შუა საუკუნეების ადამიანისაგან, რომლის ეგზისტენციაც წინასწარაა დეტერმინებული საყოველთაო და უცილობელი სოციალური თუ რელიგიური ტრადიციით, სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ტიპიური წარმომადგენელი, ოფიციალურ ქრისტიანობაზე, ოფიციალურ ეკლესიაზე, ანუ ტრადიციულ რელიგიურ დისკურსზე კი აღარ ამყარებს ეგზისტენციალური ხსნის გზას, არამედ იგი, როგორც ტიპიური „მოდერნისტი", ემიჯნება რელიგიურ ტრადიციას (ამ შემთხვევაში ოფიციალურ ეკლესიას, რელიგიის, რელიგიურობის კონფესიონალურ-დოგმატიკურ გაგებას) და ავითარებს რელიგიური თავისუფლების პოსტულატს, რაც მოდერნიზმის ეპოქის მიერ განვითარებულ თავისუფლებათაგან (პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური თავისუფლებანი) ერთ-ერთი თავისუფლებათაგანია, და რაც ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო

რელიგიას — ანუ, კავშირს — გულისხმობს, ყოველგვარი შუამავლების, ამ შემთხვევაში, ოფიციალური რელიგიური ინსტანციისა და მის მიერ ინტერპრეტირებული რელიგიური სწავლების გათვალისწინების გარეშე. ეს კი თავის მხრივ გულისხმობს რელიგიური დისკურსის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობის წვდომას საკუთარი პიროვნული რელიგიურობისა და მასზე დამყარებული ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის ბაზაზე (Schmid 1999: 99).

სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი, ამ ეპოქის მიერ განვითარებული რელიგიური თავისუფლების ბაზაზე სწორედ საკუთარ ინდივიდუალურ რელიგიურ დისკურსს ავითარებს და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევისა და ხსნის გზას საკუთარ ცნობიერებასა და საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ არჩევანში ეძებს, კერძოდ, საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ წარმოდგენებში პროეცირებულ დიონისოს კულტში და არა ქრისტეში და ქრისტიანობაში, რაც მისი კულტურისათვის ტრადიციული რელიგიური კულტია და რომელსაც თავად არის ბავშვობიდან ნაზიარები და რომლის წიაღშიც ჩამოყალიბდა მისი პირველი რელიგიური წარმოდგენები (იხ. თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი"). აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის გაორება ქრისტესა და დიონისოს შორის უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი ინდივიდუალური რელიგიური ძიება და რელიგიური არჩევანი (შდრ. „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა"), რომელსაც იგი ავითარებს ტრადიციული ეკლესიურ-ინსტიტუციონალური რელიგიური დისკურსისაგან დისტანცირებისა და რელიგიური თავისუფლების საფუძველზე: შდრ., სავარსამიძის მიერ საკუთარ რელიგიურობაზე თქმული — „მე ღვთის გმობასა და რელიგიურ პაროქსიზმს შორის ვირყევი" (გამსახურდია 1992: 83). აქ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქისა და ამ ეპოქის ადამიანისათვის დამახასიათებელი რელიგიური თავისუფლებაა გაცხადებული, რაც პირველ რიგში ვლინდება ღმერთის ძიების პროცესში ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო რელიგიის, ე. ი. კავშირის დამყარებაში.

თუმცა, მოდერნიზმის ეპოქაში ეს პიროვნული რელიგიური არჩევანი და რელიგიური ძიება აპრიორული მარცხისთვისაა განწირული, რაც რომანში კულმინირებული სახით სიმბოლიზებულია ფარვიზის, როგორც დიონიოს ჰიპოსტასის, დაღუპვით, რისი მიზეზიც თავად სავარსამიძეა, რომელმაც ფარვიზი გაუხედნელ ცხენზე შესვა (*ცხენი* — სიკვდილის სიმბოლო (Metzler 2008: 274) (შდრ. რომანის თავი „ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე"). შესაბამისად, რომანის ტექსტში ინტენცირებული ღმერთის ძიების ეს აპრიორული კრახი და მოდერნიზმის ეპოქაში *ღვთაებრივის* მოპოვების აპრიორული შეუძლებლობა ვლინდება როგორც თავად მოდერნიზმის ეპოქისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი მენტალური და მსოფლმხედველობრივი სპეციფიკა, რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქაში დომინირებული სციენტისტურ-მატერიალისტური ცნობიერების მითო-საკრალურ ცნობიერებასთან აპრიორულ შეუთავსებლობასა და მისადმი ანტაგონიზმს (შდრ.: ფარვიზის ცხენს სწორედ მის საპირისპიროდ მოძრაავი ავტომანქანა დააფრთხობს და გადაჩეხავს — გამსახურდია 1992: 358-359, რაც სწორედ ამ მსოფლმხედველობრივ და ცნობიერებისეულ შეუთავსებლობასა და ანტაგონიზმზე მინიშნებაა).

ხოლო, როგორც უკვე აღინიშნა, სავარსამიძის სუბიექტურობის დაშლისა და მისი მამისაგან, ანუ მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გა-

უცხოების გარეგან ობიექტურ ფაქტორად ვლინდება განვითარებული ისტორიული კატაკლიზმები (I მსოფლიო ომი, გერმანიის 1918 წლის ნოემბრის რევოლუცია), სულიერ-არისტოკრატიული კულტურის გარდაუვალი დაცემა და ყოფაში კულტურის ნაცვლად ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება (შდრ. რომანის თავები — „ჩინგის ხანის შემოსევა", „გაყიდული კბილების ქება", „გზაჯვარედინზე", „რეტდასხმული კურდღელი", „ტელეფონში", „ჟამიანობა", „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი" და სხვ.). ეს კი სავარსამიძის ცნობიერებასა და სულში იწვევს ღმერთისა და ღვთის ხატობის იდეის დაშლას, რაც, თავის მხრივ, პროტაგონისტის სუბიექტურობის დესტრუქციას (Ichdissoziation) განაპირობებს და მასში აღვივებს ადამიანის არსებობის საზრისმოკლებულ ეგზისტენციად განცდას. სიმპტომატურია, რომ რომანის სათაურში გაცხადებული *დიონისოს ღიმილის* ნაცვლად ტექსტში ვხვდებით მხოლოდ ლომისსახიან, მრისხანე, გამძვინვარებულ, შეუბრალებელ, მოწყენილ, აღტაცებულ, შეზარხოშებულ დიონისოს, „მაგრამ არსად მომღიმარე დიონისო მე არ შემხვედრია" (გამსახურდია 1992: 166). ამით კი ყოფიერების ნარმავალ, სასრულ და ამაო არსზე, ადამიანური ეგზისტენციის გარდაუვალ ტრაგიკულობაზე, ანუ, ადამიანის ეგზისტენციის იმთავითვე პირველშიშით (სიკვდილით) განსაზღვრულობასა და მის ვერ დაძლევაზე, და ამდენად, ყოველი ცალკეული სუბიექტის აპრიორულ ონტოლოგიურ ფინალობაზეა მინიშნებული, რაც რომანის მთელ ონტოტექსტუალურ სივრცეში ფუძნდება როგორც ზოგადად მოდერნისტული ცნობიერებისა და მოდერნიზმის ეპოქის უმთავრესი ნიშანი.

შენიშვნები:

1. აქედან გამომდინარე, კონცეპტუალური თვალსაზრისით მიუღებელია რ. თვარაძის შემდეგი შენიშვნა, რომელიც მან გამოთქვა „დიონისოს ღიმილის" საზრისისეულ დისკურსთან დაკავშირებით: *„ამიტომაც ვერ იქცა ორგანულად ჩვენი მწერლობისათვის კონსტანტინე სავარსამიძის ტრაგედია. ეს იყო სხვისი სენით დაავადების იქნებ კეთილშობილური, მაგრამ მაინც განწირული ცდა. ის, რასაც ტაია შელიას წარმართულ მსოფლშეგრძნებაში ეძებდა კონსტანტინე სავარსამიძე (მითოსისკენ მიბრუნების ცდა), ფაქტიურად მასაც უხვად ჰქონდა მიმადლებული. ოღონდ ის იყო, რომ თავადვე არ უწყოდა ეს ამბავი, ქვეშეცნეულად გრძნობდა მხოლოდ. საკუთარი ბუნების შეუცნობლობამ დაღუპა იგი, ისევე როგორც თარაშ ემხვარი. ეს იყო შეცდომილი ძის ტრაგედია, „მამული შჯული" რომ დათმო და, ცხადია, უცხოც ვერ შეიწყნარა ბოლომდე"* (თვარაძე 1971: 39). აქ ტექსტისა და პროტაგონისტის შეფასების პერსპექტივად და კრიტერიუმად აღებულია *არეოპაგიტული დისკურსის* (ფსევდოდიონისე არეოპაგელი, ანუ პეტრე იბერი) საფუძველზე შუა საუკუნეების ქართული მწერლობისა და ფილოსოფიის (მერჩულე, პეტრინი, რუსთაველი) ნიაღში შემუშავებული კონცეფცია (თვარაძე 1971: 28-37), რომელიც ონტოლოგიური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით გვთავაზობდა სამყაროსა და ადამიანის მთლიან სინთეზურ მოდელს — *„ლიბოგაუბზარაე, ჩამონაკვთულ ქართულ ხასიათებს, რომელთა ტრაგედია სამყაროს ჰარმონიული ხატის შემუსვრა კი ალარ იქნებოდა, (ქართველი კაცისთვის გარედან თავს მოხვეული ქვაზიპრობლემა, მრავალი საუკუნის წინ გადაჭრილი საქართველოში), არამედ შინაგანი სრულყოფის მონამეობრივ გზაზე აღძრული ღრმა ტკივილები"* (სხვათა შორის, ასეთი ტიპის ქართული ხასიათებისა და ქართულ მწერლობაში *არეოპაგიტული დისკურსის* რეანიმირების ცდა იყო გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი" — კ.ბ.) (თვარაძე 1971: იქვე). მაგრამ აქ გათვალისწინებული არაა, ერთი მხრივ, მოდერნიზმის ეპოქის სპეციფიკა, და, მეორე მხრივ, თავად მოდერნისტი ავტორებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი მსოფლმხედველობრივი კრიზისი და გაორება და ამით გამოწვეული და განპირობებული მოდერნისტული მწერლობის ის

თავისებურება, სადაც სრულიად ბუნებრივად და კანონზომიერად და ყოველგვარი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ახირებისა და თვითმიზნურობის გარეშე უკუგდებული და დეკონსტრუირებულია თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული მსოფლმხედველობრივი დისკურსი, რომლის საპირისპიროდაც გაცხადებულია *„მე"-ს დაშლა* (Ichdissoziation) (ს. ვიეტა), ეგზისტენციალური შიში და სამყაროს დესაკრალიზაცია (შდრ. ფრ. კაფკას „პროცესი", რ. მუზილის „უთვისებო კაცი", რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები", თ. მანის „დოქტორ ფაუსტუსი", ა. დიობლინის „Berlin. Alexanderplatz", მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში", ჯ. ჯოისის „ულისე", ტ. ს. ელიოტის „უნაყოფო მინა" და მრავალი სხვა).

მოდერნიზმის ეპოქის ეს სპეციფიკა (მსოფლმხედველობრივი გაორება და დისოციაციურობა) კარაგდ შენიშნა ზ. გამსახურდიამ: *„თუმც, ამავე დროს, მასაც* (კონსტანტინე გამსახურდიას — კ. ბ.) *შეეხო ეპოქის სენი. ესთეტიზმის, ნიცშეანიზმის და დიონისიზმის სამსალა მასაც ჩაეწვეთა სულში. ამ ეპოქიდან იწყება მასში გაორება, რაც აირეკლა მის პირველ რომანში „დიონისოს ღიმილი", როგორც გმირის გაორება ქრისტე-დიონისეს შორის. ეს გაორება ტრადიციულია და ამავე დროს, ეს არის მისი თანამედროვე ევროპული კულტურის სახე. ესაა გაორება იულიანე აპოსტატისა, გოეტესი, ვაგნერისა, ნიცშესი"* (გამსახურდია 1991ა: 378). აქვე კიდევ ერთხელ გავუსვამ ხაზს, რომ რომანის დისოციაციური დისკურსები — კონსტანტინე სავარსამიძის მსოფლმხედველობრივი და რელიგიური გაორება, მისი სუბიექტურობის რღვევა — ეს ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ობიექტური და კანონზომიერი სულიერი და მენტალური მდგომარეობაა და არა უბრალოდ სავარსამიძის „სხვისი სენით დაავადება".

2. აქედან გამომდინარე მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემულ *მამისა* და *ძის* პარადიგმაში აპრიორულად მხოლოდ *ოიდიპოსისა* და *კასტრაციის კომლექსთა* გამოკვეთა და მათ სქემაში მოქცევა, შესაბამისად, რომანის მითოსური დისკურსის მხოლოდ სავარსამიძის არაცნობიერი ფსიქიკისა და მისი განდევნილი ლიბიდოზური კომპლექსების პროეცირებად გააზრება კონცეპტუალური თვალსაზრისით მცდარია და აღნიშნული პარადიგმისათვის თავსმოხვეული ინტერპრეტაციაა (სიგუა 1991: 71-73), რაც რომანის ტექსტის საზრისისეული დისკურსის ცალმხრივი და არასრულყოფილი თარგმანებაა, რამდენადაც აქ გათვალისწინებული არ არის: ა) ერთი მხრივ, თავად რომანის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ნარატივისა და პერსონაჟების სახეთა შექმნის თვალსაზრისით ძირითადად ეფუძნება ექსპრესიონისტულ შემოქმედებით მეთოდსა და მსოფლგანცდას, რომელიც გვთავაზობს ყოფისა და პერსონაჟის განზოგადებულ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ მოდელს, რომლის შესაბამისადაც სავარსამიძის პერსონაჟის სახეში მოცემულია ზოგადად ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისი მოდერნიზმის ეპოქაში. შესაბამისად, ასეთი ტიპის პერსონაჟების სახეთა ფსიქოლოგიზება, ე. ი. ინტერპრეტაციისას მხოლოდ მათ არაცნობიერზე ფოკუსირება და მათი პერსონაჟისეული ანთროპოლოგიის მხოლოდ ფსიქოანალიტიკური ანალიზის საფუძველზე ახსნა გვაძლევს ექსპრესიონისტული სქემით შედგენილი სავარსამიძის პერსონაჟის განზოგადებული სახის „ერთჯერად" ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიურ სახემდე რედუცირებას (ერთჯერადი ფსიქოლოგიური ტიპები მრავლადაა თუნდაც შტ. ცვაიგის ნოველებში, რომლთა პერსონაჟთა სახეების ინტერპრეტაციისას სწორედ რომ ზედგამოჭრილია ფსიქოანალიტიკური მიდგომები): *„ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებში მკითხველი, არსებითად, ვერ იპოვნის ტრადიციული ფსიქოლოგიური მანერით პერსონაჟთა სულიერი ცხოვრების, განცდების ჩვენებას, აქ არ გვთავაზობენ პერსონაჟთა სულიერი ურთიერთობების საინტერესო ნახატს, დეტალურად დამუშავებულ სურათს"* (კანკავა 1983: 32); ბ) მეორე მხრივ, რომანში მითოსური დისკურსის მხატერული ფუნქციაა დააფუძნოს და გააინტენსივოს ტექსტსა და მკითხველში *მითოსური ცნობიერება* და მოახდინოს ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისა და პროტაგონისტის ეგზისტენციალური სივრცის მხატვრული სიმბოლიზება. ამიტომაც, რომანში მითოსურ ნაკადს იმთავითვე ონტო-ეგზისტენციალური გაგება აქვს და არა ფსიქოანალიტიკური. აქედან გამომდინარე, მამა-შვილის კონფლიქტს, პირველ რიგში, ფილოსოფიური დატვირთვა აქვს და არა ფსიქოლოგიური. შესაბამისად, მხოლოდ *ოიდიპოსისა* და *კასტრაციის კომპლექსთა* ჭრილში სავარსამიძის ანთროპოლოგიური არსის გახსნა და ახსნა მისი პერსონაჟისეული პიროვნების არასრულყოფილი ახსნა იქნებოდა და მისი, როგორც პერ-

სონაჟის, ზოგად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას განზე ტოვებს. მით უმეტეს, როდესაც საუბარია ექსპრესიონისტული მხატვრული ტექსტის მთავარ პროტაგონისტზე, რომელიც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის იმთავითვე განზოგადებული სახეა და არა „ერთჯერადი" ფსიქოლოგიური პროექცია: *„სავარსამიძის ბუნება უნდა მოვიაზროთ არა როგორც გარკვეული სოციალური (ფეოდალური) კლასის შვილი, ან პიროვნული ხასიათი და ზედმეტი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელი, არამედ როგორც ეპოქის პროდუქტი, როგორც საუკუნეთა მიჯნაზე გართულებული სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისა და ტექნიკური გაუცხოების პირობებში მომწყვდეული ადამიანის ტრაგიზმი. [...] შეიძლება ითქვას, „დიონისოს ღიმილის" "ექსპრესიონისტული" პერსონაჟები რეალურ გარემოსა და სოციალურ-პოლიტიკურ ფონზე მოქმედებენ"* (თევზაძე 1996: 21, 22).

3. ყოველივე ამის საპირისპიროდ გერმანელი მკვლევარი შ. იუნგერი თავის საკურსო ნაშრომის ტიპის „სტატიაში" „*დიონისოს ღიმილის* სტრუქტურა და ფილოსოფიური ძირები" (იუნგერი 1982: 152-159) კი გვარწმუნებს, რომ „დიონისოს ღიმილის *გმირი ერთობ ანგარებიანი პიროვნებაა* (sic! — კ. ბ.). *იგი არაფერს აკეთებს სხვისთვის, სწორედ ისე, როგორც ამას ფრ. ნიცშე მოითხოვს*" (იუნგერი 1982: 158). "სტატიის" ავტორს ამ „დებულებით" (რომლის დასაბუთებითაც იგი თავს სრულებითაც არ იწუხებს) სურს მიუთითოს სავარსამიძის „ზეკაცურ" ბუნებაზე, თითქოსდა მისთვის, როგორც ნიცშეანური ტიპის იმორალისტი ზეკაცისათვის, მოყვასისადმი თანაგრძნობა — როგორც სუსტი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ქრისტიანული მორალის გამოვლინება — უცხო ყოფილიყოს. აქ კიდევ ერთხელ უნდა ითქვას, რომ სავარსამიძის *ზეკაცობა* თუ *ზეკაცობისაკენ* სწრაფვა ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი *ზეკაცობაა*, რაც გულისხმობს ადამიანის მიერ საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში საკუთარი ღვთაებრივი სანყისების „გახსნასა" და ამგვარად საკუთარი ემპირიული „მე"-ს დაძლევასა და გადალახვას, გულისხმობს საკუთარი სუბიექტურობის კოსმიურობის *შთაგრძნობასა* (Einfühlung) და განცდას (ამ საკითხებთან დაკავშირებით ასევე იხ. ზემოთ). ხოლო რომანის ტექსტში სავარსამიძის „ანგარებიანი ბუნება" არც მის მენტალობაში და არც მის საქციელში არ ელინდება. საინტერესოა, სად, რომელ ეპიზოდში მიაკვლია იუნგერმა სავარსამიძის „ანაგარებიან ბუნებას"?! ამის შესახებ ავტორი არაფერს გვამცნობს და არც განმარტავს, კონკრეტულად რაში ვლინდება სავარსამიძის ანგარებიანი ქმედება. არადა, ტექსტიდან სრულიად საპირისპირო რამ ვიცით — სავარსამიძე აღვსილია სწორედ მოყვასისადმი დახმარებისა და თანაგრძნობის პათოსით: გავიხსენოთ თუნდაც ებრაელ სტუდენტ ვიტენზონისათვის დახმარების გაწევა (ბრილიანტის საყურეების ეპიზოდი), ან მეზობლის ობლებისადმი საკუთარი მამულების დარიგების ეპიზოდი. ხოლო, რაც შეეხება რომანის სტრუქტურისა და ფილოსოფიური ძირების ანალიზს, რაც ავტორის მიერ „სტატიის" სათაურშივეა გაცხადებული, მასზე საერთოდაა არა მსჯელობა, რაც, ჩემი აზრით, ცალსახად მიანიშნებს იუნგერის სტატიის დაბალ მეცნიერულ კვალიფიკაციაზე.

4. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი მხრივ, სავარსამიძისა და ფარვიზის, ხოლო, მეორე მხრივ, აშენბახისა და ტაძიოს (თ. მანის „სიკვდილი ვენეციაში") ურთიერთობათა გაიგივება და ამ ეპიზოდში ქართველი ავტორის თ. მანისადმი მიბაძვაზე საუბარი სრული ნონსენსია, რაც შემოგუთავაზა გერმანელმა მკვლევარმა შ. იუნგერმა თავის სხვა საკურსო ნაშრომის ტიპის „სტატიაში" „კონსტანტინე გამსახურდია და თომას მანი" (იუნგერი 1981: 113-124), რამდენადაც როგორც ერთი, ისე მეორე წყვილის ურთიერთობებს სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური კონცეფცია უდევს საფუძვლად: კერძოდ, ტაძიოსადმი აშენბახის ტრფობა გადადის ჰომოსექსუალურ პათოლოგიაში, რაც ანთროპოლოგიურ და თვითშემეცნებით სიბრტყეზე ჰედონისტურ-ორგიასტული დიონისურობითა და არაცნობიერი ლტოლვების მიერ ზესთაგონების, ანუ ღვთაებრივის ჭვრეტის უნარის, დაბინდვითაა განპირობებული. ეს კი თავის მხრივ გამონვეულია განყენებული და ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი ასკეტურ-ესთეტიციზმური ტიპის ხელოვნების კრიზისითა და მისი გარდაუვალი მარცხით: აშენბახის პათოლოგია და შემდგომ სიკვდილი სიმბოლურად სწორედ ასეთი ტიპის ხელოვნების შემოქმედებით მარცხს განასახიერებს. ხოლო სავარსამიძე ფარვიზში ეტრფის თავის ღმერთს — დიონისოს, ფარვიზი მისთვის სწორედ ხორცშესხმული ღვთაებრიობის

ამქვეყნიური ემანაციაა. აქედან გამომდინარე, მისი დამოკიდებულება ფარვიზისადმი ეს არის ქურუმის დამოკიდებულება თავისი ღვთაებისადმი. სავარსამიძისა და ფარვიზის ურთიერთობებში იუნგერი არ ითვალისწინებს სწორედ ამ სპეციფიკას (ქურუმი — ღვთაების ურთიერთმიმართების მოდელს), არც თავად სავარსამიძის მიერ გამოთქმულ შეგონებას ტრფობის არსის შესახებ და არც პერსონაჟისეულ თავშეკავებულ დამოკიდებულებასა და ქცევას ფარვიზის მიმართ, რომელიც აშენბახის ქცევისაგან განსხვავებით რომანის მთელ სიუჟეტურ განვითარებაში არასოდეს გადადის ჰომოეროტიკულ პათოლოგიაში და დისტანციის პათოსით განსაზღვრული ქურუმისა და ღვთაების ურთიერთობის ფორმა აქვს: *„ენებასაც ისეთი მოთმინება და თავშეკავება უნდა, როგორც ომს... და სადაც თავშეკავება არ არის, იქ გრძნობა ვულგარულია და გულისამრევი. ჭეშმარიტსა და მაღალ სიყვარულს შორით ბნედა ასაზრდოებდა მუდამ"* (გამსახურდია 1992: 351).

თ. მანის ნოველის „სიკვდილი ვენეციაში" და კ. გამსახურდიას რომან „დიონისოს ღიმილის" იუნგერისეული „ტიპოლოგიური ინტერპრეტაცია" თავის დროზე მართებულად გააკრიტიკა და გააცამტვერა ზ. გამსახურდიამ თავის სტატაში „შენიშვნები შ. იუნგერის ნიგნზე კონსტანტინე გამსახურდია და დასაელეთ ევროპული კულტურა", სადაც დეტალურადაა გამოკვეთილი იუნგერის არსებითი ცდომილებანი ელემენტარულ საკითხებზე: *„ავტორი (შ. იუნგერი — კ. ბ.), როგორც ჩანს, აგრეთვე დააბნია იმ გარემოებამ, რომ თ. მანის ნოველის გმირი აშენბახი ეტრფის პირმშვენიერ პოლონელ ყმანვილს, ტაძიოს, ისევე როგორც სავარსამიძე — ჯენტის ეაჟს, ფარვიზს, მაგრამ მას სწორედ აქ მოსცარვია ხელი ყველაზე მეტად. მას ვერ შეუმჩნევია (თუ განზრახ დაუხუჭავს თვალი), რომ მანის ნოველაში მოცემულია ესთეტიზმისა და ჰომოსექსუალიზმის ტრაგედია (უაილდისებური), კ. გამსახურდიას რომანში კი წარმართული, დიონისური რელიგიურობის კრიზისია ასახული, რაც გამოიხატება გმირის გაორებაში ქრისტე-დიონისეს შორის (საერთოდ, შ. იუნგერს უდა მოეხსენებოდეს, რომ ორივე ნაწარმოების თემა პლატონის დიალოგებიდან იღებს სათაეს, ყოველივე ამის პროტოტიპია სოკრატესა და ალკიბიადეს ურთიერთობა, თუმცა ორივე მწერალი უკიდურესად სხვადასხვაგვარად ამუშაებს ამ თემას). აშენბახის თავდაპირველად უწყინარი ტრფიალი თავისი ხორცშესხმული ესთეტიკური იდეალისა და მუზისადმი (ტაძიოსადმი) მამათმავლურ ვნებაში გადადის ბოლოს, სავარსამიძე კი ფარვიზში ხედავს ღმერთ დიონისეს ერთ-ერთ ჰიპოსტაზს, ასე რომ, აქ ესთეტიკური მომენტი კი არ არის მთავარი, არამედ მისტიური (ხაზგასმა ავტორისაა — კ. ბ.). [...] სავარსამიძისა და ფარვიზის ურთიერთობაში ყოველივე პათოლოგიური გამორიცხულია, ეს არის ქურუმისა და ღვთაების ურთიერთობა. თ. მანთან კი წამყვანია პათოლოგიური ვნება დეკადენტ-ესთეტის, აშენბახისა, რომელიც ბოლოს ღუპავს მას. [...] ამრიგად, ვინც ასეთ ელემენტარულ ნიუანსებში ვერ გარკვეულა, იგი ამაოდ ჰკიდებს ხელს კალამს ესოდენ რთული ლიტერატურული და ფილოსოფიური პრობლემების გასაშუქებლად"* (გამსახურდია 1991ბ: 392-393).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ასევე საგსებით დამაჯერებლად მსჯელობს გ. ლომიძე სტატიაში „გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას დიონისოს ღიმილში" (ლომიძე 1998: 297-307), სადაც მან კონცეპტუალური თვალსაზრისით პრობლემის მართებული ახსნა შემოგვთავაზა, რასაც მეც ვიზიარებ: *„აქვე უნდა შევნიშნო, რომ საერთოდ, მცდარად მიმაჩნია აზრი, თითქოს "დიონისოს ღიმილის" ზოგიერთი პასაჟი თომას მანის „სიკვდილი ვენეციაში" განმეორებაა. ამ მკვლევარებს მხოლოდ გარეგნული მსგავსების საფუძველზე გამოუქვთ დასკვნები. თუ კარგად დავაკვირდებით, ამ ორ ნაწარმოებში ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული საკითხებია წამოჭრილი და გადაწყვეტილი. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება, კერძოდ, კონსტანტინე საავარსამიძის გატაცებას ფარვიზით, რაც ტაძიოსადმი გუსტავ ფონ აშენბახის ტრფიალთანაა შედარებული. აქ ორივე მწერლისათვის პირველწყაროს ნარმოადგენს პლატონის დიალოგები — „ნადიმი" და „ფედროსი". ამ შემთხვევაში ფარვიზი ღმერთ დიონისეს განსახიერებაა, მისი ერთ-ერთი ჰიპოსტასია. [...] მშვენიერების, ამ შემთხვევაში კი თავისი ღვთაების, დიონისეს (ანუ ფარვიზის) ჭვრეტით სავარსამიძეს სურს ეზიაროს დიონისურ სიბრძნეს. პლატონის „ფედროსში" აღნიშნულია, რომ ამქვეყნიური მშვენიერების ჭვრეტით ადამიანი იგონებს მარადიულ იდეათა, ციურ სამყაროში ცხოვრებას. უთუოდ, ასეთი*

გრძნობა ეუფლება სავარსამიძესაც. [...] ახლა, რაც შეეხება თ. მანის ნოველას, „სიკვდილი ვენეციაში". აქ მწერალ გუსტავ ფონ აშენბახის შემოქმედებითი კრიზისია ასახული. ტაძიო მშვენიერებაა, რომლისადმი აშენბახი ჯერ აპოლონური ჭვრეტითაა გატაცებული, შემდეგ ეს ყველაფერი დიონისურ, სექსუალურ ტრფიალში გადაიზრდება" (ლომიძე 1998: 305-306).

ვფიქრობ, ზოგადად თ. მანის და კ. გამსახურდიას შემოქმედების, და კერძოდ, მათი აღნიშნული ნანარმოებების („სიკვდილი ვენეციაში", „დიონისოს ღიმილი") ტიპოლოგიური ანალიზი უფრო ღრმა და დაკვირვებული კვლევის საგანია და აღნიშნული პრობლემა გარეგნულ ფაბულარულ დამთხვევებზე დამყარებულ ზედაპირულ და არაპროფესიონალურ კვლევას არ უნდა დაეფუძნოს, როგორც ეს შ. იუნგერის შემთხვევაშია.

5. შდრ.: *„დიონისოს ღიმილი ტიპიური ექსპრესიონისტული ტილოა: იდეოლოგიით, სტილისტიკით, მსოფლგანცდით. ტრაგიკული მსოფლგანცდა ხელოვნების უმაღლეს სახედ ცხადდებოდა. ექსპრესიონისტისთვის ტრაგიკული მსოფლგანცდა ყველაზე ღრმად ადამიანური, ე. ი. ერთადერთი სწორი და ჰეროიკული მდგომარეობაა. მას ამომწურავ მოქმედებაში მოჰყვას ყველა ადამიანური გრძნობა, ვნება, მთელი ცხოვრება. ადამიანური ყოფიერება, ამგვარად, სწედება ზღვრულ ცხოვრებას: ადამიანი უმაღლესი არსებობისა და არარაობის საგანგაშო ზღვარზე აღმოჩნდება. ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობის საფუძველში სწორედ ეს გარემოება დევს"* (კანკავა 1983: 21). თუმცა, ისიც უნდა აღნიშნოს, რომ რომანის მხატვრული თხზვის წესი და სახისმეტყველება სიმბოლისტურ ტენდენციებს ავლენს (სიმბოლისტური ნაკადი რომანის მეორე მძლავრი ესთეტიკურ-პოეტიკური ნაკადია), რაც, ერთი მხრივ, მეტწილად ეფუძნება ძველქართულ და ძველბერძნულ მითოსს, მეორე მხრივ, იოანეს გამოცხადების აპოკალიპსურ მოდელებსა და პარადიგმებს. საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილი" ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური რომანია, ამ ორი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი დისკურსის მთლიანობაა, რამდენადაც: a) ტექსტში *ექსპრესიონიზმი* უპირატესად ვლინდება როგორც რომანის მსოფლმხედველობრივი ბაზისი (ახალი ადამიანის კონცეფცია და მისთვის დამახასიათებელი ე. წ. „ო, ადამიანოს პათოსი"//"O, Mensch-Phathos) და მხატვრული რიტორიკა, მისთვის დამახასიათებელი სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით და ოდნავ ზეაწეული პათეტიკური ტონით — *„ჩემი ოდნავ პათეტიური, აწეული ტონი პოეტური თხრობისა"* (გამსახურდია 1992: 382); b) ხოლო, *სიმბოლიზმი* ვლინდება როგორც მითოსზე, ისე საკუთარ შემოქმედებით ძალმოსილებასა და ნებელობაზე დაფუძნებულ სუგესტიურ სახისმეტყველებაში, რომლის მხატვრული ფუნქციაც, ერთი მხრივ, გამოხატულია ტრანსცენდენტურობის „გახსნასა" და წედომაში, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად ტექსტის ონტოტექსტუალობის a priori სიმბოლისტური მეთოდით განვრცობა-განფენასა და დაფუძნებაში.

დამოწმებანი:

Fähnders, Walter. *Avantgarde und Moderne: 1890-1933*. 2. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2010.

Gamsakhurdia, Konstantine. Tkhzulebani 10 tomad, t. 7. Tbilisi: "Sabch. Saqartvelo", 1983. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 10 ტომად*. თბ.: „საბჭ. საქართველო", 1983. ტ. VII).

Gamsakhurdia, Konstantine. Tkhzulebani 20 tomad: *Dionisos Gimili*, t. 2, Tbilisi, "Didostati", 1992. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 20 ტომად:* „დიონისოს ღიმილი", ტ. II, თბ.: „დიდოსტატი", 1992).

Gamsakhurdia, Zviad (a). "Konstantine Gamsakhurdia da Qristianoba". *Tserilebi da Eseebi*. Tbilisi: "Khelovneba", 1991. (გამსახურდია, ზვიად (ა). „კონსტანტინე გამსახურდია და ქრისტიანობა". — *წერილები და ესსეები*, თბ.: „ხელოვნება", 1991).

Gamsakhurdia, Zviad (b). "Shenishvnebi Sh. Iungeri-Khotivaris Tsignze *K. Gamsakhurdia da Dasavlet Evropuli Kultura*". *Tserilebi da Eseebi*. Tbilisi: "Khelovneba", 1991. (გამსახურდია, ზვიად (ბ). „შენიშვნები შ. იუნგერი-ხოტივარის წიგნზე *კ. გამსახურდია და დასავლეთ ევროპული კულტურა*". — *წერილები და ესსეები*, თბ.: „ხელოვნება", 1991).

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit.* 18. Aufl., Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 2001.

Iungeri, Stefi. "Konstantine Gamsakhurdia da Tomas Mani". *Kritika.* 4 (1981): 113-124 (იუნგერი, შტეფი. „კონსტანტინე გამსახურდია და თომას მანი". *კრიტიკა.* 4 (1981): 113-124).

Iungeri, Stefi. "*Dionisos Gimilis* Struqtura da Filosofiuri Dzirebi". *Tsiskari.* 10 (1982): 152-159 (იუნგერი, შტეფი. „*დიონისოს ღიმილის* სტრუქტურა და ფილოსოფიური ძირები". *ცისკარი.* 10 (1982): 152-159).

Kankava, Guram. "*Dionisos Gimilis* Mitosuri Struqtura". *Kritika.* 2 (1983): 20-34 (კანკავა, გურამ. „*დიონისოს ღიმილის* მითოსური სტრუქტურა". *კრიტიკა.* 2 (1983): 20-34).

Lomidze, Gaga. "Gautskhoebis Problema K. Gamsakhurdias *Dionisos Gimilshi*". *Literaturuli Dziebani.* XIX (1998): 297-307 (ლომიძე, გაგა. „გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას *დიონისოს ღიმილში*". *ლიტერატურული ძიებანი.* XIX (1998): 297-307).

Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

Schmid. Wilhelm. *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung.* 4. Aufl., Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1999.

Seibert, Thomas. *Existenzphilosophie.* Metzler Verlag, Stuttgart, 1997.

Sigua, Soso. *Martvili da Alamdari. Konstantine Gamsakhurdias Shemoqmedeba.* t. 1. Tbilisi: "Ganatleba", 1991. (სიგუა, სოსო. *მარტვილი და ალამდარი. კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება,* ტ. I. თბ.: „განათლება", 1991).

Tevzadze, Davit. *Konstantine Gamsakhurdia da Tanamedroveoba.* Tbilisi: 1996. (თევზაძე, დავით. *კონსტანტინე გამსახურდია და თანამედროვეობა.* თბ.: 1996).

Tvaradze, Revaz. "Mtliani Saqartvelos Mesitkve". *Tsigni da Mkitkhveli.* Tbilisi: "Sabch. Saqartvelo", 1971 (თვარაძე, რევაზ. „მთლიანი საქართველოს მესიტყვე". — *წიგნი და მკითხველი,* თბ.: „საბჭ. საქართველო", 1971).

Vietta, Silvio. *Der europäische Roman der Moderne,* Fink Verlag, München, 2007.

Konstantine Bregadze
(Georgia)

Modernism as a Mythless Age in Konstantine Gamsakhurdia's Novel "The Smile of Dionysus"

Summary

Keywords: mythos, modernism, mythless age, father-son interrelation

In the 20s of the 20th century Konstantine Gamsakhurdia (1891-1975) defined modernism as a mythless age (cf. the essay "Literary Paris"), therefore metaphorically indicating the spiritual crisis of the epoch. It implied the presence of the existential human fear, his alienation with metaphysical-mythic prototype, the impossibility of self-identification and dehumanization. On the one hand, historical processes and cataclysms – total development of technical civilization, world war and revolutions and, on the other hand, fundamental metaphysical "quake", which Nietzsche called the death of God and revaluation of values provoked the above mentioned consequences.

Correspondingly, western as well as Georgian modernistic literature highlighted the quest for an exit route of a human's spiritual-cultural crisis and therefore acquisition of sense to his existence. From this standpoint, it is worth mentioning German researcher's

Silvio Vietta's study: "Reflection of social changes – industrialization, urbanization, new forms of communication (telephone, telegraph, railway and vehicles), new forms of media (radio, newspapers) – do not represent the main issues of a modernistic novel. The questions that are raised here are completely different: the problem of modern subjectivity in society, its inner split and collapse in modernism. The instability of mentality is unveiled, an inevitable historical process peculiar for modernism" (see S. Vietta, "European Modernistic Novel" // S. Vietta, "Der europäische Roman der Moderne, München, 2007. S. 20-21).

K. Gamsakhurdia's "The Smile of Dionysus" (1924-1925) is a typical modernistic literary text, with its discourse emphasizing existential and spiritual crisis of a modernist human being. Simultaneously, an attempt is made to overcome the existential crisis provoked by the death of God – an unsuccessful attempt to reanimate Dionysus' aesthetic culture – ending in failure hence demonstrating human's existential lack of prospects in the epoch of modernism ("you are lying in a cold grave and the soul is sad").

In modernistic texts are mythological paradigms integrated (i.e. J, Joyce "Ulysses". Gr. Robakidze's "Snake Skin" and others), where those paradigms have double meaning: on the one hand, purely poetical-aesthetic, when mythical paradigms form compositional, narrative and imagological foundations of a text, and, on the other hand, purely ideological, when an author uses myth as means for overcoming crisis (i.e. Gr. Robakidze's novel "Snake Skin").

From this standpoint, K. Gamsakhurdia's "The Smile of Dionysus" is no exception. Mythical paradigms and imagology having double meaning are also represented in the text: on the one hand (Dionysian) myth, as a foundation for text composition, narrative line and imagology and, on the other hand, (Dionysian) myth as an ideological foundation for the novel – an attempt to overcome mythless existence and establish new values. However, the revival of the myth did not turn out to be means for overcoming existential crisis but an illusionary-ephemeric ideological action.

The paradigm of father-son interrelation is worth mentioning in "The Smile of Dionysus", which is of onto-existential character and is one of the motifs of modernistic texts (cf. Gr. Robakidze's "Snake Skin", or J. Joyce's "Ulysses"). Mythical image of a father is a symbolic representation of a lost prototype in modernism, and the denial of a father by the son and the father's curse of his son demonstrates the ontho-existential lack of prospects and alienation with metaphysical basis of a contemporary human being.

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ
(Грузия)

Реализм в историко-литературном ряду русской культуры: движение в рамках парадигмы модерности

Понятие «*реализм*» появилось в русской литературной критике в трудах П.В.Анненкова[1]. Продолжая традиции В.Белинского, он пишет «*Заметки о русской литературе 1848 г.*» (Анпенков 1849: 45), где впервые использует[2] термин «*реализм*». Запрещенного к этому времени имени русского критика Анненков не называет, но ссылается на «*петербургские*» журналы, которые уже разработали понятие о «*натуральной*», истинной поэзии. Он творчески развивает идеи Белинского и трактует реализм широко. По Анненкову, это новый художественный метод, противоположный мелкому, натуралистически-бытовому описательству. При этом Анненков видит в литературе «*помощницу общественного образования*» (Аннепков 1879: 45).

С легкой руки Анненкова термин *реализм* укрепился в русской критической мысли, перекочевав позднее в историю и теорию литературы XX столетия, где этим термином стали обозначать господствовавшее в русской литературе периода 1840-1895 гг. художественное направление[3]. При этом с целью хоть какого-то разграничения эстетико-стилевых особенностей разнородного во многом литературного процесса эпохи второй половины XIX столетия в научной мысли стали использоваться такие термины, как *критический реализм, поздний реализм* и т.д. Далее термин стал использоваться для обозначения художественных особенностей творчества некоторых авторов XX столетия. Определенное время наличествовал термин «*социалистический реализм*». Подобное положение вещей прослеживается и сегодня, за исключением использования термина «*социалистический реализм*», искусственность которого уяснена. Однако наполнение научного понятия «*реализм*» применительно к русской литературе второй половины XIX столетия во многом неоднородно и неоднозначно. Термин используется, хотя размытость терминологического наполнения очевидна многим так же, как и невозможность его однозначного применения ко всему литературному ряду русской словесности периода 1840-1895 гг.

В современном научном дискурсе присутствует ряд наиболее употребляемых определений термина «*реализм*». Реализм — это художественное направление, «имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимальному правдоподобию. Реалистическими мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность» (Якобсон 1976: 66). Реализм — это художественное направление, изображающее «личность, действия которой детерминированы окружающей ее социальной средой» (Гуковский 1967: 132). Реализм — это такое направление в искусстве, которое «в отличие от предшествующих ему классицизма и романтизма, где точка зрения автора находилась соответственно внутри и вне текста, осуществляет в своих текстах системную множественность точек зрения автора на текст» (Лотман 1966). Три определения – три корифея филологической мысли. Заметим, все приведенные определения

созданы в период 1960-1970-х годов – эпоху разрушения методов вульгарного социологизма в гуманитарных науках и формирования иной парадигмы научного познания. Однако настоящие определения порой не отвечают на те вопросы, которые невольно возникают, едва лишь мы прикоснемся к творчеству таких художников слова в русской литературе XIX столетия, как И.С.Тургенев, Н.В.Гоголь, А.С.Пушкин, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский и многих других.

В приведенных определениях выделяются опорные моменты, такие, как *максимальное правдоподобие*, роль *социальной среды* в мотивации поступков героя, авторские *установки повествования*. Хотелось бы заметить, что принцип «*правдоподобия*», коррелирующий с аристотелевской категорией «правдоподобие», был положен еще в основание теории классицизма. Особое внимание классицисты уделяли драматическим искусствам как главным в их понимании. Аристотелевская категория, понятая как создание обобщенных, идеализированных и аллегоризированных изображений значимых в назидательно-дидактическом плане событий жизни легендарных особ или эпизодов античной мифологии, стала краеугольным камнем их поэтики[4]. «Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они *правдоподобны*, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые *правдоподобием* не обладают, и *сообщать его всему, что нужно изобразить*» (д'Обиньяк) (Литературные манифесты 1981: 338). Как видим, правдоподобие, вынесенное в определение реализма, едва ли может быть достаточным параметром для определения этого направления хотя бы уже потому, что классицисты использовали тот же принцип правдоподобия. Более того, любое литературное направление Нового времени стремится к правдоподобному изображению действительности, другой вопрос, каковы критерии правдоподобия у тех или иных школ. Таким образом, реализм, определяемый как правдоподобное изображение реальности в литературном произведении будет мало отличаться по данному параметру от произведений тех же романтиков (см., к примеру, «*Лейтенант Белозор*» А.Марлинского) или классицистов (см., к примеру, «*Мещанин во дворянстве*» Мольера).

Наиболее спорную характеристику реализма как творческого принципа дал Ф. Энгельс, утверждая, что «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Маркс, Энгельс 1955: 35). Она и послужила советским исследователям, нуждавшимся в силу определенных обстоятельств в подпорке из учения Маркса-Энгельса, исходной точкой для разработки развернутой теории творческого метода реализма и его исторических стадий: критического реализма и социалистического реализма. В противовес натурализму[5] вводилось понятие «*типическое*», под которым имелось в виду не простое копирование действительности во всех ее деталях, характерное для натурализма, но как бы особый способ *художественного обобщения* фактов, накопленных при наблюдении за этой действительностью; выявление в ней существенных, характерных черт, явлений, типажей и выражение их в *уникальных индивидуализированных художественных образах*.

Для более правильного понимания этого определения обратимся к словарям. Так, Толковый словарь В.Даля дает следующее определение понятия «*тип*»: «*Тип*ъ

м. греч. Прототип, первообразъ, подлинникъ, образецъ, основной образъ <...>*У Гоголя видимъ множество нравственныхъ типовъ, типичныхъ или типическихъ лицъ, рѣзко очерченныхъ, выразительныхъ, первообразныхъ*» (Даль 1882: 406). Словарь иностранных слов современного русского языка дает следующие определения вокруг интересующей нас лексемы: «*Тип* [<гр. *tipos* отпечаток, форма, образец] – <...>4) в литературе, искусстве – обобщенный образ»; «*Типический* – 1) являющийся *типом 4*; свойственный определенному типу; 2) то же, что *типичный*» (Словарь иностранных слов 1986: 496). Получается, что лексемы *типический*, он же *типичный*, существуют в русском языке после 1882 года, поскольку в словаре Даля их попросту нет. Слово же *тип* вплоть до последней трети XIX столетия понималось в первую очередь как первообраз, то есть выполняло в каком-то смысле функцию, сопоставимую с той, которая вложена в современный термин *архетип*, введенный К.Г.Юнгом уже в XX столетии. Применительно к героям Гоголя использование слова *тип* в значении, которое дает Даль, абсолютно правомочно, особенно если речь о таких *нравственных типах*, как Собакевич, Плюшкин, Ноздрев, Коробочка, которые действительно несут в себе архетипическое начало (Ручко 2006), если под последним понимать определенные нравственные состояния личности. Тогда в плане психопатологического синдрома накопительства коррелируют в мировой литературе такие персонажи, как Гобсек и Плюшкин (последний, правда, лишен таланта, ума и воли своего «французского родственника»), Ноздрев предстает «продолжением» Хлестакова (жить, чтобы казаться; у него фантастическое представление о реальности, но, с другой стороны, он погружен не в свой внутренний мир, который у него достаточно беден, но в выдуманную им самим реальность). Собакевич же выглядит носителем напряженно-авторитарного характера, прагматиком до мозга костей.

Определение реализма как искусства, где «*типическое*» изображается в «*типических обстоятельствах*», никоим образом не позволяет полноценно рассмотреть многие литературные произведения русской литературной классики XIX века именно потому, что ее герои не всегда типичны в прямом значении данной лексемы в современном русском языке. Психологизм русской литературы, ее особый «знак» в мировой культуре, требует более углубленного осмысления персонажей, чем тот, который возможен (да и то не всегда) в рамках категории типического.

Тургеневские романы с такими героями, как Базаров, Инсаров, Елена Стахова, так ли уж однозначно наполнены личностями, чьи поступки «*детерминированы окружающей средой*» и отражают «*максимально правдоподобные*», *типичные* человеческие характеры? Да, если главным аргументом ответа будет признак правдоподобия, понимаемый как отражение в русской литературе 1850-х годов общественно-исторических споров между демократами и либералами.

Однако тургеневские герои не только носители определенных общественных убеждений, они еще и личности, обретающие под пером писателя психологическую индивидуальность. И это личностное «я», делающее героев столь «похожими» на настоящих людей, а не измышленный автором персонаж, очерчено художником во всей своей многогранности. Оно проявляется в поступках, мыслях, чувствах героев. И в этом плане действующие лица романов Тургенева предстают не только носителями определенных общественных «*идей*», но в первую очередь показыва-

ются наделенными человеческими страстями, склонностями, влечениями, устремлениями. Базаров, представленный Тургеневым в первой части романа молодым демократом-разночинцем, проповедующим общественно-социальные воззрения этой группы русского общества эпохи 1850-х гг., во второй части произведения изображен в общечеловеческой ситуации – неразделенная любовь – и именно в ней выглядит *истинным романтиком* на фоне семьи Кирсановых, с первых же страниц романа маркированных как носители уходящего романтического мировидения. Получается, что по мере движения нарратива социальное начало в изображении Базарова уступает место «*высокому*», почти «*исключительному*» проявлению его личностного «я», особенно в описании последних дней его жизни. Сам Тургенев отмечал это противоречие в своем герое, которое невольно ставило под сомнение «правдоподобие» персонажа. Базаров должен был олицетворять собой новый для русского общества тип разночинца-демократа, в личности которого практическое начало должно было полностью доминировать, а все романтическое должно было восприниматься такой личностью как синоним ретроградства. Герой Тургенева получился очень выпуклым и ярким. Однако едва ли правдоподобие в данном случае есть синоним «типического» - краеугольного камня реализма в понимании указанных выше определений. Вопрос о том, насколько «типичен» Базаров, еще требует серьезного исследования.

Заметим, А.Греймас писал, что в одном традициональном племени правдоподобными (веридиктивными) считались дискурсы, в определенном смысле эквивалентные волшебным сказкам в том виде, в каком мы привыкли понимать понятие «волшебные сказки», а неправдоподобными — истории, которые эквивалентны историческим преданиям цивилизованных народов (Греймас 1986). Р.Ингарден, кстати, отмечал, что в искусстве правдоподобно то, что уместно в данном жанре (Ингарден 1962). Образ Демона, созданный М.Ю.Лермонтовым, вполне правдоподобен, потому что в жанре романтической поэмы он действительно уместен. Однако он вовсе не «*типический герой в типических обстоятельствах*», разумеется, если не считать для Демона «типическим обстоятельством» «демоническое» поведение. Другой вопрос, что Лермонтов в своей поэме сумел художественно отобразить одну их архетипических сущностей.

Другой пример. Тургеневская Елена Стахова – дворянка, дочь обеспеченных родителей, семья которой вполне вписана в дворянский быт своей эпохи. Но вот появляется Инсаров, студент-болгарин (сам по себе *исключительный* персонаж не только по своим личностным характеристикам, но и по социальному, национальному статусу, убеждениям, темпераменту, канве судьбы), - и Елена делает жизненный выбор, полностью противоречащий установкам своего окружения. Разумеется, любовь заставляет человека совершать такие поступки, на которые он в ином состоянии души едва ли способен. Даже Илья Ильич Обломов под влиянием чувства к Ольге Ильинской становится совсем не похожим на лежебоку и неприспособленного к жизни человека, пусть даже с «*золотым сердцем*».

В романе «*Накануне*» автор, словно предчувствуя вопросы читателя, устами своих героев Шубина и Берсенева ставит вопрос о поступке Елены как выпадающем из поведенческих стратегий общества, в котором Елена выросла и вращает-

ся. Получается, что поступки Елены полностью противоречат жизненным моделям «родной» социальной среды и выводят ее скорее как личность *исключительную*, чем как типический персонаж. Кстати, именно так был расценен русским обществом жизненный выбор баронессы Ю.Вревской, ставшей прообразом тургеневской Елены. Героическое[6] во многом мыслилось в эпоху начала 1850-х годов как нонконформистское начало в человеке, вид протеста против существующего миропорядка. Молодежь, члены кружка Н.Станкевича, понимали нонконформизм (разумеется, не в этом терминологическом оформлении) как саморефлексию, которая в николаевскую эпоху тотального торжества чина понималась как новаторское и смелое поведение, готовящее личность к возможному героическому «*поприщу*». Существовавший же миропорядок выглядел непривлекательно вследствие доминирования в нем бытовых, меркантильных устремлений. Такое разделение типологически схоже (не синонимично, а типологически родственно) с романтической антитезой «*идеал-действительность*», близко к ней именно в факте неприятия действительности и противопоставления ей личности, способной на неординарный поступок вопреки принятым в обществе правилам.

В пространстве художественного произведения всегда проявляется личность самого творца, его пристрастия, миропонимание отражаются в художественной канве творения. Творческий мир Тургенева пронизан специфическими установками, проявившимися на уровне поэтики его текстов. К таким установкам относятся: воспевание «*первой любви*», описание природы как одухотворенной субстанции, особый интерес автора к сильной женской личности и т.д. Учитывая все это, можно «прочесть» роман «*Накануне*» таким образом, что Тургенев, певец «*первой любви*» в русской литературе, изображает свою Елену в первую очередь во власти этого чувства, ради которого у нее хватает сил полностью изменить свою жизнь. И сам её поступок во многом созвучен поведению декабристок, которые предпочли отказаться от всех привилегий, которые им предоставляло их социальное положение, и отправиться вслед за своими мужьями в Сибирь. Преклоняться перед поступком этих ярких и сильных женщин можно и должно. Говорить об их поступке как социально «*мотивированном*» поведении едва ли возможно. Это скорее исключение, чем правило, героическое, «*высокое*» (Б.Эйхенбаум) исключение в общественной реальности постдекабрьского периода в России. Романтическая «исключительность». Такова во многом и Елена Стахова. Тургенев и сам чувствовал, что его герои не вполне «натуральны», поэтому в своем «закатном» романе нашел определение таким характерам – «*романтики реализма*». И это определение вполне в духе Тургенева и четко выражает невозможность для литературы стать абсолютным, реалистическим сколком с действительности, именно потому, что литература не есть ее «зеркальное отражение», а всегда *эстетически организованное отображение*.

Ю.М.Лотман, рассматривая роль авторских установок повествования в процессе определения метода художественного произведения, добивается великолепного результата, особенно в том, что в его труде «экстенсионально» не очерчивается тот корпус «текстов, которые традиционно принято считать реалистическими» (Руднев 2000: 191). Однако стоит прикоснуться к творчеству таких авторов, как И.Гончаров, тот же Тургенев, А.Островский, и лотмановское определение также не отвечает на

очень многие вопросы.

Для того чтобы как-то разобраться в сложившейся ситуации, необходимо в первую очередь обратиться к семантическому наполнению понятия «*реализм*». И тут обнаруживается, что в разные исторические эпохи это понятие обладало различным содержанием. Относилось же это определение в основном к философии.

«Отцом-основателем» реализма считается Платон, который в реалистическом духе в своем учении дал основательное решение вопроса о примате идеального в бытии. У Платона в диалоге «*Софист*» есть такое рассуждение: «*У них, кажется, происходит нечто вроде борьбы гигантов из-за спора* (выделено мной - Т.М.) *друг с другом о бытии. ... Одни все совлекают с неба и из области невидимого на землю, как бы обнимая руками дубы и скалы и признают тела и бытие за одно и то же... Поэтому-то те, кто с ними вступает в спор, предусмотрительно защищаются как бы сверху, откуда-то из невидимого, решительно настаивая на том, что истинное бытие — это некие умопостигаемые и бестелесные идеи; тела же, о которых говорят первые, и то, что они называют истиной, они, разлагая в своих рассуждениях на мелкие части, называют не бытием, а чем-то подвижным, становлением. Относительно этого между обеими сторонами, Теэтет, всегда происходит сильнейшая борьба*» (Платон 1993: 313-314). В этом отрывке содержится как бы формулировка-предшественница учения о двух философских направлениях – реализме и идеализме (материализм-метафизика).

В средние века под реализмом понимали направление в философии, которое признавало реальным существование только универсальных понятий, а не предметов. Если средневековый философ-реалист обращался к универсальным понятиям, то он имел в виду примерно следующее: книга не конкретная книга, а *идея* книги, смех не конкретно, а *идея* смеха. В этом плане реализму средневековых философов противопоставлен номинализм, признававший реальным существование только единичных предметов, а не их идей. Средневековые схоласты рассматривали проблему с учетом христианской догматики, в силу чего реалистическая точка зрения выглядела более приемлемой. В силу такого положения вещей номинализм был какое-то время преследуем, и еще долгое время на него не переставали коситься с недоверием. Этот момент средневекового философского сознания очень удачно запечатлен в романе У.Эко «*Имя розы*», где сторонником схоластического реализма выступает Хорхе. Ему противостоит в романе Вильгельм Баскервильский, для которого, как и для его учителя Роджера Бекона (в русском переводе романа – Рогир Бекон), единственным путем познания мира является опытное изучение природы.

В схоластической философии борьба двух направлений завершилась победой номинализма. Стоит заметить, что победа это вовсе не стала окончательной. Сам же термин *идеализм*, как принято считать, был впервые использован Лейбницем («*Ответ на размышления Бейля*», 1702). И.Кант в «*Критике чистого разума*» писал: «Идеализм (я имею в виду *материальный* идеализм) есть теория, провозглашающая существование предметов в пространстве вне нас или только сомнительным и *недоказуемым* или ложным и *невозможным*» (Кант 1994:174-175). Такой идеализм Кант опровергал, противопоставляя ему свое учение — *трансцендентальный* (формальный) идеализм, согласно которому «все предметы возможного для нас опыта суть

не что иное, как явления, то есть только *представления*, которые в том виде, как они представляются нами, а именно как протяженные сущности или ряды изменений, *не имеют существования сами по себе, вне нашей мысли*» (выделено нами - *Т.М.*) (Кант 1994: 305-306).

Все последователи Канта естественным образом рассматривали себя в качестве идеалистов. Наиболее поздняя целостная реалистическая система в философии была создана Гегелем, для которого, вслед за Платоном, «*понятие*» составляет «*истинное бытие*». Представители школы абсолютного идеализма (британская философия второй половины XIX века – Брэдли, Мак-Таггарт, Коллингвуд) рассматривали себя как последователей Гегеля. Однако почти одновременно с Гегелем в учении Макса Штирнера («*Единственный и его собственность*»), а позднее и Ф.Ницше миру была представлена доведенная до крайности философия индивидуализма, волюнтаризма – продукт скорее романтического, чем реалистического сознания. М.Хайдеггер в своем труде «*Время и бытие*» избегал термина «*идеализм*», хотя писал, что «вся философия после Платона есть „идеализм" в том однозначном смысле слова, что бытие отыскивается в идее, в идейном и идеальном» (Хайдеггер 1993: 158). Гегелевскую систему он называл «*спекулятивным идеализмом*» (Хайдеггер 1993а: 384).

Рассмотрение семантического наполнения термина «*реализм*» было бы неполным без обращения к такой области его применения, как психология, которая различает реалистическое мышление в противопоставлении к идеалистическому мышлению (аутистическое мышление) (Блейлер 1927, Kretshmer 1956, Бурно 1991). Последнее иногда называют идеализмом в широком смысле слова – установка сознания, которая за исходную точку принимает внутреннюю реальность, внешний же мир считает производным от нее. «Реалистическое (или синтонное) сознание — такое, которое мыслит себя как часть природы, оно гармонично внешнему миру. Аутистическое (шизоидное) сознание — это такое сознание, которое погружено в самое себя, в свой собственный богатый и порой фантастический внутренний мир. В какой-то мере можно сказать, что реалист в психологическом смысле — это, как правило, материалист в философском смысле, а аутист — это идеалист в философском смысле. В эстетическом плане этот феномен также накладывается на пару «*реализм — не-реализм*» (*модернизм, романтизм*)» (выделено нами - *Т.М.*) (Руднев 2000:193).

Таким образом, обращаясь к семантическому наполнению понятия «*реализм*», обнаруживаем такие значимые оппозиции, как *реализм — номинализм, реализм — идеализм, реалистическое сознание — нереалистическое (аутистическое, оно же не-реалистическое, романтическое, модернистское) сознание*. Очевидно, что при попытке унификации этих оппозиций в целостный модуль мы получим противостояние двух типов мышления – рационалистического и романтического. Под рационалистическим будет пониматься такой тип человеческого сознания, который использует в качестве основного строительного материала мировоззренческой концептосферы реалистические концепты, в то же время романтический тип сознания оперирует романтическими концептами, «*идеями*».

Все эти составляющие универсальны и относятся к области философского

познания реальности индивидуумом. Литература же познает реальность в художественных образах, и слепо переносить философские категории «*реального*» и «*идеального*» в литературоведение для определения принадлежности художника к той или иной школе без учета роли эстетической концепции того или иного автора едва ли стоит.

Данные номинации термина окончательно запутывают ситуацию с литературоведческими определениями в том их варианте, который предлагает литературоведение. Скорее всего, именно склонность к излишней социализации искусства, порой в ущерб его эстетической значимости, понимание «*идеи*» как явления, исключительно принадлежащего сфере социального (идеи демократов в русской общественной жизни периода 1850-х гг, идеи народников, идеи марксистов и т.д.), сыграло с литературоведением, в частности с историей русской литературы и теоретическим ее осмыслением, на определенном этапе развития злую шутку, и многое из сферы эстетического и духовного было излишне политизировано.

Корни такого осмысления уходят в эпоху В.Белинского, однако сам критик был еще очень далек от знака равенства между явлением искусства и общественными идеологическими установками, хотя признавал «*истинным*» только такое искусство, которое направлено на критику общественных пороков. Его последователи пошли гораздо дальше, и сугубо философский термин «*реализм*», относящийся в первую очередь к вопросам познания бытия, был перенесен на художественные литературные произведения, бытием в прямом смысле этого слова не являющиеся. При этом часто не учитывались такие неотъемлемые составляющие коммуникативных стратегий художественного текста, как идиостиль, роль читателя в процессе функционирования художественного произведения (коммуникативная функция), эстетика авторских установок и, наконец, особенности личностной психологии автора, его внутреннего мира.

Для ликвидации этих неизбежных лакун приходилось «подтягивать» некоторых авторов до уровня «передового» общественного сознания, как его понимали некоторые исследователи – представители определенного идеологического дискурса в науке. Именно из таких установок родились хрестоматийно известные фразы «преодоление романтизма Пушкиным и Лермонтовым», «путь от романтизма к реализму у Лермонтова», где реализм мыслился как более высокая ступень развития литературы именно потому, что в реализме виделась большая авторская «идейная» устремленность. Так термин «реализм» из области экспериментальной критики (Анненков) перекочевал в литературную критику писаревско-некрасовского[7] лагеря, а потом его плавно подхватило советское литературоведение. Применительно к литературе XIX столетия была создана схема, которая сегодня выглядит вполне искусственно, чтобы не сказать мифологично.

Предполагая, что только рассмотрение русского культурного (в том числе литературного) процесса в его движении сможет помочь в прояснении понимания сути процессов, происходивших в русской литературе в период 1840-1895 гг, следует обратиться непосредственно к русской литературе XIX столетия, в недрах которой и содержится ответ на поставленный вопрос[8]. Разумеется, разговор этот длинен, но можно остановиться на знаковых моментах литературного процесса, учитывая их

значимость в недрах литературного ряда.

Со школьной скамьи известно: первое классическое произведение русского реализма – роман А.Пушкина «*Евгений Онегин*». С легкой руки В.Белинского определение «*энциклопедия русской жизни*» закрепилось за пушкинским романом в стихах после того, как знаменитый критик опубликовал свои статьи, касающиеся «*Онегина*». Думается, Белинский в своем суждении отразил те многочисленные споры о путях дальнейшего развития литературы, которые особенно актуализировались к концу 1820-х годов. Романтизм[9], особенно в своей «наивной» фазе, казался некоторым представителям русской литературы исчерпавшим себя направлением, не отвечавшим более потребностям общества. Сам Пушкин в «*Евгении Онегине*» касается этого вопроса:

Так он писал темно и вяло,
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я <... >) (Пушкин 1986: 284).

Предоставим еще раз слово Пушкину и приведем хорошо известную цитату: «Ты не можешь представить <...> вообразить, как странно читать в 1829 году роман, написанный <в> 775-м. <...> Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки – и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это моему неблагодарному Р. (*этим французским инициалом Пушкин обозначал себя - Т.М.*)... Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (Пушкин 1947:49-50). Вскоре появились демонстративно антиромантические (в пушкинском понимании этого слова) «*Повести Белкина*». Пародийно-иронический, новый для русской литературы слог повестей Пушкина смело и неожиданно совмещает в них устарелые, наивно-сентиментальные сюжеты, ситуации, характеры с распространенными чертами, характерами и обстоятельствами захолустного быта современной поэту уездной России.

Когда Белинский определял художественную природу романа «*Евгений Онегин*» как впитавшую в себя все истинно русские стороны быта и бытия («*энциклопедия*»), понимать его следует не в том смысле, что Пушкин стал родоначальником реализма в литературе. Речь идет о замене старых повествовательных клише на нечто новое. И в этом плане определение Лотмана абсолютно верно. В романе доминирует полифоническая стихия. Текст «говорит» разными голосами, отражая множественность точек зрения на мир. При этом все точки зрения пронизаны истинно русской ментальной основой и отнюдь не все герои являются «типическими». Татьяна Ларина, образ которой в романе для автора не менее важен, чем изображение молодого человека, «русского европейца»[10], черты личности которого Пушкин встречал в свете, чем изображение картины «*света и людей, которых он так хорошо знает*» - Татьяна похожа на многих женщин своей эпохи и своего круга внешней канвой судьбы. Однако главным в героине является ее глубокая внутренняя жизнь, исключительная честность, цельность натуры, четкое ощущение границ добра и зла.

Такие личности вообще редки. Татьяна как бы символизирует «*высокий*» авторский идеал женщины. Однако типической героиней назвать ее едва ли можно.

С точки зрения стратегий текста, роман «*Евгений Онегин*» гораздо более вписывается в модернистскую парадигму литературы, во многом предваряя творчество символистов и акмеистов. В пользу данного положения говорит «олитературенность» сознания героев (литературные вкусы персонажей характеризуют их нравственный облик), диалог в модусе «автор-читатель», многочисленные цитаты из метатекста как современной автору русской, так и европейской литературы (цитатность станет одним из «знаков» русского символизма и акмеизма) и т.д. Дальнейшее творчество Пушкина развивалось в том же ключе[11]. Получается, что хрестоматийно известный «путь Пушкина от романтизма к реализму» на самом деле был путем от парадигмы классицизма, ее разновидности – просветительской литературы[12], к модернизму.

Еще более странным выглядит сегодня утверждение о пути «от романтизма к реализму» у Лермонтова. Этот русский поэт был личностью, во многом вырвавшейся за пределы своего времени. Лермонтову был свойственен удивительный синтез субъективно-экспрессивного, когда чувственная окраска изображения преобладает в художественной палитре творца, и художественно-аналитического, отличающегося единством аналитического и конкретно-чувственного элементов творчества, «*идеи*» и «*образа*», типов художественного сознания. Индивидуальное своеобразие творческого процесса, выраженное в динамике, у Лермонтова может быть определено как *становление* (Мегрелишвили 2000: 132). Сложнейшая композиционная структура романа «*Герой нашего времени*», глубина отображенных в нем и в поздней лирике поэта проблем, его рефлексивность и во многом тоже цитатность позволяют предположить, что *становление* применительно к творческому пути Лермонтова в искусстве следует понимать в движении к модернистской парадигме. Неудивительно, что именно Лермонтов оказался созвучен как русским символистам и акмеистам, так и представителям молодого поколения поэтов «парижской ноты» в литературе русской эмиграции XX столетия.

В 1840-е годы русская литература балансировала между романтизмом (В.Одоевский, поэзия кружка Н.Станкевича, творчество любомудров), антологической традицией (А.Майков, Н.Щербина, А.Фет) и «натуральной школой». Современники, в том числе Белинский, понимали реалистичность «натуральной школы» в утверждении «*истины*», а не «*лжи*» в качестве важнейшей особенности изображения. Отмечалась социальная направленность и задача противостоять самоцельности «*искусства для искусства*». «Натуральная школа» обращается не к идеальным, выдуманным героям — «*приятным исключениям из правил*», но к «*толпе*», к «*массе*», чаще всего к людям «*низкого звания*». Во многом русская «натуральная школа» стала национальной разновидностью европейского натурализма. Это родство становится особенно очевидным при сопоставлении духа «натуральной школы» и европейского натурализма.

В духе новых позитивистских тенденций, характерных для XIX в., наиболее остро чувствующие пульс времени европейские писатели стремились к правдивому изображению характеров и событий окружающей их реальной жизни в «*формах самой жизни*», т.е. в образах в реальном социальном контексте, активно влияющем

(что они и выявили) на характеры людей, их образ жизни и поведение. При этом внимание европейских писателей-натуралистов часто привлекала жизнь наиболее обездоленных и угнетаемых в бурно развивающемся капиталистическом обществе слоев населения, людей, которые до этого практически никогда не попадали в поле зрения искусства, а если и попадали, то в предельно идеализированном виде. Эти люди интересуют как раз в их неприкрытой, часто трагической и драматической реальности. Более того, писатели-натуралисты нередко пытались выявить и показать социальные причины этой трагедии многих жителей тогдашней Европы (Бычков 2008). Однако при всей близости установок к европейскому натурализму русская литературная «натуральная школа» в трактовке Белинского – это скорее движение за демократизацию искусства и литературы, за утверждение в ней высоких гуманистических ценностей, чем борьба за реализм, как его понимает советское литературоведение.

Акакий Акакиевич Башмачкин, безусловно, самый духовно ничтожный из всех героев русской литературы XIX столетия, представлен Гоголем в «*Шинели*» крайней степенью забитости и униженности «*маленького человека*» в мире господства иерархии чина. Обнажая абсурд подобной иерархии, Гоголь своим произведением взывает к состраданию по отношению к общечеловеческому в «*маленьком человеке*». Акакий Акакиевич полностью обезличен, но достоин не осмеяния (в отличие от Ляпкиных-Тяпкиных, Сквозник-Дмухановских), а сострадания. Именно в этом – гуманистическом – аспекте повесть и оказала колоссальное влияние на теорию и практику «натуральной школы» и художников, с ней связанных. Проблематика и нарративные особенности прозы раннего Ф.Достоевского зародились в недрах «натуральной школы».

Молодой Достоевский в процессе работы над повестью «*Бедные люди*» ощущал не только свою близость с писателями «натуральной школы» («*Мы все вышли из гоголевской «Шинели»*), но и неудовлетворенность некоторыми аспектами нарративных практик писателей этого направления[13]. «*Маленький человек*» Достоевского из объекта изображения превратился в субъект, стремящийся быть замеченным, понятым, ищущий сострадания. У Достоевского герой, бедный, обездоленный, но при этом обладающий живой, страдающей душой, поставлен в рамки непреодолимых обстоятельств жизни. Эти «*обстоятельства*» настолько трагичны, что заставляют даже хозяев жизни (генерал, суд, помещик Быков) ощутить минутную жалость и проявить великодушие (сто рублей, подаренные начальником Девушкину; суд, решивший дело в пользу Горшкова; Быков, решающий «покрыть» свой грех браком с Варенькой). Герои, представляющие разные слои общества, как бы объединяются Достоевским в общечеловеческом взаимном сочувствии.

Таким образом, «натуральная школа» создала своего особого героя, который начал свой путь странствий по страницам русской литературы. Герой этот, безусловно, противоположен романтическому герою не только своей будничностью, тем, что представляет собой «*толпу*», «*массу*», но и тем, что в его изображение вложен огромный пафос сострадания и гуманизма. Дальнейший путь движения литературного процесса ведет в направлении усиления интереса к простому человеку и одновременно показу несостоятельности «*исключительной*» личности. Вопрос в том,

как понимается эта несостоятельность. А понимается она своеобразно, совсем не так, как это осмысливается в европейской литературной традиции.

В основе поведенческой модели «исключительных» героев, галерею которых в русской литературе открывает даже не столько Онегин, сколько лермонтовский Печорин, лежит такая черта, как отсутствие корысти в жизни, нежелание вписаться в официально принятую жизненную стратегию (сделать карьеру, удачно жениться, обогатиться, добиться чинов - цель и мечта европейских Растиньяка, в чем-то – Жюльена Сореля). Печорин же весь наполнен нравственными исканиями. Эти искания во многом сродни тем экстремальным «экспериментам», которые продолжают в русской литературе герои Достоевского (Раскольников, Иван Карамазов). Далее линия «исключительного» героя тянется к чеховскому Иванову, где она наполняется уже явно пародийными чертами. В литературе русской эмиграции это герои Г.Газданова («*Призрак Александра Вольфа*») и особенно Б.Поплавского («*Аполлон Безобразов*», «*Домой с небес*»), который следует за Лермонтовым не только в композиционном строе романа «*Аполлон Безобразов*», но и подчеркивает в своем герое черты, роднящие его с Печориным (скепсис, глубина страданий, духовных сражений с Творцом за несовершенство мироздания, глубокое отчаяние, одиночество) - обратное движение относительно Чехова.

При всей разности авторских установок, героев этих объединяет особое, свойственное именно русской картине мира отношение к жизни, лишенное меркантильного начала. Они ищут гармонии жизни, почти все они отмечены комплексом «бездомья», почти архетипического странничества. И даже когда эти герои приносят несчастья другим, сами при этом еще более несчастны. Непонимаемые обществом, они пытаются предложить этому обществу свое видение мира без всякой надежды для себя (Раскольников совершает свой страшный эксперимент вовсе не потому, что «*голоден был*», Иван Карамазов создаст свою теорию с целью установления счастья для всех, пусть и путем лишения людей права на выбор). И все эти персонажи отмечены печатью глубоких нравственных исканий, как ни чудовищны иногда пучины, в которые падают их души в поисках «истины».

Думается, это особое, русское «донкихотство» героев русской литературы резко отличает ее от литературы западной, в которой после Дон-Кихота, кажется, не появилось образа, обозначенного столь ярко выраженными нравственными исканиями. Авантюристы всех мастей, искатели богатства, карьерного успеха - этим западноевропейская литература XIX столетия богата и сильна, этим она интересна. Но в ней нет и не могло быть образа, подобного Сонечке Мармеладовой (ср: мопассановская «*Пышка*», «*Нана*» Э.Золя). Бескорыстный человек русской литературы живет по законам духа, а не меркантильных устремлений (князь Мышкин, князь Андрей Болконский, княжна Марья) и потому в бытовой жизни кажется окружающим то «*идиотом*», то, подобно Мите Карамазову, идет на каторгу искупать вину всего карамазовского рода, то, подобно героям Поплавского, в полной мере испытывает трагедию «бездомности». В нравственном же отношении герой такого типа *высок* (несмотря на его падения, как это происходит с Раскольниковым и Иваном Карамазовым), и все его поступки есть следствие нонкорформизма, которым пропитано все его существо (ср. поведение булгаковской Маргариты). «Тоска по справедливости,

по совершенству человека, общества, мира – одушевляет русскую классику, делает звучание ее образов всемирно-историческим» (Борев 2002:45).

Но насколько эти персонажи могут быть признаны *типическими*? Насколько в личности князя Мышкина проявилась наиболее характерная модель личности эпохи 1860-х годов? Насколько Платон Каратаев обладает типичной (не идеализированной автором) для русского крестьянства начала XIX столетия картиной мира? Думается, типичным в этих героях может быть признано только одно: все они являются носителями национальной ментальной составляющей – *смирения*. В каждом из них путь от гордыни к смирению выглядит как поиск Бога, богоискательство. Само же богоискательство как распространенное явление русской действительности стало отличительной чертой русского общества уже в период модернизма. Весь русский Серебряный век освещен светом эсхатологических предчувствий и настроений, рубеж XIX-XX отмечен всплеском богоискательства.

Таким образом, следует обозначить: сам термин «*реализм*» применительно к русской литературе начиная с Пушкина и на протяжении второй половины XIX столетия, думается, сегодня используется скорее по инерции. Современное научное познание, движущееся в своих методологических исканиях в направлении мультидисциплинарности и нарастания культурологического и компаративного видения литературного процесса, все более ощущает искусственность использования термина «*реализм*» именно по причине его неконкретности, что для термина очень важно. Не случайно до сих пор не прояснены споры, возникшие еще в 1960-е годы, о природе русского романтизма, его классификациях и затем последовавшее половинчатое решение о движении некоторых крупных представителей русской литературы «от романтизма к реализму». Вопрос был оставлен до лучших времен потому, думается, что в рамках господствовавшей идеологической атмосферы тех лет за реализмом признавалось большее право на достоверность изображения именно исходя из материалистических установок общегосударственного дискурса в СССР.

Путь, пройденный русской литературой от «Евгения Онегина» до романов XX столетия, анализ таких определяющих ее компонентов, как нарративная структура, идейная наполненность, отношения в модусе «*форма-содержание*», приводит к выводу: понятие «*реализм*» во многом искусственно. Оно не совсем удачно маркирует некую составляющую одной из центральных парадигм развития мировой культуры, в нашем случае русской культуры как ее неотъемлемой части, а именно составляющую эпистемы модерности (М.Эпштейн), где модерность понимается как культурная эпоха, эпистемологически объединяющая культуру XVIII века - 1970-х годов.

В этот период русская культура, а вместе с ней и литература прошла сложный путь от классицизма к модернизму. Вехами на этом пути стали разные эстетико-художественные дефиниции, но у истоков стоит русская классицистическая школа, вписанная в европейскую культуру классицизма. Пришедшая из Европы, классицистическая картина мира выражала концепцию просвещенного абсолютизма, указывая на идеальные возможности, которые предлагал разум, - возможность прихода просвещенного монарха, который осуществит необходимые преобразования в обществе, нового Петра I. Это в плане общественно-философском. Но уже в рамках

русского классицизма в литературе наблюдаются некоторые отклонения от европейского канона. Эти отклонения суть проявление национальной картины мира в творческом сознании художников русского классицизма.

Складывавшийся еще с XIV века в русской литературе интерес к личности вообще, к внутреннему миру героев в русском классицизме выступает на передний план, одновременно актуализируя интерес к индивидуальной выразительности художественного стиля, идиолекту писателя (Г.Державин). Отличительным знаком русского классицизма стало понимание внесословной значимости человека, гражданственная деятельность (см., к примеру «*Недоросль*» Фонвизина) как главный путь самореализации личности, живущей в имперском обществе, акцентуация социальных противоречий российской действительности («*Путешествие из Петербурга в Москву*» А.Радищева). Протест против «*рабства дикого*» звучит в оде «*Вольность*» у Пушкина, одновременно в надежде уничтожить это рабство в русской литературе возвышают свой голос поэты-декабристы.

Русский литературный романтизм не «реакция на классицизм», вообще не реакция на литературную сторону жизни. Русский романтизм вырос из жгучего ощущения стыда за российскую действительность, который испытало общество после событий 1812 года. Нация, победившая Наполеона, оказалась перед лицом «внутреннего врага», каковым явились старые феодальные порядки, особенно уродливо выглядевшие на фоне европейской жизни, с которой смогли познакомиться все участники европейского похода русской армии 1813 г. Отсюда родилось презрение к серой посредственности, «грязи земной жизни», «жадная» тоска по другой жизни, как писал Белинский. Отсюда вера в мир мечты, тоска по гармонии человека и природы: «Человек в концепции романтиков не выделяется из природы, не противостоит ей как нечто самостоятельное и самоценное, а органически включен в неё как неотъемлемая часть. Нити, соединяющие его с природой, многообразны и далеко не всегда открыты нашему сознанию» (Жирмунская 2001: 389). Одновременно русский романтизм пропитан гражданственной тенденцией, жаждой подвига, героическим началом или тоской по нему в безгеройную эпоху постдекабризма.

Дальнейшее движение русской литературы к модернизму характеризовалось нарастанием все тех же тенденций: интересом к личности, ее внутреннему миру (толстовское «*люди, как реки*»), нарастающим противоречиям общественной жизни («категорический императив» Достоевского «*Все блага мира не стоят слезы одного ребенка*»), страстной верой в существование другой жизни (чеховское «*небо в алмазах*»). Русский модернизм декларативно провозгласил иную реальность возможной («*И невозможное возможно*»).

Одновременно литература на всем протяжении своего развития в указанный период модерности понятийно обозначила свою центральную составляющую. Эта составляющая – выражение национальной картины мира в концептуально значимых художественных образах. Русская литература внесла в этот этап развития художественного сознания огромный вклад именно изображением героя бескорыстного, стремящегося построить жизнь на духовных основах, потому что если этих основ нет, герою подобного типа, как, к примеру, пушкинскому Евгению, и сама жизнь не мила: «*... иль вся наша/ И жизнь ничто, как сон пустой,/ Насмешка неба над*

землей?».

Задача русской литературы на рассматриваемом этапе ее развития наиболее четко, кажется, была определена В.Соловьевым, который писал: «Вопрос «что делать» не имеет разумного смысла; призвание России не в том, чтобы его решить, а в том, чтобы найти пути к нравственному исцелению. Достоевский начертал путь к нему своим указанием на смирение» [Соловьев. 1884:33].

Таким образом, развитие русской литературы в эпоху модерности происходило в модусе «классицизм-модернизм». Такие эстетико-художественные концепции, как классицизм, сентиментализм, романтизм, стали составляющими этого модуса. Литература же, которую обозначали термином «*реализм*» («*критический реализм*») должна быть прочитана в рамках того же модуса и эпистемы модерности как одна из составляющих.

Примечания

1. Анненков Павел Васильевич – 19.VI(1.VII).1813 (по другим данным – 18 (30).VI.1812), Москва – 8(20).III.1887, Дрезден. Известный русский критик, мемуарист XIX столетия.

2. Во Франции термин был впервые использован писателем и критиком Ж. Шанфлёри (1857).

3. Реализм как направление в литературе 1840-1895 гг. рассматривался в учебных пособиях: «Реализм русской литературы рассматриваемого периода проявлялся, как и прежде, по преимуществу в критическом изображении современной общественной действительности. Это был критический реализм, достигший в русской литературе своего полного расцвета» (Поспелов 1972:6).

4. Классицисты требовали от художника ясности, глубины и благородства замысла произведения и точно выверенной высокохудожественной формы выражения: «*Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет*» (Буало). Принцип художественной идеализации может все превратить в красоту: «*Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в предметы восхищенья*» (Буало) (Литературные манифесты 1980: 432). Однако в целом классицисты были против изображения в искусстве предметов низких и безобразных, вписав одну из наиболее аристократических страниц в историю литературы.

5. Эстетика *натурализма* сложилась в последней трети XIX в. под воздействием идей позитивистов (О. Конт, И. Тэн, Г. Спенсер, Ч. Дарвин), естествоиспытателей, физиологов, медиков того времени. Среди главных представителей исследователи называют писателей Э. Золя, братьев Э. и Ж. Гонкур, А. Хольца, П.Д. Боборыкина и др. Противопоставляя себя классицистам и романтикам, натуралисты стремились вывести литературу на уровень «точного знания» современных им естественных наук. Писатель, согласно натуралистам, должен, как естествоиспытатель, внимательно изучать человека и факты его жизни и деятельности и предельно документально изображать их в своем творчестве. При этом для них не было низких или высоких тем и сюжетов. Под влиянием социал-дарвинизма и физиологического детерминизма натуралисты изображали жизнь и поведенческие ситуации людей как следствие их врожденных интенций (расовых, наследственных, патологических и т.п.) или как результат чисто биологической борьбы за существование. Искусство представлялось им собранием документальных фактов жизни, на основе которых экспериментально можно было сделать определенные позитивные для человечества выводы: некой лабораторией, в которой возможно точное моделирование, говоря современным языком, определенных жизненных ситуаций. Э. *Золя* посвятил теории «натурализма» ряд работ («Экспериментальный роман», «Натурализм в театре», «Романисты-натуралисты»), в которых дал свое понимание натурализма. Предлагая называть писателей-натуралистов «*моралистами-экспериментаторами*» по аналогии с медиками-экспериментаторами и физиологами, он с гордостью заявляет, что их функции близки: писатели путем аналогичного эксперимента с человеческими душами получают возможность

управлять интеллектуальной и душевной жизнью человека, улучшать ее. «*Одним словом, мы – моралисты-экспериментаторы, показывающие путем эксперимента, каким образом проявляется страсть в определенной социальной среде. В тот день, когда мы поймем механизм этой страсти, можно будет воздействовать на нее, ослабить ее или хотя бы сделать ее как можно более безобидной. Вот в чем польза и высокая нравственная ценность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают и вновь собирают деталь за деталью человеческую машину, чтобы заставить ее действовать под влиянием различных обстоятельств. Когда с течением времени мы откроем законы, останется только воздействовать на личность и среду, чтобы улучшить положение в обществе. Таким образом, мы занимаемся практической социологией, и наша работа помогает политическим и экономическим наукам*» (Золя 1967: 705).

6. Вопрос о *герое* и *героическом* был поднят в русской литературе еще в эпоху декабристов. Позднее эта тема находит свое продолжение у Лермонтова (*«Герой нашего времени»*, *«Дума»*) и Гоголя (*«Мертвые души»*). Оба художника понимали *«наше время»* как безгеройную эпоху, противоположную времени 1812 года (*«Да, были люди в наше время...»*, *«И ненавидим мы, и любим мы случайно...»*). Этот момент тоски по отсутствующему героическому началу есть отличительная черта русского общества эпохи правления Николая I.

7. Большинство писателей-реалистов не использовали термина *«реализм»*. Напротив, упрощавший положения реалистической эстетики молодой критик Д. Писарев требовал от литературы только острой социальной направленности, называя этот метод *«реализмом»* (История эстетики: 2002: 194).

8. Альтернативные концепции русской литературы XIX века см. в книгах русской эмиграции XX века (Вайль — Генис 1991: Смирнов 1994), где, впрочем, термин *«реализм»* не подвергается переосмыслению.

9. В истории русской романтической культуры, как известно, выделяются четыре основных этапа: предромантизм (сентиментализм), романтизм (в узком смысле) во всей его идеологической и художественной многосложности и многосоставности, художественно-философский, генетически связанный с романтизмом, но, в сущности, от него отличающийся; социально-утопический, в собственно идеологическом и специфически-художественном его выражении. Для примера можно привести несколько классификаций: романтическая художественная система: прогрессивный романтизм (литературные течения)↔консервативный романтизм (литературные течения) (Манн 1976).

Типологическая схема русского романтизма:

- Отвлеченно-психологический романтизм (школа Жуковского),
- Гедонистический романтизм (Батюшков),
- Гражданственный романтизм (Пушкин-Рылеев),
- Философский романтизм (Веневитинов, Баратынский, Вл. Одоевский),
- Славянофильский (Аксаков),
- Особые разновидности: эпигонско-психологический (Бенедиктов), «лжеромантический» (Кукольник, Загоскин),
- Лермонтов – вершина русского романтизма (Фохт 1962).

Схема романтизма по Майминну:

- Созерцательный романтизм Жуковского,
- Гражданственный романтизм декабристов,
- Синтетический романтизм Пушкина,
- Философский романтизм (Тютчев, Вл.Одоевский, Веневитинов),
- Романтизм Лермонтова (Маймин 1982).

Как видим, эти ведущие классификации очень условны. Как известно, мир «двоился» в глазах романтика, существовал в формах эмпирических и идеальных. Учитывая этот факт, представляется важным в контексте осмысления романтизма привести мысль Ф.Достоевского по этому поводу: *«Лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с "целым", лицо, "оставшее" от мира и от Бога - создателя этого мира, мира, принявшего "значение отрицательное"»* (Развитие русского

реализма 1972: 46). Очевидно, что существенным показателем романтизма является поиск романтической личностью созвучной ей среды, «*идеального мира, из которого романтики искали блага не только для себя, но и для всех единомышленников своего времени*» (Тургенев 1959: 3010. Этот прорыв романтической личности во внешний мир Н.А.Кофф называет романтикой, «*позитивной романтикой*». Именно романтика этой литературы и устанавливает эмоциональное родство с художественным творчеством в рамках иных художественных систем.

0. «Байроническая разочарованность Онегина предстает естественным, но горьким плодом высокой интеллектуальной культуры того разряда "русских европейцев" (Александр Раевский, отчасти Чаадаев), у которых неприятие международной реакции эпохи "Священного союза" и ненависть к отечественной "азиатчине" облеклись в международную, опять же "модную" форму безысходного нравственно-философского скептицизма» (Купреянова 1981: 269).

1. См., к примеру, размышления вокруг поэмы «*Медный всадник*» (Немировский 1988), где рассматриваются библейские ассоциации в первой части поэмы, а во второй – дантовские.

2. «Европейское просвещение, "причалившее к берегам России" во времена Петра, во многом еще остается для Пушкина неким эталоном строительства русской культуры, но только в смысле уровня ее развития, а уже не образца или предмета прямого подражания. Что касается образца, то Пушкин ищет и находит его в ресурсах самой русской жизни, в ее <...> потенциале <...>» (Купреянова 1981: 237).

3. Работая над очерком «Петербургский шарманщик», Д.В.Григорович советовался с Достоевским. В целом одобрив очерк, Достоевский отреагировал на одну его деталь. Эта реакция Достоевского во многом проливает свет на то, чем именно был неудовлетворен писатель в творческой манере авторов «натуральной школы»: «У меня было написано так: когда шарманка перестала играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. «Не то, не то, - раздраженно заговорил вдруг Достоевский, - совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня и подпрыгивая*...» Замечание это, - помню очень хорошо, - было для меня целым откровением. Да, действительно: *звеня и подпрыгивая* выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. Художественное чувство было в моей натуре; выражение: пятак упал не просто, а *звеня и подпрыгивая*, - этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым художественно-литературным приемом» (Григорович 1876:267-268). Уточнение «*звеня и подпрыгивая*» позволяет описать отношение бедняка-шарманщика к монете, то значение, которое она имела для него.

Литература:

Annenkov, Pavel. *Vospominanija I kriticheskie ocherki.* SPb: izdatelstvo "Sankt-Peterburg, Tip Stasjulevicha", 1879, t.2 (П.В.Анненков. *Воспоминания и критические очерки.* – Спб., издательство «Санкт-Петербург, Тип. Стасюлевича» 1879. – Т. 2).

Bleiler, Eigen. *Autisticheskoe myshlenie.* Odessa, izdatelstvo "Medgiz", 1927 (Блейлер Э. *Аутистическое мышление.* Одесса, издательство «Медгиз», 1927.

Bor'ev, Juriy. *Estet'ika.* Moskva, "Dysshaja shkola", 2002 http://independent-academy.net/science/library/borev_estetika/index.html (Борев, Ю.Б. *Эстетика*: Учебник/Ю.Б. Борев. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с. ISBN 5-06-004105-0 http://independent-academy.net/science/library/borev_estetika/index.html)

Burno. M. *Trudnyj xarakt'er I p'janstvo.* Kiev, "Vish'a shkola". 1991 (Бурно М. Е. *Трудный характер и пьянство.* Киев, 1991).

Bychkov, V. *Est'et'ka.* Moskva, "Gardariki", 2008 http://www.erlib.com/Виктор_Бычков/Эстетика/1/ (В.В.Бычков.*Эстетика.*–Москва, «Гардарики», 2008 http://www.erlib.com/Виктор_Бычков/Эстетика/1/)

Vayl', P. Genis, A. *Rodnaja r'ech'.* Moskva, 1991 (Вайль П., Генис *А. Родная речь.* М., 1991).

Greimas, A. *Dogovor veridikacii*//Jazik. Nauka. Filosofija. Viln'jus, 1986 (Греймас А. *Договор веридик-*

ции // Язык. Наука. Философия. Вильнюс, 1986).

Gr'igorov'itch'. D. Poln. sobr. sotch'. T.12. Moskva, 1876 (Григорович Д.В. *Полн. собр. соч.*,т.12,Москва, 1876)

Gukovskiy, G. A. *Realizm Gogogl'ja*. Moskva-Leningrad, "Academia", 1967 (Гуковский, Г.А. *Реализм Гоголя*. Москва-Ленинград, «Academia», 1967).

Dal', B. *Tolkovyj slovar' živago velikorusskogo jazika*. V 4-x tt. T. .IV , izdatel'stvo S-Peterburg M.O. Vol'fa. 1882 (Даль. В. *Толковый словарь живаго великорусскаго языка*. В 4-х тт. Т.IV. Изд. С.-Петербургъ М.О.Вольфа. – 1882).

Žirmundskaja. T.A. *Ot barokko k romantizmu*. SPb. "Academia". 2001(Жирмунская Т.А. *От барокко к романтизму*. - СПб. 2001).

Zol'ja. Emil'. *Eksperimental'nyj roman*//Istorija estet'ik'i. Pam'jatniki m'jrovoj est'et'itch'eskoj misl'i. T.3. Moskva. 1967 (Золя Э. *Экспериментальный роман* // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М.. 1967).

Ingarten. R. *Issledovan'ija po est'et'ik'e*. Moskva, "Inostrannaja l'it'eratura", 1962 (Ингарден Р. *Исследования по эстетике*. М., «Иностранная литература», 1962).

Kant, Immanuil. *Kritika tch'istogo razuma*. Moskva, "Misl'". 1994 (Кант И. *Критика чистого разума*.— М., «Мысль», 1994).

Kretschmer E. Geniale Menschen. B., 1956.

Kuprijanova, E.N. *A.S.Pushkin*. - Istorija russkoj l'iteraturi. V 4-x tt. T.2. Ot sentimentalizma k real'izmu. Len'ingrad, "Nauka", 1981 (Куприянова Е.Н. *А.С.Пушкин*. – История русской литературы. В 4-х тт. Т.2. От сентиментализма к романтизму и реализму. – Л: Наука, 1981).

Istorija estet'ik'i. Pam'jatniki m'jrovoj est'et'itch'eskoj misl'i. V/10 tt. T.5. 2002 (История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 10тт. – Т. 5. 2002).

L'it'eraturnie man'if'estj zapadnoevrop'ejsk'ix klass'icistov. Moskva. "Inostrannaja l'it'eratura", 1980 (Литературные маинфесты западноевропейских классицистов. М., «Иностранная литература», 1980).

lotman, Jurij. *Xudožestv'ennaja struktura "Evg'en'ija On'eg'ina"*// UZ, Tartussk'ij univers'it'et, 184, 1966 (Лотман, Ю.М.*Художественная структура "Евгения Онегина"*//УЗ, 184. 1966).

Maim'in, E. *O russkom romant'izm'e*. Moskva, "Visshaja shkola", 1982 (Маймин. Е. *О русском романтизме* – М., «Высшая школа», 1982).

Mann, Jur'ij. *Poet'ika russkogo romant'izma*. Moskva-Leningrad. AN SSSR, "Nauka", 1976 (.Манн, Юрий. *Поэтика русского романтизма*. – М-Л. АН СССР. «Наука», 1976).

Marks. K., Engels, F. *Polnoe sobr. cotch.* V 55 tt. T.37. Moskva, "Gosl'itizdat", 1955 (Маркс К., Энгельс Ф.*Полное собр.соч.* в 55 тт. Т. 37. –М.: Гослитиздат, 1955).

Megrelishvili, Tatiana. *Ant'inom'ii M'ikhaila L'ermontova*. Tbilisi, izdat'el'stvo Tbilisskogo univers'it'eta, 2000 (Мегрелишвили Т.Г. *Антиномии Михаила Лермонтова*. – Тбилиси, издательство Тбилисского университета, 2000).

N'em'irovsk'ij, I.V. *B'ibl:ejsk'ie all'jurii v "M'ednom vsadn'ike' Pushk'ina*// Russkaja l;it'eratura. 1988:5 (Немировский И. В. *Библейские аллюзии в "Медном всаднике" Пушкина* // Русская литература, 1988:5).

Platon. *Sobran'ie sotch'inen'ij*. V 4 t. T.2. Moskva, "Misl'" (Платон. *Собрание сочинений*. В 4 т. - Т. 2. - М., «Мысль»,1993).

Pospelov. G.N. *Istorija russkoj l'it'eraturj XIX v'eka*. Moskva, "vjsshaja shkola". *1972 (*Поспелов, Г. Н. *История русской литературы XIX века* – М.:»Высшая школа», 1972).

Pushk'in, A.S. Sobr. cotch'. V trex tomax. T.2. Moskva, "Xudl'it', 1986 (Пушкин, А.С *Соч. в трех томах*. – Т.2. – М.: Худлит, 1986).

Pushk'in, A.S. Sobr. cotch'. V 12 tt. T.8. Moskva-L'en'ingrad, "Academia". 1947 (Пушкин, А.С. *Полн. собр. соч.* В 12-ти тт. Т.8 – М – Л., "Academia", 1947).

Razv'it'ie russkogo r'eal'izma (v trex tomax). T.II Moskva, "Nauka", 1972 (Развитие русского реализма (в трех томах). Т.II.– М.: Наука, 1972).

Rudn'ev V.P. *Protch'ot r'eal'nost'i: issl'edovan'ija po f'ilosof'ii t'eksta. II*. Moskva, "Agraf", 2000 (Руд-

нев В.П. *Прочь от реальности: Исследования по философии текста.* Ц. - М.: «Аграф», 2000. - 432 с.)

Rutchko, S. *Psoxologitchesk'ie arxet'ipj v "M'ertvjx gushax" Gogol'ja*// "Topos" 02/06/06 http://topos.ru/article/4719 (Ручко, С. *Психологические архетипы в «Мертвых душах» Гоголя.* // «Топос», 02/06/06.: http://topos.ru/article/4719).

Annenkov, Pavel. Zam'etk'I o russkoj l'it'eratur'e 1848 g. // "Sovr'em'enn'ik" 1849:1 (Анненков, П.В. *Заметки о русской литературе 1848 г*// «Современник», 1849:1).

Solov'ev, Vladim'ir. *Tr'I r'etch'j v pam'jat' Dostoevskogo.* Moskva. 1884 (Соловьев В. *Три речи в память Достоевского.* М., 1884).

Slovar' inostrannjx slov. Izdanie 13-e, st. Moskva, "Russk'ij jazjk", 1986 (Словарь иностранных слов. - Издание 13-е, ст. – М.: Русский язык. 1986).

Sm'irnov, I.P. *Ps'ixod'iaxron'ika: Ps'ixoistor'ija russkoj l'it'eraturi ot romant'izma do nashix dn'ej.* Moskva, "NLO", 1994 (Смирнов, И. П. *Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней.* М, "НЛО"1994).

Turg'en'ev, Ivan S. *Sobran'ie cotch.* T. XII, Moskva, "Xudl'it', 1959 (Тургенев, И.С. *Собрание соч.* Т. XII. - М. Худлит, 1959).

Foxt, W. *Spornje voprosj razv'it'ija romant'izma v russkoj l'it'eratur'e XIX v'eka.* V'ezdunarodnij s''ezd slav'istov: mat'er'ialj d'iskuss'ii. T.1 Probl'emj slav'janskogo l't'eraturov'ed'en'ija, folklor'ist'ik'I, st'il'ist'iki. L'en'ingrad, izdat'el'stvo AN SSSR, 1962 (Фохт, У.В. *Спорные вопросы развития романтизма в русской литературе XIX в.* – Международный съезд славистов: Материалы дискуссии. Т. 1. Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики. Л, Изд-во АН СССР, 1962).

Cheidegger, M. *Evrop'ejsk'ij n'ig'il'izm*// Vr'em'ja I bit'ie. Moskva, Entrada. 1993 (Хайдеггер М. *Европейский нигилизм.* // Время и бытие. — М., Entrada 1993).

Cheidegger, M. *Hegel i gr'ek'il*//Vr'em'ja I bit'ie. Moskva, Entrada. 1993 (М Хайдеггер М. *Гегель и греки.* // Время и бытие. — М., Entrada 1993).

Jakobson, Roman. *O xudozestv'ennom r'eal'izm'e*// Xrestomat'ija po t'eor'et'itch'eskomu l'it'eraturov'ed'en'iju/ Sost. Tchernov I. Tartu, 1976 (Якобсон, Р.О. *О художественном реализме* // Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Сост. И. Чернов. Тарту, 1976).

Tatiana Megrelishvili
(Georgia)

Realism in a historical-literary row of Russian culture: movement within a modernity paradigm

Summary

Key words: realism, russian culture, modernism

At a modern literary discourse with reference to a historical-literary number of Russian literature there are some of the most known definitions of the term "realism" [Yakobson 1976: 66; Gukovsky 1967; Lotman 1966]. However these definitions can't be considered universal and need resolute reconsideration, hardly only we will touch creativity of such literary artists in Russian literature of the XIX century, as I. Turgenev, N. Gogol, A. Pushkin, L. Tolstoy. F. Dostoyevsky and many others.

One of axiomatically known definitions of realism as arts where "typical" is represented in «typical circumstances», also at all doesn't allow is high-grade to describe many

literary works of Russian literary classics of the XIX century just because her heroes aren't always typical in a direct sense of this lexeme in modern Russian. The psychologism of Russian literature, its special "sign" in world culture, demands more profound judgment of characters, than what is possible (and that not always) within category of the typical.

Yu.Lotman, considering a role of author's installations of a narration in the course of definition of a method of a work of art, achieves magnificent result, especially that in its work that case «texts which it is traditionally considered to be realistic» [Rudnev 2000 "ekstensionally" isn't outlined: 191]. However its definition also not universally and also doesn't answer very many questions.

It turns out that the huge layer of Russian literature of the XIX century, traditionally designated by the term «critical realism», remains a subject of scientific discussion. Somehow to understand in the circumstances, it is necessary to address first of all to semantic filling of the concept "realism". And here it is found out that during different historical and cultural eras it is concept possessed the various contents. Having arisen at the beginning of the Middle Ages, this definition initially belonged generally to philosophy, gradually the internal contents. Addressing today to semantic filling of the concept "realism", we find such significant historical and cultural oppositions, as realism — nominalism, realism — idealism, realistic consciousness — unreal (romantic, modernist) consciousness. It is obvious that in attempt of unification of these oppositions in the complete module we will receive opposition of two types of thinking – rationalistic and romantic. The rationalistic will be understood as such type of human consciousness which uses as the main construction material world outlook concept sphere realistic concepts, at the same time the romantic type of consciousness operates with romantic concepts, "ideas".

All these components are universal and treat area of philosophical knowledge of reality an individual or to the psychology sphere. Literature learns reality in artistic images, and blindly to transfer philosophical categories "real" and "ideal" to literary criticism for definition of accessory of the artist to this or that school without a role of the esthetic concept of this or that author hardly costs. These nominations of the term finally confuse a situation with literary definitions in that their option which offers literary criticism. Most likely, tendency to excessive socialization of art, sometimes to the detriment of its esthetic importance, understanding of "idea" as the phenomenon which is exclusively belonging to the sphere social (idea of democrats in Russian public life of the period of the 1850th years, ideas of populists, ideas of Marxists etc.) played with literary criticism, in particular with history of Russian literature and its theoretical judgment, at a certain stage of development a malicious joke, and much of the sphere esthetic and spiritual was excessive made a part of politic a certain stage of development of scientific knowledge.

Assuming that only consideration of Russian cultural (including literary) process can help in its movement in clearing of understanding of an essence of the processes occurring in Russian literature in 1840-1895 years, it is necessary to address directly to Russian literature of the XIX century which subsoil contains the answer on raised the question. A way passed by Russian literature from "Eugeny Onegin" to novels of the XX century, the analysis of such components defining it as narrative structure, ideological fullness, the relations in modus "form contents", leads to a conclusion: the concept "realism" is in many respects artificial. It not absolutely successfully marks a certain component

of one of the central paradigms of development of world culture, in our case of Russian culture as its integral part, namely a component of episteme modernity (M. Epstein, 1996) where the modernity is understood as the cultural era epistemological uniting culture of the XVIII century - the 1970th years.

Developing since the XIV century in Russian literature interest to the personality in general, to an inner world of heroes in Russian classicism acts on the foreground, at the same time interest to individual expressiveness of art style, an idiolect of the writer (G. Derzhavin). The understanding of the extra class importance of the person, civil activity (see, for example Fonvizin's "Greenhorn") as the main way of self-realization of the personality living in imperial society, an accentuation of social contradictions of the Russian reality («Travel from Petersburg to Moscow» of A.Radishchev) became a distinctive sign of Russian classicism. The protest against «slavery wild» sounds in the ode "Liberty" at Pushkin, at the same time in hope to destroy this slavery in Russian literature poets-Decembrists raise the voice.

Russian literary romanticism is represented not «reaction to classicism», at all reaction to a literary aspect of life. Russian romanticism grew from burning feeling of shame for the Russian reality which was tested by society after events of 1812. The nation which has won Napoleon, appeared in the face of «the internal enemy» whom the old feudal orders especially ugly looking against the European life with which all participants of the European campaign of Russian army of 1813 could get acquainted were. Contempt for gray mediocrity, «dirt of terrestrial life», "greedy" melancholy for other life as Belinsky wrote from here was born. From here belief in the dream world, melancholy for harmony of the person and nature:« The person in the concept of romantics isn't allocated from the nature, doesn't resist to it as something independent and self-valuable, and is integrally included in it as an integral part. The threads connecting it to the nature, are diverse and aren't always open for our consciousness» [Zhirmunsky 2001:389]. At the same time Russian romanticism is impregnated with a civil tendency, thirst of a feat, the heroic beginning or melancholy for it during era without a hero - a post- Decembrists era.

Further movement of Russian literature to a modernism was characterized by increase of the same tendencies: interest to the personality, its inner world (of Tolstoy «people, as the rivers»), to accruing contradictions of public life («a categorical imperative» Dostoevsky «All benefits of the world don't cost a tear of one child»), passionate belief in existence of other life (Chekhovian «the sky in diamonds»). Russian modernism it is declarative proclaimed other reality possible («And impossible it is possible» at A.Blok).

At the same time literature on all extent of the development during the specified period of a modernity conceptually designated the central component. This component – expression of a national picture of the world in conceptually significant artistic images. Russian literature brought in this stage of development of art consciousness a huge contribution the image of the hero disinterested, aspiring to construct life on spiritual bases because if these bases aren't present, to the hero of this kind, as, for example, to Pushkin Evgeny, and life isn't lovely: «... or all ours / And life anything, how dream empty, / Sneer of the sky at the earth?».

Thus, development of Russian literature during an era of a modernity occurred in modus "classicism modernism". Such esthetic-art concepts as classicism, sentimentalism, romanticism, became components of it модуса. Literature, which can be designated the

term "realism" («critical realism»), it should be read within the same modus and episteme modernity as one of its components.

At the same time literature on all extent of the development during the specified period of a modernity conceptually designated the central component. This component – expression of a national picture of the world in conceptually significant artistic images. Russian literature brought in this stage of development of art consciousness a huge contribution the image of the hero disinterested, aspiring to construct life on spiritual bases because if these bases aren't present, to the hero of this kind, as, for example, to Pushkin Evgeny, and life isn't lovely: «... or all ours / And life anything, how dream empty, / Sneer of the sky at the earth?».

Thus, development of Russian literature during an era of a modernity occurred in modyce "classicism modernism". Such esthetic-art concepts as classicism, sentimentalism, romanticism, became components of it modus. Literature, which can be designated the term "realism" («critical realism»), it should be read within the same modus and episteme modernity as one of its components.

ტატიანა მეგრელიშვილი
(საქართველო)

რეალიზმი რუსული კულტურის ისტორიულ-ლიტერატურული ევოლუციის ჭრილში
(განვითარება მოდერნულობის პარადიგმის ჩარჩოებში)

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: რეალიზმი, რუსული კულტურა, მოდერნიზმი

მიუხედავად იმისა, რომ რუსულენოვან სამეცნიერო დისკურსში ტერმინ „რეალიზმის" არაერთი განმარტება არსებობს, მისი კოგნიტური და სემანტიკური ასპექტები დღემდე სრულყოფილად არ არის განსაზღვრული. განსხვავებულ თვალსაზრისთა შორის შეიძლება გამოვყოთ რ.იაკობსონის (რ.იაკობსონი. *მხატერულ რეალიზმზე*. 1976), გ.ა.გუკოვსკის (გ.ა.გუკოვსკი, *პუშკინი და რეალისტური სტილის პრობლემები*. 1957), ი.მ.ლოტმანის (ი.მ.ლოტმანი *კულტურის ტიპოლოგიური კვლევისთვის*. 1967) დეფინიციები. ყოველი მათგანი, განხილული მათი ეპოქის მეცნიერული დისკურსზე ფუნქციური დამოკიდებულების კონტექსტში, ცხადყოფს ამ განსაზღვრებათა სუბიექტის წინააღმდეგობრივ ხასიათს.

თუ „რეალიზმის" ცნებას სემანტიკური მნიშვნელობით შევავსებთ, აღმოვაჩენთ ისეთ სემანტიკურ ოპოზიციებს, როგორებიცაა: რეალიზმი — ნომინალიზმი, რელიზმი – იდეალიზმი (ვ.რუდნევი, 2006), რეალისტური აზროვნება -- არარეალისტური (აუტისტიკური) აზროვნება (ბლეიერი 1927, Kretshmer 1956, ბურნო 1991). ბუნებრივია, ამ ნომინაციებს არსებულ სიტუაციაში სიცხადე ვერ შეაქვს.

თუკი დავუშვებთ, რომ მხოლოდ XIX საუკუნის რუსული კულტურის (მასთან ერთად ლიტერატურის) განვითარების პროცესზე დაკვირვება დაგვეხმარება

რეალიზმის არსის გაგებაში, მაშინ უპრიანია თვალი მივაპყროთ ამ ეპოქის რუსულ ლიტერატურას, რომლის ნიაღშიც საგულვებელია დასმულ კითხვაზე კონკრეტული პასუხის პოვნა (XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურის შესახებ ალტერნატიული კონცეფციები იხ. რუს ემიგრანტთა წიგნებში (ვაილ-გენისი 1991; სმირნოვი 1994), რომლებშიც, სხვათა შორის, არ ხდება ტერმინ *რეალიზმის* გადააზრება).

გზას, რომელიც რუსულმა ლიტერატურამ გაიარა *ევგენი ონეგინიდან* XX საუკუნის რომანებამდე და მისი განმსაზღვრელი კომპონენტების (ნარატიული სტრუქტურა, იდეური მთლიანობა, დამოკიდებულება მოდუსთან „ფორმა-შინაარსი") ანალიზს მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ ცნება *რეალიზმი*, გარკვეულწილად, ხელოვნურია. ის არცთუ ისე კარგად გამოკვეთს მსოფლიო კულტურის (ჩვენს შემთხვევაში რუსული კულტურის) განვითარების მთავარი პარადიგმის გარკვეულ შემადგენელ ნაწილს, უფრო კონკრეტულად, მოდერნულობის ეპისთემის შემადგენელ ნაწილს (მ.ეპშტეინი, 1966), სადაც მოდერნულობა გაგებულია როგორც კულტურული ეპოქა, რომელიც ეპისთემოლოგიურად აერთიანებს კულტურას XVIII საუკუნიდან მოყოლებული XX საუკუნის 70-იან წლებამდე.

ამ პერიოდში რუსულმა კულტურამ, მასთან ერთად კი ლიტერატურამ, განელო საკმაოდ რთული გზა კლასიციზმიდან მოდერნიზმამდე. ძირითად ეტაპებად ამ გზაზე შეგვიძლია მივიჩნიოთ სხვადასხვა ესთეტიკურ-მხატვრული დეფინიცია, მის სათავესთან კი დგას რუსული კლასიცისტური სკოლა, რომელიც შესანიშნავად ეწერება კლასიციზმის ევროპულ მოდელში. სამყაროს კლასიცისტური სურათი, რომელიც ევროპიდან შემოვიდა, გამოხატავდა განმნათლებლური აბსოლუტუზმის კონცეფციას და, იმავდროულად, მიუთითებდა იმ იდეალურ შესაძლებლობებზე, რომლებსაც ადამიანს გონება სთავაზობს, მაგალითად, განათლებული მონარქის, ერთგვარი ახალი პეტრე პირველის, ტახტზე ასვლაზე, რომელიც განახორციელებდა აუცილებელ სოციალურ გარდაქმნებს. ყოველივე ზემოთქმული მოიცავს საკითხის საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ მხარეს.

ჯერ კიდევ XIV საუკუნეში რუსულ ლიტერატურაში აღიძრა ინტერესი, ზოგადად, პიროვნებისადმი და პერსონაჟების შინაგანი სამყაროსადმი, რომელმაც კლასიციზმის ეპოქაში პირველ პლანზე გადმოინაცვლა, იმავდროულად, გაღრმავდა მოთხოვნილება მხატვრული სტილის ინდივიდუალური გამოხატვის, მწერლის იდიოლექტის მიმართ (გ. დერჟავინი). რუსული კლასიციზმის განმასხვავებელ ნიშნად იქცა ადამიანის დანიშნულებისა და როლის არანორმებრივი ასპექტით შეფასება, მისი მოქალაქეობრივი ღვანლის როგორც იმპერიულ საზოგადოებაში პიროვნების თვითრეალიზების მთავარი გზის გამოკვეთა (იხ. მაგალითად, ფონვიზინის *გონებაუმწიფარი*), ასევე რუსული რეალობის სოციალურ წინააღმდეგობათა აქცენტირება (რადიშჩევის *მოგზაურობა პეტერბურგიდან მოსკოვში*). პროტესტი „ველურის დამონების" წინააღმდეგ ისმის პუშკინის ოდაში *თავისუფლება*, იმავდროულად, ამ მონობის მოსპობისაკენ ხმას იმაღლებენ პოეტი-დეკაბრისტები.

რუსული ლიტერატურული რომანტიზმი არ არის „რეაქცია კლასიციზმზე", საერთოდაც, ის არ შეიძლება აღვიქვათ, როგორც რეაქცია ცხოვრების ამა თუ იმ ლიტერატურულ მხარეზე. რუსული რომანტიზმის აღმოცენება განაპირობა არსებული სინამდვილის გამო სირცხვილის შეგრძნებამ, სირცხვილისა, რომელიც რუსულმა საზოგადოებამ 1812 წლის მოვლენების შემდეგ განიცადა. ერი, რომელმაც ნაპოლეონი დაამარცხა, „შინაგანი მტრის" პირისპირ აღმოჩნდა. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ ძველ ფეოდალურ წესრიგს, რომელიც განსაკუთრებით მახინჯ გადმონაშთად მოჩანდა ევროპული ცივილიზაციის ფონზე. ამ უკანასკნელის

შესახებ კი ნათელი წარმოდგენა შეექმნა რუსეთის არმიის ევროპული ლაშქრობის ყველა მონაწილეს 1813 წელს. სწორედ ყოველივე ზემოთქმულმა წარმოშვა, ბელინსკის თქმით, რუხი უფერულობისა თუ „ცხოვრებისეული ჭუჭყის" მიმართ სიძულვილისა და, იმავდროულად, „სხვა ცხოვრებისაკენ" დაუოკებელი სწრაფვის გრძნობა, რასაც შედეგად მოჰყვა ე.წ. ოცნებების სამყაროს რწმენა და ადამიანისა და ბუნებას შორის ჰარმონიის დამყარების სევდიანი მოლოდინი. იმავდროულად, რუსული რომანტიზმი გაჟღენთილია მოქალაქეობრივი ტენდენციებით, გმირობის ნყურვილით, ჰეროიკული სანყისით ან მისდამი ნოსტალგიით განსაკუთრებით პოსტდეკაბრიზმის უგმირო ეპოქაში.

რუსული ლიტერატურის შემდგომი განვითარება მოდერნიზმისაკენ სნორედ ზემოთმოტანილ ტენდენციათა გაძლიერებით ხასიათდება. ესენია: პიროვნებისადმი და მისი შინაგანი სამყაროსადმი ინტერესი (ტოლსტოის „ადამიანები, როგორც მდინარეები"), საზოგადოებრივი ცხოვრების ნინააღმდეგობათა ზრდა (დოსტოევსკისეული „კატეგორიული იმპერატივი" — „სამყაროს ყოველგვარი კეთილდღეობა ერთი ბავშვის ცრემლადაც არ ღირს"), მიღმა რეალობის არსებობის ღრმა რწმენა (ჩეხოვის „ალმასებიანი ცა"). რუსულმა მოდერნიზმმა დეკლარირებულად გამოაცხადა სხვა რეალობის არსებობის შესაძლებლობა („შეუძლებელიც კი შესაძლებელია").

იმავდროულად, მოდერნიზმის პერიოდის ლიტერატურაში მკაფიოდ არის დეფინიცირებული ამ ლიტერატურის შემადგენელი მთავარი კომპონენტის რაობა — ესაა სამყაროს ნაციონალური სურათის გამოხატვა კონცეპტუალურად მნიშვნელოვანი მხატვრული სახეების მეშვეობით. რუსულმა ლიტერატურამ მხატვრული აზროვნების განვითარების ამ ეტაპზე უდიდესი წვლილი შეიტანა სნორედ უანგარო გმირის ჩვენებით, გმირისა, რომელიც ისწრაფვის, მომავალი ცხოვრება სულიერებაზე დააფუძნოს, ვინაიდან, თუ ეს საფუძველი არ იქნება, მსგავსი ტიპის გმირს, მაგალითად როგორიც პუშკინის ევგენია, ცხოვრება არად ულირს".

რუსული ლიტერატურის ამოცანა მისი განვითარების განსახილველ ეტაპზე განსაკუთრებით მკაფიოდ ვ. სოლოვიოვმა განსაზღვრა: „კითხვას: „რა ვაკეთოთ" არა აქვს აზრი; რუსეთის დანიშნულება ის კი არ არის, რომ ეს პრობლემა გადაწყვიტოს, არამედ იპოვოს გზები ერის მორალური გაჯანსაღებისკენ. დოსტოევსკიმ ერთგვარად მოხაზა ეს გზა, როდესაც მორჩილებისაკენ მიგვითითა" (სოლოვიოვი 1884: 33).

ამრიგად, რუსული ლიტერატურის განვითარება მოდერნიზმის ეპოქაში მიმდინარეობდა მოდუსით „კლასიციზმი — მოდერნიზმი". იმგვარი ესთეტიკურ-მხატვრული კონცეფციები, როგორებიცაა კლასიციზმი, სენტიმენტალიზმი, რომანტიზმი, სნორედ ამ მოდუსების შემადგენელ ნაწილებად იქცა. ლიტერატურა კი, რომელიც განისაზღვრა ტერმინით „რეალიზმი" („კრიტიკული რეალიზმი") უნდა იქნას ნაკითხული მოდერნულობის მსგავსი მოდუსების ეპისთემის ჩარჩოებში, ხოლო საუბარი რეალიზმზე როგორც რუსული ლიტერატურის დამოუკიდებელ მიმართულებაზე, მიზანშეწონილი არ არის.

თავისთავად ტერმინი „რეალიზმის" გამოყენება რუსული ლიტერატურის მიმართ პუშკინიდან მოყოლებული მთელი XIX საუკუნის მანძილზე, ვფიქრობთ, უფრო ინერციითაა გამოწვეული. თანამედროვე მეცნიერული აზროვნება, რომელიც თავისი მეთოდოლოგიური ძიებებით მულტიდისციპლინარულობის მიმართულებით და ლიტერატურული პროცესების კულტუროლოგიური და კომპარატივისტული ხედვის გზით მიიწევს წინ, სულ უფრო უკეთ გრძნობს ტერმინ „რეალიზმის" გამოყენების ხელოვნურობას, ვინაიდან აღნიშნულ ტერმინს აკლია კონკრეტულობა, რაც ტერმინისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია.

იური ლოტმანი

პოეტური ტექსტის ანალიზი

პოეტური ქმნილების ლექსიკური დონე

ლექსი სიტყვებისგან შედგება. ერთი შეხედვით, არაფერია ამ ჭეშმარიტებაზე თვალსაჩინო, მაგრამ მან მაინც შეიძლება, წარმოშვას გარკვეული გაუგებრობები. ლექსში გამოყენებული სიტყვა — ესაა ბუნებრივი ენის სიტყვა, ანუ ლექსიკური ერთეული, რომელსაც ლექსიკონში მოვძებნით. ამასთან, ის თვით იგივეობრივი როდია. სწორედ მოცემული ენის სალექსიკონო სიტყვასთან მისი მსგავსების ან თანხვედრის წყალობით ვამჩნევთ განსხვავებას ურ-თიერთგამიჯნულ და შეპირისპირებულ ერთეულებს (ზოგადენობრივ სიტყვასა და სალექსო სიტყვას) შორის.

პოეტური ტექსტი საგანგებოდ ორგანიზებული ენაა. ეს ენა ნაწევრდება ლექსიკურ ერთეულებად. ამდენად, კანონზომიერია მისი გაიგივება ბუნებრივი ენის სიტყვებთან, ვინაიდან ამ გზით ხორციელდება ყველაზე მარტივი და ბუნებრივი დანაწევრება ნიშნად სეგმენტებად. მაგრამ აქ თავს იჩენს გარკვეული სიძნელეები. ზოგიერთ ენაში — რუსულში, ესტონურში ან ჩეხურში — ლექსი ტექსტის სახით წარმოგვიდგენს მხოლოდ მოცემული ენის ლექსიკური ელემენტების ნაწილს. გამოყენებული სიტყვები გაერთიანებულია უფრო ვრცელ სისტემაში.

თუ მოცემულ პოეტურ ტექსტს განვიხილავთ, როგორც საგანგებოდ ორგანიზებულ ენას, მაშინ ეს უკანასკნელი მასში მთლიანად იქნება რეალიზებული. ის, რაც წარმოადგენდა სისტემის ნაწილს, აქ წარმოგვიდგება, როგორც სრული სისტემა.*

ეს გარემოება ძალზე არსებითია. ყოველგვარი კულტურის ენას (როგორც მოდელმქმნელ სისტემას) უნივერსალურობის პრეტენზია აქვს.

ის მიისწრაფის, მოიცვას მთელი სამყარო და გაუტოლდეს მას. ხდება ისეც, რომ რეალობის ამა თუ იმ ნაწილს ეს სისტემა არ მოიცავს (მაგალითად, კლასიციზმის მაღალი პოეზიის სამყაროში არ მონაწილეობს „დაბალი ბუნება" ან „დაბალი ლექსიკა"); ასეთ შემთხვევაში ის უარყოფს რეალობის ამ ასპექტების არსებობას.

ამგვარად ყალიბდება მოცემული კულტურის დამახასიათებელი სისტემა ენა-მოდელებისა, რომლებიც ერთიმეორის მიმართ იზომორფულია; ისინი ერთიანი ობიექტის — მთელი სამყაროს ურთიერთგანსხვავებულ მოდელებს წარმოადგენს.

ამ გაგებით, ლექსი, როგორც ერთიანი ენა, ემსგავსება მთელ ბუნებრივ ენას და არა მის ნაწილს. უკვე ის ფაქტი, რომ ამ ენის სიტყვათა რაოდენობა რამდენიმე ათეული ან ასეულია (და არა ასეულ ათასობით სიტყვა), ზეგავლენას ახდენს ტექსტის ნიშნადი სეგმენტის — სიტყვის წონაზე. ზოგადენობრივ ტექსტში გამოყენე-

* საკითხს შეგნებულად ვამარტივებთ, სინამდვილეში ლექსის ტექსტი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ენათა მთელი რიგის (იერარქიის) რეალიზაცია. ესენია: „რუსული ენა", „მოცემული ეპოქის რუსული ლიტერატურული ენა", „მოცემული პოეტის შემოქმედება", „პოეტური ციკლი, როგორც ერთიანი სისტემა", „ლექსი, როგორც ჩაკეტილი პოეტური სამყარო". თითოეული ამგვარი სისტემა ტექსტში განსხვავებულად რეალიზდება. სხვადასხვაგვარია სისტემის ფონზე მისი შეფარდებითი სიდიდეც.

ბულ სიტყვასთან შედარებით სალექსო სიტყვა უფრო „მსხვილია". ადვილი შესამჩნევია, რომ ლაპიდარულ ტექსტში სიტყვა მძლავრია და უნივერსუმის ერცელ ნაწილს აღნიშნავს.

ამა თუ იმ ნანარმოების ლექსიკონის შედგენისას ნარმოგვიდგება მიახლოებითი კონტურები იმისა, რაც ავტორის თვალსაზრისით, სამყაროს შეადგენს. კიუხელბეკერმა ერთ-ერთ ლექსში გამოიყენა გამოთქმა:

Пас стада главы моей?

პუშკინმა იქვე მიაწერა „вши"?

რატომ ვერ შეამჩნია კიუხელბეკერმა ამ ტაეპის კომიკური ეფექტი, რო-მელიც პუშკინმა მყისვე შენიშნა? საქმე ისაა, რომ „ტილები" („вши") არ მონაწილეობდა კიუხელბეკერის პოეტურ სამყაროში და არც იმ უმაღლეს რეალობაში, რომელიც მისეული მოდელის მიმართ გარესისტემურ მოცემულობად აღიქმებოდა და, უმაღლესი გაგებით, არც არსებობდა.

პუშკინის პოეზიის ლექსიკაში ამ კრიტერიუმის მთელი მიახლოებითობის მიუხედავად, ვლინდება სამყაროს სხვაგვარი მოდელი:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клоры да блохи
Заснуть минуты не дают. . .
(„ევგენი ონეგინი")

ამიტომ კიუხელბეკერის სისტემის ერთმნიშვნელოვან ტაეპებს პუშკინი აღიქვამდა, როგორც ორაზროვან ფრაზებს.

ცხადია, მოცემული პოეტური ტექსტის ლექსიკონი შეესაბამება მის უნივერსუმს, ხოლო ლექსიკონის შემადგენელი სიტყვები ავსებენ ამ უნივერსუმს. მათი ურთიერთმიმართება აღიქმება, როგორც სამყაროს სტრუქტურა.

ამგვარად, პოეტურ სამყაროს გააჩნია არა მარტო სიტყვების საკუთარი ნუსხა, არამედ — სინონიმებისა და ანტონიმების საკუთარი სისტემაც. ასე, მაგალითად, „სიყვარული" გარკვეულ ტექსტებში გვეელინება, როგორც სიცოცხლის სინონიმი, სხვებში კი „სიკვდილს" უთანაბრდება. „დღე" და „ღამე", „სიცოცხლე" და „სიკვდილი" პოეტურ ტექსტში შეიძლება სინონიმურ მნიშვნელობებს გამოხატავდეს და, პირიქით, ერთი და იგივე სიტყვა პოეზიაში შეიძლება, არ უდრიდეს საკუთარ თავს ან საკუთარი თავის ანტონიმადაც კი მოგვევლინოს:

Жизнь — это место, где жить нелзья. . .
Дом — так мало домашний. . .
(მ. ცვეტაევა)

ამ სიტყვებს პოეტურ სტრუქტურაში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ისინი სალექსიკონო მნიშვნელობასაც ინარჩუნებენ. ამ ორი ტიპის მნიშვნელობათა კონფლიქტი მით უფრო მძაფრად შეიგრძნობა, რომ ტექსტში მათ შეესაბამება ერთი და იგივე ნიშანი — მოცემული სიტყვა.

А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана;
Я показал на блюде студня
Косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
Прочёл я зовы новых губ
А вы
Ноктюрн сыграть могли бы
На флейту водосточных труб?

(ვ. მაიაკოვსკი)

ლექსის ლექსიკონი

я	карта	косые	смазать	сразу	из	а
вы	будни	жестяная	плеснуть	на		
	краска	новые	показать			
	стакан	водосточная	прочесть			
	блюдо	сыграть				
	студень	мочь				
	скулы					
	океан					
	чешуя					
	рыба					
	зов					
	губы					
	ноктюрн					
	флейта					
	труба					

უპირველეს ყოვლისა, აშკარაა ლექსიკონის ნომინატიური ხასიათი. ტექსტის სამყარო განისაზღვრება სიტყვებით. ლექსის მთელი სახელთა ლექსიკა ადვილად იყოფა ორ ჯგუფად: ერთში გავაერთიანებთ შთამბეჭდაობის, უჩვეულობის აღმნიშვნელ სიტყვებს (краска, океан, флейта, ноктюрн), მეორეში კი — ყოფით, საგნობრივ ლექსიკას (блюдо студня, чешуя жестяной рыбы, водосточные трубы) თითოეული მათგანის მიღმა შეიგრძნობა ტრადიციულად გააზრებული ლიტერატურული ანტითეზა: „პოეტური — არაპოეტური“ და, ვინაიდან ტექსტის დასაწყისშივე გეხვდება ოპოზიცია „я _ вы“ ამ დაპირისპირების ინტერპრეტაცია თითქოს ასე უნდა იყოს:

я	вы
поэзия	быт
яркость	пошлость

მაგრამ მაიაკოვსკის ტექსტი არამარტო გვახსენებს ამ ტექსტის სიტყვათა სამყაროს ორგანიზაციის სისტემას, არამედ აბათილებს კიდეც მას.

ჯერ ერთი, სახელების (ცნებების) შემაკავებელი ზმნების მთელი სისტემა

მიუთითებს არა მნიშვნელობათა „ყოფითი" და „პოეტური" ველების გამიჯნულობაზე, არამედ ადასტურებს მათს ერთიანობას. ზმნები აღნიშნავენ კონტაქტს: прочесть, показать ან მხატვრულ მოქმედებას: сыграть. მათი მეშვეობით „მე" ამჩნევს პოეტურ მნიშვნელობებს სწორედ ყოფითი მნიშვნელობების წიაღში. „ოკეანე", როგორც პოეზიის სიმბოლო, მიგნებულია „ლაბაში", ხოლო „თუნუქის თევზის ფარფლში" ამოიკითხება „зовы новых губ" (зовы-ს პოეტიზმისა და დაუკონკრეტებელი ეპითეტის новый-ს ზეგავლენით „губы" აღიქმება განზოგადებული პოეტური სიმბოლოს სახით).

ბოლოს, თვით ამ ყოფას შეადგენს არა, უბრალოდ, საგანთა უმნიშვნელო სიტყვები, არამედ — საგნებიც, რომლებიც ნასესხებია ხელოვნების სხვა დარგის — ფერწერის სამყაროდან. ნაწარმოების ლექსიკონის ყოფითი ნაწილი ნატურმორტის ინვენტარია (კიდევ უფრო კონკრეტულად — ესაა სეზანის სკოლის ნატურმორტი). შემთხვევით როდია, რომ ყოფა ერწყმის წმინდა ფერწერული ხასიათის ზმნებს: смазать, плеснуть краску. ყოფითი, ესე იგი, ჩვეულებრივი სამყარო — ესაა პროზის, რეალობისა და ფერწერის სამყარო, ხოლო ტრადიციული პოეზიის სამყარო პირობითი და ყალბია.

я-ს მიერ აგებული სამყაროს პოეტური მოდელი უკუაგდებს ყოველგვარ вы-ს. ამ სემანტიკურ სისტემაში студент და океан სინონიმებია, ხოლო პოეზიისა და პროზაული ყოფის დაპირისპირება მოხსნილია.

ნარმოიშობა ტექსტის აზრობრივი ერთეულების ორგანიზაციის ამგვარი სქემა:

მე	თქვენ
მთამბეჭდაობა	უხამსობა
პოეზიისა და ყოფის	პოეზიისა და ყოფის
ერთიანობა	დაპირისპირება

ამგვარად, მაიაკოვსკის ნაწარმოებში (მის ლექსიკურ დონეზე) ტექსტის სემანტიკური ორგანიზაცია ეფუძნება კონფლიქტს, ერთი მხრივ, მოცემულ ინდივიდუალურ სტრუქტურაში აზრობრივი ერთეულების ორგანიზაციის სისტემასა და (აგრეთვე — ბუნებრივ ენაში სიტყვათა სემანტიკურ სტრუქტურასა) და, მეორე მხრივ, ტრადიციულ პოეტურ მოდელებს შორის.

პარალელიზმის ცნება

განმეორების როლის განხილვისას უნდა დავაკონკრეტოთ პარალელიზმის ცნება, რომელიც არაერთხელ განიხილებოდა პოეტიკის პრინციპებთან დაკავშირებით. ხელოვნებაში პარალელიზმის დიალექტიკურ ბუნებაზე მიუთითებდა ჯერ კიდევ ა. ნ. ვესელოვსკი: „ჩვენ არ ვაიგივებთ ადამიანის ცხოვრებასა და ბუნების სიცოცხლეს, არც ვადარებთ მათ (რაც გულისხმობს შესადარებელი საგნების ურთიერთგამიჯნულობას); ჩვენ მათ შევაჯერებთ მოქმედების ნიშნის მიხედვით". ამგვარად, პარალელიზმში, იგივეობისა და სრული ურთიერთგამიჯნულობისგან განსხვავებით, ხაზგასმულია ანალოგია. ბოლოდროინდელი მკვლევარი რ. აუსტერლისტი პარალელიზმს შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „ორი სეგმენტი (ტაეპი), პარალელურია, თუ ისინი იგივეობრივია; განსხვავდება მხოლოდ მათი ესა თუ ის

ნაწილი, რომელსაც ამ სეგმენტებში დაახლოებით ერთი და იგივე პოზიცია უკავია". და შემდგომ: „პარალელიზმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც არასრული განმეორება".

პარალელიზმის ზემომითითებული თვისებები შეიძლება ამგვარად ჩამოვაყალიბოთ: პარალელიზმი წარმოადგენს ორნევრს, რომლის ერთი ნაწილი შეიმეცნება ანალოგიური მეორე ნაწილის მეშვეობით. ეს უკანასკნელი პირველი ნევრის იგივეობრივი არაა, მაგრამ არც გამიჯნულია მისგან; ის ანალოგიის მდგომარეობაშია — გააჩნია საერთო ნიშნები, კერძოდ, ისინი, რომელთაც შემეცნებისას გამოვყოფთ პირველ წევრში.

ეს ორი წევრი იდენტური არაა, მაგრამ, გარკვეული გაგებით, ერთგვაროვანია. ამიტომ პირველი მათგანის შესახებ ჩვენ ვმსჯელობთ პარალელის მეორე წევრის მიხედვით. ასეთია, მაგალითად, პარალელიზმი:

Взойди, взойди, солнце, взойди выше лесу,
Приди, приди, брфтец, ко сестрице в гости . . .

აქ ანალოგიურია მზისა და ძმის მოქმედებები („взойди, взойди" _ „приди, приди") და ამ ცნებების მნიშვნელობები. მზე აღიქმება, როგორც ცნობილი ცნება. Братец-ის მოდელი მისი ანალოგიით იწარმოება. ამასთან, გვხვდება პარალელიზმის უფრო რთული ნიმუშებიც, როდესაც ორნევრის ორივე ნაწილში ხორციელდება მათი ურთიერთმოდელირება — თითოეული მათგანი მეორის ანალოგიურია.

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую.
(ა. პუშკინი)

მოკლე ზედსართავები грустен და весел ერთნაირ სინტაქსურ პოზიციაშია. ესაა ერთგვაროვანი გრამატიკული ფორმები. მათ შორის შეიმჩნევა პარალელიზმის დამოკიდებულება, რომელიც ააშკარავებს, რომ ავტორის ცნობიერებაში არ წარმოშობილა ორი განსხვავებული სულიერი განწყობილება. მხატვრულ ტექსტში ორივე წევრი ანალოგიურია ურთიერთის მიმართ. ცნებები грустен და весел შეადგენს ურთიერთშეფარდებულ რთულ სტრუქტურას.

იქ, სადაც საქმე გვაქვს სიტყვებისა და სიტყვათშეთანხმებების დონეზე განხორციელებულ პარალელიზმთან, სიტყვა-ობიექტსა და სიტყვა-მოდელს შორის მყარდება ტროპული მიმართებები. ორი ცნების ურთიერთდამოკიდებულების საფუძველია სწორედ ეგრეთ წოდებული „გადატანითი მნიშვნელობა". ასე წარმოიქმნება „სახეობრიობა", რომელიც ტრადიციულად პოეზიის ძირითად თვისებად ითვლება. როგორც ჩანს, ის წარმოადგენს შედარებით შეზღუდულ სფეროში უფრო ზოგადი კანონზომიერების გამოვლენის კერძო შემთხვევას. სინამდვილეში უნდა აღგვენიშნა, რომ პოეზია ისეთი სტრუქტურაა, რომლის ყველა ელემენტი ურთიერთშორის პარალელიზმის დამოკიდებულებაშია. მაშასადამე, მათ ეკისრება გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა.

ზემოთქმულიდან უნდა დავასკვნათ, რომ მხატვრულსა და არამხატვრულ სტრუქტურებს განასხვავებს კიდევ ერთი არსებითი ნიშანი. ენა გამოირჩევა მაღალი სიჭარბით. ერთი და იგივე მნიშვნელობები შეიძლება მრავალგვარად გამოიხატოს. მხატვრული ტექსტის სტრუქტურაში სიჭარბე დაბალია. მართლაც, ენისთვის განურჩეველია სიტყვების ბგერითი ფორმა, ხელოვნებაში კი თვით სიტყვის

ეს ბგერითი ფორმა პარალელიზმის დამოკიდებულებაშია სხვა სიტყვის ჟღერასთან, რის შედეგადაც მათ შორის მყარდება ანალოგიის დამოკიდებულება.

სიჭარბე ენის სასარგებლო და აუცილებელი თვისებაა. კერძოდ, ის უზრუნველყოფს ენის მდგრადობას შეცდომათა, აგრეთვე თვითნებური, სუბიექტური აღქმის მიმართ. პოეზიაში სიჭარბის დაცემის შედეგად აღქმის ადეკვატურობა არასოდესაა იმდენად უპირობო, როგორც ენაში. სამაგიეროდ, პოეტური სტრუქტურა სემანტიკურად გაცილებით მეტადაა გაჯერებული. ის გამოხატავს იმგვარ რთულ აზრობრივ სტრუქტურებს, რომლებიც ჩვეულებრივი ენით საერთოდ ვერ გადმოიცემა.

ელემენტებისა და ამ ელემენტთა დონეების შემაკავშირებელი სისტემა მხატვრულ ნაწარმოებს ანიჭებს გარკვეულ დამოუკიდებლობას. მის გამო ის წარმოგვიდგება, როგორც რთული თვითგანვითარებადი სტრუქტურა, რომელიც მნიშვნელოვნად ნინ უსწრებს ადამიანის მიერ აქამდე შექმნილ, უკუკავშირის თვისებით აღჭურვილ ყველა სისტემას და, გარკვეული გაგებით, ემსგავსება ცოცხალ ორგანიზმებს. მხატვრული ნაწარმოები უკუკავშირშია გარემოსთან და იცვლება მისი ზეგავლენით. ჯერ კიდევ ანტიკური დროის დიალექტიკოსებმა იცოდნენ, რომ ერთ მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ; თანამედროვე დიალექტიკოსებსაც არ განაცვიფრებს დებულება იმის შესახებ, რომ ამჟამად ხელთ გვაქვს „არა ის" „ევგენი ონეგინი", რომელსაც იცნობდნენ მისი პირველი მკითხველები და თვით ავტორი. პუშკინის ეპოქის გარეტექსტობრივი სტრუქტურები უკვე აღარ არსებობს. მათ აღსადგენად უნდა ვფლობდეთ არა მარტო პუშკინისეულ ცოდნას (ისტორიკოსი ვალდებულია, მიუახლოვდეს ამ ცოდნას ეპოქის ძირითადი სტრუქტურული მომენტების გაშუქებისას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ აღადგენს იმ პერიოდის კონკრეტული მოვლენების ურთიერთგადამკვეთ სტრუქტურებს), საჭიროა აგრეთვე ყოველივე იმის დავიწყება, რაც უცნობი იყო პუშკინისთვის და რაც შეადგენს ჩვენი ეპოქის დამახასიათებელი მხატვრული აღქმის საფუძველს. ეს ამოცანა განუხორციელებელია.

ხელოვნების ქმნილება ჩართულია აღმქმელი სუბიექტის ცნობიერებაში. ამასთან, ის მონაწილეობს ისტორიის ობიექტურ მსვლელობაშიც. ამგვარად, საესებით შესაძლებელია „ევგენი ონეგინის" პუშკინისეული აღქმის რეკონსტრუირება. პუშკინის ნაწარმოების კითხვისას ვერ დავივიწყებთ მომდევნო ეპოქების ისტორიულ და ლიტერატურულ მოვლენებს, მაგრამ სავსებით შესაძლოა ისეთი ცნობიერების კონსტრუირება, რომლისთვისაც ეს მოვლენები უცნობია. რა თქმა უნდა, ეს იქნება მიახლოებითი მოდელი.

მხატვრული ნაწარმოები უკუკავშირშია თავის მომხმარებელთან და ამ ფაქტს, როგორც ჩანს, უკავშირდება ხელოვნების ისეთი თვისებები, როგორიცაა მისი უჩვეულო ხანგრძლივობა და ამა თუ იმ ეპოქის განსხვავებული მომხმარებლისათვის (აგრეთვე — ერთი და იმავე ეპოქის მომხმარებლისთვის) განსხვავებული ინფორმაციის მიწოდება.

ლექსი, როგორც მთლიანობა

რითმა ტაეპის საზღვარია. ახმატოვამ ერთ-ერთ ლექსში რითმებს „სასიგნალო ზარები" უწოდა. მას მხედველობაში ჰქონდა წკარუნი, რომლითაც საბეჭდ მანქანაზე აღინიშნება ხოლმე სტრიქონის დასასრული. მიჯნის მონიშნულობით ტაეპი სიტყვას ნააგავს, ტაეპის დასასრულის აღმნიშვნელი პაუზა კი სიტყვათგასაყარს ემსგავსება.

პოეტური ტექსტის ძირითად კონსტრუქციულ პრინციპებს შორის შეიმჩნევა ერთი შეუსაბამობა. თითოეული ნიშნადი ელემენტი მიისწრაფის დამოუკიდებლობისკენ, რის შედეგადაც ტექსტობრივი მთლიანობა წარმოგვიდგება, როგორც გარკვეული ფრაზა. ესაა ერთიანი კონსტრუქციის სინტაგმატური ჯაჭვი. ამასთან, ყოველი ამგვარი ელემენტი გვეველინება მხოლოდ, როგორც ნიშნის ნაწილი, მთლიანობა კი იძენს თვისებებს ერთიანი ნიშნისა, რომელსაც ზოგადი და დაუნაწევრებელი მნიშვნელობა აქვს.

პირველი გაგება გულისხმობს, რომ ლექსში თითოეული ფონემა სიტყვას ემსგავსება, ხოლო მეორეგვარი გაგებით ტაეპი, შემდგომ, სტროფი, და, ბოლოს, მთელი ტექსტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საგანგებოდ აგებული სიტყვები. ასეთ შემთხვევაში ტაეპი სხვა არაფერია, თუ არა განსაკუთრებული, ოკაზიონალური სიტყვა, რომელსაც ერთიანი და დაუნაწევრებელი შინაარსი აქვს. თხრობით სტრუქტურაში სხვა ტაეპებისადმი მისი მიმართება სინტაგმატურია, ხოლო სალექსო პარალელიზმის შემთხვევებში — პარადიგმატური ხასიათისაა.

ტაეპის ერთიანობა ვლინდება მეტრულ, ინტონაციურ, სინტაქსურსა და აზრობრივ დონეებზე. ერთიანია აგრეთვე ფონოლოგიური ორგანიზაცია, რომელიც ტაეპის შიგნით ხშირად წარმოქმნის მყარ ლოკალურ კავშირებს.

ტაეპის სემანტიკური ერთიანობა თავს იჩენს იმ ფაქტორში, რომელსაც ი.ნ.ტინიანოვმა „სალექსო რიგის სიმჭიდროვე“ უწოდა. სალექსო სიტყვათა ლექსიკური მნიშვნელობების ზეგავლენით ლექსის მეზობელ სიტყვებში ხორციელდება ინდუცირება ახალი მნიშვნელობებისა, რომლებიც მოცემული სალექსო კონტექსტის გარეშე წარმოუდგენელია. ეს ტაეპში ხშირად იწვევს აზრობრივი ცენტრებისა და, მათთან ერთად, პრეფიქსულ-სუფიქსური ხასიათის ნაწილაკების, აგრეთვე — კავშირების როლის შემსრულებელი სიტყვების გამოყოფას.

ტაეპი ერთდროულად სიტყვათა მიმდევრობაცაა და — სიტყვაც, რომლის მნიშვნელობა სულაც არ უტოლდება მისი კომპონენტების მნიშვნელობათა მექანიკურ ჯამს (ვინაიდან ცალკეული ნიშნების მნიშვნელობათა სინტაგმატიკა და ფუნქციურად განსხვავებული ინგრედიენტებისგან ნიშნის აგება განსხვავებული ოპერაციებია). ამიტომ ტაეპი, ერთგვარად, გაორებული ხასიათისაა. აქ ჩვენ ნინაშეა, საზოგადოდ, ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ძალზე არსებითი მოვლენა, როდესაც ერთი და იმავე ტექსტისთვის პრინციპულად დასაშვებია ერთზე მეტი ინტერპრეტაცია. მოდელის უფრო სინკრეტული დონის ინტერპრეტაცია იძლევა ურთიერთის მიმართ ეკვიკალენტური მნიშვნელობის გარკვეულ სიმრავლეს.

ტაეპი ინარჩუნებს ლექსის (როგორც არამხატვრული ცნობის) მთელ სემანტიკას. ამასთან, იძენს ინტეგრირებულ მნიშვნელობას. ამ მნიშვნელობათა შორის ნარმოქმნილი დაძაბულობის საფუძველზე აიგება პოექტური ტექსტის სპეციფიკური მიმართება მისი მნიშვნელობის მიმართ.

თუ განვიხილავთ პ. ვასილიევის სტრიქონს, „Пахучие поля полыни“ ან მ.დუდინის „Рубины вешать на рябины“, დავრწმუნდებით, რომ ტაეპის რიტმულ-ფონოლოგიური ერთიანობა წარმოქმნის მის აზრობრივ ერთიანობას.

ლექსის ზოგადენობრივი და ინტეგრალური მნიშვნელობები იგივეობრივია, როდესაც მისი მნიშვნელობა უტოლდება მისსავე პროზაულად გადმოცემულ შინაარსს (ესე იგი, ტაეპის უკიდურესი პროზაიზაციის შემთხვევაში); მსგავს ეფექტს ვაწყდებით აგრეთვე ლექსის სემანტიკის სრული უკუგდებისას (ასეთია გლოსოლა-

ლიური პოეზია). ამასთან, ეს ორი შემთხვევა გვხვდება მხოლოდ გამონაკლისების სახით. პოეტურ მნიშვნელობათა აგების დამოუკიდებელი სისტემის სახით მათი ფუნქციონირება შეუძლებელია. შემდგომ, ეს ორი სისტემა (თუნდაც ერთი მათგანი ცარიელი კლასით იყოს წარმოდგენილი) სტრუქტურულად განსხვავდება პროზისგან, რომელსაც პოეზიასთან მიმართება არ აქვს.

ლექსის სემანტიკური ერთიანობა ვლინდება რამდენიმე სტრუქტურულ დონეზე. აქ, უწინარეს ყოვლისა, შეინიშნება ყველა სისტემური აკრძალვის მაქსიმალური რეალიზაციის ტენდენცია, შემდეგ კი — მათი შესუსტება, რაც წარმოქმნის დამატებით აზრობრივ შესაძლებლობებს.

თავდაპირველად პოეზიის ზოგადი და ძირითადი ნიშნის, ტაეპის გამონაწევრება გულისხმობდა მეტრულ-რიტმული, სინტაქსური და ინტონაციური რიგების ერთიანობას. იზოკოლონებისა და ფონოლოგიური განმეორებების არსებობა რუსული ლექსის საწყის სტადიაზე (ლომონოსოვის შემდეგდროინდელ ფორმაციაში) განიხილებოდა, როგორც ფაკულტატური ნიშანი. ასე, მაგალითად, იზოკოლონები ახასიათებდა რიტორიკულ პოეზიას, მაგრამ სრულიად არ წარმოადგენდა ყოველგვარი პოეზიის ნიშანს.

ამ პერიოდში ლექსს ჰქონდა განსაზღვრული რიტმული სტრუქტურა, რომელიც მიისწრაფოდა უნიფიკაციისკენ (უნდა გაბატონებულიყო ერთი მეტრი, რომელიც იქცეოდა, საზოგადოდ, ლექსის სიმბოლოდ; რუსულ ლექსში ისტორიულად ასეთ მეტრს წარმოადგენდა ოთხტერფიანი იამბი), და განსაზღვრული — „პოეტური" — ინტონაცია, რომელიც რეალიზდებოდა საგანგებო დეკლამაციური სტილისა და „მაღალი" ორთოეპული ნორმის საგანგებო სისტემის მეშვეობით. ხალხის წარმოდგენით, პოეზია განსაკუთრებული ენა იყო. XVIII საუკუნეში მას საყოველთაოდ უწოდებდნენ „ღმერთების ენას".* ამდენად, სწორედ ყოველდღიური ენისგან განსხვავებულობა აღიქმებოდა, როგორც პოეტური ტექსტის ნიშანი.

ასეთ შემთხვევაში ძირითადი ტექსტობრივი მნიშვნელობების შესახებ ასკვნიდნენ: „პოეზიას განეკუთვნება ან პოეზიას არ განეკუთვნება". ლექსის შიდა დიფერენციაცია ამ კატეგორიებისთვის მაშინ უცნობი იყო.

შემდგომ თაეს იჩენს მეტრული ერთეულების დასრულებულობისა და სინტაქსური ერთეულების დაუსრულებლობის შესაძლებლობები („გადატანა"); პოეტური ინტონაცია დანანევრდა რიტმულ და ლექსიკურ ინტონაციებად (პროსოდიული ელემენტების განსაზღვრული ინტონაცია და ლექსიკის წყობასთან დაკავშირებული ინტონაცია) და ვლინდება მათი კონფლიქტი. ასე, მაგალითად, ა.კ.ტოლსტოის სახუმარო ლექსში „Вонзил кинжал убийца нечестивый„ წარმოიშობა კომიკური კონფლიქტი რიტმის ბალადურ ინტონაციასა და მისი ლექსიკური მასალის ყოფით-სალაპარაკო ინტონაციას შორის.

Через плечо дадут вам Станислава
Других в пример.
Я дать совет властям имею право:

* შდრ პ. ა. ვიაზემსკის ეპიგრამა ს. ბობროვზე: უნდა გვახსოვდეს, რომ ეპიგრამა დაწერილია იმ პერიოდში, როდესაც პოეზიას მოეთხოვებოდა გასაგებობა, სალაპარაკო ენის გამოყენება; გამოთქმა — „ღმერთების ენა" ამ დროს ირონიულად ჟღერდა.

Я камергер
Хотите дочь мою просватать Душю?
А я за то
Кредитными билетами отслюню
Вам тысяч сто.

ა. ვედენსკის „ელეგიაში“ შეინიშნება დაპირისპირება რიტმის მაჟორულ წყობასა (რომელიც მკითხველს აშკარად ახსენებს ლერმონტოვის „ბოროდინოს“) და ლექსიკის დონეზე გამოვლენილ ტრაგიკულ ინტონაციას შორის, რასაც ერთვის ყოფითი ელემენტები (სხვაგვარ კონტექსტში მათი ჟღერადობა კომიკურ ელფერს შეიძენდა).

ესა თუ ის სტრუქტურული შრე ამ დროს აეტომატურად აღარ უკავშირდება ლექსის ცნებას. ის ან რეალიზებულია, ან არ მონაწილეობს სალექსო სტრუქტურაში და გამოხატავს დამოუკიდებელ მნიშვნელობებს. ყველა ელემენტის თანხვედრამ (რასაც ადგილი ჰქონდა მეტრისა და რიტმის ურთიერთმიმართებების შემთხვევაში) გადაინაცვლა იდეალიზებული სტრუქტურის დონეზე, რომელთან მიმართებაშიც ალიქმება რეალური ტექსტი.

ერთდროულად მიმდინარეობდა სხვა პროცესიც. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ლექსის განვითარებაში ვლინდება მაქსიმალური შეზღუდვების შემოღებისა და შემდგომ მათი „მორყევის“ ტენდენცია.

ამასთან, ხაზგასმით უნდა შევნიშნოთ, რომ ზემონათქვამი სამართლიანია მხოლოდ ხელოვნურად იზოლირებული სტრუქტურული დონეების მიმართ (ასეთია „რუსული ლექსის რიტმიკის განვითარება“, „პოეტური სტილის ისტორია“ და სხვა). ტექსტების რეალური განვითარებისას ერთ დონეზე აკრძალვათა მაქსიმალურ „მორყევას“ ახლავს მათი მაქსიმალური შენარჩუნება სხვა დონეზე. სავალდებულო ნიშნები ფაკულტატურ თვისებებად იქცევა. ერთი შეხედვით, ყველა ნორმატიული წესი უქმდება. ამასთან, ფაკულტატური ნიშნები აუცილებელ თვისებებად იქცევა. ასე, მაგალითად, XX საუკუნის პოეტურ კულტურაში ფონოლოგიური დონის მაღალი ორგანიზებულობა გარკვეული პოეტური სკოლებისთვის (კერძოდ, იმათთვის, რომლებისთვისაც მისაღები იყო რიტმული ნახაზის უკიდურესი თავისუფლება) აუცილებელი გახდა. რომანტიკოსებმაც გააუქმეს ყველა (მათ ასე ეგონათ) აკრძალვა ჟანრების, ენის, „მაღალისა“ და „დაბალის“ მიმართ, მაგრამ შემოიღეს ახალი აკრძალვები არაინდივიდუალური, უხამსი, ტრადიციული ელემენტების მიმართ, რომლებიც შინაარსისა და ენის დონეზე იჩენდა თავს.

სტროფი, როგორც მთლიანობა

პოეტურ ნაწარმოებში აუცილებლად გამოიყოფა **ტაეპი და მთელი ტექსტი***; სტროფებად დაყოფა ფაკულტატურია. ის პროზაული ტექსტის აბზაცებად და თავებად დაყოფის პარალელურია და ხშირად თან სდევს ნარაციული პრინციპის განხორციელებას.

* პოეტური ტექსტის აუცილებელი სეგმენტებია აგრეთვე **სიტყვა** და **სუბლექსიკური ელემენტები** (ფონემები, მორფემები, მარცვლები). მათ მეორეული ბუნება აქვთ. სიტყვებად დანაწევრება უფუძნება იმ პირობას, რომ ჩვენ წინაშეა გარკვეულ ენაზე დაწერილი ტექსტი; დამოუკიდებელ ნიშნად ერთეულებად დაყოფა კი გულისხმობს იმის პრეზუმფციას, რომ ესაა პოეტური ტექსტი.

სტროფებად დანაწევრებულ ტექსტში სტროფების მიმართება ტაეპებისადმი ემთხვევა ტაეპების მიმართებას სიტყვებისადმი. ამ გაგებით შეიძლება ითქვას, რომ სტროფები — ესაა სემანტიკურად ერთიანი „სიტყვები". მაგალითად, „ევგენი ონეგინში" თითოეულ სტროფს გააჩნია საკუთარი ინტეგრირებული მნიშვნელობა, თავისი კომპოზიციურად განსაზღვრული აზრობრივი ცენტრი (სტროფის სემანტიკური ძირი) — პირველი ოთხტაეპედი და სუფიქსური, აგრეთვე — სინტაგმატურ-ფლექსიური მნიშვნელობები, რომლებიც მომდევნო ტაეპებშია კონცენტრირებული.

სტროფების გარკვეულ რაოდენობაში ეს ინერცია დარღვეულია; ურთიერთს არ ემთხვევა სტროფული და სინტაქსური სტრუქტურები, რაც აღარ გვაოცებს: სწორედ თითოეული ამგვარი სტრუქტურული ელემენტის გამოყენების ან გამოუყენებლობის თავისუფლება განსაზღვრავს მის მხატვრულ მნიშვნელობას.

სტროფის ყველაზე მარტივი სახეა ოთხტაეპედი. აქ ვლინდება რითმის ერთერთი ძირითადი კანონი — მისი ბინარულობა.* საქმე ეხება არა მარტო სტროფის მოცულობის შეზღუდულობას, არამედ — მის სტრუქტურულ ელემენტარულობასაც. სტროფში შემავალი ტაეპები სტრუქტურულად თანაბარუფლებიანია და ნიშნადობის მიხედვით იერარქიულად არაა განლაგებული.

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.
(პუშკინი, Черная шаль)

ამასთან, ორტაეპედის საზღვრებში შეიძლება, მაინც იჩინოს თავი ერთი ტაეპის (როგორც წესი, პირველის) დომინირებამ მეორეზე.

Нас было два брата — мы вместе росли —
И жалкую младость в нужде провели.
(პუშკინი, Братья разбойники-ს შავი მონახაზი)

მაგრამ მხოლოდ სტროფის გართულებულ სახეობებში ეხვდებით დომინანტური და დაქვემდებარებული ტაეპების ნიშნად და თანმიმდევრულად რეალიზებულ იერარქიას.

ასე, მაგალითად, ბარიატინსკის „შემოდგომა" ეფუძნება თვალსაჩინო ლოგიკურ სქემას: თეზისი — 4 ტაეპი, სინთეზი — 2 ტაეპი. თითოეულ ოთხტაეპედში სემანტიკურად დომინირებს ვაჟურრითმიანი კენტი ტაეპები, ხოლო სინთეზი განხორციელებულია ვაჟურრითმიან სტრიქონში, რომლებიც ამ ფონზე მოკლე, ლაპიდარული ტაეპების სახით აღიქმება. ეს კი უზრუნველყოფს დასკვნის, სენტენციის ინტონაციას.

Но если бы негодованья крик,
Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечныя возник
Вполне торжественный и дикой, —
Костями бы среди своих забав
Содроглась ветреная младость,

* ბინარულობა — ორნევრიანობა. ბინარულობის პრინციპი სტრუქტურული მიდგომის საფუძველია.

Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его на век,
И заживо б в нем умер человек!

ამასთან, ამ მყარ ტენდენციებს ახლავს მრავალფეროვანი გადახრები, რომელთა წყალობით ის უსიცოცხლო ლოგიკური სქემის ნაცვლად მხატვრული სტრუქტურის ცოცხალ მოვლენად იქცევა. პირველ ოთხტაეპედში ლუწი რითმები მხოლოდ დამატებით როლს ასრულებს და მათი გამოტოვება აზრს არაფერს აკლებს.

Но если бы негодованья крик
Из глубины сердечныя возник. . .

ესაა კენტი ტაეპების სემანტიკური პარალელები. მაგრამ მით უფრო აშკარაა მათი სტილისტური თავისებურება. აზრობრივად დომინირებულ ტაეპებში შენარჩუნებულია XVIII საუკუნის მაღალი ლექსიკური ნორმები. მათი სემანტიკური დუბლები ეყრდნობა **რომანტიკულ** მაღალ ლექსიკას, რომლის ფარგლებში „торжественный" და „дикой" სინონიმებია და შეიძლება, ერთგვაროვანი წევრების სახით წარმოგვიდგეს, ხოლო „негодованья крiк" ტრანსფორმირებულია, როგორც `вопль тоски великой".

პირველი ტაეპის მიმართება მესამისადმი განისაზღვრება ლოგიკური სინტაქსური კავშირების ნორმებით.

მეორე ოთხტაეპედი სხვაგვარადაა აგებული. წინადადების მთავარი წევრები განაწილებულია კენტ და ლუწ ტაეპებში. სტროფის ამ ნაწილის თითოეული ნაკვეთი წარმოადგენს სინტაქსურსა და აზრობრივ მთლიანობას. სამაგიეროდ, ორივე ეს ნაწილი ურთიერთშორის აზრობრივი პარალელიზმის დამოკიდებულებაშია. მეშვიდე და მერვე ტაეპები მხოლოდ იმეორებენ მეხუთე და მეექვსე ტაეპების ზოგადს აზრს. მაგრამ განმეორება აქაც ამძაფრებს განსხვავებას: პირველ შემთხვევაში საგანგებოდ მოხმობილია პოეტური შტამპები („содрогнуться костями". „среди забав". „ветреная младость"). მეორე ნაწილში დახატულია რომანტიკული პოეტიკის ნორმებისთვის დაუშვებელი ნატურალისტური სურათი, ვინაიდან ის არა მარტო შემაძრწუნებელია, არამედ — ჩვეულიც. რომანტიკული შტამპი ტრანსფორმირებულია ატირებული ბავშვის სახედ, რომელმაც სათამაშო ხელიდან გააგდო, რადგან უკვე ცოცხლად დაიმარხა. ეს კი წარმოქმნის ამ სტი-ლისტური ხაზების ურთიერთშეტოლების განპირობებულ საგანგებო სტილისტურ ეფექტს.

მერვე და მეცხრე ტაეპების მიჯნაზე შეინიშნება ახალი კონფლიქტი. სინტაქსურად ეს წინადადება თითქოს არ მთავრდება მერვე ტაეპის ბოლოს, უკანასკნელი ეს ორი ტაეპი წარმოადგენს წინადადების სინტაქსურ გაგრძელებას, ხოლო აზრობრივად მას უკავშირდება ატირებული ბავშვის სახე. ეს ხაზგასმულია გადატანით (მერვე და მეცხრე ტაეპების მიჯნაზე), რომელიც ამ სტროფში ერთადერთია, ტექსტში კი საერთოდ იშვიათად გვხვდება.

და მაინც, სტროფული აგების ინერცია იმდენად მძლავრია, რომ უკანასკნელი ტაეპები აღიქმება, როგორც სენტენცია, როგორც სტროფის სინთეზი და არა როგორც მისი ერთ-ერთი სურათის დასასრული. აქ, რა თქმა უნდა, არსებითია ისიც, რომ ეს ორი ტაეპი გაერთიანებულია წინამორბედ ტაეპებთან (პირველ ორ-

თან) და მომდევნო სინთეზურ ტაეპებთან:

Язвительный, неотразимый стыд
Души твоей обманов и обид!

Один с тоской, которой смертный стон
Едва твоей гордыней задушен.

Садись один и тризну соверши
По радостям земным твоей души! . . . და ა. შ.

განსხვავებული დონეების რეალიზებული და არარეალიზებული სტრუქტურული სისტემების მრავალრიცხოვანი ურთიერთგადაკვეთა წარმოქმნის სტორფს, როგორც გარკვეული დაუნაწევრებელი შინაარსის გამომხატველ ერთიან ნიშანს.

ამგვარ როლს ასრულებს სტროფი მისი შემადგენელი ტაეპების მიმართ. ამასთან, ტექსტის მთლიანობასთან შეფარდებით, ეს მხოლოდ კომპონენტის სახით წარმოგვიდგება. ასე, მაგალითად, ბარიატინსკის „შემოდგომაში" სტროფები გაერთიანებულია ტექსტის მონოლითურ წყობაში, რომელიც ექვემდებარება იმავე ლოგიკურ სქემას: თეზისი — ანტითეზა — სინთეზი. თეზისი ამტკიცებს ადამიანის მიერ ბუნების დასამორჩილებლად გაწეული შრომის ნაყოფიერებას, ხოლო ანტითეზაში გამოთქმულია თვალსაზრისი პოეტის ნაღვაწის უნაყოფობის, ამაოების შესახებ. წარმოიქმნება სიხარულით აღსავსე, მშვიდობიანი შემოდგომისა და, მეორე მხრივ, პოეტის უნაყოფო „შემოდგომის დღეების" დაპირისპირება. სინთეზში ეს დაპირისპირება გაბათილებულია და ტრაგედია კოსმიურ კანონადაა აღიარებული. ამასთან, ბარიატინსკი რომანტიზმის ეპოქაში გაუგებარი გაბედულებით ამტკიცებს, რომ ბუნება არა მარტო გულგრილია, არამედ უხამსი რომანტიკოსისთვის წმინდათა წმინდა იმგვარ გამოვლინებებში, როგორიცაა ქარიშხალი, ურაგანი ან კოსმიური კატასტროფა:

Вот буйственно несется ураган,
И лес подъемлет говор шумной,
И пенится, и ходит океан,
И в берег бьет волной безумной;
Так иногда толпы ленивый ум
Из усыпления выводит
Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,
И звучный отзыв в ней находит,
Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страсное земное превзошел.

ნაყოფიერი მოღვაწეობა, თანაგრძნობის მოპოვების, ესე იგი, საბოლოო ანგარიშში, კონტაქტის დამყარების უნარი მხოლოდ უხამსი სამყაროს თვისებაა; წარმოიშობა რთული სემანტიკური სტრუქტურა, რომელშიც პოეტის ერთი და იგივე თვისება — სრული თვითგამოხატვის შესაძლებლობა — უღრმეს მანკიერებად და, ამასთან, უმაღლეს მიღწევად ცხადდება.

ამ ერთიან აზრობრივ სტრუქტურაში მოქცეულია სტროფი, როგორც ელე-

მენტი. ლექსის სემანტიკა ეფუძნება სტროფების როგორც აზრობრივი მთლიანობების მიმდევრობას და აგრეთვე — იმგვარი ნიშნადი ტექსტის ინტეგრალურ აგებას, რომელიც შეესაბამება შინაარსის განუყოფელ ერთიანობას.

სტროფის კონსტრუქციაში ურთიერთს უპირისპირდება, სულ მცირე, ორი ტაეპობრივი ერთეული. ლექსის ყველა სახის სხვა დონის სტრუქტურების მსგავსად, სრტოფს გააჩნია გარკვეული მექანიზმი. ამასთან, ის აზრობრივ კონსტრუქციასაც წარმოადგენს.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ რითმის საგანგებო სემანტიკური როლი. სარითმო სიტყვას ტაეპში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ტაეპსგარეშე პოეტურ ქსოვილში ის არ მონაწილეობს. ამგვარად, ყველაფერი, რაც აღვნიშნეთ რითმაში ცნებათა შეტოლებისა და დაპირისპირების შესახებ, ვრცელდება სტრუქტურული წყვილის ურთიერთმიმართებაზე. ესაა რითმით გაერთიანებული ორი ტაეპი — სტროფის ელემენტარული ფორმა. ყოველი ტაეპი წარმოადგენს ინტეგრირებულ აზრებს, სემანტიკურ მთლიანობას; თითოეული სტროფი სხვა არაფერია, თუ არა ამ ელემენტარული სემანტიკური ერთეულების შეტოლება-შეპირისპირება, რის მეშვეობითაც წარმოიქმნება ნიშნობრივი სტრუქტურის უფრო მაღალი დონე.

Сын не забыл родную мать:
Сын воротился умирать.
(Блок, Сын и мать)

ამ ორტაეპედში წარმოქმნილი აზრობრივი მიმართების განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ ტაეპთა ურთიერთშეხამების მეშვეობით წარმოქმნილი სემანტიკური სტრუქტურა, რომელიც არ მონაწილეობს თითოეულ სტროფში.

ერთნაირ (მეტრულსა და რიტმულ) ინტონაციას განამტკიცებს წყვილური რითმა (შეგახსენებთ, რომ ამ ტიპის სტროფები გვხვდება დასახელებული ლექსის დასაწყისსა და მის დასასრულს, რაც მათ განსაკუთრებულ შთამბეჭდაობას ანიჭებს). მაგრამ ტაეპების აზრობრივი პარალელიზმი ყველაზე მძაფრად ხაზგასმულია ლექსიკური ხერხების მეშვეობით. ანაფორა сын ეხამება იზოსემანტიკურ კომპლექსებს: „не забыл родную мать" და „воротился". ამიტომ შინაარსობრივად ისინი თითქმის იგივეობრივია. მით უფრო თვალსაჩინოა ზმნის (умирать) სემანტიკური ნიშნადობა. ამასთან, умирать თავისთავად არ არსებობს: ის ტაეპის ნაწილია. მისი სემანტიკა ტაეპში კითხვის საპირისპირო მიმართულებითაც ვრცელდება და მას პირველი ტაეპის ანტითეზად აქცევს. ყოველივე ეს ჩვენთვის უკვე კარგადაა ცნობილი. ახალი და საყურადღებოა რითმის განსაკუთრებული სემანტიკური ბუნება. თუ რითმის სახით გამოვყოფთ ტაეპთა ბოლო სიტყვებს „мать" — „умирать", მაშინ ადვილად დავრწმუნდებით, რომ აქ აზრობრივ შესაბამისობას საერთოდ არა აქვს ადგილი. ერთი შეხედვით, რითმის შესახებ ჩვენ მიერ გამოთქმული შეხედულებები ბათილდება. მაგრამ განვიხილოთ თითოეული ტაეპის შემადგენელი აზრობრივი ჯგუფები:

Сын + не забыл родную мать:
Сын + воротился умирать.

აქ, მეორე ჯგუფში თავს იჩენს რითმის ყველა თვისება, ხოლო თითოეული მათგანი და სიტყვა сын წარმოქმნის აზრობრივ ერთობლიობებს. ამგვარად, სემან-

ტიკური ურთიერთშესაბამისობა მყარდება არა იმდენად ბოლო სიტყვებს შორის, რამდენადაც — ტაეპებს შორის.

ბუნებრივია, რომ მარტივი სტროფული სტრუქტურა შეესაბამება მხოლოდ ელემენტარულ ნიშნობრივ აგებებს.

ვინაიდან სიტყვათა კავშირი ტაეპში და მათივე ურთიერთმიმართება ტაეპებს შორის განსხვავებული ხასიათისაა, ვიმსჯელოთ იმ სალექსო სპეციფიკაზე, რომელსაც განაპირობებს გამაერთიანებელი შიდატაეპობრივი კავშირები და ტაეპთაშორისი რელაციური მიმართებები. შეიძლება ამ მდგომარეობის შეცვლა შიდარითმის შემოტანის მეშვეობით. ამ დროს ნახევარტაეპები რელაციური პრინციპით უტოლდება ტაეპებს და ტაეპთაშორისი კავშირების რაოდენობა იზრდება. ამგვარი ეფექტი მიიღწევა ტაეპის მეტრული გრძლიობის შემცირებისას. და პირიქით, ტაეპის მეტრული გრძლიობის გაზრდის შედეგად ტაეპთაშორისი კავშირებით ლექსის გაჯერებულობა კლებულობს.

სალექსო ტექსტში მაინტეგრირებელი და რელაციური კავშირების დაპირისპირება ძალზე პირობითია. ერთი მხრივ, ესაა მხოლოდ ერთი და იმავე პროცესის ორი ასპექტი. ერთი და იგივე სალექსო მოვლენა განსხვავებულ ერთეულებში ხან მაინტეგრირებელ თვისებებს ავლენს, ხან კი რელაციურ როლს ასრულებს. მეორე მხრივ, ორივე ეს სახეობა ურთიერთის ალტერნატიულია და, მაშასადამე, გულისხმობს კავშირთა გარკვეულ მრავალფეროვნებას. ამასთან, ორივე მათგანი ენობრივი კავშირების ალტერნატიულია და წარმოქმნის სხვაგვარ, სინთეზურ პრინციპზე დაფუძნებულ სემანტიკას. მათ ვერ წარმოვიდგენთ ნიშნადი ერთეულების სემანტიკურ ჯამად. ეს მნიშვნელობები კი არ აუქმებს ენობრივ მნიშვნელობებს, არამედ თანაარსებობს მათთან და წარმოქმნის ურთიერთშეფარდებულ წყვილს. ყოველივე ამის შედეგია მზარდი ერთფეროვნება. თუ შიდასალექსო კავშირებს განვსაზღვრავთ, როგორც სინტაგმურ მიმართებებს, მაშინ უნდა აღვნიშნოთ, რომ სტროფის ნაირსახეობათა შორის სინტაქსურად ყველაზე უფრო ლაპიდარულია ორტაეპედი. შემთხვევითი არაა, რომ ლექსი ხშირად ბოლოვდება ორტაეპედით. ასეთია ლექსის „Черная шаль" ციტირებული ნაწყვეტიც. ტაეპის სემანტიკური ინტეგრაცია გულისხმობს მის სინტაქსურ დასრულებულობასაც. პოეტური კონსტრუქციიდან ამოგლეჯილი ტაეპი უმთავრესად აზრობრივად და სინტაქსურად დასრულებულია. ამიტომ ორტაეპედის ტიპური სტრიქონი ძალზე მოკლე ვერ იქნება. გადატანა აქ გამონაკლისის სახით გვხვდება და მხოლოდ მაშინ იხმარება, თუ ორტაეპედები უწყვეტი თხრობის სახითაა ურთიერთგადაჯაჭვული:

„Всю эту местность вода понимает
Так что деревня весною всплывает,
Словно Венеция. Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край".
(ნ. ნეკრასოვი)

ლექსში „Дедушка Мазай и зайцы" ორტაეპედად დანაწევრება ძალზე თვალსაჩინოა. 35 სტროფში გვხვდება შიდასტროფული ორი გადატანა და სტროფთაშორისი, კიდევ უფრო ხაზგასმული, ოთხი გადატანა. ამასთან, ესაა მეორეული მოვლენა, ანუ სტრუქტურული ნორმის შეგნებული დეფორმაცია. პუშკინის ლექსის — „Черная шаль" — 16 სტროფში არც ერთი გადატანა არ შეიმჩნევა.

ინტეგრირებული აზრის გართულების გამო, ის ტაეპში აღარ ეტევა. ორტაეპედის თითოეულ ტაეპს მოსდევს დამატებითი ტაეპი, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდება მომდევნო რითმებს. წარმოიქმნება ორტაეპედი. მეორე და მეოთხე ტაეპებში უმთავრესად ვითარდება პირველი და მესამე ტაეპები, რაც ტაეპის მოცულობის შემცირების საშუალებას იძლევა და შეჯერებულ წყვილს უკვე არა ორი, არამედ ოთხი რითმით აკავშირებს, რის გამოც რელაციური კავშირების შეფარდებითი წონა მკვეთრად მატულობს.

ტექსტის სტროფული დანაწევრება იმეორებს შიდატაეპობრივ მიმართებებს უფრო მაღალ დონეზე. ტაეპის წარმოქმნა განაპირობებს კავშირთა ორ სახეობას: შიდატაეპობრივსა და ტაეპთაშორისს. სტროფის გამოყოფაც წარმოშობს, თავის მხრივ, შიდასტროფულ და სტროფთაშორის კავშირებს. მათი ბუნება ერთგვაროვანი როდია. სტროფთაშორისი კავშირები ახალ დონეებზე იმეორებს ტაეპთაშორის სემანტიკურ შეტოლება-შეპირისპირებებს, შიდასტროფული მიმართებები განსაზღვრავს სტროფის შიდა ინტეგრალურ კავშირებს ტაეპებს შორის, რომლებიც ტაეპში სიტყვათა მიმართებების პარალელურია.

ამგვარ შეხედულებას ადასტურებს პოეზიის ისტორიის ერთი საინტერესო მომენტი. ორტაეპედზე უფრო რთული სტროფის წარმოქმნას ბევრ ეროვნულ კულტურაში (ზეპირ პოეზიაში, მისი გავლენით კი — მწიგნობრულშიც) თან ახლდა რეფრენის გამოყოფა. იბნ ჰალდუნის მონმობით, ასე მოხდა კლასიკური არაბული ყასიდის ხალხურ ზაჟდალად გარდაქმნისას. ზაჟდალაში რეფრენი (მისამღერი) ლექსის საწყისად იქცევა. შემდგომ ის თან ახლავს ყოველ მონორითმულ სამტაეპედს და ახალი აზრობრივი ელფერით აღიჭურვება. რეფრენი სტროფთაშორისი დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეული როდია: ის ყოველთვის ახლავს წინამორბედ სტროფს. ასე, მაგალითად, ძველ პროვანსულ ბალადაში რეფრენისა და სტროფის ბოლო ტაეპს საერთო რითმა აკავშირებს. თუ სტროფს განვიხილავთ, როგორც ტაეპის ჰომომორფულ მოცემულობას — რეფრენი რითმას დაემსგავსება.

რეფრენის განმეორებადობა რითმის განმეორებადობის ანალოგიურ როლს ასრულებს. ერთი მხრივ, ყოველთვის თავს იჩენს ერთგვაროვანი ელემენტების განმასხვავებელი ნიშნები, მეორე მხრივ კი განსხვავებული სტროფები შეჯერებულ-შეპირისპირებულია ურთიერთპროეცირების მეშვეობით და წარმოქმნის რთულ სემანტიკურ მთლიანობას. სტროფი გეეელინება ტაეპის ფუნქციით (უფრო მაღალ დონეზე), რეფრენი კი რითმის როლშია. ამასთან ერთად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოიშობა სტროფის შიდა ინტეგრაციული კავშირები, რომელთაც გარკვეული სემანტიკა გააჩნია. ნიმუშად მოვიხმობთ სტროფული კონსტრუქციის ისეთ წმინდა მელოდიურ, „მუსიკალურ" მაგალითს, როგორიცაა სტროფული ინტონაცია.

ვრცელი პოეტური ტექსტის დაყოფა მყარ სტროფულ ერთეულებად, მით უმეტეს — რთულ სტროფებად (ოქტავებად, „ონეგინისებურ სტროფებად") განაპირობებს ინტონაციის გარკვეულ ინერციას, რაც, ერთი შეხედვით, ამცირებს აზრობრივი საწყისის ხვედრითს წონას და ზრდის მუსიკალური ფაქტორის როლს (თუკი პოეზიაში შესაძლებელია მათი შეპირისპირება). აქ ვაწყდებით უჩვეულო პარადოქსს: სწორედ ამგვარი, კონსტიტუციური ინტონაციით აღჭურვილი სტროფული სტრუქტურები ყველაზე ხელსაყრელია მეტყველებით, „არამუსიკალური" ჟანრებისთვის. პუშკინი რომანტიკულ პოემებში არ მიმართავს ამ სახის სტროფებს, მაგრამ იყენებს მათ პოემებში „ევგენი ონეგინი" და „სახლი კოლომნა-

ში". ლერმონტოვი სარგებლობს ამგვარი სტროფებით „საშკასა" და „საბავშვო ზღაპარში". ეს, როგორც ჩანს, შემთხვევითი მოვლენა არაა. სტროფული ინტონაციის მონოტონურობა წარმოადგენს იმ ფონს, რომელზეც ცხადად იკვეთება პროზაული ინტონაციების სიმრავლე (რაც პოეზიისთვის უჩვეულოა). მათ წარმოშობს სინტაქსურ ინტონაციათა მრავალფეროვნება. სტროფული ინტონაციები ანტითეზის სახით უპირისპირდება სალაპარაკო ინტონაციებს. შესაბამისად, ეს უკანასკნელი უფრო მძაფრად აღიქმება, ვიდრე — ჩვეულებრივ მეტყველებაში. ამგვარი პარადოქსული მოვლენა კარგადაა ნაცნობი იმათთვის, ვისაც წაკითხული აქვს თუნდაც „ევგენი ონეგინი". ძალდაუტანებელი სილაღე („ყბედობა", პუშკინის თქმით) პოეტურ მეტყველებაში აქ ძალზე მკაფიოდ შეიგრძნობა. ამასთან, პუშკინის რომანის ლექსიკისა და სინტაქსური სტრუქტურების მიხედვით აგებული მოთხრობის ენა, ალბათ, ლიტერატურული იქნება და ნაიშლება უჩვეულო სასაუბრო ენის ეფექტი.

პოეტური სიუჟეტის პრობლემა

წინამდებარე წიგნის ფარგლებში სიუჟეტის აგების პრობლემას მთელი მისი მოცულობით ვერ განვიხილავთ, ვინაიდან სიუჟეტის აგების ზოგადი კანონები შეეხება როგორც პოეზიას, ასევე — პროზას. ამ უკანასკნელში ისინი გაცილებით და თანმიმდევრულად ვლინდება. გარდა ამისა, სიუჟეტი პროზაში და სიუჟეტი პოეზიაში ერთი და იგივე როდია. პოეზია და პროზა გადაულახავი მიჯნით არაა გათიშული ურთიერთისგან და პროზაული სტრუქტურა პოეტურ ქმნილებებზე ზოგჯერ ძალუმად ზემოქმედებს. ეს ზემოქმედება განსაკუთრებით ღრმაა სიუჟეტის სფეროში. პოეზიის ისტორიაში კარგადაა ცნობილი ამ სფეროში ტიპური სანარკვევო რომანული ან ნოველისტური სიუჟეტის შეჭრის ფაქტები. ამასთან დაკავშირებით წამოჭრილი თეორიული საკითხების გადაწყვეტა მოითხოვს ძალზე სერიოზულ ექსკურსებს პროზის თეორიაში. ამიტომ განვიხილავთ სიუჟეტის მხოლოდ იმ ასპექტებს, რომლებიც პოეზიისთვისაა დამახასიათებელი.

პროზის სიუჟეტებთან შედარებით, პოეტური სიუჟეტები გამოირჩევა განზოგადების გაცილებით მაღალი დონით. პოეტური სიუჟეტი არ მიისწრაფის, მოგვითხროს ერთი რომელიმე ჩვეულებრივი ამბავი; მან უნდა გადმოგვცეს მთავარი და ერთადერთი **მოვლენა**, ლირიკული სამყაროს არსი. ამ გაგებით, პოეზია უფრო ახლოსაა მითთან, ვიდრე — რომანი. ამიტომ ის გამოკვლევები, რომლებიც მიზნად ისახავენ ლირიკის, როგორც ბიოგრაფიული რეკონსტრუქციისთვის საჭირო ჩვეულებრივი მასალის გამოყენებას (ეს ხარვეზი შეიმჩნევა თვით ა. ნ. ვესელოვსკის შესანიშნავ მონოგრაფიაში ჟუკოვსკის შესახებ) წარმოგვიდგენენ პოეტის არა რეალურ, არამედ — მითოლოგიზებულ სახეს. ცხოვრებისეული ფაქტები საჭიროებს განსაზღვრულ ტრანსფორმაციას, რათა პოეტურ სიუჟეტად გამოდგეს.

მოვიხმობთ ერთ მაგალითს. სამხრეთში პუშკინის გადასახლების თანმხლებ გარემოებებს რომ არ ვიცნობდეთ და მხოლოდ მისი პოეზიის მასალით ვხელმძღვანელობდეთ, ეჭვი შეგვეპარებოდა იმაში, იყო თუ არა პუშკინი გადასახლებაში. საქმე ისაა, რომ სამხრეთული პერიოდის ლექსებში გადასახლება თითქმის არ ფიგურირებს, სამაგიეროდ, მრავალგზის მოიხსენიება გაქცევა, ნებაყოფლობითი გადახვენა:

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал отеческих края . . .
„Погасло дневное светило . . .“

Изгнанник самовольный,
И светом и собой и жизнью недовольный...
„К Овидию“

შდრ. „კავკასიის ტყვის“ აშკარად ავტობიოგრაფიული ტაეპები:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы

ამასთან, პუშკინი ამაყობდა გადასახლებით და შემთხვევით როდი ადარებდა მას ვ. თ. რაევსკის პატიმრობას:

. . . гоненьем
Я стал известен меж людей...
„В. Ф. Раевскому“

ლტოლვილის, ნებაყოფლობით განდევნილი ადამიანის ამ სახეში ვერ შევამჩნევთ მხოლოდ გადასხლებული ადამიანის ცენზურულ შენაცვლებას. პუშკინის სხვა ლექსებში ხომ მოხსენიებულია „ოსტრაკიზმი“, „განდევნა“, ზოგიერთში კი — „ციხე“ და „საკანიც“.

იმისთვის, რათა ჩავწვდეთ „გადასხლებულის“ სახის „ლტოლვილის“ სახედ ტრანსფორმაციის მნიშვნელობას, უნდა განვიხილოთ ის ტიპური რომანტიკული მითი, რომელმაც განაპირობა ამგვარი სიუჟეტების წარმოშობა.

განმანათლებლობის მაღალმა სატირამ შექმნა სიუჟეტი, რომელმაც ეპოქის სოციალურ-ფილოსოფიურ იდეათა მთელი კომპლექსი განაზოგადა და სტაბილურ მითოლოგიურ მოდელად აქცია. სამყარო იყოფა ორ სფეროდ: ერთია — მონობის, ცრურწმენებისა და ფულის სამყარო — „ქალაქი“, „სასახლის კარი“, „რომი“; მეორე — თავისუფლების, სისადავის, შრომისა და ბუნებრივი, პატრიარქალური ყოფის საუფლო: „სოფელი“, „ქოხი“, „მშობლიური კერა“. სიუჟეტის საფუძველია გმირის ნებაყოფლობითი გაქცევა პირველი სამყაროდან მეორეში. ის დაამუშავეს დერჟავინმა, მილონოვმა, ვიაზემსკიმ, პუშკინმა.

აქ რეალიზებულია ამგვარი სიუჟეტი — მონობის სამყარო — გმირის გაქცევა — თავისუფლების სამყარო. არსებითია, რომ „მონობის სამყარო“ და „თავისუფლების სამყარო“ თანაბრად კონკრეტულია. თუ ერთი მათგანი „რომია“, მეორე „მშობლიური კერის“ სახით წარმოგვიდგება, თუ ერთი მათგანი „ქალაქია“ , მეორე — „სოფლის“ სახითაა მოცემული. რადიშჩევის ლექსში გადასახლების ადგილი გეოგრაფიული სიზუსტითაა დასახელებული.

რომანტიზმში ანალოგიური სიუჟეტი სხვადასხვაგვარად აიგება. რომანტიკული პოეზიის უნივერსუმი არ იყოფა ორ ჩაკეტილ, ურთიერთდაპირისპირებულ (მონობისა და თავისუფლების) სამყაროებად. მასში ასახულია მონობის ჩაკეტილი, უძრავი სფერო და მის საზღვრებს გარეთ არსებული თავისუფლების უსასრულო

და ზესივრცობრივი სამყარო. განმანათლებლურ სიუჟეტს ახასიათებს ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა, მას გააჩნია საწყისი და ბოლო პუნქტები. გათავისუფლების რომანტიკული სიუჟეტი გადასვლა კი არაა, არამედ — ნასვლა. მას გააჩნია საწყისი პოზიცია და — **მიმართულება** (საბოლოო პუნქტის ნაცვლად). ის პრინციპულად ღიაა, ვინაიდან რომანტიზმისთვის ერთი ფიქსირებული წერტილიდან მეორეში გადასვლა უძრაობის სინონიმია. თვით მოძრაობა (რომელიც გათავისუფლების სინონიმია, აქედან — მყარი რომანტიკული სიუჟეტი — „განდევნა გათავისუფლებაა") გაიაზრება მხოლოდ, როგორც უწყვეტი გადანაცვლება.

ამიტომ გადასახლება რომანტიკულ ქმნილებაში შეიძლება ტრანსფორმირებული იყოს „პოეტურ გაქცევად", „სამარადისო გადახვენად", „ოსტრაკიზმად", მაგრამ არასოდეს ნარმოადგენს ილიმსკში დატყვევებას და კიდევ კიშინოვსა ან ოდესაში გადასახლებას.

ამგვარად, პოეტური სიუჟეტი გულისხმობს უკიდურეს განზოგადებულობას, კოლიზიის დაყვანას მოცემული მხატვრული აზროვნების დამახასიათებელი ელემენტარული მოდელის გარკვეულ ერთობლიობაზე. შემდგომში ლექსის სიუჟეტი შეიძლება, დაკონკრეტდეს და განზრახ დაუახლოვდეს ყველაზე უშუალო ცხოვრებისეულ სიტუაციებს. ამასთან, ეს სიტუაციები ემსახურება რომელიმე საწყისი ლირიკული მოდელის დადასტურებას, ან უარყოფას და არასოდეს გვხვდება მის გარეშე. პუშკინის ლექსი „Она" (1817) ასე მთავრდება: „я ей не он". შდრ. აგრეთვე:

„Он" и „она" — баллада моя,
Не страшно нов я.
Страшно то,
Что „он" — это я
То, что „она" —
моя. (მაიაკოვსკი, „Про это")

ტრადიციულ ლირიკულ სქემებთან მიმართება ამ შემთხვევაში წარმოშობს მრავალფეროვან აზრობრივ ეფექტებს, მაგრამ ის ყოველთვის გარკვეულ მნიშვნელობებს გამოხატავს. პოეზიის დამახასიათებელი თვისებაა ცხოვრებისეული სიტუაციების მთელი სიმრავლის გარდასახვა ლირიკულ თემათა განსაზღვრულ, შედარებით მცირე მოცულობის ნუსხად. თვით ამ ნუსხათა არსი განპირობებულია ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებების ზოგიერთი ზოგადი მოდელითა და მათი ტრანსფორმაციით, რაც კულტურის ტიპობრივი მოდელების ზემოქმედებითაა გამონვეული.

პოეტური სიუჟეტის კიდევ ერთი სპეციფიკური თვისებაა მასში გარკვეული რიტმის განმეორებადობების, პარალელიზმების მონაწილეობა. ზოგჯერ სამართლიანად მსჯელობენ „სიტუაციათა რითმების" შესახებ. მსგავსი პრინციპი ხშირად პროზასა და კინემატოგრაფშიაც შეიმჩნევა (დეტალების, სიტუაციებისა და მდგომარეობათა განმეორებადობა). ასეთ შემთხვევებში კრიტიკოსები ამჩნევენ პოეტური სტრუქტურული პრინციპების შემოჭრის ფაქტს და მსჯელობენ „პოეტური კინემატოგრაფის" ან პროზის სიუჟეტის „არაპროზაული" სტრუქტურის შესახებ (ა. ბელის „სიმფონიები", „პეტერბურგი", 1920-იანი წლებით დათარიღებული მრავალი ნაწარმოები).

პოეტურ ტექსტში ჩართული „სხვისი მეტყველება"

ტექსტისა და სისტემის მიმართებები პოეზიაში სპეციფიკურ ხორცშესხმას პოულობს. ჩვეულებრივ ენობრივ კონტაქტში ცნობის მიმღები მიმართავს ტექსტის რეკონსტრუქციასა და მის გაშიფვრას მოცემული ენის კოდური სისტემის მეშვეობით. ამასთან, მსმენელი უნდა ფლობდეს ამ ენას. შემდგომ, მან უნდა იცოდეს, რომ ესა თუ ის ტექსტი სწორედ მისთვისაა განკუთვნილი. ყოველივე ეს მსმენელს ეძლევა გარკვეული საწყისი კონვენციის სახით, რაც წინ უსწრებს კომუნიკაციურ აქტს.

პოეტური ტექსტის აღქმა სხვაგვარია. პოეტური ტექსტი ფუნქციონირებს მრავალი სემანტიკური სისტემის, მრავალი „ენის" ურთიერთგადამკვეთ ველში. ამასთან, ინფორმაცია შეტყობინების ენის შესახებ, აგრეთვე — ამ ენის რეკონსტრუქცია და მხატვრული მოდელირების ახალი ტიპის წვდომა მსმენელის მიერ, ხშირად შეადგენს ტექსტის ძირითად ინფორმაციას.

წარმოვიდგინოთ სიტუაცია, როდესაც ტექსტის აღმქმელ სუბიექტს ესმის ტექსტი, რომელიც არ ეტევა სტრუქტურული მოლოდინის ჩარჩოებში და ნარმოუდგენელია მოცემული ენის ფარგლებში. ეს იქნება სხვა ტექსტის, სხვა ენაზე შედგენილი ტექსტის ფრაგმენტი. ასეთ შემთხვევაში მსმენელი შეეცდება ამ ენის რეკონსტრუირებას. ორი იდეური, კულტურული, მხატვრული ენის ურთიერთმიმართება ზოგჯერ მსგავსი და შეთავსებადია, ხშირად კი — განსხვავებული და შეუთავსებელი. ის მხატვრული ზემოქმედების ახალი ტიპის წყაროდ იქცევა.

ასე, მაგალითად, ფართოდაა ცნობილი, რომ 1820-იანი წლების კრიტიკას „რუსლან და ლუდმილა" უხამს ნანარმოებად მოეჩვენა. ამჟამად თითქმის შეუძლებელია ამ პოემის „უხამსობის" აღქმა. მაგრამ განა პუშკინისეული ეპოქის მკითხველებს განსაკუთრებული მაღალზნეობრიობა ახასიათებდათ? ისინი ხომ კითხულობდნენ ვოლტერის „სახიფათო მეზობელსა" და „ორლეანელ ქალწულს", პარნის ეროტიკულ პოემებს, ბოგდანოვიჩის „დუშენკას", საკმაოდ საფუძვლიანად იცნობდნენ ოვიდიუსის „სიყვარულის ხელოვნებას". პეტრონიუსისა და იუვენალისის შეუნილბავი აღნერების, აგრეთვე აპულეუსისა და ბოკაჩოს ქმნილებების შემდეგ ისინი არ უნდა განეცვიფრებინა რამდენიმე ორაზროვან ტაეპსა და გაბედულ სცენას. არ უნდა დავიეიწყოთ, რომ პუშკინის პოემა გამოქვეყნდა ცენზურის მეთვალყურეობით იმ ეპოქაში, როდესაც ზნეობრიობა არანაკლებ სავალდებულო იყო, ვიდრე — პოლიტიკური კეთილსაიმედოობა. თუ ტექსტი შეიცავდა იმ დროის საყოველთაოდ აღიარებული ზნეობრიობის შეურაცხმყოფელ ელემენტებს, ცენზურა აკრძალავდა მას. პოემის უხამსობა მხოლოდ ლიტერატურულ ასპექტში გამოიხატებოდა.

ნანარმოები იწყებოდა შემდეგი ტაეპებით:

Дела давно минувших дней
Преданья глубокой.

ეს იყო ციტატა ოსიანიდან, რომელსაც პუშკინის თანამედროვე მკითხველი შესანიშნავად იცნობდა. მისი ზეგავლენით აუდიტორია უნდა ჩართულიყო იდეურ-კულტურული მიმართებების გარკვეულ სისტემაში, უნდა გაეთვალისწინებინა ტექსტის მაღალი ეროვნულ-გმირული განცდის აუცილებლობა. ეს სისტემა

მოიცავდა გარკვეულ სიტუაციებს და მათ შესაძლო ურთიერთმიმართებებს. ასე, მაგალითად, გმირული და ელეგიური ეპიზოდები ურთიერთს შეეხამებოდა, მაგრამ ისინი ვერ შეეწყობოდა მხიარულ, ეროტიკულ ან ფანტასტიკურ ამბებს (ცნობილია, რომ ბარდების ჭეშმარიტი ტექსტების საფუძველზე „ოსიანის" შედგენისას, მაკფერსონმა გულმოდგინედ ჩამოაცილა მათ ყველა ფანტასტიკური ეპიზოდი. ასევე მოიქცნენ „მაკბეტის" გერმანელი და რუსი მთარგმნელები, რომლებმაც ტექსტიდან ამოიღეს „კუდიანი დედაბრების" სცენები, თუმცა არავინ შეუწუხებია „ქარიშხალსა" და „ზაფხულის ღამის სიზმარში" ჩართულ ფანტასტიკას. ტექსტის „ოსიანისებრი" გასაღები შემთხვევით როდი იყო გამოყენებული — მას გვახსენებენ შემდგომი ეპიზოდები (მაგალითად, ბრძოლის ველზე მყოფი რუსლანი), სახეები ან ეპითეტები.

ამასთან, ტექსტის მომდევნო ნაწყვეტები ეფუძნება იმგვარ სისტემას, რომელიც სრულიად არ ეთანხმება „ოსიანისეულ" ფრაგმენტებს. აქ გამოიყენება მხატვრული ორგანიზაციის სხვა ტიპი — სახუმარო რაინდული პოემა. მკითხველი მას კარგად იცნობდა XVIII საუკუნის მესამედიდან დაწყებული. გამოცნობას ხელს უწყობდა უმნიშვნელო რაინდული ნიშან-თვისებები, მაგალითად, პოპოვის, ჩულკოვისა და ლევშინის ნაწარმოებებში განმეორებული პირობითი სახელები ან საპატარძლოს მოტაცების ტიპური სიუჟეტი. ამასთან, მხატვრული ორგანიზების ეს ორი ტიპი ურთიერთშეუთავსებელი იყო. ასე, მაგალთად, „ოსიანისეული" აგება გულისხმობდა ლირიკულ ჩაფიქრებასა და ფსიქოლოგიზმს, ხოლო „რაინდული" ხაზი ყურადღებას ამახვილებდა სიუჟეტსა და ავანტურულ-ფანტასტიურ ეპიზოდებზე. შემთხვევითი როდია მარცხი კარამზინისა, რომელმაც შეწყვიტა ილია მურომეცისადმი მიძღვნილი პოემის წერა, რადგან თავი ვერ გაართვა „რაინდული" პოემის სტილის, ფსიქოლოგიზმისა და ირონიის ერთობლივ გამოყენებას.

ამასთან, „ოსიანიზმისა" და „რაინდული" პოემის ურთიერთშეუთავსებელი სტრუქტურების ერთობლივი გამოყენება არ ამოწურავდა „რუსლან და ლუდმილას" კონსტრუქციულ დისონანსებს. ბოგდანოვიჩის მსგავსი ან ბატიუშკოვისეული სულისკვეთებით გამსჭვალული დახვეწილი ეროტიზმი (კარამზინიზმის კულტურის თვალსაზრისით, ეს ორი სტილი ურთიერთს დაუახლოვდა. შდრ. კარამზინის მიერ ბოგდანოვიჩის, როგორც მსუბუქი პოეზიის მამამთავრის საპროგრამო აღიარება) ამგვარი მდიდრული ტაეპები:

Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры. . .*

ერწყმოდა იმ მამლისადმი მიძღვნილი ტაეპების ნატურალიზმს, რომელსაც ძერამ სატრფო მოსტაცა; შეუთავსებელია ის ჩერნომორის ფიზიკური შესაძლებლობების ან ორი მთავარი გმირის მეტ-ნაკლებად პლატონური ურთიერთდამოკიდებულებების შესახებ „ვოლტერიანულ" მსჯელობასთან.

* ეს ტაეპები „ბატიუშკოვისეულია" არა მარტო მხატვრული სახის სტრუქტურის მიხედვით, არამედ რიტმიკის თავისებურებათა გამოც. ამგვარი ტაეპები განეკუთვნება იშვიათ VI (კ. ტარანოვსკის ტერმინოლოგიით) რიტმულ ფიგურას. პოემაში ის შეადგენს 3,9% (საინტერესოა, რომ ეს ციფრი ემთხვევა ბატიუშკოვისას -3,4%, ჟუკოვსკისთან ამავე წლებში — 10,8% და 11,6-ია; თვით პუშკინის ლირიკაში (1817-1818 წწ.) — 9,1%. ესაა ტარანოვსკის მიერ გამოანგარიშებული ციფრები). ამგვარად, ტაეპი მკვეთრადაა გამოყოფილი. პაუზით მიიღწევა წმინდა ბატიუშკინისეული ხერხი — ეროტიკულ სცენაში მოქმედება უეცრად ფერხდება და ყურადღება გადაიტანება ესთეტიზირებულ ანტურაჟის დეტალებზე, რომლებიც ამის შედეგად ევფემიზმების მნიშვნელობით ალიჭურება.

მხატვარ ორლოვსკის სახელის მოხსენიებას ტექსტი უნდა ჩაერთო იმ დროისთვის ძალზე ახლებური და ამიტომ მეტად აღქმადი რომანტიკული განცდების სისტემაში. ამასთან, ჟუკოვსკის ბალადების მოხსენიება მკითხველს მხოლოდ იმიტომ აგონებდა რომანტიზმის მხატვრულ ენას, რომ უხეშად გაექილიკებინა ეს უკანასკნელი.

პოემის ტექსტი ლაღად, ძალდაუტანებლად გადაინაცვლებს ხოლმე ერთი სისტემიდან მეორეში და მიმართავს მათს ურთიერთშეპირისპირებას. ბუნებრივია, მკითხველი თავის კულტურულ არსენალში ვერ პოულობდა მთელი ტექსტის მიმართ გამოსადეგ ერთიან „ენას". მრავალეროვანი ტექსტის მხატვრულ ეფექტს განაპირობებდა ამ, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელი ენების ერთობლივი გამოყენება.

ასეთია სხვისი მეტყველების სტრუქტურული მნიშვნელობა. ჭარბად გაჯერებულ ხსნარში მოხვედრილი უცხო სხეული იწვევს კრისტალიზაციას, ესე იგი, გამოაელენს განზავებული ნივთიერების საკუთარ სტრუქტურას. ასევე, სხვისი მეტყველების შეუთავსებლობა ტექსტის სტრუქტურასთან ააქტიურებს ამ უკანასკნელს. ამაშია იმ „ბეწვების" დანიშნულება, რომელთა წყალობითაც წყალი იწმინდება (ლ. ტოლსტოის ქრესტომათიული ციტატის მიხედვით). სტრუქტურა უჩინარია, სანამ სხვა სტრუქტურას არ შეეჯახება ან არ დაირღვევა. აქტივაციის ეს ორი ხერხი მხატვრულ ტექსტს ცხოველმყოფელობას ანიჭებს.

სხვისი მეტყველების მხატვრული ფუნქციის პრობლემა პირველმა განიხილა მ. ბახტინმა. მის ნაშრომებში გამოვლენილია აგრეთვე კავშირი სხვისი მეტყველებისა და მხატვრული მეტყველების დიალოგიზაციის პრობლემებს შორის: სხვისი მეტყველებისა და ავტორისეული კონტექსტის ურთიერთშეწყობის გზით მყარდება დიალოგში რეპლიკების ურთიერთმიმართების ანალოგიური კავშირები. მის მეშვეობით ავტორი გმირს გვერდით ამოუდგება და ხერხდება მათი დამოკიდებულებების დიალოგიზირება.

ზემომოხმობილი აზრი მეტად არსებითია ისეთი ქმნილებების განხილვისას, როგორიცაა „ევგენი ონეგინი". მასში ციტატებისა და ლიტერატურული, ყოფითი, იდეურ-პოლიტიკური და ფილოსოფიური რემინისცენციების სიმრავლის შედეგად, თავს იჩენს მრავალრიცხოვანი კონტექსტები და ირღვევა ტექსტის მონოლოგიზმი.

აქვე ვლინდება პოეტური სტრუქტურისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი არსებითი კონფლიქტის არსი. პოეზია, როგორც მეტყველების ტიპი, ლინგვისტურად მონოლოგურობისაკენ მიისწრაფის. იმის გამო, რომ ხელოვნებაში ნებისმიერ ფორმალურ სტრუქტურას გააჩნია შინაარსობრივი დატვირთვის ტენდენცია, პოეზიის მონოლოგიზმი იძენს კონსტრუქციულ მნიშვნელობას და ზოგიერთ სისტემაში განიმარტება, როგორც ლირიზმი, სხვებში კი — როგორც ლირიკულ-ეპიკური საწყისი (იმისდა მიხედვით, თუ ვინ მიიჩნევა პოეტური სამყაროს ცენტრად).

ამასთან, მონოლოგიზმის პრინციპი ეწინააღმდეგება მნიშვნელობათა საერთო ველში სემანტიკური ერთეულების მუდმივ გადანაცვლებას. ტექსტში გამუდმებით მიმდინარეობს განსხვავებულ სისტემათა პოლილოგი, გამოიყენება განმარტებისა და სისტემატიზაციის მრავალფეროვანი ხერხები და თავს იჩენს სამყაროს განსხვავებული სურათები. პოეტური (მხატვრული) ტექსტი, პრინციპულად, პოლიფონიურია.

ძალზე იოლია ტექსტის შინაგანი მრავალენიანობის გამოვლენა პაროდიული პოეზიის ნიმუშებში ან პოეტის მიერ განსხვავებული ინტონაციების, ან კიდევ —

ურთიერთსაპირისპირო სტილების აშკარა გამოყენების მაგალითებში. ვნახოთ, როგორ რეალიზდება ეს პრინციპი ისეთი პოეტის შემოქმედებაში, როგორიცაა ინოკენტი ანენსკი. ამ თვალსაზრისით განვიხილოთ მისი ლექსი „Еще лилий".

ЕЩЕ ЛИЛИЙ

Когда под черными крылами
Склонюсь усталой головой
И молча смерть погасит пламя
В моей лампаде золотой . . .

Коль, улыбаясь жизни новой,
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия,—

Я не возьму воспоминаний,
Утех любви пережитых,
Ни глаз жены, ни сказок няни,
Ни слов поэзии златых,

Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Я в лучший мир перенесу
И аромат, и абрис нежный.

ნაწარმოები გვაოცებს ლირიკული კილოს ერთიანობით, რაც მკითხველის მიერ ინტუიციურად შეიგრძნობა. ამასთან, ერთიანობის ეს შეგრძნება იმიტომ ჭარბობს სიმძაფრით ქიმიის სახელმძღვანელოს კითხვით აღძრულ განცდას, რომ აქ ის წარმოიშობა ტექსტის ელემენტების მრავალსისტემურობასთან ჭიდილში.

ლექსში შეიმჩნევა ერთი ძირითადი სტილური ელემენტი — ესაა ლიტერატურულობა. ტექსტი დემონსტრაციულად, აშკარად აიგება ლიტერატურულ ასოციაციებზე და თუმცა მასში ჩართული არაა უშუალო ციტატები, მაგრამ ის მაინც მიანიშნებს მკითხველს გარკვეულ კულტურულ-ყოფით და ლიტერატურულ გარემოზე, რომლის კონტექსტის გარეშე ლექსი გაუგებარია. ტექსტის სიტყვები მეორეულია; ისინი სხვა არაფერია, თუ არა გარეშე სისტემების სიგნალები. ეს ხაზგასმული კულტურულობა, მწიგნობრულობა მკვეთრად უპირისპირებს ტექსტს ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთა ავტორები სუბიექტურად მიისწრაფოდნენ „სიტყვებს" მიღმა გაღწევისკენ (ლერმონტოვი, მაიაკოვსკი, ცვეტაევა).

ამასთან, ერთიანობა ძალზე პირობითია. უკვე პირველი ორი ტაეპი იწვევს **განსხვავებულ** ლიტერატურულ ასოციაციებს. Черные крыла გვაგონებს დემონიზმის პოეზიას, უფრო ზუსტად, მის იმ სტანდარტებს, რომლებიც მასობრივ კულტურულ ცნობიერებაში უკავშირდება ლერმონტოვს ან ბაირონიზმს (შდრ. ნ. კოტლიარევსკის მონოგრაფია, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია კულტურის ესამ შტამზე). Усталая голова-ს უკავშირდება 1880-1890-იანი წლების მასობრივი პოეზია, აპუხტინი და ნადსონი („Взгляни, как слабы мы. / Взгляни, как мы устали, / Как мы беспомощны в мучительной борьбе"), ჩაიკოვსკის რომანსები, იმავდროინ-

დელი ინტელიგენციის ლექსიკა. შემთხვევითი არაა, რომ „крыла" გვხვდება იმგვარი ლექსიკური ვარიანტის სახით, რომელიც აშიშვლებს პოეტიზმს (არა крылья), ხოლო „голова" კონტრასტულად ყოფითი ფორმითაა მოცემული. „усталая галава" სხვა სტილის შტამპი იქნებოდა:

Я с трепетом на лоно дружбы новой,
Устав, приник ласкающей главой . . .
(ა. პუშკინი, 19 октября 1825 года)

ოთხმოცდაათიანელების პოეზია ყალიბდებოდა ნეკრასოვის შემოქმედების უშუალო ზეგავლენით და გულისხმობდა ლირიკული სუბიექტის ყოფით კონკრეტულობას.

მთელი სტროფის კონტექსტში „лампада золотая" აღიქმება, როგორც მეტაფორა (სიკვდილი ჩააქრობს ლამპარს), ხოლო ეპითეტი „золотой" — „черные"-სთან სტრუქტურულ ანტითეზას წარმოქმნის და მოკლებულია კონკრეტულ-საგნობრივ მნიშვნელობას. ამასთან, ქვემოთ ვხედებით ტაეპს:

Ни снов поэзии златых

მასთან შეფარდებით „лампада золотая" (შდრ. ანტითეზა: „златые — золотая") საგნობრიობის ნიშნებს იძენს და უკავშირდება უკვე სრულიად განსაზღვრულ საგანს — ხატთან ანთებულ ლამპარს.

მაგრამ მბუტუტავი ლამპრის სახეს შეიძლება ჰქონდეს ორი განსხვავებული მნიშვნელობა: 1. პირობით-ლიტერატურული („горишь ли ты, лампада наша", „и с именем любви бежественной угас") და 2. ასოციაცია ქრისტიანულ საეკლესიო კულტურასთან:

И погас он словно свеченька
Восковая, предыконная...
(ნ. ნეკასოვი, Орина, мать солдатская)

აქ თავს იჩენს სემანტიკური კავშირების პირველი სისტემა. შემდგომ ლამპრის, როგორც საგნის რეალიზაცია ააქტიურებს მეორე სისტემას.

მეორე სტროფი ეფუძნება მნიშვნელობათა რელიგიურ-ქრისტიანულ წყობას, რაც იმდროინდელი მკითხველისთვის უცხო როდი იყო. წარმოიშობა „жизнь новая" -ს პირველი სტროფის („смерть"-ის სა „крылья"-ს სინონიმი) და „земное житие" -ს ანტითეზა. ამქვეყნიური ცხოვრების ტყვეობისგან შვების ღიმი-ლით გათავისუფლებული სულის სახე აქ სავსებით კანონზომიერია. რამდენადმე მოულოდნელია უკანასკნელი ტაეპი. წინამორბედი ტაეპების სემანტიკურ სამყაროში „ატომი" მართლაც რომ უადგილოა. ამასთან, მასთან დაკავშირებულ კულტურულ მნიშვნელობებში ძალზე ბუნებრივად თავსდებოდა „ყოფიერება" და წარმოიშობოდა მეცნიერულ-ფილოსოფიური ლექსიკისა და სემანტიკური კავშირების სამყარო.

მომდევნო სტროფში „მოგონებები" გარკვეული ტექსტობრივი სიგნალის სახითაა მოწოდებული. პოეტური ტექსტების განსხვავებული სისტემები განარჩევენ ამ ცნების შინაარსს, მაგრამ თვით ამ სიტყვის საზრისი განეკუთვნება მას არა როგორც ფსიქოლოგიური მოქმედების აღნიშვნა, არამედ — როგორც კულტურული ნიშანი. სტროფი მოიცავს ამ ცნების ინტერპრეტაციათა მთელ გამას. „У техи любви" და „сны поэзии златой" ჟღერს, როგორც პუშკინიდან მომდინარე პოეტ-

ური ტრადიციით ნაკარნახევი ციტატები. ანენსკის კულტურულ სამყაროში ისინი ნარმოგვიდგება საკუთრივ პოეზიის სახით. „Сказки няни" მიგვანიშნებს ტექსტსგარეშე კავშირების ორ ტიპზე: პირველი მათგანია არალიტერატურული, ყოფითი, ბავშვობის საუფლო (რომელიც უპირისპირდება მწიგნობრულ სამყაროს); მეორე კი სხვა არაფერია, თუ არა ბავშვობის საუფლოს ამსახველი ლიტერატურული ტრადიცია. XIX საუკუნის დასასრულს პოეზიაში „сказки няни" ნარმოადგენს ბავშვობის არანიშნობრივი სამყაროს კულტურულ ნიშანს. ამ ფონზე „глаза жены" ესაა სხვისი — არალიტერატურული მეტყველება, რომელიც ლიტერატურული ასოციაციების პოლფონიურ ერთობლიობაში აღიქმება, როგორც ცხოვრების ხმა („глаза", და არა „почи", „жены". და არა „девы").

ლექსის სამ სტროფში მყარდება განსაზღვრული კონსტრუქციული ინერცია. თითოეული სტროფი შედგება გარკვეულ პირობით-ლიტერატურულ სტილზე დაფუძნებული 3 ტაეპისა და ამ სტილიდან ამოვარდნილი ერთი ტაეპისგან. პირველი ორი სტროფის მიხედვით განისაზღვრება ამ ტაეპის ადგილიც — ესაა სტროფის ბოლო. შემდგომ ვანყდებით დარღვევებს. მესამე სტროფში განსხვავებული ტაეპი გადაინაცვლებს ბოლოდან მეორე ადგილზე. კიდევ უფრო მძაფრია სტრუქტურული დისონანსი უკანასკნელ სტროფში. ძალზე ლიტერატურული ლექსიკისა და ძირითადი თემის მიხედვით ისინი აღიქმება XIX საუკუნის მთელი პოეტური ტრადიციის ფონზე. შემთხვევითი როდია, რომ სათაურში ნახსენებია „лилии", პირველ მარცვალზე დასმული აშკარა მახვილით, ხოლო უკანასკნელი სტროფის ბოლო ტაეპში:

Одной лилеи белоснежной.

მახვილიანია მეორე მარცვალი — XIXს. დასაწყისის პოეტური მეტყველების ნორმების შესაბამისად ყვავილის სახელნოდება პოეტურ ასოციაციად იქცევა.

ამ სტროფში მოულოდნელად, ტექსტის რიტმული ინერციის საპირისპიროდ, დამატებულია მეხუთე ტაეპი:

И аромат, и абрис нежный.

ეს ტაეპი გამოირჩევა თავისი საგნობრიობით; ეს გამოთიშულია ლიტერატურული ასოციაციების სამყაროდან. ამგვარად, ერთი მხრივ, ტექსტში ლიტერატურულად წარმოდგენილია მიწიერი და იმქვეყნიური სამყაროები, მეორე მხრივ კი, მასში ასახულია არალიტერატურული რეალობა. მაგრამ თვით ეს რეალობა არაა საგანი, არაა ნივთი (ამით განსხვავდება „глаза жены"-სგან); ესაა საგნის **ფორმები.**

„Белоснежный" — „лилея"-სთან შეხამებაში — ფერადოვანი ბანალობაა, რომელიც ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის პოეზიაში ათეულობით მოიპოვებოდა. ამასთან, კონტურის აღსანიშნავად მოძებნილია უნიკალური სიტყვა — „абрис", არისტოტელესეული რეალობა, როგორც აბსტრაქტული ფორმების ერთობლიობა, ყველაზე ორგანულია ინოკენტი ანენსკისთვის.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ლომიძემ.**
Юрий Лотмат, „Анализ поэтического текста", 1972.
Iuri Lotman, Analysis of Poetical Text. 1972.
Translated from Russian by **Tamar Lomidze.**

ლელა ხაჩიძე
(საქართველო)

X საუკუნის ქართული და ბულგარული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან

„სჯანის" წინა ნომერში სასულიერო პოეზიის ორი თვალსაჩინო წარმომადგენლის — იოანე მინჩხისა (Xს.) და ანდრეა პიროსის (VIII ს.) მემკვიდრეობის შედარებითი კვლევის შედეგების პუბლიკაციის საშუალება მოგვეცა. იქვე გამოვაქვეყნეთ დიდმარხვის ერთი დღის — ბზობის სამშაბათისათვის განკუთვნილი ორივე ავტორის საგალობლები (ხაჩიძე: 135-139).

წინამდებარე პუბლიკაციაში კვლევის არეალი კიდევ უფრო ფართოვდება, რაც გულისხმობს ერთი მეტად საინტერესო ლიტერატურული მოვლენის განხილვას ძველი ბულგარული მწერლობიდან. პარალელები X საუკუნის დიდი ქართველი ჰიმნოგრაფის — იოანე მინჩხის და ამავე პერიოდის თვალსაჩინო ბულგარელი მოღვაწისა და მწერლის — კონსტანტინე პრესლაველის შემოქმედებას შორის **მოულოდნელად მსგავსი და საყურადღებო აღმოჩნდა.**

წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ ჰიმნოგრაფიულ კანონს, რომელიც ივ. ჯავახიშვილმა აღმოაჩინა სინას მთაზე მუშაობისას, ახლავს შემდეგი სათაური: „ხოლო ესე გალობანი მას კარგსა გეორგი მეფესა, დიდსა, დიდითა ვედრებითა აღუწერვებიან მინჩხისადა". ეს სათაური ნათლად წარმოგვიდგენს ორ პიროვნებას — ერთი მათგანია მეფე გიორგი, რომელიც მოიხსენიება ეპითეტებით „კარგი" და „დიდი". არანაკლებ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ იგი იოანე მინჩხს „დიდითა ვედრებითა" შესთხოვს წმ. გიორგისადმი მიძღვნილი საგალობლის შექმნას. ეს გარემოება, უდავოდ, მინჩხის გამორჩეულ ავტორიტეტზე მეტყველებს.

მეფე გიორგის სახელი აღბეჭდილია მინჩხის ამ საგალობლის აკროსტიქშიც: „წმიდაო გეორგი, შეენიე გეორგი მეფესა წინაშე მეუფეთა მეუფისა და ადიდე" (ხაჩიძე 1987: 335-349).

აქ მოხსენიებული მეფე გიორგის ვინაობის დადგენის ცდა უკავშირდება პ.ნგოროყვას სახელს. მისი აზრით, ეს უნდა იყოს დასავლეთ საქართველოს ანუ აფხაზეთის მეფე — გიორგი, რომლის მეფობის ხანა ემთხვევა იოანე მინჩხის მოღვაწეობას (X საუკუნის I ნახევარი). ეს მოსაზრება გაზიარებულ იქნა სამეცნიერო ლიტერატურაში. აკად. კ.კეკელიძე იმოწმებს „ქართლის ცხოვრების" სიტყვებს გიორგი აფხაზთა მეფის შესახებ: „სრული ყოვლითა სიკეთითა, სიმჴნითა და ახოვნებითა, ღმრთისმოყუარე იყო უმეტეს ყოველთა, მაშენებელი ეკლესიათა, მოწყალე გლახაკთა, უხუი და მდაბალი და ყოვლითა კეთილითა სათნოებითა სრული" (კეკელიძე 1960: 171). ამას უნდა დაემატოს ის გარემოებაც, რომ ამ მეფის სახელს უკავშირდება ჭყონდიდის საეპისკოპოსოს დაარსება.

ამრიგად, წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ საგალობელზე დართული სათაურის მიხედვით იკვეთება როგორც დიდი ჰიმნოგრაფის, ისე დღეისათვის ნაკლებად შესწავლილი ღირსეული მეფის სახე.

ჩვენს მიერ მინჩხის უცნობი მემკვიდრეობის — 77 საგალობლის გამოვლე-

ნამ ცხადყო, რომ ის იყო შემდგენელი და რედაქტორი ქართული „მარხვანის" უძველესი რედაქციისა. I ქართული „მარხვანის" შედგენით იოანე მინჩხმა შექმნა ახალი ეპოქა ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში. ამ კრებულის ყველა შემდგომდროინდელ რედაქციას საფუძვლად უდევს I ქართული „მარხვანი". იოანე მინჩხი ერთადერთი ავტორია ქართველ ჰიმნოგრაფთა შორის, რომელსაც ამგვარი სირთულისა და მოცულობის სამუშაო აქვს ჩატარებული. მისი დღეისათვის ცნობილი მემკვიდრეობა ბევრჯერ აღემატება სხვა ქართველ ჰიმნოგრაფთა საგალობლებს.

ბერძნულიდან თარგმნილ საგალობლებთან ერთად, ეს კრებული შეიცავდა თავად იოანე მინჩხის 100-ზე მეტ საგალობელს, მათ შორის „მარხვანისათვის" განკუთვნილ ყველა მცირე ფორმის საგალობელს.

ამრიგად, იოანე მინჩხი ავტორი I ქართული „მარხვანის" მთელი სტიქარონული ნანილისა (ხაჩიძე 1987: 25-26). ეს საგალობლები, რომლებიც ქრისტიანული პოეზიის შედევრებს წარმოადგენს, შექმნილია ამ კრებულის რთული მოთხოვნების გათვალისწინებით. დიდი ტრადიციულობის გვერდით, მათ ახასიათებს დიდი ორიგინალურობაც. ამ ორი ფაქტორის შერწყმა განუმეორებელ სახეს ანიჭებს იოანე მინჩხის პოეზიას.

„მარხვანისათვის" განკუთვნილი ასზე მეტი საგალობლით ბიზანტიური ტიპის „მარხვანში" იოანე მინჩხმა შეიტანა ორიგინალური, ქართული ფენა. ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ეს არის ბერძნულიდან თარგმნილი ჰიმნოგრაფიული კრებულის გაქართულების ერთადერთი შემთხვევა. ამგვარი რამ, ზოგადად, ნაკლებად მოსალოდნელია ჰიმნოგრაფიის — სასულიერო მწერლობის ამ ერთ-ერთი ყველაზე კანონიკური დარგის ისტორიაში.

მსგავს მოვლენას მივაკვლიეთ X საუკუნის ბულგარული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში. X საუკუნე გამორჩეული ხანაა ბულგარეთის ისტორიაში. ესაა ხანა სიმეონ პირველის მოღვაწეობისა (893-927წწ.), რომლის ნებით მოხდა არსებითი ცვლილება ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში — ბერძნულენოვანი ლიტურგიის ბულგარულენოვანით შეცვლა. მისივე ნებით, 893 წელს, ეროვნულმა კრებამ ბულგარული ოფიციალურ ენად სცნო სახელმწიფოსა და ეკლესიისათვის. ამავე წელს სიმეონ I-მა ბულგარეთის ძველ დედაქალაქში — პლისკაში არსებული ლიტერატურული სკოლა გადაიტანა ქვეყნის ახალ დედაქალაქში — პრესლავში. პრესლავი იქცა ბულგარული ლიტერატურისა და კულტურის უმნიშვნელოვანეს ცენტრად.

სიმეონ პირველთან შეთანხმებით და მისი მხარდაჭერით სარგებლობდა ამ ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მოღვაწე — კონსტანტინე პრესლაველი.

კონსტანტინე პრესლაველი ბულგარეთის ისტორიაში ცნობილია, როგორც მეცნიერი, მწერალი და მთარგმნელი. ის იყო თვალსაჩინო წარმომადგენელი პრესლავის ლიტერატურული სკოლისა IX საუკუნის მიწურულსა და X საუკუნის დასაწყისში.

ბულგარული მწერლობის ისტორიაში იგი ცნობილია, ძირითადად, როგორც ავტორი „დიდაქტიკური სახარებისა". ესაა ქადაგებათა პირველი კრებული სლავურ მწერლობაში. საინტერესოა, რომ ამავე კრებულში შესულია კონსტანტინე პრესლაველის „ანბანური (ალფაბეტური) ლოცვები", რომლებიც სლავური საეკლესიო პოეზიის პირველ ნიმუშებადაა მიჩნეული.

კონსტანტინე პრესლაველი იყო პირველი ავტორი, რომელმაც სლავურ მწერლობაში შექმნა ისტორიული ქრონიკა — „ისტორიები". 906 წელს, სიმეონ I-ის

დავალებით, მან თარგმნა ათანასე ალექსანდრიელის „ოთხი სიტყვა არიანელთა წინააღმდეგ", რაც გამოწვეული იყო ამ ერესის გავრცელებით იმდროინდელ ბულგარეთში. მასვე ეკუთვნის ნაშრომი „მსახურება მეთოდიოსისათვის", რომელშიც აღწერს წმ. მეთოდიოსის ბრძოლას ძველი სლავური ენის აღიარებისათვის.

კონსტანტინე პრესლაველის კიდევ ერთი ნაშრომია „ქება წმიდა სახარებათა", რომელშიც ის უარყოფს უცხო ენის, კერძოდ, ბერძნულის პრიორიტეტულობას და ნათელყოფს ძველი სლავური ენის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ბულგარული კულტურისათვის.

ამრიგად, კონსტანტინე პრესლაველის სახით X საუკუნის ბულგარეთს შეგვიძლია უნივერსალური მოღვაწე, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ბულგარული სასულიერო მწერლობის რამდენიმე დარგს. მთელი მისი შემოქმედება ეროვნული ნიშნითაა აღბეჭდილი.

X საუკუნის დასაწყისში, სიმეონ დიდის მეფობის ხანაში, პრესლავის ლიტერატურული სკოლისათვის დამახასიათებელ სულისკვეთებას ასახავს კონსტანტინე პრესლაველის თანამედროვის — ჩერნორიზეც ხრაბრის მოღვაწეობაც, კერძოდ, მისი ნაშრომი — „ასოთათვის" (სირაძე 1992 : 60-70).

ამრიგად, IX საუკუნის მიწურულსა და X საუკუნის დასაწყისში აშკარად იკვეთება ეროვნული სულისკვეთება იმ გარემოში, რომელსაც უკავშირდება სასულიერო მწერლობის ორი უდიდესი წარმომადგენელი — იოანე მინჩხი და კონსტანტინე პრესლაველი. **როგორც ირკვევა, მათ შორის საკმაო მსგავსებაა უმნიშვნელოვანესი ლიტურგიკულ — ჰიმნოგრაფიული კრებულის — „მარხვანის" წინაშე გაწეული ღვაწლის თვალსაზრისითაც.** აქვე გვინდა ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ „მარხვანის" სახელით ცნობილია კრებული, რომელიც ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ნაწილია ქრისტიანული პოეზიის — ჰიმნოგრაფიის ვრცელი რეპერტუარისა. მის შემდგენლებს განსაკუთრებული წვლილი აქვთ შეტანილი ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში, რადგან ამ კრებულის შედგენაზე გაწე-ული შრომა, ფაქტობრივად, გულისხმობს უამრავი საგალობლისა და ავტორის მემკვიდრეობის მოპოვებასა და გადარჩენას.

1984 წელს, ჰოლანდიაში, ნაიმეიხენის უნივერსიტეტის ინიციატივით, გამოქვეყნდა ძველი ბულგარული ხელნაწერი, რომელიც XI საუკუნით თარიღდება. ესაა „კიჩევოს" იგივე „ბიტოლის ტრიოდიონი" (Zaimov 1984). იგი შეიცავს სლავური "მარხვანის" ერთ-ერთ უძველეს რედაქციას და დიდ ყურადღებას იმსახურებს ამ კრებულის შესწავლისათვის.

სლავური „მარხვანის" შემცველი ეს ხელნაწერი საყურადღებოა იმ თვალსაზრისით, რომ შეიცავს ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში ნაკლებად ცნობილი ავტორის — კლიმენტი სტუდიელის საგალობლებს. ესაა მთელი ციკლი „მარხვანისათვის" განკუთვნილი სამსაგალობლებისა. როგორც ცნობილია, ესაა ამ კრებულისათვის სპეციფიკური საგალობლების სახეობა. სწორედ მათ მიხედვით მიიღო სახელწოდება თვით ამ კრებულმა — „ტრიოდიონი" (ქართულად — „სამფსალმუნეთაი ხუედრად").

სლავური „მარხვანის" შემცველ ამ უნიკალურ ხელნაწერს მიეძღვნა გ.პოპოვის სტატია (Попов 1978).

ხელნაწერი ნაკლულია. შეიცავს დიდმარხვის მასალას I პარასკევიდან VI (ბზობის) ოთხშაბათამდე. მასში წარმოდგენილი „მარხვანის" რედაქცია X საუკუ-

ნით თარიღდება, თვით ხელნაწერი კი XI საუკუნეშია გადაწერილი. ხელნაწერი გადაუწერია გიორგი გრამატიკოსს კიჩევოს (იგივე სკოპიის) ახლოს, ბულგარეთში.

„ბიტოლის ტრიოდიონის" გამომცემლის, ი. ზაიმოვის აზრით, მისი ორიგინალი შეიძლება შექმნილიყო ოჰრიდაში, რომელიც ბულგარული ქრისტიანული კულტურის უმნიშვნელოვანეს ცენტრს წარმოადგენდა X-XI საუკუნეებში (Zaimov 1984: 2).

ეს უნიკალური ხელნაწერი, როგორც ირკვევა, დაკავშირებულია კონსტანტინე პრესლაველის სახელთან. სწორედ ის უნდა იყოს რედაქტორი და შემდგენელი სლავური „მარხვანის" ამ ერთ-ერთი უძველესი რედაქციისა.

კლიმენტი სტუდიელის სამსაგალობლების ციკლთან ერთად, ხელნაწერში ასევე შესულია მთელი ციკლი უცნობი (სავარაუდოდ, ბიზანტიელი) ავტორისა. კონსტანტინე პრესლაველი, როგორც ჩანს, თავად თარგმნიდა ბერძნულიდან მის მიერ შედგენილ „მარხვანში" შესულ ამ საგალობლებს.

„ბიტოლის ტდიოდიონის" გამომცემლის – ი. ზაიმოვის აზრით, ეს არაა ბერძნული ორიგინალის ზუსტი თარგმანები. კონსტანტინე პრესლაველი გვაძლევს კლიმენტი სტუდიელის სამსაგალობლების თავისუფალ თარგმანებს (Zaimov 1984: 1).

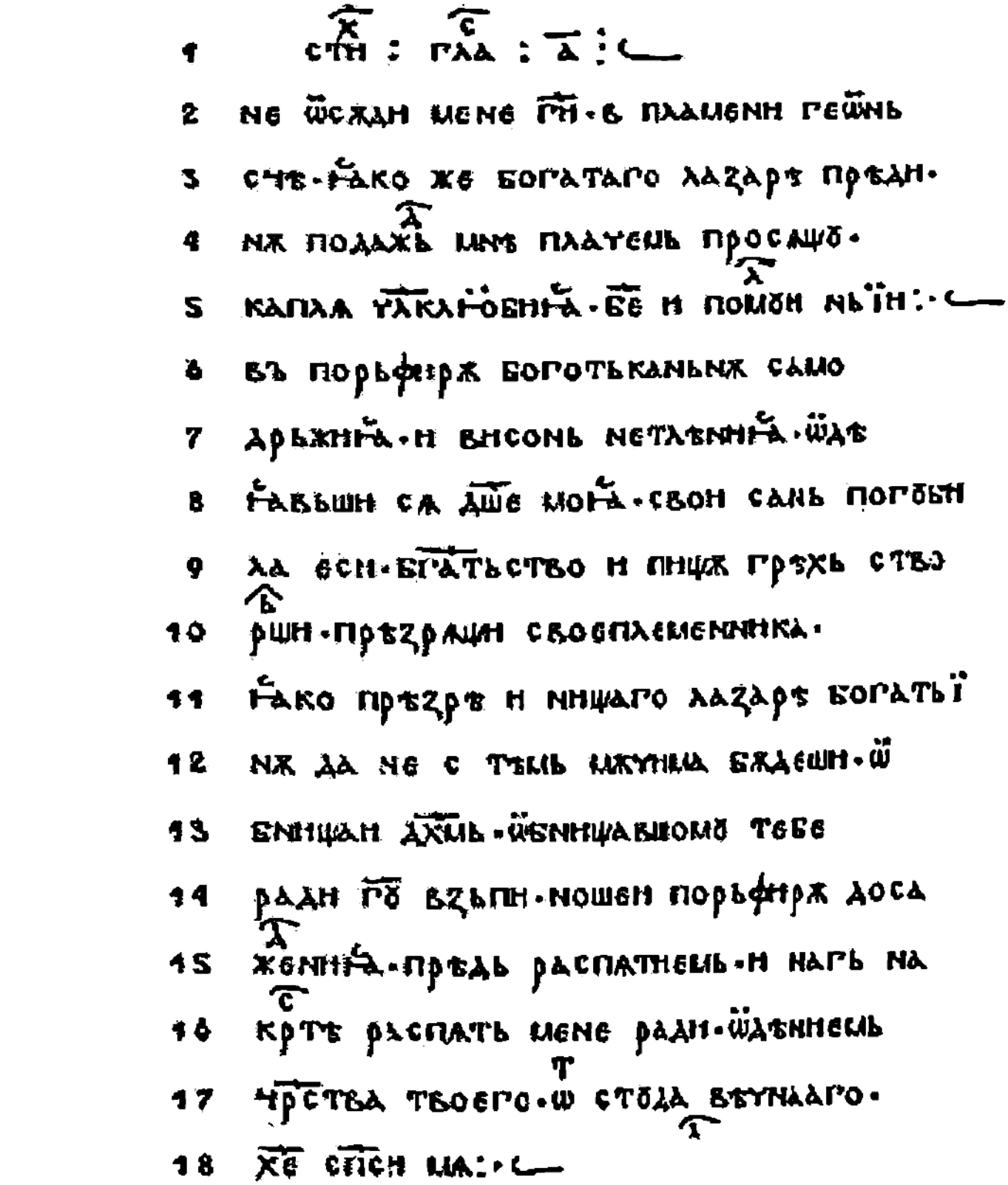
ამრიგად, „ბიტოლის ტრიოდიონის" მიხედვით, კონსტანტინე პრესლაველი წარმოგვიდგება, როგორც დამოუკიდებელი მთარგმნელობითი პრინციპების მქონე მოღვაწე, რომელსაც ეკუთვნის სლავური „მარხვანის" ერთ- ერთი უძველესი და საყურადღებო რედაქცია.

ხელნაწერი ჰიმნოგრაფიის ისტორიისათვის განსაკუთრებულ ყურად-ღებას იმსახურებს იმ თვალსაზრისით, რომ შეიცავს **ორიგინალური — სლავური საგალობლების მთელ ციკლს – 80-ზე მეტ მცირე ფორმის საგალობელს, რომელთა ავტორია კონსტანტინე პრესლაველი.**

კონსტანტინე პრესლაველს ეკუთვნის მთელი ციკლი მცირე ფორმის საგალობლებისა, რომლებიც მოიცავს დიდმარხვის თითქმის მთელ პერიოდს. მათი უმრავლესობა „თუთძლისპირია" — შეიცავს საკუთარ რიტმულ საზომებსა და მუსიკალურ კომპოზიციებს. ამ ტიპის საგალობლები (იდიომელები) შედარებით მცირე რაოდენობით გვხვდება თვით ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაშიც კი (მეტრეველი 1971: 048). განსაკუთრებით იშვიათია მათი არსებობა ამა თუ იმ ქვეყნის (არაბერძნულენოვან) ქრისტიანულ პოეზიაში. ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს იოანე მინჩხი — ერთადერთი ავტორი, რომელსაც ეკუთვნის მთელი რიგი „თუთძლისპირი" სტიქარონებისა.

ამრიგად, კონსტანტინე პრესლაველს შეუქმნია მთელი სტიქარონული ნაწილი ორიგინალური საგალობლებისა სლავური „მარხვანისათვის". ეს საგალობლები ჰიმნოგრაფიის შედევრებს წარმოადგენს. უღრმეს თეოლოგიურ განათლებასთან შერწყმული ლირიზმი ამ საგალობლებს მეტად შთამბეჭდავს ხდის.

წარმოვადგენთ ამ ავტორის **ბზობის სამშაბათისათვის** განკუთვნილი მცირე ფორმის საგალობლის ტექსტს:



იოანე მინჩხის შესაბამისი — ბზობის სამშაბათისათვის განკუთვნილი საგალობელი გამოვაქვეყნეთ „სჯანის“ ნინა ნომერში, ამიტომ მის სრულ ტექსტს აქ აღარ ნარმოვადგენთ.

იოანე მინჩხი ლიტურგიის იერუსალიმურ წესს მისდევს. ეს გარემოება მრავალმხრივაა არეკლილი მის შემოქმედებაში. ანალოგიური მდგომარეობა აღ-

მოჩნდა კონსტანტინე პრესლაველთანაც.

სახარების საკითხავთა იერუსალიმური სისტემის მიხედვით ბზობის სამშაბათს დადებულია შემდეგი საკითხავები: 1. ლუკა 16,19-31 (იგავი მდიდრისა და ლაზარეს შესახებ); 2. მათე 23, 1-39 (იესოს მიერ მწიგნობართა და ფარისეველთა მხილება); 3. იოანე, 9,1-38 (ბრმადშობილის შესახებ); 4. იოანე, 11, 55-57 (მღდელთმოძღუართა და ფარისეველთა განზრახვა).

საინტერესოა, რომ საკითხავთა ამ სისტემიდან ორივე ჰიმნოგრაფი ასახავს მხოლოდ პირველს — ლუკა 16,19-31.

მინჩხის საგალობელი მთლიანად ამ იგავითაა შთაგონებული. სახარებისეულ საკითხავის მსგავსია საგალობლის სულისკვეთებაც, ზოგადი შინაარსიც და ფრაზეოლოგიაც. სახარებისეულ საკითხავში მდიდრის ვედრება საგალობელში ასეა გარდათქმული: „დააწთვე ჩუენ ზედა წყალობაჲ შენი".

ყურადღებას იქცევს III ტროპარის დასაწყისში წარმოთქმული ერთგვარი „აღსარებაც", რაც გამოწვეულია ცოდვით დაცემის უღრმესი განცდით:

„მამაო, ტკბილო და მოწყალეო,
რაჲმცა ვილოცეთ, არა უწყით ჩუენ,
რამეთუ შეგინებულ ვართ
და განმაცუბრებს ჩუენ
ბრალთა და ცოდვათა ჩუენთა სიმრავლე".

ყურადღებას იქცევს საგალობლის II ტროპარში წარმოდგენილი „სამოსლის" სიმბოლიკა — მდიდრული, ბრწყინვალე სამოსის ტრანსფორმაცია ჯოჯოხეთის ალად:

„იხილეთ მდიდრისაჲ მის,
რომელი მარადის იმოსებოდა
სამოსლითა ბრწყინვალითა
და გლახაკთა არაჲ შეიწყალებდა,
აწ ჰმოსიეს ბნელი ალი ჯოჯოხეთს შინა,
იწუების და არაჲ დაიწუების
და არა ოდეს ჰპოვებს განსუენებასა".

მინჩხის ამ საგალობლის ბოლო ტროპარს წარმოადგენს ორიგინალური ღმრთისმშობლისანი, რომელშიც ყოვლადწმიდა გააზრებულია პირველქმნილი ედემის განსაახლებად მოვლენილ „სულიერ სამოთხედ".

არანაკლებ დრამატულია კონსტანტინე პრესლაველის საგალობელი. უწყალო მდიდრისა და ლაზარეს სახარებისეულ იგავზე დაყრდნობით ახდენს კონსტანტინე პრესლაველი თემის ორიგინალურ განზოგადებას. მდიდრული პორფირითა და ბისონით „დამძიმებული" სულის განწმენდას იგი სინანულის ცრემლით ცდილობს. მდიდრული სამოსის და ცხოვრების შესაბამისი სტილის საწინააღმდეგოდ, ავტორი იხსენებს ჯვარზე გაკრულ, „განშიშვლებულ" მაცხოვარს და ევედრება მას მოწყალებას — ლაზარეს მსგავსად.

კონკრეტული სახარებისეული იგავი ავტორს განზოგადების უმაღლეს დონეზე აჰყავს სხვა ეპიზოდისა და მოვლენის — მაცხოვრის ჯვარცმასთან შეპირისპირებით. ეს მოულოდნელ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. აქვე აშკარად იკვეთება ავტორის აზროვნების მასშტაბურობა.

ამრიგად, კონსტანტინე პრესლაველი და იოანე მინჩხი თითქმის თანამედროვენი — X საუკუნის I ნახევრის მოღვაწენი არიან. ორივე მათგანის შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული „მარხვანის" სახელით ცნობილ კრებულთან. ორივე მათგანს დიდი ღვაწლი მიუძღვის ამ კრებულის შედგენაში. ამასთან ერთად, მათ ეკუთვნით მთელი ციკლი „მარხვანისათვის" განკუთვნილი მცირე ფორმის საგალობლებისა. ესაა შესაბამისი „მარხვანების" მთელი სტიქარონული ნაწილი. ორივე მათგანის შემოქმედება გამოირჩევა პოეტური სრულყოფით და ბოლოს, ორივე მათგანის მოღვაწეობა ემთხვევა ეროვნული სულისკვეთებით გამორჩეული მეფეების — სიმეონ I-ისა და დასავლეთ საქართველოს, „აფხაზეთის" მეფის — გიორგი I-ის მოღვაწეობის ხანას. განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ კონსტანტინე პრესლაველი, ფაქტობრივად, იწყებს ბულგარული მწერლობის დიდ ტრადიციებს, იოანე მინჩხი კი ახალ ეპოქას ქმნის იმ დროისათვის უკვე ექვსი საუკუნის წინ დაწყებულ ქართულ სასულიერო მწერლობაში. ორივე მათგანის საგალობლები ჰიმნოგრაფიის შედევრებს წარმოადგენს.

დამოწმებანი:

Karabinov, Ivan. *"Postnaia Triod"*. Sankt-Peterburg: 1910 (Карабинов Иван. Постная Триодь. СПб.: 1910).

Khachidze, Lela. comp. and ed. *Ioane Monchkhis P'oezia*. Tbilisi: 1987 (ხაჩიძე, ლელა. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო. *იოანე მინჩხის პოეზია*. თბილისი: 1987).

Khachidze, Lela. *"Qartuli Qristianuli Kulturis Istoriidan"*. Tbilisi: 2000 (ხაჩიძე, ლელა. *ქართული ქრისტიანული კულტურის ისტორიიდან*. თბილისი: 2000).

Khachidze, Lela. "Tipological Parallels (Towards the History of Christian Poetry From the 8th to 10th Century) (ხაჩიძე, ლელა. ტიპოლოგიური პარალელები (VIII-X საუკუნეების ქრისტიანული პოეზიის ისტორიიდან), *სჯანი*, 12, თბილისი: 2011).

Metreveli, Elene. . comp. and ed. *"Zlispirni"*. Tbilisi: 1971 (მეტრეველი, ელენე. გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო. *ძლისპირნი*. თბილისი: 1971).

Popov, Georgi. *"Novootkrita Originalna Starobolgarska Chast v Teksta za Trioda"*. Sofia: 1978 (Попов Георгий. *Новооткрита оригинална старобългарска част в текста за Триода. Български език. кн. 6* София: 1978).

Siradze, Revaz. *"Kulturul - Literaturuli Paralelebi" Qristianuli Kultura da Qartuli Mwerloba*. Tbilisi: 1992 (სირაძე, რევაზ. *კულტურულ-ლიტერატურული პარალელები*. ნიგნში: *„ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა"*. თბილისი: 1992.

Zaimov Jordan. *The KICEVO TRIODIUM also known as BITOLA TRIODIUM*, Nijmegen: 1984.

Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: 1980.

Lela Khachidze
(Georgia)

From the History of the 10th-century Georgian and Bulgarian Hymnography

Summary

Key words: hymnography, "Lenten Triodion", htichera, Ioane Minchkhi, Constantine of Preslav.

In this paper, using the method of comparative analysis, one very interesting phe-no-menon in the history of the 10th-century Georgian and Bulgarian hymnography has been considered.

The tenth century is the time of strengthening national self-consciousness in the history of Georgia. At this period several branches of Georgian ecclesiastical writing reach their peak of evolution, including Christian poetry – hymnography.

In Georgian hymnography a special place is occupied by Ioane Minchkhi who lived and worked in the first part of the 10th century. The revealing of Minchkhi's unknown heritage by us – 77 hymns, testifies to the fact that he was the first Georgian "Lenten Triodion " compiler and editor.

By composing the first Georgian "Lenten Triodion" Ioane Minchkhi created a new epoch in the history of Georgian hymnography. All redactions of the later period are based on the first Georgian "Lenten Triodion". Ioane Minchkhi is the only author among Georgian hymn-writers who has done work of such scope and complexity.

Along with the hymns translated from Greek this collection comprises more than 100 hymns written by Ioane Minchkhi himself, including all small-sized hymns for "Lenten Triodion". Thus, Ioane Minchkhi is the author of the whole Stichcrion part of the first Georgian "Lenten Triodion". These hymns which represent the masterpiece of Christian poetry are created with account of strict requirements of this collection. Along with big traditionalism they are also characterized by great originality. Merging of these two factors gives to Ioane Minchkhi's poetry uniqueness.

By introducing more than 100 hymns for "Lenten Triodion" Ioane Minchkhi added original Georgian layer into "The Lenten Triodion" of Byzantine type. In Georgian hymnography it is considered the only case of "Nationalisation" of hymnographic collection translated from Greek. Generally, such kind of thing is less expected in the history of this one of the most canonic branches of ecclesiastic writing - hymnography.

It is noteworthy that in Ioane Minchkhi's hymnographical canon which is devoted to St.Giorgi, there is mentioning of king Giorgi expressed with great benevolence. This must have been the king of Western Georgia, i.e. king of Abkhazia – Giorgi I who is referred to in "The Life of Kartli". The name of this king is associated with the foundation of Chkondidi Episcopate.

King Giorgi "with great entreaty" asks Ioane Minchkhi to create this hymn that testifies to the distinguished authority of this hymn-writer. At the same time makes prominent the image of this less studied worthy king in the history of Georgia.

Similar phenomenon has been discovered by us in the history of the 10th-century Bulgarian hymnography. The tenth century is an extremely fruitful time in the history of Bulgaria. This was a time of the reign of Czar Simeon I who made significant change in the spiritual life of the country, namely, he replaced the Greek language in liturgy with Bulgarian. According to his will in 893 the People's Council recognized Bulgarian as an official language for the state and church. In the same year Simeon moved the literary school from the old capital of Bulgaria – Pliska to the new capital Preslav. The Preslav Literary School became a great literary and cultural centre of Bulgaria.

The outstanding figure of this epoch – Constantine of Preslav was in high favor and agreement with Simeon I. Constantine of Preslav is known in the history of Bulgaria as a scholar, writer and translator. He was one of the most important men of letters working at the Preslav Literary School at the end of the 9th century and the beginning of the 10th century.

In the history of Bulgarian writing he is known mainly as the author of "The Didactic Gospel". This is the first compilation of preaches in Slavic literature. The compilation also features "Alphabet Prayers" which are recognized as first specimens of Slavonic ecclesiastic poetry.

Constantine of Preslav was the first author who created historical chronicle in Slavic literature – "Histories". In 906, by commission from Simeon I, he translated "Four Epistles against the Arians" by St. Atanassius of Alexandria, as a response to the beginning of the spread of heresies in medieval Bulgaria. Constantine of Preslav is the alleged author of "Service for Methodius", showing the struggle of Saint Methodius for the recognition of Old Church Slavonic.

Constantine of Preslav is also the author of one more work: "Proclamation of the Holy Gospels" where he rejects the priority of the foreign language, namely Greek and evidences an exceptional importance of Old Bulgarian for the elevation of Bulgarian culture.

Thus, in the person of Constantine of Preslav Bulgaria in the 10th century had a universal figure who laid the foundations to several branches of Bulgarian ecclesiastic literature. All his creative work bears the imprint of national tradition.

At the end of the 9th century and the beginning of the 10th century similar aspiration is clearly manifested in an environment with which two outstanding representatives of the ecclesiastic literature – Ioane Minchkhi and Constantine of Preslav are connected. **As it turns out, there is an amazing similarity between them also from the viewpoint of contribution made in the most important liturgical-hymnographic collection – "The Lenten Triodion".** Under the name of "The Lenten Triodion" in Christian writing is known the collection which is one of the most important parts of an extensive repertoire in hymnography. Its compilers made an outstanding contribution to the history of hymnography because the work done at the compilation of this collection actually means the search for numerous hymns and author's heritage, and their preservation.

In 1984 in Holland at the initiative of Najmegen University an old Bulgarian manuscript was published that is dated from the 11th century. It is "Kichevo Triodium" also known as "Bitola Triodion" which contains one of the oldest redactions of Slavic "Lenten". As it turns out, this manuscript is associated with the name of Constantine of Preslav. He must have been an editor and compiler of this one of the earliest redactions of Slavic

"Lenten Triodion".

"Bitola Triodion" includes the whole cycle of Climenti Studites "Three-Odes". Along with them the whole cycle of unknown (presumably, Byzantine) author enters the manuscript. It seems Constantine of Preslav himself translated from Greek these odes entering the "Lenten Triodion" compiled by him.

According to the publisher I. Zaimov's opinion, it is not an exact translation of the Greek original. Constantine of Preslav gives free translations of "Three-Odes" by Climenti Studites.

Thus, according to "Bitola Triodion", Constantine of Preslav appears as a figure with independent translational principles to whom belongs one of the earliest and important redactions of Slavic "Lenten Triodion".

The manuscript deserves special attention for the history of hymnography from the viewpoint that it contains the whole cycle of original Slavic hymns – over 80 small-sized hymns the author of which is Constantine of Preslav.

Thus, Constantine of Preslav created the whole Sticharion part of original hymns for Slavic "Lenten Triodion". These hymns represent the masterpiece of hymnography. Lyricism merged with profound theological education makes these hymns extremely impressive.

This is the whole cycle of small-sized hymns which cover almost the entire period of the Lent. The majority of them includes own rhythmic metre and musical compositions. The hymns of such type in comparatively small number are found even in Byzantine hymnography itself. They are especially rare in Christian poetry of this or that country (not Greek-speaking). In Georgian hymnography around 30 hymns of this type belong to the only author – Ioane Minchkhi.

The work features Constantine of Preslav's one small-sized hymn intended for the Palm Tuesday that has been compared with Ioane Minchkhi's small-sized hymn intended for the same day using the method of comparative analysis.

Both of these authors follow the tradition of Jerusalimite liturgy according to which on the Palm Tuesday several readings from the Gospel are put. Of them the hymns of both authors reflect only one – the Gospel of Luke (16, 19-31).

Minchkhi's hymn is totally inspired by this proverb. The spirit of the hymn, general content and phraseology are also similar to the Gospel reading. At the same time, original artistic images are also found. The symbol of "garment" presented in the hymn attracts attention – the transformation of rich, splendid garment into Hell's flames. Of interest is also a kind of "confession" expressed by a hymnographer.

Based on the Parable of the rich man and Lazarus Constantine of Preslav makes original generalization of the theme. Being "clothed" in purple and fine linen he tries to purify his soul through tears of repentance. In contrast to the style relevant to rich clothes and life the author recalls the Savior crucified "naked" and begs the Lord to have mercy on him – like Lazarus.

Concrete Gospel proverb is raised by the author to the highest level of generalization by contrast with other episode and phenomenon – the crucifixion of Our Savior. This produces unexpected artistic effect. Here a large scale of the author's thinking is clearly shown.

Thus, Constantine of Preslav and Ioane Minchkhi are almost contemporaries – the representatives of the first half of the 10th century. The creative work of both of them is closely linked with the collection known under the name of "The Lenten Triodion". Both of them made great contribution in compilation of this collection. Along with this, the whole cycle of small-sized hymns intended for "The Lenten Triodion" belongs to them. This is the entire Sticharon part of relevant "Lenten Triodion". The creative works of both of them are distinguished with poetic perfection and finally, the activity of both of them coincides with the reign of two kings distinguished with national aspiration – Simeon I and Giorgi I, "Abkhazian" king of Western Georgia. The difference is that Constantine of Preslav actually starts great traditions of Bulgarian literature, whereas Ioane Minchkhi creates new epoch in Georgian ecclesiastic writing that has already begun six centuries before by that time. The hymns of both of them represent the masterpieces of hymnography.

REGINA KOYCHEVA
(Bulgaria)

From Byzantium to Bulgaria and to Georgia – Modifications and Typological Similarities between Old Bulgarian and Georgian Hymnography*

In 1977, the scientific facts known at that time led the great Georgian researcher Korneli Kekelidze to the conclusion that the original (not translated) Georgian hymnography of the 10th c., which is remarkable in its magnitude and which was created simultaneously with the Georgian translations of the Greek chants, was an unprecedented phenomenon in history (Grigolashvili 1979: 177, – citing Kekelidze 1960: 55). Curiously, a statement by his compatriot Revaz Siradze from the same year, 1977 – "There are sufficient grounds for the uniformity of Old Bulgarian and Old Georgian literature..." (Siradze 1977: 63)** – now sounds like a premonition of the great wave of discoveries that began in the 1970s in the field of original Old Bulgarian hymnography (La poesia: 109-112). We can now conclude that the original Georgian hymnography has a known historical parallel – namely, Old Bulgarian chant poetry from the end of the 9th and the early part of the 10th c. This is a sufficient prerequisite to arouse the interest of comparatists. However, Siradze's statement from the same year, 1977 – "Very little has been written about Old Bulgarian-Georgian literary connections" (Siradze 1977: 63)*** – remains valid even at this moment. In palaeoslavic hymnology, the typological parallels between the two traditions are still an exotic rarity. This article is a humble attempt in this direction.

1. Original Hymnography

The period during which the hymnographic genre of the canon blossomed in the Byzantine Empire, the 8th–9th c., was marked by an untold number of hymnographic works. Precisely in response to the zeitgeist, Old Bulgarian and Georgian hymnography adopted the new Byzantine genre not only by translating the new works but also by creating their own remarkable original chants. In Old Bulgarian hymnography, this phenomenon was almost simultaneous with the advent of Slavic letters and is characterized by scholars as the Golden Age of Bulgarian literature (from the end of the 9th c. until the first decades of the 10th c.). Although suggestions have been made that certain Slavic chants were written in Great Moravia or in Rome (see e.g. Kozhuharov 1984: 18–19; Turilov 2006: 119), Bulgaria was the irrefutable center of Old Bulgarian hymnography (Popov 1982: 22-26), whose creators were Saint Cyril and Methodius' disciples, from whose ranks only three

* The article is financed in the frames of the project "Support for the Development of the Scholarly Potential of Young Humanitarian Scholars and the Strengthening of their Professional Contacts with World-famous Scholars in their Area of Study Project (№ BG051PO001-3.3.04/61) financed by the European Social Fund according to the Development of Human Resources Operational Programme" (by the intercession of the Bulgarian Ministry of Education, Youth and Science).

** The original passage of the article reads as follows: "Существует достаточно оснований для однотипности староболгарской и старогрузинской литературы...".

*** "О староболгарско-грузинских литературных связях написано очень мало".

names of hymnographers have reached us, namely: Constantine, the bishop of Preslav; St. Clement of Ohrid; and St. Naum of Ohrid. The vicissitudes of history have deprived us of Slavic hymnographic manuscripts from that early epoch.

In Georgian hymnography, whose beginning is usually considered to be in the 8th c. (Kekelidze 1944; Grigolashvili 1979: 174), the 10th c. is defined as the climax (classical period) of original chant poetry. By virtue mostly of the unique hymnographic miscellany preserved until the present day and compiled in the years 978–988 by the Georgian hymnographer Mikael Modrekili, more than a few names of Georgian hymnographers from that epoch have reached us, including those of Ioane Minchkhi, bishop Ioane Mtbevari, Kurdanai, Ezra, Stepane (Sananoisdze), the bishop of Chkondidi, Ioane Konkozisdze, and Mikael Modrekili. Like original Slavonic chant poetry from that time, Georgian hymnography was concentrated mainly in Georgia and more specifically in the monasteries in the Kingdom of Tao-Klarjeti (Grigolashvili 1979: 175–176; Dzhgamaya 2000: 406).

One of the most typical motivations to compose original chants was, of course, the need for liturgical services for the newly canonized national saints. This need remained valid for practically the whole time frame encompassing the existence of original hymnography. In Slavic literature, already in the 9th c. the disciples of Cyril and Methodius wrote services in honor of their teachers, whom the Church considers equal to the Apostles. Four such works are known today: a service for St. Methodius written by Constantine of Preslav, a canon for the same by St. Clement of Ohrid, an anonymous service for St. Cyril, and an anonymous canon for the two brothers (Istoriya: 124). In Georgian hymnography, scholars have determined that the first original work was a chant by Ioane Sabanidze from the 8th c. about the martyrdom of the Arab Abo Tbileli, who was converted to Christianity (Kekelidze 1944).

The creative attitude towards adopted Byzantine hymnography can be clearly seen in the fact that both Slavic and Georgian hymnographers from the 9th–10th c. composed plenty of chants in honor not only of national saints, but also for ecumenical feasts, for which Greek liturgical masterpieces already existed. Thus, in reference to original Old Bulgarian hymnography for Christmas and Epiphany (a canon for Christmas by Constantine of Preslav, an anonymous canon for Epiphany, pre-festive and post-festive stichera), Georgi Popov – the discoverer of many of these chants – noted: "It is interesting that like the Old Bulgarian hymnographers, the Georgian writers have also composed a number of works in similar genres in honor of the feasts of Christmas and the Epiphany. For example, the iambic canons for the pre-festive Christmas cycle by Ioane Mtbevari – the Georgian hymnographer from the 10th c. – are well known, as are his stichera for Christmas, Epiphany and others" (Popov 2002: 380–381).*

We also can identify another parallel between the two chant traditions from the 9th–10th c. in the Menaion repertoire. They include a canon for St. Euthymius the Great by St. Clement of Ohrid (Stanchev, Popov 1988: 120–129, 170–181) and a canon (preserved in the tropologion of Mikael Modrekili) for the same saint by the Georgian hym-

* In the original: "Интересен е фактът, че подобно на старобългарските песнописци грузинските книжовници създават редица сходни в жанрово отношение творби, посветени на празниците Рождество Христово и Богоявление. Така например известни са ямбически канони на грузинския песнописец от X в. Йоан Мтбеварн за предпразничния Рождественски цикъл, негови стихири за Рождество Христово, за Богоявление и др."

nographer from the 10th c. Ioane Minchkhi (Khachidze 1984). It is noteworthy that the two canons are composed in modes which correspond to one another – the Georgian canon is in the fourth, while the Old Bulgarian one is in the eighth mode (i.e. the fourth plagal). These common characteristics are a prerequisite for a future comparative study of the two works.

The great scholar Lela Khachidze proposed a sound hypothesis that the sticheron at "Lord, I have cried" for the same Georgian canon had been written by another author – Ezra (Khachidze 1984). It is remarkable that such collective chant writing is documented in Old Bulgarian hymnography as well. Some of the preserved acrostics prove that St. Clement of Ohrid and Bishop Constantine of Preslav divided up between themselves in advance the works to be composed for certain commemorations (Popov 1982: 21–23), and one of them usually wrote the stichera, while the other – the canon for the feast. Admittedly, other men of letters, who have remained anonymous, took part in this collaboration, too.

Perhaps the most striking parallel between the Old Bulgarian and Georgian strategies for adopting Byzantine tradition can be noted in the Triodion repertoire (for the movable calendar cycle). As Georgi Popov revealed in his studies, the most prolific Old Bulgarian hymnographer – Constantine of Preslav – in the course of translating the Byzantine Triodion Book in the years 885–886 translated three cycles of triodia and tetraodia, and instead of translating the fourth – namely, the acrostic cycle of St. Joseph the Hymnographer, which has remained untranslated in Slavic, – he compiled his own cycle comprising the longest acrostic known so far in medieval hymnography (Popov 1985: 108). Similarly, the studies of Lela Khachidze convincingly attest that the most productive Georgian hymnographer, translator and compiler of the earliest Georgian Triodion Book – Ioane Minchkhi – had added over 100 chants of his own, including stichera, full canons, a triodion and others, to the translated Greek Lenten works (Khachidze 1984).

Original Old Bulgarian and Georgian hymnography shared one and the same destiny during the next mediaeval millennium. The general decision to unify the texts for worship in the whole Eastern Orthodox world led to the elimination of original hymnography from the liturgical books. According to G. Popov, the starting point of this process in the Slavic world was the mid-tenth century, and in Georgian literature – the beginning of the 11th c. However, mainly in the provinces, miscellanies of the old type continued to be transcribed. Due to this fact, some later copies of ancient original chants have reached us. It is remarkable that the most active center in the implementation of this reform, which aimed at reducing the content of the liturgical books only to certain strictly fixed translated Byzantine texts, was the same for Bulgaria and Georgia – it was Mount Athos with its schools of literary reforms (Gugishvili; Dzhgamaya 2000: 406; Popov 2006: 39-41).

Some common phenomena can be traced in the case of translated hymnography as well. A characteristic feature recorded in the scientific literature on Slavic, Georgian and Syriac hymnography is the interpolation of a second ode in eight-ode canons. As specialized studies show, this practice originated in the Palestinian-Sinaitic hymnographic tradition of the 8th–9th c. It is well known that the early hymnographic production of the First Bulgarian Kingdom (from the end of the 9th c. and the beginning of the 10th c.) still preserved some Palestinian-Sinaitic peculiarities before finally reorienting itself towards the Constantinople liturgical model (Krivko 2008: 67, 77). As for the Georgian chant po-

etry, Khachidze associated the origin of the practice of adding a second ode to eight-ode canons with the hymnographer Ioane Minchkhi and dated the phenomenon to the 950s (Khachidze 1984).

A quite important typological similarity between Old Bulgarian and Georgian hymnography can also be noted with regard to the translation of Byzantine chants. Generally, the Old Bulgarian translations from the end of the 9th c. and the early 10th c. aimed at preserving the rhythm of the Greek original, without or with minor alterations. In some cases this strategy led to a rewording of the content of the Byzantine text (see Istoriya: 108 and the bibliography there). It seems that the same phenomenon was familiar in Georgian hymnography, too. For example, in examining the ancient Georgian translations of the canons to the Venerable Fathers of the St. Sabba Monastery by Stephen the Sabaite, E. Dugashvili concluded that "the Georgian translations from the 10th c. are free (*sensus de sensu*). The translators sought to preserve the form of the Greek original, e.g. the syllabic correspondence between the heirmos and the troparia" (Dugashvili 2003). The same conclusion was drawn by Tinatin Chronz in his newly published study on the Georgian text of a Greek canon for a sick person. The earliest Georgian copy of this text is in an octoechos from the 11th c., written by the eminent Georgian man of letters St. Giorgi Mtatsmindeli (1009–1065). The translation of the canon has preserved all the important features of the form of the original, including the acrostic (transmitted periphrastically in Georgian) and the rhythmic structure of the troparia, all of which "of course, has led to a free treatment of the text's content and a rather new interpretation of its Greek original" (Chronz 2010: 209).

2. The Translation of Heirmoi

Special attention to the rhythm of a text in the process of its translation into another language has been most strongly noted, of course, in the translation of heirmoi – stanzas which serve as rhythmical and melodic patterns in hymnography (see Koycheva 2004: 69 and the bibliography there).

In general, the heirmoi used in original Old Bulgarian hymnography are translated. Only the texts of the heirmoi in the iambic canons, such as the canon for the Nativity by Constantine of Preslav, are exceptions to this rule. In these canons, the content of the heirmoi is highly paraphrased in order to be adapted for the intended form of five lines of twelve syllables each (Popov 1997: 7–8; Popov 1998: 4). Knowing that there are Greek heirmoi that differ only in a few words, we can accept that the rewording in the aforementioned Old Bulgarian translations in practice has turned them into original Slavic heirmoi.

According to Elena Metreveli's investigations, the vast majority of Georgian heirmoi also consists of translated ones. Out of the 403 Georgian heirmoi she studied, the Greek originals of only 17 of them have not been found (Métrévéli, Outtier 1975: 341). This is not by chance, because precisely the Greek heirmoi with their old melody and rhythm, upon which new chants were composed again and again, to the greatest degree introduced and retained the Byzantine tradition in non-Greek literatures (Prohorov 1972: 128). However, Georgian chant poetry, perhaps even more so than the Slavic one, contains original heirmoi, too, which were written by the hymnographer Ioane Minchkhi

(Khachidze 1984).

As was already mentioned in this article, this type of translation, which preserves the authentic rhythm of the original, was particularly typical of the adaptation of Byzantine heirmoi to the Old Bulgarian language in the last decades of the 9th c. and in the early 10th c. A relevant illustration of this type of translation technique can be provided on the basis of the Slavic texts of the heirmoi in the Lenten triodia and tetraodia by Constantine of Preslav.

Some of the heirmoi included in the triodia by Constantine of Preslav contain textual changes in comparison with their Greek originals. Most often these changes are small. Of course, we must keep in mind that the Greek texts issued by Eustratiades in his edition of the *Heirmologion* (Eustratiades 1932), which is used as the basis for comparison of the differences noted in this article, can only provisionally be taken as the originals of the translated texts, recorded in copies of the cycle by Constantine of Preslav.

An impressive example for such a kind of modification is the heirmos for the ninth ode of the triodion for Thursday from the fourth week of Great Lent (Popov 1985: 554). The Byzantine original of the heirmos is from the resurrectional canon № 281, according to the *Heirmologion* edited by Eustratiades (Eustratiades 1932: 199). A comparison with the Old Bulgarian text of the heirmos shows that the lines Вурьсщт ухллбвпѣуб / кбр уеубскщмЭнпн Иеьн / фекпѣуб флqт Внисюрпйт are translated by changing the order of the words and by omitting the conjunction "and." Thus, the literal English translation of these lines is "having seedlessly conceived and having born the incarnated God for humans," whereas the Old Bulgarian one is зачыньш,я бога / въплъщена бе сэмен, / рождьш,я чловэкомъ "having conceived God, incarnated without seed, having born [Him] for humans." In the Byzantine original the adverb "seedlessly" qualifies the conception: Вурьсщт ухллбвпѣуб "having seedlessly conceived," while in the Old Bulgarian text this adverb was replaced by a prepositional phrase qualifying the Incarnation: бога въплъщена бе сэмени "God incarnated without seed." This inverted translation did not change the theological concept of the work. Due to the inversion, however, the length of the original lines (7+8+7 syllables) was preserved,* whose length inevitably would have been disrupted if the grammatical structure and word order of the Byzantine text had been strictly followed.

The transformations made from the source text into the translated text of the heirmoi from the triodion cycle by Constantine of Preslav can be divided in a highly simplified way into the removal of a word, the addition of a word, and the replacement of one lexeme by another one.

A removal of a word is found in the heirmos of the tenth ode in the triodion for Wednesday from the third week of Lent (Popov 1985: 509–510). The Byzantine original of the heirmos is from the canon for the Assumption by St. John of Damascus (Eustratiades 1932: 141, canon № 100, the first heirmos for the ninth ode). In this case the three-word expression Вѝлщи ньщи 5эуйт (seven syllables) (literally "the nature of the immaterial

* The third Old Bulgarian line quoted (РОЖДЬШ,Я ЧЛОВЭКОМЪ – eight syllables) in its variant in the triodion of Bitola is one syllable longer than its corresponding line in the original (фекпѣуб флqт Вписюрпйт – seven syllables). Therefore, the protograph perhaps contained the short form of the participle РОЖДЬШИ. It is very likely, too, that the genitive form СЭМЕНЕ was written in the protograph instead of СЭМЕНИ, which was used quite often during the Middle Bulgarian period of the Bulgarian language.

minds, i.e. spirits") was translated into Old Bulgarian with the two-word phrase бесплътьнаго родъ "the kind of the immaterial" (eight syllables), which reproduces the length of the Byzantine line. Here the noun in genitive case ньщи was removed from the translation, for which reason the adjective бесплътьнаго takes on the function of a noun.

An addition of a word is present in the Old Bulgarian translation of the heirmos of the fifth ode from the triodion for Friday from the third week of the Great Forty Days (Popov 1985: 514). The heirmos is from the resurrectional canon № 182 according to Eustratiades' edition (Eustratiades 1932: 131). Here the translation омрачен© 'darkened' (four syllables) of the line ô[TóêïôéóiÝíçí (six syllables) was supplemented with the adjunct грэхы 'by sins' (instrumental case, plural), which is missing from the original. This modification enhanced the moral focus of the work and extended the line to the target length: омрачен© грэхы (six syllables). Of course, the possibility that the addition is a result of a copyist's mistake should not be excluded in light of the fact that the phrase омрачень грэхы was common in hymnography.* Even so, however, the accumulation of a number of examples in which the changes which are present in a translated text have made this text closer to the rhythm of the original speak in favor of a deliberate translation strategy. In support of this, the modification analyzed above is not unique in the heirmos in question – the length of the last line is also equal with the number of syllables in the final line of the Byzantine stanza at the expense of one missing word: ×ñéóôS, ›т мьнтт еЬурлбчнтт 'Oh Christ, as the only merciful[One]' – хрьсте яко м҃лосрьдъ 'Oh Christ, as merciful' (both of them eight syllables each).

In all these cases, the removal or addition of words in translation still did not change the theological sense of the text. This was also the case when certain lexemes were not translated with their exact equivalents, but were replaced by other words, usually similar in meaning.**

A typical example of this is the heirmos for the fifth ode of the triodion for Friday from the fifth week of Lent (Popov 1985: 595). The Byzantine original is from the Great Canon of Repentance by St. Andrew of Crete (Eustratiades 1932: 170, canon № 240). Here the word form 5éëÜíèñùðå (four syllables), instead of its exact equivalent чловэколюбьче 'oh [You] Philanthropist' (six syllables), was replaced with м҃лосрьде 'oh [You] Merciful' (four syllables). In this way, the line in which the lexical substitution appeared acquired the desired length. The translation 5éëÜíèñùðå (four syllables) – м҃лосрьде (four syllables) or м҃лост҃ве 'oh [You] Compassionate' (four syllables) was noted by M. Velimirović in his comparison of texts of heirmoi in Byzantine and Slavic heirmologia (Velimirović 1960: 54, 56–57).***

Similarly, the length of a line from the original is preserved in the Old Bulgarian text through the lexical replacement â^ëïâï‡óéí (literally благословтъ '[they] bless') – по«тъ '[they] praise in chants', compare:

* I am very thankful to Assistant Professor Maria Yovcheva for this hypothesis.

** The lexeme which is equivalent in meaning to a certain word from the original, and the lexeme which replaced the equivalent in the process of translation are a typical example of so-called thematic lexis, as defined by Evgeniy Vereshchagin. According to him, thematic lexis comprises vocabulary units which are not linked to each other through synonymy or antonymy, but appear in the same context, which indicates the presence of common semes in their meanings. About thematic lexis, see: Vereshchagin 1997: 254, 257–261.

*** On the contrary, the same translation was evaluated by A. Gove as less consistent with the rhythm of the original than the literal translation чловэколюбьче (Gove 1978: 215–217).

Ѓv а̂ёїаїѣóєі о̂ñáї™и бs äбíÜìåéò (12 syllables)
,же по«тъ небесьныѧ с,лы (12 syllables)
'Whom the heavenly powers praise in chants'

This substitution is present in the heirmos for the eighth ode of the triodion for Thursday from the fourth week of the Great Forty Days (Popov 1985: 553), whose Byzantine original is from canon № 289 (Eustratiades 1932: 204).

The first two lines in the translation of the heirmos for the eighth ode from canon № 239 (Eustratiades 1932: 170) are an example of the same type. Here the nominative plural with the definite article їs Ѓσιοι (four syllables) was not translated with its exact equivalent прэподобьн,, 'venerable' (six syllables), but replaced with the lexeme свт,, 'saints' (three syllables).* Likewise, in place of the expected prepositional phrase въ пешт, 'in the kiln' (three syllables), which should have translated Tí ôi êáìßï¥ (five syllables), we find a completely different text: въ вавулонэ 'in Babylon' (five syllables). By means of these lexical replacements, the syllabic lengths of the Old Bulgarian lines equaled those of the Byzantine ones – compare the following:

Їs Ѓσιοι óїð ðáqäåò (7 syllables) Tí ôi êáìßï¥ (5 syllables)
'Thy venerable children' 'in the kiln'
Свтии ти отроци (7 syllables) въ вавулонэ (5 syllables)
'Thy holy children' 'in Babylon'

Obviously, for the Old Bulgarian translator, this Byzantine passage consisted of two lines (7 + 5 syllables), which caused the observed lexical substitutions. One confirmation of this fact is the presence of a punctuation mark in the Bitola triodion precisely after the seventh syllable in the Old Bulgarian text of this heirmos as part of the triodion by Constantine of Preslav for Monday from the third week of Lent: сѢтии ти wUроци • в вавилонэ... (Popov 1985: 502).

In this case as well, the lexical substitutions made in the process of the Old Bulgarian translation did not alter the general sense of the work. In the first part, the more particular term Ѓσιοò (прэподобьныи) 'venerable' was replaced by the generic one – свтыи 'saint, holy,' insofar as sanctified people, whether belonging to the venerable, martyrs, holy bishops, etc., are all saints, and the categories which the Church uses to classify them only specify their type of sanctity. In the second part, however, the lexemes "kiln" and "Babylon," taken as separate vocabulary units, have nothing in common. The link between them is the story about the three Jewish youths thrown into the Babylonian kiln, from Chapter Three of the biblical Book of Daniel. Both the pairing of ðáqäåò (отроци) 'children' with êÜìéoò (пешть) 'kiln' as well as отроци 'children' with вавулонъ 'Babylon' equally well reconstruct the biblical situation, because this situation is famous and is the obligatory theme of the heirmoi for the eighth ode. And since the text of the heirmos in question is meant only to recall this situation, without commenting it, the lexical substitution Tí ôi êáìßï¥ – въ вавулонэ was preferred as a convenient way to achieve the desired length of the line, without changing the general sense of the work. It is very likely that this lexical

* The same replacement is present also in one of the textual variants of the translation of the first heirmos for the eighth ode from canon № 53 (Eustratiades 1932: 39) issued by Hannick (Hannick 1978: 100).

replacement was influenced by the texts of some other heirmoi for the eighth ode – for example the heirmos for the seventh ode from canon № 325 (Eustratiades 1932: 227), whose beginning reads: Ðáqäåò èåïóââåqò Ti Âáâõë™нñ...

We have full reason to believe that exactly these lexical substitutes were present iin the protograph of the Old Bulgarian Triodion Book, because we find them in all 24 manuscripts containing this heirmos as part of the triodion cycle by Constantine of Preslav and the translated Lenten triodia by St. Theodore the Studite and St. Clement the Studite. The heirmos is in the sixth mode, eighth ode, and is included in Constantine's canons for Monday from the third week of Lent and for Saturday from the fourth week, as well as in Theodore's triodia for Thursday from the third and sixth week, and in Clement's canon for Monday from the fifth week of the Great Forty Days.

The examples provided above are not the only ones, but are sufficient to illustrate the rule that the modifications made in the process of translating the heirmoi were intended to bring the rhythmic structure of the Old Bulgarian texts as close as possible to the structure of the originals, without disrupting the general theological sense of the works.*

The same phenomenon was likely not unknown to Georgian hymnography in a certain period as well. E. Metreveli in her studies on the Georgian heirmoi paid special attention to the comparison between the originals and their translations with respect to the distribution of syllables in lines. Using this criterion, the researcher divided the translated Georgian heirmoi into three groups according to the extent of their difference from the originals (Métrévéli, Outtier 1975: 351). Regarding one very large group out of the three, Metreveli came to the conclusion that "the total number of syllables in the Greek and Georgian heirmoi coincides, with a difference of two or three syllables" (Métrévéli, Outtier 1975: 352).** Despite the very limited range of literature on this issue in Sofia libraries, it can be assumed that not a few of the Georgian heirmoi which have equal or similar number of syllables as compared to their Greek originals contain the same type of lexical alterations, which were analyzed here in the Old Bulgarian translations of some heirmoi. A confirmation of this view, as well as of Metreveli's cited conclusion, can be found in the abovementioned article by Tinanin Chronz on the Georgian translation of a Greek canon parakletikos for a sick person. There the author concluded that the Georgian heirmoi, upon which the canon had been composed, "are melodically oriented towards the Greek ones, but are not word-for-word translations" (Chronz 2010: 198).*** Comparing the number of syllables in the originals and in the translations of the model stanzas, Chronz clearly showed that as a rule, the Georgian texts correspond in the number of syllables to the Greek ones or deviate from them by no more than two syllables (Chronz 2010: 193, 197).

* More details on the issue of the lexical alterations in the translated Old Bulgarian heirmoi were brought up in my article: Koycheva 2004, where a comparison with the contemporary Church Slavonic translation was also proposed.

** This passage in the original of the article reads: "Le nombre total de syllables dans les hirmoi grecs et géorgiens concorde, à deux ou trois syllables près".

*** "...sich melodisch an den griechischen orientieren, jedoch keine wörtlichen Übersetzungen sind".

3. The Structure of Heirmologia

In the academic literature, the most frequently noted typological similarity between Slavic and Georgian hymnography is the equal structure of the Heirmologion – the liturgical book containing the full texts of the rhythmic and melodic models (the heirmoi) required for composition and for performance of works from the genre of the canon. All currently known medieval Slavic heirmologia, as well as the main type of Georgian heirmologia are arranged by odes (i.e. within each of the eight modes, first all the heirmoi for the first ode are written out, then all the heirmoi for the second ode, then – for the third one, etc.). In contrast to these miscellanies, the main type of Byzantine heirmologia has a different ordering – by canons (i.e. within each of the eight modes and following the succession of the odes /1, 2, 3, 4.../, first all the heirmoi belonging to a canon are given, then in the same way the heirmoi from another canon are written out, etc.).

According to the specialist in Georgian heirmologia Elena Metreveli, the selection of the heirmoi included in these miscellanies was made by the compilers themselves, and was not borrowed readymade from a Greek heirmologion (Métrévéli, Outtier 1975: 335 and other pages). A similar hypothesis regarding Slavic heirmologia was proposed by the Belgian Slavicist Christian Hannick. In his opinion, the Old Bulgarian Heirmologion was compiled already in the 9th c. by the saintly brothers Cyril and Methodius, who themselves selected which heirmoi to include and in what sequence to order them in the new book (Hannick 1978: 83-84).

These two peculiarities (i.e. the arrangement by odes and the unique selection of heirmoi) unite Georgian and Slavonic heirmologia and differentiate them from the Byzantine ones. However, there are also some individual traits of the book's structure that distance all three of these hymnographic traditions from one another. According to the investigations made by Milos Velimirović and Elena Metreveli, Georgian heirmologia as a whole contain two times fewer heirmoi than the Slavonic ones, and three times fewer than the Greek ones (Métrévéli, Outtier 1975: 341). Also, a specific feature of the Georgian collections of the same type is that a corresponding theotokion was added to each heirmos, thus these collections were named "Heirmoi and Theotokia" in the manuscripts (Métrévéli, Outtier 1975: 334). Neither the Slavic nor the Byzantine literatures have ever witnessed such a phenomenon (Métrévéli, Outtier 1975: 334).

The characteristic features of the heirmologia's structure in different hymnographic traditions, especially the arrangement by odes in both Slavic and Georgian miscellanies of this type, raise the issue of patterns and more precisely the issue of whether direct contact between Georgian and early Medieval Bulgarian hymnography could possibly have existed.

In order to address this issue, first it is necessary to recall the facts and well-grounded scientific conclusions which are important for the chronology of the phenomena. The earliest preserved Byzantine and Georgian manuscript heirmologia date from the 10th c. (Métrévéli, Outtier 1975: 334, 353; Hannick 1978: 48). In Metreveli's view, the first Greek heirmologion appeared in the 9th c. at the Monastery of St. Sabba in Palestine, and the first Georgian one - at the end of the same century or in the beginning of the next century in the same monastery where the Georgian liturgical miscellanies were initially compiled (Mé-

trévéli, Outtier 1975: 334, 338, 343). The earliest preserved Slavic heirmologia are from the 12th c. (Svodnyj katalog: 147–150, 225–227), but according to both Roman Jakobson and Christian Hannick, a specialist in the field of Slavic heirmoi, the Old Bulgarian Heirmologion also originated in the 9th c. (Jakobson 1965: 117; Jakobson 2000: 340–341; Hannick 1978: 48, 78, 79-83, 87; Hannick 1989: 111-114). The most ancient heirmologia known today which are arranged by odes are Georgian. The early Greek heirmologia are arranged by canons. The Byzantine miscellanies sorted by odes are later - they date from the 13th c. at the earliest (Métrévéli, Outtier 1975: 333-334). One remarkable exception is known, however: a fragment of two folia from the 10th-11th c. (Paris, Suppl. grec 1284), which are a part of a Greek heirmologion arranged by odes (Métrévéli, Outtier 1975: 334). The existence of this fragment proves that even if we quite provisorily assume some direct contact between Georgian and Cyrillic written heirmologion production, these contacts are unlikely to have taken place without the mediation of Byzantine literature. The same conclusion is implicitly present in the following finding by Roman Krivko: "Obviously the structure of the Slavic Heirmologion is due to borrowing from a still unestablished region of the Byzantine Empire, probably peripheral to the capital..." (Krivko 2008: 77-78).*

The question of models and the consideration of the possibility of direct contact between early Slavic and Georgian literatures are the topic of a lengthy scientific discussion between the Slavicists Christian Hannick and Francis J. Thomson. On the basis of the assertion in the Extensive Vita of St. Constantine-Cyril the Philosopher that the Holy Brothers had translated "selected church services," Hannick, as already mentioned, in his study from 1978 proposed a hypothesis that during the mission to Great Moravia (up to 885), St. Cyril and St. Methodius compiled the first Slavic Heirmologion which was ordered by odes (Hannick 1978: 83–84). In the same place in this study, Hannick added: "... this kind of Heirmologion was created by the Slavic apostles" (ibid: 84).** The full context of the statement leads to the supposition that here Hannick meant that the selection of the included heirmoi had been unique and not that the Holy Brothers had themselves invented the type of heirmologion arranged by odes. The wording of the quoted passage, however, allows ambiguity, which became the basis of Thomson's criticism.

Thus, two years later Thomson, in his review of Hannick's work, criticized this standpoint (interpreted by Thomson to mean that the Slavic apostles had been the first in all of history to arrange the heirmoi by odes) and suggested that probably the Holy Brothers had not invented this arrangement themselves, but had seen it in Georgian ecclesiastical literature. In support of his own opinion, he drew attention to the fact that "there was a Georgian monastic colony on Mount Olympus where Methodius was an abbot (indeed, St Hilarion the Iberian was there at precisely the same time)" (Thomson 1980: 103).

After nine years (Hannick 1989), Hannick responded to this criticism by clarifying the chronology of events: the first Georgian monastery on Mount Olympus was founded by St. Hilarion the Georgian in 864, when St. Methodius had already left that place (Hannick 1989: 114). According to the latest data, in 864 the Thessalonian Brothers were in

* In the original of the article this passage reads as follows: "Очевидно, структура славянского Ирмология объясняется заимствованием из пока не установленного, вероятно, периферийного по отношению к столице региона Византийской империи...".

** "...ce type d'hirmologion a été créé par les apôtres des Slaves"

Great Moravia, for which they had departed from Byzantium as early as 862 (Nikolova 1995: 638–640). It should be admitted however, that Thomson's criticism and especially the emphasized adjunct "at precisely the same time" may be due to the huge discrepancies in the dating of St. Hilarion's life in the different hagiographical sources. For example, while according to Zhitiya (1993: 68) the saint founded the first Georgian monastery on Mount Olympus around 864 and died in Thessaloniki in 875, according to Loparev (1910: 59), the Georgian had come to Olympus much earlier – roughly in 845-850, and died in Thessaloniki later – in 880 or 882.

However, Thomson's criticism has obviously left a deep mark on Hannick's research path, because after a further 17 years, namely in his summarizing work on the Heirmologion (2006), the Belgian now seems inclined to accept Thomson's remark; regarding the similar structure of Slavic and Georgian heirmologia, he wrote: "The comparison remains typological. Direct contact zones between the two traditions – the Georgian and the Slavonic – are detected only if Olympus in Bithynia is taken into account" (Hannick 2006: 402).*

I would add two considerations to the problems presented in this scholarly discussion. First, the assumption that the Georgian Heirmologion, ordered by odes, already existed in the 860s (the period when St. Hilarion was on Mount Olympus), does not fit with the chronology worked out by Metreveli, according to which the Georgian Heirmologion was composed at the end of the 9th c. at the earliest.Therefore, I would draw attention to a slightly later moment, not only in relation to the Heirmologion, but in general as a possible interface between Old Bulgarian and Georgian literature. It is known that after the death of St. Hilarion the Georgian in 875 in Thessaloniki, his relics were solemnly transferred in 882 from Thessaloniki to Constantinople by the order of the Byzantine Emperor Basil I the Macedonian (Zhitiya 1993: 68). It is quite logical to assume that clergy from different countries, including above all the homeland of the miracle worker – Georgia – were invited to this event. Scholars have also ascertained that the Slavic apostle St. Methodius made a journey from Great Moravia to Constantinople at the invitation of Basil I the Macedonian; this journey, according to some researchers, happened at the end of 881, according to others – during 882 itself, but according to still others – in the summer of 883. It is known that during this trip the saint left two of his disciples together with Slavic books in the Byzantine capital (Nikolova 1995: 645). It is not impossible that the Moravian bishop attended the ceremonial transfer of St. Hilarion's relics, or even that he had been specifically invited to it. It is known from his Old Bulgarian Extensive Vita that immediately after his return to Moravia from the Byzantine Empire until his death in 885, St. Methodius devoted himself to intense literary activity together with his disciples and busied himself mainly with translations (Nikolova 1995: 646–647). In view of this activity, probably planned, as well as in light of the fact that St. Methodius was carrying Slavic books with him to the Byzantine capital, the apostle surely took a great interest in manuscripts during his visit to Constantinople, and if he met there Georgian men of letters who had come to revere the feast of their compatriot-saint, it is very likely that he acquainted himself with their

* The original passage reads: "Der Vergleich bleibt typologisch. Direkte Berührungspunkte zwischen beiden Traditionen, der georgischen und der altslavischen, ergeben sich nur, wenn man an den bithynischen Olymp denkt"

books. A strong prerequisite that could have led to a desire for such contacts was the common purpose in the struggle against the trilingual heresy, which had dealt blows to both St. Methodius and St. Hilarion, as Kuyo Kuev pointed out (Kuev 1967: 74; see also Siradze 1977: 68).

Of course, one can hardly trace all the historical moments at which the Holy Brothers could have possibly met Georgian scribes. But it should be noted that St. Hilarion the Georgian had visited the same places – Olympus, Thessaloniki and Rome – as St. Cyril and St. Methodius had (Zhitiya 1993: 68; Nikolova 1995: 633–644), although probably at different times. Whether they actually met or not, which is ultimately too pedantic a question, it must be remembered that both the Slavic Apostles and the great Georgian saint had their followers, who could also have shared information – a fact to which Siradze has drawn attention (Sirazde 1977: 68).

In any case, it is undisputed that the Thessalonian brothers took into consideration the Georgian literature in their great missionary work, whether they were closely familiar with it or not. This is evidenced by the following phrase from St. Cyril, uttered to the Roman clergy and documented in his Old Bulgarian Extensive Vita: "...we know many peoples who have their own books and give glory to God each in their own language", among which he mentioned the Iberians, among others. This passage led Revaz Siradze to the conclusion: "...it is clear that at that time Georgian literature was already known both in Bulgarian and in Roman enlightened circles" (Siradze 1977: 64).*

Here we must mention a hypothesis proposed by Maren Taden and later recalled by Siradze that St. Constantine-Cyril the Philosopher may have visited Tbilisi, according to Taden – on the way to his mission in the Khazar Khaganate, and according to Siradze – more likely near or during the time of his mission to the Saracens (Arabians) in Bagdad (Siradze 1977: 64). These assumptions, however, seem very uncertain in my opinion, at the very least because the geographical trajectories of the two missions would require an excessive detour in order for Tbilisi to be visited "en route."

* * *

Each of the three analyzed typological similarities between Old Bulgarian and Georgian hymnography combine the adoption of a Byzantine model with a simultaneous departure from this model. In fact, this combination is the outward expression of the adoption of the spirit (e.g. the very essence) of the Byzantine hymnography. Thus, both Old Bulgarian and Georgian chant poetry acquired the new Byzantine genres and semantic topoi by composing original art instead of translating, because in that distant epoch on the border between the first two millennia of the new era, what was most important was not translating particular Greek chants, but praising Christ in one's native language by means of the new genres. Likewise, both the early Slavic and the Georgian translations of heirmoi allowed paraphrases of the content in order to preserve the most important element – strict rhythmic and melodic structure of these stanzas, without which the heirmoi could not properly serve their chief function as "sound patterns" in hymnography. The similar arrangement (by odes) of Slavic and Georgian heirmologia differed from the order (by

* The original passage reads: "...ясно, что грузинская письменность в это время была уже известна, как в болгарских, так и в римских просвещенных кругах".

canons) typical for the Byzantine miscellanies of this kind, because the layout of these Slavic and Georgian manuscripts was intended to be practical and to assist the church services and not to follow the lead of a certain authoritative liturgical center. Such deference to authority appeared later and led to the unification of the divine services in the different East Orthodox countries, but. alas, also to some loss of national originality.

References:

Chronz 2010: Chronz, Tinatin. "..Kranken, Heiland, gewähre Unversehrtheit": Ein georgischer Krankenkanon und seine griechische Vorlage". *PJANIE MALO GEORGIJU. Sbornik v Chest na 65-godishninata na Prof. Georgi Popov.* Sofia: "Bojan Penev" Publishing Centre (*ПЭНИЕ МАЛО ГЕWРГИЮ. Сборник в чест на 65-годишнината на проф. дфн Георги Попов.* София: издателски център "Боян Пенев"), 2010, 190–209.

Dugashvili 2003: Dugashvili, E. "Drevnie Gruzinskie Perevody Gimnograficheskih Kanonov Stefana Savatsmindskogo (Stefana iz Monastyrja Sv. Savvy)". *Religija* (Tbilisi) 10-11-12 (2003) (Дугашвили, Е. "Древние грузинские переводы гимнографических канонов Стефана Савацминдского (Стефана из монастыря Св. Саввы)". *Религия* (Тбилиси) 10-11-12 (2003)). http://www.nplg.gov.ge/caucasia/Abstracts/RUS/2004/No3/Summary/13.htm

Dzhgamaya 2000: Dzhgamaya, L. "Akrostih v Drevnearmjanskoj i Drevnegruzinskoj Tserkovnoj Pis'mennosti" (a part from the article "Akrostih"). *Pravoslavnaja Entsiklopedija.* Vol. 1. Moscow: "Pravoslavnaja Entsiklopedija" Church-Scientific Center (Джгамая, Л. "Акростих в древнеармянской и древнегрузинской церковной письменности" (фрагмент статьи „Акростих"). *Православная энциклопедия.* Т. 1. Москва: Церковно-научный центр "Православная энциклопедия"), 2000: 405–406.

Eustratiades 1932: Eustratiades, Sofronios. *Heirmologion* (Hagioreitike Bibliotheke, 9) (Εὐστρατιάδης, Σωφρόνιος. *Ἁγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη* (>Бгйпссбфйк[ÀéâčéïèÞêç, 9)). Chennevières-sur-Marne, 1932.

Gove 1978: Gove, Antonina F. 'The Evidence for Metrical Adaptation in Early Slavic Translated Hymns". *Monumenta musicae byzantinae* 6 (1978) (Copenhagen): 211–246.

Grigolashvili 1979: Grigolashvili, L. M. "Izuchenie Gruzinskoj Gimnografii". *Russkaja i Gruzinskaja Srednevekovye Literatury.* Leningrad: Nauka (Григолашвили, Л. М. "Изучение грузинской гимнографии". *Русская и грузинская средневековые литературы.* Ленинград: Наука), 1979: 174–181.

Gugishvili: Gugishvili, Sh. "Bogosluzhenie Gruzinskoj Pravoslavnoj Tserkvi" (a part from the article "Gruzinskaja Pravoslavnaja Tserkov')". *Pravoslavnaja Entsiklopedija.* Vol. 13 (Гугушвили, Ш. "Богослужение Грузинской Православной Церкви (фрагмент статьи "Грузинская Православная Церковь")". *Православная энциклопедия.* Т. 13). http://rusk.ru/st.php?idar=21048

Hannick 1978: Hannick, Christian. "Aux origines de la version slave de l'irmologion". *Monumenta musicae byzantinae.* Subsidia, vol. VI (*Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry*). Ed. Ch. Hannick. Copenhagen, 1978: 5–120.

Hannick 1989: Hannick, Christian. "Das Hirmologion in der Übersetzung des Methodios". *Mezhdunarodeh Simpozium 1100 Godini ot Blazhenata Konchina na sv. Metodij.* Vol. 1. Sofia: Publishing House of the Holy Synod (*Международен симпозиум 1100 години от блажената кончина на св. Методий.* Том I. София: Синодално издателство), 1989: 109–117.

Hannick 2006: Hannick, Christian. *Das altslavische Hirmologion. Edition und Kommentar.* (=Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller, Josef Matl, Linda Sadnik, nunc edendam curat Eckhard Weiher. T. 50). Freiburg i. Br. 2006. XXIII + 877 p.

Istoriya: *Istorija na Byrgarskata Srednovekovna Literatura.* Compiled by Anissava Miltenova. Sofia: "Iztok-Zapad" Publishing House. 2008 (*История на българската средновековна литература.* Съставител: Анисава Милтенова. София: издателство "Изток–Запад", 2008).

Jakobson 1965: Jakobson, Roman. "Methodius' Canon to Demetrius of Thessalonica and the Old Church Slavonic Hirmoi". *Sbornik praci Filosofické fakulty Brněnské University*. Ročnik XIV. Brno, 1965: 115-121.

Jakobson 2000: Jakobson, Roman. *Ezikyt na Poezijata*. Sofia: "Zaharij Stojanov" Publishing House, 2000 (Якобсон, Роман. *Езикът на поезията*. София: издателство "Захарий Стоянов", 2000).

Kekelidze 1944: Kekelidze, Korneli S. "Drevnegruzinskaja Tserkovnaja Literatura". *Etjudy po Istorii Drevnegruzinskoj Literatury*. Tbilisi, 1955 (Кекелидзе, Корнелий С. "Древнегрузинская церковная литература". *Этюды по истории древнегрузинской литературы*. Тбилиси, 1944). http://krotov.info/history/08/demus/1944keke.html.

Kekelidze 1960: Kekelidze, Korneli S. *A History of the Georgian Literature*. Vol. 1. Tbilisi, 1960 (in Georgian language).

Khachidze 1984: Khachidze, Lela A. *Ioann Minchkhi – Gruzinskij Poet 10 Veka*. PhD. Diss. Tbilisi (Хачидзе, Лела А. *Иоанн Минчхи – грузинский поэт X века (диссертация)*. Тбилиси, 1984). http://www.dissercat.com/content/ioann-minchkhi-gruzinskii-poet-x-veka.

Koycheva 2004: Koycheva, Regina. "Kym Harakteristikata na Starobylgarskija Prevod na Irmosite v Triodnija Tsikyl na Konstantin Preslavski" (Койчева, Регина. "Към характеристиката на старобългарския превод на ирмосите в триодния цикъл на Константин Преславски"). *Palaeobulgarica*, 28, 1 (2004): 68–78.

Kozhuharov 1984: Kozhuharov, Stefan. "Pesennoto Tvorchestvo na Starobylgarskija Knizhovnik Naum Ohridski". *Literaturna istorija* 12 (1984): 3–19 (Кожухаров, Стефан. "Песенното творчество на старобългарския книжовник Наум Охридски". *Литературна история* 12 (1984): 3–19.

La poesia: *La poesia liturgica slava antica / Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Lubiana, 15-21 Agosto 2003). Blocco tematico n° 14. Relazioni*. A cura di Krassimir Stantchev e Maria Yovcheva / Составители: Красимир Станчев и Мария Йовчева. Roma: Dipartimento di Letterature Comparate dell'Universita degli Studi Roma Tre – Sofia: Centro di Studi Cirillometodiani presso l'Accademia Bulgara delle Scienze, 2003.

Krivko 2008: Krivko, Roman N. "Sinajsko-Slavjanskie Gimnograficheskie Paralleli". *Vestnik PSTGU III. Filologija* 11, 1 (2008): 56–102 (Кривко, Роман Н. "Синайско-славянские гимнографические параллели". *Вестник ПСТГУ III: Филология* 11, 1 (2008): 56–102).

Kuev 1967: Kuev, Kujo M.*Chernorizets Hrabyr*. Sofia: BAS, 1967 (Куев, Куйо М. *Черноризец Храбър*. София: БАН, 1967).

Loparev 1910: Loparev, Hrisanf M. "Vizantijskija Zhitija Svjatyh 8-9 Vekov". *Vizantijskij vremennik* (Лопарев, Хрисанф М. "Византийския жития святых VIII–IX веков". *Византийский временник*) 17, 1–4 (1910): 1–224.

Métrévéli, Outtier 1975: Métrévéli, Hélène, and B. Outtier. "Contribution à l'histoire de l'hirmologion: anciens hirmologia géorgiens". *Le Muséon. Revue d'études orientales* (Louvain) LXXXVIII, 3–4 (1975): 331–359.

Nikolova 1995: Nikolova, Svetlina. "Metodij". *Kirilo-Metodievska Entsiklopedija*. Vol. 2. Sofia: "St. Kliment Ohridski" University Publishing House (Николова, Светлина. "Методий". *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Том II. София: университетско издателство „Св. Климент Охридски"), 1995: 632–650.

Popov 1982: Popov, Georgi. "Novootkriti Himnografski Proizvedenija na Kliment Ohridski i Konstantin Preslavski". *Bylgarski ezik* (Попов, Георги. "Новооткрити химнографски произведения на Климент Охридски и Константин Преславски". *Български език*) XXXII, 1 (1982): 3–26.

Popov 1985: Popov, Georgi. *Triodni Proizvedenija na Konstantin Preslavski* (Kirilo-Metodievski Studii 2). Sofia, 1985 (Попов, Георги. *Триодни произведения на Константин Преславски* (Кирило-Методиевски студии 2). София, 1985).

Popov 1997: Popov, Georgi. "Novootkrit Kanon na Konstantin Preslavski s Tajnopisno Poetichesko Poslanie" (Попов, Георги. "Новооткрит канон на Константин Преславски с тайнописно поетическо послание"). *Palaeobulgarica* XXI, 4 (1997): 3–17.

Popov 1998: Popov, Georgi. "Kanon za Rozhdestvo Hristovo ot Konstantin Preslavski" (Попов, Георги. "Канон за Рождество Христово от Константин Преславски"). *Palaeobulgarica* XXII, 4 (1998): 3–26.

Popov 2002: Popov, Georgi. "Vizantijskata Himnografska Traditsija i Pesnotvorcheskite Projavi na Kirilo-Metodievite Uchenitsi". *Srednovekovna Hristijanska Evropa: Iztok I Zapad. Tsennosti, Traditsii, Obshtuvane*. Sofia: "Gutenberg" Publishing House, 2003: 370–381 (Попов, Георги. "Византийската химнографска традиция и песнотворческите прояви на Кирило-Методиевите ученици". *Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване*. София: ИК "Гутенберг", 2002: 370–381).

Popov 2006: Popov, Georgi. "Novootkit Starobylgarski Kanon za Nedelja Petdesetnitsa i Negovijat Vizantijski Obrazets" (Попов, Георги. "Новооткритият старобългарски Канон за Неделя Петдесетница и неговият византийски образец"). *Palaeobulgarica* XXX, 3 (2006): 3–48.

Prohorov 1972: Prohorov, Gelian M. "K Istorii Liturgicheskoj Poezii: Gimny i Molitvy Patriarha Filofeja Kokkina". *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury* (Leningrad). *Vol. 27 (Istorija Zhanrov v Russkoj Literature 10-17 Vekov)*, 1972: 120-149 (Прохоров, Гелиан М. "К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина". *Труды Отдела древнерусской литературы* (Ленинград). *Том XXVII (История жанров в русской литературе X-XVII вв.)*, 1972: 120-149).

Siradze 1977: Siradze, Revaz. "O Starobolgarsko-Gruzinskih Literaturnyh Svjazjah" (Сирадзе, Реваз. "О староболгарско-грузинских литературных связях"). *Palaeobulgarica* 2 (1977): 63–73.

Stanchev, Popov 1988: Stanchev, Krasimir, and Georgi Popov. *Kliment Ohridski: Zhivot i Tvorchestvo*. Sofia: "St. Kliment Ohridski" University Publishing House, 1988 (Станчев, Красимир и Георги Попов. *Климент Охридски. Живот и творчество*. София: университетско издателство "Св. Климент Охридски", 1988).

Svodnyj katalog: *Svodnyj Katalog Slavjano-Russkih Rukopisnyh Knig, Hranjashchihsja v SSSR. 11-13 Vekov*. Moscow: Nauka, 1984 (*Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI-XIII вв.* Москва: Наука, 1984).

Thomson 1980: Thomson, Francis. J. "Monumenta musicae byzantinae. Subsidia, vol. VI (Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry). Ed. Ch. Hannick. Copenhagen, 1978" [a review on this miscellany]. *The Slavonic and East European Review* 58, 1980: 102-104.

Turilov 2006: Turilov, Anatolij A. "K Opredeleniju Ob'ema Tvorcheskogo Nasledija Uchenikov Kirilla i Mefidija v Sostave Slavjanskogo Trebnika (Predvaritel'nye Nabljudenija nad Juzhnoslavjanskoj Rukopisnoj i Staropechatnoj Traditsiej)" (Турилов, Анатолий А. "К определению объема творческого наследия учеников Кирилла и Мефодия в составе славянского Требника (Предварительные наблюдения над южнославянской рукописной и старопечатной традицией)"). *Schriften über Sprachen und Texte*. Bd. 8. *Slavica mediaevalia in memoriam Francisci Venceslai Mareš*. Herausgegeben von J. Reinhart. Wien, 2006: 107–123.

Velimirović 1960: Velimirović, Milos. *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologion*. (=Monumenta musicae byzantinae. Vol. IV). Copenhagen, 1960.

Vereshchagin 1997: Vereshchagin, Evgenij M. *Istorija Vozniknovenija Drevnego Obshcheslavjanskogo Literaturnogo Jazyka (Perevodcheskaja Dejatel'nost' Kirilla I Mefodija i Ih Uchenikov)*. Moscow: Martis, 1997 (Верещагин, Евгений М. *История возникновения древнего общеславянского литературного языка (Переводческая деятельность Кирилла и Мефодия и их учеников)*. Москва: Мартис, 1997).

Zhitiya 1993: *Zhitija Russkih Svjatyh. Uchebnoe Posobie*. Vol. 5. Kolomna: Svjato-Troitskij Novo-Golutvin zhenskij monastyr', 1993 (*Жития русских святых. Учебное пособие*. Книга 5. Коломна: Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь, 1993).

რეგინა კოიჩევა
(ბულგარეთი)

ბიზანტიიდან ბულგარეთამდე და საქართველომდე — მოდიფიკაცია და ტიპოლოგიური მსგავსებები ძველ ბულგარულსა და ქართულ ჰიმნოგრაფიებს შორის

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ძველი ბულგარული ჰიმნოგრაფია, ქართული ჰიმნოგრაფია, თარგმანი, კავშირი, მარცვალთა რაოდენობა, ირმოლოგიონი, კონსტანტინე პრესლავის საეკლესიო წესების ციკლურობა, წმინდა კირილი და წმინდა მეთოდიუსი, წმინდა ილარიონ იბერიელი.

სტატია ნარმოაჩენს სამ იდენტურ ფენომენს ძველ ბულგარულსა და ქართულ ჰიმნოგრაფიას შორის. ორივე მათგანში თვალსაჩინოა ბიზანტიური ნიმუშის ადაპტაცია, ამას გარდა მსგავსია ბიზანტიური მოდელიდან მათი დაშორების პრინციპები: 1) ბულგარეთიცა და საქართველოც ბერძნული ჰიმნოგრაფიის ახალ ტალღაზე ჯეროვნად პასუხობს, არა მხოლოდ ახალი საგალობლების თარგმნით, არამედ თავისი ორიგინალური ჰიმნოგრაფიის შექმნით (IX-X საუკუნეები); 2) ბერძნული საგალობლები ისე ითარგმნებოდა, რომ დედანში არსებული მარცვალთა რაოდენობა არ ირღვეოდა; 3) ამავე პერიოდში აღსანიშნავია ის, რომ სლავური ჰიმნოგრაფია გალობაზე იყო გაწყობილი, რომელიც საქართველოსათვის დამახასიათებელია, თუმცა ბიზანტიურში ამგვარი რამ არ გვხვდება.

ANNA ALEXIEVA
(Bulgaria)

Bulgarian Bacchic Poetry from the 19th Century: Context, Specific Characteristics, and the Lyrical Subject

The Bacchic theme established itself distinctly in Bulgarian poetry in the 1840s and 50s, when, most often under the influence of Greek prototexts (the work of Atanasiy Hristopulo), it appeared in poetry collections, songbooks, the periodical literature, and in several cases in texts which remained unpublished during the Revival Period.* The authors who introduced it were sometimes important figures from the Bulgarian canon (for example, Petko Slaveykov), but in most cases were poets who were subsequently marginalized, such as Konstantin Ognyanovich, Manol Lazarov, Yordan Hadzhikonstantinov, Krastyo Pishurka and others. In their poems (which, in fact, are frequently songs, since they contain paratextual instructions for the specific melodies to which they should be set), the role of a hedonistically minded lyrical subject is outlined, whose existence passes above all under the sign of unrestrained drunkenness and the motto *in vino veritas*.

The motif of drinking and wine, having its precursor in the ancient tradition and in biblical textuality, was present within the Bulgarian cultural context even before the popularization of the poetry under discussion here. It can be found in the folkloric tradition, where it has become an important element in certain ritual practices; it has woven itself into the rituality of the holiday, but also palpably marks the sphere of the everyday. In 1673, for example, one foreign traveler noted that "the residents of Gabrovo (...) are quite inclined to openly show their inherent weakness for the drinking of wine" (Немски и австрийски пътеписи за Балканите 1986: 147), while several centuries later, the Revival-Era man of letters Ivan Bogorov noted that in Stara Zagora "they toss back *rakia* [brandy] like water, most are in the habit of gulping down 100 drams of the most fiery spirits at once with the greatest pleasure, without batting an eye" (Боторов 1868).

Despite the fact that drinking was something ordinary in Bulgarian everyday life, in the written tradition until the appearance of Revival-Era Bacchic poetry, it most often bore a negative valence, falling into the paradigm of "fleshly pleasures" (alongside gluttony and voluptuousness), which "are neither natural, nor necessary" and for that reason "must be avoided at all cost" (Св. Йоан Златоуст 1996: 106). This is why men of letters from the end of the 18th and the beginning of the 19th century tended to stigmatize the sinners "who played the bagpipes and flutes and drums and dance and eat and drink and sit at the feast table day and night" (Ангелов 1962). According to Kiril Peychinovich, drinking contradicts the Christian ethnical imperatives, which demand "that we sit wisely, refrain from lechery, and not drink wine intemperately, and not to dance the *horo* as the madmen dance it" (Пейчинович 1816).

Such Christian moralizing statements on drinking continued to be topical towards the middle of the 19th century as well, as can be seen from the popularity of the book *The*

* The concepts "The Bulgarian Revival" and the "Revival Period" have been canonically established in the Bulgaria historiographic and literary-historical texts, most frequently covering the time period from the second half of the 18th century to the Liberation of Bulgarian from Ottoman rule (1878).

Roots of Drunkenness and What Uses It Has For Those Who Drink A Lot, translated by Zahariy

Knyazheski, which traces the physical and moral damages caused by regular drinking: "Drunkenness ruins our blood and destroys the body's beauty and all of our strength; it weakens our brain, ruins and scrambles our reason; it hardens our heart like stone. Drunkenness is the enemy of our spirit; it harmfully squanders our property. Drunkenness is more galling than a bad woman and corrupted and unhappy children. It abases humans and likens them to animals" (Княжески 1842).

Nevertheless, during the 1840s and 50s, alongside such edifying-didactic attitudes towards drinking, other sociocultural impulses were set into motion, which not only did not condemn the consumption of alcohol, but even legitimized it in poetic texts and in this way stabilized one of the most enduring images of the Revival Period, presenting it as a time of distancing from medieval asceticism and dogmatism, a time of the rehabilitation of "worldly" joys and pleasure in life. The activation of such attitudes and the meanings they gave rise to in certain works was inspired both by the surrounding context of everyday life in which drinking was normally present, as well as by the cultural dialogue with other texts and poetic traditions (Greek, Russian, and European influences), through the realization of intertextual mechanisms and interactions.

The paradigm-founding text, which integrated the transformative energies hovering in the sociocultural space, stabilizing them into a holistic and conceptual artistic program, is Konstantin Ognyanovich's collection *Entertaining Book for the Year 1845*. As the title indicates, it is neither the lesson nor the moral interest which should determine the receptive attitude, but rather the sense of "entertainment," of the playful beginning imbued in the texts. In this sense, K. Ognyanovich's book appeared as an unusual intermezzo, a break from Revival-era literature, which was otherwise quite "serious" in terms of topic and which until the publication of the collection in question predominantly set great store by its influential didactic-enlightenment potential. This collection includes the poem "Winelover," which is, in fact, the first printed poetic appearance of the Bacchic theme in Bulgarian literature:

Що ме учиш, милий друже, / ти на толка мудрост, / когдато ми духът не може / да вникне без трудност / в Граматика, Риторика / и в то Стихотворство, / в което ми става мъка, / ща загубим чувство! / Що ми треба толко речи / да учим сос трудност, / когдато му не приличи / да ги думам с трезвост! / Паче гледай, научи ме / да си пием винце, / и да викам остави ме, / до где ме иска сърдце. / И кажи ми еще друго, / ако знаеш ново, / що ми е мило, драго,/ дали ми е здраво (Огнянович 1845).

Literal English translation [the original has an ABABCDCD etc. rhyme scheme]

Why do you teach me, dear friend / so much wisdom/ when my soul cannot/ penetrate without difficulty/ into grammar, rhetoric/ and into that Verse-making/ which causes me such pains/ I'll lose my feeling! / Why do I need to learn/ so many speeches with difficulty/ when it isn't proper / to say them sober! / Look, it's better to teach me/ how to drink wine/ and to shout "leave me alone"/ to my heart's content./ And tell me something else as well/ if you know something new/ how nice it is, how pleased I am (Огнянович 1845)

A post-Revival-Era reading of the cited text would most likely take note of certain cultural-historical virtues in it (insofar as it represents a "worldly" topic and distances

itself from Church Slavic speech), but would remain disappointed both by the frivolity of the topic introduced, as well as by the helplessness of the expressive means in which it is voiced. If, however, we abandon such an evaluative approach, we will see that the text presents not only a hedonistic motif which is new for Bulgarian literature. It introduces the opposition studying/merry-making, making clear its preference for the latter – and in doing so undermines value systems fundamental to the enlightenment project. The poem also presents a new type of role, which can be called the "*Dionysian person.*"• This refers to a subject, who shows an obvious lack of interest in the sciences (even in their capacity as a modified form of the Artes Liberales – *...my soul cannot/ penetrate without difficulty/ into grammar, rhetoric/ and into that Verse-making/...*), announcing his preference for the carefree, intoxicated state.

The essential particularity of this subject is his collectivistic, impersonal attitude. He realizes himself solely within the framework of the community to which he belongs. Called a *bratstvo* (brotherhood) or *druzhina* (band) in the texts, it is the community of the other, which has become "one's own" through feasting and merry-making, through the act of drinking and shared pleasure:

Хей, дружина, мили! / Ви, кои сте пили, / нека ви е благо / и на сърце драго... (Славейков 1857); *....Братя! Гърнета тълнете, / дайте в чашките винце / и до капчица сръбнете, / разведрете ви сърдце...* (Славейков 1852).

Literal English translation [the first excerpt consists of seven-syllable lines with an AABB rhyme scheme; the second alternates eight and seven-syllable lines with an ABAB rhyme scheme]:

Hey, my dear band! / You, who have drunk / let all be well with you / and may your heart be glad... (Славейков 1857); *... Brothers! Fill your jars, / put wine in the cups / and slurp down the last drop, / let your hearts be merry...* (Славейков 1852).

The hedonistic brotherhood thus formed is not a constant structure. Outside of its framework, each member could simultaneously belong to other communities as well, and fulfill various social roles or distance himself from the collectivist environment, if he feels the need to express his individuality. Having landed in its accidental space, however, the subject "forgets" his parallel affiliations and roles, his individuality loses its contours and he is transformed into a Dionysian person, that is, into a subject who is not being unto himself, but being for/in the collective, where, as Nietzsche says "the subjective vanishes into full self-forgetting" (Ницше 1990:74).

It is no accident that the motif of forgetting is predominant in the texts in question. Both unpleasant experiences are subject to forgetting (*Let us forget every sorrow/ that upsets us on this earth; let us have fun with songs, with joy/ in this pleasant hour of ours...*" - Пишурка 1858), as well as moral imperatives, traditional authorities and norms, civic engagement, patriotic duty, national ideologemes, and the past, in order to arrive at the

• The term Dionysian person preserves a memory of its ancient geneology (the celebration of the cult of the god of wine and festivities) and at the same time situates itself within a Nietzschean context as a member of the dichotomy of the Dionysian-Apollonian beginning, connecting itself with the idea of the communal character of the former, with its orgiastic ecstaticness, in which the principle of individualization is violated (see Ницше 1990). The Nietzschean dichotomy in its turn inspired the Jungian classification of psychological types, in which the Dionysian person is tied to connotations of extroversion, because his psychological activity is oriented towards the object, towards external phenomena and facts (see Юнг 1995)

total cry for (self)forgetting: "Let everything disappear!" (Славейков 1852a) as a desire for the obliteration of all prior knowledge, as a yearning for the *tabula rasa*.

When keeping in mind that the Balkans are a territory which, as Paul Ricoeur puts it, is characterized by "a surplus of memory" (Рикьор 2000), while the Revival Period (since it was a time of constructing the Bulgarian national identity) was to the greatest extent captivated by the impulse for discovering the signs and bulwarks of memory; when keeping in mind the universal will for recording, for remembering everything, for resurrecting the relics of the past, it can be presumed that the subject in the texts under discussion commits a serious offense against the conjuncture of memory, i.e. against one of the important cores of the Revival-era worldview's horizon.

The motif of forgetting is also connected with the particular placement of the Dionysian person in the zone of non-passing time (which is mythological in its essence). It is devoid of events, of chronological reference points and is shaped as an unbroken present, liberated from the onerous burden of historicity. Such a conception of temporality is antithetical to the progressive linear model of time characteristic of other texts from the period, which are primarily oriented towards civic enlightenment and which represent the hope for the future, for more perfect development, which inevitably leads to civilizational progress. Disengaged from the perspectives of the future, liberated from the memory of the past, the time of Bacchic poetry seems to be stopped in the zone of the hedonistic present, frozen in a point of unchangingness. It is a question of a particular timelessness, of the abolition of history and eventfulness through celebration and Bacchic intoxication. The Dionysian person lives, as M. Eliade would put it, in "the present continuous tense" (Елиаде 1994: 100), which is characterized by the endless repetition of one and the same actions, which are primarily oriented towards the satisfaction of the somatic needs ("... *to eat, to drink [...] a full cup of rich wine, a warm roll and a bit of cheese...*" - Йоанович 1851), whose sole point is to "produce (...) above all pleasant feelings" (Огнянович 1845: 137). Going beyond the boundaries of the temporal stream, stopping its flow shakes even the idea of death, imagined not as an end and an irreversibility, but as a continuation of one and same life, given over to hedonistic, alcohol-fueled (self-)forgetting:

Затуй казвам на дружина, / когато се аз помина, / да искупят у мазата, / у мазата, зад вратата, / чи там има пълно буре, / триста ведра, дето бере. / Там, под нея да искупят, / и да не ме много маят, / защото ще ожедня, / чи ще искам пак да пия. / Когато щат да ме ровят, / да им на ум туй да паднят: / краката ми както прага, / главата ми под шурача; / кога вино там пролеят, / устата ми да полеят... (Йоанович 1851).

Literal English translation [the original consists of eight-syllable lines with an AABB etc. rhyme scheme]

That's why I tell my band/ when I die/ to dig a whole in the cellar/ in the cellar, behind the door/ because there is a cask there/ that holds three hundred pails./ There, beneath it they should dig,/ and they shouldn't waste too much time/ because I'll get thirsty again/ and I'll want to drink again./ When they go to bury me there/ they should keep this in mind:/ place my feet towards the threshold/ and my head under the tap:/ so when the wine overflows there,/ it will pour into my mouth... (Йоанович 1851).

The destabilization of temporal landmarks, the reduction of temporality to the un-

broken present is also connected with the spatial reshaping of the world into which the Dionysian person is placed. It can be said that when put in contact with this subject, certain traditionally important topoi are profaned, deprived of their "higher" significance. With a view to the private sphere, for example, one such significant space is the home, thought of as the territory of blood-kinship ties which structure its members in a vertical hierarchy. The peak of this patriarchal structure is sacred and beyond temporality. It refers to tradition and to the ancestors, to the unforgettable dead, idealized through the power of blood and temporal distance. The next most powerful positions in the hierarchical structure of the home are occupied by the stately figures of the oldest Father (who is the personification of the law, a symbol of institutionality and power) and the Mother – the guardian of familial memory. The remaining positions are given to the younger members of the family, who traditionally show deference and respect to the authority of the parents. This hierarchical, age-regulated space, which is subordinate to certain ethical norms and traditions, is sacralized in the cultural memory as an über-value which must be preserved and defended from conflicts, internal contradictions and external interference.

It is precisely the self-sufficiency of the family ties, their idyllic closedness to the insignia of the foreign that is destabilized in these Bacchic texts. The space of the home is transformed into a gathering place for the multifaceted hedonistic community, which is united not by the force of blood-kinship ties, hierarchies and power positions, but under pressure from the spontaneous desire for satisfaction and merry-making. In this space, the verticals disappear, the world becomes as horizontal and flat as the feast table. The authority figures from the patriarchal power structure (the Fathers and Mothers) are replaced by the figure of the master-of-the-house/the one who treats guests to wine (*...Come on, for the master of the house, / Petko the Householder: / he greets his guests,/ around the winding tables* – Славейков 1857), whose position, however, has little in common with that of the patriarchal elders, insofar as it is "played out" as a situative role. It changes just as the drinkers' locations change, and given its instability is deprived of the signs of authoritarian dominance. It is notable that the space of the home, insofar as it is transformed into a territory for drinking, is also marked by another semiotic lack, that of female presence. Even though drinking is traditionally associated with amorous satisfaction, the drunken community in the texts under discussion has a decidedly male character, which to a certain extent predetermines the idiom of its discourse, which slips away from the refined overtones inevitable for male-female communication and opens up in the spontaneity and lowered rhetoric of the feast.

The other location for collective male drunkenness, with an eye to the public sphere, is the space of the pub. In Bulgarian heroic epic (which in its turn updates the ancient "high" treatments of the topic of the feast), the pub is a place for *yunatsi*, or young heroes, to meet, where they discuss questions of fateful importance to nature, the socium and themselves. For the subject of the Bacchic poems, however, the pub is a topos connected with connotations of the everyday-needs, of the consumerist beginning. It is a place where one drinks and sings, where spirits are sold, which lead to oblivion and forgetting, to the disregard of decency and inhibitions. It is a space that can generate merry-making and spontaneity, but not serious discussion about fateful questions nor rational dialogue between dignified men on dignified topics, as is the exemplary, ancient function of the

feast environment. In this sense, its semantics have been profaned, reoriented to the lowest levels of somatic-everyday needs. The "publicness" of the topos is even thrown into question, insofar as the ancient use of the term "public" presumed situatedness within the civic-political order: the space of the *bios politikos*, of active engagement in socio-political acts; all meanings which are irrelevant for the hedonistic environment in which the Dionysian person is situated.

On the level of the degraded interpretation which significant topoi from Bulgarian life take on, we can also find certain geographical objects, which lose their concrete character and national significance and take on the dimension of a u-topian spatiality, structured according to the desires and pleasure-oriented needs of the subject. And since the abovementioned desires are always oriented towards the modes of drunken ecstasy, these objects are transformed into hyberbolized receptacles for alcohol, as happens in one text by Spas Zafirov, for example, in which the Dionysian person wishes "That the Danube were not water/ but rather that it flowed with wine":

Колко ли би било харно, / колко нечто благодарно,/ Дунав вода да не беше, / но на вине да течеше. / Въз вине да си папувам, / кога Дунав си мишувам, / и от него да си пия, / все коги ми ся припие (...) / И понякога да слазям / от корабя и да влазям, / да ся къпя и да пливам / и да си ся все наливам, / да си пийнувам безбройно, вине сладко, вине ройно. / И ако ся (не дай боже, / но човеци сме та може),/ и ако ся нечто случи, / та мя смъртта там получи, / себе си счастлив намирам, / чи от вино там умирам (Зафиров 1857).

Literal English translation [The original is in eight-syllable lines with an AABB etc. rhyming scheme]:

How beautiful it would be/ how thankful / If the Danube were not water, / but rather flowed with wine./ To travel over wine,/ when I crossed the Danube,/ and to take a drink from it,/ whenever I felt like drinking (...) And sometimes to get out / of the boat and get in,/ to bathe and swim/ and to keep pouring it in,/ to drink endlessly, sweet wine, rich wine. / And if (God forbid/ but we're human, so it might),/ and if something were to happen, / and I would meet my death there,/ I would find myself happy/ to die of wine (Зафиров 1857).

These desired, limitless spaces, where rivers of wine and drunken-naivist "insights" about life and death flow, also contain the implications of something less visible, yet essential for the psychological outlook of the Bacchic subject. They inspire his desire for sinking/fusing into them: (If only you were wine, oh sea,/ oh, how nice it would be,/ up above the wine,/ to unfurl a sail,/ to float and to melt away...*), for getting lost in their festive atopianess, which (in the framework of a psychoanalytical treatment**), could also be read as a striving for regressive bliss, as a desire for pre-subjectiveness and the opening of the natural, pre-cultural structure of matter, in which even the idea of death is not con-

* The term *Dionysian person* preserves a memory of its ancient genealogy (the celebration of the cult of the god of wine and festivities) and at the same time situates itself within a Nietzschean context as a member of the dichotomy of the Dionysian-Apollonian beginning, connecting itself with the idea of the communal character of the former, with its orgiastic ecstaticness, in which the principle of individualization is violated (see Hinnne 1990). The Nietzschean dichotomy in its turn inspired the Jungian classification of psychological types, in which the Dionysian person is tied to connotations of extroversion, because his psychological activity is oriented towards the object, towards external phenomena and facts (see Юнг 1995).

** See Фройд 1997.

nected with anxiety and fear, but with the principle of satisfaction, with the liberation of the I from the burden of personalness (*...I would find myself happy/ to die of wine*).

The cry for fusion with the non-acculturated, natural state of the physical world finds its explication in the poem "Drunken Prayer" by Petko Slaveykov," in which through a reverie for rain, for a "flood" of wine, the cosmicness of the hedonistic utopia is brought to its limit:

О, слушай Бакхус, боже наш, / що даваш винце, пелинаш, / пред тебе припадам поклонен, / и край калта потърколен; / ще славя тебе аз, творца, / с такъв поклони до конца. / Сяка година даваш ти / все ново грозде да цъфти, / а пък в чорбата на плода / ти вливаш сладостна вода! / Но пуста, клета наша чест - /коремът ни едвам ли шест / оки да може да сбере; / затуй, о бог, стори добре, / корема ни да разширочи! / Ти заповядай и речи, / от туй питье да сбира то / оки най-малко бареи сто. / И пак та молим, боже наш, / да определиш, както знаш, / на месеца бареи веднъж / да иде винце вместо дъжд – / да може секи сиромах / да пий на вяра и без страх. / А против тез невернщи, / що ти не служат със шулци, / потоп задай от туй питье - / да ся издавят сички те; / пък ний на твоя слава чест / да ся напийме пак и днес (Славейков 1978: 84-85).

Literal English translation [the original is in eight-syllable lines with an AABB etc. rhyme scheme]:

Oh, listen Bacchus, our god, /who gives wine, wormwood,/ before you I fall down in worship/ and roll around in the mud;/ I shall praise you, creator,/ with such bows until the very end. / Every year you allow/ new grapes to grow,/ and in the fruit's broth/ you pour such pleasurable water!/ But it is our cursed luck - /our stomachs can barely hold/ six okkas; / for this reason, oh god, do a good deed/ and expand our stomachs!/ Go ahead and say/ of that drink let it hold/ at least one hundred okkas./ And again I beg you, our god, / to arrange as you see fit,/ at least once a month/ for wine to come instead of rain – / so every poor man can / drink on faith and without fear./ And against those unbelievers,/ who do not serve you with a pitcher,/ send a flood of that drink – / to drown them all; / while we, in your glorious honor,/ will drink again today.

The poem "Drunken Prayer" introduces the travestied-playful characteristics of a natural I, whose strategy includes a degraded re-accentuation of significant religious models. Even with its title, the text combines in one syntagma concepts which seem incompatible at first glance, marking the religious speech genre of prayer with the adjective "drunken," which instantaneously destabilizes its elevated meanings. It is well-known that the church sacrimentary strictly regulates both the content of the prayer's text, as well as the actions accompanying the ritual. According to religious norms, every prayer, as a union of man with God, includes a *laudatory section* (the so-called *slavoslovie* or the "ecstasy of wonder in man, who contemplates the works of God's infinite mercy, great mercy and omnipotence in the moral and material world"), a *supplicatory section* (which requires moderation in the petition, "because it is prudent for virtues to be in moderation") and a *repentant section* (because "our prayer is above all repentance and a petition for the forgiveness of sins").

• The citations are from: *Свети и праведни Йоан Кронщадски за молитвата* : 2001.

Adhering to the formal model of prayer structure, the Dionysian person in Slaveykov's text destabilizes and degrades the semantic aspects of prayer on every level. The poem begins with a laudatory section, which, however, does not praise the triune God in his capacity as a supreme, transcendental authority, but rather the pagan divinity "Bacchus," whose blessing consists of the fact that he gives "wine, wormwood wine." What's more, this parody of "laudatory" speech is accompanied by particular "ritual actions," in which the elevated meaning of bowing in prayer is reduced to a banal drunken rolling around on the ground:

(*...and [I] roll around in the mud;/ I shall praise you, creator,/ with such bows until the very end*). The supplicatory section of the parodical "prayer" is oriented primarily towards the subject's base-somatic needs, to the satisfaction of his aspirations for feasting, which contradicts one basic religious postulate according to which "prayer does not indulge the idle flesh," because the purpose of prayer is the overcoming of physicality and the "destruction of carnal man" (*Свети и праведни Йоан Кронщадски за молитвата* : 2001). As might be supposed, the text is missing the "repentant" section. Repentance assumes humility, a recognition of one's own sins and a striving to overcome them. The Dionysian man in Slaveykov's text not only does not think of his impulses towards pleasure within the regime of sinfulness; instead, possessed by the destructive beginnings of drunken ecstasy, he wishes for the "drowning" of all of those not devoted to the hedonistic ritual (*...And against those unbelievers,/[...] send a flood of that drink – / to drown them all*), which violates all principles of Christian ethics. It must be noted, however, that the "gloomy" ending to the poem is only ostensible; it does not fall into the scope of negation, but rather into the humorous zone of the carnivalesque, in the call for the continuation of the feast (*[we] can drink again today*), in the entire playful discourse of this type of poetics.

Besides offending ideological concepts significant for religious doctrine, the principle of travesty also takes aim at certain worldviews that are fundamental to the enlightenment project and which are reflected in their own way in some Bulgarian texts from the middle of the 19th century. For example, Bulgarian civic poetry uses the categorical apparatus of Enlightenment writings, proclaiming the Kantian idea of emerging from "self-imposed nonage" (Кант 1984) on the path to knowledge and reason, as well as through the mastery of the universal laws of science, which would lead to mastering nature and civilizational progress. Scientific knowledge, in its capacity as a rationalistic product which demolishes myths and religious postulates, was raised to cult status and transformed into an important element in the new enlightenment mythology, at whose foundation lay the inviolable belief in the progressive advance of humanity along the path of enlightened knowledge.

This mythologeme of "critical reason," however, is parodically given a new meaning in the Bacchic texts of the Revival Era, in which wisdom and knowledge (important symbols of Enlightenment axiology) are not only devalued (... *I don't want wisdom, or studying/ I only want drinking*... - Йоанович 1851), but are also subjected to an auto-da-fe of sorts (*Get out quickly, books!/ Let a fire burn you up; /come on, throw them in/ what do I need these troubles for?* - Геров 1980: 132).

The juxtaposition between science and hedonistic celebration, between a serious-rational and carefree-celebratory way of life, as well as the subject's unwavering bias

towards the latter comes at a time when "the values of science and education were still being established in a stubborn struggle not so much against convinced opponents, as against apathetic inertia – for this reason it was necessary to make use of fanatical support, to be holy and untouchable by the degrading violations of the unserious, the ironic and the ambiguous, to demand and to unconditionally receive the greatest possible seriousness" (Дакова 1990:142). The behavior of the subject in the texts examined here not only destabilizes the important, über-valued postulates of the Bulgarian enlightenment movement from the middle of the 19th century, but also takes aim at the philosophical-ideological principles of its proto-image – the European enlightenment project – parodically giving new meaning to its doctrinal models, in which rational knowledge and the perfecting of science occupy an important place.

On the other hand, the European enlightenment was a time of disparate, even antithetical presence of various conceptions, some of which, distancing themselves from "the blindness" of instrumental reason which sees the world as "a giant analytic judgment" (Хоркхаймер, Адорно 1999: 46), undertake a criticism of sorts of rationalism and scientific knowledge, juxtaposing them against the idea of the primitive, natural state of man and the world. In his *First Discourse*, Jean-Jacques Rousseau reaches the conclusion that the impressive progress of knowledge has not contributed anything to the "cleansing of morals" and that "our souls have become corrupted in proportion to the advancement of the Arts and Sciences" (Руссо 1988: 225). Undertaking a critique of the individual sciences ("...astronomy was born of superstition; eloquence from ambition, hate, flattery, and falsehood; geometry from avarice; physics from vain curiosity; all, even moral philosophy, from human pride [...] from human depravity" – Руссо 1988 – 233), and even citing the authority of Socrates (who also "praised ignorance [...] and scorned our vain sciences" – Руссо 1988: 230), Rousseau calls upon humanity to free itself from the "social illusion" that knowledge perfects morals:

Peoples, know once and for all that nature wished to protect you from knowledge, just as a mother snatches away a dangerous weapon from the hands of her child, that all the secrets which she keeps hidden from you are so many evils she is defending you against, and that the difficulty you experience in educating yourselves is not the least of her benefits. Men are perverse; they would be even worse if they had had the misfortune of being born knowledgeable.... (Руссо 1988: 232).

Civilization, the advance of scientific knowledge, and the mastery of nature do not lead to the perfection of morals, but rather alienate and corrupt man, condemning him to loneliness and an unauthentic existence. The only escape for dealing with alienation, according to Rousseau's *Second Discourse*, is turning back towards the primordial, natural state of being ("retake your ancient and first innocence; go into the woods to lose sight and memory of the crimes of your contemporaries, and have no fear of cheapening your species in renouncing its enlightenment in order to renounce its vices" – Руссо 1988а: 672).

The concept of turning back towards prehistoric, natural structures of existence, which resurrect the image of the "primordial" lost homeland, also find grounds in the Bulgarian Bacchic poetry from the middle of the 19th century. Does this mean that in parodying a specific enlightenment doctrine (in this case the rationalistic-progressive one), it makes explicit its belonging to another enlightenment (Rousseauian) model, in whose

schema the image of the Dionysian person appears as a particular modification of the "natural" primitive-spontaneous *bon sauvage*?

In fact, the myth of lost immediacy, whose restoration can be brought about through a return towards the roots of naturalness, suggests doubt in the enlightenment project and its decline (it is no accident that this myth exercises influence over several later philosophical conceptions,* while Rousseau's *Confessions* presents the directions, themes and ideological foundations for a new cultural period – that of Romanticism). For Bulgarian literature from the middle of the 19th century, however, this mythologeme turns out to be irrelevant (with the exception of Bacchic poetry) in the general striving towards the structuring of a rationally

ordered world, shaped from knowledge and the civilizational accomplishments of humanity. During this period, Rousseau's viewpoints received only an indirect reception, primarily through the texts of his follower Bernardin de Saint-Pierre, and it was only in the 1870s that some of his ideas (mainly his pedagogical conceptions) were explicated directly in the Revival-era journalistic discourse, and even then quite contradictorily. Thus, for example, in his article "We Must Work," Petko Slaveykov announces that "Saint-Pierre and Jean-Jacques Rousseau's school, which preaches patriarchalism and a return to primitive times, lost its importance in the present 19th century" (Славейков 1869). In another, anonymous article from that period,** those who are carried away by Rousseau's ideas against the sciences and the arts are stigmatized, since in doing so they hinder enlightenment and civilizational progress.

If we accept that the Rousseauian criticism of science and the call to go "back to nature" in an indirect manner (through the borrowing and imitation of Greek and Russian literary themes) nevertheless infiltrated Bulgarian Bacchic poetry, we will see that the concepts in question have undergone fundamental transformations, especially with respect to their excessively literal, profaned interpretation. Thus, the serious critique of rational knowledge undertaken by Rousseau is reduced in the Bacchic poetry to a frivolous, one-sided juxtaposition between studying and drinking, and even then, "studying" is not conceived of within the framework of impressive scientific progress (as in Rousseau), but on the level of some elementary stage of literacy (as in Nayden Gerov: *...why do you learn in vain/(...) to read?/ what good are the ABCs/ first learn to drink!* – Геров 1980: 131). As far as the theme of returning to nature is concerned, it is interpreted primarily in terms of a degraded, consumerist model for mastering natural blessings with an eye to their potential for wine production (*...Come, spring, make/ everything green/ make our big vineyards/ ripen the grapes/ so we can make wine/ so we can get drunk!* – Геров 1980: 132). The subject's feasting needs are transformed into the sole goal, into the point of his existence, which thus is deprived of all possible lofty implications:

...Нема друго съспоянье / по-приятно, по-добро,/ освен да думат „пиян е", / туй е моето сребро (Пишурка 1852); *... Вине само кога пия / и от него ся опия, / тогаз знам, че съществувам, / тогаз знам, че сиям свещувам* (Зафиров 1857а).

* The Nietzschean sorrow for the ecstatic Dionysian culture can be tought of in this paradigm: the Baudelairian horror at progress, which activated the poet's desire to "stop the march of the world" (see Бенямин 1989), the symbolist impulse towards searching for the lost "primordial" homeland (thought of as Nirvana), and, of course, the Spenglerian presentiment of the "decline of the West" as a result of civilization progress.

** See Наука и невежество 1874.

Literal English translation [the first alternates eight and seven-syllable lines with an ABAB rhyme scheme; the second has eight-syllable lines with an AABB rhyme scheme]

...There is no other state/ more pleasant, better,/ than for it to be said "he's drunk,"/ this is my silver (Пишурка 1852); ... *Only when I drink wine/ and when I get drunk on it/ then I know that I exist/ then I know, that I light up the world* (Зафиров 1857а).

Of course, the subject's mytho-ritualistic strategies for dissolving into the natural structures of being remain, as well as the Rousseauian idea of the adequation of "luxury and science" with a view to their pernicious effect on man ("Luxury is rarely found without the sciences and the arts, and they are never found without it" – Руссо 1988: 235), which provokes the subject's drastic decision to reject riches and luxury (*Do not praise gold and silver to me/ better praise fine wine (...); / I don't want gold, I don't want silver/ there is only one thing a need - / a full bottle of rich wine...*" – Йоанович 1851). As a whole, however, these concepts, which are essential for the enlightenment world view, are subjected to literalization, which deprives them of their elevated, philosophical potential and brings them closer to mass, popular taste. It can be said that the subject of the Bacchic texts has mastered the ideological language of the Revival Epoch, but uses it primarily on a pragmatic-functional everyday or hedonistic-unserious level, which empties it of meaning.

Having become particularly popular towards the middle of the 19th century, over the subsequent decades the Bacchic poetry was subject to a critical, predominantly pejorative reinterpretation, tied to accusations of frivolity and banality and especially a lack of engagement with national-liberation activity. During the 1860s and 70s, in connection with the revolutionary activities which were then undertaken and whose goal was a change in the political status quo, rebellious lyric poetry became ever more topical – it was also canonized after Bulgaria's Liberation from Ottoman rule in 1878. Of course, Bacchic poetry continued to be published even in the revolutionary decades, as well as later, but now with an altered, distinctly marginalized status. If the Bulgarian literary canon has nevertheless allowed certain Bacchic models, they are connected with the heroic figures of "men in cold taverns" (which can be found in the poem "Hajduti (Rebels)" by the poet-revolutionary Hristo Botev), who sketch out strategies for rebellion. In the most canonical Bulgarian novel – *Under the Yoke* by Ivan Vazov – the "drunkenness of a people" is praised, which, however, has nothing to do with alcoholic intoxication, but instead is a metaphor for the ecstatic national-liberation drive that seized the community.

It is obvious that the Bulgarian literary canon has announced its preference for another type of sublime, revolutionary drunkenness, for another rebellious mode of celebration, which was meant to awaken the national spirit and "daze" the world with its spectacularity. In the lofty company of the revolutionary and the rebels, the Dionysian person, with his hedonistic displays, is interpreted as absurd-amusing, but also in certain cases as a threatening incarnation of spiritual lack, of national stagnation. Placed within "stopped" time, on the periphery of the rebellious topography, given over to drunken rhetoric, he is asynchronic both with the revolutionary chronotope, as well as with the ideological discourse of the era. This is why, completely naturally, after the Liberation, he has been situated in the literary marginalia; a place marked by the signs of the shameful and the undignified, a semi-aesthetic existence.

References:

Angelov, Bonyo. Iz istoriyata na balgarskata muzikalna kultura. *Balgarska muzika*. XIII. kn. 5. 1962.(Ангелов, Боньо. Из историята на българската музикална култура [From the history of Bulgarian musical culture]. *Българска музика*, XIII, кн. 5, 1962.)

Baeva, Sonya. *Petko Slaveykov. Zhivot i tvorchestvo*. Sofia, Balgarska akademiya na naukite, 1968. (Баева, Соня. *Петко Славейков. Живот и творчество* [Life and work]. С., БАН, 1968.)

Benjamin, Walter. *Hudozhestvena misal i kulturno samosaznanie*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1989.(Бенямин, Валтер. *Художествена мисъл и културно самосъзнание* [Artistic thought and cultural self-awareness]. С., Наука и изкуство, 1989.)

Bogorov, Ivan. *Nyakolko dena razhodka po balgarskite mesta*. Bukuresht, 1868.(Богоров, Иван. *Няколко дена разходка по българските места* [Several days' walk through Bulgarian locales]. Букурещ, 1868.)

Gerov, Nayden. Vakhicheski pesni. *Balgarska vazrozhdenska poeziya*. Sofia, Balgarski pisatel, 1980. (Геров, Найден. Вакхически песни [Bacchic songs]. *Българска възрожденска поезия* [Bulgarian Revival-era poetry]. С., Български писател, 1980.)

Dakova, Vera. Prosveshtenski impersonalizam i liricheski geroy v rannata balgarska vazrozhdenska poeziya. *Godishnik na Sofiyskiya universitet. Fakultet po slaviyanski filologii, ezikoznanie i literaturoznanie*. V, 83, 1990. (Дакова, Вера. Просвещенски имперсонализъм и лирически герой в ранната българска възрожденска поезия [Enlightenment impersonalism and the lyrical hero in early Bulgarian Revival-era poetry]. *Год. на СУ. Фак. по слав. филол., езикознание и литературознание* [Yearbook for Sofia University. Department of Slavic Philology, Linguistics and Literary Studies]. V. 83, 1990.)

Eliade, Mircea. *Mitat za vechnoto zavrashtane*. Sofia, Hristo Botev, 1994.(Елиаде, Мирча. *Митът за вечното завръщане* [The Myth of the Eternal Return]. С., Христо Ботев, 1994.)

Zafirov, Spas. Kolko bi bilo harno. *Blagarska gusla*. Tsarigrad, 1857.(Зафиров, Спас. Колко ли би било харно [How nice it would be]. *Българска гъсла* [Bulgarian gusla]. Цариград, 1857.)

Zafirov, Spas. Koga si pija vintseto. *Blygarska gysla*. Tsarigrad, 1857. (Зафиров, Спас. Кога пия си винцето [When I Drink My Wine]. *Блъгарска гъсла*. Цариград, 1857.)

Yoanovich, Nayden. Za vinolyubtsite. *Novobalgarski pesni*. Beograd, 1851. (Йоановић, Найден. За винолюбците [For Winelovers]. *Новобългарски песни* [New Bulgarian songs]. Белград, 1851.)

Kant, Immanuel. Otgovor na vaprosa: „Shto e Prosveshtenie? *Filosofska misal*. 1984. № 12.(Кант, Имануел. Отговор на въпроса: „Що е Просвещение?" [An Answer to the Question: "What Is Enlightenment?"]. *Философска мисъл*, 1984. № 12.)

Knyazheski, Zahariy. *Korenya na piyanstvoto i kakva polza prinosya na oniya, shto go piyat mnogo*. Smirna, 1842. (Княжески, Захарий. *Корения на пиянството и каква полза принося на онія, що го пият много* [The Roots of drunkenness and what use it has to those who drink a lot]. Смирна, 1842.)

Nauka i nevezhestvo 1874. *Vek*, 04 dek. 1874, № 48. (Наука и невежество [Science and Ignorance] 1874: *Век*, 04 дек. 1874, бр. 48.)

Немски и австрийски пътеписи за Балканите [German and Austrian Travelogues about the Balkans] 1986. *Чужди пътеписи за Балканите* [Foreign travelogues about the Balkans]. Т. 2. С., Наука и изкуство, 1986.

Nietzsche, Friedrich. *Razhdaneto na tragediyata i drugi sachineniya*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1990.

Ognyanovich, Konstantin. *Zabavnik za leto 1845*. Paris, 1845. (Огняновић, Константин. *Забавник за лето 1845 от К. Огняновича* [Entertaining Book for the Year 1845 by K. Ognyanovich]. Париж, 1845.)

Peychinovich, Kiril. *Kniga siya zovomaya ogledalo*. Budin, 1816.(Пейчиновић, Кирил. *Книга сия зовомая огледало*. [The book, entitled mirror]. Будин, 1816.)

Pishurka, Krystio. Koga ploskata az vidja... *Tsarigradski vestnik*, 26. 07. 1852. br. 93. (Пишурка, Кръстьо. Кога плоската аз видя... [When I See the Bottle...] *Цариградски вестник*, 26 юли 1852, бр. 93.)

Pishurka, Krystyo. Veseliy chas. *Razna lyubovna pesnopevka*. Beograd, 1858.(Пишурка, Кръстьо. Ве-

селий час [Happy hour]. *Разна любовна песнопевка, събрал Г. М. Л. Софиянец, а издал Пенчо Радов.* [Songbook with various love songs]. Белград, 1858.)

Ricœur, Paul. *Pamet – zabravyane – istoriya.*(Рикьор, Пол. *Памет – забравяне – история* [Memory, history, forgetting]. http://grosni-pelikani.hit.bg/prevodi/ricoeurgvg.htm (17.03.2012 г.)

http://grosni-pelikani.hit.bg/prevodi/ricoeurgvg.htm (17.03.2012)

Rousseau. Jean-Jacques. Razsazhdenie dali vazrazhdaneto na naukite i na izkustvata e doprineslo za ochistvane na nravite. *Izbrani sachinenia.* T. 1. Sofia, Nauka i izkustvo, 1988.(Русо, Жан-Жак. Разсъждение дали възраждането на науките и на изкуствата е допринесло за очистване на нравите [Discourse on whether the restoration of the sciences and the arts has contributed to refining moral practices]. *Избрани съчинения* [Selected works]. Т.1, С., Наука и изкуство, 1988.)

Rousseau. Jean-Jacques. Razsazhdenie varhu sledniya vapros, predlozhen ot Dizhonskata akademiya: kakav e proizhodat na neravenstvoto mezhdu horata i osnovava li se to na prirodniya zakon. *Izbrani sachinenia.* T. 1. Sofia, Nauka i izkustvo, 1988. (Русо, Жан-Жак. Разсъждение върху следния въпрос, предложен от Дижонската академия: какъв е произходът на неравенството между хората и основава ли се то на природния закон [A discourse on a subject proposed by the academy in Dijon: What is the origin of inequality among men and is it authorized by natural law?]. *Избрани съчинения.* Т.1, С., Наука и изкуство, 1988.)

Sveti Yoan Zlatoust Za udovolstviyata. *Tochno izlozhenie na pravoslavnata vyara.* Sofia, Tiliya, 1996. (Св. Йоан Златоуст За удоволствията [On pleasures]. *Точно изложение на православната вяра* [Precise presentation of the Orthodox Faith]. С., Тилия, 1996.)

Свети и праведни Йоан Кронщадски за молитвата: 2001 [Holy and Righteous St. John of Kronstadt on Prayer: 2001]. http://www.pravoslavieto.com/books/za_molitvata/index.htm (17.03.2012 г.)

Sveti i pravedni Yoan Kronshtadski za molitvata: 2001

http://www.pravoslavieto.com/books/za_molitvata/index.htm (17.03.2012.)

Slaveykov, Petko. Bratya! Garneta palnete... *Pesnopoyka ili razlichni pesni, satiri i gatanki na balgarsky yazik za uveselenie na mladite.* Bukuresht, 1852.(Славейков, Петко. Братя! Гърнетата пълнете.. [Brothers! Fill your jars...] *Песнопойка или различни песни, сатири и гатанки на български език за увеселение на младите* [A songbook or various songs, satires and riddles in the Bulgarian language for the entertainment of the young]. Букурещ, 1852.)

Slaveykov, Petko. Povtorka. *Pesnopoyka ili razlichni pesni, satiri i gatanki na balgarsky yazik za uveselenie na mladite.* Bukuresht, 1852.(Славейков, Петко. Повторка [Repeat]. *Песнопойка или различни песни, сатири и гатанки на български език за увеселение на младите.* Букурещ, 1852.)

Slaveykov, Petko. Zdravitsa. *Nova pesnopoyka.* Tsarigrad, 1857.(Славейков, Петко. Здравица. *Нова песнопойка* [New songbook]. Цариград, 1857.)

Slaveykov, Petko. Tryabva da rabotim. *Makedoniya*, 30. 09. 1869, br. 41. (Славейков, Петко. Трябва да работим [We must work]. *Македония* [Macedonia], 30 септ. 1869, бр. 41.)

Slaveykov, Petko. Piyanska molitva. *Sachineniya v osem toma.* T. 1. Sofia, Balgarski pisatel, 1978. (Славейков, Петко. Пиянска молитва [Drunken prayer]. *Съчинения в осем тома* [Works in eight volumes]. Т. 1. С., Български писател, 1978.)

Freud: Sigismund. Otvad printsipa na udovolstvieto. *Az i to. Prirodata na nesaznavanoto.* Sofia, Evraziya, 1997.(Фройд, Зигмунд. Отвъд принципа на удоволствието [Beyond the pleasure principle]. *Аз и То. Природата на несъзнаваното* [The ego and the id. The nature of the subconscious.] . С., Евразия, 1997.)

Horkheimer, Adorno 1999. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. *Dialektika na Prosveshtenieto.* Sofia, GAL-IKO, 1999.(Хоркхаймер , Макс; Адорно Теодор. *Диалектика на Просвещението* [Dialectic of enlightenment]. С., ГАЛ-ИКО, 1999.)

Jung, Karl. *Psihologicheski tipove.* Universitetsko izdatelstvo "Sveti Kliment Ohridski", 1995. (Юнг, Карл Густав. *Психологически типове* [Psychological types]. С., УИ „Св. Климент Охридски", 1995.)

ანა ალექსიევა
(ბულგარეთი)

ბულგარული ბახუსური პოეზია XIX საუკუნიდან: კონტექსტი, სპეციფიკა და ლირიული თემატიკა

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: დაპირისპირებული პერიოდი, ადრეული მოდერნისტული პოეზია, ბახუსური თემატიკა, ლირიული საგანი, მარგინალიზირებული ტექსტები და ავტორები, არასაეკლესიო ლიტერატურა.

სტატიის მთავარი კვლევა მიმართულია ალკოჰოლის პოზიტიური და ნეგატიური რეცეფციული დისკურსის დახლართულ ლაბირინთზე, რომელიც საჯაროობას XIX საუკუნიდან იძენს. ერთი მხრივ, სმა (განსაკუთრებით ღვინის) არ მიიჩნევა დასაძრახ ქმედებად, რადგან წარმოადგენს ბულგარელების ყოველდღიური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს და მის გარეშე ქეიფი თუ ღრეობა სირცხვილად მიიჩნევა. თუმცა, მეორე მხრივ, ზოგიერთ დიდაქტიკურ ტექსტში მას აქვს დამატებითი მნიშვნელობა გარყვნილებისა და მორალური აღვირახსნილობის კუთხით.

მიუხედავად თრობის უარყოფითი მხარის წარმოჩენისა, ეს ფაქტი არ წარმოადგენს ბარიერს იმისათვის, რომ ბახუსური თემატიკა გავრცელდეს ბულგარულ პოეზიაში, განსაკუთრებით, XIX საუკუნის შუაწლებიდან, და ბერძნული, რუსული და ევროპული ლიტერატურული ტრადიციების ზეგავლენას განიცდის. სმის პოეტური ხერხების გამართლებამ ხელი შეუწყო ბულგარულ ლიტერატურას გამხდარიყო საერთაშორისო კულინარული პროცესების მონაწილე. ეს გასაკვირი არაა, რადგან ჰელონიზმი და მგრძნობელობა, რომელსაც ამ პოეზიაში ეხვდებით დასავლური ტრადიციებისთვისაც არის დამახასიათებელი და მოდერნიზმის ეპოქის საეტაპო ნაბიჯად მიიჩნევა. გარდა იმისა, რომ სტატიაში ძირითადი აქცენტი კეთდება პარადიგმებით გაჟღენთილ პოეზიაზე, ასევე, ყურადღება ეთმობა პაროდიის ტენდენციებს, რომლებიც აკნინებს თუ ამცირებს განმანათლებლობისა და ტრადიციული რელიგიური ფასეულობების იდეებს. ბახუსური პოეზიის ლირიკული თემის ძირითადი ნიშან-თვისებებია იმპერსონალურობა, კოლექტივისტური განწყობა და ექტრავერტული ფსიქოლოგიური ორიენტაცია.

XIX საუკუნეში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა ბახუსურმა პოეზიამ და მას საკმაოდ ბევრი პოეტური კრებულიც მიეძღვნა. საუკუნის ბოლო ათწლეულებში ამ ტიპის პოეზია იზოლირებული აღმოჩნდა, რადგან ის მიიჩნეოდა იდეოლოგიურად მიუღებლად და არასერიოზულად.

მაია ჯალიაშვილი
(საქართველო)

წინ გასწრებული საათი
ანუ
ტრადიციისა და ნოვაციის სინთეზი
ქართულ მოდერნისტულ ნარატივში

ქართული კულტურა, ტრადიციულად, „მსოფლიო რადიუსით" მოიაზრებოდა. ხელოვნებაში და, უპირველესად, ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესები, ძირითადად, ევროპაში მიმდინარე პროცესთა პარალელური და ანალოგიური იყო. ლიტერატურა თავის შინაგან კანონზომიერებებს მიჰყვებოდა და ავლენდა იმგვარ ტენდენციებს, რომლებიც შეიძლება ჰქონოდა ნებისმიერ თვითკმარ კულტურას. გარკვეულ საუკუნეებში ქართული კულტურის ამგვარი ღიაობა ერთგვარად შეიზღუდა. XX საუკუნის დასაწყისიდან კი ხელოვნური ჩაკეტილობა შიგნიდანვე მომზადდა დასარღვევად. არჩილ ჯორჯაძის წერილები ამის შესანიშნავი დასტური იყო. მისი „ესთეტიზმი", ევროპულ კულტურაზე ორიენტირებული თვალსაზრისი, ირაციონალიზმის ქადაგება, ხელოვნების „სოციალური სამსახურის" ბორკილებისგან თავდახსნა ქმნიდა სრულიად სხვაგვარ ლიტერატურულ ატმოსფეროს. ფრანგული კულტურით აღტაცებული კიტა აბაშიძე მისდევდა „ბუნებრივი ცვალებადობის" უნივერსალურ პრინციპს და კანონზომიერად მიიჩნევდა სიმბოლიზმის გამოჩენას, როგორც ლიტერატურაში მიმდინარე ევოლუციური პროცესის ერთ რგოლს. მართლაც, ბრუნეტიერის გავლენით შექმნილი სქემა სრულყოფილი არ იყო, რადგან ერთგვარ სწორხაზოვნებას შეიცავდა, მიუხედავად ამისა, კიტა აბაშიძის ნაწერებს, მის თანადგომას ახალთაობისადმი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურის „ამოძრავებისთვის".

თანდათან საქართველოშიც გამოჩნდნენ ისეთი სახელები, როგორებიცაა: შოპენჰაუერი, ნიცშე, ოსკარ უაილდი, ვაგნერი და სხვები. ჭოლა ლომთათიძეს ეტყობოდა სკანდინავიური სკოლის, ა. სტრინდბერგისა და კ. ჰამსუნის გავლენა, ნ.ლორთქიფანიძეს ვენის სკოლისა — ა. შნიცლერისა და პ. ალტენბერგისა. გავლენის არეალი თანდათან იზრდებოდა და მასში უფრო მეტად იჭრებოდა თანადროული ევროპის სახელები. გავლენა კი მიბაძვასაც გულისხმობდა და მისწრაფებასაც — ქართულ ლიტერატურაში მოძიებულიყო სიახლენი.

ერთი მხრივ, შინაგანად ჭარბობდა ლიტერატურის გადახალისება. ეს პროცესი, თუმცა ნელა, მაინც ხორციელდებოდა. იმავდროულად, ახალთაობა არა იმპულსურად, არამედ გაცნობიერებულად მიმართავდა ექსპერიმენტებს.

შინაგანი, იმპულსური, ინტუიციური „ცვალებადობა" ვასილ ბარნოვის სახელთან არის დაკავშირებული, რომელთანაც პირველად გაჩნდა ძლიერი მისწრაფება მდიდარ ძველ ქართულ ლიტერატურასთან „მიბრუნებისა" (ენა, სინტაქსი) და სამყაროს „ესთეტიკური ათვისებისა".

მოდერნიზმი, სწორედ სიახლეთა ძიების მნიშვნელობით, თანდათან მოიცავდა მთელ ქართულ კულტურას, რაც აღიქმებოდა კიდეც, როგორც ქართული კულ-

ტურის „რენესანსი“ (გრ. რობაქიძე). XX საუკუნის დასაწყისიდან 10-იანი წლების ბოლომდე ეს პროცესი გამოიხატებოდა ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში დაბეჭდილი მხატვრული თუ თეორიული მასალით, რომლებშიც აისახებოდა მოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივი იდეალები. ძნელია დასაზღვრა ცალკეული „იზმის“ მიჯნისა, რომელიც მაშინ ქართულ ლიტერატურაში გაჩნდა. მოდერნიზმი თავის თავში მოიცავს მრავალფეროვან სტილისტურ ძიებას. ყველაზე ძლიერი, რა თქმა უნდა, მაინც პოეზიაში განხორციელებული ცვლილებები იყო, რაც, უპირველესად, ცისფერყანწელთა ჯგუფის მოღვაწეობით გამოიხატა. პროზაში კი უამრავი ახალი სახელი „შემოიჭრა“, რომელთა მინიატურებმა, ესკიზებმა, ჩანახატებმა, მოთხრობებმა წარმოაჩინეს ქართული ლიტერატურის ახალი სახე.

საქართველოში მოდერნიზმის „სახარების“ პირველ „მქადაგებლად“ ცისფერყანწელებმა გრიგოლ რობაქიძე აღიარეს. ტიციანი წერს: „პირველი მოციქული სიმბოლიზმისა სიტყვიერად ქადაგებდა მოდერნიზმის სახარებას. გრიგოლ რობაქიძის აქაფებული სიტყვა, აღმაფრენი ფანტაზია, თვალისმომჭრელი სახეები ძვირფასი მოგონებაა ჩვენი ახალგაზრდობისა. პირველად იმან შეგვახედა იოპანაანის მოჭრილ თავს, პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცშეს მწვალებელი სიტყვა“ (ტაბიძე 1916: 30) ტიციან ტაბიძის აზრით, გრიგოლ რობაქიძემდე საქართველოში მოდერნიზმი არ არსებობდა და ვაჟა-ფშაველასა და იოსებ გრიშაშვილის მოდერნისტობის ისტორია მხოლოდ გაუგებრობა იყო: „გრიგოლ რობაქიძემ დაწერა პირველი სიმბოლისტური ლექსები“, „მისი ლექსები და ესეები იქცა მობრუნების პუნქტად ქართულ მწერლობაში“ (ტაბიძე 1916: 30). კონსტანტინე გამსახურდიაც გრიგოლ რობაქიძეს მიიჩნევდა საქართველოში მოდერნიზმის დამწყებად. „გრიგოლ რობაქიძე ენეოდა ევროპული და რუსული მწერლობის პროპაგანდას, წმინდა ხელოვნების აპოლოგიას, ეძებდა ჭეშმარიტი პოეზიის ქართულ ძირებს. მან თეორიულად უარყო გასული საუკუნის ქართველ მწერალთა განმანათლებლურ-უტილიტარული თვალსაზრისი და საზოგადოებრიობა ესთეტიზმსა და წმინდა ხელოვნების პანთეონს აზიარა („ფრიდრიხ ნიცშეს გარშემო“, „დ ანუნციო“, „ოსკარ უაილდი“, „სტეფან მალარმე“, „დიონისოს კულტი და საქართველო“, „ქართული მოდერნიზმი“, „ფრიდრიხ ნიცშე და იდეა მარადი მობრუნებისა“, „ალბერტ აინშტაინი და ანრი ბერგსონი“, „ექსპრესიონიზმი, გოეთეს აპერცეფცია“...) (სიგუა 1991: 560).

მოდერნიზმი საქართველოში, უპირველესად, დაუკავშირდა ქართველ სიმბოლისტებს. ცისფერყანწელებთან ერთად მოდერნიზმს „ახორციელებდნენ“ გალაკტიონ ტაბიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, დემნა შენგელაია და სხვები. სოსო სიგუა 1919 წელს გამოცემულ გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებს“ უწოდებს „ქართული მოდერნიზმის სახარებას“. მოდერნიზმი დაუპირისპირდა ქართულ ლიტერატურში გამეფებულ „ბატონ შაბლონს“, რომელიც „მალაყს გადადიოდა“ (ტიციან ტაბიძე) ქართულ მწერლობაში. ქართველმა მოდერნისტებმა, ტიციანის აზრით, უპირველეს ამოცანად დაიწყებული სიტყვის აღდგენა დაისახეს მიზნად. „ქართული სიტყვის გაღატაკებას დიდი ყურადღება მიაქციეს გრიგოლ რობაქიძემ და არჩილ ჯორჯაძემ“. არჩილ ჯორჯაძე ცდილობდა „ქართული ფილოსოფიის განყენებული ძაფის შეკერას და ქართული ეროვნული აზროვნების რესტავრაციას უკავშირებდა სიმბოლისტურ სკოლას“ (ტაბიძე 1916: 47). გრიგოლ რობაქიძე უახლესი ხელოვნების მიზანს ხედავდა ფორმის მიერ ქაოსის დაძლევაში და საქართველოს რენესანსსაც სწორედ ამას უკავშირებდა. ქართველი მწერლები კარგად

გრძნობდნენ, რომ უცხოურ მოდერნიზმს ქართული კულტურა მომზადებული უნდა დახვედროდა. ტიციანი ხაზს უსვამდა ქართული მწერლობის შინაგან მომზადებულობას სიახლეებისათვის.

მეოცე საუკუნის 10-იანი წლებიდან საქართველოში მოდერნისტულ (იმპრესიონისტულ, სიმბოლისტურ, ექსპრესიონისტულ, ფუტურისტულ...) ნაწარმოებებს ქმნიდნენ ლეო ქიაჩელი, ნიკო ლორთქიფანიძე, დია ჩიანელი, სანდრო ცირეკიძე და სხვები. თანდათან გამოიკვეთა თხრობის ახალი ტექნიკა, მოდერნიზმის ესთეტიკის პრინციპები. 20-იანი წლებისთვის კი მოდერნიზმი წარმოჩნდა, როგორც ქართული კულტურის განმსაზღვრელი სახე. ოსვალდ შპენგლერმა ბაროკოს „ევროპის უდიდესი სტილი" უწოდა. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის 20-იან წლებში ფილოსოფიურ-ესთეტიკურსა და კულტუროლოგიურ მოძღვრებებში წარმოჩნდა შუა საუკუნეების, კერძოდ, ბაროკოს ხელოვნებაზე ორიენტაცია. მოდერნისტ შემოქმედთათვის მახლობელი აღმოჩნდა მანიერიზმისა და ბაროკოს ესთეტიკა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო არარენესანსული იდეალები. ეს იყო მეტაფიზიკური დუალიზმი, სამყაროს გაორებული ჭვრეტა, ჰარმონიული პიროვნების რღვევა, ბუნებასთან კავშირის გაწყვეტა, ადამიანის უძლურების აღიარება, ადამიანის ხორცად და სულად გახლეჩა. ამ დროს აღორძინდა შუა საუკუნეების რელიგიურ-მისტიკური კოსმოგონიური სისტემები. რენესანსული პიროვნება, როგორც სამყაროს იერარქიის უმაღლესი მწვერვალი, ჩამოიქცა და კვლავ ქრისტიანული ღვთაება იქცა თაყვანისცემის საგნად. სამყაროს დარად ცხოვრებასაც დაეკარგა მთლიანობა და ადამიანსაც. რელიგია და მხატვრული აზროვნება ერთმანეთს შეერწყა.

ვფიქრობთ, ქართულ მოდერნისტულ ნარატივშიც წარმოჩნდა ბაროკოსთვის ნიშანდობლივი ასპექტები. ქართული ბაროკოს შესახებ ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში საინტერესო გამოკვლევები არსებობს (კ. კეკელიძის, გ.გაჩეჩილაძის, ბ. დარჩიას, ი. კენჭოშვილის, მ. ნაჭყებიასი და სხვა). ამ მეცნიერთა გამოკვლევების დასკვნებიდან ჩანს, რომ XVII-XVIII საუკუნეებში ქართულ ლიტერატურაში ევროპული ლიტერატურის მსგავსი პროცესები მიმდინარეობდა და საფუძვლად ქრისტიანული რელიგია ედო. საზოგადოდ, ბაროკოს ლიტერატურისთვის დამახასიათებელია მისტიკურ-ალეგორიული სიყვარული, ინტერპრეტაციის მეთოდი („სამოთხ რიგად გასასინჯი"(ვახტანგ VI), ნებისმიერი სიუჟეტის სხვა, დაფარული მნიშვნელობის ძიება. ალეგორიულობა („ვეფხისტყაოსნის" ვახტანგისეული კომენტარები, გმირთა მიჯნურობის საღვთო მიჯნურობად ინტერპრეტაცია და სხვა. ინტერპრეტაცია გულისხმობდა სასულიერო ლიტერატურის ცოდნას). ბაროკოში უმთავრესი იყო სუბიექტის მიმართება უზენაესთან; სოფლის სამდურავი; თანაარსებობა სხვადასხვა სტილისა; შუასაუკუნეობრივი დოგმატიზმი, იმავდროულად, ქრისტიანობის მორიგება წარმართობასთან; განსაკუთრებული ინტერესი ანტიკურობისადმი. ბაროკოს ესთეტიკაში უმნიშვნელოვანესი იყო „არეკვლის" პრინციპი, სარკისებური ასახვა; სარკისა და ჩრდილის ალეგორიები; ფორმალური ძიებების პრიმატი; ყურადღება გარეგნული კომპოზიციური მხარისადმი, დეკორატიულობა.

XX საუკუნის 20-იანი წლები საქართველოსთვისაც მოდერნიზმის „ოქროს ხანა" იყო. ნინამურთან ილიას მკვლელობა გალაკტიონმა დიდი ეპოქის დასასრულად სახელდო. სამწუხაროდ, ეს ტრაგიკული მოვლენა გახდა ერთგვარი ზღვარგა-

მყოფი თუ სანიშნი, რომელმაც „ფანტასტიური ხიდი" გამოაჩინა. „ფანტასტიური ხიდი" სწორედ ახალი ხელოვნება იყო. საინტერესოა, რომ ევროპაშიც დაახლოებით ეს წლები აღინიშნა სიახლეების დასაწყისად. ვირჯინია ვულფმა 1910 წელი გამოაცხადა „ლიტერატურული რევოლუციის" დასაწყისად. ეს აზრი გაიზიარეს რომანის თეორეტიკოსებმა: ადორნომ, სარტრმა და სხვებმა.

გრიგოლ რობაქიძე ფიქრობდა, რომ ხშირად შეუცნობლად იპარება სულში „ატმოსფერული გავლენა იდების": „მერეჟკოვსკის ერთ შარშანდელ ფელეტონში ეს ამგვარი აფორიზმით გამოითქვა: „ბევრ ჩვენგანს არ წაუკითხავს კანტის „კრიტიკა წმინდა გონების", მაგრამ სიკვდილის დროს უსათუოდ იგრძნობს იმის გავლენასო" (რობაქიძე 1996: 32). „ქართული პროზის რენესანსი მჭიდროდ უკავშირდება H_2SO_4-ის ლიტერატურულ სახელს", — წერდა 1927 წელს ჟურნ. „მემარცხენეობაში" აკაკი გაწერელია. საგულისხმოა, რომ დემნა შენგელაია ამ ჯგუფში მონაწილეობდა. კრიტიკოსი დემნა შენგელაიას პროზაულ შემოქმედებას განიხილავს და განსაკუთრებულ ყურადღებას „ქართულ პროზაში რენესანსის" ერთ-ერთ ძლიერ გამომხატველს „სანავარდოს" აქცევს. სწორედ ამ ნაწარმოებზე გამოთქმული შეხედულებები წარმოაჩენს დემნა შენგელაიას შემოქმედების ახალ, მოდერნისტულ ასპექტებს: „დემნა შენგელაია ირეალისტი უფროა, ვიდრე აბსტრაქციის გამმართველი. მის შემოქმედებაში ირრეალი ტიპების თუ მომქმედ გმირების წარმოდგენებიდან გამოდის". „ანდრეი ბელის შემოქმედებაში კოშმარები აბსტრაქციის ფონზე იშლებიან, დ. შენგელაიას ირეალიზმი საგნების დალაგების შემდეგ მოდის. ირეალი მასში მოცემულია არა პირველად და აუცილებელ პირობად, როგორც აბსტრაქცია სიმბოლისტისათვის". ა. გაწერელია მსგავსებას ხედავს დემნა შენგელაიასა და ფეოდორ დოსტოევსკის შორის. მისი აზრით, „დოსტოევსკი ირეალისტია უთუოდ: იგი ალაგებს საგნებს რეალისტის სიმშვიდით, მაგრამ მთელ შენობას ირეალ სფეროში გადაიტანს ხოლმე უეცრივ" (გაწერელია 1927: 24).

„ენის მუსიკალური ენერგიის ჯადოქარი" უწოდა ტიციან ტაბიძემ ბესიკს და იგი ქართული სიმბოლიზმის, საზოგადოდ კი, ქართული მოდერნიზმის მამამთავრად გამოაცხადა. ქართველი მოდერნისტები ფიქრობდნენ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში წმინდა ხელოვნების გატეხილი ხერხემალი სიმბოლისტებს უნდა აღედგინათ სწორედ რუსთაველთან პირდაპირი კავშირით, მასთან ხიდის გადებით, ხოლო „საყრდენად" სწორედ ბესიკი გამოადგებოდათ, რომელიც რუსთველის პოეტიკის ღირსეული მემკვიდრე იყო.

მოდერნისტები ასაბუთებდნენ იმ კავშირს, რომელიც არსებობდა სიმბოლიზმსა და ნამდვილ ქართულ პოეზიას შორის (რუსთველიდან ბესიკამდე). ისინი ფიქრობდნენ, რომ რუსეთმა გეზი შეუცვალა ქართულ კულტურას და თავისი სახე დააკარგვინა. „ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედების, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც დღეს ქადაგებს ეს სკოლა (სიმბოლისტების), საქართველოსთვის ახალი არ არის. რუსთველისა და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა" (ტაბიძე 1916: 47).

ქართველი მოდერნისტები არც იმას ივიწყებდნენ, რომ XX საუკუნის ადამიანი განსხვავდებოდა ძველი საუკუნეების ადამიანისგან ცხოვრების წესით, მსოფლხედველობით, ცნობიერებით, გარემოს აღქმით — ყოველივე ეს კი გავლენას ახდენდა კულტურაზე. ახალმა ცხოვრებამ ხელოვნებასაც ახალი პერსპექტივები გაუჩინა, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ „ძველი ქართული პოეტიკა" იყო ნოყიერი

ნიადაგი და წყარო მოდერნიზმისთვის. ტიციან ტაბიძე ფიქრობდა, რომ რუსთველსა და ბესიკში „საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერგია", მათ კი ერთმანეთთან ანათესავებდათ „შემოქმედების ინტენსივობა". ტიციანის აზრით, ბესიკმა გააგრძელა რუსთველის ესთეტიკური იდეალები. მან განწმინდა ლირიკული თემა. „მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპითეტი, ნაჩრდილთა, ნიუანსების გამოხმობა, ენის მუსიკალური ენერგიის ჯადოქრობა მას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად" (ტაბიძე 1916: 35). ბესიკს ტიციანი „სიტყვის ჟონგლიორსაც" უწოდებდა, რომელმაც დაასწრო თეოდორ დე ბანვილს და თქვა, რომ პოეტისთვის ყველაზე საინტერესო წიგნი ლექსიკონი იყო.

საგულისხმოა, რომ ქართველები ცდილობდნენ მოდერნიზმის ძირების ეროვნულ წიაღში დაძებნას, როგორც ამას აკეთებდნენ ევროპასა, ესპანეთსა თუ სხვა ქვეყნებში (ინგლისში ჯონ დონს „ეყრდნობოდნენ", ესპანეთში — გონგორას და სხვა). ქართველი მოდერნისტებისათვის დავით გურამიშვილის სახელიც უწმინდესი იყო. ვ. გაფრინდაშვილის აზრით, „გურამიშვილი ენათესავება თავისი შემოქმედებით ფრანგ დეკადენტებს და მეოცე საუკუნის ქართველ პოეტებს. მის რითმებსა და სახეებს (ხანდისხან შეუგნებლად — ატავისტურად) იმეორებს თანამედროვე პოეზია". „გურამიშვილს აქვს გამძაფრებული სახეები, რომელთაც არ დაიზარებდა თავისი ედემისთვის ახალი პოეზიის მღვდელთმთავარი ბოდლერი". „მთელი ვერლენის მათხოვრობა არის გურამიშვილის ლირიკაში, არის ვერლენის ღვთისმოსავობა. თავადი გურამიშვილი იყო ბოჰემა თავისი ცხოვრებით და მის პოეზიაში იშლება ბოჰემური მსოფლმხედველობა" (გაფრინდაშვილი 1990: 494). ვ.გაფრინდაშვილი გურამიშვილის პოეზიას ადარებს ბოდლერის, ვერლენის, ლაფორგის, ფრანსუა ვიიონის, შატობრიანის, ედგარ პოს შემოქმედებას. უპირველესად კი, მას რუსთველის მემკვიდრედ აცხადებს.

მოდერნიზმი ვალერიან გაფრინდაშვილისთვისაც ნიშნავდა „რუსთველისა და ძველი პოეტების რენესანსს" (გაფრინდაშვილი1990: 494). იგი ფიქრობდა, რომ ეს რენესანსი ლექსიკონის აღდგენით უნდა დაწყებულიყო. „თანდათან უნდა დავიბრუნოთ წარსული, როგორც პომპეია და გერკულანუმი. გურამიშვილი არის საფეხური იმისთვის, რომ ჩვენ შევიდეთ რუსთაველის სასახლეში და უკანასკნელად დავბრმავდეთ მისი ლალებით და ზურმუხტებით" (გაფრინდაშვილი 1990: 494).

კონსტანტინე გამსახურდიას აზრით, აღმოსავლური ეროტიკა უნდა შეეცვალა რელიგიურს. ამის საუკეთესო მაგალითად კი გურამიშვილის პოეზიას მიიჩნევდა. მწერალი გურამიშვილს ექსპრესიონიზმის წინაპრად ასახელებდა და ფიქრობდა, რომ გურამიშვილის შემდეგ „ქართული ლიტერატურა ღერძიდან გადავარდა" (გამსახურდია 1989: 585).

ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ქართული ლიტერატურული ტრადიცია, იმავდროულად, პიროვნული ნიჭიერება მათ სიახლეთა ძიებისკენ უბიძგებდა. ტრადიციისა და პიროვნული ნიჭის ურთიერთდამოკიდებულების თვალსაზრისით, საინტერესოა თომას სტერნზ ელიოტის ამავე სახელწოდების წერილი. მისი აზრით, ტრადიცია მხოლოდ იმას როდი ნიშნავს, რომ ერთი თაობა ბრმად და ერთგულად ბაძავდეს წინა თაობას, მაშინ ეს სიტყვა უეჭველად დაკარგავდა აზრს. „ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ისტორიის შეგრძნებას, ეს კი იმას გულისხმობს, რომ წარსული არა მარტო წარსულად აღვიქვათ, არამედ თანამედროვეობათაც. ისტორიის შეგრძნება ანე-

რინებს კაცს არა მხოლოდ თავისი თაობის პოზიციიდან გამომდინარე, არამედ ისე, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა, ჰომეროსიდან მოკიდებული და მასთან ერთად მისი მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურა ერთდროულად არსებობენ და ერთიან წესრიგს ქმნიან. ისტორიის შეგრძნება, რომელიც შეგრძნებაა დროისა და წარმავლობისა, — ორივესი ერთად, — მწერალს ტრადიციულობას ანიჭებს. აგრეთვე მძაფრად შეაგრძნობინებს ადგილს დროსა და თანადროულობაში" (ელიოტი 1996: 407).

„დიონისოს ღიმილის" სიუჟეტური საყრდენია მწერლის ცხოვრება, კონსტრუირებული „ვეფხისტყაოსნის", „ამირანდარეჯანიანის" და „ვისრამიანის" ცალკეული მოდელის მიხედვით. სტილი — „ვისრამიანი", „ვერთერი", ფრ. ნიცშე, ა. ფრანსი, კ. ჰამსუნი, თ. მანი, ექსპრესიონიზმი, იმპრესიონიზმი და რეალიზმი. აზრობრივი ნაკადი — ფრ. ნიცშე, ო. შპენგლერი. გობინო, დანტე, ქრისტიანული მითოსი და წარმართობა, ნაციონალური პათოსი" (სიგუა 1991: 605).

ის, რასაც გალაკტიონი 20-იან წლებში ერთ წერილში ქართული პოეზიის შესახებ წერდა, თავისუფლად შეიძლება საერთოდ მაშინდელ მწერლობაზე გავავრცელოთ. მისი აზრით, თანამედროვე პოეზიას დიდი კავშირი ჰქონდა ძველ საქართველოსთან. ახალი ლიტერატურა შეეცადა წარსულისგან „შეუსრულებელი" იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი. სტილი უფრო ღრმა, ხელოვნური, ნიუანსებითა და ძიებებით სავსე, განშორებული წინანდელ ჩვეულებრივ ენას. პალიტრათა ყველა ფერით და ტექნიკურ ლექსიკონთა სიტყვებით, კლავიატურის ნოტებით. „იდეები უკანასკნელთა მიერ გადმოცემულნი არიან გამოუცნობელი და ძლივს შესამჩნევი, ძლივს დასაჭერი ანარეკლით, ფორმა კი გადმოცემულია ნისლიდან და დაბურულ სახეებით. სტილი სავსეა ნევროზით. მოუშორებელი იდეების ჰალუცინაციებით, რომელნიც პირდაპირ შეშლამდე, შერყევამდე მიდის". „ახალ სტილში არის ბუნდოვანება და ამ ნისლში ძლივს გასარჩევად ირევიან ცრუმორწმუნეობის სანთლები, უძილო ღამეების საშიშარი აჩრდილები, საშინელი ღამეები, სულიერი ქენჯნა, რომელიც იღვიძებს სულ მცირეოდენ ხმაურობაზე, საოცარი ოცნებები, რომელიც გაუკვირდებოდა დღის სიცხადეს, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც კი მოწყენილს, გამოუსახველს და გაუგებრად საშინელს ინახავს სული თავის უძირო და შეუცნობელ ხვეულებში" (ტაბიძე 1986: 245).

კიტა აბაშიძემ ზუსტად შენიშნა 20-იანი წლების ქართულ პროზაში მიმდინარე ტენდენციები. 1924 წელს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაზე დაკვირვებისას შენიშნავდა: „ქართული მწერლობა დაუბრუნდა თავის თავს, თავის მეს: ინდივიდუალიზმის, სულიერი კარჩაკეტილობის პრინციპის აღიარებამდე მივიდა. ეს ადეილი ასახსნელიც არის: ჩვენი ლიტერატურა ორგანიულად არ არის დაკავშირებული ეპოქის ქარიშხალთან. იგი დგას თავის პოზიციაზე და გვიმტკიცებს: ხელოვანი იყო და იქნება დამოუკიდებელი, თავისუფალი. ჭეშმარიტი შემოქმედი მარტოა ყოველთვის, მას არავის დახმარება არ სჭირდება. მე არ მიკვირს, რომ კოლექტივიზმის ხანაში ჩვენში „ლონდა" და „გარსი მარადი" იწერება. პიროვნების უარყოფის ჟამს — პიროვნება აყვანილია უმაღლეს მწვერვალამდე" (აბაშიძე 1924: 14). კონსტანტინე გამსახურდიასთვის მოდერნიზმი ნიშნავდა, იმავდროულად, უნივერსალიზმსაც. ახალ იდეებსა და ახალ ფორმებს — ევროპის გვერდიგვერდ სიარულს.

მოდერნიზმი ქართულ რომანებში წარმოჩნდა, როგორც სამყაროს სრული-

ად ახლებური განცდის გამოხატვა. სამყაროს ამ რომანების პერსონაჟები განიცდიან არა როგორც ერთხელ შექმნილსა და დასრულებულს, არამედ როგორც მარად ქმნადს, ამიტომაც როგორც თვითონ ფორმა ნაწარმოებებისა, ასევე „შინაარსი" ერთგვარად დენადია, გარდამავალი, მოლიელიეე. პერსონაჟს შეუძლია შეცვალოს დროის დინება, გადააადგილოს სივრცეები, ერთმანეთში შეურიოს ცა და მიწა და შექმნას ახალი, ჯერ არნახული სამყარო. როცა კაფკას პიკასოს ნახატი — ვარდისფერი ქალები უზარმაზარი ფეხებით — აღუწერეს და მხატვარს დეფორმატორი უწოდეს, მწერალს უთქვამს, რომ ეს ნახატი, უბრალოდ, აღნიშნავს სიმახინჯეს, რომელსაც ჩვენი შემეცნება ჯერ კიდევ ვერ იაზრებს. ხელოვნება ხან სარკეა, ხან კი წინ მიდის, როგორც საათი.

ქართული მოდერნისტული ნაწარმოებები ქართულ სინამდვილეში წარმოჩნდა, როგორც „წინ გასწრებული საათი", ამიტომაც იყო, რომ ბევრმა უარყო ერთი მთავარი მიზეზით, ეს მხატვრული ტექსტები არ იყო იოლად აღსაქმელი და გასაგები.

დამოწმებანი:

Aabashidze, Kita. Tavisufali Shemomqmedi. jurn. "*leila*" №3, Tb: 1924 (აბაშიძე, კიტა. „თავისუფალი შემომქმედი". ჟ. „*ლეილა*". № 3, თბ.: 1924).

Avaliani, Lali. XX saukunis 10-20-iani wlebis literaturuli dajgufebani. Jurn. "*literatura*", #1, Tb: 1998 (ავალიანი, ლალი. XXსაუკუნის 10-20-იანი წლების ლიტერატურული დაჯგუფებანი. ჟურნ. „*ლიტერატურა*", № 1, თბ.: 1998).

Gamsaxurdia, Konstantine. wignSi: *qarTuli literaturuli esse*. Tb: 1989 (გამსახურდია, კონსტანტინე. წიგნში: *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბ.: 1989).

GafrindaSvili, Valerian. *leqsebi, poema, Targmanebi, eseebi, werilebi*. Tb:1990 (გაფრინდაშვილი ვალერიან. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები*. თბ.: 1990).

GochechilaZe, Giorgi. Barokos problema da qarTuli litmcodneobis amocanebi, gaz. "*literat. saqarT*", 30, Tb: 1972 (გაჩეჩილაძე, გიორგი. ბაროკოს პრობლემა და ქართული ლიტმცოდნეობის ამოცანები, გაზ. „*ლიტერატ. საქართ*", 30, თბ.: 1972).

Gaverelia, Akaki. demna Sengelaia. Jurn,"*memarcxeneoba*". #1. Tb:1927 (გაწერელია, აკაკი. დემნა შენგელაია. ჟურნ,„*მემარცხენეობა*". 1, თბ.: 1927).

GomarTeli, Amiran. *qarTuli simbolisturi proza*. Tb: 1997 (გომართელი, ამირან. *ქართული სიმბოლისტური პროზა*. თბ: 1997).

Eliot, Thomas Stearns. „*Ra aris klasika*". (in Georgian langiage). Tb: 1996 (ელიოტი, ტომას. *რა არის კლასიკა*. თბ: 1996).

RobaqiZe, Grigol. *CemTvis simarTle yvelaferia*. kreb. Tb: 1996 (რობაქიძე, გრიგოლ. *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. კრებ. თბ.: 1996).

Sigua, Soso. *Martvili da alamdari*. Tb: 1991 (სიგუა, სოსო. *მარტვილი და ალამდარი*. თბ.: 1999).

TabiZe, Tician. Jurn. "*Cisferi Yanwebil*", QuTaisi: 1916 (ტაბიძე, ტიციან. ჟურნ. „*ცისფერი ყანწებით*", ქუთაისი: 1916).

TabiZe, galaktion. Zvirfasi saflavebi, wignSi: *96 esse*, Tb. 1986 (ტაბიძე, გალაკტიონ. *ძვირფასი საფლავები*, წიგნში: *96 ესსე*, თბ.: 1986).

Maia Jaliashvili
(Georgia)

The Clock Chead of Time or
The synthesis of Tradition and Novelty in Georgian Modernist Narrative

Summary

Key words: georgian culture, modernist, narration.

Georgian culture, traditionally was considered within the "radius of world". Processes that were going on in the art, and, first of all, in the literature, mainly, was a parallel and similar to the processes that took place in Europe. Literature followed its internal regularities and demonstrated such tendencies, which may have had any self-sufficient culture. Such openness of Georgian culture was limited somewhat in certain centuries. From the beginning of XX century, the artificial isolation has been prepared for disruption from inside. Archil Jorjadze's articles in this view was excellent confirmation.

His "aesthetism", his point of view, which was oriented on European culture, preachment of mystical reality, exemption from the "social service restraints" of art, all of this created a completely different literary atmosphere. Kita Abashidze, who was fascinated of French Culture and followed the universal principle of "natural changeability", thought that the appearance of symbolism was logically regular process in the Georgia literature.

The scheme, which he created under the influence of Ferdinand Brunetière, french writer and critic, was not perfect, because it contained a lineata opinions. Nevertheless, Kita Abashidze's writings, his support for a new generation had a great importance to the development of Georgian culture. The Symbolism was one of stream of Modernism. Gradually appeared in Georgia as well-known names in Europe such as Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Oscar Wilde, Wilhelm Wagner and others.

The Scandinavian influence was evident in the creativity of Chola Lomtatidze, especially, August Strindberg's and Knut Hamsun 's style. Nico Lortkipanidze had an influence of the Vienna School , especially, Arthur Schnitzler's and p. Peter Altenberg's style. This influence was not only meant an imitation, But the aspiration to create a new artistic, modernistic methods in Georgian literature. Great importance was also, that Vasil Barnov embodied the old Georgian syntax and thus made his narrative more stylized.

A new generation of writers (among them, first of all, "The Blue Horns", Gregory Robakidze, Konstantine Gamsakhurdia, and others), not impulsive, but consciously applied to experiments. Modernism meant primarily to introduce novelty. This process entailed the entire Georgian culture. That is why this process was called by Grigol Robakidze as Renaissance of Georgian Culture.

In general, the two high flow was in a half of XX century in the Georgian Literature: on the one hand, Modernism, with its various branch (Symbolism, Impressionism, Expressionism, Futurism), and, on the other hand, Neorealism of Javakhishvili's prose, which was demonstrating the pulse of the epoch.

Modernism was some kind of protest against realism. We said some kind, because it was a new chapter in the Georgian literary life, which was repeating past experience and was developing new perspective. We mean, that fact that Modernism used experience of the ancestors. For example, it is known that the aesthetics of Modernism regenerated ideals of Baroque, medieval dualism, allegorical images.

Modernism was some kind of protest against realism. We said some kind, because it was a new chapter in the Georgian literary life, which was repeating past experience and was developing new perspective. We mean, that fact that Modernism used experience of the ancestors. For example, it is known that the aesthetics of Modernism regenerated ideals of Baroque, medieval dualism, allegorical images. For example, "The Blue Horns" was declaring Besik Gabashvili, Georgian poet of eighteenth century, as their ancestor, because they were linked their work to Besiki's poetry In terms of music and metaphorical artistic style. Titsian Tabidze wrote: "The writer of the future must unite Rustaveli and Malarme"

Rustaveli, a Georgian classic poet, expressed the best traditions of Georgian culture and Malarme, French poet, was a symbol of modern western modernist aesthetics culture. In Georgia aesthetics of Modernism created distinguished writers, among them: Grigol Robakidze, The Blue horns, Niko Lortkipanidze, Konstantine Gamsakhurdia, Vasil Barnov, Demna Shengelaya, Leo Kiacheli. Modernist novels was written by: Grigol Robakidze "Snake's' Shirt", Konstantine Gamsakhurdia's "Dionysus's Smile", Demna Shengelaia's "Sanavardo".

XX Century 20 – ies was the "golden age" of the Modernism. It is important to mention one very important fact,that this time in the Europe was created masterpieces of Modernism, among them, first of all, is James Joyce's "Ulysses" and Thomas Stearns Eliot 's" *The Waste Land* ". Their works have become a touchstone of modern literature. With the appearance of both *Ulysses* and Thomas Stearns Eliot 's poem, "*The Waste Land*" 1922 was a key year in the history of English-language literary modernism. In *Ulysses*, Joyce employs stream of consciousness, parody, jokes, and virtually every other established literary technique to present his characters. Each chapter of this novel employs its own literary style, and parodies a specific episode in Homer's Odyssey. Furthermore, each chapter is associated with a specific colour, art or science, and bodily organ. This combination of kaleidoscopic writing with an extreme formal schematic structure renders the book a major contribution to the development of 20th-century modernist literature. The Georgian modernists were used a similar style of narration. The use of classical mythology as an organising framework, the near-obsessive focus on external detail, and the occurrence of significant action within the minds of characters have also contributed to the development of literary modernism. Georgian modernist works was revealed in the Georgian reality, as the "The clock ahead of time", that's why it was denied by someone new, because they could not understand the new methods of narration.

IVAN HRISTOV
(Bulgaria)

Extra-Canonical Litarature of the 1920s

To speak of a canon in a literary tradition that has only a 130 year history is perhaps an overly ambitious task. Since this use of the concept "canon" in Bulgarian literature has become fashionable only in the past decade, even the posing of such a question carries liberal-critical implications. However, is it even possible to say what a canon is, without saying what it is not? I would like to begin with the clarification that I find as a condition of extra-canonicity the desire of certain writers from the 1920s to speak of various aesthetic expressions without a view to their specific characteristics. Thus, for these writers it is natural to speak of art, architecture or music – the crucial thing is to find the fundamental principle, the essence of the phenomenon and its correlation to other phenomena, and not so much to focus on its autonomy. It becomes important not to present a separate point of view in art, but to establish its correlation to phenomena from life itself. Given this characteristic, the era of the 1920s differentiates itself from the preceding stage of Bulgarian modernism in the essential role played by the figure of the critic. He is the one who can grasp the common symbolism, the shared meaning of individual aesthetic expressions. On the basis of this understanding, I have divided the following text into four parts: art, architecture, music and a conclusion. I will analyze three articles: the first, "Native Art," is by Bulgaria's most notable representative of expressionism, Geo Milev, a writer with a decidedly interdisciplinary bent, being a poet, critic and visual artist. The second work is "Native Architecture" by Chavdar Mutafov, also a representative of the avant-garde and the author of criticism and prose. The third article is "The Jazz Band as Worldview" by Kiril Krŭstev, primarily a critic, but also a representative of Dadaism and futurism in Bulgarian literature. The paper attempts to answer the question of why even today these authors have problems with their canonicity.

1. *Art*

In his article "Native Art," published in the newspaper *Vezni*, or *Libra*, in 1920, Geo Milev examines not only the problem of identity in art, but also the problem of canonical art (Milev 1920: 2). It is striking that in this article he prefers to speak of art in general and not specifically of literature, music or visual art. In contrast to older, already canonized art, new art according to Milev should reestablish its paths towards mythical man, towards "the primitive man of pre-being – towards Adam." According to him, art should return to "the *primary spiritual essence* of man; man, apart from his material transformations, reassessments and acquisitions, freed from all that which we today call material culture, civilization."

For Geo Milev the return to primitive, spiritual sources of human existence is important. The material maturity of contemporary life or civilization is that which views being (*bitie*) as everyday life (*bit*), the human family (*rod*) as a nation or folk (*narod*), the universal as provincial. Here Milev obviously touches on aspects of mythology. First, he

attempts to recover the sacred meaning of art. Art should relate to being (*bitie*) and not to everyday life (*bit*), it should address existential and not social questions. Second, art should relate to the human family, that is, it should be non-national in character (something which also fully applies to mythology itself). Third, it should have a universal, rather than provincial, meaning. The aesthetes of nationalism are those who according to Milev wish to banish contemporary art to the isolated province of a single local art. In this view art becomes above all "the everyday life of a people (*narodniyat bit*)," with all of its unique characteristics and differences from every other people's everyday life.

For Geo Milev the new art should be an expression of the subconscious, the fruit of intuition and not of logic. Here we can clearly see a rejection of rational foundations. However, is it possible for a canon to exist at all without any rational premises? In its very rejection of rational foundations, Geo Milev's conception also rejects any kind of prescriptive role and any direct participation in the canon. As one of the psychological delusions of realism, or of nationalist art, the critic points to the fact that "the national feeling is drawn out of the subconscious into the conscious, from the sphere of intuition into the sphere of logic." Creation guided by logic gives rise not to artistic but to scientific works. Milev stigmatizes the tradition of realism as being based on everyday life and national consciousness; for him, such a tradition is "everyday-political art."

The essential contribution of Geo Milev's conception lies in his attempt to differentiate the concepts "national" art and "folk (*narodno*)" art. In his view the concept "national" art is tied to an idealistic understanding of art that views every object as a psychological phenomenon, as a symbol; in such art, national feeling appears as a psychologically operative element. The concept "folk art" is tied to a materialistic understanding of art that uses every object as substance; in such art, national feeling appears as the everyday life of a people (*naroden bit*). For Milev, folk art is the art of nationalism. He also draws attention to the fact that nationalists confuse the concepts of "native" (*rodno*) and "folk" (*narodno*). Here Milev clearly points out the canonical requirements for folk art. It should be art "for the limited audience of a given tribe, a given region, a given class, a given time." We can readily see how simplified the nationalists' conception is in comparison to that of Geo Milev. According to Milev, ethnic and geographical differences can exist only as a subconscious element. In his view, art cannot have a class character, since existential problems are not class-based. Due to its universal nature, art should not be tied to a single time period. Here the modernists' idea of the economy of art with respect to history is clearly apparent – for them, the art of modernism is not a description of facts but a combination of symbols. Milev also points out certain essential requirements for folk art: Bulgarian folk, rural everyday life should be depicted; Bulgarian national ideals should be praised; all characters must be taken directly from Bulgarian society and should reflect the average psychology of the average Bulgarian environment; and any action should take place within Bulgaria's borders. Here we see that in describing what folk art should be, Geo Milev also points out what native (*rodno*) art or art in general should *not* be.

Geo Milev introduces yet another opposition in his article "Native Art." Besides contrasting native (*rodno*) and folk (*narodno*) art, Milev also contrasts "art as a temple" with "street art," which he also refers to as "tendentious art" or "newspaper art." In this way he attempts to construct an elite conception of native art in which the idea of art as a

temple, as an expression of a Universal Spirit, reveals its neo-Platonic and neo-Christian foundations. The temple is the place for universal or native art, while the street is the place for folk art.

In this way Milev argues that all of the elements that form the basis of national identity and towards which the nationalists strive have not only already been attained, but have become subconscious. They are elements attained in a previous cultural stage; however, contemporary times call for different elements. Thus he essentially executes a *global operation* which expresses the need for Bulgarian art to be freed from its local tasks and from the nationalist canon which has changed it into a dead form and to be brought out onto the world stage. The critic reduces ethnic characteristics to the subconscious level. He replaces the concept *national consciousness* with the concept *national subconsciousness*. However, it is precisely the metaphysical foundations of this new canon that in practice deprive it of canonicity.

2. *Architecture*

Chavdar Mutafov's article "Native Architecture" is also crucial to the current discussion (Mutafov 1927: 1). The author regretfully notes the absence of an academic or theoretical foundation upon which to examine the concept of "native architecture;" for this reason, attempts to create a Bulgarian architectural style remain fruitless. However, Mutafov's article itself represents a theoretical approach not only to the problem of native architecture, but also to the problem of the canonical in general.

According to Mutafov, the easiest way to achieve a "Bulgarian style" is to set off along the path of church architecture and small provincial houses. Architects during the 1920s transferred this style onto industrial buildings, marketplaces, schools and bathhouses just as "craftsmen from the art academy transfer braided designs onto ceramics and embroidered patterns onto pyrographed boxes." However, this mechanistic transfer does not answer the question of the canonical. There are several factors that make the idea of the Bulgarian canon exceptionally problematic. In the first place, the author lists the lack of a large architectural tradition in the past. In the second place he mentions a strong influence of foreign Byzantine and Ottoman styles, and later the early Renaissance and Baroque as well. In the third place he notes the crossing of European and Asian influence and "the attractive building power of Constantinople." All these factors have made the Bulgarian understanding of the canon very uncertain. Mutafov sees some kind of representativeness expressed in the very clumsiness of Bulgarian builders who were trained in foreign models, as well as in their partial barbarianism, in their wild primitivism. This is soon followed by the neo-romantic understanding of the uneducated or only partially educated genius, who introduces a "new freshness," creates "new proportions," a "new feeling of stability," and who discovers "the charm of naive composition." The 20th century becomes the time in which Bulgarian canon formation is sought, while the place it is most typically expressed is the Bulgarian Revival Period Balkan Mountain town.

However, even in such expressions foreign elements can be found, according to the critic. Precisely in the wealth of proof "remains the hidden instinct" for some kind of canon. It becomes clear that in Mutafov's conception, the new canon appears as a *secret*, as an *instinct*, as something *inscrutable and hidden*. It has the character of a revelation,

similar to the revelation given to Christ. In this respect he comes close to Geo Milev's understanding of searching for the foundations of the canonical in the subconscious and in the neo-romantic conception of the genius.

Here the most important question arises: is it possible for the old architecture, which is a monument, a dead tradition, even if exhaustively studied, to be the jumping off point for a canon? Mutafov excludes the possibility for the canon to be examined in its conservative version – as something closed and unchanging. For him the canon is more like a simultaneously dynamic and static structure, which changes its characteristics depending on the conditions it finds itself in. Thus, the old architecture was created for other people, for conditions which during the 20th century have been overcome, and for needs that seem foreign to the contemporary human; for these reasons, such architecture should be rejected. However, this rejection is a process that affects not only Bulgarian native architecture but more generally every modern and modernizing culture. Despite being contemporary and universal, despite being similar and functional, all new buildings carry their national tradition, showing "thousands of hidden paths to the eternal spirit of the native, in order to invoke it and build its secret into the reality of its own style and time." Of course, achieving representativeness is the purview only of great masters who manage to return to the pre-beginnings of their style and to approach the eternal laws of architecture.

It becomes clear that the canon is in fact an "eternal turning backwards, however with thousands of new additions." But that which the critic finds missing in the Bulgarian canon is not the moving ahead but rather the returning. Mutafov speaks of the lack of familiarity with the native. Since they are not familiar with it, Bulgarian architects have not succeeded in translating into the language of forms, a way of translating "the naïve wooden constructions into concrete, religious style into a worldly style, they have not found a characteristically Bulgarian wall or opening, nor a native grouping of forms." If the Bulgarian style is contained in Byzantine or Oriental motives, these motives cannot remain the same. Despite being insufficiently studied, these motives appear naive, strong, barbarian and fresh, just as they were created by the old masters. In order to resolve the question of the canonical it is necessary for the old to be re-created in a new way and not merely to be enthusiastically and thoughtlessly copied.

Here Mutafov provides an answer to the question of what is canonical in his opinion and how it can be achieved. As the first factor in the formation of the canon he emphasizes *knowledge of the native tradition* with all of its values that have undergone the test of time. Second, he notes *knowledge of or training in two other foreign traditions – those of the West and the East.* These paths for achieving representativeness in art are related to the past, to the knowledge of tradition. As far as the present is concerned, Mutafov recommends *knowledge of the surprises and revelations of contemporary times.* Only by knowing the native, the Eastern and Western traditions and by being privy to the revelations of modern times can the artist "overcome the prejudices of the native in order to truly reach it from then on." In the end, although he recommends knowing the world tradition, Mutafov does not advocate a conscious rational attainment of the canon. For him this attainment consists in a "reckless and decisive *re-creating* of the past in the present." Here, in that *reckless and decisive re-creating*, we discover the neo-romantic conception of the genius. Although the native for Mutafov is "only that which overcomes its form in order to always

attain itself," nevertheless the question of the canon remains unanswered, because in the framework of the neo-Platonic tradition it is reached via an irrational path.

3. *Music*

Modernist writers seem to consider music the most desirable art precisely because of its extra-canonicity. In his article "The Jazz Band as Worldview" Kiril Krŭstev makes an attempt to examine jazz, the offspring of cosmopolitanism, not only as a musical style but as a worldview, and tries to discover the roots of this phenomenon (Krŭstev 1927: 2). "The jazz band," the author declares, "is surely not only that which its name says, an orchestra meant to frighten; it is surely not only that strange negro orchestra in which certain noble instruments boldly meet with vulgar noise producers; it is surely not only that stylistic prostitution of noble music imposed by a 'postwar' psyche that introduced a 'decline in the taste for the stable'...; it is surely not only an equivalent musical phenomenon from a new cultural-aesthetic ideology that could generally be called Dadaism and which has given to painting and poetry Kurt Schwitters and especially Tristan Tzara, with his *pets lumineux*..."

The parallel Krŭstev makes between jazz and Dadaism is an important moment in his conception. This connection is suggested in the fact that both styles are based above all on a play with form, avoiding content to the extreme. While Chavdar Mutafov follows the conception of expressionism, insisting on the metaphysical and reaching the foundations of the canonical in a transcendental essence, Krŭstev's conception as expressed in this article rejects the possibility of reaching any kind of essence. Dadaism or jazz give rise to the deconstruction of preceding styles which attempt to give some kind of foundation to human existence and which offer some kind of metaphysical solution. Given their connection to the cult of ancestors, metaphysical beliefs are strongly tied to cosmic traditions. This is the reason why for Mutafov the path towards the formation of the Bulgarian canon passes through a return towards older, pre-modern beliefs and the renovation of a realistic, rationalistic tradition. Krŭstev's article characterizes jazz and Dadaism as styles of decay, art without metaphysical direction. They are products of the First World War and as such are witnesses to the end of a civilization. The First World War refuted to basic tenets of the Enlightenment: reason and moral conscience. Krŭstev focuses on the satiety with Western civilization, which is expressed in the loss of authenticity in living and in the mechanization of culture. However, he also pauses on another aspect of the consciousness of a person from a cosmopolitan city, namely his satiety with canonical culture, with canonical art, with the blows of the "whip of the intellect." In his view, it is for this reason that the person of the 1920s has stretched out his hands towards "the not-so-refined yet ecstatically primitive sensations of man from a faraway, dark and uncorrupted world." "Then from somewhere on the islands or from the south came the wild tom-tom, the raspy refrain of the negro banjo, the Indians' hunting horn, to which, as a synthetic civilized nuance, was added the piano, car horns and a series of penny whistles, even revolver," declares Krŭstev.

In his final analysis the critic questions the possibility of examining the jazz band as a worldview at all and suggests the more acceptable phrase *characteristic of a worldview*, which he defines as "a return to the pre-civilized sensations of the child-man." The

jazz band is far from barbarism, far from the "releasing of the beast within man." For Krŭstev this phenomenon is more likely nostalgia for "Natural Man," which has more complex cultural-aesthetic foundations that those in the music of Beethoven.

Yet the critic goes even further in his argumentation. He sees the jazz band not only as a striving towards extra-canonical art, the opposition to academism so characteristic of the 1920s, but also as a striving towards extra-canonical culture in general. This breakdown according to Krŭstev is not only "that half-perfected cynicism that accompanies some innate pleasure in mocking one's own accomplishments – whether as individual or collective values – culture, art, science, morality." For the critic, the jazz band as a worldview represents a loss of faith in norms, laws, solidity, in the divine predestination of man. Thus he reaches some of Nietzsche's theoretical claims, especially that of "the reevaluation of all values." And here we discover a concept that is exceptionally important to Krŭstev's conception and which also relates to the idea of extra-canonicity. This is the *life beginning*, which is equivalent to "a symbolic primitive experience of the eternally human in its most depersonalized and natural form: free children's play." We see that for Krŭstev the extra-canonical is realized through the search for a child's worldview as one possibility for starting over again, for escaping burdened historical reason. For him, the jazz-band worldview is "the typical offspring of Western man;" such a thirst for human primitivism would lead a Russian to church, for example.

In his final analysis, Krŭstev comes to the conclusion that the jazz band is a characteristic of an irresponsible worldview, even of a worldview that has rejected all the necessary preconditions of a worldview. It becomes clear that it is in fact a modernist worldview that knows no limitations, which lies beyond good and evil, beyond the idea of the canonical as a whole. In its inevitability and naturalness also lie its tragic flavor and its exultation in the era of the 1920s.

4. Conclusion

What exactly makes these texts extra-canonical? A canonical work is simultaneously closed and open. It possesses a rhetorical status that allows it simultaneously to be in its own time, to be in a time of hermeneutical distance (the time of the reader) and to maintain the impression of being open to future readings. A canonical work is a work that always leaves the impression that it has not been understood fully, that it stands open to new interpretations. The work's eternity can be defined as the effect of the commensuration of two consciously different quantities, of two consciously incompatible times; of simultaneously synchronic and diachronic literalness and the figurative shifting of meaning. From its very appearance, the canonical work is characterized by this tension between the literal and the figurative; this allows for a similar figurative-literal shifting in every subsequent reading of the work. This gives the work the effect of being meaningful everywhere and at all times. The figure which makes possible the eternalness of the work is allegory. Canonical works are allegorical. The canonicity of works produces this allegorical effect.

However, allegorical genres are precisely those that have difficulties with canonicity. The Bible, for example, turns out to be the object of extra-literary codification. This is the case because excessive "allegoricalness" leads to allegorical insufficiency. For a text to be canonically allegorical, it needs to have a literal level of interpretation. Thus, the canon-

ical understanding of Geo Milev, Chavdar Mutafov and Kiril Krŭstev – the return towards mythical man, towards "the primitive man of pre-existence, towards Adam:" this returning to "the *primary spiritual essence* of man; man, apart from his material transformations, reassessments and acquisitions, freed from all that which we today call material culture, civilization;" the achievement of that "*secret*, as an *instinct*, as something *inscrutable and hidden*;" that "reckless and decisive *re-creating* of the past in the present" or that "return to the pre-civilized sensations of the child-man" and "Natural Man" – in fact turns out to be an overly allegorical project that suffers from allegorical insufficiency.

References:

Krŭstev, Kiril. "Dzhaz-banda kato mirogled [The jazz band as worldview]." *Iztok* [East] 2 (1926–27). 57 (19 fevruari [February] 1927): 2 (Кръстев, Кирил. „Джаз-банда като мирогled" *Изток* 2 (1926–27), 57 (19 февруари 1927): 2).

Milev, Geo. "Rodno izkustvo [Native art]." *Vezni* [Libra] 2 (1920–21), 1 (Oct. 1920). (Милев. Гео. „Родно изкуство". *Везни* 2 (1920–21), 1 (октомври 1920)).

Mutafov, Chavdar. "Rodna arhitektura [Native architecture]." *Iztok* [East] 2 (1926–27), 58 (26 fevruari [February] 1927): 1 (Мутафов, Чавдар. „Родна архитектура". *Изток* 2 (1926–27). 58. 26 февруари 1927: 1).

ივან ხრისტოვი
(ბულგარეთი)

1920-იანი წლების ექსტრა-კანონიკური ლიტერატურა

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ლიტერატურული წესი, 1920-იანი წლები, ექსტრა-კანონიკურობა, მხატვრობა, არქიტექტურა, მუსიკა, ექპრესიონიზმი, დადაიზმი, ბულგარული ლიტერატურული მოდერნიზმი.

სტატია იწყება იმის გაანალიზებით, თუ რა არის და რა არ არის ლიტერატურული კანონი. მწერლების სურვილი, რომ 1920-იან წლებში სხვადასხვა ესთეტიკური მიზნების გამოხატვის საშუალება ჰქონოდათ, დამახასიათებელი ნიშანთვისებების გარეშე, განხილულია როგორც ექსტრა-კანონიკურობის პირობა. ამ მწერლებისათვის მნიშვნელოვანია არა ახალი ლიტერატურული ხედვის შექმნა, არამედ უკვე არსებულის მიმართების დანახვა ცხოვრებასთან. ამ მსოფლხედველობის უკეთ შესაცნობად სტატია დაყოფილია სამ ნაწილად: მხატვრობა, არქიტექტურა, მუსიკა. პირველ ნაწილში განხილულია სტატია „ადგილობრივი მხატვრობა", რომელიც ექსპრესიონისტ მხატვარს, გეო მილევს ეკუთვნის, მეორეში — „ადგილობრივი არქიტექტურა", რომელსაც არქიტექტორი ჩავდარ მუტაფოვი გვთავაზობს, და მესამე სექცია ეთმობა დადაისტ კირილ კრუსტევის ნარკვევს — „ჯაზ-ბენდი როგორც მსოფლხედველობა". სტატიის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს იმ საკითხის კვლევა თუ რატომ განიცდიან ზემოთჩამოთვლილი ავტორები კანონიკურობის პრობლემას, რადგან ეს საკითხი დღესაც არ კარგავს თავის აქტუალობას. სტატიის მიზანს ამ შეკითხვაზე პასუხის გაცემა წარმოადგენს.

STANKA PETROVA
(Bulgaria)

The Turtle's Dream[1]

The poetess Detelina Dimova[2] gives the impression of being a contemplative person, closed within herself. Perhaps this is why her first collection of poetry, *The Dreaming Mind*, which set out on its journey to the reader in 2002, requires a more careful reading in order to reveal itself fully.

In terms of content, the book has two layers – an obvious, superficial one, in which the individual works are realized, each existing for itself alone, and a deeper layer, accomplished through references between the poems. The second layer, the deeper one, takes up the subject of dreaming, which is directly mentioned in some of the works. With the exception of the poem "The Dreaming Mind," which gives the collection its title, in the others, the theme of dreaming is merely an accompanying thought wherever it is mentioned. Yet returning to it keeps the theme open and makes it fundamental to the collection. It runs through the entire book and provides grounds for speaking of the presence of a meta-poem. By examining the links between the poems, we will attempt to show the existence of a poetic metatext.

The meta-poem, i.e. the deep text, encompasses both the book's formal as well as the content-related aspects. The graphic realization of the poems represents an aural whole, for whose realization vocalic versification is used, combined with free verse, gradually moving from one form to the other in the three sections of *The Dreaming Mind*. The vocalic versification is based on the accent falling on one and the same vowel in each subsequent word in the syntagmatic order, which here will be called "alternation."

The replacement of vocalic versification by free verse is accomplished with vocalic alternation, which in the beginning encompasses entire works, but later covers ever-shorter portions of the poems. In the end, the texts shift into free verse, where accentuation on one given vowel is not ordered, but rather intertwines with accentuation on the others.

The first section[3] of the collection, entitled, "Sacred Geometry," consists of works written in vocalic versification. With the exception of the poem "Ontological Thoughts for the Waves in Winter," one and the same vowel is accented from beginning to end. In the abovementioned poem, the accent shifts to almost all vowels, with the exception of [u]. The ordering of a given vowel in "Ontological Thoughts" continues for up to several lines or can be observed vertically in the left and right halves of the verses. After that, the accent shifts to another vowel and again ordering ensues. In this way, short blocks of vocalic versification are formed. In the second section with the title "The Dreaming Mind," having the same name as the book as a whole, the first three poems are written with ordering of the accent entirely on one and the same vowel: in the first, "Sudden Collapse," this is [a]; in the next, with the opening line "I Never Arrived," it is based on the ordering of [i]; while in "China," the third poem, the accent again falls only on the vowel [a]. The texts in the remaining six poems in this section represent a mosaic of short blocks of vocalic versifica-

tion, formed by the shifting of the accent from one vowel to another, as in "Ontological Thoughts for the Waves in Winter."

The first and second sections of the volume mutually interpenetrate each other with their "exchanged" texts. The presence of a poem with fragments of vocalic versification amidst texts composed entirely with it is an interweaving of the vocalic sound into the fabric of the metatext. Likewise, the presence of works that are a solo, sound-symbolic whole amidst works with separate sound blocks is a penetration of this whole into the form and mosaic. The mutual interpenetration of the two sections guarantees the formal unity of the metapoem. This contamination turns out to be a "wedge" not only on the level of the individual texts, but also on the level of the book's sections. On the other hand, given the interrelation of the poems arranged in such a way, we can observe the diffusion of the vocalic versification until its full disappearance in the third section, "A Hypnotist with Glasses," which is written in free verse.

The first poem, "A Body of Passions" is the key junction from which the layers of meaning in *The Dreaming Mind* set out. "A Body of Passions" contains within itself the metapoem in condensed form. When we examine this first poem in detail and compare what we find there with the remainder of the book,[4] we will also discover the separate elements of the metapoem.

At first glance, the poem has no connection to the metapoem. It does not thematize the question of dreaming, but rather of reading and the reader. In it, the movement of the lyrical "I" in the space of language recreates the inescapable movements of every reading – the entrance into the temple of Words[5] and getting into the virtual world they give rise to, which is followed by an exit from this world. But the character's passage through the interior of language, connected to the title of the book, makes dreaming and reading contextual synonyms. Reading is compared with the irreal being of dreaming, while dream as a reflection of one's own internal world transforms the act of reading into a journey towards one's self.

In "A Body of Passions," "each vowel is an empty door," which makes the vowels doors to the virtual world. The poem can be divided into three parts, the first of which projects the entrance into the text itself, but also the penetration into the interior of the book. The beginning starts with taking a step towards Words:

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
Видях катедралата на словата:	Vidyah katedralata na slovata;	I saw the cathedral of the words
там съгласните са камбаните,	tam sŭglasnite sa kambanite	there the consonants are the bells
а гласните – празнотата им;	a glasnite – praznotata im;	and the vowels – their emptiness;
там всяка гласна е празна врата	tam vsyaka glasna e prazna vrata	There every vowel is an empty door
към звънтящия глас на пространството	kŭm zvŭntyashtiya glas na prostranstvoto	To the resounding voice of space

и пропадане в океана от багри, ухания	i propadane v okeana ot bagri, uhaniya	and a collapse into the ocean of hues, scents
и всякакви властни и тайни представи.	i vsyakakvi vlastni i tayni predstavi.	And all sorts of masterful and secret ideas.

The Words, seen as a cathedral, call forth the idea of a person, who is standing in front of it, contrasting with his height and creating a sense of mystery, but also of dependence. In this image, language becomes an expression of religion. Words are a temple, a place for divine liturgy, i.e. a means for communicating with God. In his religious faith, man has given himself over to their power and takes a step forward in anticipation. The many bells, ringing all together, act as an invitation to the impending Sunday service. Read in this way, the first lines invite the reader to enter into the interior of the book and towards oneness with language.

When seen as a cathedral, the Words are external with respect to the "I," they are not able to be controlled by him and are not his possession – on the contrary, he is subordinate to them. And as he examines the cathedral, they still remain external, despite his movement towards the interior – the vowels and consonants are described as objects, they are not part of the person, but something seen as outside of him. Unification with them, in which feelings and sensations take part, happens with the falling "into the ocean."

Man enters into language. The sounds make the entrance into language visible and feul his expectations about what can be discovered in its interior. Despite the fact that the vowels are the cathedral's doors, they do not lead to anything enclosed with walls and limited, just as perception does not end with hearing their tone, but begins after it; just as reading does not end with the letters in the text. The sounds lead towards a voice, which creates the space of the temple. Language itself is space and it reverberates. "Language speaks," as Heidegger said in his analysis of a poem.[6] The sounds come from language, and not from man, and man's speech is merely an echo within his body. In "A Body of Passions," this speaking is expressed with the description of the sounds, which in the interior of the cathedral dissolve into non-linguistic visibility. What is seen passes through the senses and comes to life in a world, language transformed into an ocean "of hues, scents" and "ideas." The image of the ocean is a metaphor for the possibilities of the imagination, but also shows our dependence on virtual boundlessness – man can travel and be the captain of a ship, but he can also drown.

The sound-bells are only the external part of language, their internal side is coming into contact with silence, as the image of the cathedral shows very well. Just as one who enters a temple sinks into its interior with his perceptions and forgets the bells ringing outside, similarly the language of the interior ignores the speech of sounds. Inside, such speech is not necessary; there man begins to listen to the deep. "Language speaks as the ringing of stillness. The stillness calms, revealing a world and things in their essence" (Heidegger 1999: 231).

Stepping towards the interior of the temple, looking through its first door, "the door of A," turns out to be a movement towards one's self – there the lyrical "I" sees its own body:

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
а през вратата на А	a prez vratata na A	and through the door of A
аз видях изоставеното си тяло	az vidyah izostavenoto si tyalo	I saw my abandoned body
разядено от сладкия здрач на желанията,	razyadeno ot sladkiya zdrach na zhelaniyata,	eaten away by the sweet dusk of desires,
играчка за плавните леопарди на страстите;	igrachka za plavnite leopardi na strastite;	a plaything for the supple leopards of the passions;
видях танца си на въжеграч	Vidyah tantsa si na vŭzheigrach	I saw my tightrope-walker's dance
над гора от блестящи бръсначи –	nad gora ot bleshtyashti brŭsnachi –	above a forest of glistening razors –
в шатрата на забавата бях	v shatrata na zabavata byah	in the tent of entertainment, I was
случаен зяпач,	sluchaen zyapach,	a random gawker,
почитател на драми по тротоарите	pochitatel na drami po trotoarite	a fan of sidewalk dramas
и запален читател на булевардни романи,	i zapalen chitatel na bulevardni romani	and an avid reader of boulevard novels.
бях гледачката с карти Таро,	byah gledachka s karti Taro,	I was the fortune-teller with Tarot cards
акробатът, охраненият шаран,	Akrobatŭt, ohraneniyat sharan,	the acrobat, the well-fed carp
Хипнотизаторът	Hipnotizatorŭt	The hypnotist

The body has been left behind and in this, its abandonment is expressed. That it is "eaten away" destroys its wholeness. This is the first thing that the "I" sees after passing through "the door of the A." The verb *vidyah* ("I saw") is repeated two times. The first time, the body is only the object of what is happening, while at second glance it plays more or less active roles – that of the tightrope-walker, gawker, fan, reader, fortune-teller, acrobat, carp, hypnotist, and seller of fraudulent nirvanas. All of these transformations are, in fact, carried out while the abandoned body is the object of passions, the roles are located within it, virtually projecting its inner representations. After the semicolon at the end of the fourth line, the separateness of all sorts of images is concretized. i.e. the two uses of the verb *vidyah* express one and the same thing in different ways. The corrodedness is expressed in the lack of a complete and constant image, in the changes in which the "I" hesitates.

The word "dusk" creates an associative connection to the subconscious, whose drives can vaguely be caught in the dream. The body is so defenseless that it is transformed into a plaything. It has no power to consciously control, since the consciousness of the "I" has detached itself. It observes, contemplates. There is no limit to the transformations undertaken in the list of experiences. The lyrical "I" watches itself amidst the numerous games, in which it is both the plaything and the player.

The transformations are seen and completed within the interior of language, in

the cathedral. Language turns out to be a means for searching and realization. Man is contained within it, exists within it, due to the necessity to formulate and concretize both the external and the internal world through language. The very fact that the transformations take place in the cathedral indicates their verbal nature, but that does not rule out the potential possibility for the creation of images, rather merely confirms it. And their virtualness does not reduce their effectiveness.

In the second part of the poem, the Words are no longer seen, they have been appropriated and dissolved in perception. The body and the consciousness are divided spatially and experience different states. The body experiences the changing events dynamically, finding itself at the center of their development, at their culminating point, whereas the consciousness contemplates the body's actions.

Against the backdrop of the razors, hyperbolized as a forest, the "I" is small. This image, seen after passing through the first door of the cathedral, is an expression of the knowledge in the interior of language. The dash placed between the role of the tightrope-walker above the razors and all the other transformations juxtaposes, but also complements and clarifies. In his separateness, the tightrope walker is transformed into a generalized expression of all the other incarnations. In this way, every individual image becomes a concrete form of knowledge and the most passive role of the carp is placed next to that of the hypnotist, which allows for the maximal psychological effect upon the other and which is the most active. The roles can be compared to a list of numerous readings, each of which continues to exist in the memory and which, in fact, forms the interior of the cathedral. The readings make the "I" simultaneously a spectator and a participant.

The preposition *na* ("of") in the title "A Body of Passions" as a sign of belonging tells us that they have replaced the "I." However, since the body is located in the cathedral of language and is created by it along with everything else, both the body and the passions are subordinate and belong to language. Above the striving and helplessness, the body turns out to be given over to language.

The incarnation of the body is multi-layered and is realized in its polysemy on the level of form, as well as that of content. The title of the first poem refers to the virtual body, reproduced through the reading; this is the lyrical "I," but it also refers to the concrete form of the text, which is a poem, a linguistic body, while in terms of content the poem is transformed into a cathedral.

The entrance into the interior of the cathedral announces the existence of the Word – passing through its door, man is brought into being, while it, with its virtual worlds, rushes into him. He transforms into everything which the unlimited possibilities of the Word can evoke. In this sense the Word is his creator, and to the greatest extent the creator of the writing person, who turns out to be the most subordinate, the most possessed by it. *The Dreaming Mind* shows the reality of the person who writes and reads, one who exists through language, homo scribens. In this reality, the Word does not exist through the person, rather the person exists through the Word.

The line bordering between the first and second parts of the poem – *a prez vratata na A* ("and through the door of A") – places attention on the vowel [a], by taking it beyond the borders of the word. The first poem directs the gaze to the first letter of the alphabet. Here emphasis is entirely laid upon it with the help of vocalic versification. The text an-

nounces a beginning not only because it is first; it is entirely realized with ordering on the vowel [a]. The constantly repeating [a] under accent, begun in the first line and passing through the entire text, reminds us that we find ourselves at the beginning of the book – this is the first graphically depicted door to it, a virtual entrance which the lyrical hero passes through.

In his study *Sound and Meaning*, Radosvet Kolarov attributes the following characteristics to the vowel [a]: "openness," "emptiness of space," "scope," "lowness," "dropping" (Kolarov 1983: 103), noting that in the examples he has studied, it is found in key situations with "a bell ringing in connection with the signs 'scope,' 'volume,' 'openness of space,' 'solemnity,' 'weight' and 'downward movement'" (ibid., 104). In the poems examined here, the associations with which the sound is connected are confirmed – here first of all we see a church, which includes the abovementioned signs and which calls forth the idea of breadth with its festive dimensions and the ringing spreading outside it. The empty doors also confirm the lack of barriers and the interpenetration of everything at the place where the lyrical "I" enters. The falling corresponds to the "downward movement" noted.

The third part of "A Body of Passions" again begins with "the door of A," but from the viewpoint of its other side. In it we can trace the flight from the interior of the Words and a return to the abandoned, real body.

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
през вратата на А – в светлината на Някога,	prez vratata na A–v svetlinata na Nyakoga.	through the door of A – in the light of Sometime,
на калния бряг на реката, край която играех на Някой,	na kalniya bryag na rekata. kray koyato igraeh na Nyakoy,	on the muddy bank of the river, upon which I played at Someone,
в краткия оранжев проблясък на ягодовото гадене,	v kratkiya oranzhev problyasŭk na yagodovoto gadene,	in the short orange flash of strawberry nausea,
в тракането на влаковете,	v trakaneto na vlakovete,	in the clattering of the trains,
отнасящи ме накъде,	otnasyashti me nakŭde.	carrying me off somewhere.
в нищетата на бягството и екстаза	v nishtetata na byagstvoto i ekstaza	into the nothingness of flight and ecstasy
от всяко пропадане,	ot vsyako propadane,	away from all falling
в яркото пладне с кънтящи прощални камбани	v yarkoto pladne s kŭntyashti proshtalni kambani	in the bright noon with echoing farewell bells
пред катедралата –	Pred katedralata –	in front of the cathedral –
видях самотата на тялото си и онемях,	Vidyah samotata na tyaloto si i onemyah,	I saw the loneliness of my body and fell mute.
за да вляза.	za da vlyaza.	so as to enter.

This new returning to "the door of A" begins with an opposite relationship to the Words and with a distancing from them. The change of mood is imbued in a new view of time and of one's self. The concrete moment that has passed has changed into the indefinite "Sometime," with which the moment of becoming is neglected, along with everything that happened in it. The transformation of the "I" into "Someone" is an expression of alienation from living in the world of Words and of its devaluation. The indefinite direction "somewhere," in contrast to the other two words, is written with a lowercase letter and despite the fact that it comes at the end of the line, remains hidden in the interior of the text due to the lack of its graphical markedness. Its remoteness from "Sometime" and "Someone" is also hidden from the gaze. The sense of aimlessness, of the insignificant participation of the will imbued in "somewhere" makes the lexeme the equivalent of "wherever." Along with "Sometime," "somewhere" forms the work's particular chronotope. As long as the direction is not defined, the lyrical "I" remains in the interior of the cathedral. Upon leaving it, the time and place are made concrete – "in the bright noon of the echoing farewell bells/ in front of the cathedral."

Upon entering the temple of Words, the "I" objectifies its existence, unifies itself with language and receives being within it. But after the experience, he hurries to get out of its speaking, and strives towards reality, toward the language in being. The beginning and final parts, besides the difference in directions, also contrast in their differing perceptions of the interior of the cathedral. The ocean is reduced to a river, and while in the beginning the falling was a cause for all experiences, imbuing them with a richness, in the third part, it is transformed into "the nothingness of flight and ecstasy" and in this way devalues the possibility for virtual experiences.

Synesthesia is a constant part of the journey in the virtual world. In his article "The Dream as a Semiotic Window," Yuriy Lotman writes of the senses: "In a dream, the basic feature is polyglossia. The dream does not lead us into visual, verbal, musical or other such spaces, but into their harmony, which is analogous to reality. The translation of dreams into human languages is characterized by a reduction of their indefiniteness and increase in communicativeness" (Lotman 1998: 165). When one is deeply engrossed in reading, a translation of the language of communication into that of the senses occurs, which is similar to Lotman's description. The associations called forth by the words activate all the senses, independent of the fact that in reality there is no actual stimulus. These particularities of the literary text bring it closer to dreams.

Synesthesia in "A Body of Passions" is present in a different way in its first and third parts. While at the beginning the sounds disintegrate into colors and scents – that is, into the negation of what is seen, this is expressed with "the short orange flash/ of strawberry nausea." The saturation of the senses is also a reason for the desire to go outside.

The one who has entered the cathedral lives in the past. When we take as our starting point the fact that the lyrical "I" recreates the act of reading, here is how Yuriy Lotman has described the chronological perception of the text: "In time, the text is perceived as a kind of freeze-frame, artificially 'capturing' the moment between past and future. The relationship between past and future is not symmetrical. The past is outlined in two ways: internally – in the direct memory of the text, personified in its structure, in its inevitable contradictions, the immanent battle with its *internal* synchronicity; and externally – in

its correlation to *extra-textual memory*. The spectator, having mentally placed himself in that 'present moment' in which the text was realized (for example, in a given frame, at the moment I am looking at it) seems then to turn his attention to the past which converges in a cone" (Lotman 1998: 20; italics mine – SP). The past moment in the poem is realized through the lyrical I's telling of that which was met on the path to the interior of language. The past is the basic tense and covers almost the entirety of the poem. The present tense is found in two places – the first is tied to the sounding of language "here and now" and is expressed by the present active participle *zvûntyashtiya* "resounding" ("the resounding voice of space"). The second indication of the present is found in the bifurcation of temporality in the final part of the poem. After the abovementioned "Sometime," upon leaving the cathedral, the lyrical "I" finds himself in a concrete present moment – "the bright noon with echoing farewell bells," again attested to by the present active participle. The end of the work also takes a turn towards the past. This leads to the conjecture that the step made by the "I" so as to enter his own body, is in fact entering into the following text in the book. The verb *vidyah* "I saw" is repeated four times. It marks the beginning and the end of the text. The body turns out to be within the space of language, i.e. it turns out to be made from speech. During the supposed exit from the Word, the lyrical "I" attempts to enter his body, but the past tense is a sign of once again entering linguistic reality. The "I" turns out to be beyond language only as long as it takes to turn the page.

At the end of the poem "I saw the loneliness of my body and fell mute/ so as to enter," we meet the image of the lyrical "I" outside the cathedral as well. "Loneliness" hints at the same abandonment, as in the interior – "I saw my abandoned body." This detachment, this dividedness from the physical essence appears constant, as if the "I" wanders in search of unity with himself, in striving to attain completeness and lack of conflicts. The reason for his dividedness from his image is language, since man cannot enter into it with his physical body. However, the step taken at the end of the poem suggests to us that even outside the text as well, the body is created by speech, since the second text in the collection follows. It seems that the "I" is making an attempt to step outside the text, which would mean outside language as well – in the last line "so as to enter," he prepares to return to his body, yet in the course of reading his body becomes the next text. With this, the first poem ends and the essential part of the book begins. A passage from text to text has been initiated or "the dreaming mind" passes from body to body until the end, where waking follows, as expressed directly in the final poem. On the other hand, this passing through the book is transformed into a reading and joins all the other readings seen in the second part of "A Body of Passions." Thus, besides being a character in the book, the step taken by the "I" transforms him into an "implicit reader."[8]

The first poem, placed as it is in the beginning of the collection, is simultaneously part of and not part of it – it is a depiction of reading and at the same time needs a reading, it is both a text and a figurative description of the text. In its role as a depiction, as an "explanation," "A Body of Passions" separates itself from the remaining part of *The Dreaming Mind*, yet it is also the door, the border between the dream and the waking state and the beginning of the journey into the dream itself. For the reader, the text is the form which depicts the cathedral. As the reader enters into the poem, the lyrical hero replays his actions in the cathedral. The reader's repetition of the lyrical I's actions transforms the book

into a cathedral. A mirror image of the reading is produced. "The compositional frame is also an essential and very traditional method of the rhetorical fusion of texts, which have been coded differently. A normal (i.e. neutral) construction is based, in particular, on the fact that the framing of text (...) is not included in the text. Its role is to signal the beginning of the text, but it is itself located beyond the limits of the text. It is sufficient to introduce such a framework into the text to relocate the audience's center of attention from the communication to the code. The matter is more complex where the text and the frame are interwoven to the extent that each part is, simultaneously, both frame and framed text" (Lotman: 88-89). Besides entering into the first section of the collection and being part of the book, "A Body of Passions" is also intended to relocate the reader's attention "from the communication to the code." The described passage "through the door of A" aims to incite the reader into noticing his entrance into the book, independent of whether this will occur implicitly in the process of reading or whether it will evoke deeper interest.

"A Body of Passions" recreates the act of reading not only figuratively, but also verbally. It begins with the verb *vidyah* "I saw." On the one hand, the verb relates to the narrative of the lyrical hero, but at the same time also recreates the reader's gaze upon the text, which will soon be read. The first line "I saw the cathedral of Words" is equivalent to "I saw the poem." The description of the sounds and their effect in the subsequent lines is a description of the immersion into the text, of the process of reading. It also includes the reader's identification with the hero so as to result in the co-experiencing of that which is described and in the desire to more quickly exit the text, to read its "denouement."

Besides the general theme of dreaming, the connectedness of the texts in the collection is also realized by the lyrical I's crossing over from one text to another. This part of the code at the beginning of the collection shows the "I" and the reader as companions, and every following poem continues their shared experience.

The text says: "I saw the loneliness of my body and fell mute/ so as to enter." The crossing over is accompanied by falling mute. But this occurs upon leaving the cathedral, on the border between two poems. This is a step of anticipation, of language falling silent between the first and second texts.

The last line of the initial poem creates a transition towards the interior of the book grammatically as well, with a change in tense. Alongside the use of the past tense, the present is also used in its general sense along with the imperative mood. The second work, "Lost," continues in the present tense.

This temporal connectedness is repeated once more, but now between the first and the final poem, entitled "A Hypnotist with Glasses." At the beginning of the book, the past tense becomes the present, while at the end this is reversed; in "A Hypnotist with Glasses" a transition from the present to the past is completed. In this way, a bridge is created between the beginning and the end, which closes the book.

At the beginning of the paper I mentioned that "A Body of Passions" represented a metapoem in condensed form and establishes a knot of relations with the other poems. Such references are most strongly expressed in the other two key poems, "The Dreaming Mind" and "A Hypnotist with Glasses," each of which shares the same title as the section of the book in which it is located. In each of the three sections, one key poem stands out – in the first section this is "A Body of Passions." The sections also establish a connection

with this poem – in them, the actions of the lyrical I's entering, experiencing and exiting are repeated, but no longer in the cathedral, but in dreams. The first section, "Sacred Geometry," represents entering into dreams; while the following section, which shares the same title as the collection as a whole, represents the depth of the dream; while the third, "A Hypnotist with Glasses," is the exiting from it and awakening. In the third section, mention of dreaming is found in most of the poems. Exiting from the dream makes it external with respect to the "I" and visible from the outside.

In the poetry collection, the number three is repeated – it is made up of three sections and in each of these one key poem stands out. Tripleness also appears within the framework of the deep text through the lyrical "I," the hypnotist, and the connection between them – the metatext/dream which unites them into one whole with its realization.

Throughout the course of the book, the metatext directly identifies with the dream, and the hypnotist is its creator. The twofold significance of the action of the lyrical "I" (reading/dreaming) is directly expressed in the book's final text, which does not contrast with the poems "A Body of Passions" and "A Hypnotist in Glasses," but rather complements them.

The final poem also returns us to the ocean, which we met in the first. Parts of the geographic realia of the ocean become an object of attention in other poems as well and thus maintain the connection with "A Body of Passions." However, in the first poem, it is an ocean of "hues, scents/ and all sorts of masterful and secret ideas" and the recreation of the water's surface in some of the texts recalls this and transforms the possibilities of the Word and oceanic scopes into synonymous concepts. In the poem "Sacred Geometries," real shores are compared to those created from speech:

Original Bulgarian	Literal English Translation
Бреговетe – зелените брегове, приемащи всекиго	The shores – the green shores, taking in everyone
и онези – прекалено студените и далечни –	and even those – too cold and distant –
за теб и за мен са си все брегове;	to you and to me they are nothing but shores:
но в свещената геометрия на небето	but in the sacred geometry of the sky
те са променлива, утаена материя,	they are changeable, sedimented material,
Гърбове на легенди... Те са	the backs of legends... They are
бреговетe на Одисей – вкаменените	the shores of the Odyssey – the fossilized
изречения, стегнати в хекзаметър,	sentences, tightly bound in hexameter.
те са бреговетe на Мексико, отразени,	they are the shores of Mexico, reflected
в доспехите на Кортес,	in Cortez's armor.
те са бреговетe на детското ни въображение.	they are the shores of our childhood imagination.

The borders of the ocean, the earthly shores are one and the same for everyone. No desire to visit them is expressed, even if they are real. The line "to you and to me they are nothing but shores" expresses a nuance of disparagement. They can also be alluring, but only once refracted through the imagination, having passed through the "sacred geometry of the sky." The allusion to the places which Odysseus journeyed towards is replaced by

the sentences from Homer's *Odyssey*. Thus the ocean becomes a book, and the shores depend on the individual possibilities for reading. The illumination of the sentences, their visibility can be any of the stops in the Odyssey or Ithaca, it could be the shore of the New World. The possibility of language, represented as a shore of the imagination, is a dynamic point, a liminal moment of entering into the reading or coming out of it and returning to reality. The ocean appears in the role of being compared to the virtual possibilities of the Word. The attitude towards it and towards the desire to travel through its territory is different in the different poems and corresponds to the section in which a given poem is found.

The theme of traveling is introduced as early as the second poem, "Lost," where the "I" mentally draws the route of its painted schooners and their freight. At the beginning of the journey into the book, the as-of-yet unknown world creates a sense of being lost:

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
Пътуват безумните ми нарисувани шхуни на юг,	Pŭtuvat bezumnite mi narisuvani shhuni na yug,	My wild, drawn schooners travel south,
към въздушните кули на юни.	kŭm vŭzdushnite kuli na yuni.	towards the castles-in-the-air of June.
Бълбукат въздушни мехурчета в туша – рисувам	Bŭlbukat vŭzdushni mehurcheta v tusha - risuvam	The air bubbles burble in the India ink – I'm drawing
(и между другото рисувам наум)	(i mezhdu drugoto risuvam naum)	(and by the way I'm drawing in my mind)
...		
Рисувам маймуни и учени,	risuvam maymuni i ucheni,	I draw monkeys and scholars
Изгубени в джунглите на Колумбия,	izgubeni v dzhunglite na Kolumbiya,	lost in the jungles of Columbia,
Рисувам индуси и кюрди, изгубени	risuvam indusi i kyurdi, izgubeni	I draw Hindus and Kurds, lost
в шумните улици на Калкута и Истанбул,	v shumnite ulitsi na Kalkuta i Istanbul,	in the noisy streets of Calcutta and Istanbul,
и проститутки, изгубени	i prostitutki, izgubeni	and prostitutes, lost
в махмурлука на клубната публика,	v mahmurluka na klubnata publika,	in the hangover of the club audience,
Изгубени в лудниците,	izgubeni v ludnitsite,	lost in madhouses.
Рисувам приют за изгубени кучета в Цюрих,	risuvam priyut za izgubeni kucheta v Tsyurih,	I draw a shelter for lost dogs in Zurich,
Рисувам изгубени в бурята шхуни	risuvam izgubeni v buryata shhuni	I draw schooners lost in the storm
(и между другото рисувам наум)	(i mezhdu drugoto risuvam naum)	(and by the way I'm drawing in my mind)
и съществувам изгубена,	i sŭshtestvuvam izgubena,	and I exist lost
куха като бамбук,	kuha kato bambuk,	empty as bamboo,
като въздушните кули на юни.	kato vŭzdushnite kuli na yuni.	like the castles-in-the-air of June.

It does not become clear whether the text recreates a work created on canvas or something drawn mentally. The initial announcement "I'm drawing" is followed by the phrase "(and by the way I'm drawing in my mind)" and the list of numerous places, which the reader takes as being drawn in the mind. But right before the end, after this list, there is a new "(and by the way I'm drawing in my mind)," according to which all the already mentioned places would have to be drawn in reality. The ostensible frame blurs the demarcation between thought and action, they fuse and trade places.

The schooners are *bezumni* ("wild, reckless, crazy"), they are not subordinate to the control of their creator, since the artist himself is confused and his uneasy feeling is injected into what is drawn. Along with the schooners, the lyrical "I" travels in his thoughts. The lost people are in an emotional state comparable to his. In fact, the "I" is drawing himself, his internal world. The mind "draws." Everyone is party to the shared feeling, even though they are each assigned to their own separate environment, "at home." They are not lost in the space beyond themselves, but in their own thought. The artist is located everywhere and nowhere, for this reason he searches for a stronghold and finds it in the overt kindred relationships of being lost. Traveling amidst the lost people through the streets of the world is an expression of the lack of a stronghold in the inner world, which has turned out to lack visible boundaries. The title of the poem itself responds to the falling in the first part of "A Body of Passions." Even if a science of falling exists, it contains within itself a surprise, evoked by the change of setting and by the unlimited possibilities which suddenly reveal themselves before the person.

In the first section of the collection, traveling is the beginning of a life within the ocean's confines and the lyrical "I" moves with readiness and confidence. Worlds are located within the "sacred geometry of the sky," they are not part of the everyday, but exist beyond it. The ability to overcome distance is expressed in "The Apricot," but it is already shaken, thrown into question – "to describe an apricot (...) is it necessary to run three thousand miles to the east." After that poem, we no longer find a repeated and quick change of topoi as in the works discussed until now, yet the theme of traveling carries on throughout the entire collection. Most poems from its second section are static, but "The Dreaming Mind" returns to traveling, now expressed directly: "the dreaming mind travels and travels, and travels/ trots about like a turtle in a suitcase." The threefold use of the verb expresses not only the repetitiveness of the action, but also attempts to impose a sense of the constancy of this repetitiveness. The activeness is already announced in the title. The active participle "dreaming" as a verbal-nominative form lends activeness to the noun "mind." Since this poem provides the title for the whole collection, this activeness is thus imbued in all the texts. The work following "The Dreaming Mind," "Setting out from Babylon," takes up the theme already with its title. "The hour has come. Day is breaking. Let us go." This first line seems to be a continuation of the preceding text, in which "the dreaming mind talks in its sleep in the morning," before waking up. With the dawning of the new day, language, perhaps mixed up by the hypnotist, has become verbose and incomprehensible and the mind sets off towards its waking, it travels towards the exit from its dream. The title "Setting out from Babylon" is a reminiscence of the Biblical mixing of languages and the scattering of the people over the earth.[9] The connection between "The Dreaming Mind" and "Setting off from Babylon" is also realized in the metaphor

of the mind as the tower of time – "the dreaming mind is a collapsing tower of minutes." The reference to the Biblical event recalls God's interference and – related to the topic of dreaming – the presence of the hypnotist, of the unseen causer of dreams.

Travel is a movement towards one's self, both in the central part of "A Body of Passion," as well as in the related second section of the collection. In the middle part of the book, the reading has reached its greatest depth and the state of the lyrical "I" with its contemplation corresponds to the observation of its body in the opening work. The theme of keeping silent enters actively into the second section. Here, in works such as "Heresy" and "The Builder of Labyrinths," the mind has reached the rational level, but in a dream; coming in contact with the heart, it senses "the boundlessness of silence and space" ("The Dreaming Mind"), which do not submit to the descriptiveness of words. The certainty of the sensation changes into the uncertainty in the attempt to be incarnated in words, the internal unnamable knowledge of things changes into a lack of knowledge due to the faltering of understanding. Words attempt to place boundaries around the boundless and it slips away, limitlessness is uncapturable and cannot be fit into the sounds of language. To feel the mysticism of the boundless and the unnamable, we can only describe the visible and the imaginable and then compare what has been put into words with the impossibility of enveloping it and thus to draw near to it. The work "The Dreaming Mind" reminds us that the true aim of reading is to reach the silence, it is the final topos towards which the "doors" of the vowels and the "bells" of the consonants lead, the sounds turn out to be only language's sensory means for entering into it.

The poem "A Body of Passions" relates to "The Dreaming Mind" as the material relates to the spiritual. The connection between the two works is alluded to by the places of the titles within the book, which also defines their weight. While "The Dreaming Mind" gives its title to the entire collection, "A Body of Passions" is the first poem, leading the reader into the book, and is associated with the very "body" of the book. The two poems can be related to each other also as form and content, where the form is the body of the book, and the content – the idea arrived at. The works are united by traveling, in which the mind is the active one, while the body is subordinate. The body not only does not initiate its movements, they are subordinate to the mind, but not to the body's own mind, because the mind belonging to the body merely observes, its possibilities only go so far as to see the actions, but not to initiate them as well. The mind "moves" in dreams, but does not possess the ability to control the dream, it is only a witness and its actions are metamorphoses of what is happening projected onto the consciousness. The unfolding activity itself is instigated by someone else, who here and in the entire book is not seen until the final poem. And even in that poem he is only hinted at, since the mind indirectly brushes against or rather senses his presence.

In the central poem, the mind "travels and travels, and travels/ trots about like a turtle in a suitcase." Having the appearance of an inanimate object, the body is completely subordinate. The image of the suitcase-body gives us a comparative concept as to what extent its sensory abilities can stretch and calls forth the idea of dependence on someone's hand. The mind is the living thing, the turtle, whose rest is disturbed by bumps along the journey. Albeit slow and only reflecting outward jolts with its trotting and subject to their lurching, it possesses the ability to move on its own and to sense the dynamics of

the one carrying the suitcase. The mind also possesses senses with which it can "touch" what exists outside. The comparison "like a turtle in a suitcase" leads towards his double distancing from the external world. First, the shell in which he is wrapped has organically grown into him. It protects him from the jolts of the journeys and gives him a chance to hide inside it, but also hinders him from directly experiencing contact with the outer world. The turtle shell protects the turtle-mind from life and death, but it makes contact with "out there" possible, without damaging his delicate sensitivity. The second distancing from the real world, which does not possess the openings of the turtle shell, is the suitcase. Light does not get into it, only the resonance of contact with the external world reaches the turtle. Thus, when the turtle pokes his head outside to get to know the world, its eyes meet the darkness. There is no path for directly coming out into the world, for that reason the turtle dreams and in its dream attempts to overcome the space of the suitcase.

In the poem "The Dreaming Mind," silence and boundlessness are contrasted with verbosity and the lack of space:

Original Bulgarian	Literal English Translation
За необятността на тишината и пространството	For the boundlessness of silence and space
няма имена	there are no names

There is nothing more to say about the nameless. In this way, the lack of ways of naming it is expressed. The lines which follow describe the words among whose multitude the mind is located:

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
ала заключен е сънуващият ум сред думите,	ala zaklyuchen e sŭnuvashtiyat um sred dumite,	but if the dreaming mind is locked up amidst the words,
в мудната конвулсия на устните;	v mudnata konvulsiya na ustnite;	in the slow convulsion of the mouth;
сънуващият ум пътува и пътува, и пътува.	sŭnuvashtiyat um pŭtuva i pŭtuva, i pŭtuva,	the dreaming mind travels and travels, and travels
Топурка като костенурка в куфар.	topurka kato kostenurka v kufar,	trotting about like a turtle in a suitcase.
сънуващият ум е рухващата кула на минутите,	sŭnuvashtiyat um e ruhvashtata kula na minutite,	the dreaming mind is the collapsing tower of the minutes,
кладенеца на тъгата от непостоянството;	kladenetsa na tŭgata ot nepostoyanstvo;	the well of sorrow from inconstancy
сънуващият ум бълнува сутрин	Sŭnuvashtiyat um bŭlnuva sutrin	the dreaming mind talks in its sleep in the morning
в душния уют на кухните, предвкусвайки	v dushniya uyut na kuhnite, predvkusvayki	in the stuffy comfort of kitchens, foretasting
сапунените клюки, революциите, мухъла,	sapunenite klyuki, revolyutsiite, muhŭla,	the soap-opera gossip, the revolutions, the mold

Скуката и ужаса да си заключен в думи	skukata i uzhasa da si zaklyuchen v dumi	the boredom and horror of being locked up in words
и страданието му – повярвайте – е необятно.	i stradanieto mu – povyarvayte – e neobyatno.	and its suffering – believe me – is boundless.

The juxtaposing conjunction *ala* ("but") places a bridge in the unequally divided poem. The metaphors "locked up in the dreaming mind amidst words" and "a turtle in a suitcase" play the role of metaphor/synonyms in the poem and mutually complement each other. The words turn out to be a body for the mind, as is the suitcase. And it is just such an imperfect body due to the impossibility of the mind to free itself from their lockedness. They are an intermediary in its striving towards boundlessness, yet cause "the slow convulsion of the mouth" because they are explanatory and processual, distributed in time and are tied to it, words always exist "here and now." They dynamically swarm everyday life and accompany the ephemeral. The push and dynamics of action creates the necessity for them, they are required for that push and those dynamics, they accompany the "stuffy comfort of the kitchens," "the revolutions, mold." However, "the dreaming mind is the collapsing tower of minutes," it possesses the ability to turn back and overturn times, to repeat its experiences many times and in this sense to select its own being. Dreaming connects the mind with the heart and transfers its pain to it, ignoring the rational and dispatching "the well of sorrow." This is not merely brushing up against feeling; in dreaming, the mind experiences its depth.

The language in the two parts of the poem is differentiated into the language of the boundless and another for everyday life. The first part speaks of "names," while the second speaks of "words." Names are missing, but if they had been created, they would have to be different from everyday, repetitive language. If a language were found for the boundless, it would have to be singular and unrepeatable, a language in which man does not christen the boundless, but rather the boundless christens man by lifting him above profane everyday life. Giving a name is a creative act, a way of individualizing and recognizing. Thus naming is represented as a sacred act which draws near to the boundless. Words, insofar as they accomplish the naming of things, do this secondarily, repeating already received names.

We also discover various sides of language between "A Body of Passions" and "The Dreaming Mind." Unlike the *dumi* or "words" in "The Dreaming Mind," in "A Body of Passions," language consists of *slova* or "Words/Speech." *Dumi* are acquired spontaneously, they are the unfinished language of everyday life, while we prepare ourselves for *slovo* or "the Word" and study it, we create it and attempt to make it complete. Because it draws near to fragmentary language, "the dreaming mind talks in its sleep in the morning.../ and its suffering (...) is boundless." The mind seeks silence because of the insufficiency and surplus of everyday language, sensing it on the edge of its waking, in the approach to the small passions of existential alertness. Words (*dumi*) do not suffice, and to avoid the suffering and their limitation, the mind travels to the dream, in this way fleeing from the surplus of jabbering.

The two works contrast with and at the same time complement each other. In the first poem, the basic word is "body," while in the central one, it is "mind." The open space of the cathedral is contrasted with the "stuffy comfort of the kitchens," which are a center

of words (*dumi*). The territory of Words (*slova*) is limitless, their sounds diffuse freely and resound in the infinite, the vowels are "empty doors," uniting "outside" and "inside," "here" and "there" into one body, while words (*dumi*) are cooped up amidst everyday life, where cathedral-like space is lacking.

The grammatical category of nominal number also holds a meaning for the contrast in scope – the singular of the cathedral emphasizes its breadth and solidity, while the mention of the plural "kitchens" is a sign not only of their crampedness but also of their everyday function.

The poems complement each other, since the body is the receptacle of the mind, and here the body is even engendered by the mind, independent of whether we are talking about its virtual image or the body of a book, evoked by the imagination and derived from it.

The path to the church's exit begins from the third section of the collection, which finds its parallel in the direction of the movement in the third part of "A Body of Passions." In the opening poem "Auto-da-fé," we are familiar with the river and "the light of Sometime" from "A Body of Passions" with one difference – here, the past is concretized as "yesterday":

Original Bulgarian	Literal English Translation
Не по-тежки от играчки за елха,	No heavier than ornaments for a Christmas tree
не по-светли от привечерните улици,	no lighter than the dusky streets,
ефимерни като вестници,	ephemeral as newspapers
плаващи в реката –	floating in the river –
Кой ще ни спаси от вчерашния ден?	who will save us from yesterday?

"Yesterday" or "Sometime," it makes no difference how distant the past is, it has lost its value. In passing through the dream-text, the lyrical "I" seems defenseless, "no heavier than ornaments for a Christmas tree." No matter whether the attitude towards one's self is expressed with "I played at being Someone" or with "ephemeral as newspapers" and "floating in the river," this reveals the impossibility for control over that which happens to the "I." The movements-game and floating along the river like a newspaper are one and the same powerlessness in the face of an effective, changing reality.

This changed attitude towards one's self in the sections "Sacred Geometry" and "A Hypnotist with Glasses" is clearly visible in the eponymous poem "Sacred Geometry":

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
и в свещената геометрия на небето	i v sveshtenata geometriya na nebeto	and in the sacred geometry of the sky
всеки, всеки е владетел на древна империя	vseki, vseki e vladetel na drevna imperiya	Everyone, everyone is a ruler of an ancient empire
с брегове от въображение,	s bregove ot vŭobrazhenie,	with shores of imagination,
вкаменени легенди и сенки.	vkameneni legendi i senki.	fossilized legends and shades.

Here the shores are not riverbanks, they are fixed by the "I" and are solely dependent on the potential of his imagination. These are the shores of the ocean "of hues, scents/ and all sorts of masterful and secret ideas." "They are changeable, sedimented material/ backs of legends..." ("Sacred Geometry") and everyone is a traveler in the ocean and a discoverer of these shores. The attitude towards them is sacralized – they are found in the high space, in "the sacred geometry of the sky." Here the "I" is in the fairytale land of possibilities – in it "everyone is a ruler" and tests his potential to shape the virtual world of which he is the master.

While the "I" moves in the section "Sacred Geometry," in "A Hypnotist in Glasses," it is moved by something. Even though in both sections this movement is caused by thought, in the mediated movement, self-abandonment can be observed. Differences can be discovered in both ways of moving, which again correspond to the differences between the movement in the first and third parts of "A Body of Passions."

In the section "Sacred Geometry," the movement is realized with the participation of the will. In the poem "Lost," the lyrical "I" mentally draws objects and people in different places. Thought moves from "the jungles of Columbia" through "the noisy streets of Calcutta and Istanbul" to "the hangover of a club audience" to "madhouses" to "a shelter for lost dogs in Zurich" and "schooners lost in the storm." In the poem "Sacred Geometry," this listing off continues intensely, enumerating different topoi. Those mentioned include "the shores of Mexico," "the shores of our childhood imagination," "visions/ from the delta of the Niger," "through the Red Sea to Tangiers/ and America." In "The Apricot," the distances gush forth, with this being the culminating point of the dynamic:

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
За да опишеш кайсията	Za da opishesh kaysiyata	To describe an apricot
наложително ли е да тичаш	nalozhitelno li e da tichash	is it necessary to run
три хиляди мили на изток	tri hilyadi mili na iztok	three thousand miles to the east
и почти да достигнеш Индия,	i pochti da dostignesh Indiya	and to almost reach India
стремително да прекосиш пустините	stremitelno da prekosish pustinite	to vehemently cross the deserts
на Сирия и Египет,	na Siriya i Egipet,	of Syria and Egypt,
да изкачиш пирамидите в Гиза,	da izkachish piramidite v Giza,	to climb the pyramids at Giza,
да попиташ Сфинкса за истинското й име,	da popitash Sfinksa za istinskoto i ime,	to ask the Sphinx her real name,
да посетиш всички градини в Йерусалим или Триполи,	da posetish vsichki gradini v Yerusalim ili Tripoli,	to visit all the gardens in Jerusalem or Tripoli,
за да опиташ фурмите им и смокините,	za da opitash furmite im i smokinite,	to taste their dates and figs,
да откриеш изворите на Нил,	da otkriesh izvorite na Nil,	to discover the sources of the Nile,

да се издигнеш с приливa му,	da se izdignesh s priliva mu,	to rise on its tide
с тинята, лилиите, тръстиката –	s tinyata, liliite, trŭstikata –	with the mire, the lilies, the reeds –
в лъчистия вихър	v lŭchistiya vihŭr	in the radiant whirlwind
...		...
да търчиш три по три хиляди дни на училище	da tŭrchish tri po tri hilyadi dni na uchilishte	to run three times three thousand days to school
...		...

Against the background of this dynamic, let us compare the movement in "Auto-da-fe": "no heavier than ornaments for a Christmas tree/ no lighter than the dusky streets,/ ephemeral as newspapers,/ floating in the river –/ who will save us from yesterday?" The activeness of the verb relates to an unknown, missing subject, signified with the interrogative pronoun "who." The future tense makes this activeness probable. The question "who will save us/ from yesterday" is rhetorical. The pronoun, in fact, turns our attention to the lack of a savior, it signifies that lack by pointing to the expectation, but not referring to a concrete anticipated individual. The lyrical "I" is passive, an object of eventual future action. Against this background of anticipation, the present active participle "floating" confirms passivity. The very form of the word, even taken out of context, contains within itself passivity, which stands out in comparison with the synonym "swimming." Floating occurs on the current of the river, it happens in anticipation of the stated "who." In movement realized in such a manner, we can discover an expression of helplessness, of self-abandonment to anticipation, which is confirmed several times in the repeated parts of the phrase, which refer to the "I" – "no heavier than ornaments for a Christmas tree/ no lighter than the dusky streets,/ ephemeral as newspapers,/ floating in the river." As identical parts referring to the object of the action, these phrases synonymously complement the helplessness, the inaction in "Auto-da-fe," with which the third section of the book begins.

The independent movement of the "I" in the section "A Hypnotist with Glasses" is strongly reduced. Dreaming is frequently mentioned, as a substitute for movement. Knowledge about it is a sign of the unmoving state of the body. In seven of the nine poems, dreaming is mentioned. The topic of the penultimate poem, "Who Knows" is the waking state, while the fourth poem "In the Light of April" seems to be detached from the others. The text "In the World of Dreams" directly mentions dreams only in the title of the poem, similar to the opening text in this section, where dreaming is directly mentioned only in its motto. However, the title line "In the World of Dreams" is the topos where what is experienced takes place. Each of the seven poems has its own theme and the collection's basic theme is woven into them.

In its motto, taken from Geo Milev's poem "Dragon," "...the monstrous corpse of my dream," the opening work of the third section, "Auto-da-fe," mentions the theme of dreaming already as something dead and separate from the "I." Detachment from the dream is alienation, the dream is transformed into a "corpse," into otherness which can be seen. It seems that the dreamer's alienation can never be total, in that the dream can never break every tie with its creator and possessor. This is hinted at by the motto – the lexeme "corpse" is tied to something sufficiently foreign to everything which surrounds it, yet the possessive pronoun "my" shows the attitude of the possessor. The lack of feedback – the

corpse possessing nothing of the surrounding world, it has only that which is a part of it – to a certain extent creates the pain of possessing what has become alienated. In this sense, that which is alienated never becomes fully alienated, it is merely sufficiently distant from its possessor.

In "Auto-da-fe," dreaming and language are one and the same thing – in the motto, the dream is a corpse, while in the text of the work, manuscripts, the written Word are burned at the stake.

The following poem, "In the Hour of the Crystal Shades," mentions dreaming as a past – "I dreamed thunderous nightmares/ in the train the drunken soldiers." Dreaming is present as a nightmare, but here it is not possessed by the "I." The following work, "Scatter," begins as a liberation, a distancing from dreamed-up images:

Original Bulgarian	Transliteration (with accents in bold)	Literal English Translation
Разпръснете се, сенки,	Razprŭsnete se, senki,	Scatter, oh shades.
Не шествайте дълго край мен,	ne shestvayte dŭlgo kray men,	do not stalk me for long,
отстъпете редици невидими!	otstŭpete reditsi nevidimi!	abandon invisible lines!
Вече свършва сънят ми на пленник	Veche svŭrshva sŭnyat mi na plennik	My dream of being a captive is already done
Съберете се, сенки,	Sŭberete se, senki,	Gather together, oh shades.
в кръга от изстинала пепел,	v krŭga ot izstinala pepel,	In a circle of cold ashes.
в своя пепелен дом отстъпете...	v svoya pepelen dom otstŭpete...	step back into your ashen home
Вече в плен съм на въздуха светъл,	Veche v plen sŭm na vŭzduha svetŭl,	I am now a captive of the bright air,
който чака цъфтежа	koyto chaka tsŭftezha	which waits for the blooming
на цветето.	na tsveteto.	Of the flower.

The prompt "Scatter, oh shades" seems to be a conscious act, which leads to emotional liberation. The following three lines show a state of anticipation of waking. The other state of captivity towards which the "I" has set out, that of wakefulness, that which is connected to everyday life, contains a larger dose of consciousness, more pragmatism and the creator of dreams is distanced from it.

"Scatter" makes a concrete intertextual link with "Auto-da-fe" via the phrase "cold ashes." In the individual poems, dreaming undergoes development; for example, in "Condemned to Rain," it is a "mortal," heavy dream, while in "The Dreaming Mind" it is flight from everyday life, in "Auto-da-fe" it is a monstrous corpse and so on. The image of the stake also changes. In "Auto-da-fe" the manuscripts are burning, while in "Scatter" only the "cold ashes" remain. The intertextual development of the images connects the individual texts more firmly and creates a dynamism in the meta-poem, it is not a collection of texts unified by recollected words, but rather a text which develops.

The final three lines in "Scatter" seem to prepare for the mood of the following

poem, "In the Light of April." It is the only one in the entire book which is written in meter. In it, the whole dynamism of the third part is gathered, which is expressed not so much in the slightly more frequent use of verbs, but rather in the trochaic meter and the lexemes selected by it. The lines "another procession walks/ along the heavenly bridges/ banners of light/ the towering fanfare of chords..." give the impression of measured meter, of solemnity, festiveness.

The final poem in the book, "A Hypnotist with Glasses," begins with a conjecture of untruthfulness, of a lie. This definition is strengthened by the superlative – "my most desperate lie" – whose meaning suggests the lack of a better opportunity for the "I" to be elsewhere, for conscious flight from the unaccepted truth or for the falling into the lie which was not realized at first:

Original Bulgarian	Literal English Translation
Тъй както се разхождам, може би	Since I'm taking a walk, perhaps
по най-отчаяната си лъжа,	through my most desperate lie,
а пръстите ми са изтръпнали и сгърчени	and my fingers are numb and twisted
около сънувани предмети,	around dreamed-up objects,
аз може би не ходя, а лежа на коленете	I perhaps am not walking, but lying on the lap
на някакъв хипнотизатор	of some hypnotist
с очила.	with glasses.
И уж лицето му е на небето, и е светло	And his face seems to be in the sky, and it is light
над тази шестдиоптрова,	Above that six-diopter,
многостажна синева –	multi-storey azure –
там някъде светът е виолетов	there somewhere the world is violet
и се живее леко-леко,	and you can live lightly-lightly
нани-на...	rock-a-by...

At the very end of the collection, before the definite exit from the dream, the lyrical "I" rejects it by qualifying it as a lie. "A Hypnotist with Glasses" begins with a mood similar to the third part of "A Body of Passions," in which the "I" is coming out of the cathedral. Instead of the consciousness that he has found himself in the cathedral, in "A Hypnotist with Glasses," the "I" is conscious that he has found himself within a dream. Upon leaving it, on the border between dream and reality, he senses the hypnotist.

The two adjectives defining "azure" – "six-dioptered" and "many-storey" return towards language. The first corresponds to the number of vowels in the Bulgarian language. Language is once again distanced from the lyrical "I" and is visible. In "A Body of Passions," it is a cathedral, while here it is the sky. Here we must recall that the shores of the ocean in the poem "Sacred Geometry" are found in "the sacred geometry of the sky." With language, traveling up above, the "I" draws near to the creator of both the dream in which he lives and who is also his own creator, the creator of the "I."

Seeing the vowels as the lenses of the glasses on the hypnotist's face refers to the

writing man, to the author as the creator of worlds and of characters. The ordering of the poems in the book using a combination of vocalic versification and free verse illustrates the multi-storiedness of the sky. Thus every poem, formed with the ordering of a certain vowel, represents a layer of the sky. Language is a means of seeing beyond the everyday, "into the sacred geometry of the sky," it gives new knowledge about things. But glasses are a two-sided intermediary. On the one hand, they are a mediator for the lyrical "I" in his connection to the other world, and on the other, they are on the eyes of the hypnotist.

Recognition of Alice's world in "A Hypnotist with Glasses" once again refers to dreaming. The first two parts of the poem are connected to each other with indirect reference to *Alice in Wonderland* (Carroll 1991). The first ends with stopped time, and the second begins by citing the characters from *Alice in Wonderland*:

Original Bulgarian	Literal English Translation
Покорно моля за сериозност	I humbly beg the March Hare and the Hatter
Мартенския заек и Шапкаря,	to be serious
и прикавам към внимание	and urge the honorable Mr. Bean
уважаемия мистър Бийн ..	to pay attention...
Но те са в дяволското огледало	But they are in the devil's mirror
на съзнанието ми.	of my consciousness,
а то е краят на една цивилизация	And it is the end of a civilization
от плачещи вулкани	of crying volcanoes.

Between reality and the virtual world, the lyrical "I" speaks with his virtual interlocuters and having not yet finished his thought, he realizes that they are in his consciousness. Besides the March Hare and the Hatter, Mr. Bean is mentioned among them as well, whom we know as a TV character. This recalls the consciousness' ability to reflect not only on reality and to create its own dreams, but also to turn the "dreams" of others into its own. The "I" in its turn ends up both a reader and a viewer, one who perceives that created by an other, just like the reader of *The Dreaming Mind*.

The animals, the jury in *Alice in Wonderland*, are replaced in *The Dreaming Mind* by the characters from the lyrical I's readings. The consciousness which contains them is called a "devil's mirror." It does not preserve them in some frozen form, but absorbs them and gives them new life in its very own dream. "The awakening" of consciousness is the realization of the end of that dream.

The third and final part of the "A Hypnotist with Glasses" returns to the time before the dream, to reality, which incites flight. With the approach of reality also comes a different view on the ocean – it is no longer made of "hues, scents/ and all sorts of masterful and secret ideas," a true watery surface has replaced it:

Original Bulgarian	Literal English Translation
Чочо сан, „Титаник" – печална холограма,	Cho-cho-san, *Titanic* – a sorrowful hologram,
дим над Фуджията, оформен във винетка.	Smoke over Fujiyama, in the shape of a vignette.
Там някъде – армадите на непознати армии	There somewhere – the armadas of unknown armies

браздяха океаните	ploughed the oceans
с Ника на раменете си.	with Nike on their shoulders.
„Няма Бог" – им казваха безгласно телеграмите	"There is no God" – the voiceless telegrams told us
и поздравявахме смъртта си	and we greeted our death
със сигнални пистолети,	with flare guns,
и незалязващото слънце на Орела светеше,	and the unsetting sun of the Eagle was shining
там някъде – над Тихоокеанските	there somewhere – over the Pacific
и Атлантически предели	and Atlantic confines
гърмяха опери, шансони, йодлери,	operas, chansons, yodelers blared forth
сантиментални римски трели...	sentimental Roman warbling...
Тъй както спящите в печалния „Титаник",	Just like the sleepers in the sorrowful *Titanic*,
тъй както старите атлантски вещери –	Just like the old wizards of Atlantis –
събудихме се – и ни нямаше.	we woke up – and we weren't there.

The imagination has gone too far, it has become too presumptuous and the lyrical "I" has transformed into a passenger from the *Titanic*, who had expected to tame the ocean. Cho-cho-san and Titanic bear the sign of a tragic end, of death. They function in the poetry collection as a substitute for the explicitly written word "end" in some of the texts. The following line leads to this interpretation: "smoke over Fujiyama, in the shape of a vignette." It is stated directly that the smoke takes the shape of a vignette, i.e. it replaces the floral motive following the end of a text. The word "end" and the vignette beneath it undergo a unique paraphrase as a way of framing the text. But unlike novels for children and young readers, where that sign is usually present in contemporary literature, here with this choice of means it is equivalent to the meaning of "end" or "death." Moreover, if these two lines copy their model exactly, they would have to be the very end of the text, since they fulfill the function of its frame, or of coming out of language. But they are found in the interior, slightly before the middle of the final part of "A Hypnotist with Glasses." The three lines immediately following them: "there somewhere – the armadas of unknown armies/ ploughed the oceans/ with Nike on their shoulders," if interpreted analogously to the preceding lines, could be read as a substitute for a drawing on the final page, similar to *Alice in Wonderland*, for example.

The metapoem finishes by returning to the point in reality from which the lyrical "I" had entered into the dream, abandoning that reality. The end also functions as a frame which is part of the text, just as in the beginning with "A Body of Passions." The memory of reality, abandoned upon entering the dream, begins in the third part of "A Hypnotist with Glasses," which is marked grammatically by a change of tense, interweaving itself with the end of the metapoem.

The denial of God makes the thought of rescue amidst the ocean impossible. The aggressive message of the telegrams, "There is no God," is a rejection of the possibility for salvation on the ship/island. The "unsetting" heraldic sun cannot replace him – it is earthly. Thus, man finds himself thrown amidst the ocean, abandoned in the primordial solitude

which accompanies him in death. Without God, man loses his being, he loses his reasons for existing. because nothing has depth any longer. For that reason he seeks depth, meaning, and God in dreaming. And the poet can give flesh to the dream, to transform it into verse, into a book, in which God exists and thus to prove he exists. In the essay "Hölderlin and the Essence of Poetry," Heidegger speaks of this: "Poetizing is the originary naming of the gods. But the poet word first obtains its naming power when the gods themselves bring us to speak" (Heidegger 1999: 96). The mind of the poet tosses aside the flat time of lack with his travelling: "The time is needy, and thus its poet is overabundant – so abundant that he would often like to languish in the thought of those who have been and in expectation of the one who is coming, and would simply like to sleep in the apparent emptiness" (ibid., 98).

The line "we woke up – and we weren't there" as an equal end to the past before the dream and of the dream itself leads to the idea of existing only in the state of dreaming. As if in his life a person passes from one dream into the other, existing thus. But since a book is used for the recreation of the dream, from what was said above we can conclude that sman exists in language and in the ideas which are formed in this language. And even when he attempts to leave language, he once again lands in it. This crossing from text to text puts him in a situation of living out something already given, he himself does not create the body of his experience, but enters into it once it has already been created.

Waking up from the book comes as an adequate end to *The Dreaming Mind*. But coming out of the dream, out of the virtual reality, means sinking into the ocean. This is expressed twice with the comparative phrase "just like." Until now, the lyrical "I" had been in the ocean of the Word and with each subsequent text found itself once again within it, thus the final poem should end not with sinking, but with coming out into reality – with that would come the end of the book and the corresponding exit from all of its texts. But instead of this, the characters are lost in the ocean, they fall into it, enlightened by the "awakening" that they do not exist. On the one hand, they seem to have been a game played by the hypnotist, which is now over, but on the other hand, waking is a place where God is absent, it does not presume the existence of being. It turns out to be in the book – co-created and preserved by the poet. With this, reading is placed within a universal time independent of the everyday passage of time; here it is a question not only of the poetry collection under discussion, but of reading in general.

The journey of the lyrical "I" ends similarly to that of the passengers in the *Titanic*. He has joined the heroes of all the previous readings, even though he himself is a reader since "The March Hare and the Hatter" are found in his consciousness, but he, for his part, is a knot in the consciousness of the reader. With this comes the idea of the life of the one who reads the poetry collection in somebody's virtual world as well. The end comes with closing the final page and turning again towards reality. The telegrams received by the passengers on the ship tell them "There is no God" and deny the existence of the Word, which is a denial of their very selves, since they are engendered by it.

Everyone is together so as to wake up after the final poem with the closing of the book. Having reached the final lines of the book, the lyrical "I" finds no subsequent text to enter, there is no body and he wakes up. But the lack of language in which to live is his end.

The basic problem of the deep text becomes the question of reality. Even in the

opening poem, the hero turns out to be in the interior of the Word and outside his own body. The readiness to enter into the physical body in the next line presumes his return to reality, but the fact that this poem is the first and not the last throws this into doubt and begs the question of where, in fact, does the entering occur, since the second text and the falling in it follow. What we get is a passage from text to text and an entering from one irreality into another, which turns out to be an unsuccessful attempt to exit language and return to reality. The observation of one's self in the virtual projection in the first poem and the change in number from singular to plural in the final one, after the mention of "the March Hare and the Hatter" and "the honorable Mr. Bean" is a way of joining with the heroes and accepting the lyrical "I" into the society of the virtual world. But the last line "we woke up – and we weren't there," which ends the book, refutes the existence of reality as we think of it and hence – the possibility to transition into it.

Notes:

1. I would like to express my sincere thanks to Emiliya Gurneva, Nikolay Neychev, and Vladimir Yanev – people who helped me with their advice during the writing of this paper. One finished part of "The Turtle's Dream" was published on November 29, 2006, in the electronic journal LiterNet. It appears here for the first time in its full and edited version.

2. Detelina Dimova was born in 1967 in Silistra. She graduated from the Art High School in Kazanlûk with a specialty in fine arts. She has taken part in group exhibitions and has illustrated books of poetry and prose. Her poems and graphics have appeared in various newspapers and magazines, including *Vezni* ("Libra"), *Stranitsa* ("Page"), *Literary Forum*, *Slovoto Dnes* ("The Word Today"), *Kula* ("Tower"), and others. She lives in Kazanlûk.

3. Given the detailed analysis of the poem "A Body of Passions," which the present text divides into three relatively independent parts, and its necessary comparison to the individual divisions of the poetry book, for convenience and for greater clarity, here I will speak of three "parts" when examining "A Body of Passions," and three "sections" when examining the collection as a whole.

4. The present article will not examine all the poems from *The Dreaming Mind*, but rather those which most clearly unite the separate poems in terms of form and content and transform them into a single, common text.

5. Here I will use "Word" with an initial capital letter for the Bulgarian *slovo*, which echoes the biblical usage ("In the beginning was the Word"), while I will translate the more ordinary Bulgarian term *duma* as "word" without a capital letter – translator's note.

6. Heidegger examines Georg Trakl's poem "A Winter Evening."

7. The final word in this line is an exception to the vocalic alternation, as the accent is on the [o] rather than the [a].

8. A concept of Wolfgang Iser, cited in Nikola Georgiev (1999: 64).

9. See: Genesis 11: 7 – 9.

References:

Caroll, Lewis. Alisa v stranata na chudesata [Alice in Wonderland]. Sofia: T.F. Chipev, 1991. (Карол, Луис. Алиса в страната на чудесата. София: Т. Ф. Чипев, 1991).

Dimova, Detelina. Sûnuvashtijat um [The dreaming mind]. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2002. (Димова, Детелина. Сънуващият ум. София: Захарий Стоянов, 2002).

Georgiev, Nikola. Propasti i mostove na mezhdutekstovostta [Chasms and bridges of intertextuality]. Plovdiv: Plovdiv University Press, 1999. (Георгиев, Никола. Пропасти и мостове на междутексто-

восттa. Пловдив: УИ, 1999).

Heidegger. Martin. Sūshtnosti [Essences]. Sofia: Gal-Iko, 1999. (Хайдегер, Мартин. Същности. София: Гал-Ико, 1999).

Kolarov, Radosvet. Zvuk i smisūl [Sound and meaning]. Sofia: BAS Press. 1983. (Коларов, Радосвет. Звук и смисъл. София: Издателство на БАН, 1983).

Louman, Yuriy. Kultura i vzriv [Culture and explosion]. Sofia: Kralitsa Mab, 1998. (Лотман. Юрий. Култура и взрив. София: Кралица Маб, 1998).

სტანკა პეტროვა
(ბულგარეთი)

კუს სიზმარი

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ვოკალიზირებული ლექსთწყობა, მეტა-პოემა, ზმანება, რეალობა, ყოფნა.

2002 წელს, „ოცნებამორეული აზრი", მხატვარ დეტელინა დიმოვას პირველი პოეტური კრებული, დაჯილდოვდა ლიტერატურული პრემიით „სვეტლოსტრუი". წიგნი წარმოადგენს პრეცედენტს ბულგარულ პოეზიაში, ერთ-ერთს იმ ორთა შორის (მეორეა რუმენ დენევის 2002 წლის წიგნი „ბგერის ჩანაწერები"), რომელიც იყენებს ისეთ ლექსწყობას, რომელიც ექსპერიმენტულ ბულგარულ პოეზიას ნარმოადგენს. ეს არის „სიტყვიერი" ლექსწყობა, რომელიც ეფუძნება მახვილის დასმას ერთი და იგივე ხმოვანზე სინტაგმატიკურ თანმიმდევრობაში

კრებულს — „ოცნებამორეული აზრი" მნიშვნელობის ორი დონე გააჩნია. ყოველი ლექსი წარმოადგენს ერთ მთლიან და ერთსაც თავისთავში მომცველ ლექსს, რომლებიც დამოუკიდებლადაც შეიძლება იქნას წაკითხული. თუმცა, თუ ჯეროვნად დავუკვირდებით, ამოვიცნობთ მეტალექსს, სადაც ზმანების თემა საკმაოდ აქტუალურია. ლექსები, რომელთაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ კრებულში, მაგალითად „ვნება სხეულისა" და „ჭიქაში გამომწყვდეული პიპნოზის გამკეთებელი" კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამენ კითხვას, როგორც არარსებული ზმანების ეგზისტენციალურ ნაწილს, ანუ ხდება კითხვისა და ზმანების გაიგივება. არარეალური და მთელემარე „მე" არის მკითხველი, რომელიც შექმნილია თავად ავტორის მიერ და ვითარდება ლექსიდან ლექსამდე. შესაბამისად, წიგნი იქცევა ერთგვარ რუქად (გეგმად) მკითხველისათვის. ამასთანავე, მკითხველის არსებობის რეალურობა და ნამდვილობა ეჭვქვეშ დგება: ჩვენ ჩვენის მხრივ მი-ვიჩნეთ საკუთარ თავებს წიგნის გმირებად, რომელიც ვიღაც უჩინარმა ჭიქაში გამომწყვდეული „პიპნოზის გამკეთებელმა" შექმნა და წიგნშივე ერთი მეორეს მიყოლებით გავდივართ ჩვენი ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპებს.

დიმოვას წიგნის ფილოსოფიური სილრმე მხოლოდ მისი პოეტური ხასიათიდან არ გამომდინარეობს. ლექსთწყობის ამგვარი სტილი (ულერადი რომანი და თავისუფალი ლექსის სტრუქტურა) გვაოცებს ფორმასა და დედააზრს შორის არსებული კოპერენტულობით.

DIMITER ALEXANDROV
(Bulgaria)

The Problem of the Body in Margaret Atwood's The Year of the Flood

The problem of the body, human and posthuman, is one of the most important problems in my PhD work on the postmodern dystopian novels in North America and Canada. The aim of my dissertation is to show what happens with the development of dystopian novels in the Western world – themes, heroes, language and critical approach. On the whole, it involves insights and comments on sexual politics, power, human suffering, alienation and, of course, the central motif of these topics is the body – human, posthuman, virtual and cybernetic. My dissertation contains only postmodern novels and is not only centred on the problem of the body but also on other issues regarding dystopian art and literature in the Western world. This article will slightly shift the focus, placing it on modernist literature, studying one of its most famous short pieces of writing – Kafka's Metamorphosis (Kafka 2009). The Metamorphosis is not a dystopian piece of writing because it is not situated in the future, but it has a dark dystopian-like subject matter and is probably one of the most famous grim short pieces of writing of modernist literature in general. It is also one of the most studied short pieces of writing around the world and is essential to the problem of the body in world literature.

"The Metamorphosis" follows the transformation of a salesman, Gregor Samsa, into a bug of human proportions. Samsa' s trial is unequalled in world literature with its satirical portrayal of solitary human suffering and determinism. The story has been analyzed many times, because, although it is much shorter than a novel, it is full of situations, impressions and emotions concerning the body. We will see later in the article that it begins a very interesting issue concerning the problem of the body in literature, namely movement, spatial orientation and various manouvres. It is as if Kafka's whole text follows the curves of Samsa's body and becomes the single macabre inscription of his personal tragedy. The Metamorphosis is probably one of most concise, focused and tense literary works that focus on the mental conflict resulting from physical transformations. Kafka's works are very tense but they most often focus on one singular tragic fate. In this particular story, Samsa's metamorphosis reflects or most probably fails to reflect (which must have been Kafka's intention) the spiritual and moral downfall of Samsa's family: his sister, father and mother, that is, the holders of power, material, physical and moral support fail to acknowledge the disastrous fate of one who is their own flesh and blood. The Metamorphosis shows a typical modernist distrust in capitalist enterprise and petty bourgeois work ethic and the story itself is an escape from their norms and philosophy. Kafka is one of the first writers who were capable of portraying the human body incapable of work – Gregor Samsa is one of the most famous bedridden characters in world literature.

The problem of the body and work is developed in Western Literature in the postmodern literature more importantly by Margaret Atwood. The article will explore the dif-

ference in her attitude towards this problem. Margaret Atwood is one of the most important writers who study the problem of the body in world literature today (Atwood's Poetry [s. a.]).

The problem of the so-called posthumanism is central to her work. Posthumanism is a very broad term encompassing different conditions, forms and relations, transsexual and atavistic variations. Slowly but surely during the past three decades she has established herself as one of the major experts in this field. She has a different approach to this problem than Kafka, who reaped the benefits of the glory of his single one short virtuoso work. Kafka studies the metamorphosis from its day one and in close circumspection in otherwise only human surroundings. Margaret Atwood slowly strips the human skin off her characters, but that is done in the course of three dystopian novels. She clearly excels at doing this and is notable for her rich palette of heroes ranging from the two sexes and sometimes a negation of them both and ranging from good to evil and from villains to victims.

All three authors in my dissertation are masters of the posthuman, beginning with "Blade Runner", or "Do Androids Dream of Electric Sheep? (a.k.a Blade Runner)", from the late 1960s. Philip K. Dick is one of the pioneer writers of this area. His interests were primarily in the sphere of androids and their relation to humanity and its characteristic features. Next comes William Gibson with his "Neuromancer". It is a brilliant novel of posthumanism, one of its seminal works. It is very computerized and technology oriented. I prefer to separate the posthuman which is oriented towards computers and technology from its other more "natural-animalistic-atavistic" counterpart which we find in Atwood's novels. One of the best critical articles about the posthuman is Jil Galvan's study "Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*" (Galvan 1997). Recently here in Bulgaria the topic was popularized through two collections of articles, which were published on the USA (Halberstam & Livingston (eds.) 1995; Hayles 1999), but translated into Bulgarian "Posthuman Bodies", edited by Judith Halberstam and Ira Livingston and published by Indiana University Press (translated into Bulgarian 2005) and N. Katherine Hayles's "How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics", published by the University of Chicago (translated 2005).

I have written an article on the relationship between gender and machine in "Neuromancer" and an article on the hero in the postmodern dystopian novels of Margaret Atwood (cf. Alexandrov 2009; 2010). The artificiality of Atwood's protagonists is something completely different. Her first dystopian novel: "The Handmaid's Tale" presents us with the gruesome and grotesque Aunts, some of most famous ugly and evil characters in the dystopian genre. Atwood shows even in her first dystopian novel that she has the necessary characteristics of becoming one of the great literary explorers of the problem of the human body (Atwood 1986).

"The Handmaid's Tale" focuses on the sexual problems of the body but contains a very mature study of the psychic interpretation of bodily sexuality and the relationship between power, loneliness and love, three conditions of human nature that influence the body. Atwood's novels are epic adventures and unlike Kafka's protagonist who is bedridden and can cause disturbance only to his family, her posthuman images and outcasts are always on the move, constantly changing surroundings often for the worse and become

part or even observers and analyzers of a postapocalyptic catastrophe. Margaret Atwood wrote books for children and drew comics and that influences her posthuman characters. She also admired masters of the grotesque and the macabre like Edgar Allan Poe. In "Oryx and Crake", she even creates an atavistic character in the face of Jimmy A.K.A. the Snowman (Atwood 2003).

Atwood continues her posthuman experiments in her last dystopian novel "The Year of the Flood" (Atwood 2009). Here the main protagonist is a flipsy-flopsy character named Toby, a great contribution to the great dystopian line of awkward conditions, next to the tortured Winston Smith, the poisoned cyber-cowboy of "Neuromancer" and the Bladelike character Molly Razorgirl.

"She uses a mop handle for balance: the elevator stopped working some time ago and the back stairs are slick with damp, so if she slips and topples there won't be anyone to pick her up." (Atwood 2009: 3).

Atwood never describes what has happened to her characters before the reader finds them the way they are described in the novel. The impression remains that their form is due to an ecological catastrophe and that they were born that way. But from the first page of the novel the body is related to an important aspect of disaster – fear (here fear is from falling, but the abstract atmosphere of fear permeates the whole novel, the bodily instability symbolizes the borderline condition of society and civilization). Atwood is at her best when describing the natural cycle of life, related to the body, earth and decay.

"Vultures are our friends the Gardeners used to teach. They purify the earth. They are God's necessary dark Angels of bodily dissolution. Imagine how terrible it would be if there were no death!" (Atwood 2009: 3).

Fear's everlasting presence is a pestilence. Atwood is a writer, who pays much attention to the body and eventual possibly sexual aggression towards it:

"She is prepared. The doors are locked, the windows barred. But even such barriers are no guarantee: every hollow space invites invasion." (Atwood 2009: 5).

Atwood has abandoned the topic of vice in her second dystopian novel "Oryx and Crake" (Atwood 2001) to a certain extent. "The Handmaid's Tale" has shown the readers that she can masterfully explore this topic with literary means. Not since Aldous Huxley has there been a dystopian writer who can so successfully exploit the problem of sex. Here we meet two different approaches concerning the problem of sex, Kafka's and Atwood's, determined, of course, by the culture of the period in which both of the artists lived and worked. Atwood has a specific attitude towards sex. She is not an erotic writer, but a writer who can successfully translate "sex" and "sexual relationships" in the manner, norms and approach of post-moral fictional universe of pimps, sex-clubs and greasy outlooks. She has a very peculiar, very provoking, very sharply radical way of evoking disturbing grotesque pictures of underground sex life. "The Year of the Flood" contains a dissection of the structures of the system of sexual exploitation created by the evil Corps. These include control of sexual activities through healthcare issues and control of bodily condition and leisure activities through training facilities in the security zone The Sticky Zone. Atwood is masterful in her descriptions of the relation between politics and the human body. Her bodies always oscillate between the personal and the intimate intimate, which is often awkward and full of insecurity and suffering like in Kafka's work and a larger paradigm of

social and political Foucauldian discourse. Atwood is a very Foucauldian author, but she also manages to study his ideas of power from a different perspective – underground life, sex trade, even style and fashion. Here is what the new boss of the underground sex business looks like: "He was a wiry guy with a shaved head and black, shiny, alert eyes like the heads of ants, and he was easy as long as everything was cool." (Atwood 2009: 7).

She portrays a tense and comics-like appearance of the owner of the vice and pleasure industry in the postapocalyptic world. Atwood is a master of extracting comic and grotesque features from the media and comics universe and applying them to characters in her novels, who can forget the evil family controlling The Republic of Gilead from "The Handmaid's Tale", for example. In "The Year of the Flood" we are told that everyone left out of the sex market will be regarded as pathetic, which means that body and sex standards are set not naturally but so far as only to serve commercial needs. Disease and old age will be the bodily marks of the borderline between those participating in the grotesque pornographic exploitation and those who are left outside of it.

Both Atwood and Kafka focus on bodily conditions that turn their characters into social outsiders. Both writers masterfully exploit the theme of human suffering and failure caused by physical tragedy. In Kafka's work the protagonist turns into a giant bug, whose nature and origin is studied even by great authors such as Vladimir Nabokov, who was a lepidopterist. In "The Year of the Flood" bugs are a menace to the body but in their natural condition as aggressive swarms that cause painful rashes and Toby sprays her body with SprayD for bugs.

Toby's body also suffers from changes and a partial metamorphosis. While searching the ground for human remains, she senses that her fingers are getting thicker and browner like roots.

Besides excelling in grotesque and painful descriptions Atwood shows that she can also make her readers laugh at bodily problems of literature:

"She rubs with soap – there's still a lot of soap, all of it pink – and sponges off. My body is shrinking, she thinks. I'm puckering, I'm dwindling. Soon I'll be nothing but a hangnail. Though she's always been on the skinny side – *Oh Tobiatha*, the ladies used to say, *if only I had your figure!*" (Atwood 2009: 17; italics mine, – D.A.). "The Year of the Flood" is one of the few dystopian novels that contain the problem of obesity.

The Toby character also has a problem with the cleanliness of her body: "She scrubs her long dark hair, twists it into a wet bun. She really must cut it. It's thick and too hot. Also it smells of mutton." (Atwood 2009: 17).

Toby is one of the most famous literary tramps of the dystopian novels; her body is constantly suffering and needs to be taken care of throughout the novel. Atwood has always been a writer aware of the sufferings and misfortunes that the living body can cause. Atwood's characters are in the paradigm of typical American epic heroes, always on the road and most of the time alone by themselves; what is revolutionary in their portrayal is namely the problem of the body.

Atwood is a writer who pays special attention to hair and its relation to corporate enterprise, fashion and human appearance. New to the dystopian novel is her eccentric but fashionable artifical hair, described with much humour and colour: "She looked good – glittery and green and sinuous with a new silver Mo'Hair. I was considering one of those

myself – they were better than wigs, they never came off – but some girls said the smell was like a lamb chops, especially in the rain." (Atwood 2009: 55).

Atwood pays special attention to the teeth, dental surgery and dental cosmetics in "The Year of the Flood", which is something maybe not entirely new, but rare in the dystopian subgenre till now. On the whole Atwood is a writer who likes to discuss the body in relation to surgery and cosmetics. And sometimes allows herself a dose of black humour with a provoking familiarity that immediately draws the reader's attention: "CryoJeenyus. What a scam that place was. You paid to get your head frozen when you died in case someone in the future invented a way to regrow a body onto your neck, though the kids at HelthWyzer used to joke that they didn't freeze anything but head shells because they'd already scooped out the neurons and transplanted them into pigs. They made a lot of gruesome jokes like that at HelthWyzer High, though you never knew whether they were actually jokes." (Atwood 2009: 293).

Atwood is very successful in depicting strange and dangerous things that happen to the body: for example its disappearance from a photo (this relates the body to memory and past and the failure of their interpretation, their elusive character). The characters of the book get various rashes, bruises, fever and often they have to take care of them and find remedies for them and prepare those remedies often in natural surroundings. More shocking is however the attempt to think about escaping the body and its limitations: "But still frightened, because when might the whole problem – the whole *thing*- start happening to them again? The whole signs –of – mortality thing. The whole *thing* thing. Nobody likes it, thought Toby – being a body, a thing. Nobody wants to be limited in that way. We'd rather have wings. Even the word *flesh* has a mushy sound to it." (Atwood 2009: 264).

References:

(includes all of Margaret Atwood's dystopian novels: they are all related to the problem of the body):

Alexandrov, Dimiter. "The Hero in the Postmodern Dystopian Novels of Margaret Atwood". [Paper delivered at] *Managing Diversity and Social Cohesion: the Canadian Experience*. Fifth Conference of the Central European Association for Canadian Studies, 16-18.10.2009. held in Sofia.

Alexandrov, Dimitŭr. "Materija i plŭt v kiberprostranstvoto – "Nevromantik" na Uil'am Gibsŭn". *Slovesa*, 17.07.2010: n.pag. Web. 2 April 2012. http://www.slovesa.net/index.php?id=2579: Internet (Александров, Димитър. "Материя и плът в киберпространството – "Невромантик" на Уилям Гибсън". *Словеса*, 17.07.2010: n.pag. Web. 2 April 2012. http://www.slovesa.net/index.php?id=2579).

Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. New York: Random House, 1986.

Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. [S. l.]: O. W. Toad Ltd., 2003: n.pag. Web. 2 April 2012. http://www.epubbud.com/read.php?g=VGQE5UWB&p=62; Internet.

Atwood, Margaret. *The Year of the Flood*. New York: Random House, 2009.

Atwood's Poetry :"Margaret Atwood's Poetry": n.pag. Web. 2 April 2012. http://www.sparknotes.com/poetry/atwood/themes.html; Internet.

Galvan, Jil. "Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*". *Science Fiction Studies* 24, 3 (Nov., 1997): 413-429.

Halberstam, Judith M., and Ira Livingston. Eds. *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: Chicago UP, 1999.

Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. Translated by Ian Johnston. Last revised on March 2009: n.pag. Web. 2 April 2012. http://records.viu.ca/~johnstoi/stories/kafka-e.htm; Internet.

დიმიტრი ალექსანდროვი
(ბულგარეთი)

სხეულის პრობლემა მარგარეტ ეტვუდის ნაწარმოებში „წარღვნის წელი"

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პოსტ-მოდერნისტული, დისტოპიური, დასავლური სამყარო, სხეული, მარგარეტ ეტვუდი, პოსტ-ჰუმანიზმი, სქესი, ადამიანის ტანჯვა.

სტატია იკვლევს სხეულის პრობლემას მარგარეტ ეტვუდის ბოლო პოსტ-მოდერნისტულ რომანში „წარღვნის წელი", რომელიც 2009 წელს გამოიცა. სტატია დაკავშირებულია ავტორის უფრო ვრცელ ნაშრომთან, რომელიც შეისწავლის პოსტმოდერნისტული დისტოპიური რომანის ევოლუციას ჩრდილოეთ ამერიკასა და კანადაში. სტატია იწყება ერთ-ერთ ცნობილ მოდერნისტულ ნაწარმოებთან შედარებით, სადაც ასევე გატარებულია ანალოგიური პრობლემატიკა — ფრანც კაფკას „მეტამორფოზებთან". სტატია წარმოაჩენს ევოლუციას გრეგორი სამსას ინდივიდუალისტური ტრანსფორმაციიდან ინდუსტრიულ საზოგადოებამდე, რომელიც წარმოჩენილია ამერიკული რელობით კოსმიურ ეპოქაში. რომანი, რომელიც ავსებს მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის არსებულ სიცარიელეს არის ფილიფ კ. დიკის „ესიზმრებათ ანდროიდებს ელექტრო ცხვრები?". წიგნში განხილულია პოსტ-ადამიანური კოლექტივი, რომელიც ატომური ომისა და მისგან გამოწვეული რადიაციის შედეგად აღმოცენდა. ეს არის კრიმინალური ამბავი პოლიციელებსა და ანდროიდებზე, დანაშაულსა და ეჭვზე, გაუცხოვებასა და სისასტიკეზე. უილიამ გიბსონის „ნეირომანსერი" ასევე პოსტ-ადამიანურ პრობლემებს ეხება. ის კიბერპანკული ნაწარმოებია და მოიცავს ისეთ თემებს, როგორიცაა ტექნოლოგია, ჩაგრვა და გენეტიკა, რასაც მივყავართ კანადელი მწერლის, მარგარეტ ეტვუდის დისტოპიურ სამყარომდე. მარგარეტ ეტვუდის ლიტერატურულ-დისტოპიური კოშმარი იწყება 1986 წელს გამოქვეყნებული რომანით — „ხელნაკეთი ამბავი", სადაც ქალი მოხვდება გილეადის ფიქციურ სამყაროში და ბევრი განსაცდელის გადატანა მოუწევს. ეტვუდის მეორე დისტოპიური რომანი ეხება გენეტიკური ექსპერიმენტების პრობლემატიკას და პანდემიური ვირუსების საშიშროებას. „ანტილოპა და დაღლა" მოგვითხრობს პოსტ-ადამიანურ მოგზაურობაზე უდაბნოში, რომელიც პოსტ-კატასტროფულ სტადიაშია და, მიუხედავად გმირის მცდელობისა შეიცნოს თავისი წარსული, სრულიად იკარგება. „წარღვნის წელი" ისევ უბრუნდება იმ პრობლემატიკას, რომელიც განხილულია „ანტილოპა და დაღლაში", თუმცა ამ რომანის მთავარ ღირსებას მთავარი გმირი, პოსტ-ადამიანი მაწანწალა ტობი ნარმოადგენს. რომლის უცნაური სხეული იქნება სტატიის ერთ-ერთი აქტუალური საკითხი.

ДИАКОН ПЕТР (ШИТИКОВ)
(Россия)

К вопросу о переводе метафоры
(на материале евангельских текстов)

Метафора представляет собой определенную проблему для теоретического и практического переводоведения. Сложность перевода метафоры в значительной степени связана с различиями между метафорическими системами, существующими в соответствующих языках. Метафора как средство отражения языковой картины мира, всегда основана на национальном мировосприятии, а потому при ее переводе необходимо учитывать разницу построения ассоциативного ряда в различных языках. Поэтому перевод метафоры связан с решением целого ряда лингвистических, литературоведческих, культурологических, философских и других проблем.

В данной статье предлагается рассмотреть теоретические и практические аспекты перевода метафоры на материале евангельского концепта "ОКО ЕСТЬ СВЕТИЛЬНИК ТЕЛА". Важно показать, что поднятый вопрос находится на стыке двух теоретических направлений исследования, связанных с осмыслением природы метафоры и природы самого перевода. При этом теоретические выкладки не являются отвлеченным рассуждением, но непосредственно влияют на практические решения переводчиков.

В исследовательской литературе можно найти два основных подхода к теоретическому осмыслению феномена метафоры. В традиционной лингвистике метафора представлена как фигура речи, которая играет в тексте экспрессивную функцию и служит лишь стилистическим украшением, не являясь центральной в построении смысла. Соответственно, метафорической выражение может быть перефразировано или вовсе лишено образной составляющей без существенной потери значения. В то же время когнитивная лингвистика рассматривает метафору как основной инструмент мыслительного процесса, в связи с этим, перевод метафорического концепта представляет проблему не только эстетической эквивалентности, но, в первую очередь эквивалентности смысловой.

В контексте классического взгляда на метафору ее перевод не представлял собой самостоятельного предмета изучения. Вплоть до 1990-х лишь немногие специалисты обращались к данному вопросу. Авторы соглашаются во мнении, что не всегда удается сохранить метафору оригинала в переводе по причине различия системы образов в разных языках и предлагают альтернативные решения ее идеальному воспроизведению. Варианты ответов с некоторым упрощением могут быть сведены к 3 главным пунктам:

1.Метафоры непереводимы. Ю.Найда и М. Дэгат уверены, что любые попытки перевода по отношению к метафоре приводят к созданию новой метафоры в другом языке (Dagut 1976:22).

2.Метафоры полностью переводимы. К.Мэйсон утверждал, что не может

быть какой-либо самостоятельной теории перевода метафоры, помимо общей теории перевода (Mason 1982:149).

3.Метафоры переводимы, но ограничены определенными условиями межлингвистической эквивалентности. При этом степень переводимости метафоры зависит от ее функций в тексте. Питер Ньюмарк выделив 5 типов метафоры (dead, cliche, stock, recent, original) предложил следующие варианты действий:

- Сохранение того же метафорического образа, но естественного для носителей другого языка;
- замена метафоры другой метафорой – эквивалентом;
- перевод метафоры сравнением;
- сохранение того же метафорического образа с добавлением разъясняющей информации, чтобы основа сравнения метафоры стала понятной;
- перевод метафоры перефразированием (Newmark 1998: 58).

Когнитивная теория метафоры подразумевает кардинально иной теоретический подход к ее переводу как соотношению концептуальных систем двух языков. Автор "Введения в когнитивную теорию метафоры" Е.Табаковска отметила, что метафора представляет зачастую непреодолимое препятствие для перевода, который по определению является процессом межкультурным. (Tabakowska 1993: 67). В связи с этим перевод метафоры, основу которой составляют культурно-специфические факторы, теоретически выходит за рамки лингвистических манипуляций. Для адекватного отражения концептуальной метафоры в переводе требуется глубокое знание межкультурных связей, поскольку речь идет не о сопоставлении языков, но культур.

Впрочем, практические предложения авторов когнитивного направления по переводу метафорических единиц не значительно отличаются от парадигм традиционалистов. Е.Мандельблит предложила "гипотезу когнитивного перевода", согласно которой в случае концептуального сдвига между языками (different mapping condition) переводчик должен следовать одному из предложенных сценариев:

- Перевести метафору сравнением;
- Перевести ее парафразом;
- Объяснить ее значение в примечании;
- Опустить ее в переводе (Mandelblit 1995: 488-493).

Очевидно, что вариативность теоретических предпосылок изучения метафоры не порождает принципиального расхождения в практических методах перевода. Общим принципом переводческих исследований в области метафорологии является признание определенной системности и переводимости метафор: "то, что может быть выражено в одном языке, может быть переведено на другой, так как то, что сказано, обязательно должно обладать значением в языке-реципиенте" (Maalej 2007: 134).

Вопрос сохранения метафоры в переводе непосредственно связан с общетеоретическими реперами относительно значения формы оригинала. В теории перевода схематично можно выделить два главных направления: следование форме оригинала или пренебрежение ей. В своей знаменитой лекции "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" (О различных методах перевода) Фр. Шлеермахер предложил два пути преодоления языковых и культурных преград при переводе: либо подвести читателя к пониманию иностранных реалий оригинального текста, либо,

напротив, трансформировать сам оригинал под уровень читателя. Подлинным автор признавал лишь первый путь, согласно которому переводчик должен максимально точно передать читателю слово оригинала (Schleiermacher). Данный взгляд на перевод был развит в XX веке такими теоретиками перевода как М.Хайдеггер, Г.Штайнер, Л.Венути. Так Г.Штайнер утверждал, что перевод не должен быть всегда идеально легок, но по своей природе он должен содержать некий налет "странности" оригинала. Читатель должен преодолевать определенный барьер на пути к пониманию текста (Steiner 1975:378). Л.Венути рассматривает перевод как "акт насилия" над оригиналом. Даже в тех редких случаях, когда перевод достигает высокой степени эквивалентости оригиналу и соответствует культурному восприятию читателя, он рискует заменить собой оригинал. Читатель теряет ощущение, что перед ним произведение другой культуры и языка (Venutti 1995:17-19). При переводе метафоры, согласно данной позиции, важной задачей является следование образа. Сохранение метафоры позволяет читателю прикоснуться к культуре оригинала, в то время как замена образа приводит к необоснованному обеднению текста.

Представитель другой школы перевода Ю.Найда придерживался противоположной точки зрения. Классифицируя типы переводов, он выделил формальную и функциональную эквивалентность. В первом случае переводчик акцентирует внимание на форме оригинала, что создает трудности восприятия текста в силу грамматических и идиоматических различий; во втором случае, цель переводчика состоит в передаче смысла оригинала в максимально близкой читателю форме. Текст, таким образом, представляется транспортом, который доставляет сообщение из одного места (автор) в другое (читатель), поэтому форма оригинала не должна связывать переводчика (Nida 1982: 159).

Пренебрежение формой оригинала лежит и в основе популярной теории "скопоса". В качестве основного правила теории перевода К.Райс и Х. Фермеер сформулировали "правило скопоса": действие определяется его целью. Тексты не существуют сами по себе, они принадлежат к определенным социокультурным мирам, и перенос текста в иную культуру неизбежно меняет и сам текст. Переводчик обязан создать такой текст, который будет значим для читателей, окажется так или иначе вписан в другие существующие на этом языке тексты и соотнесен с ситуацией, в которой находится читатель – то есть он должен обладать "интертекстуальной когерентностью". Теория скопоса говорит скорее об адекватности перевода, причем он должен быть адекватен не оригиналу, а цели, с которой создается перевод (Десницкий).

Таким образом, форма оригинала может представлять самостоятельную ценность, либо рассматриваться как незначительный элемент. Предпочтение одного из вариантов предполагает ответ на вопрос об условиях сохранения формы метафоры в переводе. Для последователей Ю.Найды Дж.Бикмана и Дж.Келлоу очевидно, что метафора должна быть устранена "всякий раз, когда буквальный перевод влечет за собой появление неверного значения, неоднозначности, либо вовсе приводит к отсутствию всякого смысла... то есть почти всегда" (Бикман, Келлоу 1994: 159-161). Другой библейский переводчик, Ян деВаард, который придерживался интеракционистской теории метафоры, напротив уверен, что деметафоризация оригинального текста в переводе необходимо приводит к обеднению исходного послания. Приме-

нение метода замены метафорического образа приводит к тому, что перевод становится плоским и неинтересным. Если рассматривать метафору как эвристический инструмент, замена ее в переводе другим литературным образом приводит к фальсификации и подлогу в оригинальном тексте (Waard 1974:113).

Как эти принципы перевода реализуются на практике можно проследить на примере метафоры ОКО–СВЕТИЛЬНИК ДЛЯ ТЕЛА. В качестве материала предложены разнотипные переводы: New King Jame's Version (NKJV) – традиционный, "канонизированный" перевод короля Иакова, изданный в обновленной редакции в 1976 году; Today's English Version (TEV) – перевод, подготовленный при деятельном участии Ю.Найды в 1976 году, известен также под названием Good News Translation; New Living Translation (NLT) – перевод 1996 года, призванный приблизить современного читателя к условиям оригинальных слушателей; The Message (MSG) – пример парафразического перевода, изданный в 1993 году; Easy-to-Read Version (ERV) – перевод изданный в 2006 году с целью дать максимально упрощенный текст для неподготовленного читателя; Jewish New Testament (JNT) – перевод Д. Стерна, отражающий еврейскую суть Нового Завета, изданный в 1989 году. Все указанные издания доступны на интернет портале BibleGateway.com.

Метафора "ОКО-СВЕТИЛЬНИК ТЕЛА" приводится двумя евангелистами (Мф. 6:22 и Лк. 11: 34) почти в идентичной форме, что дает исследователям основание считать ее оригинальной логией Христа.

Матф.6:22 (Синодальный перевод)

Светильник для тела есть око. Итак, если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то все тело твое будет темно.

Лк. 11: 34 (Синодальный перевод)

Светильник тела есть око; итак, если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло; а если оно будет худо, то и тело твое будет темно.

Данная метафора представляет собой пример сочетания нескольких значений. Она может обозначать, что глаз является отражением внутренней сущности человека, либо, что глаз служит источником света для тела. При этом текст оригинала не дает указаний на предпочтительный вариант, поскольку денотаты oftalmos и luhnos не обладают ясным семантическим контекстом. Осознание метафорического образа целиком возлагается на читателя. Буквально следуя оригиналу, версия короля Иакова оставляет метафору необъясненной:

Матф.6:22 (NKJV)

The lamp of the body is the eye. If therefore your eye is good, your whole body will be full of light. But if your eye is bad, your whole body will be full of darkness.

Лк. 11: 34 (NKJV)

The lamp of the body is the eye. Therefore, when your eye is good, your whole body also is full of light. But when your eye is bad, your body also is full of darkness.

Необходимость интерпретации данного высказывания очевидна для большинства переводчиков. В пользу первого из названных значений свидетельствуют еврейские источники. Автор еврейского перевода Нового завета Д.Стерн подчер-

кивает, что данная фраза представляет собой лишь идиоматическое высказывание, интерпретированное Христом. В иудаизме "иметь добрый глаз", айн това, означает "быть щедрым, великодушным", а "иметь злой глаз", айн раа, означает быть скупым (Стерн 2004: 68). По мнению автора, данное словоупотребление доказывает изначально еврейскую речь Христа, что дает переводчику основание для дополнения оригинального греческого текста:

Матф.6:22 (JNT)

The eye is the lamp of the body. So if you have a 'good eye', that is, if you are generous your whole body will be full of light; but if you have an 'evil eye', if you are stingy, your whole body will be full of darkness.

Лк. 11: 34 (JNT)

The lamp of your body is the eye. When you have a 'good eye,' that is, when you are generous, your whole body is full of light: but when you have an 'evil eye,' when you are stingy, your body is full of darkness.

Представленная как общепринятая еврейская поговорка, рассматриваемая метафора не нуждается в трансформации при переводе, поскольку ее значение не имеет значения без пояснений Христа.

Противоположная интерпретация, согласно которой глаз служит источником света для тела, основана на контексте 22-23 стихов, который подразумевает нечто большее, нежели возможность узнать сердце человека, посмотрев в его глаза. В этом случае перед читателем предстает классическая метафора, в которой коннотативное значение светильника (luhnos) как источника света переносится на глаза (oftalmos). Для того, чтобы читатель принял данное семантическое смещение, авторы переводов применяют указанные выше теоретические сценарии.

В редакции Ю. Найды метафора переводится сравнением:

Матф.6:22 (TEV)

The eyes are like a lamp for the body. If your eyes are sound, your whole body will be full of light; but if your eyes are no good, your body will be in darkness.

Лк. 11: 34 (TEV)

Your eyes are like a lamp for the body. When your eyes are sound, your whole body is full of light; but when your eyes are no good, your whole body will be in darkness.

Важной здесь представляется замена предлога of, с помощью которого традиционно передается родительный падеж оригинала (tou somatos), на предлог for, условно соответствующий дательному падежу. Вместе с заменой метафоры сравнением это приводит к ограничению семантической вариативности данного высказывания.

В редакции NLT авторы предпочитают сохранить метафору, снабдив ее пояснением:

Матф.6:22 (NLT)

Your eye is a lamp that provides light for your body. When your eye is good, your whole body is filled with light. But when your eye is bad, your whole body is filled with darkness.

Лк. 11: 34 (NLT)

Your eye is a lamp that provides light for your body. When your eye is good, your whole body is filled with light. But when it is bad, your body is filled with darkness.

В редакции The Message Ю.Петерсона образ оригинала заменяется другим:

Матф.6:22 (MSG)

Your eyes are windows into your body. If you open your eyes wide in wonder and belief, your body fills up with light. If you live squinty-eyed in greed and distrust, your body is a dank cellar.

Лк. 11: 34 (MSG)

Your eye is a lamp, lighting up your whole body. If you live wide-eyed in wonder and belief, your body fills up with light. If you live squinty-eyed in greed and distrust, your body is a dank cellar.

Важным представляется искусственно введенное различие двух редакций высказывания у Матфея и у Луки, которое отсутствует в оригинале. Для автора важно сохранить идею Глаза –это источника света, при этом образ оригинала оказывается принципиально не значимым.

В упрощенной редакции Евангелия ERV метафора опускается:

Матф.6:22 (ERV)

The only source of light for the body is the eye. If you look at people and want to help them, you will be full of light. But if you look at people in a selfish way, you will be full of darkness.

Лк. 11: 34 (ERV)

The only source of light for the body is the eye. When you look at people and want to help them, you are full of light. But when you look at people in a selfish way, you are full of darkness.

Автор отображает лишь значение метафоры, которому отдано предпочтение. Неметафорическая форма высказывания максимально конкретизирует это значение, не оставляя места для интерпретации. Общим для данной группы переводов является ориентация на смысловую сторону оригинала. Перед авторами перевода стоит цель, – донести определенное сообщение до читателя – для достижения которой допустимы все способы.

Интересно отметить, что при значительном разнообразии вариантов отражения метафоры, наблюдается единство авторов в концептуальном восприятии светатьмы: СВЕТ-ЭТО ХОРОШО, ТЬМА-ЭТО ПЛОХО. Еще Лакофф и Джонсон отмечали, что пара СВЕТЛЫЙ-ТЕМНЫЙ характерна для концептуализации функционирования тела человека. (Лакофф, Джонсон 2004: 94) Приведенные примеры ясно показывают, что авторы по-разному конкретизируют понятия ХОРОШО-ПЛОХО, однако направление концептуализации сохраняется неизменным. В этом контексте стирается упомянутое противопоставление интерпретационных подходов.

Подводя итоги, следует отметить, что практика перевода метафоры осложнена недостаточной ясностью теоретических решений в области метафорологии и переводоведения. Очевидно, что говорить о единстве методологии не приходится, однако на основании рассмотренных примеров, следует предложить вывод, что отказ от формы оригинала ради комфорта читателя зачастую обедняет смысловое содержание образов. Исследователями XX века убедительно показано, что метафора не может быть сведена к буквальному высказыванию без смысловых потерь, в связи с чем, отказ от формы метафоры в переводе лишает читателя смысловых контекстов и эстетически обедняет перевод.

Литература:

Beckman, John, Callow, John. *Ne iskajaya slova bojiya.* Sankt Petersburg: 1994. (Бикман Д., Келлоу Д. *Не искажая Слова Божия*... СпБ: «Ноах», 1994.)

Dagut, Michael. "Can metaphor be translated?" *Babel*, 32 (1976): 21-33.

Desnitskiy, Andrew. *Teoriya perevoda posle E.Nida.* http://www.bogoslov.ru/text/1595663.html#_ftn9. (Десницкий, Андрей. *Теория перевода после Ю. Найды: скопос вместо эквивалента).*

Maalej, Zouhair. "Cognitive Linguistics in Critical Discourse Analysis". *Cognitive Linguistics in Critical Discourse Analysis: Application and Theory.* Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Mandelblit, Neli. "The Cognitive View of Metaphor and its Implications for Translation Theory". *Translation and Meaning.* Part 3. Maastricht: Universitaire Press, 1995.

Mason, Kirsten. "Metaphor and Translation". *Babel*, 28 (1982): 140-149.

Newmark, Peter. *Approaches to Translation.* New York: Prentice Hall, 1998.

Nida, Eugene. *Toward a science of translation.* Brill: Leiden, 1982.

Lakoff, George, Johnson, Mark. *Metafori, kotor 'ymi mi jivem.* Moskva, 2004. (Лакофф, Д., Джонсон, М. *Метафоры, которыми мы живем.* Москва, 2004).

Tabakowska, Elzbieta. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.

Schleiermacher, Friedrich. *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens.* http://www.bible-researcher.com/schleiermacher.html

Steiner, George. *After Babel: aspects of language and translation.* London: Oxford University Press. 1975.

Stern, David. *Kommentariy k evre 'yskomu novomu zavetu.* Moskva, 2004. (Стерн, Давид. *Комментарий к еврейскому Новому Завету.* Москва, 2004).

Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation.* London: Routledge, 1995.

Waard, Jan. "Biblical metaphors and their translation". *The Bible translator*, 25 (1974): 107-116.

Deacon Peter (Shitikov)

On the Issue of Translation of Metaphor (with reference to evangelical texts)

Summary

Key words: metaphor, translation, translation theory, evangelical texts.

In the paper author considers theoretical and practical aspects of translating metaphor with reference to evangelical concept "THE EYE IS THE LAMP OF THE BODY". The main difficulty in the process of metaphor translation is the present of differences in metaphorical systems of Source and Target languages. As the tool of showing of conceptual picture of the world, Metaphor is always based on the national mentality. So when we plan to translate it we can take account of the differences between concept-building in different languages.

In the first part of the paper author examines theoretical approaches to the metaphor. There are two main approaches to theoretical rethinking of the metaphor in contemporary investigates. Traditional linguistic considers metaphor as figure of speech at all. It means

that metaphorical phrase can be transformed into non-metaphoric form without any loss of meaning. Cognitive linguistic is aware of role of the metaphor as the main tool of cognitive processes. In this case translation of metaphorical concept is the problem of semantic equivalence at first.

The classical approach to the metaphor applies three different way of its translating.

1.Metaphor is not translatable (E.Nida, M. Dagut)

2.Metaphor can be translated as every other word (K,Mason)

3.Metaphor can be translated, but there are an inter-linguistic and inter-cultural limits for it (P.Newmark, Van den Broeck).

P.Newmark shows different ways to translate metaphorical figures: To preserve the same metaphor – to substitute it for other metaphor– to change it for comparison – to add an explanations – to translate metaphor by paraphrase.

The cognitive approach to the metaphor means that its translation is the inter-cultural process, so it is too hardly to translate the metaphor adequately. Therefore translation of metaphor, which based on cultural factors, can't be examined as linguistic phenomenon. So for adequate translation of conceptual metaphor one must deeply know intercultural ties. However the practical rules of translation suggested by cognitive linguistics' researchers are the same as traditional one. N. Mandelblit considers certain practical operations: To translate metaphor as comparison – to translate it by paraphrase – to explain sense of metaphor on notefood – remove it in translation.

The question about conditions of metaphor's keeping in translation is important too. The second part of the paper deals with this question. The question of metaphor keeping in translation is linked with theoretical decisions about role of form of original text.

There are two trends in theory of translation: The keeping of the form of original text (F. Schleiermacher, M. Heidegger, G. Steiner) and the neglecting of it. The first way considers that demetaphorization of original text in translation is the depletion of its initial expression. The second way shows that metaphor can and must be eliminate in translation in any convenient case. F. Schleiermacher suggests two way for overcoming language and cultural barriers: to bring the reader to understanding of foreign actual of original text, or to change the text for comfort of readers. For author the act of translation is the "act of violence" for original. Readers don't feel that they read texts of another culture. Replacement of metaphor brings us to depletion of original, and only keeping of the metaphor allows us to touch culture of original text.

Other theoreticians of translation believe that the aim of translation is to transfer the meaning of original without strong biding with its form. E. Nida designates two kinds of translation: formal equivalence, when translator follow the form of original; and functional equivalence, when translator's aim is to bring the meaning of text closer to reader.

Neglect of the form of original is the basis of popular theory of "the scopos" (K. Rise, H. Fermeer), which claims that the action is formed by its aim. Text don't exist "per se" but it belongs to culture, so when we transfer text into another culture we change it inevitably. Translator must transform original text for cultural comfort of readers.

In the third part of the paper author illustrates how these theoretical aspects of metaphor's translation are realized in practice. As a stuff of research was used different kind of English translations of The Bible, such as: New King Jame's Version, Today's

English Version, New Living Translation, The Message, Easy-to-Read Version, Jewish New Testament.

This analysis demonstrates that there are a varieties in the modes of translation transformations of metaphor, but the conceptual principles of translators are equal. They know that THE LIGHT IS GOOD, THE DARKNESS IS BED.

Author proposes the resume, that neglecting of source form of metaphor for reader's comfort is the worse way in translating. When metaphors are abolished, semantic power of original text is weaken. Researchers of XX century show it clearly that the metaphor can't be boiled down to literal meaning without semantic losses. So the rejection of metaphor in translation is the depriving of cultural context and aesthetical power

დიაკვანი პეტრე (შიტიკოვი)
(რუსეთი)

მეტაფორის თარგმანის საკითხები
(სახარების ტექტების მიხედვით)

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: მეტაფორა, თარგმანი, თარგმანის თეორია, სახარების ტექსტები.

სტატიის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს მეტაფორის თარგმანის თეორიული და პრაქტიკული ასპექტების წარმოჩენა სახარებისეული ნარმოდგენის — „თვალი სხეულის მნათობია" დამოწმებით. მეტაფორის თარგმნის ერთ-ერთ სირთულეს წარმოადგენს წყაროსა და სათარგმნი ენის მეტაფორული სისტემის განსხვავებულობა. მეტაფორა, რომელიც მსოფლიოს კონცეპტუალურ სურათს ქმნის, ძირითადად ეროვნულ მენტალობაზეა დაფუძნებული. თარგმნის დროს მთარგმნელმა ყოველთვის უნდა გაითვალისწინოს ეს ასპექტი.

სტატიის პირველ ნაწილში ყურადღება ეთმობა მეტაფორისადმი თეორიულ მიდგომას. არსებობს ორი ძირითადი მიდგომა ამ საკითხში: ტრადიციული ლინგვისტიკა მეტაფორას მიიჩნევს საუბრისათვის დამახასიათებელ ფიგურად და თვლის, რომ მეტაფორული ფაზა შეიძლება გარდაიქმნას არამეტაფორულ ფორმად მნიშვნელობის დაკარგვის გარეშე; კოგნიტური ლინგვისტიკა ყოველთვის ხაზს უსვამს იმას, რომ მეტაფორა შემეცნების პროცესის განუყოფელი და მნიშვნელოვანი ნაწილია. ამ შემთხვევაში მეტაფორული ცნების თარგმნა, პირველ რიგში სემანტიკური ეკვივალენტობის პრობლემას წარმოშობს.

კლასიკური მიდგომა მეტაფორის თარგმნის სამ სხვადასხვა გზას გვთავაზობს:

1. მეტაფორა არ არის თარგმნადი (ე.ნიდა, მ.დაგუტი)
2. მეტაფორა შეიძლება ითარგმნოს, როგორც ყველა დანარჩენი სიტყვა (კ.მანსონი);
3. მეტაფორა თარგმნადია, თუმცა არსებობს ინტერ-ლინგვისტური თუ ინტერ-კულტურული ჩარჩოები, რომელშიც ის უნდა მოექცეს (პ.ნიუმარკი, ვან ენ ბროკი).

პ. ნიუმარკი გვიჩვენებს სხვადასხვა მიდგომას თუ როგორ უნდა ითარგმნოს მეტაფორა: შევინარჩუნოთ მეტაფორა, მოხდეს მისი ჩანაცვლება სხვა მეტაფორით, შეიცვალოს შედარებითი მეტაფორით, დაემატოს განმარტებები, მეტაფორა ითარგმნოს პერეფრაზით.

კოგნიტური მიდგომის თანახმად, მეტაფორის თარგმნა არის ინტერ-კულტურული პროცესი და ეს ართულებს მეტაფორის ადექვატურ თარგმანს. ამიტომ მეტაფორის თარგმანი, რომელიც კულტურულ ფაქტორებზეა დამოკიდებული, არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც ლინგვისტური ფენომენი. შესაბამისად, მეტაფორის თარგმანისათვის საჭიროა ღრმა ინტერკულტურული წიაღსვლების შემეცნება და შესწავლა. თუმცა თარგმანის ძირითადი წესები, რომელსაც კოგნიტური ლინგვისტი მკვლევარები გვთავაზობენ ტრადიციულის მსგავსია. ნ. მანდელბიტი რამდენიმე პრაკტიკულ მოქმედებას გვთავაზობს: მეტაფორის როგორც შედარების თარგმნა — პარაფრაზით თარგმნა — მეტაფორის ძირითადი აზრის ახსნა — თარგმანში მისი დაკარგვა.

თარგმანში მეტაფორის დატოვების საკითხი მნიშვნელოვანი გამონვევაა. სტატიის მეორე ნაწილი სწორედ ამ საკითხის კვლევას ემსახურება. მეტაფორის შენარჩუნება თარგმნისას დაკავშირებულია თეორიულ მიდგომებთან, რომელიც ტექსტის ორიგინალის ფორმის მნიშვნელობას იკვლევს.

თარგმანის თეორიაში ორი მიმართულება შეიძლება გამოვყოთ: ერთია ორიგინალი ტექსტის ფორმის შენარჩუნება (ფ.შლაიერმახერი, მ. ჰაიდეგერი, გ.შტაინერი); მეორე — პირველი მიდგომის უარყოფა. პირველი გზა გულისხმობს, რომ ორიგინალი ტექსტის დემეტაფორიზაცია ფიტავს მის აზრსა და ღირებულებას. მეორე მიდგომის თანახმად, თარგმნის დროს მეტაფორა შეძლებისდაგვარად უნდა იყოს ამოღებული ტექსტიდან.

ფ. შლაიერმახერი ზნეობრივი და კულტურული ბარიერის დაძლევის ორ გზას გვთავაზობს, მკითხველისათვის უფრო ადვილად გასაგები რომ გახდეს ტექსტი, მთარგმნელი უნდა ეცადოს მკითხველზე მის მორგებას. შედეგად თარგმნის პროცესი „ძალმომრეობით აქტად" შეიძლება ჩაითვალოს, რადგანაც იკარგება ის რაც ორიგინალშია და მკითხველებს არ აქვთ იმის შეგრძნება, რომ ისინი სხვა კულტურის მატარებელ ტექსტს ეცნობიან. მეტაფორის ჩანაცვლებას მივყავართ ორიგინალი ტექსტის გაუფასურებამდე და მხოლოდ მეტაფორის შენარჩუნებით თუ იქნება შესაძლებელი იმ კულტურული ფასეულობების შეგრძნება, რომელიც ტექსტის დედანშია.

თარგმანის სხვა თეორეტიკოსები მიიჩნევენ, რომ თარგმანის ხელოვნების მიზანია, რომ მოხდეს დედანში არსებული ძირითადი აზრების გადმოტანა, თუმცა არ არის აუცილებელი, რომ ეს მოხდეს ორიგინალში არსებული ფორმით. ე.ნიდა თარგმანის ორ ტიპს გამოყოფს: ფორმისმიერი შესაბამისობა, როდესაც მთარგმნელი დედანის ფორმას მიჰყვება; და ფუნქციონალური ტოლფასობა, როდესაც მთარგმნელის მთავარ ამოცანას მკითხველისათვის ტექსტის უკეთ შეცნობა წარმოადგენს.

ფორმის უარყოფა არის პოპულარული თეორიის — „სკოპოსის" ამომავალი წერტილი (კ. რისე და ჰ. ფერმეერი), რომელიც აცხადებს, რომ მიზნიდან გამომდინარე ხდება ქმედების ჩამოყალიბება. ტექსტი თავისთავად არ ჩნდება, არამედ მიეკუთვნება რაიმე კულტურას, ამრიგად როდესაც ვთარგმნით მას, მისი სახეცვლილება გარდაუვალი პროცესია. მთარგმნელმა უნდა მოახერხოს ტექსტის მკითხველზე მორგება.

მარინე ტურაშვილი
(საქართველო)

ზეპირი ისტორიის თეორიული და მეთოდოლოგიური კვლევის საკითხები

ზეპირი ისტორიის, როგორც თანამედროვე მეცნიერული სფეროს, მეთოდოლოგია სხვადასხვა წყაროდან მომდინარეობს. მისი გამოყენება XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან დასავლეთის აკადემიურ წრეებში საკმაოდ პოპულარული გახდა. მას შემდეგ, რაც მკვლევარი ზეპირი ისტორიის რომელიმე ერთ ჟანრზე შეჩერდება, შემდგომ საფეხურს თეორიული საფუძვლის შერჩევა წარმოადგენს.

მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიკოსები საკუთარ ნაშრომებში თეორიული მიდგომის გარკვეულ ნაირსახეობებს იყენებენ, არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა იმაზე მიუთითებს, რომ გამოკვლევებში სამი ძირითადი თეორიული მიდგომა გამოირჩევა: **ელიტარული/არაელიტარული, კრიტიკული და დაფუძნების.**

ელიტარული/არაელიტარული თეორიის თვალსაზრისით, დავა თემაზე „ელიტარული ზეპირი ისტორია არაელიტარული ზეპირი ისტორიის წინააღმდეგ" ძირითადად მისი გამოყენებიდან მომდინარეობს, ანუ ვინ უფრო მეტად იმსახურებს ჩაწერას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული საკითხი მკვლევართა მიერ უფრო მეტადაა გამოკვლეული, ვიდრე ზეპირი ისტორიის თეორიის და მეთოდოლოგიის სხვა საკითხები.

ელიტარული ზეპირი ისტორია ხშირად განიხილება ზეპირი ისტორიის ნაწილად, როგორც ეს ალან ნევინსმა წარმოადგინა კოლუმბიის უნივერსიტეტში. თავდაპირველად ის შედგებოდა „გამოჩენილი მამაკაცების ცხოვრების ანგარიშისაგან, რომელსაც ისინი სიცოცხლეში აბარებდნენ" და, რომელიც 1948 წელს კოლუმბიის უნივერსიტეტის ზეპირი ისტორიის პროგრამით დაიწყო.

ელიტარულის საწინააღმდეგოა არაელიტარული პირების, ანუ ჩვეულებრივი ადამიანების, ინტერვიუს პრაქტიკა — ისტორია „ქვემოდან ზემოთ". ამ იდეის ადრეულ მომხრეებად 1950-60-იან წლებში ბრიტანელი ზეპირი ისტორიის სპეციალისტები გვევლინებიან. მაშინ, როცა ამერიკელმა მკვლევარებმა ეს იდეა აქტიურად მხოლოდ 60-იანი წლებიდან აიტაცეს.

მკვლევართა გარკვეული ნაწილი მხარს უჭერს არაელიტარულ ზეპირ ისტორიებს და მის გამოყენებას. ზოგიერთ პროპონენტს, მაგ., გარი ოკიჰიროს, მიაჩნია, რომ არაელიტარულ მიდგომას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ზეპირი ისტორიის ინდივიდუალურობისთვის. ოკიჰირო აღნიშნავს, რომ „ზეპირი ისტორია ისტორიის აღდგენისთვის განკუთვნილი საშუალება ან მხოლოდ მეთოდი კი არ არის; იგი იმავდროულად ისტორიის თეორიაა, რომელიც ამტკიცებს, რომ უბრალო ადამიანებსაც და მატერიალურ კეთილდღეობას მოკლებულთაც საკუთარი ისტორია აქვთ და ეს ისტორია უნდა იყოს დოკუმენტირებული" (Okihiro 2001: 42).

ამ დამოკიდებულებას ეხმაურება პონიატოვსკა. 1960-იანი წლების რევოლუციების დროს, ზეპირი ისტორიის სპეციალისტებს მთელ მსოფლიოში უფრო და უფრო ჩვეულებრივი ადამიანების („უტყვი" და „ისტორიისგან დამალული" —

როგორც მათ ზოჯერ ლიტერატურაში მოიხსენებენ) ყოველდღიური ცხოვრების ასახვის იდეა იზიდავდა.

საბოლოო სიტყვა ამ თემაზე ედუარდ სენდი აივსმა თქვა, რომელმაც ყველაზე მკაფიოდ წარმოაჩინა საკუთარი ხედვა:

„ელიტიზმი/არაელიტიზმი იმთავითვე სასაცილო უკიდურესობებია და მათ შორის არ არსებობს რაღაც ღრმა უფსკრული. ორდინალური არავინაა, „დიდი ადამიანებიც" მრავლადაა და მათი პოვნა არც თუ ისე ძნელია" (Ives 1995: 11).

1960-იანი წლების შემდეგ მრავალი ზეპირი ისტორიის პროგრამა მიზნად ისახავდა ისტორიის თვითმხილველთა მოსაზრებების ჩაწერას. აღნიშნული სამუშაო, როგორც გამოჩენილ, ასევე ჩვეულებრივ ადამიანებთან, საკვლევი თემის შესაბამისი ინტერვიუების გარკვეულ კომბინაციას წარმოადგენდა და მისი საწყისი თეორიული საფუძველიც შეძლებისდაგვარად გაშუქებული იყო.

კრიტიკული თეორიის საწყის წყაროს ლიტერატურული კრიტიკის სფერო წარმოადგენს. თუმცა, შემდგომში ის მრავალი ჰუმანიტარული და საზოგადოებრივი მეცნიერების ნაწილად იქცა, რომელთა ფარგლებშიც ზეპირი ისტორია გამოიყენება. მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკულ თეორიას ბევრი მომხრე ჰყავს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სამართლიანად შეიძლება ითქვას, რომ მისი გავლენა ევროპაში კიდევ უფრო დიდია, განსაკუთრებით, დიდ ბრიტანეთსა და იტალიაში, სადაც წამყვანია ზეპირი ისტორიის მოღვაწეთა ნაშრომებში კლასობრივი საკითხები. კრიტიკულ თეორიას უზრუნველჰყოფს უჩინოთა წარმოჩენისა და შეხედულებების აყლერების კონცეფცია, ეს განსაკუთრებით ეხება სქესს, კლასს, რასას და ეთნოსს. ამ ფაქტორების კვლევასთან დაკავშირებული თეორიული პრინციპებიდან ასევე ცნობილია, რომ თითოეულ ქვე-ჯგუფს შეიძლება საკუთარი პოზიცია ჰქონდეს (რაც, თავის მხრივ, გაელენას ახდენს ზეპირი ისტორიის პროექტის კვლევის ჩანაფიქრზე).

კრიტიკული თეორია ყურადღებას ამახვილებს უუფლებოებზე, მაშასადამე, ის დაინტერესებულია ელიტარული/არაელიტარულის წინააღმდეგ საკითხების გაშუქებით. ამასთან, მან შეიძლება წარმოადგინოს საზოგადოების ორივე მხარე: ელიტარულიც და არაელიტარულიც. მიუხედავად იმისა, რომ ელიტარული/არაელიტარული საზოგადოების წევრები შეიძლება პოლიტიკურად მოტივირებულნი იყვნენ. ისინი მხოლოდ მაშინ არ არიან პოლიტიზირებულნი, როცა კრიტიკული თეორიის სპეციალისტთა უმეტესობა დაუფარავად ცდილობს მათ პოლიტიზირებას.

დაფუძნების თეორია თავდაპირველად წარმოადგენდა მოთხოვნას, რომ მკვლევარები არჩეულ საკითხს ჰიპოთეზის ან წინასწარ გააზრებული წარმოდგენის გარეშე მიუდგნენ. პიროვნებასთან ან ჯგუფთან კვლევის პროცესში მეცნიერებს საკუთარი დასკვნები ან მოსაზრებები კვლევის მსვლელობაში მოპოვებული ინფორმაციის ანალიზის და მისი ხელახლა გადამოწმების გზით შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ. თუ მკვლევარი პროექტს წინასწარ გააზრებული მიდგომით (გარდა იმ შემთხვევისა, როცა მის მიზანს უკვე არსებული თეორიის დეტალური დამუშავება და გაღრმავება წარმოადგენს) არ იწყებს, არამედ საშუალებას აძლევს ინფორმაციიდან ვარაუდი თვითონ ამოტივტივდეს, სწორედ აქედან მომდინარეობს ინფორმაციაზე დაფუძნების თეორია.

ზეპირ ისტორიაში ეს თეორია წარმოჩენილია გარკვეული, მისთვის დამახასიათებელი, თვისებებით, რომლებიც კვლევის ჩანაფიქრზე დიდ გავლენას

ახდენენ. ყველაზე მნიშვნელოვანი ის ფაქტია, რომ ზეპირი ისტორიის დაფუძნების თეორიის ზოგიერთი მიმდევარი მკვლევარებისაგან მოითხოვს არ ჰქონდეთ წინასწარ მომზადებული კითხვები ან განსაზღვრული საკითხები. ამ უკანასკნელის შესახებ ტომფსონი აღნიშნავს:

„ყველაზე დიდი არგუმენტი, რომელიც თავისუფლად მიმდინარე ინტერვიუს დასაცავად გამოიყენება ისაა, როცა მისი მთავარი დანიშნულება არა იმდენად ინფორმაციის მოპოვებაა, არამედ თხრობითი ინტერვიუს სუბიექტური ჩანაწერების წარმოება იმის შესახებ, თუ როგორ უყურებს მამაკაცი ან ქალი საკუთარ ცხოვრებას წარსულში (მთლიანობაში ან რომელიმე მონაკვეთთან მიმართებაში). ის, თუ როგორ საუბრობენ ისინი ამის შესახებ, მოყოლისას თავს რას არიდებენ, რა თანმიმდევრობას ირჩევენ, ხაზს რას უსვამენ და რა სიტყვებით გადმოსცემენ. აღნიშნული საკითხები მნიშვნელოვანია ნებისმიერი ინტერვიუს გააზრებისთვის და სერიოზულ კვლევას საჭიროებს“ (Tompson 2000: 227).

მკვლევართა გარკვეული ნაწილი ასეთ ხედვას არ იზიარებს. მაგ., პორტელი მიიჩნევს, რომ „სავსე დიალოგი“ ინტერვიუსადმი მოქნილ მიდგომას მოითხოვს, მაგრამ არა ჩაურეველობას. მისი შეხედულებით დაფუძნების თეორიის მამხილებელი ბუნება იმაში მდგომარეობს, რომ ღრმა დიალოგში კითხვები პასუხებიდან გამომდინარე თავისთავად იბადება (Portelli 2007).

დაფუძნების თეორიის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს, რომელმაც ზეპირ ისტორიაშიც ჰპოვა ადგილი, კონცენტრაცია წარმოადგენს. ყურადღება გასამახვილებელია არა მხოლოდ რესპონდენტის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებზე, არამედ მათ ჟესტიკულაციასა და ფიზიკურ რეაქციაზე, რასაც ზეპირი ისტორიის ბევრი თეორიული მიმართულების სპეციალისტი ითვალისწინებს.

ზეპირი ისტორიის ზოგიერთ მკვლევარს, რომელთა საქმიანობას დაფუძნების თეორია ასაზრდოებს, სჯერა, რომ პროცესის პირველ ნაბიჯს საკითხის კვლევა უნდა წარმოადგენდეს. მკვლევარმა ჯერ ინტერვიუ უნდა დაიწყოს და მხოლოდ ამის შემდეგ, როდესაც თემები და პრობლემები ამოტივტიუდება შემდგომი დაკვირვებისთვის, შეიძლება დოკუმენტების კვლევის დაწყება.

ნაშრომის დასაწყისში შევეცადეთ ზეპირი ისტორიების თეორიული საკითხების განხილვას, ამჯერად უკვე შევეხებით **ზეპირი ისტორიების ჩაწერის მეთოდოლოგიურ საკითხებს**, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ხარისხიანი საკვლევი მასალის, ზეპირი ისტორიის, მოსაპოვებლად.

წარმატებული ინტერვიუს განხორციელების გასაღებს შინაურულ სიტუაციაში საუბარი წარმოადგენს. ინტერვიუს მსვლელობის სტილი მიუკერძოებელი, გულახდილი და მეგობრული უნდა იყოს, თუმცა, საჭიროების შემთხვევაში, გამომწვევიც. ყველა ინტერვიუერი ვალდებულია, რომ რესპონდენტმა თავისუფლად იგრძნოს თავი, ყურადღებით მოუსმინოს სათქმელს და სტიმული მისცეს გულახდილად უპასუხონ შეკითხვებს. მოსმენის უნარი თავისთავად არ მოდის და ინტერვიუერებს ბევრი მუშაობა მართებთ ამის მისაღწევად.

ინტერვიუ გარკვეულწილად ნარმოდგენაა. არა მარტო ინტერვიუერები ცდილობენ სათანადოდ მომზადებას, არამედ ხშირად რესპონდენტებიც ღელავენ იმის გამო, თუ როგორ შეძლებენ შორეული წარსულის ამბების მოგონებას, რადგან მათი სათანადოდ წარმოჩენა უნდათ. არავის სურს გულმავიწყად ან გამოხატვის უნარს მოკლებულად მოგეჩვენოს.

ინტერვიუერები ინტერვიუს პროცესის თანამონაწილენი უნდა გახდნენ და

რამდენადაც შესაძლებელია დაეხმარონ რესპონდენტებს გულახდილობასა და სიზუსტეში. სახელების, თარიღების და სხვა სახის ინფორმაციის მიწოდებისას ინტერვიურებმა რესპონდენტებს მათ შორის დიალოგის შედგენის გეზი უნდა მისცენ, რასაც მათში სურვილის არარსებობის, საკუთარ თავში ჩაკეტილობის, განწყობის შეცვლის, წარსულის გულწრფელი და თვითკრიტიკული შეფასების გამოწვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ყველა ტიპის ინტერვიუ გარკვეული წესებისა და ნორმების დაცვის მიხედვით უნდა განხორციელდეს. ესენია: სამუშაოს წინასწარი შესრულება; სრული მზად ყოფნა; შინაარსიანი, მაგრამ მიუკერძოებელი შეკითხვების მომზადება; რესპონდენტებისთვის პასუხების შეუწყვეტელობა; პასუხში მოსმენილი თემის განვრცობა; ჩამწერი აღჭურვილობის ზედმიწევნით ცოდნა; მოპოვებული ჩანაწერების ზუსტად დამუშავება და ეთიკის გათვალისწინება.

ინტერვიუერი ინტერვიუს ჩანერამდე უნდა გაეცნოს ნებისმიერ ინფორმაციას მთავარი თემისა და მომავალი რესპონდენტების, მათი ოჯახების, წარმატებებისა და წარუმატებლობების შესახებ. უპირველეს ყოვლისა, რესპონდენტების ცხოვრების საერთო მონახაზს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეავსოს ის დეტალებით. წაკითხული უნდა იყოს ყველა ხელმისაწედომი წყარო, მაგ., ოჯახის, ქალაქის ან დაწესებულების და იმ მოვლენების ისტორიები, რომლებიც რესპონდენტის პიროვნებამ განიცადა, რომ უკეთ მოახდინოს გააზრება და შეკითხვების ჩამოყალიბება.

დაარქივებული ჟურნალ-გაზეთები, გამოქვეყნებული ან გამოუქვეყნებელი გენეალოგიები და სხვა მსგავსი წყაროები კვლევის საწყის წერტილს წარმოადგენენ. ზოგიერთ რესპონდენტს მსგავსი ტიპის დოკუმენტაცია ბიბლიოთეკაში აქვს დაცული, თუმცა, უმეტესობა საბუთებს, ფოტოალბომებს, გაზეთებიდან ამონაჭრებს და სხვა სამახსოვრო მასალას საკუჭნაოებსა და სარდაფებში ინახავს. აუცილებელია ამ მასალების ინტერვიუს ჩატარებამდე გაცნობა. ასევე შესაძლებელია რესპოდენტებმა ინტერვიუს დროს წარმოადგინონ თემასთან დაკავშირებული ჩანაწერები, წერილები და ფოტოსურათები.

ინტერვიუსათვის მომზადების განსაკუთრებით სასარგებლო გზას ზეპირი ისტორიის სხვა სპეციალისტების ნაშრომების გაცნობა ან მათთან გასაუბრება წარმოადგენს. თავდაპირველად ინტერვიუერმა უკვე არსებული ინტერვიუები უნდა გამოიკვლიოს. უმეტეს შემთხვევაში მეთოდები ერთმანეთისაგან განსხვავდება, რადგან ისინი ინტერვიუერის პროფესიონალიზმზე, რესპონდენტის თანამშრომლობის სურვილსა და მის მჭევრმეტყველებაზეა დამოკიდებული. შესაბამისად, ერთი ინტერვიუ მკვეთრად განსხვავდება მეორისგან. ეს კი სწორედ ის ერთადერთი გზაა იმის დასადგენად, თუ რა სახის კითხვები დავსვათ. რაც უფრო მეტი იცის ინტერვიუერმა საკვლევი საკითხის და პიროვნების შესახებ, მით უფრო ადვილია მისთვის მეგობრული განწყობის შექმნა და ინტერვიუს წარმატებულად ჩატარება.

წინასწარი კვლევის ჩატარება ინტერვიუერს ისეთი ინფორმაციის გაგებაში ეხმარება, რომელიც რესპონდენტს შესაძლებელია არ ახსოვს. მთხრობელთა გარკვეულ ნაწილს განვლილი ცხოვრების მოგონებისას სრული სიზუსტით არ ახსოვს სახელები და თარიღები, ამან კი შეიძლება ინტერვიუ ჩიხში მოაქციოს.

ინტერვიუერები მზად უნდა იყვნენ იმისთვის, რომ წინასწარ იცოდნენ რა შედეგია მოსალოდნელი ინტერვიუსაგან და რა — არა. თუ რესპონდენტების

განცხადებები სხვა წყაროებს ეწინააღმდეგება, მათ თემის გალრმავებისკენ უნდა უბიძგონ. ამან კი შეიძლება სრულიად ახალი ასპექტი წარმოაჩინოს, რომელიც თავდაპირველი კვლევის ნაწილს არ წარმოადგენდა.

ინტერვიუერები შეკითხვების წინასწარ მომზადებაზე ბევრს უნდა მუშაობდნენ და ხანდახან მათგან გადასახვევადაც მზად იყვნენ, რომ რესპონდენტის მიერ აღებულ განსხვავებულ გეზს მიჰყვნენ, ეს კი შესაძლებელია მნიშვნელოვანი ინფორმაციის წყაროდ იქცეს.

სასურველია საჭიროზე მეტი კითხვის მომზადება, რადგან ზოგიერთი რესპონდენტი დიდი ხნის განმავლობაში ერთი დასმული კითხვის გარშემო მჭევრმეტყველებს. ასეთი მონოლოგის დროს შეიძლება ის ინტერვიუერის ნუსხიდან მომდევნო შეკითხვებს წინასწარ ჭვრეტს და საკითხებს კითხვის დასმის გარეშე განიხილავს. რესპონდენტთა გარკვეული ნაწილი კი პასუხობს მოკლედ და მათ საუბარში აქტიური ჩართვა შემდგომ შეკითხვებს მოითხოვს. ინტერვიუერი უნდა ეცადოს თავი აარიდოს ისეთი კითხვების დასმას, რომლებიც მოკლე პასუხებს ითვალისწინებს.

იმ შემთხვევაში, თუ ინტერვიუერს იმაზე მეტი კითხვა აქვს მომზადებული, ვიდრე ამას დროის ზღვარი ითვალისწინებს, გამართლებულია მომდევნო ინტერვიუს ჩატარება.

ერთჯერადი ზეპირი ისტორიები შეგვიძლია შევადაროთ „აუდიო კადრს". ორივეს, ინტერვიუერსაც და რესპონდენტსაც, საერთო ენის გამოსანახად გარკვეული დროის ერთად გატარება სჭირდებათ, ეს კი რთული შეკითხვის დასმისა და გულწრფელი პასუხისთვისაა აუცილებელი. ნებისმიერ ადამიანს ყველა საჭირო დეტალის გახსენებისთვის დრო სჭირდება. უმრავლესობის გონება ზედმინევნით ზუსტად და ორგანიზებულად არ ფუნქციონირებს და მოგონებების იდეალური ქრონოლოგიით დაწყობა და მათი ლოგიკური დაჯგუფება არ შეუძლია, ზოგიერთს კი — უბრალოდ ბევრი სათქმელი არ გააჩნია.

ინტერვიუების დაწყება თემის ან მოვლენების ყველაზე ასაკოვანი და მნიშვნელოვანი პიროვნებებით უნდა მოხდეს, რადგან ისინი მეტ ყურადღებას და პატივისცემას იმსახურებენ და კარგი რეპუტაციაც აქვთ საქმიანობასა თუ საზოგადოებაში. ამასთან, პოტენციური რესპონდენტები უნდა დავაჯგუფოთ ასაკის, თემასთან მიმართების, დროის, ადგილმდებარეობის და ხელმისაწვდომობის გათვალისწინებით. შედარებით ახალგაზრდა რესპოდენტები მხოლოდდამხოლოდ შემდგომი ეტაპისთვის უნდა შემოვინახოთ.

ინტერვიუს მიზანი და პროექტის არსი წერილობით, სატელეფონო ზარის ან პირადი კონტაქტის მეშვეობით უნდა გაცხადდეს. აუცილებლად უნდა აიხსნას რესპონდენტებისთვის თუ როგორ მოხდება ჩანაწერების და ტრანსკრიფტების გამოყენება. უნდა აღიწეროს გამოყენების უფლების იურიდიული ფორმები, რომლის დამოწმებაც რესპონდენტებს მოუწევთ. წერილობითი შეტყობინებისას აუცილებლად უნდა მიეთითოს ინფორმაცია ინტერვიუერის სახელის, გვარის, მისამართის, ტელეფონის ნომრის, ინტერვიუს მიზნის და დაგეგმილი თარიღის შესახებ. ამგვარი ფორმით შეტყობინების გაგზავნა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ხანში შესული რესპონდენტებისათვის.

ზოგჯერ ინტერვიუერები გეგმავენ წინასწარ შეხვედრებს, რომელთა შესაძლებლობა დამოკიდებულია როგორც ინტერვიუერის, ასევე რესპონდენტის თავისუფალ დროზე. ინტერვიუ უნდა დაიგეგმოს მთხრომელისათვის ხელსაყრელ

დროს და არასდროს ინტერვიუერის დაგვიანებით. ჩამწერი აპარატურა უნდა იდოს ისე, რომ ინტერვიუერი მას კარგად ხედავდეს და დროდადრო მისი სამუშაო მდგომარეობის შემოწმება შეეძლოს. ამავე დროს, ის ისეთ ადგილზე უნდა იყოს მოთავსებული, რომ ზედმეტად არ მიიპყროს რესპონდენტის ყურადღება. მთხრობელებში აღტურვილობა ხანდახან დაძაბულობას იწვევს, თუმცა, უმეტესობა მას სულ რამდენიმე წუთში ივიწყებს, თუ ის მათი თვალისგან ოდნავ მოშორებითაა მოთავსებული.

ფოლკლორისტები, ლინგვისტები და ანთროპოლოგები ხშირად ცდილობენ ფირზე აღბეჭდონ ინტერვიუს „სმენითი გარემოცვა", ნებისმიერი ხმა საეკლესიო ზარებიდან — ოკეანის ტალღების ხმაურამდე.

ზოგადად ინტერვიუს სქემა მთლიანად პროექტის მიზნებზეა დამოკიდებული. გარკვეული პროექტებისთვის რესპონდენტის მთელი ცხოვრების ისტორიის ჩანერაა მიზანშეწონილი, სხვები — კონცენტრაციას იმ მოვლენებზე მოითხოვს, რომლებშიც რესპონდენტები მონაწილეობდნენ.

იდეალურ შემთხვევაში ინტერვიუერები შეკითხვების ორივე სახის კომბინაციას გამოიყენებენ. პირველი შეკითხვა ზოგადი უნდა იყოს, რათა რესპონდენტებს საშუალება მიეცეთ ინფორმაცია ნებაყოფლობით გადმოსცენ, საკითხის შესახებ საკუთარი აზრი გამოთქვან და საკმარისი დრო ჰქონდეთ შეეხონ ყველა იმ დეტალს, რომელიც მათ მნიშვნელოვნად მიაჩნიათ. სპეციფიკური შეკითხვების გამოყენება კი დასაშვებია ფაქტობრივი ინფორმაციის მოპოვებისთვის. თუმცა, ინტერვიუერი მხოლოდ შეკითხვების დასმით არაა შეზღუდული. ფაქტების მოყვანას, რესპონდენტის მიერ გაკეთებული განცხადებების მოკლე სახით ციტირებას, მოკლე მიმოხილვებს და ა. შ. შეუძლია მთხრობელის საპასუხოდ ნაქეზება, რაც დისკუსიას სპონტანურობას ჰმატებს. შეკითხვებს შორის თავისთავად ნამოსული შენიშვნების ჩართვა სიტუაციას განმუხტავს და ანეიტრალებს. თუმცა, ინტერვიუერებმა ასეთი ჩართვები ზომიერად უნდა გამოიყენონ, რომ საკუთარი მოსაზრებებით ინტერვიუს შინაარსი არ დაჩრდილონ.

კითხვებზე რესპონდენტის მოკლე პასუხები შეიძლება მიუთითებდეს ინტერვიუერის მიერ ძალიან ბევრი სპეციფიკური შეკითხვის დასმას და ნაკლებად — „როგორ?" და „რატომ?". ასეთ შემთხვევაში ჩამწერი მომდევნო შეკითხვაზე ძალიან სწრაფად გადადის და რესპონდენტში ვერ აღვივებს ინტერესს.

შესაძლებელია განხილული საკითხები ინტიმურობის ზღვარს გასცდეს, რაც თვით ინტერვიუერისა და რესპონდენტის მიერ უნდა იყოს დადგენილი. ასევეა მასმედიის წარმომადგენლების შემთხვევაშიც, მათ სურთ საზოგადოების თვალსაჩინო წარმომადგენლების პირადი ცხოვრების შესახებ მეტიდამეტი გაიგონ. თუმცა, ყოველ ადამიანს ინტიმურობის საკუთარი აღქმა აქვს. ინტერვიუს მსვლელობაში, როგორც ინტერვიუერში, ასევე რესპონდენტში, შესაძლებელია გაჩნდეს უხერხულობის შეგრძნება. კვლევის საგნის რელევანტურობის და ისტორიის შენახვის მნიშვნელობის ფონზე აუცილებლად უნდა მოხდეს ინტერვიუერების მხრიდან უხერხულობის ხარისხის გათვალისწინება, მთხრობელებისადმი ღირსეულად და გაგებით მოპყრობა და პაუზის გამოყენება იმისთვის, რომ რესპონდენტებს თავის ხელში ასაყვანად საკმარისი დრო მიეცეთ. თუმცა, მაშინ, როცა ინტერვიუერს ბევრი წინა სამუშაო აქვს ჩატარებული, შეუძლებელია უხერხულობის გამომწვევი შეკითხვით მიმართოს. ერთ-ერთი ხერხი, რომლის მეშვეობითაც უხერხული საკითხის წამოჭრაა შესაძლებელი, ციტატის მოყვანაა.

რთულ და უხერხულ კითხვებზე რესპონდენტებმა თავდაპირველად შეიძლება მოკლედ, დაუსრულებლად და თავდაცვითი პოზიციიდან უპასუხონ. ინტერვიუერი საინტერესო საკითხს ინტერვიუს პროცესში მოგვიანებით უნდა მიუბრუნდეს. რესპონდენტი რაც უფრო მეტის ახსნას ცდილობს, მით უფრო დანვრილებით ჰყვება და ცდილობს, ინტერვიუერს გააგებინოს, რომ მისი პასუხები უფრო გულახდილი და შეუნიღბავი ხდება. ინტერვიუს საწყის ეტაპზე სიფრთხილის გამოჩენა საჭიროა კონფრონტაციული შეკითხვებისადმი რესპონდენტში ინტერვიუერის მიმართ ნდობის გაღვივებამდე მაინც.

ზეპირი ისტორიის სპეციალისტებს უყვართ გულღია მთხრობელებთან ან არაოფიციალურ ადგილობრივ ჟამთააღმწერლებთან ინტერვიუს ჩატარება. ასეთ პიროვნებებს მშვენიერი ისტორიები აქვთ, რომელთაც შეიძლება ფოლკლორული ღირებულებაც ჰქონდეს. ისინი მზად არიან ეს ისტორიები მოგვითხრონ, მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება სულაც არ პასუხობს ინტერვიუერის შეკითხვას. თითოეული მათგანი მოგვითხრობს ამბებს წარსულის შესახებ, რომ კიდევ ერთხელ გააცოცხლონ, პატივი მიაგონ და დღევანდელობას შეადარონ.

მონათხრობის ხარისხზე ორი რამ ახდენს მნიშვნელოვან გავლენას: ა) ამბების გამეორება და ბ) თხრობისას რესპონენტის მიერ ისტორიის შელამაზება. ასეთ შემთხვევებში მოვლენები ერთმანეთში ირევა, ქრონოლოგია მკვრივდება, წყობა იცვლება და დრამის და იუმორის ელემენტები ჭარბობენ. გამეორებულ ისტორიებს, როგორც წესი, ახასიათებს ნეგატიური მოვლენების გამოტოვებასა და გამიჯვნაზე კონცენტრაციის მიდრეკილება. გამეორებული ისტორიის საწინააღმდეგოდ საუკეთესო დაცვას კარგად მომზადებული ინტერვიუერი წარმოადგენს, რომელსაც შეუძლია უზუსტობების მყისიერად ამოცნობა და შეუსაბამობებისადმი თავის გართმევა. თუმცა, რესპონდენტებს შეიძლება ესა თუ ის ისტორია იმდენჯერ ჰქონდეთ გამეორებული, რომ თავდაპირველი სწორი ვარიანტი უკვე აღარ ახსოვდეთ. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ზოგიერთი რესპონდენტი ინტერვიუსათვის საგანგებოდ ემზადება, ზოგი კი ისტორიებს, ნებისმიერ სიტუაციაში, პირველივე შემხვედრს მოუთხრობს. თუ ინტერვიუერი მათ თხრობას გააწყვეტინებს, ისინი დაიბნევიან ან უბრალოდ შემდეგ შესაძლებლობას დაელოდებიან, რომ ეს თხრობა ჩართონ დიალოგში. რესპონდენტისათვის ამ ისტორიებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და, როგორც წესი, მთხრობელს მომზადებული სიტყვის თქმა უნდა დავაცადოთ.

წლების განმავლობაში ისტორიის გამეორება თხრობის შედეგად თვითინტერპრეტაციის ფორმად იქცევა. ადამიანებს არა მხოლოდ საკუთარი წარსული ახსოვთ, არამედ მის გაცნობიერებასაც ცდილობენ. შესაბამისად, ზეპირი ისტორიის სპეციალისტებს შეხება აქვთ ინდივიდუალურ მოგონებებთან და მსოფლმხედველობასთან, რომელთა ერთ სტრუქტურულ ფორმატში მოქცევა ძალიან ძნელია.

ფსიქოლოგებმა, სოციოლოგებმა და სოციალური მეცნიერების სხვა დარგების მოღვაწეებმა ზეპირი გამოხატვის ფორმები და მოტივაციები კითხვის ქვეშ დააყენეს მას შემდეგ, რაც მათი სუბიექტურობა აღიარეს. აღნიშნული დარგების სპეციალისტებმა ალღო აუღეს ზეპირი ისტორიის მეთოდოლოგიას და კითხვარებს ხარისხობრივი ინტერვიუები ამჯობინეს.

მიუკერძოებული, ემპირიული ინფორმაციის მისაღებად ფსიქოლოგიური ინტერვიუები ინტერვიუერისაგან ტრადიციულად მეთვალყურის როლს მო-

ითხოვს, რაც ხელს უშლის პირადი კონტაქტის დამყარებას. სოციალური მეცნიერებების სპეციალისტები კი უპირატესობას სტანდარტიზირებული და რაოდენობრივი კითხვარების გამოყენებას ანიჭებენ.

შეკითხვების დასმის ყველაზე მნიშვნელოვან უნარ-ჩვევას რესპონდენტების მიერ მოთხრობილის ყურადღებით მოსმენა წარმოადგენს. მკვლევარებმა დაადგინეს, რომ ადამიანებს, როგორც წესი, ნარმოთქმულის მხოლოდ მცი-რე ნანილი ესმით. ჩვეულებრივად საუბარზე კონცენტრაციის ნაცვლად ინტერვიუერი ჩამწერ აპარატურას უყურებს და შემდეგ შეკითხვაზე ფიქრობს, რაც მას ღლის და გონებას უფანტავს. ყურადღების შენარჩუნების უნარ-ჩვევის განვითარება ინტერვიუერისთვის უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდნის თავიდან აცილების საუკეთესო საშუალებაა. ამგვარი უხერხული მდგომარეობა შეიძლება გამონვეული იყოს რესპონდენტისადმი ისეთი შეკითხვის დასმით, რომელსაც მან პასუხი უკვე გასცა (რაც უდავო ნიშანია იმისა, რომ ინტერვიუერი უყურადღებოდ უსმენდა). ინტერვიუს პროცესში ჩანიშნული მოულოდნელი სიახლეები კი თემასთან დაბრუნების საშუალებას იძლევა.

მოსმენის უდიდეს სირთულეს წარმოადგენს ის, რომ ყურადღება ისეთ იდეებსა და ინფორმაციაზე უნდა გამახვილდეს, რომლთაც შესაძლებელია ინტერვიუერი არ ეთანხმება. ჩამწერის მხრიდან მისაღებია ლაპარაკში ჩარევის და კამათის დაწყების ცდუნების დაუფლებაც, მაგრამ უთანხმოების საკითხის განხილვამდე აუცილებელია მთხრობელის ბოლომდე მოსმენა. ზეპირი ისტორია რესპონდენტის და არა ინტერვიუერის მოგონებებს და მოსაზრებებს აგროვებს. როგორც ინტერვიუერის, ასევე ზეპირი ისტორიის პროექტის ჭეშმარიტ გამოცდას წარმოადგენს ის, თუ რამდენად წარმოაჩინა მის მიერ ჩატარებულმა ინტერვიუებმა საკითხის ირგვლივ არსებული ყველა მხარე. მათ შორის მათი, ვისაც პატივს ნაკლებად სცემდა.

ინტერვიუერის მიზანია, ჩაწეროს ისტორიის იმგვარი ვერსია, როგორც მას რესპონდენტი სთავაზობს, მაშინაც კი, როდესაც იგი გაზვიადებულ პრეტენზიებს და ბაქიაობას შეიცავს. ყველაფერი, რასაც რესპონდენტი ჰყვება, ჩამწერის მხრიდან აბსოლუტურად მიღებული უნდა იყოს.

ზეპირ ისტორიებში ხდება ისეც, რომ ადამიანები საკუთარ თავს ატყუებენ. ზოგიერთი პიროვნება პოზიციას რადიკალურად ცვლის, მაგრამ საკუთარ თავს არწმუნებს, რომ თანმიმდევრული და ზუსტია. ზოგიერთმა, შესაძლებელია, ცნობიერის ან ქვეცნობიერის დონეზე დაამახინჯოს მოგონებები უსიამოვნო და მძიმე წარსულიდან.

აღსანიშნავია, რომ საკუთარი ვიზუალური კომპონენტი ვიდეოფირზე აღუბეჭდავ ინტერვიუებსაც აქვთ. ახლოს მსხდომარე ინტერვიუერი და რესპონდენტი სახის გამომეტყველებით და სხეულის მოძრაობებით ურთიერთობენ. საჭიროა, რომ ინტერვიუერს რესპონდენტზე ყოველთვის ეჭიროს თვალი. ოთახის ინტერიერის თვალიერება, სივრცეში მზერა და სხვადასხვა მოძრაობები მის უყურადღებობაზე მიუთითებენ. ისევე როგორც, წარბების შეკვრა იმის მანიშნებელია, რომ რესპონდენტს ან არ ეთანხმება ან არ სჯერა მისი. ასეთ ქცევას ისინი ან უწესობაში თვლიან ან იმის შიშით, რომ თავი მოგაწყინეს, პასუხებს ამოკლებენ. ეს არ ეხება იმ შემთხვევებს, როდესაც ინერვიუერი სწრაფი მზერით ჩამწერი ტექნიკის გამართულობას ამოწმებს და ფოტოსურათებს ან ინტერვიუსთან დაკავშირებულ სხვა საგნებს ათვალიერებს. მთელი ინტერვიუს

განმაელობაში აუცილებელია უცვლელი ვიზუალური კონტაქტის დამყარება. ღიმილი ან თავის დახრა იმის მანიშნებელია, რომ ინტერვიერი რესპონდენტს მიუხედა, ამით ის მას ახალისებს და უბიძგებს, რომ თხრობა განაგრძოს. „მართლა?“, "აჰა!“, „დაუჯერებელია!“ — ამგვარი შეძახილები ფირზე ცუდად ჟღერს და ტრანსკრიფტშიც ადგილს იკავებს. ამიტომ, ვერბალურ კომენტარებზე უმჯობესია უსიტყვო ჟესტიკულაცია.

გარე ხმებიც გარკვეულ როლს თამაშობენ რესპონდენტსა და ინტერვიუერს შორის უსიტყვო კომუნიკაციაში. განწყობის მანიშნებელია ხმის ტემბრი, პაუზა, მახვილი, სარკაზმი და გადაჭურჭულებაც. როცა ადამიანები ემოციებით ალივსებიან, ისინი სწრაფად და ხმამაღლა ლაპარაკს იწყებენ. ინტერვიუერებს უნდა შეეძლოთ ამ უსიტყვო მინიშნებების დაჭერა, რადგან მათი ტრანსკრიფტში გადმოცემა სხვაგვარად შეუძლებელი იქნება. სარკაზმული მიმიკები წინადადების მნიშვნელობას რადიკალურად ცვლიან. მხოლოდ თხრობის დასრულების შემდეგ შეუძლია ინტერვიუერს რესპონდენტს სარკაზმის ახსნა სთხოვოს.

ზეპირი ისტორიის სპეციალისტები იშვიათად თუ იზიარებენ სოციალური მეცნიერებების მუშაკების დაინტერესებას ინტერვიუს ჩატარების პროცესის დაკვირვებაზე. ისტორიკოსებს ურჩევიათ რესპონდენტები ჩვეულ გარემოს მოაცილონ და ისეთ მყუდრო ადგილას მოათავსონ, სადაც მათ ინტერვიუს ხელს არავინ შეუშლის. მაშინ, როცა სხვა დისციპლინებში რესპონდენტთან საუბარი მიმდინარეობს მათთვის ბუნებრივ გარემოში. ანთროპოლოგები, მაგ., რესპოდენტებთან ერთად ცხოვრობენ, რომ მათი ყოველდღიური ცხოვრება და ინტერვიუები მათსავე გარემოში აღბეჭდონ.

რესპონდენტების საცხოვრებელ ადგილებში ზეპირი ისტორიის სპეციალისტები ხშირად მოგზაურობენ და მათი გარემოთი ინტერესდებიან. თანამედროვე ყოველდღიური ცხოვრების წარსულის ფირზე აღბეჭდვა წარმოადგენს ზეპირი ისტორიის სპეციალისტის მიზანს. თუმცა, ზოგჯერ რესპონდენტები გამოთქვამენ სურვილს, ინტერვიუერს უჩვენონ მათ წარსულთან დაკავშირებული შენობები და სხვა ადგილები. ზეპირი ისტორიის სპეციალისტებმა ასეთი შესაძლებლობები უნდა გამოიყენონ, დაათვალიერონ და აუცილებლად ფირზე აღბეჭდონ.

ინტერვიუს წარმატებით დასასრულებლად საჭიროა ისეთი ბუნებრივი „ფინალური“ შეკითხვის პოვნა, რომელიც რესპონდენტს სტიმულს მისცემს, კიდევ ერთხელ დაფიქრდეს, ახალი მოვლენები ძველს შეადაროს, დასკვნები გამოიტანოს ან მომავლისკენ გაახედოს, რომ კიდევ ერთხელ გაანალიზოს დარჩა თუ არა ისეთი საკითხები, რომლის თქმაც უნდოდა.

ინტერვიუს დასრულების შემდეგ კიდევ ერთხელ უნდა განემარტოს რესპონდენტს, როგორ გამოიყენება და სად იქნება დაცული ჩანაწერი. ზოგჯერ ინერვიუერი მათ დოკუმენტზე ხელის მოწერას ინტერვიუს დასრულებისთანავე სთხოვს, რაც გარკვეულ უხერხულობას წარმოქმნის. ტრადიციულად, რესპონდენტებისათვის და მათი ოჯახის წევრებისათვის ჩანაწერის და გაშიფრული ტექსტის ასლები უნდა მომზადდეს და გადაეცეს. თუ ინტერვიუ სტატიის ან წიგნისათვის ჩატარდა, რესპონდენტს აუცილებლად უნდა მიეწოდოს ასლი. არ არის მართებული უბრალოდ წავიდეთ და თან გავიყოლოთ ადამიანის ცხოვრების ისტორია, მისი გულახდილი მოსაზრებები და ზოგჯერ უკიდურესად პირადული დაკვირვებები.

გულახდილი ინტერვიუ შეიძლება რთული და ამავე დროს ემოციური იყოს, ამიტომ საჭიროა, რესპონდენტს ინტერვიუს შემდეგ ცოტა მეტი დრო დავუთმოთ და ჩამწერი მოწყობილობის გარეშეც გავესაუბროთ. მან უნდა იგრძნოს, რამდენად მნიშვნელოვანი იქნება მისი ინტერვიუ ზეპირი ისტორიის პროექტისათვის და კიდევ ერთხელ დარწმუნდეს მის მიერ გაწეულ დახმარებაში.

ამრიგად, ნაშრომში შევეცადეთ ზეპირი ისტორიის თეორიული და მეთოდოლოგიური საკითხების გარკვევას, რომელთა გათვალისწინება მნიშვნელოვანია აღნიშნული მეთოდით ინტერვიუს ჩასაწერად და საკელეი მასალის მოსამზადებლად. ამიტომაა, რომ ფსიქოლოგებმა, სოციოლოგებმა და სოციალური მეცნიერების სხვა დარგების მოღვაწეებმა ზეპირი გამოხატვის ფორმები კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენეს მას შემდეგ, რაც მათი სუბიექტურობა აღიარეს. მათ ალღო აუღეს ზეპირი ისტორიის მეთოდოლოგიას და რაოდენობრივ კითხვარებს ხარისხობრივი ინტერვიუები ამჯობინეს, რადგან წლების შემდეგ ისტორიის გამეორება თხრობის შედეგად თვითინტერპრეტაციის ფორმად იქცევა. ადამიანებს არა მხოლოდ საკუთარი წარსული ახსოვთ, არამედ მის გაცნობიერებასაც ცდილობენ და რაციონალიზაციისკენ მიისწრაფიან, რომ წარსულთან ერთად უკეთ შეძლონ აწმყოში ცხოვრება.

დამოწმებანი:

Abrahams, Rojer D. *Every Day Life, A Poetics of Vernacular Practices.* Philadelphia: Publisher "University of Pennsylvania Press", 2005.

Ives, Edward D. *The Tape-Recorded Interview: A Manual for Field Workers in Folklore and Oral History.* Publisher "Unit Tennesse Press", 1995.

Allen, B. B., Montell W. L. *Memory to history. Using oral sources in local historical research.* USA: Publisher "American Association for State and Local History", 1981.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* Publisher "Basic Books", 1977.

Didion, Joan. *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction (Everyman's Library).* Publisher "Everyman's Library: Everyman's Library Children's Classics edition", 2007.

Thompson, Paul. *The Voice of the Past: Oral History.* USA: Publisher "Oxford University Press", 2000.

Lehman A. *Lebengeschichte. Enzyklopädie des Märchens.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1995, s. 825-833.

Linde, Charlotte. *Life Stories: The Creation of Coherence (Oxford Studies in Sociolinguistics).* USA: "Publisher Oxford University Press", 1993.

Myerhoff, Barbara. *Telling One's Story*: Publisher "Center Magazine", 1980.

Okihiro, Gary Y. *Common Ground: Remaining American History.* Publisher "Princeton University Press", 2001.

Yow, Valerie R. *Recording Oral History: A Practical Guide for Social Scientists.* USA: Publisher "Sage Publications. Inc", 1994.

Portelli, Alessandro. *The Order Has Been Carried Out: History, Memory, and Meaning of a Nazi Massacre in Rome (Palgrave Studies in Oral History).* Publisher "Palgrave Macmillan", 2007.

Poniatowska, Elena. *Nothing, Nobody: The Voices of the Mexico City Earthquake.* Publisher "Temple University Press", 1995.

Reingold, Nathan. *Science, American Style.* Publisher "Rutgers University Press", 1991.

Ritchie, Dinald A. *Doing Oral History.* USA: Publisher "Oxford University Press", 2003.

Carr. Edvard H. What is History? Great Britain: Vintage, 1967.

Schneider, Wiliam. *So They Understand: Cultural Issues in Oral History.* Publisher "Utah State University

Press", 2002.

Shopes, Linda. *Using oral history for a family history project (American Association for State and Local History. Technical leaflet).* USA: Publisher "American Association for State and Local History", 1980.

Henige, David. P. *Oral Historiography (Aspects of African History).* UK: Publisher "Longman Group United Kingdom", 1982

Marine Turashvili
(Georgia)

On the Question of the Theoretical and Methodological Research of Oral History

Summary

Key words: oral history, methodology, elite/unelite, critical, grounded.

Methodology of oral history, as of the modern scientific sphere, has various sources. Since the 40s of the XIX century the practice of the oral history has been popular in the western academic circles. After choosing a genre of the oral history the next step for a scientist is the selection of the theoretical basis.

Despite of the use of the various theoretical approaches in the researches the survey of existing literature singles out three main methods: elite/unelite, critical and grounded. The subject of the elite/unelite theory is the elite oral history against the unelite oral history or who is merited to be recorded.

Oral history of elite people is opposite to the oral history of ordinary people – interview practice from "down to up", earlier supporters of which are British scientists of the 50s and the 60s of the past century. American oral historians catched up this idea only in the 60s.

Many programmes of oral history aimed at recording point of view of the witnesses of the history. Such kind of work was a certain combination of topics of interviews with ordinary people as well as with prominent ones and its basic theoretical principles were clarified as far as possible.

Basic source of the critical theory is a sphere of the literary criticism. Though afterwards it became a part of many humanitarian and social sciences und oral history was used within their boundaries. In the USA critical theory has many supporters but it has mere influence over Europe, especially over the UK and over Italy. In the works of these scientists class questions are leading. Critical theory is provided with the conception of the ideas and views of the people without official rank.

Grounded theory at the beginning demanded of the scientists the approach to the chosen topic without ideas thought out beforehand. Scientists can set up their own conclusions and ideas of the research of a person or a group of people on the basis of analysis and checking the material obtained during the research. As Straus and Juliet Corbin point out the scientist doesn't start the project with early thought out approach (except the case when the aim is to analyze in details and to deepen existing theory) but tries the assumption to be emerged from the information, hence, the grounded theory

stems from the information.

The method of the research of the grounded theory has its characteristic traits, which influence over the investigation greatly. The important fact is that some followers of the grounded theory demand of the scientists not to use questions and certain themes thought out beforehand.

In the beginning of the research we tried to review theoretical topics of oral history. On this occasion we are discussing problems of recording of oral histories, which are important in obtaining high-grade materials.

For getting a successful interview it is significant to have a conversation in domestic situation. Style of the interview must be impartial, sincere and friendly, if needed even provoking. Each interviewer is obligated not to keep a respondent in tension, to listen with attention and to stimulate the respondent to be frank. Skill of listening is to be worked out and an interviewer needs a hard work to work out this ability.

To some extent an interview is a performance. Not only an interviewer tries to get ready well, but a respondents worries as well, thinking how to demonstrate memories of the distant past. Nobody wants to look absent-minded or with lack of the talent of expression. In this process interviewers must be co-participants and help respondents to be frank and exact. During giving the information of names, dates and etc., the interviewer has to show a route. In help to overcome isolation, undesire, bad mood, in being frank and self-critical the interviewer plays a decisive role for the respondent.

Each type of interview has its rules and norms: to fulfill preliminary work, maximal readiness, to prepare impartial questions, not to interrupt the respondent, to expand the topic of the answer, to know properly recording equipment, to work out exactly obtained recordings and to take into account ethics.

For the successful ending of the interview it is necessary to find a "final" question, which will stimulate the respondent and will make him to think on the past, to compare new events with the old ones, to make important conclusions and to look for future, to analyse if there are the topics not being discussed. Sometimes a respondent is expecting the questions that an interviewer has to put but he hasn't done it.

A frank interview can be very emotional, for this after the interview an interviewer must take much time and have a conversation without recording equipment. A respondent should feel how important his interview will be for oral history project and should be sure of the significance of the work he has done. The respondent must be informed how his interview will be used and will be kept. It is not correct for the interviewer to leave the respondent simply taking with him the story of a person's life, his frank opinions, sometimes very personal observations.

In this work we tried to make out the theoretical and methodological questions of oral history which in our opinion is important for recording and preparation of an interview. And for these reason psychologists, sociologists and other researches of the social field, have again analysed forms of the oral expression and has declared subjectivity of the oral history. They have sensed the methodology of oral history and accordingly have given preference to qualitative interviews rather than to quantitative ones, as after years repeat of the history is turned into a form of self-interpretation. People remember not only their own past but they try to realize it and strive for rationalization to live better in the present together with the past.

Ж.К. НУРМАНОВА
(Казахстан)

Литература и кино в научном поле компаративистики

Литературоведческая компаративистика - многоаспектная научная область, включающая в себя изучение разнообразных форм и художественных взаимодействий. До недавнего времени исследования в области сравнительного литературоведения ограничивались изучением межлитературных связей. Между тем современная компаративистика опирается не только на межнациональные, но и междисциплинарные связи, среди которых особое место принадлежит изучению диалогических рубежей литературы и кинематографа, нуждающихся в систематизации и переосмыслении сложившихся научных традиций. История разработки этого вопроса прошла сложный путь от «киноцентризма» («кино не нуждается в литературе») (Ф.Феллини) до «литературоцентризма» («заколдованности кинематографа литературой») (Б.Мансуров).

Как научно значимая область компаративизма эта проблема достаточно плодотворно разрабатывалась в США, Франции, Германии. Одной из главных фигур сравнительного литературоведения называют американского ученого Р.Уэллека, написавшего в 1949 году в США в соавторстве с О.Уорреном одну из самых популярных на Западе книг – «Теория литературы», в которой были рассмотрены узловые проблемы сравнительного литературоведения. В главе «Литература и другие искусства» авторы приходят к выводу, что сравнительная история литературы и искусств находится еще на пороге научной стадии своего развития: «Куда вероятнее, что нам откроются не параллельные прямые, а сложное переплетение сходящихся и разветвляющихся линий» (Уэллек, Уоррен 1968:151).

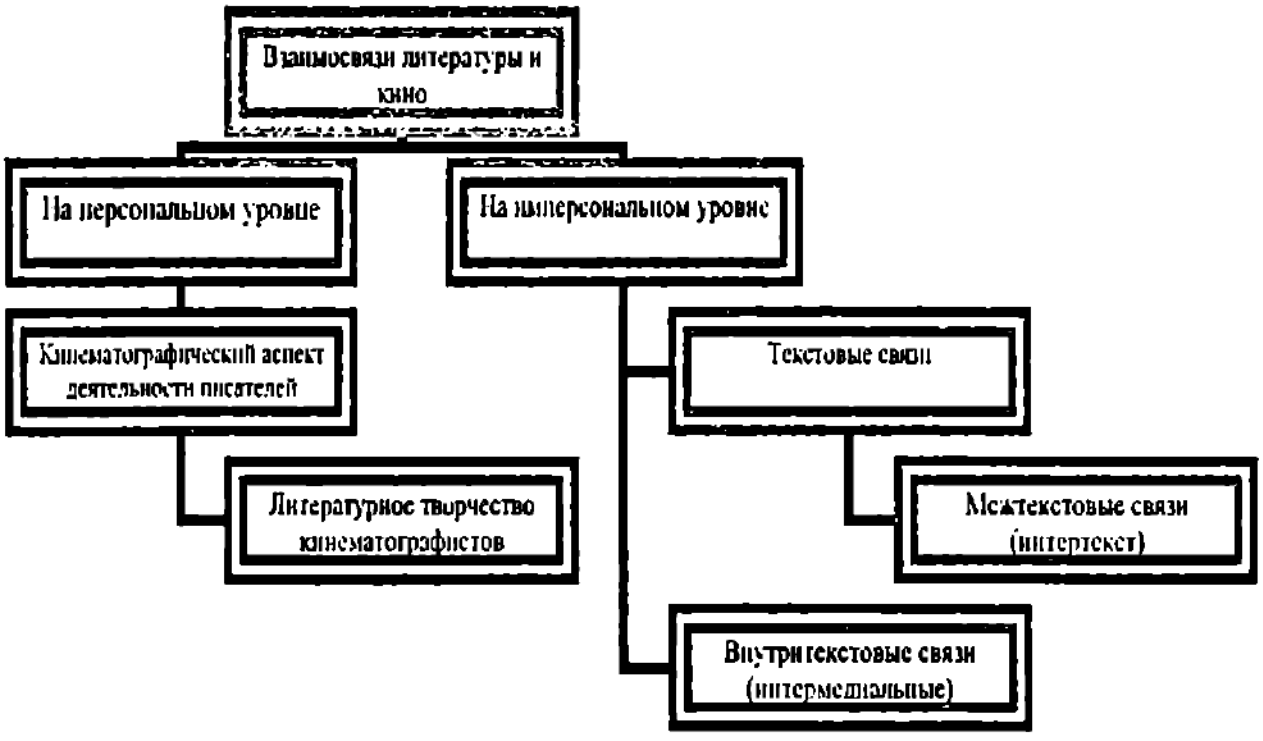
Во Франции инициаторами включения вопросов взаимодействия литературы и искусства в регистр научной компаративистики являются авторитетные ученые К.Пишуа и А.-М. Руссо. Эту область сравнительного литературоведения они обозначили как проблемное поле «сближения литературы с другими областями выражения и знаний», подразумевая под последним различные виды искусств (Цит. по: Маланова 1999: 20). Последователи французских компаративистов свели его к лаконичной формулировке: компаративное изучение произведений, принадлежащих различным культурным областям.

Особое звучание эта проблема обрела в монографии словацкого ученого Д. Дюришина «Теория сравнительного изучения литературы», призвавшего расширить предмет научной компаративистики за счет включения в него связей литературы с другими отраслями искусства, «имеющих реальные основания в виде объективных связующих нитей между ними, заметных даже неискушенному читательскому глазу» (Дюришин 1979:135). Автор выделяет два вида «посреднических связей» литературы и искусства: первый, когда текст литературы выступает в качестве органического компонента текста искусства (в театре и кино), второй, когда импульсом для

создания литературного произведения становится искусство.

В России методологическое обоснование и последовательную разработку данное научное направление литературоведческой компаративистики получило в трудах академика М.П. Алексеева. В работе, признанной классикой российского литературоведения, - «Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения», ученый предложил выделить несколько аспектов данной темы: отражение различных видов искусства в контексте литературы, влияние литературы на виды искусства, взаимовлияние и синтез искусств. Новые подходы работы к предмету сравнительного литературоведения привели ученого к ряду открытий, в числе которых была установлена общность терминологического аппарата в литературе и искусстве, обнародованы факты литературного истолкования писателями тем искусства, уделено внимание звуковой организации художественного текста и музыкальным эффектам в литературе, найдены словесные аналогии музыкально-симфоническим формам. Что касается заявленной нами темы, то важными представляются следующие терминологические установки: писательский кинематограф, кинематографичность литературы, кинорепертуар прозы, «память» кинотекста и кинообраза в рамках одного художественного произведения, кинопроза и т.д.

Изучение «перекрестий» литературы и кинематографа входит в научное «поле» компаративистики. Применительно к изучению проблемы взаимосвязей литературы и кинематографа следует выделить персональный и имперсональный подходы.



Персональный (или персоналистический подход) предполагает изучение кинематографического аспекта деятельности писателей в контексте их творческой биографии и литературного аспекта в творчестве кинематографистов (актеров, режиссеров, операторов).

1. Кинематографический аспект деятельности писателей

Изучение роли писателей в становлении и развитии киноискусства имеет важное значение. Следует отметить, что на сегодняшний день отсутствует системное описание кинематографического аспекта творчества литераторов. Несмотря на то, что многие персоналии были выявлены в литературоведении (В.Маяковский, Ю.Тынянов, М.Ауэзов), часть художников слова, по-прежнему, остается «за кадром». «Реанимирование» кинематографических эпизодов писателей, изучение и осмысление их актерской, киносценарной, пропагандистской и редакторской деятельности на «фабрике грез» позволит восполнить недостающее звено в творческой биографии художников слова.

Писатели и актёры - представители творческой профессии, и потому имеют много общего. Не случайно писателя иногда называют «актёром одного театра», а актера - «интерпретатором и комментатором» писателя. Объединяет их то, что они являются создателями культурных ценностей в сфере искусства, «коллекционируя характеры и факты» (А.Пиотровский), и обладают даром перевоплощения (вспомним Ф.М. Достоевского и О. де Бальзака, «проигрывавших» в творческой лаборатории реплики за своих героев). И актер, и писатель не могут полноценно проявлять свой творческий потенциал без обратной связи с читателем и зрителем. Актерскими способностями обладали многие писатели и поэты, всерьез осваивавшие эту профессию. Пробовали свои силы на актерском поприще российский поэт В. Маяковский и казахский прозаик С. Санбаев. В эпизодических ролях снимались поэты И. Джансугуров и Д. Джабаев.

Первым казахским писателем, «прорубившим окно» в загадочный мир кино, был И. Джансугуров. Актером «поневоле» стал Ж. Жабаев, попавший в объектив кинокамеры «первенца казахского кино» - «Амангельды». В одной из массовых сцен фильма с сарбазами сидит старик с домброй и внимательно наблюдает за всадниками, и зрители не догадываются, что на экране настоящий акын Джамбул. Его присутствие на экране не что иное, как камео – эпизодическая роль знаменитости, играющей самого себя в кино. Самый фактурный казахский писатель С. Санбаев, которому в кино достались роли масштабного и исторического характера - хан Абылай, комиссар Алиби Джангильдин, султан Тезек-торе и ученый Курманов. Безусловно, прав Д. Накипов, заключивший, что «только писателю дано одномоментно нести в себе знаки прошлого и настоящего» (Накипов 2003:7) И эта писательская, творящая «одномоментность», вероятно, более всего может быть реализована в актерской деятельности. Актерские работы в кино стимулировали писательскую деятельность С. Санбаева: за съемочный период фильма «Дорога в тысячу верст» им были написаны первые повести. Автор неоднократно признавался, что созданием образа Мырзагали из повести «Белая аруана» он обязан актеру Н. Жантурину.

В истории литературы нередки случаи, когда писатель осваивал профессию кинорежиссера. Осознание того, что без режиссера нет сценариста, писателя, автора, без него нет произведения искусства, часто приводило к тому, что писатель, не порывая с литературой, уходил всецело в режиссуру. Так было с В. Шукшиным, Л. Филатовым, С. Нарымбетовым, Т. Теменовым, которые рассматривали свой ав-

торский кинематограф как прямое и органичное продолжение своей прозы. Обретя режиссерскую профессию, они получили возможность стать автоинтерпретаторами («самоэкранизаторами») собственных сочинений. Вначале они перекладывали собственную прозу на язык кино, а затем совершали обратный процесс – сценарий «доращивали» до формата киноповести. Феномен их творчества следует назвать «бумеранговым», когда проза творчески отзывалась в авторском кинематографе и возвращалась к читателю в отформатированном виде киносценария, способствуя тем самым сгущению и уплотнению художественного мира писателей-режиссеров.

2. Литературное творчество кинематографистов как объект сравнительного литературоведения (актерская и режиссерская проза)

Подлинный синтез литературы и кино содержит авторская проза кинематографистов - режиссеров, актеров, операторов, которая представляется нам плодотворной и перспективной областью компаративистики. Литературное творчество кинематографистов до настоящего времени не являлось предметом специального осмысления, не подвергалось систематизации и классификации. Причин тому несколько: представители творческой профессии зачастую недооценивали свой литературный талант, а читающая публика не принимала их всерьез. Литературное творчество кинематографистов, между тем, насчитывает несколько этапов: от его зарождения в виде мемуарно-автобиографической литературы до многожанровой прозы (рассказа, повести, дневника и т.д.). Жанры актерской и режиссерской прозы появлялись, трансформировались и исчезали в процессе исторического развития, потому границы между ними порой расплывчаты.

Главная классификационная единица актерского литературного творчества – эстетика жанрово-тематического канона, согласно которой можно выделить четыре группы:

1. Актерская мемуаристика или автобиографическая проза, когда актер/актриса или режиссер выступают «в роли себя самого» (К. Баисеитов «На всю жизнь», Д. Тналина «Черно-белое кино»). В иерархии указанного выше жанра именно книги воспоминаний удерживают первые позиции.

2. Художественная проза кинематографистов, непосредственно связанная с профессиональной деятельностью (искусством театра и кино). В качестве примера следует назвать книги К. Куанышбаева «Булавка», К. Бадырова «Театр – моя судьба» и А. Ашимова «Мой жанр – дневник».

3. Оригинальная, самобытная проза, никак не связанная с основным творчеством, приоткрывающая нам второе «я» актера/актрисы, предстающих перед зрителем в новом качестве - в роли «человека пишущего». В этих произведениях могут присутствовать различные литературные коды, «память» художественного текста. Показательный пример – творчество актера Н. Санжара, создавшего многожанровую прозу.

4. Режиссерская проза отражает единство и синтез литературно-кинематографического процесса. Классический пример – С. Нарымбетов и Т. Теменов, режиссерская деятельность которых стала прямым и естественным продолжением

их прозы. Именно у этих авторов оказалась ярче выражена авторская позиция, наполненная кинематографическим видением искусства и человека, а писательское мастерство оказалось конгениальным, тождественным актерскому (режиссерскому) таланту.

Актерская и режиссерская проза как историко-культурное явление не входит в официальную литературную иерархию, а занимает в ней, скорее, промежуточное, «срединное» место, имеющее узкий круг читателей. Однако масштаб их произведений не назовешь скромным, потому как кинематографисты обогатили литературу новейшего времени тончайшей нюансировкой в описании человеческих переживаний и особой поэзией реальности и достоверности.

Перейдем ко второму направлению – имперсональному, под которым мы подразумеваем изучение различного рода связей - текстовых (киносценарии, кинопроза писателей), межтекстовых (интертекстуальных) и внутритекстовых (интермедиальных).

3. Киносценарная деятельность писателей в призме научной компаративистики

Киносценарии писателей – наименее известная часть их творческого наследия, как правило, «выпадающая» из поля зрения литературоведов. К этому роду творчества отношение почти всегда высокомерно-пренебрежительное, как к незначительным, «проходным» вещам, занимающим низшую ступень в иерархии художественного творчества писателей. Изучение киносценарной деятельности литераторов в контексте сравнительного литературоведения позволит восполнить этот пробел и сформировать более целостное представление о писательском кинематографе.

Киноискусство началось с привлечения профессиональных писателей. Из литературы в кинематограф многие писатели пришли уже сложившимися художниками, со своей эстетикой и творческой манерой, со своими темами и героями. Вначале киносценарии создавались на основе уже написанных литературных произведений. Это был период, когда царила культура «штучного профессионализма кинематографического писателя» (И. Мартьянова). Первыми в ряды сценаристов вступили драматурги, так как техника «кинолитературы» изначально считалась приближенной к искусству драмы. Затем наметился приход прозаиков в кинодраматургию – явление, способствующее усвоению кинодраматургией близких ей элементов прозы. На сегодняшний день сложно назвать в современной литературе хотя бы одного крупного прозаика, который не был бы сценаристом или не занимался автопереводом собственных произведений на экран. Уместно отметить, что реже всех были замечены на сценарной стезе поэты.

Как писал киновед И. Маневич, «не всякий писатель может быть кинодраматургом, но кинодраматург обязательно должен быть писателем» (Маневич 1968:25). Причем таким «писателем, который отлично понимает, что такое кино» (А.Тарковский). Как произведение, предназначенное для перевода в текст другой семиотической системы, сценарий может быть определен как предтекст кинематографа (текст, предшествующий созданию кинофильма). Учитывая тенденцию последних лет, когда многие сценарии выходят после проката фильма в виде книг, ки-

носценарий может быть трактован и как послетекст - литературное произведение, созданное на основе уже существующего или ожидаемого фильма, если говорить о «новеллизации фильмов» или «фильмокнигах», как их принято сейчас называть. Они издаются в качестве рекламного продукта, который должен выйти в прокат или уже просмотренного. Также это может быть кинопроза, предназначенная для чтения и имеющая самостоятельную ценность.

Таким образом, киносценарий можно назвать текстом-посредником между литературой и кино, выступающим в роли предтекста или послетекста художественного фильма. Для писателей сценарное творчество стало экспериментальным полем их деятельности, оказавшим существенное влияние на формирование их прозы, обогатившим их язык.

4. Кинематографичность литературы в свете научной компаративистики

В современном литературоведении сформировалось особое понятие кинематографичности литературы (КЛ), которое может быть трактовано в статусе терминологической дефиниции и определено как художественный текст, включающий элементы киноискусства. Писатель, наделенный «намеком на киномышление» (Б.Эйхенбаум), работает по принципу камеры «образом зрительного порядка» с подчеркнуто визуальным характером. Литература может быть «кинематографична» в разной степени. Она может быть исконной, с изначально заложенной «генетической памятью» кино в литературе или заимствованной. Понятие заимствованной кинематографичности связано с именами писателей, которые перенесли практический опыт кино на почву литературы.

В литературе были осуществлены экспериментальные заимствования терминологии из области кино. Прием монтажа занял прочное место в ряду литературных терминов и понятий. Эксклюзивное право на монтаж до возникновения кинематографа принадлежало литературе, о чем писал в своей статье Б. Эйхенбаум: «литература была единственным искусством, способным развертывать сложные сюжетные построения, развивать фабульные параллели, свободно менять место действия, выделять детали и пр.» (Эйхенбаум 1973:30). Монтаж оказался тем киноприемом, которому удалось наиболее органично вписаться в поэтику словесного творчества. «Перекочевав» в область словесного искусства, он обрел статус литературоведческого термина и стал пониматься как «способ построения литературного произведения, при котором преобладает дискретность (прерывность) изображения, его «разбитость» на фрагменты» (Хализев 2000:276).

5. Кинорепертуар прозы как показатель внутритекстовых связей литературы и кино

В начале нового века – 2001-2005 годах фактом научной жизни стали работы петербургского исследователя Н.В. Тишуниной, актуализировавшей проблему сравнительного литературоведения в призме интермедиальности – изучении взаимодействия искусств в пространстве литературного текста. «Для того, чтобы адекватно проанализировать текст, необходимо сравнить и сопоставить образные структуры

тех видов искусства, которые взаимодействуют в пространстве единого художественного целого», - отмечает автор в статье «Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения» (Тишунина 2003:91). Ценность научных изысканий российского ученого в том, что предложенный ею подход позволяет выявить внутритекстовые связи между искусством слова и другими искусствами в границах одного художественного произведения. Подобный сравнительный анализ позволит, по мнению Н.В. Тишуниной, с одной стороны, раскрыть «специфику художественного мышления писателя, в основе которого лежит понимание искусства как источника творчества, а с другой, указывает на характер и содержание «художественного диалога», происходящего в результате «встречи культур».

Благодаря гибкости и безграничным выразительным возможностям слова, литература способна вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства. И кинематографа в том числе. Упоминания о кино неоднократно встречаются в художественном тексте казахских писателей, отражая, прежде всего, авторские предпочтения. Включая в свои произведения «тексты» кинематографа, художники слова чаще всего привлекают их с целью усиления содержательного потенциала и дополнительной характеристики духовной биографии персонажей. О.Уоррен называл это «вхождением элементов одного искусства в другое» (Уэллек, Уоррен 1978:150). Иными словами, это «текст в тексте», способный создать ассоциативное «поле» через репертуар фильмов и кинообразов.

Арсенал кинематографических средств может быть реализован в корпусе литературного произведения посредством:

• включения кинематографической тематики в поэтику заглавия («Киномеханик» М. Рахманбердиева, «Актриса» Д. Исабекова);

• репертуара упоминаемых фильмов в контексте прозы («Рокко и его братья» Л.Висконти в романе С.Санбаева «Времена года нашей жизни»)

• прямого или «потаенного» введения актерских образов (Калмырзаев в «Днях декабря» Р. Сейсенбаева, Айгуль Асанова в «Актрисе» Д. Исабекова);

• наличия в тексте слов лексико-семантической группы «кино» (студия, мотор, сценарий, «сверхзадача», «зерно», «подтекст», «сквозное действие», монтаж, кинолента, ВГИК, съемочная киногруппа, актерская техника);

• профессиональной принадлежности литературных персонажей к миру кино (кинорежиссеры, актеры и актрисы, монтажники киностудий);

• профессионального мнения о представителях киноискусства («Один кадр или одна деталь иногда могут сказать об уровне ума художника больше, чем весь фильм» Р.Сейсенбаев).

Анализ художественного текста посредством выявления его связей с кино - один из продуктивных способов постижения художественного мира писателей.

Наша работа не претендует на исчерпывающее освещение темы. Нам бы хотелось думать, что она эту тему открывает. Научно-теоретическое и практическое значение заявленной темы предполагает векторное расширение намеченных литературных маршрутов на материале словесности и киноискусства.

Литература:

Alekseev, Mixail P. "Vzaimodeistvie literatury s drugimi vidami iscustva kak predmet nauhnogo izuhenia". Sbornik issledovanyi I materialov "Russcaia literature I zarubejnoe iscusstvo". Leningrad: Nauca, 1986. / Алексеев, Михаил П. "Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения". Сборник исследований и материалов «Русская литература и зарубежное искусство». Ленинград: Наука, 1986.

Durichin, Dioniz. Teoria sravnitelnogo izuhenia literatury. Moscva: 1979 (Дюришин, Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. Москва: 1979)

Madanova, Margarita. Vvedenie v sravnitelnoe literatytovedenie. Almaty:2003 (Маданова, Маргарита. Введение в сравнительное литературоведение. Алматы: 2003).

Manevih, Iosif M. Kino i literature: Diss...doct. iscusstv. nauk. M.:1968 (Маневич, И. Кино и литература: Дисс. ... докт. искусствовед. наук. М.:1968.

Nacipov, Duisenbek. Belaia aruana. Moscva: 2003 (Наклпов. Дюйсенбек. Белая аруана. Москва: 2003).

Tihounina, Natalia. "Vzaimodeistvie iskusstv v literatournom proizvedenii kak problema sravnitelnogo literatytovedenia". Sravnitelnoe literaturovedenie teoretiheskyi I istorihescyi aspecty: materially Pospelovskix htenyi. Moskva: 2003 (Тишунина, Наталья. "Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения". Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: материалы У Поспеловских чтений. Москва: 2003.

Halizev, Vladimir. Teoria literatury. Moscva: 2000 (Хализев, Владимир. Теория литературы. Москва: 2000).

Uellek, R, Uorren, O. Teoria literatury. Moscva:1978 (Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы.- Москва:1978.).

Eixenbaum, Boris. Literatura i cino. Leningrad: 1973 (Эйхенбаум, Борис. Литература и кино. Ленинград: 1973).

Zh. K. Nurmanova

The Literature and Movies in a Scientific fField of Comparison

Summary

Key words: literature, cinema, comparativc studies, the film script, screen adaptability of literary, prose film repertoire.

Zh. K. Nurmanova's article "The literature and movies in a scientific field of comparison" uses the interdisciplinary approach to the sphere of comparative literary studies. The author systematizes history of working out of this question beginning from R.Wellek and Aust.Warren to modern comparativists. Works of K.Pishua and A.M.Russo, D. Dyurishina, M.P. Alekseev and other authors are exposed to the analysis. Quoting the offered aspects of this subject in academician Alekseev's classical work Nurmanova Zh.K. offers her approaches in a scientific field of comparison and terminological settings: a literary cinema, actor's prose, a cinematography of literature (CL along with LC Martyanova's literary cinematography), prose film repertoire, «memory» of the film text

and film image within one work of art and etc.

The comparative history of literature and cinematography is rethought and presented as multidimensional area by Zh.K.Nurmanova. A material on which article constructed is Kazakh literature.

Along with the developed classical approach to studying of this problem studying of «text» of art in a literary context, the author offers two new approaches: personal and impersonal.

The personal approach assumes studying of cinema aspect activity of writers in a context of their creative biography and literary aspect in creativity of cinematographers (actors, directors, and operators). The author of article tries to state systematically the vision of a cinematographic aspect problem of creativity of famous writers, to «revive» the unknown facts from film life of writers, to fill the missing facts of their creative life. From «the actor necessarily» - to the actor by vocation, from incidental – to main – this is a range of film works of writers. Some cases when writers along with an actor's job mastered the director's job are analyzed in this article.

According to the author, studying of author's prose of cinematographers (actor and director prose) can become original opening, being represented perspective area of comparison. Nurmanova Zh.K. tries to systematize and classify this aspect of the risen problem. The special attention is paid to genres of actor and director prose. In hierarchy of the presented genres especially memory studies, autobiographical prose. and also the art prose which is directly connected or isn't connected with the main creativity of the actor/ director who slightly opens the second «I» of the person of art are allocated. In comparison with actor's prose director's literary creativity reflects unity and synthesis of literary and cinema process. V. Shukshin, S. Narymbetov, T.Temenov are the classical examples of reflection of this process.

Zh.K.Nurmanova labels studying text (film scripts and film prose of writers), intertext (intertextual) and intratext (intermedia) communications as an impersonal approach. Each kind of communication is analyzed by the author in detail; new concepts (the pretext, afterwards of a film, the text-intermediary, CL – cinematography of literature and others) are entered.

Zh.K.Nurmanova positions her article as «vector expansion» of literary routes on a literature and cinematography material.

Studying of text connections of film scripts and film prose of writers in a context of comparative literary studies according to Zh.Nurmanova will allow to meet a lack in studying of writers' creative heritage and to create more complete idea of a literary cinematography. The motion picture art began with involving professional writers. In this thesis it was stated that literature was the cradle of cinematography and without it the birth and development of this entertainment art form – X Muses would be impossible. Nurmanova Zh.K. allocates some periods: from the period of «piece professionalism of the cinema writer» (I.Martyanov) to mass arrival of known prose writers in film dramatic art. It is noted that the first screenwriters were playwrights as the equipment of «film literature» initially was considered approximated to art drama, and only then arrival was outlined. The author of article notes that it is difficult to name a writer in modern literature who wasn't a screenwriter or didn't cinematize own works.

The film scenario, according to Zh.Nurmanova can be defined as the pretext and the film post text. Thus the pretext is defined as the text preceding creation of the film, and the post text as the literary work created on the basis of already existing or expecting film published as the advertizing product which should be released or already seen. From here we are able to state the following definition of the film script: it is the intermediary text between literature and cinema, acting as the pretext or the post text of the feature film. Writers work of on film scripts considerably enriched writers, having made essential impact on formation of their prose according to the author of the article.

Along with the existing term LC – the literary cinematography entered into a scientific turn by I.Martyanova Zh.K.Nurmanova tries to enter the term CL - a cinematography of literature which can be treated in the status of a terminological definition and is defined as the art text including elements of motion picture art in which the writer allocated «a hint on film thinking» (B. Eykhenbaum), works on a chamber principle with «image of a visual order» with emphasized visual character. The author of article allocates two types of a cinematography of literature – primordial and borrowed. The second one is connected with names of writers who transferred practical experience of cinema on the literature field.

As to terminological borrowings from cinema area, the author allocates the following: installation, a close up, a freeze frame, a flashback, flow - film receptions which managed to be entered in poetics of verbal creativity most organically. «Having removed» from area of verbal art to motion picture art area, these terms found the status of literary terms, having expanded a palette writers of art prose.

Zh.K.Nurmanova names researcher N. V. Tishunina from Petersburg staticizing calls of work of the a problem of comparative literary criticism in a prism of an intermedia studying interaction of arts in the field of the literary text as one of the important openings in comparison area. Literature as art of a word is capable to incorporate elements of any art, including cinematography.

The arsenal of cinema means can be realized in the case of the literary work by means of inclusion of cinema subject in poetics of the title, repertoire of mentioned films in a context of prose, direct or «undercover» introduction of actor's images, words of lexico-semantic group «film», professional belonging of literary characters to a film world, professional opinion on representatives of motion picture art.

Zh.K. Nurmanova positions her article as «vector expansion» literary routes on a literature and cinematography material and notes that offered article doesn't apply for exhaustive coverage of the topic but it only opens this subject in a scientific field of comparison.

ჭანა ნურმანოვა
(ყაზახეთი)

ლიტერატურისა და ფილმების შედარება, როგორც სამეცნიერო სფერო

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ლიტერატურა, კინემატოგრაფია, კომპარატივისტიკა, კინოსცენარი, კინემატოგრაფიული ლიტერატურა, პროზის კინო რეპერტუარი.

სტატია „ლიტერატურისა და ფილმების შედარება, როგორც სამეცნიერო სფერო" იყენებს კომპარატივისტული ლიტერატურათმცოდნეობის ინტერდისციპლინარულ მიდგომას. ავტორი სისტემურად წარმოგვიდგენს კომპარატივისტიკის ისტორიას დაწყებული რ. უელეკისა და ო. უორენიდან, თანამედროვე კომპარატივისტების ჩათვლით. ანალიზისათვის წარმოდგენილია კ.პიშუას, ა.მ. რუსოს, დ. დიურიშინას, მ. პ. ალექსეევისა თუ სხვა ავტორების ნაშრომები. აკადემიკოსი ალექსეევის კლასიკური ნაშრომის გამოყენებით სტატიის ავტორი ცდილობს წარმოაჩინოს თავისი მიდგომა ამ საკითხისა თუ ტერმინოლოგიების მიმართ: ლიტერატურული კინი, მსახიობის პროზა, ლიტერატურული კინემატოგრაფია, ფილმის რეპერტუარის პროზა, ფილმის ტექსტის მახსოვრობა და ა.შ.

სტატიაში ხდება ლიტერატურისა და კინემატოგრაფიის კომპარატივისტული ისტორიის ხელახალი გადახედვა და პროცესი წარმოდგენილია როგორც მრავალშრიანი სფერო. სტატია ძირითადად ემყარება ყაზახურ ლიტერატურას.

ამ საკითხის კვლევის არსებული კლასიკური მიდგომის გარდა, ავტორი ორ ახალ მიმართულებას სთავაზობს მკითხველს: პიროვნულს და ობიექტურს.

პიროვნული მიდგომის თავისებურებაა შეისწავლოს კინოს ასპექტი მწერლის ბიოგრაფიის კონტექსტში, ხოლო ლიტერატურული ასპექტი — კინომატოგრაფების (მსახიობი, რეჟისორი და ოპერატორი) ჭრილში. სტატიის ავტორს მიაჩნია, რომ, სისტემატიზაციის გამოყენებით, უნდა გაცოცხლდეს უცნობი ფაქტები მწერლებისა თუ რეჟისორების ცხოვრებიდან, რომელიც მათი შემოქმედებასა და შემოქმედებით ცხოვრებას უფრო თვალსაჩინოს გახდის დამკვირვებლებისათვის. არსებობენ „მსახიობებად დაბადებულნი", მონოდებით მსახიობები, შემთხვევითი მსახიობები და მთავარი როლის შემსრულებლები. იგივე შეიძლება გავრცლდეს რეჟისორებსა თუ მწერლებზე. ავტორი ცდილობს სტატიაში წარმოაჩინოს ცალკე მწერალი და ცალკე რეჟისორი, ასევე, ის მწერლები, რომელთაც მსახიობისა თუ რეჟისორის როლებიც მოირგეს.

სტატიის ავტორი ცდილობს კინემატოგრაფისტის (მსახიობი, რეჟისორი) ყოველდღიური ცხოვრების მიხედვით, უკეთ ჩასწვდეს შექმნილ ვითარებას. მისი აზრით, მნიშვნელოვანი ყურადღება უნდა დაეთმოს ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებებს, მოგონებებსა თუ მხატვრულ ლიტერატურას, რომელიც პირდაპირ ან ირიბად დაკავშირებულია პიროვნების მეობის უკეთ შეცნობათან. მსახიობისაგან განსხვავებით, რეჟისორის ლიტერატურული კრეატიულობა ასახავს ლიტერატურული და კინემატოგრაფიული პროცესების ერთიანობასა თუ

სინთეზს. ვ. შუკშინი, ს. ნარიმბეტოვი, ტ. ტემენოვი ამის კლასიკური მაგალითები არიან.

ტექსტის შესწავლას (სცენარი, პირადი ცხოვრება), ინტერტექსტს (ინტერტექსტუალურს) და ინტრატექსტუალურ ანუ ინტრამედიალურ კომუნიკაციებს სტატიის ავტორი მიიჩნევს, ობიექტურ მიდგომად. აქ ყოველნაირი ურთიერთობა ავტორის მიერ დეტალურად არის შესწავლილი; ამას გარდა გამოყენებულია ახალი ცნებები (პრეტექსტი, ფილმის ტიტრები, გარდამავალი ტექსტი, ლიტერატურული კინემატოგრაფია).

სტატიის ავტორი მიიჩნევს, რომ მისი სტატია გააფართოვებს ლიტერატურის და კინემატოგრაფიის კვლევის მასალას, ვინაიდან სტატია წარმოადგენს ამგვარი საკითხების კვლევის „გაფართოების ვექტორს".

ფილმის სცენარების, აგრეთვე, სცენარისტების ყოველდღიურობის შესწავლა ამოავსებს იმ სიცარიელეს, რომელიც ამ სფეროში არსებობს. ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ ამ მიმართულებით კვლევები თითქმის არ ყოფილა, ან თუ ყოფილა ძალიან მწირი და არაფრის მომცემი. სტატიის მთავარ ჰიპოტეზას წარმოადგენს ის, რომ კინო ლიტერატურას ეფუძნება, და რომ არ ყოფილიყო ლიტერატურა კინემატოგრაფია არც წარმოიშობოდა და ვერც ჯეროვან განვითარებას ვერ ჰპოვებდა. კინო, როგორც მეათე მუზა არ იარსებებდა ლიტერატურის გარეშე. სტატიის ავტორი რამოდენიმე პერიოდს გამოყოფს ფილმწარმოებაში: პროფესიონალი კინო სცენარისტებიდან დაწყებული (ი. მარტიანოვი) პროზის მწერლების მასიურ შემოჭრამდე. აღსანიშნავია, რომ პირველი კინო სცენარისტები დრამატურგები იყვნენ, რადგან „კინოლიტერატურა" დრამატურგიის ნაწილად მიიჩნეოდა, თუმცა მომავალში მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა მოხდა. სტატიის ავტორი აცხადებს, რომ ვერ მოიძებნება თანამედროვე მწერალი, რომელიც ან თავად არ იყო სცენარის ავტორი, ანდა არ ცდილობდა თავისი ნაწარმოების კინოდ ქცევას.

ფილმის სცენარი შეიძლება პრეტექსტად იქნას განხილული, ხოლო თავად ფილმი პოსტ-ტექსტია. ამრიგად, პრეტექსტი წარმოადგენს ტექტს, რომელიც ნინ უსწრებდა ფილმს, ხოლო პოსტ-ტექსტი, როგორც ლიტერატურული ნაშრომი შექმნილია უკვე არსებული ტექსტის საფუძველზე. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კინო სცენარი არის გარდამავალი ტექსტი ლიტერატურასა და კინოს შორის. ი. მარტინოვას დამკვიდრებული ტერმინის „ლიტერატურული კინემატოგრაფიის" გარდა, სტატიის ავტორი ცდილობს ახალი ტერმინის — „კინემატოგრაფიის ლიტერატურის" წარმოჩენას. ბ. უიხენბაუმი ამ ცნების შესახებ ამბობდა, რომ კინემატოგრაფიის ლიტერატურა „ხელს უწყობს კინოს კუთხით აზროვნებას" და მისი მთავარი პრინციპია „კადრების ვიზუალურად და მწყობრად ჩვენება". ავტორი კინემატოგრაფიის ლიტერატურის ორ ტიპს გამოყოფს — პირველყოფილს და ნასესხებს. ეს უკანასკნელი იმ მწერლებს მოიცავს, რო-მელთაც კინოში მიღებული პრაქტიკული გამოცდილება გამოიყენეს და ლიტერატურაში გადმოიტანეს.

ტერმინოლოგიურად, კინოსფეროდან, ავტორი იყენებს შემდეგ ცნებებს: ინსტალაცია, ახლო კადრი, გაჩერებული კადრი, ფილმის მდინარება. ამ ცნებებმა მოახერხეს და ვერბალური შემოქმედების ორგანულ ნაწილად იქცნენ, მათ გაარღვიეს მხატვრული ფილმის საზღვრები და თავისი ადგილი დაიმკვიდრეს ლიტერატურულ ცნებებს შორის, რამაც თავის წილად მწერალთა შემოქმედებითი

პალიტრა გააფართოვა.

ამას გარდა, სტატიის ავტორი იმოწმებს ნ. ვ. ტიშუნიას, პეტერბურგის უნივერსიტეტის ლექტორს, იყენებს რა მის ნაშრომს იმის შესახებ, რომ გარდამავალი ტექსტების შესწავლა საკმაოდ დიდ პრობლემებთანაა დაკავშირებული. თავად ლიტერატურა იმდენად ყოვლისმომცველი სიტყვაა, რომ ის თავის თავში აერთიანებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს, კინემატოგრაფიის ჩათვლით.

კინოს შესაძლებლობები შეიძლება წარმოჩინდეს მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების ჩართვის შედეგად. ლიტერატურული ნაშრომის შემხთეევაში, კინემატოგრაფიული საშუალებების არსენალიც შეიძლება გაფართოვდეს: ფილმის სათაურის პოეტიკაში კინოს საგნის ჩართვით, პროზის კონტექტში მოხსენებული ფილმების რეპერტუარით, მსახიობის ხატის პირდაპირი ან შენიღბული ან შეფარვითი აღქურვით იმ ლექსიკით, რომლებიც ფილმის ლექსიკო-სემანტიკურ ჯგუფს მიეკუთვნება, მომმედი პირების პროფესიით, რომელიც კინოსამყაროს უკავშირდება, პროფესიული შეხედულებით კინოხელოვნების წარმომადგენლებზე და სხვ.

ავტორს მიაჩნია, რომ სტატია არის „გაფართოების ეექტორი" ლიტერატურული გზებისა ლიტერატურასა და კინემატოგრაფიაში, თუმცალა ბოლომდე ვერ ახერხებს ამ ძალზედ მნიშვნელოვანი პრობლემის გამოკვლევას. სტატიის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს წინა პლანზე წამოწიოს მოსაზრებები, რომლებიც შემდეგ სხვა მკვლევარების მხრიდანაც უნდა იქნას დამუშავებული და შესწავლილი. თავად ავტორიც გააგრძელებს ამ საკითხზე მუშაობას.

ВИДА БАКУТИТЕ
(Литва)

Легенда, миф, символ: дефиниция явления в контексте развития драматургии и театра в Литве

Рефлексии мифологического мышления, имеющие место в творчестве драматурга, придают особенную окраску воплощению его идей, поощряют поиск многообразия инсценировки произведения. Стремление сослаться на легенду, миф в литовской драматургии имеет свою предисторию, интересную, часто - контроверсийную. Это явление частично связано с развитием национального и культурного идентитета. С этой точки зрения симптоматичным является период, когда Литва, в тоже самое время как и Грузия, находилась в составе Российской империи. Литву и Грузию связывает много исторически-культурных взаимосвязей. Известно, как ярко кавказская тема присутствует в литовской литературе и живописи (Антанас Жукаускас-Виенуолис, Микалоюс Константинас Чюрленис). Еще один пример тому - биография литовского поэта, переводчика Ионаса Грайчюнаса, который родился в Тбилиси в 1903 г., где его отец, военный, пять лет находился на службе в драгунском полку. Ионас всего в трехлетнем возрасте покинул Грузию, когда его родители вернулись в Литву с началом революции 1905-07 годов. Став поэтом и писателем, он время от времени возвращался к грузинской теме. В его переводах на литовском языке издавались не только поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шота Руставели (1971), но и «Гиглия» Важа Пшавела (1977).*

В театральной жизни Литвы и Грузии в имперский период было немало общего: на это указывают как репертуарные тенденции, так и стилистика драматургического и сценического искусства. В истории литовского театра есть любопытные исторические факты, опять же указывающие на Грузию. По данным некоторых источников комедия литовского драматурга Антанаса Вилкутайтиса-Кетуракиса на тему эмиграции «Америка в бане», которая обозначает начало литовского национального театра в конце XIX в., была создана автором в Грузии, даже конкретнее - в долине Борджоми. После окончания престижного Дорожного института в Петербурге в 1891 г. автор комедии был направлен на работу в Грузию, где жил более десяти лет (1891-1902), из них два года (1893-94) в Борджоми, где руководил строительством участка железной дороги до Борджоми (скорее всего, это участок Хашури (быв. Михайловское) – Борджоми).

Тем временем поэтапное развитие литературы, в том числе драматургии, на родном языке в Литве и Грузии отличается. В то время, когда известный грузинский поэт и писатель Важа Пшавела стал признанным в литературном мире (приблизительно 1881 год), литовская письменность, начало которой XVI век, так же как и литовский язык, один из древнейших языков индоевропейского семейства, с XVIII века испытали гнет, сперва полонизации, затем – русификации. В 1864 г. вступил в

* Факт об издании «Гиглии» на литовском языке остается не выясненным. В статье используется машинорукопись перевода.

силу официальный запрет литовской печати, продолжавшийся 40 лет (до 1904 г.). Были запрещены печать и ввоз каких бы то ни было изданий на литовском языке латиницей. Угроза денационализации вызвала масштабную контрабанду книг книгоношами в Литву, преимущественно из Восточной Пруссии (Малой Литвы). Таким образом, в то время, как Важа Пшавела уже создал свои известные сочинения на родном языке - на основе грузинской мифологии и легенд «Алуда Кетелаури» (1888), «Гвелис мчамели» («Змеед», 1901) (они же издавались), за нелегальную переноску в Литву литовских книг угрожал арест и даже смерть. Один из знаменитых книгоношей, молодой литовский поэт Игнас Битайтис, в доме которого было найдено несколько изданий на литовском языке, был сослан на Кавказ и умер в Тбилиси в 1900 г. Сам факт того, что литовский язык, который непосредственно связан с развитием национальной литературы и театра, уцелел при условии такого преступного закона, стал своеобразной легендой и мифом (в 2004 г. UNESCO оценило книгоношество как уникальное и не имеющее аналогов в мире).

Следует указать, что когда после отмены запрета на литовскую печать Пятрас Вилейшис начал издавать первую ежедневную газету «Вильняус жинес» («Вильнюсские известия»), на Кавказе нашлось больше подписчиков на эту газету (162), чем в Америке (128), Москве (38), Петербурге (139).

Факт о полонизации, затем запрете национального языка имперскими властями упомянут с целью пояснить, почему появляется возможность говорить о двух различных контекстах развития литературы и театра в Литве, а так же о различных, связанных с этим обстоятельством, дефинициях рассматриваемой темы. Один аспект присутствует при использовании литовского мифа, легенды в драматургии на нелитовском языке (XIX в.), иной аспект - в литовской литературе после приобретения свободы на литовское слово.

В творчестве драматургов, писавших на нелитовском языке, персонажи или их имена, перенятые из литовских легенд и мифологии, придавали речи архаичность и своеобразие: литовское слово в нелитовском контексте приобретало значимость символа.

В арсенале польских романтиков, творивших в Литве в середине и конце XIX в., было немало литовских слов и образов литовской мифологии. В первую очередь это характерно для творчества мастера мифологического мышления Юзефа Игнацыя Крашевского. Свою трилогию «Анафиелас» он назвал песнями из преданий Литвы. Анафиелас - гора, где живут литовские боги и куда попадает человек после смерти.

Главное действующее лицо трилогии - легендарный Витоль, сын литовской богини любви Милды и земного человека Рамоюса. Первая часть трилогии «Плачь Витоля» написана по сюжету легенды о Милде. В плачах родственников, оплакивающих смерть литовского богатыря Рамоюса, видим литовские слова не только из мифологии, но и бытовые, например, читаем о том, что «живя в вечности он будет свободно гонять зверей и пить с отцами Alus белый» (лит. alus, русск. пиво, польск. piwo) (Kraszewski 1846: 37).

Заметны аналогии «Плача Витоля» Ю.И.Крашевского и «Гиглии» Важа Пшавела. Литовец Рамоюс и грузин Гиглия - богатыри. Гиглия, витязь Пшави, погибает,

когда скачет на лошади освободить из неволи лезгинов дочь Годердзы. Смерть Гиглии оплакивают близкие, девушки Пшави и воины (Pšavela 1977: 1-15). Аналогичные сцены имеют место в сказе о Рамоюсе. Схожие описания образов обоих витязей, а также тексты обращения к ним близких в сценах плачей.

На тот же сюжет литовской мифологии, использованный в произведении Й.И.Крашевского, написаны три литовские кантаты: «Милда», «Ниёле», «Крумине». Автором музыки был польский композитор Станислав Монюшко, который жил в Литве почти 20 лет.

Драматургическая ось кантаты «Милда» - непозволительная любовь Милды и Рамоюса. Богиню в объятиях человека замечает восходящая звезда Аушрине (Аушра - богиня восхода) и спешит сообщить об этом грехе Перкуну на Dangus (русск. Небо) (Perkūnas, русск. Пяркунас, Перкун - как греческий Зевс, римский Юпитер, скандинавский Тор).

Сохранилось несколько вариантов либретто кантаты. В одном из них пелось: «На берегу Немана освященный лесок, старый как Литва, как литовские Боги» (Moniuszko 1909: 16). В польском тексте кантаты много литовско-жемайтийских слов, превратившихся в символы - Saule (русск. Солнце), Numa (русск. Дом), Dungus (Dangus, русск. Небо), Deiwo (Deivė, русск. Дева) (Chłopicki 1848: 1,2).

Своеобразием, даже «первобытными» красками отличалась и музыка, которую композитор писал, путешествуя по Жемайтии (регион Литвы, менее других испытавший денационализацию). Надо отметить, что в этой кантате, как и во многих других произведениях, мифология подвергается свободной трактовке и модификации. В Эпилоге смешанный хор объяснял провинившейся и изгнанной с неба богине, что какими бы милыми ей не показались на Земле пороги литовского дома и как бы не завораживал запах литовских роз, проклятие Богов ей будет сопутствовать: не божественные песни будут ее усыплять, а тишина леса, утром разбудит не Laima (Лайма), а звуки грома проклятия. На полях рукописи либретто объясняется, что Laima - это солнце, богиня Света, хотя на самом деле в мифологии восточно-балтийских народов - латышей, латгальцев и литовцев - Laima богиня счастья и судьбы.

В одном из речитативов меццо сопрано кантаты «Милда» пелось: «Раз в году сюда* собирается толпа из Каунаса» (Moniuszko1909: 12). Упоминание Каунаса (второй по величине город Литвы) не вызывает удивления, так как согласно легенде один из храмов/святилищ Милды был в Каунасе на месте Алексотас (ныне район Каунаса) (Aleksota, русск. Алексота - другое имя Милды, возможно от античной красавицы Alexothe) (Balsys 2009: 134). Другой храм Милды находился в Вильнюсе на месте нынешнего собора Святых Петра и Павла. Интересно отметить, что знаменитый реформатор российского театра Всеволод Мейерхольд, а так же великая актриса Вера Комиссаржевская во время создания ими первого символистического театра в Санкт Петербурге, интересовались и литовской мифологией. С каунасской «биографией» литовской богини Милды был знаком В. Мейерхольд. В 1906 г. он в Вильнюсе читал лекцию «О современном театральном искусстве», а в Каунасе репетировал пьесу Генрика Ибсена «Гедда Габлер». После одной из репетиций (в ней участвовала и В. Комиссаржевская) В. Мейерхольд, экспрессивно излагая мысли,

* Т.е. к литовскому языческому алтарю.

писал своей жене Ольге Мунт-Мейерхольд о поисках мифической богини Милды: « <...> Но когда сегодня мы перешли на ту сторону Немана и по уступам какого-то ущелья, густо заросшего кленом и дубом, поднялись на высокую-высокую гору, когда оттуда взглянули на город и Неман, мы вскрикнули от радости: богиня Мильда здесь!! Исчезли дома, улицы, люди. Белыми и красными пятнами, белыми, красными лентами тянулись к небу костелы с их органами и ладаном. Неман застыл, и осень в золоте не боялась умирать <...> Золотая осень! В ее умирающем крике голос светлой Мильды!»* (Мейерхольд 1976: 73-74).

Легенда о Милде обогатила тематический материал и литовской драматургии. На нее обратили свое внимание представители литовского национального театра, основанного в Каунасе в начале XX в.: Пятрас Вайчюнас создал трехчастную мифологическую сказку для сцены «Милда, богиня любви» (издана в 1920 г.). В переходный период, когда в начале XX в. профессиональная литовская драматургия формировалась, отказываясь традиций любительского театра, немаловажную роль сыграл символизм, придавший значимость мифу-легенде. По словам исследовательницы литовской литературы Аушры Мартишюте, в первые десятилетия XX в. тенденции символизма в литовской драматургии связаны как с фольклором (сказка), так и с опытом мировой драматургии. Автор статьи цитирует П. Вайчюнаса, твердившего, что «душа настоящего литовца склонна к красивой сказке и совершенно отличающимся образом выраженной мистике. Тому подтверждение - творчество Микалоюса Константинаса Чюрлениса» (Martišiūtė 2004: 18 -25; Vaičiūnas 1924: 15).

Возвратясь к литовским кантатам С. Монюшки следует отметить, что вторая кантата «Ниёле» продолжает развивать тот же мифологический сюжет: сына Милды Витоля, которого Боги приговорили к смерти, растит Ниёле (Nijolė), красивая дочь Крумине. По мифологическому сюжету Ниёло, рвущую цветы у реки Rosa (Rasa, русск. Роса), похитил бог недр Земли и мрака Poklius (Поклюс). История напоминает греческий миф о Деметре и ее дочери Персефоне, которую похитил Аид (Гадес) (Beresnevičius 2001: 102; Balsys 2005: 44). Русалки манят Ниёлю к реке Роса - лишь ее смерть уймет гнев Богов.

Трансформированные сюжеты литовской мифологии, модифицированные персонажы литовских мифов имеют место в другом произведении - специально для вильнюсского театра написанной драме в трех действиях с прологом и музыкой «Паяута, дочь Лиздейки, или Вильнюс в XIV веке» (изд. в Вильнюсе в 1854 г.). Это была переработка исторического романа писателя Феликса Александра Гейштовта Бернатовича «Паяута, дочь Лиздейки, или Литовцы в XIV веке» (в 4 томах; изд. в 1826 г. в Варшаве, в 1839 г. в Вильнюсе). Автор романа родился в Каунасе, писал на польском языке. Близкий творчеству Вальтера Скотта, этот роман получил высокую оценку среди современников, его переводили на английский, французский, немецкий и русский языки. Автор переработки романа в драму был актер вильнюсского городского театра Эмиль Деринг. В Вильнюсе пьеса поставлена польской труппой только в 1915 г. перед началом военных действий в городе, связанных с началом Первой мировой войны.

Интересно, что в драме сопоставляются, но не противопоставляются две религии - язычество, для изображения которой используется литовская мифология, и

* Лейтмотивом стилизации в этом спектакле была «золотая осень».

христианство. В произведении с уважением говориться о христианах, живущих по законам Бога, не презираются и литовцы, поклоняющиеся своим языческим Богам. Главное действующее лицо - язычница Паяута, дочь Криве-кривайтиса Лиздейки, литовского верховного жреца. На самом деле в литовской мифологии Pajauta (Паяута) - самая красивая весталка Лиздейки, по некоторым другим источникам, обожествленное лицо, дочь легендарного литовского князя Кернюса.

Действие драмы происходит близ Вильнюса на Понарских холмах, на вильнюсском замке на горе и в языческом святилище Вечного огня. Внушительно описывается картина первого действия: «Святилище жертвенника. С обеих сторон - ниши, в них - статуи литовских мифологических богов. С левой стороны - натуральной величины статуя Ауски* со цветами в руках, на голове - венок из полевой зелени, так как она - Богиня полей.** Перед ней - статуя богини Милды, на возвышении - статуя Перкуна, его лицо в пламени, в руке - огненное копьё, глаза большие и горящие. В глубине - алтарь Жертвенника со святым огнем» (Derյng 1854: 26).

Кроме имён мифологических богов и богинь, в драме действуют модифицированные персонажи литовских легенд - Лиздейка и Паяута. Трактовка Лиздейки не слишком отдалённая от легенды. Главный жрец Криве-кривайтис Lizdeika (Лиздейка) - действующее лицо архетипом для литовцев ставшей легенды об основании столицы Вильнюса. Это он истолковал князю Гедимину его сон об огромном железном волке, который выл, как сотня волков. Лиздейка истолковал сон как предзнаменование того, что в этом месте будет столичный город. По словам известного исследователя религии балтов Гинтараса Береснявичюса основание Вильнюса в легенде предъявляеться как последствие сотрудничества между светским и сакральным правителями. Сон Гедимина сам по себе ничего бы еще не значил, если не получил бы роковой санкции Лиздейки. Таким образом в религиозном центре основан политический центр – столица (Beresnevičius 1991: on-line).

Само имя Лиздейки происходит от слова lizdas (русск. гнездо): он был найден в орлином гнезде. Как известно, в эпосах и сказах других народов, кавказких в том числе, так же повествуеться о жрецах, найденных в птичьем гнезде. Птица, особенно орёл, часто связана с биографией шаманов, богатырей. Аналогичные мотивы встречаються у абхазов: в их эпосе будущий богатырь Сасрыква рос в железном гнезде на дереве, куда его занёс и кормил орёл (Beresnevičius 1995: 160–181; Ардзимба 1988: 286).

Особое значение миф, как основа мировоззрения, приобретает в русском театральном символизме, который формируется в начале XX в. Символисты верили, что разрыв между сценой и зрителем можно одолеть с помощью коллективного начала, преобладающего в мифе. Его общечеловеческий сюжет, а так же разнообразие в его трактовке - всё это порождало возможность появления символа. Образцов постановок символистической драматургии в театральной жизни Литвы было много. Они были важны для творческой мысли литовских драматургов в период стремления литовской интеллигенции к созданию национального театра. В конце XIX и на

* Ауска (лит. Auska) - предположительно Яном Ласицким в XVI в. искаженное имя Аушры (лит. Aušra) - богини восхода.

** На самом деле - богиня восхода.

чале XX в. в Вильнюсском городском театре (русскоязычном) ставились пьесы Генрика Ибсена, Бьерстерне Мартинус Бьернсона, Мориса Метерлинка, Станислава Пшибышевского, Леонида Андреева и других. Профессиональная труппа польских актёров в Вильнюсе ставили «Свадьбу» Станислава Выспянского.

Порыв мятежной художественной жизни хлынул в Вильнюс в 1908 г. вместе с приездом неоднозначно расцениваемой личностью - известным драматургом Евгением Чириковым, который в Городском зале наблюдал за репетицией своего нового сочинения, названного «русской сказкой», «Колдунья». Не менее интригует тот факт, что пьесу в Вильнюсе ставил другой известный художник - грузинский режиссёр Котэ Марджанишвили. В отзыве о спектакле отмечалось, что автор не использовал возможности драматизировать сказку и ее содержание вложить в художественную форму. По мнению рецензента, спектакль спасали хорошая обстановка и актерская игра (Северо Западный голос 1908а: 31 мая).

Сочинения на темы из легенд и мифов были среди первых, написанных литовскими драматургами сразу после отмены запрета на литовский язык в начале XXв. Персонаж из народного сказа-легенды, образ литовца в то время были важны, как и само слово литовского языка, возраждающегося для общественной жизни. Пример тому в 1907 г. в Вильнюсском городском театре любителями сыграна мифологическая пьеса в пяти актах «Эгле, королева ужей» писателя, литовского романтика, одного из основоположников драматургии на литовском языке Александра Фромаса-Гужутиса. Сюжет пьесы перенят у литовского народного сказа-легенды, которую особо часто используют в своем творчестве литовские писатели, поэты, драматурги, киносценаристы (легенда была экранизирована).

В пьесе, как и в легенде, раскрывается ярко выраженный антропоморфизм. Кроме человека, действующими лицами являются мифологические создания, явления природы, предметы и животные, наделены человеческими качествами, возможностью чувствовать, разговаривать, совершать человеческие действия. Уж-человек, кукушка, которая замечает, что вместо невесты-девушки Эгле ужам отдают сперва козу, потом гуся, и предупреждает их об обмане.

Для исследователей особый интерес представляет то, что в легенде, как и в пьесе, можно обнаружить символы не только превращения человека в ползуна, но и необратимого превращения человека в дерево. Уж не только способен быть человеком в своем королевстве на морском дне, но, будучи ужом на суше, он наделён человеческой способностью говорить. Когда Эгле купается в море, он свивается в ее одежде и добивается согласия выйти за него замуж. В результате Эгле счастлива с ним в янтарном замке на дне моря, так как там он - человек по имени Жильвинас. У них четверо детей, имена которых полагают финал легенды и пьесы - превращение детей в деревья: сыновья Ąžuolas (Ажуолас, русск. Дуб), Beržas (Бяржас, русск. Берёза, мужск. род), Uosis (Уосис, русск. Ясень) и дочь Drebulė (Дрябуле, русск. Осина).

Следует отметить что «Эгле...» одна из редких литовских сказок с несчастливым концом: во время визита Эгле с детьми в отчий дом на сушс, её братья, запугивая, выпытывают имя ужа - Жильвинас - и пароль вызывания его из морских глубин. Об этом Эгле узнаёт, когда собравшись вернуться с детьми к мужу, вызывает его словами: «Если жив, всплыви млечной пеной, если нет - кровавой» (из одноименной

поэмы литовской поэтессы Саломеи Нерис). Всплывшая кровавая пена поведала о случившемся: дочь Дрябуле, испуганная угрозами дядей, выдала имя отца, и братья Эгле, вызвав Жильвинаса-Ужа, зарубили его косами. С горя Эгле проклинает Дрябуле, обращая в дерево осину, листья которой всегда дрожат от ветра, и поэтому мало птиц садится на ее ветви, иными словами, обрекает на одиночество. Остальных детей она превращает в более «благородные» деревья – дуб, ясень, берёзу - а сама превращается в ель (лит. eglė), с тоской ожидающую на берегу моря.

Исследователи литовского фольклора находят в этой сказке много культурных и мифологических символов и взаимосвязей. Литовский этнограф и исследователь религий Норбертас Велюс в песенных вставках сказки (оплакивание Жильвинаса, превращение в дерево) замечает интонации обрядового фольклорного жанра - плачей (rauda).

Интересны толкования легенды учеными. По мнению Н. Велюса символы ёлки и ужа в литовском фольклоре обозначают плодородие: ёлка (как дерево) - символ жизненных сил земли, уж - символ плодородия животных и людей. Имена обоих персонажей, связаны с зелёным цветом, также символизирующим жизнь, цикл природы и плодовитость: слово žaltys (русск. уж), так же как имя Žilvinas (Жильвинас), происходит от слов žalias (русск. зелёный), želti (русск. прорастать). Нередко уж относится к подземельям, к миру мёртвых, как Velnias (Вяльняс) - божество подземного мира и покровитель скота; в современном литовском языке слово Velnias используется как обозначение Сатаны. Тем временем Эгле (как человек) по своим функциям и умению заколдовывать сопоставляется с Лаумами (Laume) - небесными ведьмами, женскими божествами в восточно-балтийской мифологии. Таким образом, Н. Велюс видит сюжет этой сказки как своеобразный роман Вяльняса и Лауме (иными словами, Сатаны и Ведьмы) (Vėlius 1983: 53-72).

Еще более свободно сюжет сказки об Эгле трактует американский и литовский социолог Витаутас Каволис, усмотрев в ней модель взаимоотношений замужней женщины с родителями, братьями, мужем и детьми (Kavolis 1992: 21-34). Историк и философ Юозапас Альгимантас Криштопайтис сказку «Эгле...» объясняет как трагедию смешанной семьи: Эгле - человек из нормального мира на суше, а Жильвинас - из моря, подземного мира. Совсем иначе ученый трактует трагический финал сказки. По его мнению, в конце легенды восстанавливается гармония мира – вырастают деревья, символизирующие цикл вечного возрождения и перевоплощения (Krištopaitis 1996: 21-34).

В пьесе А. Фромаса-Гужутиса на сюжет сказки-легенды «Эгле, королева ужей», как и в других фольклорных и мифологических пьесах драматурга, акцентируется еще и другие мотивы - выдвигается идеи свободы, любви к близкому. Постановка в Вильнюсе в 1907 г. была своевременна по разным аспектам. Более вероятно, что именно национальный асцект был главным стимулом для создателей пьесы и спектакля. В рецензии на спектакль «Эгле...» отмечалось, что «это событие интересное и непривычное уже тем, что сюжет пьесы основан на литовском народном сказе-легенде, что делает сочинение фантастическим и, в то же время, реалистическим в историческом значении» (Северо-Западный голос 1908b: 3 марта).

Резюмируя сказанное можно утверждать, что литовская легенда-сказка, миф, символ своеобразно использовались как в драматургии и театре на нелитовском язы-

ке, так и на литовском. Хотя использование элементов фольклора, часто свободная трактовка мифологии не играло решающей роли в развитии литовской литературы, драматургии в том числе, все же некоторым образом влияло на нее. Безусловно, такое явление способствовало формированию литовского национального самосознания, что было не менее важно в развитии драматургии и театра в Литве в условиях, когда литовская интеллигенция становилась на путь создания литовского профессионального театра.

Литература:

Balsys, Rimantas. „Meilės deivės Mildos autentiškumo klausimu". Logos 59. 2009 balandis-birželis.

Balsys, Rimantas. „Prūsų ir lietuvių mirties (požemio, mirusiųjų) dievybės: nuo Patulo iki Kaulinyčios". Tiltai. Priedas: Lietuviai ir lietuvininkai. Etninė kultūra IV, Nr. 29. Klaipėda: KU l-kla, 2005.

Beresnevičius, Gintaras. Trumpas lietuvių ir prūsų religijos žodynas. Vilnius: Aidai, 2001.

Beresnevičius, Gintaras. „Gediminas ir Lizdeika". Miestelėnai, 1991. Tekstai.lt [on-line]; available from http://tekstai.lt/literatriniai-sjdiai/2671-miestelenai-1991-gintaras-beresnevicius-gediminas-ir lizdeika?catid=475%3Aalmanachas-miestelenai. Internet., см. 11. 08. 2011.

Beresnevičius, Gintaras. Baltų religinės reformos. Vilnius: Taura, 1995.

[Chlopicki, Edward?]. Milda. Libretto, rękopis, 1848. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius, F9-1017.

Deryng, Emil. Pojata córka Lezdejki czyli Wilno w XIV wieku. Dramat z powieści Bernatowicza w trzech odsłonach z prologiem i muzyką skreślił Emil Deryng. Wilno: w Drukarni M. Zymelowicza typografa, 1854.

Kavolis, Vytautas. Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas. 1992.

Kraszewski, Józef Ignacy. Anafielas, pieśni z podań Litwy. pieśń pierwsza. Wilno: Nakładem i Drukiem Józefa Zawadzkiego, 1846.

Krikštopaitis, Juozas Algimantas. „Archainio teksto struktūriniai ir semiotiniai bruožai". Liaudies kūryba,VI, 1996.

Martišiūtė, Aušra. „Literatūros modernėjimo procesai XX a. I pusėje". Menotyra. 2004. T. 37, Nr. 4.

Moniuszko, Stanisław. Milda, kantata, partytura orkiestrowa sprawdzona i do druku przygotowana przez Prof. P. Maszyńskiego. Warszawa: sekcja im. Moniuszki WTM. 1909 [pierwodruk]. Biblioteka WTM, sygn. 1116/M; Moniuszko, Stanisław. Milda, kantata mitologiczna, partytura. Biblioteka narodowa w Warszawie, mf. 3458.

Pšavela, Važa. Giglija (Epinė poema) [vertė Jonas Graičiūnas]. Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyrius, f. 39-9.

Vaičiūnas, Petras. Mūsų dramos žygis. Vairas. 1924, Nr. 7.

Vėlius, Norbertas. „Pasakos Eglė žalčių karalienė mitiškumas". Būtis ir laikas: Filosofijos istorijos baruose. Vilnius: Mintis,1983.

Ardzimba, Vladislav Grigor'evich. „K istorii zheleza i kuznech'nogo remesla (pochitanie kuznitsy u abkhazov)". Drevniy Vostok. Etnokul'turnye sviazi. Moskva: Nauka, 1988 (Ардзимба. Владислав Григорьевич. „К истории железа и кузнечного ремесла (почитание кузницы у абхазов"). Древний Восток. Этнокультурные связи. Москва: Наука, 1988).

Meyerhold, Vsevolod Emil'evich. Perepiska. 1896-1939 (vstupitel'naya stat'ya Y.A. Zavadskogo). Moskva: Iskusstvo, 1976 (Мейерхольд, Всеволод Эмильевич. Переписка. 1896–1939 (вступительная статья Ю. А. Завадского). Москва: Искусство. 1976).

„Malen'kaya khronika, Vilenec". Severo-Zapadnyj golos. 1906. Nr. 756. 31 maya («Маленькая хроника, Виленец». Северо-Западный голос, 1908, No. 756, 31 мая).

„Egle. carica uzhcy" (Novaya litovskaya mifologicheski-fantasticheskaya drama), Teatr i muzyka. Severo-Zapadnyj golos. 1907. Nr. 375, 3 marta («Эгле. царица ужей» (Новая литовская мифологическая-фантастическая драма), Театр и музыка. Северо Западный голос, 1907. No. 375. 3 марта).

Vida Bakutytė

The Legend, Myth, Symbol: Definition of the Phenomenon in the Context of Dramarurgys's and Theatre's Development in Lithuania

Summary

Key words: myth, legend, symbol, lithuanian language, lithuanian dramaturgy, folklore

The attempts to use a legend, myth or symbol as a reference point in the Lithuanian dramaturgy and theatre has its pre-history, which often becomes a matter of controversy. This phenomenon is partially linked with the development of the national and cultural identity. Indicative in this respect is the period when both Lithuania and Georgia were part of the czarist Russian Empire at the same time in history. Lithuania and Georgia are linked by a number of cultural ties: the Caucasus topic was used in the Lithuanian literature and art.

However, the development of literature and dramaturgy in the native language in Lithuania and Georgia has certain differences. When the famous Georgian writer Vazha-Pshavela gained recognition in the world of literature (around 1881), the Lithuanian printed word, with its origins dating back to the 16th century, and the Lithuanian language, being one of the oldest Indo-European languages, faced the oppression of Polonization and Russification from the 18th century onwards. With such historical circumstances in mind, we have to speak about two different contexts of development of literature and theatre in Lithuania and different definitions of the topic under analysis relating to it. The use of a Lithuanian myth or a legend in the dramaturgy written in other than Lithuanian language (19th century) and their use upon the restoration of the freedom of the Lithuanian word are two different cases loaded with peculiar aspects.

The baggage of the means of artistic expression used by the Polish Romantics in Lithuania in the 19th century included a number of Lithuanian words and characters from the Lithuanian mythology, which used to acquire a symbolic meaning and render archaic characteristics. The master of mythological mindset Józef Ignacy Kraszewski wrote his trilogy Anafielas with reference to the ancient Lithuanian mythology and named it after the songs from the Lithuanian legends. We may draw certain analogies between the first part of the trilogy by Kraszewski titled Lament of Vitolis and Giglia by Vazha-Pshavela (Lithuanian poet Jonas Graičiūnas, born in Tbilisi in 1903, translated Giglia into Lithuanian in 1977). The characters of the two works – a Lithuanian Ramojus and a Georgian Giglia – are warriors: the descriptive narratives and the scenes picturing the laments of their families bear certain resemblances.

With the music written by the Polish composer Stanislaw Moniuszko, who maintained his residence in Lithuania for some two decades, three cantatas Milda. Nijola and Krumine were based on the afore-mentioned plot line from the Lithuanian mythology. The texts (writing in Polish) of the cantatas contain a number of Lithuanian-Samogitian words evolving into symbols.

The transformed plots from the Lithuanian mythology and the modified characters from Lithuanian myths can be seen in a three-act play with a prologue and music Pajauta,

the Daughter of Lizdeika, or Vilnius in the 14th Century written by an actor of the Vilnius City Theatre Emil Deryng in 1854 after a historic novel of a Kaunas-born writer Feliks Aleksander Geysztowt Bernatowicz writing in the Polich language. The play juxtaposes, yet does not contrast, two religions – paganism based on the Lithuanian mythology and Christianity. The play makes use of the names of mythological gods and goddesses and portrays the modified characters from Lithuanian legends – Krivių Krivaitis (head pagan priest) Lizdeika and his daughter Pajauta. In fact, according to the Lithuanian mythology, Pajauta is the priestess of Lizdeika.

Krivių Krivaitis Lizdeika is a character from the legend about Vilnius, which has already become an archetype in the Lithuanian consciousness. He was the one to explain the dream to the Grand Duke of Lithuania Gediminas, signalling the establishment of a capital in Vilnius. The name of Lizdeika derives from a Lithuanian word lizdas (Engl. nest): He was found in an eagle's nest. In fact, the epics and folktales of other nations, including the Caucasus, also include the motif of priests found in a bird's nest. A bird, in particular an eagle, is often associated with the biographies of shamans or giants.

The plays based on folklore (fairy-tales) made an impact on the development of stylistics of the stage art in Lithuania in the early 20th century. The reflections of polemic type accompanied a Russian writer and playwright Evgeny Chirikov on his visit to Lithuania in 1908 and his new work The Magician entitled "the Russian fairy-tale", which was staged by a Georgian director Kote Marjanishvili in Vilnius.

The character from a folktale-legend and the image of a Lithuanian played an important role in the first plays of Lithuanian playwrights after the Lithuanian print ban was lifted in the early 20th century (an official ban on the Lithuanian press in the czarist Empire lasted 40 years (from 1864). In 1907, at the Vilnius City Theatre, the Lithuanian amateurs staged a five-act mythological play Eglė, the Queen of Serpents by Aleksandras Fromas-Gužutis, a Lithuanian Romantic writer, one of the predecessors of dramaturgy in the Lithuanian language, based on a Lithuanian folktale-legend. It gives a clear indication of anthropomorphism: Here you may not only find the symbols of a man evolving into a reptile (serpent-man) but also an irreversible turning of a man into a tree.

Legends and myths also fell into the scope of attention of the founders of the Lithuanian professional theatre in Kaunas in the early 20th century: Petras Vaičiūnas wrote a mythological fairy-tale Milda, Goddess of Love (1920) for this stage. The period which marked the development of the professional Lithuanian dramaturgy by refusing the amateur theatre traditions took advantage of symbolism, with its tendencies in the Lithuanian dramaturgy associated with both folklore (fairy-tale) and the experience of world dramaturgy. The use of the elements of folklore and mythology in Lithuanian literature and dramaturgy had an effect on the development of the Lithuanian national consciousness, playing a crucial part at the time when the Lithuanian intellectuals embarked on the road of building the national professional theatre.

ვიდა ბაკუტიტე
(ლატვია)

ლეგენდა, მითი, სიმბოლო: ფენომენთა განმარტება ლიტვური თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების კონტექსტში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: მითი, ლეგენდა, სიმბოლო, ლიტვური ენა, ლიტვური დრამატურგია, ფოლკლორი.

ლეგენდის, მითისა თუ სიმბოლოს გამოყენების მცდელობას ლიტვურ დრამატურგიასა და თეატრი, აქვს თავისი წინა ისტორია, რაც ხშირ შემთხვევაში დავის საგანი ხდება. ეს ფენომენი ნაწილობრივ დაკავშირებულია, ეროვნული თუ კულტურული იდენტობის განვითარებასთანაც. საყურადსაღებოა ის პერიოდი, როდესაც ორივე ლიტვაცა და საქართველოც ცარისტული რუსული იმპერიის ნაწილები იყვნენ. შედეგად ლიტვასა და საქართველოს ბევრი კულტურული კავშირი გააჩნიათ: კავკასიის საკითხს ლიტვურ ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია.

თუმცა აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურისა და დრამატურგიის განვითარება მშობლიურ ენაზე, ლიტვასა და საქართველოში განსხვავებული იყო. მაშინ როდესაც ცნობილმა ქართველმა მწერალმა ვაშა-ფშაველამ აღიარება მოიპოვა, როფორც ერთ-ერთმა მნიშვნელოვანმა შემომქმედმა, ლიტვური ენა, რომელიც უნდა ითქვას, რომ ერთ-ერთი უძველესი ინდო-ევროპული ენაა, და ამას გარდა ლიტვურ ენაზე გამოცემული წიგნები XIV საუკუნიდან გვხვდება, ამ პერიოდისათვის პოლონეთისა და რუსეთის მიერ აქტიურად იჩაგრებოდა. ამგვარი ისტორიული გარემოებების გათვალისწინებით, ჩვენ უნდა ვისაუბროთ ლიტერატურისა და თეატრის განვითარების ორ განსხვავებულ კონტექტზე.

დრამატურგიაში ლიტვური მითისა თუ ლეგენდის გამოყენება არალიტვურ ენაზე (XIX საუკუნე) და ამ ტერმინთა ხმარება, დამოუკიდებლობის აღდგენისა და ლიტვური ენის კვლავ აღზევების პერიოდში გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებული ასპექტებით.

XIX საუკუნეში ლიტვაში მოღვაწე პოლონელი რომანტიკოსები იყენებდნენ ლიტვურ სიტყვებსა თუ გმირებს ლიტვური მითოლოგიიდან, რომელიც მატებდა სიმბოლურ დათვირთვას და წინა პლანზე გამოჰქონდა არქაული ნიშან-თვისებები. მითოლოგიური აზროვნების ერთე-ერთმა თვალსაჩინო წარმომადგენელმა იოზეფ იგნასი კრასჩევსკიმ შექნა თავისი ტრილოგია „ანაფილეა“, ძველ ლიტვურ მითოლოგიაზე დაყრდნობით და ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილების სახელებიც ლიტვური სიმღერებიდან მომდინარეობს.

შესაძლებელია პარალელების გავლება კრასჩევსკის ტრილოგიის პირველ ნაწილსა 'Lament of Vitolis' და ვაშა-ფშაველას „გიგლიას“ შორის (ლიტველმა პოეტმა იონას გრაიციუნასმა, რომელიც 1903 წელს დაიბადა თბილისში თარგმნა ვაჟა-ფშაველას პოემა „გიგლია“ ლიტვურ ენაზე). ორივე ნაწარმოების გმირები — ლატვიელი რამოჯუცა და ქართველი გიგლიაც მებრძოლები არიან: დესკრიფციული ნარატივი და სცენები, რომელიც მათი ოჯახის მწუხარებას ასახავს მათ შორის მსგავსებას უსვამს ხაზს.

თუ გავითვალისწინებთ პოლონელმა კომპოზიტორის სტანისლაე მონი-

უსკომ შექმნილ მუსიკას (იგი ოცი წლის მანძილზე ცხოვრობდა ლიტვაში), სამი *კანტატა ილდა, იჯრო ა და რუმინე* ეფუძნება ლიტვურ მითოლოგიაში არსებულ ფაბულას. კანტანტების ტექსტები (დაწერილი პოლონურად) შეიცავენ ლიტვურ სიტყვებს, რომლების გადაზრდილი არიან სიმბოლოებში.

ლიტვური მითოლოგიის სახეცვლილ სიუჟეტებს და მოდიფიცირებულ პერსონაჟებს ვხედებით სამ-მოქმედებიან პიესაში, პროლოგითა და მუსიკით, „პაჯაუტა, ლიზდეიკას ქალიშვილი", ან „ვილნიუსი XIV საუკუნეში", რომელიც ვილნიუსის თეატრის მსახიობმა ნემილ დერინგმა 1854 წელს დაწერა და რომელსაც საფუძლას ფელიქს ალექსანდერ გეისტოვიზ ბერნატოვიცეს პოლონურ ენაზე დაწერილი ისტორიული რომანი უდევს. პიესა შეპირისპირებულია ორ რელიგია – პაგანიზმი, რომელიც ლიტვურ მითოლოგიას უდევს საფუძელად და ქრისტიანობა. ამას გარდა, გამოყენებულია მითოლოგიური ღმერთების სახელები და ლიტვური ლეგენდების სახეცვლილი პერსონაჟები — მთავარი პაგანი მღვდელი ლიზდეიკა და მისი ქალიშვილი პაჯაუტა. თუმცა ლიტვური მითოლოგიის თანახმად პაჯაუტა ლიზდეიკას ცოლია.

ლიზდეიკა ვილნიუსის ლეგენდის ერთ-ერთი პერსონაშია და ლიტვურ ცნობიერებაში არქეტიპული ნიშან-თვისების მათარებელია. მხოლოდ მან შეძლო გედიმინას, ლიტვის მთავარი პერცოგის სიზმრის ახნა, რომელიც ვილნიუსის დედაქალაქად ჩამოყალიბებას აუწყებდა. მისი სახელი ლიზდეიკა, ლიტვური სიტყვისაგან ლიზდას მოდის, რაც ბუდეს ნიშნავს. აღსანიშნავია, რომ ლიზდეიკა არნივის ბუდეში იპოვნეს. ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ სხვა ერების ეპოსში და ზეპირსიტყვიერებაში, კავკასიის ჩათვლით, ჩიტის ბუდეში ნაპოვნი მღვდლის მოტივი საკმაოდ გავრცელებულია. ჩიტი, განსაკუთრებით კი არნიე, ხშირად დაკავშირებულია შამანებთან და გოლიათებთან.

პიესები, რომელებიც დაფუძნებულია ფოლკლორსა თუ ზღაპრებზე დიდ გაელენას ახდენდნენ თეატრის მხატვრობის განვითარებია სტილისტიკაზე მეოცე საუკუნეში. ამის ამსახველია რუსი მწერლისა და დრამატურგის ევგენი ჩირკოვის 1908 წლის ვიზიტი ვილნიუსში და მისი ნაწარმოები „ჯადოქარი", რომელიც ქართველმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა დადგა ვილნიუსში.

ფოლკლორში არსებული პერსონაჟები და ლიტველის სახე მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ლიტველი დრამატურგების ნაწარმოებებში, მას შემდეგ, რაც ლიტვური ბეჭდვა ისევ ნებადართული გახდა XX საუკუნის დასაწყისში (ლიტვური გამომცემლობა აიკრძალა ცარისტული რუსეთის დროს დაახლოებით 40 წლის განმავლობაში) 1907 წელს, ვილნიუსის თეატრში, მოყვარულებისაგან დაკომპლექტებულმა დასმა დადგა ლიტველი რომანტიკოსი მწერლის ალექსანდრას ფრომას-გრუზუტის ხუთ მოქმედებიანი მითოლოგიური პიესა, „ეგლე, გველების დედოფალი". ის ანტროპომორფიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია: ნაწარმოებში შეიძლება ნაანყდეთ რეპტილიად გადაქცეულ კაცსა თუ ხედ გადაქცეულ ადამიანს.

ლეგენდებითა და მითებით დაინტერესება მეოცე საუკუნეში კაუნასში ლიტვური პროფესიული თეატრი დამფუძნებლებმაც გამოხატეს. 1920 წელს პეტრას ვაიციუნასმა სპეციალურად დადგმისათვის შექმნა მითოლოგიური ზღაპარი „მილდა, სიყვარულის ქალღმერთი".

ფოლკლორისა და მითოლოიის ელემენტების გამოყენებამ ლიტვურ ლიტერატურას და დრამატურგიაში ლიტვური ეროვნული ცნობიერების განვითარებას შეუწყო ხელი, და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებასა თუ განვითარებაში.

ივანე ამირხანაშვილი
(საქართველო)

სიმაღლე სულიერებისა

ელისო კალანდარიშვილის ხსოვნას

ასეთი ადამიანები ყურადღებასა და დაფასებას იმსახურებენ ხოლმე, მაგრამ, სამწუხაროდ, სწორედ ისინი გვრჩებიან თვალთახედვის არედან, რადგან უჩუმრად, უხმაუროდ, უპრეტენზიოდ ემსახურებიან თავიანთ საქმეს.

ელისო კალანდარიშვილი იყო ერთი მათგანი, რომელიც ყოველთვის გვაოცებდა არაჩვეულებრივი ნიჭითა და სულიერებით. ის იყო ნიმუში იმისა, თუ რაოდენ მშვენიერია, როცა ადამიანის ინტელექტს ბუნებრივად ერწყმის თავმდაბლობა და შინაგანი უბრალოება.

ძალიან ძნელია, წარმოუდგენელიც კი არის მასზე წარსულ დროში საუბარი. იმდენად ახლოს იყო სიცოცხლესთან, იმდენად ცხოვლად შეიგრძნობდა ყოფიერების არსს, იმდენად უყვარდა ქვეყნიერება.

კარგად მახსოვს, 80-იანი წლების ბოლოს ჩვენს ფილოლოგიურ სამეგობროს შემოემატა ერთი კაფანდარა, სათვალიანი გოგონა, რომელმაც თან მოიტანა საოცარი სიხალისე, უშუალობა, სითბო. მაშინვე მოექცა ყურადღების ცენტრში. შესანიშნავად მღეროდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს, უკრავდა ფანდურს, ცეკვავდა.

მიუხედავად ამისა, მაინც ვერ იტყოდი, რომ ყოფითი მაჟორი განსაზღვრავდა მის პიროვნულ ხასიათს. აშკარა იყო, რომ ამ მეტად უბრალო, ღიმილიანი ადამიანის სულიერი სამყარო სხვა სიღრმეებს მოიცავდა, სხვა გაქანებისა და მნიშვნელობის საგნებს სწვდებოდა.

ამიტომ არ გამკვირვებია, როცა სერიოზულ სამეცნიერო მუშაობას მოჰკიდა ხელი და მალე საინტერესო, საგულისხმო შრომებიც შემოგვთავაზა.

მის შრომებს შორის გამოვარჩევდი მონოგრაფიას „ქრისტიანული მქადაგებლობა და სულხან-საბა ორბელიანის ჰომილიები", რომელიც 2005 წელს გამოსცა გამომცემლობა „უნივერსალმა".

ელისო კალანდარიშვილის ამ წიგნის მკითხველს საშუალება ეძლევა თვალი გაადევნოს ჰომილეტიკის ისტორიას, ახლოს გაეცნოს ქადაგების თეორიას და პრაქტიკას.

ტრადიციულად ჰომილეტიკა მიჩნეულია ანტიკური რიტორიკის ქრისტიანულ ანალოგიად, მაგრამ როგორც ელისო კალანდარიშვილმა შენიშნა, ქრისტიანული მქადაგებლობა არის არა უშუალო გაგრძელება ბერძნულ-რომაული ორატორული ხელოვნებისა, არამედ თვისობრივად ახალი მოვლენა, ახალი ჟანრი — ახალი მსოფლმხედველობით, მიზნებითა და მასშტაბებით. იესოს ცნობილი „ქადაგება მთაზე" (მათე, 5-7) არის პირველსახე მქადაგებლობისა, რადგან სწორედ „მთაზე" გამოიკვეთა ის ძირითადი თემები, რომლებსაც უტრიალებს ჰომილეტიკა.

მთლიანი და ერთიანია მეცნიერის მიდგომა საკვლევი თემისადმი — ელისო კალანდარიშვილი ღრმად და არგუმენტირებულად განიხილავს ქადაგებათა სულხან-საბასეულ მეთოდიკას, მსოფლმხედველობას, სტილს, ლიტერატურულ

ნყაროებს, მთავარ მოტივებს, ქრისტიანული ეთიკისა და მორალის საკითხებს. ეს არის შრომა, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის ვერც ერთი სპეციალისტი თუ რიგითი მკითხველი, ვისაც სურს ახლოს გაეცნოს ჰომილეტიკის ისტორიას და ამ ისტორიის კონტექსტში — სულხან-საბა ორბელიანის ქადაგებათა სტილისტიკას.

ელისო კალანდარიშვილის სამეცნიერო შრომებს ეტყობა თავისებური ხელწერა, რომელშიც პროფესიონალიზმთან ერთად აეტორის პიროვნული პორტრეტიც იკითხება და ეს ნდობით განაწყობს მკითხველს მისი ანალიტიკური კვლევების მიმართ.

პროფესიონალიზმი და პიროვნული თვისებები გამოარჩევდა ელისოს ყველგან, სადაც მოღვაწეობდა: თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა თუ სკოლაში.

ნიჭიერი, საქმის მცოდნე, დაუღალავი მეცნიერი და პედაგოგი, გულისხმიერი კოლეგა და ერთგული, ხალისიანი მოყვასი. ასეთი იყო და ასეთად დაგვრჩება ხსოვნაში ელისო კალანდარიშვილი — ჩვენი ძვირფასი მეგობარი.

ელისო კალანდარიშვილი
(საქართველო)

ბიბლიური პარადიგმატიკისა და სახისმეტყველების თავისებურებანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში*

ბიბლიური სახისმეტყველება ამოსავალია ყოველი ქრისტიანი ერის ლიტერატურულ-სააზროვნო გამოცდილებისა. უნივერსალობისადმი სწრაფვა წარმოშობს სახე-სიმბოლოთა ისეთ სისტემას, რომელიც სამყაროს ერთიანობაში, მთლიანობაში მოიაზრებს და არა დანაწევრებულად, სეკულარულად. იქმნება გარკვეული არქეტიპული მოდელები, რომლებიც, ერთი მხრივ, მკაცრად რეგლამენტირებულია, თუმცა, მეორე მხრივ, ღია და ინვარიანტულია. სწორედ ეს სინთეზი აყალიბებს მათ მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ ბუნებას.

შეუცნობლისა და შეცნობადის, მდგრადისა და მედინის, წარუვალისა და სასრულის ანტინომიური შეერთების საფუძველზე აღმოცენდება ერთიანი ხედვის, მიმართულების მქონე მსოფლგანცდა, უზენაესს დამორჩილებული სუბიექტი ბაძვა-ზიარების გზით უნდა დაუბრუნდეს პირველსაწყისებს, მასში უნდა აღდგეს პირველქმნილი, იდეალური ჰარმონია.

ბიბლიური სახისმეტყველება განმსაზღვრელია არა მხოლოდ შუასაუკუნეობრივი მსოფლხედვისა, არამედ მთელი შემდგომი ლიტერატურული ეპოქებისა. ის თანდათან აზროვნების წესად იქცევა. მართალია, თანამედროვე პერიოდში ცნობიერების მიზანმიმართული ინტენსივობა იცვლება, მაგრამ ბიბლიური განსახოვნების ფორმები ავთენტური თუ ტრანსფორმირებული გზით უდავოდ განსაზღვრავს ლიტერატურულ-სააზროვნო პროცესის მიმდინარეობას ყველა ჟანრში.

არქეტიპულ-პარადიგმული აზროვნება ქართული სასულიერო და საერო მწერლობის საფუძველთა საფუძველია. მითოლოგიური და აღთქმისეული სიმბოლიკა განსაზღვრავს კონცეპტუალურ მახასიათებლებს, კოგნიტურ ასპექტებს, ესთეტიკურ მრწამსს. ქართული სახისმეტყველებითი სისტემის სააზროვნო წესი ცხადად ვლინდება როგორც XIX, ისე XX-XXI საუკუნეების ეპოქათა ფილოსოფიურ მსოფლგანცდასა და მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებში.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მსოფლმხედველობრივი და სახეობრივი გამოხატვის თავისებურებანი სწორედ ბიბლიური სახისმეტყველების არქეტიპულ-პარადიგმულ წიაღთან მისი ორგანული, სილრმისეული კავშირით იხსნება. ამასთანავე, სპეციფიკურია ის, რომ განსახოვნების კლასიკურ ფორმებს აქ ერწყმის მითოლოგიურ, წინარექრისტიანულ წარმოდგენათა არქეტიპული მოდელები, რაც ახლებურ ხედვას ბადებს. შემდგომი ტრანსფორმაციის გზით მითოლოგიური, დემონური, ზღაპრულ-ფანტასტიკური წარმოდგენები სიმბოლურ-ესთეტიკურ ფუნქციას იძენს და ორგანულად ეწერება ქრისტიანულ ცნობიერებაში, იმ მრავალფეროვან და დახვეწილ სივრცეში, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა ქმნის.

ვაჟა ახალ, უცხო „ქრონოტოპს" ქმნის. მასში სამყაროს სასრულობაც, ვექტორულობაც მოიაზრება და წრებრუნვაც, ზედროულობაც და ზესივრცულობაც, რომელთაც ერწყმის ლოკალიზმი და გრავიტაციულობა. ამ თავისებური ქრონოტოპის მოქმედების არეალი კი, უპირველესად, ადამიანის სულის წიაღია.

---

* დაცულია ციტირების ავტორისეული ვერსია.

ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟთა ყველაზე თვალშისაცემი თავისებურებაა მათი აზროვნების პარადოქსულობა. ამ მხრივ ისინი სრულიად ახლებური და განსხვავებული ცნობიერების დამამკვიდრებელნი არიან XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. პრობლემები, რომელთაც ეს პერსონაჟები წამოჭრიან, მწვავე მსოფლმხედველობრივი ჭიდილის შედეგად იშვება როგორც საკუთარ თავთან, ისე გარემომცველ სამყაროსთან, საზოგადოებასთან. მათი ახალი იდეები პარადოქსულია საყოველთაოდ დამკვიდრებული აზროვნების ფონზე. ეს თავისებური „აღმოჩენებია", რომელნიც ხშირად ინტუიციის წიაღში იღებს სათავეს და თანდათან ცნობიერ, გააზრებულ, ნათელ პრინციპებად ყალიბდება. ამ გზით კი ხდება გმირის მეტამორფოზა, ფერისცვალება.

ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟთა აზროვნების პარადოქსულობას, ვფიქრობთ, საფუძვლად ედება ქრისტიანული მოძღვრების პარადოქსული ბუნება. ქრისტიანობის წიაღში ტრადიციული აზროვნების საყოველთაოდ გავრცელებული მოდელი ძირეულად იცვლება. ეს ცვლილებები ხელს უწყობს ცნობიერების ახალი, ძველისგან სრულიად განსხვავებული ტიპის ჩამოყალიბებას. იოანე ოქროპირის განმარტებით, ქრისტეს მცნებები და მის მიერ ნაქადაგები ახალი პოსტულატები ენინააღმდეგებოდა მთელ სამყაროში გავრცელებულ აზრებსა და შეხედულებებს. სწორედ ამით ხსნის წმინდა მამა იმ უჩვეულო რეაქციას, რომელიც მოჰყვა ებრაელთა წინაშე მაცხოვრის ქადაგებას. იმ საზოგადოებაში, რომლის მოქმედების მთავარი პრინციპი იყო: „თუალი თუალისა წილ და კბილი კბილისა წილ", იესო ამკვიდრებს პარადოქსს — „არა წინააღმდგომად ბოროტისა". ის მრევლის თვალწინ ცვლის ძველი ეთიკის ნორმებს ახლით, ძველი აღთქმის კანონის იმპერატიულ მოთხოვნებს — მადლის განსაკუთრებული, უჩვეულო პრინციპებით: „რომელმან გცეს ყურიმალსა შენსა მარჯუენესა, მიუპყარ ერთკერძოიცა", „აკურთხევდით მაწყევართა თქუენთა და კეთილს უყოფდით მოძულეთა თქუენთა". ეს არის ახალი, უცნაური ლოგიკის მქონე, მაგრამ ერთადერთი და უზენაესი ჭეშმარიტება, რომელმაც უნდა შვას ახალი ადამიანი, ნათლობით მოქცეული, სულიერი ფერისცვალებით გასხივოსნებული.

ძველი ადამიანის სიკვდილი და მისსავე წიაღში „ახალი კაცის" ჩასახვა, რასაც პავლე მოციქული განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟთა სულიერი მეტამორფოზის უმთავრესი გზაა. ამას კი ისინი სწორედ აზროვნებისა და ქმედების პარადოქსულობით აღწევენ. ისინიც, მაცხოვრის მსგავსად, ცვლიან ძველ ნორმებს ახლით. ეს ახალი პრინციპები კი მადლს ეფუძნება და არა ნორმატულ კანონს. ამით ვაჟა ბიბლიური ჭეშმარიტების დამამკვიდრებელთა ფუნქციას ანიჭებს თავის გმირებს.

უნდა შეიცვალოს სამყარო, ძველი წესით ცხოვრება მიუღებელია — ასეთია ვაჟას სულისკვეთება, მას არ სურს თვისტომთა შორის, რომელნიც საოცრად ეძვირფასება და თითქმის აღმერთებს, ბატონობდეს არასწორი აზროვნება, ყალბასული შეხედულებები სამყაროსა და ადამიანზე. არადა მთის ადათთაგან საკმაოდ ბევრს ხედავს ისეთს, რომელნიც ერთ დროს, ალბათ, გარკვეულ ფუნქციას ასრულებდა, მაგრამ ვაჟას თანამედროვე ეპოქაში სრულიად გამოეცალა ნიადაგი. მწერალი განსაკუთრებით გამოყოფს იმ ჩვეულებებსა და წესებს, რომელთაც შურისძიების, სისხლის აღების მოტივი უდევს საფუძვლად. ერთ-ერთი ასეთია „უპატრონო მკვდრის" მოვლის ადათი. უპატრონოდ ითვლება მიცვალებული,

რომლის სისხლის აღება, სამაგიეროს გადახდა ნათესაობამ ვერ მოახერხა, ანუ ვერ უპატრონა. ასეთ მკვდარს საიქიოს მოსამსახურედ ვერავინ დაუდგება, „უმცროსი" არეყოლება.ამშეხედულებისპრიმიტიულობასდაშეზღუდულობასგანსაკუთრებით ამძაფრებს ის განსხვავება, რომელიც ამავე საკითხის ქრისტიანულ გააზრებასა და მთაში დამკვიდრებულ ცნობიერებას შორის არსებობს. ქრისტიანული მოძღვრება სრულიად გამორიცხავს გრძნობად-კონკრეტულ რეალობებს იმქვეყნიურ, საიქიო არსებობაში. ჯოჯოხეთიც და სასუფეველიც თავიანთი არსით სრულიად გამორიცხავენ გრძნობისმიერ, ადამიანური სამყაროსთვის დამახასიათებელ, ხელშესახებ მოვლენებს. პავლე მოციქულის განმარტებით, იმ სამყაროში არც ქორწინდებიან, არც განქორწინდებიან, სულს არ სჭირდება არსებობის მიწიერი, ხილული ფორმები. ამდენად, საიქიო ცხოვრების შესახებ გრძნობად-კონკრეტული წარმოდგენები მხოლოდ ცრურწმენის სფეროს განეკუთვნება. სწორედ ასე აღიქვამს ვაჟა-ფშაველა მთის იმ ადათ-წესებს, რომელნიც ადამიანის ცნობიერების ისტორიის დაბალგანვითარებულ ეტაპზე შემუშავდა გარკვეულ გარემოებათა შედეგად, შემდგომში კი ყოველგვარი საფუძველი გამოეცალა და უშინაარსო, უფრო მეტიც, მახინჯ, არაჰუმანურ ცრურწმენად იქცა. სწორედ ამას აღმოაჩენენ მისი პერსონაჟები. ალუდა ქეთელაური მკლავის მოჭრის მიზანშეწონილობაზე რომ დაფიქრდება, ჯერ საკუთარი სულის წიაღს უკვირდება, „პირს დაწოლია ნისლები". სანამ თემს გაანდობს თავის ახალ მსოფლმხედველობას, ის ჯერ თვითონ იცნობიერებს, რა მოხდა მუცალთან შებრძოლების შემდეგ, რატომ უღრღნის გულს აქამდე უცნობი განცდა. პოემის II თავი ალუდას სულიერი მეტამორფოზის, მისი სულის წიაღში „ახალი კაცის" ჩასახვის ცხადი სურათია. საველეს პავლედ ქცევის პარადიგმა აქ თავისებური ტრანსფორმაციით იჩენს თავს. ალუდა ნაბიჯ-ნაბიჯ მიდის ახალ ჭეშმარიტებამდე. მკლავის მოკვეთის ერთ კონკრეტულ ადათში დაეჭვებას საყოველთაოდ სისხლისღვრის მიზანშეწონილობაში დაეჭვება მოჰყვება. „ვისაც მტერობა მოსწყურდეს"... — იწყებს ვაჟა და ყველა სიტყვა, რაც ამის შემდეგ ითქმება, რაღაც მისტიკური, მაგიური ძალით ზეატყორცნის თხრობას. ეს აზრისა და გამომსახველობის მწვერვალია, მაქსიმალურად გამძაფრებული ემოციური მუხტის შემცველი. წყევლის ფორმულები: „სისხლ დაიგუბოს კერაში", „სისხლშია ჰქონდეს ქორწილი", „იქვე საფლავი გათხაროს" — შემაძრწუნებელი დაბეჯითებით ამხელს გმირის ცნობიერებაში ძრუნ ახალ იმპულსს — ჩვენ სისხლში ვარსებობთ, რაც ჩემთვის მიუღებელია. სწორედ ეს აღმოჩენა აძლევს ალუდას ძალას, ემსხვერპლოს თავის ახალ მრწამსს, არაფერი დათმოს, მეტიც — მაქსიმალური მოითხოვოს. პირველად, როცა ცხოვრების ფილოსოფია დააფიქრებს და იკითხავს — „მარტოთ ჩვენ გვზდიან დედანი?" რასაც ურჯულოთა ცხონებაზე ფიქრიც მოჰყვება; მეორედ კი ხატობაზე, მუცალის სულის საპატრონოდ მისული, დაჟინებით რომ ეუედრება ბერდიას, დაუურვოს მკვდარი ქისტის სულს და ამით მასაც სული მოათქმევინოს. პარადოქსია, ამიტომაც ყველასათვის გაუგებარი და მიუღებელი, ისეუე, როგორც ახალი წელთაღრიცხვის, ახალი ჭეშმარიტების დაბადების პირველ დღეებში თქმული — „გიყვარდეს მტერი შენი". ქრისტეს გზაზე მდგარი ალუდა, ჭეშმარიტი მარტვილივით გულდინჯად იცავს თავის ახალ მრწამსს, ამბოხისა და საბოლოოდ ჰარმონიის, თვინიერების („თემს ნუ სწყევთ") მოპოვებით წმინდა მხედარივით უშეცდომოდ გაიელის გზას და „სრბას აღასრულებს", თვითონაც ეზიარება ახალ

ჭეშმარიტებას და მთელ სამყაროსაც აზიარებს.

ვაჟა-ფშაველას ზნეობრივ მრწამსს საფუძვლად უდევს ქრისტიანული ბაძვა-ზიარების პრინციპი, რომლის თანახმადაც ზეციური და მიწიერი იერარქიის ყოველი ქვემდგომი არსება უნდა მიემსგავსოს ზემდგომს. ეს ზესწრაფვა განაპირობებს მის საფეხურებრივ სვლას ღვთისკენ, ანუ ზნეობრივ დახვენასა და განწმენდას. ქვემდგომთა ბაძვა იწვევს დაცემას, დაკნინებას. მხოლოდ ზესწრაფვით ეზიარება არსი თავის უმაღლეს „მეს". იერარქიის სათავეში დგას უზენაესი არსება, ღმერთი. ადამიანს განღმრთობის გზა თვით უფალმა დაუსახა, მას ძალუძს საკუთარ თავში აღადგინოს ხატი ღვთისა, განინმინდოს და ღმერთშემოსილი გახდეს.

ვაჟა-ფშაველას სამყაროში არა მხოლოდ ადამიანი, არამედ ბუნების ყველაზე უმნიშვნელო სუბიექტიც კი ესწრაფვის შემოქმედთან გამთლიანებას, მის მადლთან ზიარებას. ისინი მხოლოდ სამშვინველის ძალით როდი მოქმედებენ, არამედ უკვდავი გონის კარნახით. ამიტომაც ბუნების გასულიერება ვაჟასთან მხოლოდ მხატვრული პირობითობა კი არ არის, არამედ ღრმა ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფციის ნაწილი, რომლის თანახმადაც სამყაროში არაფერია შემთხვევითი და იმპულსური, ყოველივე ემორჩილება გარკვეულ კანონზომიერებას. ბუნებას აქვს გონი — ის, რაც წესით მხოლოდ ადამიანს უნდა ჰქონდეს, ღვთის ხატად შექმნილ არსებას. გონის არსებობა კი თავისთავად გულისხმობს ზნეობის ფენომენსაც.

ვაჟასთან ბუნებას თავისი ზნე აქვს, ზოგჯერ ადამიანთა მსგავსი, ზოგჯერ კი მათზე ამაღლებულიც კი. უფრო მეტიც, ცოცხალი თუ არაცოცხალი ბუნების სუბიექტთა მიერ ადამიანთა ქცევის შეფასება, მათი ქმედების მორალურ-ეთიკური კუთხით განსჯა ვაჟას შემოქმედების თანმდევი პრინციპია. ამის მაგალითი მრავლადაა მის პროზასა და პოეზიაში. თვალსაჩინოებისთვის მოვიხმობთ ერთ მათგანს. მოთხრობაში „კლდემ მხოლოდ ერთხელ სთქვა" წარმოჩენილია ადამიანთა ორპირობა, სიტყვისა და საქმის ურთიერთდაპირისპირება, თვალთმაქცობა. კლდე მართლისმთქმელია, მამხილებელია. ის კაცთა ავზნეობას სულის სიღრმემდე განიცდის და ცდილობს ახსნას ამის მიზეზი. ადამიანის სიცოცხლე ცოდვისა და მონანიების უწყვეტი ჯაჭვია. ეს სამწუხარო კანონზომიერებაა. კლდეც კი, უსულო კლდე, გულისტკივილით შენიშნავს: „ეგ ზნე რომ არ ვიცოდე კაცისა, დღესვე მთელი ქვეყნის თვალწინ გავფენდი, რაც შეცდომა მოჰსვლია, რაც დატრიალებულა დედამიწის ზურგზე, მაგრამ ამაო შრომა იქნებოდა: კაცმა უნდა სცოდოს, კიდევ შეცდომა ჩაიდინოს, რომ მერე ინანოს, შემდეგ ისევ ეცადოს, შეცდომა გაასწოროს, ესაა მისი სიცოცხლე, დიაღ, დავანახებდი ყველა მის გონების, გრძნობის უსუსურობას, ამას რომ არ ვხედავდე, და მეც დავიფუშებოდი. აღარ მინდოდა მას შემდეგ სიცოცხლე, აღარც იყო ჩემი ყოფნა საჭირო, გულდამშვიდებით, ბედნიერად დავხუჭავდი თვალს და მოვისვენებდი" (ვაჟა-ფშაველა 2002:168).

საკუთარი არსების მსხვერპლად გაღების, მაღალი იდეალებისთვის თავგანწირვის მაგალითები ვაჟას სხვა თხზულებებშიც მრავალგზის იჩენს თავს.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ ადამიანის სულიერი განვითარების გზას. თვითგანწმენდის სურვილი პერსონაჟში აღძრავს ზნეობრივ იმპულსს, რაც ხდება საწინდარი მისი შინაგანი აღმასვლისა. ამ პროცესს საფუძვლად ედება სხვადასხვა მოვლენა; ზოგჯერ მეტამორფოზა გამოწვეულია ობიექტური, გარეშე მიზეზით, ყოფის ლოგიკით, გმირისგან გაუცნობიერებლად. მინდია ქაჯთა ტყვეობაში თავის მოკვლის მიზნით ჭამს

გველის ხორცს, ფიქრობს, რომ ამით დასრულდება მისი უსაზღვრო ტანჯვა. მან არ იცის, რომ ამ აქტით სულიერი თვალი აეხილება, ახალ სულს ჩაიდგამს, ახალ ხორცს შეისხამს. მინდიას ბუნებასთან წილნაყარობა უთუოდ გულისხმობს ღმერთთან თანაზიარობას. ამის დასტურია ღვთისგან მინიჭებული კურნების უნარი, რომელიც სასწაულქმედების ერთ-ერთი სახეა. მაცხოვრის მიწიერი მოღვაწეობაც ხომ ორ საწყისს ეფუძნებოდა: ქადაგება და საკვირველთქმედება.

ქრისტიანული სინანულის მოტივი ძალზე ორგანულია ვაჟას შემოქმედებისთვის. ეს ბუნებრივიცაა. სინანული უდიდესი საიდუმლოა. იგი მსჭვალავს მთელ „ახალ აღთქმას". იოანე ნათლისმცემელი არის პირველი მქადაგებელი ქრისტიანული სინანულისა. მას წმინდა მამები ასეც უწოდებენ: „ქადაგი სინანულისა". ნათლისმცემელი წინ უსწრებს იესო ქრისტეს, რათა მოუწოდოს ხალხს, განამზადონ გზანი უფლისა. იოანე ოქროპირის განმარტებით, იუდეველნი ამ დროს ცოდვის ტყეობაში იყვნენ, თუმცა ვერ გრძნობდნენ ამას და თავიანთ თავს უბიწო, მართალ ადამიანებად მიიჩნევდნენ. და აი, მოდის იოანე ნათლისმცემელი, რათა ებრაელებს თვალი აუხილოს ცოდვებზე, რადგან საკუთარ სულიერ მანკიერებათა შეუცნობლობა მათ ჭეშმარიტების გზიდან განაგდებდა. ნათლისმცემლის მოვლინების მიზანი ის იყო, რომ ხალხს თავისი ცოდვები შეეცნო და სინანულისკენ მიდრეკილიყო, მაგრამ ამ ცოდვათა გამო ადამიანები კი არ უნდა დასჯილიყვნენ, არამედ მონანიების გზით უნდა შეეძინათ თავმდაბლობა, განესაჯათ საკუთარი თავი და მიეღოთ შენყალება. სინანულს უნდა მოპყვეს თვალის ახელა, ძველი გზიდან გადადგომა და ნათლისღების ძალით ჭეშმარიტებაზე მოქცევა. სინანულს ქადაგებს თვით მაცხოვარიც. „შეინანეთ" — ეს არა უბრალო მიმართვაა, რომელიც ადამიანმა შეიძლება შეასრულოს ან არ შეასრულოს, არამედ აუცილებელი, გარდაუვალი მოთხოვნა მათთვის, ვინც მზადაა აღიაროს იგი ერთადერთ და უტყუარ ჭეშმარიტებად, დათმოს, რაც აქამდე იყო და ყველაფერი თავიდან დაიწყოს.

ქრისტიანული სინანულის მოტივი უდევს საფუძვლად ვაჟას შესანიშნავ პოემა „გოგოთურ და აფშინას". პიროვნული განვითარების გზას აქ სწორედ სინანულის მძაფრი განცდა განსაზღვრავს.

თ. ჩხენკელის დაკვირვებით, ვაჟას პერსონაჟთაგან ზოგი ზეალმავალია, ზოგიც — ქვედაღმავალი. ზეალმავალია ალუდა, რადგან ის პრინციპთა შინაგანი შენარჩუნებით უმაღლეს იდეალთა ერთგული რჩება; ქვედაღმავალი გმირია მინდია, რომელმაც ვერ შეძლო ღვთის ნიჭის დატევნა საკუთარ თავში (ჩხენკელი 1989:51).

ზეალმავალ გმირთა კატეგორიას განეკუთვნება აფშინა. მისი გზა, მართლაც, გამორჩეულია კონტრასტულობის ნიშნით: შარაგზის ყაჩაღობიდან — ხევისბრობამდე. გოგოთური ლაღი სულის მქონეა, აფშინა შინაგან თავისუფლებას მოკლებული, შებოჭილი პიროვნებაა. მათ ხასიათს განსაზღვრავს მათივე ზნეობრივი ორიენტირები. გოგოთური ღირსებას ემსახურება, აფშინა — ულირსობას.

ზნეობრივი მუხტი, რომელიც მსჭვალავს გოგოთურის საქციელს მათი შებრძოლების ჟამს, არის ის ბიძგი, რომელმაც უნდა მოიტანოს აფშინას ფერისცვალება. ამ შემთხვევაში იმპულსი გარედან მოდის, მაგრამ სილრმისეული შთაბეჭდილების ძალას იძენს. აფშინას გარდაქმნა უცებ ხდება, ეს არ არის მტანჯველი პროცესი, როგორც სხვა შემთხვევაში (ალუდა, მინდია). პერსონაჟთა სამოქმედო სივრცე არ სცდება ბრძოლის ველს. მოდელი მარტივია: შეხვედრა, მხილება,

აღიარება. თუმცა ხანგრძლივი და მტანჯველია შემდეგი ეტაპი — საკუთარ თავთან მარტო დარჩენა. გოგოთურისგან შენდობილი აფშინა გულის წყლულს მაინც ვერ ირჩენს. ის უკვე ხევისბერია, სხვათა სულებზე ზრუნავს, თვით შეუნდობს ცოდვებს მონანიეთ, მაგრამ მძიმე და დამთრგუნველი დარდი ღრღნის მის შინაგან არსებას. ჭეშმარიტი სინანული ხანგრძლივი და მტანჯველია, განწმენდისკენ მიმავალი გზა ეკლიანია. იგი თვითდაჭვებას, სულიერ გაორებას, შინაგანი წონასწორობის დარღვევას იწვევს. ლოგინად ჩავარდნილი აფშინა იმ ცოდვებს ინანიებს, რომელთა გააზრებაც ღმერთმა დააკისრა. პოემის ფინალში აფშინას თითქოს დაძლეული აქვს საკუთარი ცოდვის შეგრძნება, იგი ხევისბრობს, ხალხს არიგებს, მოძღვრავს, მაგრამ სულიერ მშვიდობამდე ჯერ შორსაა — ღამ-ღამობით ცხარე ცრემლით ტირის, ალბათ, სიცოცხლის ბოლომდეც იქვითინებს, რადგანაც სულის განსპეტაკების გზა ტანჯვასა და სულიერ ჭიდილში გამოჩნდება. აფშინას სული ბრძოლის ველია, არანაკლებ მძაფრი ბრძოლისა, ვიდრე გოგოთურთან ფიზიკური დაპირისპირება იყო. ხმლითა და იარაღით ამ ომს ვერ მოიგებ; ის სულიერი თვალის ახელას და ზეამაღლებას, ღვთიურისკენ სწრაფვას მოითხოვს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ხილვა-ჩვენებებს, ზეცნობიერ, მიღმიერ, ზებუნებრივ მოვლენებს. ეს ნაკადი იმდენად მძლავრია, რომ ვაჟას მკვლევართა უდიდესი ნაწილი საგანგებოდ შეისწავლის მას (გრ. კიკნაძე, გ. ასათიანი, თ. ჩხენკელი, რ. სირაძე, რ. თვარაძე, ზ. კიკნაძე, ი. ევგენიძე, თ. შარაბიძე და სხვ.). ხილვა-ჩვენებანი განხილულია როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციის თვალსაზრისით.

ხილვა გამოცხადების ერთ-ერთი შინაფორმაა. ის საფუძვლად უდევს როგორც წინარექრისტიანულ, ისე შუასაუკუნეობრივ წარმოდგენებს სამყაროზე. მასში მჟღავნდება ამა თუ იმ ეპოქის, ხალხის აზროვნებისა და ხასიათის თავისებურებანი. არსებობს მითოსური ხილვა-წარმოდგენები, რომელნიც აერთიანებენ ტომებს, ერებს და კოლექტიური ხასიათისაა სულიერი მოღვაწეობის ერთობლიობის თვალსაზრისით. ეს წარმოდგენები დროისა და სივრცის მიღმაა და გარკვეული ამორფულობითაც ხასიათდება.

ხილვა-ჩვენებანი ქრისტიანულ აზროვნებაშიც დიდ როლს ასრულებს. ძველაღთქმისეულ ისტორიაში ბიბლიურ პატრიარქთა და წინასწარმეტყველთა ხილვები ღვთისჩენის (თეოფანია) რანგშია აყვანილი. უზენაესი ეცხადება მოკვდავს ხილული რეალობის სენსუალური ნიშნით (კვამლი, ცეცხლი, ბურუსი, წყედიადი) აღბეჭდილი, თუმცა მისი მიღმიერი, არაგრძნობადი საწყისი მუდამ აქცენტირებულია.

ახალაღთქმისეულ სამყაროში ხილვა-ჩვენებანი უფლის დიდების, მისი სუფევის წარმომჩენია. გამოცხადება ადამიანს სულიერი გამოცდილების დახვეწის, შინაგანი ჭვრეტის განვითარების გზას უხსნის. ამის ყველაზე თვალსაჩინო გამოვლინებაა წარმართი სავლეს გარდაქმნა პავლე მოციქულად. სწორედ გამოცხადების ძალით იღვიძებს მის არსში მთვლემარე იმპულსი ნათლისა, ჭეშმარიტებისა. სავლე უნდა დაბრმავდეს, იქ, დამასკოს გზაზე უნდა დატოვოს ძველი არსი და თვალი უნდა აეხილოს მხოლოდ როგორც პავლეს, ახლად შობილს, ახალი არსით, ახალი ჭეშმარიტებით.

გამოცხადების უმაღლესი ფორმაა აპოკალიფსური ხილვა იოანე ღვთისმეტყველისა. ეს არის მასშტაბური, გლობალური ჭვრეტა სამყაროს აღსასრულისა

და მისი თანმდევი მოვლენებისა. პატმოსის ჭალაში იოანეს მიერ განცდილი იმდენად მისტიკურია თავისი არსით, რომ მისი აღწერა მხოლოდ სიმბოლოებით, მინიშნებებით, მეტაფორებით თუა შესაძლებელი. ესქატოლოგიური ტრაგიზმი სდევს თხრობას, თუმცა ზეციური იერუსალიმის საბოლოო სუფევის პერსპექტივას ამაღლებული, ნუგეშისმცემელი ინტონაციაც შემოაქვს.

ვაჟა-ფშაველა თავის თხზულებებში მიმართავს როგორც მითოლოგიურ, ისე აღთქმისეულ ხილვა-ჩვენებებს. აღსანიშნავია, რომ მითი მისთვის ძვირფასია, როგორც ხალხის ნიაღში წარმოქმნილი, მისი შემოქმედებითი უნარის წარმომჩენი მოვლენა. მითი ხომ ცხადად ავლენს ადამიანის გონებისა და გარე სამყაროს დაკავშირების უნარს, რაც, თავისთავად, ფანტაზიის, ოცნების, სასურველის იმპულსებს შეიცავს და შემოქმედებითი აზროვნების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. „მითები ის საშუალებებია, რომლებითაც არქეტიპები, არაცნობიერის არსებითი ფორმები ვლინდება და ცნობიერ გონებას უკავშირდება. არქეტიპები ინდივიდთა სიზმრებში ვლინდება და, ამდენად, სიზმრებს შეიძლება პერსონალიზებული მითები, ხოლო მითებს დეპერსონალიზებული სიზმრები ვუწოდოთ" (ლომიძე 2008: 218).

ხილვა-ჩვენებანი ვაჟას პოემებში სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებს. ესენია: ამა თუ იმ ფაქტისა და მოვლენის წინასწარმეტყველება; არარეალურის ვიზუალიზაციით უმთავრესი კონცეფციის გამოკვეთა; გმირის ინტუიციისა და ნათელხილვის უნარის აქცენტირება; ქვეცნობიერის, ცნობიერისა და ზეცნობიერის ურთიერთგანსაზღვრულობის,ან,პირიქით,გამომრიცხავობისჩვენებაკონკრეტულ შემთხვევებში; ადამიანის სულის ნიაღში ჩაღრმავება და მისი უაღრესი მხარეების ამოცნობა, ანუ „სულის წაკითხვა"; უფლის თვითჩენის (თეოფანიის) მისტიკური ხატებისა და პიროვნებასა თუ ჯგუფზე მათი ზემოქმედების, განმწმენდი ფუნქციის ცხადყოფა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟა მითოლოგიური ხილვა-ჩვენებების, ლეგენდებისა და ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებების (დევები, ალქაჯები, ჭინკები) ტექსტებში აღწერისას არასოდეს მიმართავს მტკიცებით, იმპერატიულ ინტონაციას. მან კარგად იცის, რომ ყოველ მითს, ლეგენდას ორი შრე აქვს: რეალური, ანუ სარწმუნო და ირეალური, ანუ დაუჯერებელი. ამიტომაც მას ხილვა თუ ჩვენება ყოველთვის შემოაქვს არა როგორც ობიექტური, დამტკიცებული ფაქტი, არამედ როგორც გონების დაშვება, საეარაუდო რეალობა. ამიტომაც ის არასოდეს არ წერს, ზუსტად ასემოხდაო.მითურდალეგენდარულეპიზოდსყოველთვისახლავსსიტყვაანფრაზა, რომელიც მას მტკიცებულების სახეს უკარგავს. ვაჟა წერს: „ამბობენ", „ხედავენ", „უნახავთ", „სმენიათ", „იტყვიან", „ძველად გაგონილი" და ა.შ. ამ გზით ის თითქოს ჩვენგან აუცხოებს ფაქტს, რათა მიგვანიშნოს, რომ ეს არაა ობიექტური რეალობა, მომხდარი და აღსრულებული, მაგრამ არც უსაფუძვლო, შეუძლებელი, დაუშეებელი ფანტასმაგორიაა. ასე იწყება „ბახტრიონის" საოცარი ფინალი, რომელშიც გველის მიერ ლუხუმის ხსნისა და აღდგინების ამბავია გადმოცემული. ეპიზოდი ასე იწყება: „იტყვიან, მაღლის მთის ძირსა"... შემდეგ კი ამას მოჰყვება ნახევრად ლეგენდური თხრობა. ვაჟა არსად გვაძალებს დავიჯეროთ დაუჯერებელი, არ გვიმტკიცებს, რომ ეს ფაქტი მას თავად აქვს ნანახი ან ნაგრძნობ-განცდილი. ის ფრთხილად, ფაქიზად მიგვანიშნებს, იტყვიანო და დანარჩენს ჩვენ მოგვანდობს. ამით ის ძალზე ახლოს დგას სახარებისეულ ინტონაციასთან. ცნობილია, რომ მაცხოვარი თავის მოძღვრებას აყალიბებს არა შეგონებათა ან ბრძანებათა, არამედ „ნეტარებათა"

სახით. ის როდი ამბობს, მხოლოდ ასეთი ადამიანი იქნება ნეტარიო, არამედ ქადაგებს, ყველა, ვინც მოისურვებს ასე მოქცევას, ნეტარი იქნებაო. მაცხოვარი არავის აძალებს, დაიჯეროს მის მიერ აღსრულებული სასწაულები. ვისაც მალე-მრწამის თვალი და ყური აქვს — ირწმუნებს, ვისაც არა — ის მადლის გარეშე დაიტოვებს თავს.

„ბახტრიონის" ბრძოლის წინ მეომრებს წმინდა გიორგი ეცხადება. ვაჟა აღწერს ამ ხილვას, თვით მხედართა თვალით დანახულს. ოთხი მეომრიდან თითოეული წმინდანს სხვადასხვა ასპექტით აღიქვამს — ერთი მის ბრწყინვალებას უსვამს ხაზს, მეორე — ღვთიურობას, მესამე — მტრედისფრად აღიქვამს, მეოთხე — ველის ყვავილს ადარებს. ეს სუბიექტურ განცდაში მოქცეული რეალობაა, რომელსაც ემოციის მაქსიმალური მუხტით აღვსება მოსდევს. ამის შემდეგ ლაშქარი წმინდა მხედრობად აცხადებს თავს. რეალობა აქაც ამქვეყნიურისა და მიღმიერის ზღვარზეა.

ვაჟა-ფშაველას პოემებში ხილვა-ჩვენებები რომ გარკვეული პირობითობის შემცველია, ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშიც არის აღნიშნული. რ. სირაძე „სტუმარ-მასპინძლის" ფინალის ანალიზისას წერს: „ამ შემთხვევაში მითოსური ხილვის შემოტანა გამართლებულია იმით, რომ მაღალი იდეალები მოითხოვს ამ იდეალთა განხორციელებას, თუნდაც ილუზიური ფორმით. აქაც ვაჟა ავტორისეული დანართებით მიგვითითებს შემოტანილი მითოსური ხილვის პირობითობაზე: „ღამ-ღამ ხედავენ სურათსა" — აქაც გაცნობიერებაა იმისა, რომ ეპიზოდი პირობითი ხასიათისაა, პირობითობის ფუნქციაზე გვაფიქრებს. მისი ფუნქცია კი ესთეტიკურია. იგი სახის განზოგადებას ემსახურება, ემსახურება პოემის ძირითადი იდეის ამოცნობას" (სირაძე 1975:46).

ვაჟასთან მითოსი გაქრისტიანებულია, ახალ რჯულზეა მოქცეული. ამის უპირველესი ნიშანია პიროვნულობის, ინდივიდუალობის წინ, ასევე ღირებულებათა იმ სისტემის გაზიარება, რომელიც ქრისტეს მოძღვრებას უდევს საფუძვლად. ხილვა-ჩვენებათა ფუნქციაც თავისებური და განსაკუთრებულია; მაგალითად, სიზმარი წინასწარმეტყველებასაც შეიცავს და ზნეობრივ სწავლებასაც; ის ხან მწყობრი და გამჭვირვალეა (კვირიას სიზმარი „ბახტრიონიდან", მზიას სიზმარი „გველისმჭამელიდან"), ხან კი ძნელად ამოსაცნობი და დასაფიქრებელი (ალუდას სიზმარი „ალუდა ქეთელაურიდან").

ამრიგად, ბიბლიური პარადიგმატიკისა და სახისმეტყველების გათვალისწინების გარეშე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების შესწავლა ცალმხრივი და არასრულყოფილია. ქრისტიანული ცნობიერება განსაზღვრავს მის პერსონაჟთა ზნეობრივ სახეს, თხზულებათა მხატვრულ-ესთეტიკურ ბუნებას.

დამოწმებანი:

ვაჟა-ფშაველა 2002: ვაჟა-ფშაველა. პოემები. თბ.: „დია", 2002.

ლომიძე 2005: ლომიძე გ. „პრაღის სკოლა". ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005.

სირაძე 1975: სირაძე რ. „მითოსურ ხილვათა და ჩვენებათა ფუნქცია". ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა. თბ.: „საქართველო", 1975.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. მშვენიერი მძლეავარი. თბ.: 1989.

Eliso Kalandarishvili
(Georgia)

Peculiarities of Biblical Paradigmatics and Tropology in Vazha-Pshavela's Creativity

Summary

Key words: biblical paradigmatics, tropology

The basis of paradoxical thinking of Vazha-Pshavela's protagonists is paradoxical nature of Christian doctrine. The widespread pattern of traditional thinking radically changes in the depths of Christianity. These changes provide the formation of new, totally different type of consciousness. In Vazha-Pshavela's world not only man but even the most insignificant subject of Nature strives for the wholeness with the Creator, communion with his grace. Personification of nature in Vazha's creations is not only artistic conventionality but a part of profound philosophical and religious concept according to which there is nothing accidental and impulse in the world, everything subordinates certain regularity.

რუსუდან ცანავა
(საქართველო)

ირმა რატიანის ნაშრომი — ფაბულა და სიუჟეტი

Pro et Contra

თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

ლიტერატურისმცოდნეობა ფილოლოგიურ დისციპლინებს შორის ყველაზე დინამიკური დარგია. ერთი მხრივ, თითქოს ყველაფერი უკვე დადგენილია, მეორე მხრივ, ყველაფერი, რაც უკვე დადგენილია, ხელახალ გააზრებას და კორექტირებას მოითხოვს. ეს სულაც არ არის ახირება, ეს ობიექტური რეალობაა. ამ, რბილად რომ ვთქვათ, არამდგრადობის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი ტერმინის ბუნებაში უნდა ვეძიოთ. ლიტერატურისმცოდნეობა კი, უპირველესად, სწორედ ტერმინის წარმოშობას, მის ფორმაცვალებას და „ტევადობას" იკვლევს.

ფაბულა და სიუჟეტი ძალიან „ნაცნობი" ტერმინებია, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგება, მათი ერთმანეთისგან გამიჯნვა და თითოეულის „საზღვრების" დადგენა საკმაოდ რთულია. სწორედ ამ საკითხის ანალიზს ეძღვნება პროფესორ ირმა რატიანის ნაშრომი „ფაბულა და სიუჟეტი (pro et contra)". ნაშრომი ოთხი მონაკვეთისგან შედგება: პირველ ნაწილში განხილულია ანტიკური თვალსაზრისები ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ (პლატონი და არისტოტელე); მეორეში — პერიოდი პოსტანტიკურობიდან რომანტიზმის ჩათვლით; მესამეში — რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელთა შეხედულებები; მეოთხეში — ჟენეტის თეორია.

ის, რომ ყველა ძირითადი ლიტერატურული ჟანრი ანტიკურობაში ჩამოყალიბდა და „მოინათლა", საყოველთაოდ არის აღიარებული. ცნობილია ისიც, რომ ანტიკურობაშივე დაიწყო ფილოლოგიის, როგორც მეცნიერული დისციპლინის შექმნა. ძველბერძნულმა ლიტერატურამ პირველად გააცნობიერა თავი, როგორც ლიტერატურამ, ამას კი ხელი შეუწყო ლიტერატურის სპე-ციალური თეორიის — პოეტიკის — წარმოშობამ. ლიტერატურა, რომელიც უშ-ვებს ამ ტიპის რეფლექსიას თავის საკუთარ რეზულტატებზე, სავსებით სხვა რიგის მოვლენაა.* სრულ სიმწიფეს ლიტერატურის თეორიამ არისტოტელეს „პოეტიკაში" მიაღწია. ბერძნული ლიტერატურა მთელი თავისი არსით, თითქოს, მოითხოვს, რომ იგი გაიაზრონ, როგორც თეორიული პოეტიკის საგანი. პოტენციური თანაფარდობა თეორიული პოეტიკის შესაძლებლობასთან მთელი ბერძნული ლიტერატურისთვის არის დამახასიათებელი, იმ ნაწარმოებების ჩათვლით, რომლებიც პოეტიკის დაბადებამდე

*ჯერ კიდევ დემოკრიტე წერდა თხზულებებს „პოეზიის შესახებ" (რომელშიც საუბარია შეშდეგში ფრიად პოპულარულ პოეტურ „სიგიჟეზე"), „ჰომეროსის შესახებ", „იშვიათი გამონათქვამებს სწორად გამოთქმის შესახებ", „სიტყვების სილამაზის შესახებ", „ლამაზად და უშნოდ ჟღერად ბგერებზე მეტყველებაში", „სიმღერის შესახებ" (Frgm. B 16a-25 Diels). დემოკრიტე საინტერესოდ წერდა კულტურაზე, მისი ხელოვნებათმცოდნეობითი ტრაქტატებია: „მუსიკის შესახებ", „ზნეტკბილობის შესახებ"; იგი მსჯელობს ცივილიზაციის გენეზისზეც.

შეიქმნენ. ასე რომ, თუ საკითხს ამ კუთხით შევხედავთ, კერძოდ: რომ ბერძნული ლიტერატურა შიგნიდან გამოეყო არა-ლიტერატურას და ამით, გარკვეული აზრით, პირველად გახდა თავისთავადი, შეიძლება არც თუ ყაელგასულად მოგვეჩვენოს ის მოსაზრება, რომ ლიტერატურა „დაიბადა" საბერძნეთში.

მიუხედავად იმისა, რომ ანტიკური პოეტიკა განიხილავს მხატვრული ტექსტის საბაზისო კომპონენტებს, ფაბულისა და ტერმინოლოგიური გამიჯვნის საკითხი საკმაოდ რთულია. მართალია, თავად ტერმინები „ფაბულა" და „სიუჟეტი" ლიტერატურისმცოდნეობაში მოგვიანებით მკვიდრდება, მაგრამ ამ ტერმინების ფარდი ცნება-ტერმინები, რასაკვირველია, უფრო ადრეულ ეპოქებშია მოსაძიებელი. ი. რატიანი განიხილავს ჯერ პლატონის, შემდგომ კი არისტოტელეს მოსაზრებებს ამ საკითხთან დაკავშირებით.

პლატონისთვის პოეზია (და საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგი) არის ბაძვა, შესაბამისად, ყველაფერი, რაც პოეტის მიერ ითხზვება ცრუ და გამონაგონია; რაკი პოეტურ თხზულებებს არა აქვთ მთავარი ფასეულობა — ჭეშმარიტება, მათ შეიძლება მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქცია დაეკისროს. კონკრეტულად ფაბულასა და სიუჟეტზე პლატონი არ მსჯელობს. არისტოტელე უპირისპირდება პლატონის თვალსაზრისს პოეზიის არსის, მნიშვნელობის შესახებ და ავითარებს ახალ ხედვას. „პოეზიის უმთავრესი დამსახურება არის შემოქმედებითი ბაძვის უნარი, რომლის მეშვეობითაც რეალური ამბები, განზავდებიან რა ავტორის შემოქმედებით წარმოსახვასთან, ტექსტუალიზებული ამბების სახეს იძენენ და გარდაიქმნებიან მხატვრულ მოვლენათა ლოგიკურ ქარგად. ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, არისტოტელე განასხვავებს რეალურ ქმედებებსა და მითოსს; სადაც რეალური ქმედებები, როგორც რეალური ხდომილებები, საფუძვლად ედება ამბავს, ხოლო მითოსი გაიგივებულია მითისქმნადობის პროცესთან, რომელიც მოწესრიგებული და ერთმანეთთან შეჯერებული ტექსტუალიზებული ქმედებების მთლიანობას წარმოადგენს" (გვ. 25).* ამ საკვანძო პოზიციის გარკვევის შემდგომ წარმოდგენილია ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის არისტოტელესეული თვალსაზრისი. სწორედ ამ მომენტიდან ი. რატიანი გამო-ყოფს და დეტალურად აანალიზებს ტერმინების — ფაბულისა და სიუჟეტის — დიად „წინაპარს" — მუ„ქო"-ს. უ„ქო"-ის სხვადასხვა გაგება, და შესაბამისად, განმარტება არსებობს. თუ მას განვიხილავთ, როგორც უძველესი ანტიკური რწმენა-წარმოდგენების ასახვას, მითოსი რელიგიურ-საკრალური ფენომენია. ამ ასპექტით მითოსის 500-მდე გამარტებაა ცნობილი. არისტოტელე ამ სიტყვას სხვადასხვა კონტექსტით იყენებს: რიგ შემთხვევებში „მითოსი" სწორედაც ტრადიციულ ამბავს — მითს აღნიშნავს, რიგ შემთხვევებში კი ამბავს, რომელსაც ეფუძნება ესა თუ ის მხატვრული ტექსტი. სწორედ ეს უკანასკნელი კონტექსტი არის ი. რატიანის კვლევის საგანი.

არისტოტელე გამოყოფს ტრაგედიის ნაწილებს: ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი. „ამბავი", სავარაუდოდ, უნდა შეესაბამებოდეს იმას, რასაც დღეს ფაბულას ან სიუჟეტს ვუწოდებთ. მაშ, რას მოიაზრებს არისტოტელე ტერმინ „მითოსში"? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ი.რატიანი მოიხმობს არისტოტელეს „პოეტიკის" ქართულ, რუსულ და ინგლისურენოვან თარგმანებს, იმოწმებს მეცნიერულ გამოკვლევებს და ასკვნის:

* აქაც და შემდგომშიც დამოწმებულია ირმა რატიანის ნაშრომი „ფაბულა და სიუჟეტი *(Pro Et Contra)*".

არისტოტელეს ფორმის სტრუქტურული თეორიის საფუძველს წარმოადგენს მითოსი — ამბავი, რომელიც არ გულისხმობს მარტივად მოვლენების მიბაძვას ანუ ფაქტების კრებსით და თანმიმდევრულ სიმრავლეს, რომელიც თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში ინოდება „ფაბულად" და არც მითს, რომელსაც ეფუძნება ანტიკური ტრაგედია, არამედ — უფრო მეტს, ფაქტზე აგებულ და მითის საფუძველზე მიმდინარე ახალი მითისქმნადობის პროცესსა და შედეგს, როგორც მოქმედებათა საერთო-მხატერულ ქარგას, რომელიც მეტ-ნაკლებად უახლოვდება ლიტერატურათმცოდნეების მიერ დღესდღეობით „სიუჟეტის" ტერმინით განსაზღვრულ ელემენტს და რომელიც ერთდროულად მოიცავს და ეფუძნება პირველ ორს" (გვ. 36).

თუ სწორად გავიგე, ი. რატიანის აზრით, არისტოტელესეული მითოსი-ამბავი (ამ კონტექსტში mυqo--ის „ამბავად" თარგმანს სავსებით ვიზიარებ — რ.ც.) შეიძლება გავიგოთ როგორც ის, რაც ფაბულასა და სიუჟეტს შორისაა — ერთდროულად ერთიცაა და მეორეც (უფრო სიუჟეტია, ვიდრე ფაბულა). ალბათ, რთულია არისტოტელეს (ტერმინთა ფორმირების გარიჟრაჟზე) მოვთხოვოთ ფაბულის მკაფიო გამიჯვნა სიუჟეტისგან (ეს ხომ დღესაც ჭირს). ამ აზრის საილუსტრაციოდ მოვიხმობ ამონარიდს არისტოტელეს „პოეტიკიდან"; მე-17 თავში იგი მსჯელობს ტექსტის შინაარსობრივ საფუძველზე, ძირითადად, დრამას ეხება, მაგრამ ბოლოს „ოდისეაზეც" წერს: „ოდისეას" შინაარსი (ამბავი) ვრცელი არ არის: ვიღაც კაცი მრავალი წლის განმავლობაში დახეტიალობს უცხო მხარეებში; მას ემტერება პოსეიდონი, ის მარტოა. სახლში კი საქმროები უჩანაგებენ ქონებას და განსაცდელს უმზადებენ მის ვაჟს. და აი, ის ბრუნდება თავს დააღწევს რა ქარიშხალს; ზოგიერთს გაანდობს თავის ვინაობას; თავს ესხმის მტრებს, ანადგურებს მათ, თვითონ კი გადარჩება. პრინციპში, აი, ეს არის „ოდისეას" შინაარსი, სხვა ყველაფერი ჩართულია" (17.1455b). ის, რასაც ამ ამონარიდში არისტოტელე გვთავაზობს, როგორც ჰომეროსის „ოდისეას" შინაარსს, ფაბულა უფროა, ვიდრე სიუჟეტი. საქმე ის არის, რომ ჩვენ არ გვაქვს „ოდისეას" ტიპის სხვა ტექსტი, რომ შეეძლოთ მათი შედარება. ტრაგედიაში საქმე სხვაგვარადაა. აქ ჩვენ შეგვიძლია ერთ ამბავზე (მითზე) შეთხზული რამდენიმე ტრაგიკოსის ტექსტების შედარება; მაგალითად ავიღოთ ატრიდების მითი: ტროას ომის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ბერძენთა ჯარის მთავარსარდალი — აგამემნონი გამარჯვებული ბრუნდება არგოსში. შინ მას კლავს თავისი ცოლი — კლიტემნესტრა. შვიდი წლის შემდეგ მამის მკვლელობისთვის შურს იძიებს ორესტე და კლავს დედას. ეს არის მითი-ამბავი. ამ ამბავზე ტრაგედიები დაწერეს ესქილემ (ტრილოგია „ორესტეა"), სოფოკლემ („ელექტრა"), ევრიპიდემ („ორესტე", „ელექტრა"). ამ ტრაგედიების ღრმა ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ საერთო ჯამში საქმე გვაქვს ფაბულასთან, რომელიც თითოეულ მწერალთან (ერთი მხრივ, მითისქმნადობის პრინციპიდან გამომდინარე, მეორე მხრივ, კონკრეტული ტრაგიკოსის ესთეტიკის გათვალისწინებით) ახლებურ კონტექსტს გვთავაზობს და დამოუკიდებელ სიუჟეტურ ქარგას ქმნის.

ი. რატიანის ნაშრომის მეორე ნაწილში „ანტიფიქციიდან ფიქციისკენ" წარმოდგენილია ფაბულისა და სიუჟეტის საკითხის კვლევის ძირითადი ტენდენციები საკმაოდ ვრცელი პერიოდის განმავლობაში — ანტიკურობიდან ადრეულ შუასაუკუნეებამდე, რენესანსის, კლასიციზმის, განმანათლებლობის,

რომანტიზმის ჩათვლით. მკვლევარი სავსებით მართებულად მიუთითებს ადრეული შუასაუკუნეების პოეტიკის ძირითად განსხვავებაზე ანტიკურობასთან მიმართებით: „ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებაში და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს, უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, რითაც ემიჯნება შემოქმედებითად გარდასახული ამბავის, ანუ გამონაგონის ანტიკურ კონცეფციას“ (გვ. 47).

ამ პერიოდის ლიტერატურული პროცესი მოკლედ და მარტივად ასე შეიძლება დავახასიათოთ: ქრისტიანობაში ღმერთი არის ერთადერთი ჭეშმარიტება, სხვა ყველაფერი სიმბოლოა. წარმართულ აზროვნებაში კი ღმერთებიც სიმბოლოებია (რომ არაფერი ვთქვათ სხვა ყველაფერზე). აქედან გამომდინარე, „ჭეშმარიტებაზე წერა“ სულ სხვა ესთეტიკას და კანონებს მოითხოვს, რაც არაფრით ჯდება წარმართული პერიოდის პოეტიკაში. ი. რატიანის ნაშრომში ეს სირთულე კარგად არის წარმოდგენილი: „ან უნდა ვაღიაროთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ტექსტები სცდება მხატვრული ტექსტის ფორმის სტრუქტურული თეორიის დადგენილ ნორმებს და, შესაბამისად, ვერ ჩაითვლება სრულფასოვან ლიტერატურულ ნიმუშებად, ანაც უნდა დავსვათ საკითხი: არის კი გამონაგონი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის ერთადერთი მსაზღვრელი?“ (გვ. 48). დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ი. რატიანი მიმოიხილავს ამ დარგის ქართველ მკვლევართა ნაშრომებს და ეთანხმება მოსაზრებას: „მიუხედავად იმისა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა უარს ამბობს გამონაგონის ესთეტიკაზე ანუ ფიქციურ ტექსტზე, ის სრულიადაც არ ამბობს უარს მხატვრულ ტექსტზე... იდეა-მიზანთან შერწყმული სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტები და არა გამონაგონი უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ქსოვილის მსაზღვრელებად ადრეული შუა საუკუნეების მწერლობაში“ (გვ. 50-51).

ლიტერატურული პროცესი, ნებსით თუ უნებლიედ, ეპოქების მაჯისცემას ასახავს. შუასაუკუნეებში დამკვიდრებული სტრუქტურული მოდელი (რომელიც, როგორც არ უნდა შევალამაზოთ, მკაცრი ხელოვნურობით გამოირჩეოდა — რ.ც.) დროების შეცვლასთან ერთად „გათავისუფლდა“ და „მხატვრული ტექსტი კვლავ უბრუნდება მისთვის ბუნებრივ ლიმინარულ პოზიციას, განფენილს რეალურისა და ნარმოსახულის ზონებს შორის“ (გვ. 52). რენესანსის ეპოქის, რომანტიკოსების „ტექსტები გაჯერებულია სტრუქტურული. ოპოზიციების — რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური — ვირტუოზული თამაშითა და მონაცვლეობით“ (გვ. 53). სავსებით ვიზიარებ მოსაზრებას, რომ ეს ოპოზიციები რენესანსის ეპოქის კრიტიკოსების მიერ გაიაზრება, ერთი მხრივ, როგორც დაბრუნება მხატვრულობის ანტიკურ მოდელთან და გამონაგონის ესთეტიკასთან, მეორე მხრივ, როგორც ახალი ლიტერატურული ჟანრების ფორმირების პერსპექტივა (გვ. 53).

ი. რატიანის ნაშრომის III თავი „ფაბულა და სიუჟეტი ეძღვნება ცნობილი ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმართულების რუსული ფორმალიზმის წარმომადგენელთა თვალსაზრისების მიმოხილვას. აქ წარმოდგენილია რ. იაკობსონის, ვ. შკლოვსკის, ბ.ტომაშევსკის, ბ. ენგელგარტის, ი. ტინიანოვის, ბ. ეიხენბაუმის, ვ.პროპის, ვ. ჟირმუნსკის მწყობრი პოზიციები ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ.

რუსი ფორმალისტების ყურადღების ცენტრში მოექცა გაუცნაურების

(დეფამილარიზაციის) მეთოდი (შკლოვსკი). ეს მეთოდი მათ დააკავშირეს ლიტერატურის სტრუქტურებთან და სცადეს ტექსტის თვისებრივი, ლინგვისტური, ჟანრული და სტრუქტურული კანონზომიერებების დადგენა. ტექსტის სტრუქტურის კვლევისას კი, ბუნებრივია, წინა პლანზე გამოდის ფორმა/შინაარსი, ფაბულა/სიუჟეტი. რუსი ფორმალისტები ფაბულის ფარდ ტერმინად ხშირად იყენებდნენ „მასალას", ანუ: „ფაბულა განიხილება როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისთვის საჭირო მასალა" (გვ. 60). განსახილველ პრობლემატიკაში ბუნებრივად შემოდის: მოტივის, თხრობის, თქმის, გამომსახველობითი თხრობის საკითხები. ერცელი მასალის ანალიზის საფუძველზე ი. რატიანი ასკვნის: „... ფორმალისტებისთვის სიუჟეტი სტრუქტურულად მოწესრიგებული მოდელია, რომლის მეშვეობითაც ავტორი მარტივად ამუშავებს დადგენილ ლიტერატურულ სქემებსა და ნორმებს, ფაბულა კი — მასალის სულაც სტატიკური მთლიანობაა, რომელიც რუსული სკოლის თეორიაში არნახული პასიურობით გამოირჩევა" (გვ. 67). ამავე თავში აშკარად ჩანს მკვლევარის კეთილგანწყობა ედვარდ ფორსტერის პოზიციისადმი.

ნაშრომის მეოთხე თავში „სიუჟეტოლოგია + ნარატოლოგია" წარმოდგენილია პოსტსტრუქტურალისტების (ტოდოროვი, ბრემონი, ბარტი, გრეიმასი, კრისტევა, ჟენეტი) თვალსაზრისები; ძირითადად, ყურადღება გამახვილებულია ჟერარ ჟენეტის თეორიაზე. აღნიშნულია, რომ ჟენეტის თეორიის მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოადგენს სიუჟეტის გააზრება ნარატოლოგიის ჭრილში. კვლევა იწყება ჟენეტის შემოთავაზებული ტრიადის: ამბავი/ნარატივი/ნარაცია ანუ — ისტორია(შინაარსი)/თხრობა/ნარაცია ანალიზით.

ჟენეტის თეორიის საფუძვლიანი კვლევა კარგად წარმოაჩენს, რა მიიღო მან ანტიკური თეორიებიდან და რა — რუსი ფორმალისტებისგან; ამასთან იკვეთება ინოვაციებიც: „კერძოდ: ნარატოლოგების მიერ შემოთავაზებული „ამბავი"-ს ცნება უფრო ვიწროა, ვიდრე ანტიკური „ამბავი" და უახლოვდება ფორმალისტურ „ფაბულას", ხოლო „ნარატივის" ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე ფორმალისტური „სიუჟეტი" და უახლოვდება ანტიკურ „ამბავს" (გვ. 73).

ნაშრომის ბოლოს ი. რატიანი უბრუნდება წიგნის დასაწყისში დასმულ კითხვას:

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა".

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი".

რა ქმნის განსხვავებას ამ ორ მარტივ ფრაზას შორის?

„ახლა დანამდვილებით ვიცით, რომ განსხვავებას ამ ორ, ერთი შეხედვით მარტივ ფრაზას შორის ბევრი რამ შეიძლება ქმნიდეს: წარმოსახვა, რომელიც მითისქმნადობის პროცესში ფრთიანდება, დამა[უ]ჯერელი, რომელიც გამონაგონის უკუფენას წარმოადგენს, მიზეზ-შედეგობრიობა, რომელიც წარმოაჩენს კავშირებს, ანაც — თხრობის ხელოვნება, რომელიც ქმნის განსხვავებებს"... (გვ. 79).

ეს არის მშვენიერი დასასრული მეცნიერული ნაშრომისა, რომელიც მკითხველს სთავაზობს ერთ საკითხთან დაკავშირებით თავმოყრილ მეცნიერულ მოსაზრებებს, ამ მოსაზრებების ანალიზს, მათი ურთიერთმიმართების დადგენას. ასევე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ მკვლევარი „არ სვამს წერტილს" — ეს კი იმას ნიშნავს, რომ საკითხი ჯერ კიდევ ღიაა, არავითარი იმპერატივი, მხოლოდ ვარაუდები, მაგრამ ეს ის ვარაუდებია, რომლებიც „თავშეკავებული სიჯიუტით" იკვლევენ გზას მკითხველისკენ. ირმა რატიანის „ფაბულა და სიუჟეტი (pro et contra)" სერიოზული შენაძენია ქართულ მეცნიერებაში.

Rusudan Tsanava

Irma Ratiani, Story and Plot
Pro et Contra

Tbilisi, Institute of Georgian Literature Publishing, 2011.

Key words: fabule, plot, text

Literary Studies is one of the most dynamic subjects among all other philological disciplines. On the hand, it seems that everything has already been explained and verified, on the other hand even the most established facts need revision, re-considering and proof-reading. It is not merely obstinacy, but an objective reality. The main reason of this unstableness can be found in the nature of the concept/term itself. The primary aim of Literary studies is to research the origin of the term, its change in form and the 'capacity' it holds.

Story and Plot are very 'familiar' concept, but when it comes to terms, dissociating one from the other is rather a hard job to do and finding 'borders' between them is quite difficult. The book 'Story and Plot (Pro Et Contra)' by Professor Irma Ratiani deals with the analysis of the above-given problem. The work is divided in four parts: The first part discusses antique views on Story and Plot (Plato and Aristotles); the second part includes the period from post-antiquity to romanticism; the third part is dedicated to Representatives of Russian Formalist School; the fourth part analyses Gerard Genette's theory.

The scientific work offers the readers a wide range of material devoted to one subject, the viewpoints given in the book are being analysed and there is a try of finding interrelation amongst them. It is noteworthy that the researcher does not put an end mark at the end of the book. which means that the subject is still open to research, the tone is not imperative, it is just a presumption, but these are the suppositions that find their way to the reader's hearts. The book 'Story and Plot (Pro Et Contra)' by Professor Irma Ratiani is a valuable acquisition for Georgian Literary Studies.

ირმა რატიანი
ფაბულა და სიუჟეტი. *Pro et Contra*
გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა
2011

ფაბულა და სიუჟეტი ნაცნობი ტერმინებია, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგება, მათი ერთმანეთისგან გარჩევა გამიჯვნა და საზღვრების დადგენა საკმაოდ რთულია. სწორედ ამ საკითხის ანალიზს ეძღვნება ნაშრომი, რომელიც ოთხი მონაკვეთისგან შედგება: პირველ ნაწილში განხილულია ანტიკური თვალსაზრისები ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ (პლატონი და არისტოტელე); მეორეში — პერიოდი პოსტანტიკურობიდან რომანტიზმის ჩათვლით; მესამეში — რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელთა შეხედულებები; მეოთხეში — ჟენეტის თეორია.

Totalitarianism and Literary Discourse: 20th Century Experience
Editor: **Irma Ratiani**
ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი:
მე-20 საუკუნის გამოცდილება
რედაქტორი: **ირმა რატიანი**
გამომცემლობა: Cambridge Schloars Publishing
2011

2012 წელს გამომცემლობამ Cambridge Scholars Publishing გამოსცა წიგნი „ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მე-20 საუკუნის გამოცდილება“ (“Totalitarianism and Literary Discourse. 20th Century Experience”), რომელიც მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში. წიგნს საფუძვლად დაედო 2009 წელს, ლიტერატურის ინსტიტუტში ჩატარებული ამავე სახელწოდების საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. კონფერენცია ჩატარდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით და თავი მოუყარა დარგის აღიარებულ სპეციალისტებს მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. ეს იყო პირველი საერთაშორისო ფორუმი, რომელიც დაეთმო ტოტალიტარიზმის, უპირატესად საბჭოთა ტოტალიტარიზმის გავლენასა და შედეგებს ლიტერატურულ პროცესზე. კონფერენციის დასრულების შემდეგ, 2010 წელს ქართულ ენაზე დაიბეჭდა მასალების კრებული, რომელმაც ფართო საერთაშორისო ყურადღება მიიზიდა. სწორედ ამ მასალების რჩეული 2012 წელს ინგლისურ ენაზე გამოსცა ცნობილმა ინგლისურმა საგამომცემლო სახლმა Cambridge Scholars Publishing. ეს არის ფილოლოგიური პროფილის პირველი სამეცნიერო წიგნი, რომელიც მომზადდა საქართველოში, ქართულ კვლევით ცენტრში და რომელმაც საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა.

Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace
by Sarah Brouillette
სარა ბრუიეტი
პოსტკოლონიური მწერლები გლობალურ ლიტერატურულ ბაზარზე
გამომცემლობა: algrave MacMillan
2011

ავტორი ნაშრომში განიხილავს მწერლების კატეგორიას, რომლებიც ლიტერატურულ ბაზარზე „პოსტკოლონიურის" სახელით გადიან. სარა ბრუიეტი ბაზარს უკავშირებს პოსტკოლონიური მწერლების თვითშემეცნებას. მათ მოღვაწეობას ის ლიტერატურული ტექსტების ავტორთა ზოგად ისტორიაში თვითგამოხატვის, თვითკრიტიკის და თავდაცვის სახელით მოიხსენიებს. ის ცდილობს ავტორობის საკითხი ახლებურად გაიაზროს ისეთი მწერლების გამოცდილების ანალიზის ფონზე, როგორებიცაა დერეკ უოლკოტი და სალმან რუშდი. არსებული თეორიების, ბაზრის ანალიზის და მწერლების კარიერისა და ტექსტების კვლევის გზით,წიგნიმნიშვნელოვანისაფეხურიაგლობალიზაციისდაპოსტკოლონიალიზმის კვლევის საქმეში.

Utopian Spaces of Modernism: British Literature and Culture, 1885-1945
Edited by **Rosalyn Gregory and Benjamin Kohlmann**
მოდერნიზმის უტოპიური სივრცეები: ბრიტანული ლიტერატურა და კულტურა, 1885-1945
რედაქტორები: **როსალინ გრეგორი და ბენჯამინ კოლმანი**
გამომცემელი: Palgrave MacMillan
2011

წიგნში განხილულია უტოპიის როლი მოდერნისტულ ლიტერატურაში. მასში მოხაზულია ლიტერატურული უტოპიის მდიდარი სპექტრი, 1885-დან 1945 წლამდე და კულტურის ტექსტები მოთავსებულია თავიანთ მატერიალურ სივრცესა თუ კონტექსტში, რომლის პირობებში ისინი აღმოცენდნენ. წიგნი აერთიანებს მოწინავე პროფესორების თუ ახალგაზრდა მკვლევარების ინოვაციურ ნაშრომებს. კრებულის მთავარი თემაა უტოპიანიზმი, განსაკუთრებით კი ტოტალიტარულ მმართველობასთან მისი გაიგივების ტენდენცია, რაც განსაკუთრებით პოპულარული გახდა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან. გამოცემაში განხილულია ისეთი მწერლების უტოპიური ხილვები, როგორებიცაა ჯოზეფ კონრადი, ვირჯინია ვულფი თუ ჯეიმს ჯოისი და მათი ნაწარმოებები ისეთი უგულვებელყოფილი ავტორების ტექსტებთან დიალოგშია წარმოდგენილი, როგორებიცაა ჩარლზ პოუარდ ჰინთონი, ნიუ ეიჯის ოკულტისტი ავტორები და წინასწარმეტყველური პროზის წარმომადგენლები.

On Representation: Deleuze and Coetzee on the Colonized Subject
by Grant Hamilton
გრანთ ჰამილთონი
რეპრეზენტაციის შესახებ: დელიოზი და კუტზეე კოლონიალიზებული სუბიექტის შესახებ
გამომცემლობა: Editions Rodopi B.V.
2011

ამ მნიშვნელოვან გამოკვლევაში, ჰამილთონი პოსტკოლონიალურ თეორიას, სამხრეთ აფრიკული წარმოშობის ავსტრალიელი მწერლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის ჯონ მაქსუელ კუტზეეს პროზას და ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტი ფილოსოფოსის, ჟილ დელიოზის ნააზრევს ერთმანეთს უკავშირებს. პოსტკოლონიური თეორიის მნიშვნელოვან პრობლემაზე — რეპრეზენტაციის პრობლემაზე ორიენტირებით, ჰამილთონი ამტკიცებს, რომ თუკი კოლონიურ სუბიექტს დელიოზისეული სუბიექტურობის ხელახალი გადანერის გზით განვიხილავთ, კოლონიური სუბიექტის ტრანსცენდენტულ ფორმას გამოვავლენთ. კვლევაში წარმოდგენილია კუტზეეს რომანების — „მწუხრის მიწა", „ბარბაროსების მოლოდინში" და „ფო" წაკითხვა დელიოზისეული მეთოდით და წინა პლანზე წამოწევს თანამედროვე პოსტკოლონიური ლიტერატურის და თეორიის საკითხებს.

Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies
Edited by Greg Garrard
ეკოკრიტიკის სწავლება და კულტურის კვლევები სიმწვანის შესახებ
რედაქტორი: **გრეგ გარარდი**
გამომცემლობა: Palgrave MacMillan
2011

გარემოს კრიზისი თანამედროვე მდგომარეობაა. ამიტომაცაა, რომ გარემოს დაცვასთან დაკავშირებული საკითხები წინააღმდეგობრივი და მნიშვნელოვანია. ეკოკრიტიკა კი ლიტერატურის და კულტურის შესწავლის ერთ-ერთი აქტუალური სფეროა. ბუნების შესახებ წერის შესწავლამ დასაბამიდან და რომანტიკული ხანის ლიტერატურიდან, ყველა პერიოდი, რეგიონი და კულტურული ანალიზის უანრი მოიცვა. წიგნში შესულია ბუნების შესახებ კულტურული კვლევები, რაც ლიტერატურასთან ერთად მოიცავს ციფრულ მედიას, კინოს, კლიმატურ ცვლილებებს.

Contemporary Literature: The Basics
by Suman Gupta
სიუმან გუპთა
თანამედროვე ლიტერატურა: საფუძვლები
გამომცემლობა: ROUTLEDGE
2011

ლიტერატურის კვლევისას „თანამედროვე ლიტერატურა" ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური საკითხია, მაგრამ ძნელია მისი არსის განსაზღვრა. წიგნში

წარმოდგენილია სასარგებლო საშუალებები, რის მიხედვითაც შეგვიძლია ანალიტიკურად და სისტემურად მიეუდგეთ თანამედროვე ტექსტებს. ავტორი წამოჭრის რამდენიმე კითხვას: რა აქცევს ლიტერატურულ ტექსტს თანამედროვედ? შეიძლება თუ არა არსებობდეს თანამედროვე ლიტერატურის კანონი? რა გავლენას ახდენს ბეჭდური, ელექტრონული და აუდიო-ვიზუალური მედია თანამედროვე ლიტერატურაზე? რომელი ძირითადი კონცეფციები და თემებია ყველაზე ხშირი?

The Postcolonial Unconscious
by Neil Lazarus
ნილ ლაზარუსი
პოსტკოლონიური არაცნობიერი
გამომცემლობა: University of Warwick Press
2011

წიგნში წარმოდგენილია მთელი პოსტკოლონიური კვლევების პანორამული ჩვენების მცდელობა. თავის ამ პოლემიკურ ნაშრომში ნილ ლაზარუსი ამტკიცებს, რომ ამ თეორიის არსებითი კრიტიკული კონცეპტები გადასახედია. აქ მოხმობილია უამრავი ლიტერატურული წყარო, ლაზარუსი განიხილავს ლათინოამერიკელი, აფრიკელი თუ არაბი ავტორების ნაშრომებს და მათ პოსტკოლონიურ კონტექსტში ათავსებს. ამავე დროს, წიგნის ავტორი სრულიად ახლებურად კითხულობს ისეთი გავლენიანი მკვლევარების ნაშრომებს, როგორებიცაა რედრიკ ჯეიმსონი, ედვარდ საიდი და ფრანც ფენონი. წიგნი განსაკუთრებით სასარგებლოა პოსტკოლონიური კვლევების ისტორიის და განვითარების გაცნობის თვალსაზრისით.

The Modernist Novel A Critical Introduction
by Stephen Kern
სთივენ კერნი
მოდერნისტული რომანი, კრიტიკული შესავალი
გამომცემლობა: Ohio State University Press
2011

სთივენ კერნი გვთავაზობს მოდერნისტული რომანის საცდელ ანალიზს, რომელიც მოიცავს ამერიკელი, ბრიტანელი და ევროპელი ავტორების ნაწარმოებებს. თემატურად დაყოფილ ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია ფორმალურ სიახლეებზე, რომლებიც შემოგვთავაზა კონრადის, ჯოისის, ვულფის, პრუსტის, ჟიდის, ფოლკნერის, დოს პასისის, კაფკას, მუზილის და სხვების პროზამ. კერნი ცდილობს განმარტოს, თუ ფორმალურ სიახლეებში როგორ აისახა იმ პერიოდის დინამიური ისტორია. ის მოკლედ ეხება, ასევე, მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის პოეზიას და ფერნერას. წიგნი ჟანრის რაობის შესახებ სასარგებლო ინფორმაციას გვთავაზობს და განკუთვნილია მოდერნიზმის ხანით დაინტერესებული სტუდენტებისა თუ მკვლევარებისთვის.

The Cambridge Introduction to Literature and the Environment
by Timothy Clark
ტიმოთი კლარკი
კემბრიჯის უნივერსიტეტის შესავალი ლიტერატურასა და გარემოს კვლევის საკითხში
გამომცემლობა: University of Durham
2011

ეკოკრიტიკა შედარებით ახალი დისციპლინაა, რომელიც გარემოს დაცვის კრიზისის გლობალურ საკითხს წინა პლანზე წამოწევს და კულტურის და ლიტერატურის კვლევის საგნად აქცევს. წიგნში განსაზღვრულია ეკოკრიტიკის რაობა და წარმოდგენილია კონცეპტუალური მეთოდები, რომელთა წყალობითაც სტუდენტებს საშუალება ეძლევათ, რომ ტექსტები ახლებური კუთხით წაიკითხონ.

How Literature Changes the Way We Think
by Michael Mack
მაიკლ მაკი
როგორ ცვლის ლიტერატურა ჩვენს აზროვნებას
გამომცემლობა: Continuum Publishing Corporation
2012

წიგნში განხილულია, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია და როგორ გავლენას ახდენს ხელოვნების შესწავლა და ჰუმანიტარული მეცნიერებები, განსაკუთრებით კი ლიტერატურა საზოგადოებაზე. ბოლოხანს საზოგადოებაზე ლიტერატურის მნიშვნელოვანი გავლენა სათანადო ყურადღების საგანი არ ყოფილა. მეცნიერები ხელოვნებაში წარმოსახვის სახით სამყაროს წარმოდგენას გულისხმობდნენ. წიგნის ავტორის თქმით, ხელოვნება არა მარტო ასახავს ჩვენს სამყაროს, არამედ განსაკუთრებული უნარი გააჩნია, რომ მიგვანიშნოს, თუ როგორ შეიძლება აღქმის და მოქმედების ჩვეული ფორმების შეცვლა. ავტორი მიმოიხილავს ისეთი ცნობილი მოაზროვნეების ნაშრომებს, როგორებიცაა ნიცშე, ფუკო, ბენიამინი, უაილდი, როთი და ჟიჟეკი და ცხადყოფს, თუ რა მიმართება აქვს ლიტერატურას ადამიანებსა და პოლიტიკასთან, ასევე რეალური სამყაროს სამეცნიერო საკითხებთან. რეალური სამყაროსგან გამიჯნულობის წყალობით, ესთეტიკური სამყარო გვეხმარება მოქმედების განსხვავებული და ჯერ კიდევ უცნობი ფორმების თავისებურებების წვდომაში და განმეორებადობის და ისეთი მავნე პრაქტიკების აღმოფხვრაში, როგორიცაა სტერეოტიპები და ა.შ.

Memory, Metaphors and Meaning: Reading Literary Texts
by Nicolae Babuts
ნიკოლაე ბაბუთსი
მეხსიერება, მეტაფორები და მნიშვნელობა:
ლიტერატურული ტექსტების წაკითხვა
გამომცემლობა: Transaction Publishers
2011

ლიტერატურა იკვლევს ადამიანურ მდგომარეობას, სამყაროს, სიცოცხლის და სიკვდილის საიდუმლოებებს, აგრეთვე ჩვენს მიმართებას სხვებთან, ჩვენს სურვილებს და ოცნებებს. ის განსხვავდება მეცნიერებისგან თავისი დანიშნულებით და მეთოდებით. მაგრამ წიგნის ავტორი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ლიტერატურასა და მეცნიერებას შორის საკმაოდ ბევრი საერთოა. ორივე ჭეშმარიტების ავთენტურობისკენ ისწრაფვის. ამ მიზნისთვის ლიტერატურა იყენებს მეტაფორებს და ამას სამეცნიერო კვლევის მსგავსად აკეთებს. კოგნიტური თვალსაზრისი არ გულისხმობს, რომ სამყაროსა და ტექსტს შორის ზედმიწევნითი თანაფარდობაა, ან მნიშვნელობა ავტორს ეკუთვნის ან ლიტერატურა აღქმის ეკვივალენტია. მნიშვნელობა დამოკიდებულია მნემონიკურ ინიციატივებზე და მეხსიერების გარეშე სამყარო მნიშვნელობას კარგავს. ბაბუთსის მტკიცებით, მკითხველი ტექსტს ხილული სამყაროს განმარტების მსგავსად ამუშავებს — მას მნიშვნელობათა სეგმენტებად ან დინამიკურ მოდელებად ყოფს. ბაბუთსი საბოლოოდ აცხადებს, რომ მნიშვნელობა მეტაფორების და ნარატივის გზით მიიღწევა და ორივე მათგანი შემეცნებას ისახავს მიზნად.

სამეცნიერო ჟურნალის — სჯანი"

ციტირების სტილი

1. ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
2. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით: ელ-ფოსტით ან CD დისკზე) და თან ახლდეს:
   - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
   - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (1 ნაბეჭდი გვერდი), საკვანძო სიტყვებითურთ (3–5 სიტყვა).
3. დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრასლიტირებული ფორმით, ისე — ორიგინალ ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს „რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე". იხ. wikipedia.com
   (იხ. ცხრილი, დანართი 2).
4. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს თხუთმეტი და არანაკლებ ხუთი გვერდისა.
5. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს 4 ფორმატის თეთრ ქალალდზე შემდეგნაირად:
   ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
   ბ) ნაშრომის ტექსტი;
   გ) დამონმებანი ორიგინალ ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
   დ) ანოტაცია;
   ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
   ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი — 1;
   - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია" და „ახალი წიგნები".
6. ჟურნალში მიღებულია „ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი" (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის" კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნილების შესაბამისად:
   ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („ "). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალ ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ — ორნერტილი და გვერდი.
   მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
   (იხ. ნარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).
   ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
7. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (დანერილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2).
8. ა) სტატიის ავტორის ერცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
   ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
9. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად ნარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
10. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
11. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
12. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის" მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში" (Jennet 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით **Bibliography Form**
წიგნი, ერთი ავტორი	Abashidze, K'it'a. *Et'iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat'uris Shesakheb. Tbilisi: gamomtsemloba „merani", 1970* (აბაშიძე, კიტა. *ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ.* თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 1970).
Book, one authors	Weiss, Daniel A. *Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence*. Seattle: University of Washington Press, 1962.
ერთი თავი წიგნიდან ან ესე კრებულიდან	Tsipuria, Bela. „P'ost'modernizmi". *Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi.* Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba. 2005 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი". *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები.* თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges". *Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers*. Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.

წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი	K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria.* Tbilisi: *gamomtsemloba „metsniereba"*, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია.* თბილისი: *გამომცემლობა „მეცნიერება"*, 1975).
	Natadze, K`, et al.*Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan.* Kutaisi: „ganatiadi, 1994 (ნათაძე კ ... *ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან.* ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი", 1994).
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. *Victorian Poetry and Poetics.* Cambridge: Harvard University Press, 1959.
სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან	K'avtiashvili. Venera. „Ilia Ch`avch`avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis". *Lit'erat'uruli Dziebani.* XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის". *ლიტერატურული ძიებანი.* XXXI (2010): 163-174)
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti ". *Heliotropia* 7, 1-2 (2010): 51-63.
სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.	K'ik`nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi". *Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i, 2010:5* (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში". *ქართული უნივერსიტეტი* 18-24 მარტი, 2010: 5).
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev". *Literaturnaja Gazeta.* 9 centjabrja 1998: 10 (Морозова. Татяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев". *Литературная газета.* 9 сентября 1998: 10).
წიგნი, ავტორის გარეშე	*Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva..*Batumi: gamomtsemloba „ach`ara", 1989 (*საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა.* ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა", 1989).
Book, no author given	*New Life Options: The Working Women's Resource Book.* New York: McGraw-Hill, 1976.
დაწესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით	Sakartvelos Sap`at'riarko. *Ts'igni Shekmnisa.* Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. *წიგნი შექმნისა.* თბილისი: 2006.

Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. *ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory.* Chicago: American Library Association, 1995.
რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით **Editor or compiler as "author"**	Duduchava, Marina. Ed. *Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni.* Tbilisi: gamomtsemloba "nakaduli", 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. *ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი.* თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული", 1975). Henderson, John. Ed. *The World's Religions.* London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან **Electronic document From Internet**	Mitchell, William J. *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn.* Cambridge. MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress. mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet. Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego" i „Sozdannogo" Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija "Yama" A. I. Kuprina)". *Literature, Folklore, Arts.* Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна»)". *Literature, Folklore, Arts.* Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
ენციკლოპედია, ლექსიკონი **Encyclopedia, Dictionary**	„Ideologia". *Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia.* Abashidze, Irakli. ed.Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია". *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.* აბაშიზე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964). *Webster's New Collegiate Dictionary.* Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი **Interview (unpublished) by writer of paper**	Morganisi. Nensi D. *Int'ervit Avt'ortan.* 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. *ინტერვიუ ავტორთან,* 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი) Morganis, Nancy D. *Interview by Author.* 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.

კონფერენციის მასალები **Conference Proceedings**	Choloq`ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K`omunist`uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi". *T`ot`alit`arizmi da Lit`erat`uruli Disk`ursi. Meotse Sau`kunis Gamotsdileba.Tbilisi 7-9 okt`omberi, 2009.* Tbilisi: lit`erat`uris inst`it`ut`is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში". *ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009.* ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).
თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები) **Thesis or dissertation**	Ts'ikarishvili, Lela. *Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhisniet'q'velebiti Asp'ek'tebi. PhD.* Diss. TSU. 2004 (ნიქარიშვილი, ლელა. *მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები.* ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004). Bishop, Karen Lynn. *Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign.* PhD. Diss. Purdue University, 2002.

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

The Citing Style for Scientific Publications of the Journal "SJANI"

1. Periodical editions of the Institute of Literature publish works concerning ontemporary issues of literary studies, results of the researches that have not been published yet.
2. The work should be sent by E-mail (English materials - maillit@litinstituti.ge; Russian materials - litinstmail@gmail.com) and accompanied by:
   - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
   - Annotation in English Language (1 printed paper accompanied by key words).
3. List of approved bibliography on original language (enclosed to the article). Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system)
4. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers.
5. An article should be formatted in the following way:
   - Title of the article (in the middle)
   - Key Words
   - Main text
   - Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
   - Annotation
   - Margins: top-bottom, left-right 25mm
   - Font size: 11, Line spacing-1
6. The Citing Style "Style of the Institute of Literature" is submitted to the internationas standarts. Requirements:
   A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (" ") at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the Appendix 1.
   B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
   C) These requirements do not apply to the headings "Reviews" and "New Books", where the font size is:
   - Main Text –10
   - Notes- 9
7. The Citing Style "Style of the Institute of Literature" is submitted to the internationas standarts. Requirements:
   A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (" ") at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the Appendix 1
   B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
   C) These requirements do not apply to the headings "Reviews" and "New Books", where the font size is:
   - Main Text –10
   - Notes- 9
8. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the Appendix 2.
9. Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work. Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
10. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
11. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
12. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading. If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

Sample for citation, indication and bibliography

Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice , metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	**Bibliography Form**
Book, one authors	Weiss, Daniel A. *Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence*. Seattle: University of Washington Press, 1962.
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges". *Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers*. Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. *Victorian Poetry and Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy: Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti ". *Heliotropia* 7, 1-2 (2010): 51-63.
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev". *Literaturnaja Gazeta*. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев". *Литературная газета*. 9 сентября 1998: 10).
Book, no author given	*New Life Options: The Working Women's Resource Book*. New York: McGraw-Hill, 1976.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. *ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory*. Chicago: American Library Association, 1995.

Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. *The World's Religions*. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
Electronic document From Internet	Mitchell, William J. *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet. Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego" i „Sozdannogo" Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija "Yama" A. I. Kuprina)". *Literature, Folklore, Arts*. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна»)". *Literature, Folklore, Arts*. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
Encyclopedia, Dictionary	*Webster's New Collegiate Dictionary*. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. *Interview by Author*. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
Conference Proceedings	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi". *T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba.Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში". *ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).*
Thesis or dissertation	Bishop, Karen Lynn. *Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign*. PhD. Diss. Purdue University, 2002.

• Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).