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

ქართველ კომპარატივისტთა ლიტერატურული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი
ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

12

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

სჯანი 12, 2011, 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: litinst@litinstituti.ge

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

Sjani 12, 2011, 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: litinst@litinstituti.ge

ISSN 1512-2514

შინაარსი

Contents

პოზიცია

Position

ირმა რატიანი 7 **Irma Ratiani**
ვაჟა-ფშაველა — 150 *Vazha-Pshavela - 150*

ლიტერატურის თეორიის პრობლემები

Problems of Literary Theory

ივანე ამირხანაშვილი 9 **Ivane Amirkhanashvili**
სიტუაციის კომპოზიცია აგიოგრაფიაში *Composition of the Situation in Hagiography*

ხათუნა თავდგირიძე 15 **Khatuna Tavdgiridze**
ტრიქსტერი და სიმულაკრა *Trickster and Simulacrum*

თამარ ჩიხლაძე 26 **Tamar Chikhladze**
ეპიგრაფი, როგორც ინტერტექსტუალური ფენომენი (კლოდ სიმონი და ფრანსუაზ საგანი) *Epigraph as an Intertextual Phenomenon (By Claude Simon and Françoise Sagan)*

არვი სეპპი 35 **Arvi Sepp**
სიმართლე და პოეზია. დღიურის ლიტერატურული და კულტურული თეორიისათვის *Wahrheit und Dichtung: Für eineLliteratur- und Kulturwissenschaftliche Tagebuchtheorie*

Салида Шаммед кызы Шарифова 50 **Salida Shammed kızı Sharifova**
Виды жанрового смешения в современной романистике *Types of Genre Mix in the Modern Romance Novel*

პოეტიკური პრაქტიკები

Poetical Practices

თემურ კობახიძე 64 **Temur Kobakhidze**
დანტე, ჯოზეფ კონრადი და იოანეს გამოცხადება ტომას ელიოტის „კაცის ფიტულებში“ *Dante, Joseph Conrad, and the Revelation of St. John in T. S. Eliot's "The Hollow Men"*

სარა ოსიპოვ ჩინგი 79 **Sarah Ossipow Cheang**
ბლეზ პასკალი და მარინა ცვეტაევა: უცნაური სიახლოვე *Blaise Pascal and Marina Tsvetaeva: An Uncanny Proximity*

Ганна Улюра 85 **Ganna Uliura**
С чужого голоса: «устное повествование» в российской женской прозе 1990-2000-х — *From Someone Else's Voice: "Spoken Narrative" in Russian Women's Prose of 1990-2000*

Дмитрий Спиридонов 103 **Dmitri Spiridonov**
Три ветви генеалогии нелинейного повествования в современной европейской прозе — *Three Branches in Genealogy of Contemporary European Non-Linear Narrative*

ლიტერატურათმცოდნეობის ქრესტომათია — Chrestomathy of Literary Theory

რომან ინგარდენი 113 **Roman Ingarden**
კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუკცია — *Concretization and Reconstruction*

ლექსმცოდნეობა — Theory of Poetry

ლელა ხაჩიძე 135 **Lela Khachidze**
ტიპოლოგიური პარალელები (VIII — X საუკუნეების ქრისტიანული პოეზიის ისტორიიდან) — *Typological Parallels (Towards the History of Christian Poetry From the 8th to 10th Century)*

ფილოლოგიური ძიებანი — Philological Researches

კონსტანტინე ბრეგაძე 142 **Konstantine Bregadze**
გოეთეს სწავლება ურფენომენზე (Urphänomen) და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში — *Goethe's Theory of Proto-Phenomenon (Urphänomen) and Its Reception in Grigol Robakidze's Literary Works*

იორდან ლუცკანოვი 162 **Yordan Lyutskanov**
„ხელოვნება როგორც ხსნის საშუალება" და „ისტორია როგორც ხელოვნების შექმნა" — გაფართოება, გამორიცხვა და განმეორება: დიმიტრი მერეჟკოვსკი და მისი ახლო მეგობრები — *Expansion, Exclusion and Recurrence between "Art as a Means for Salvation" and "History as a Creation of Art": Dmitry Merezhkovsky and His Close Companions*

ინტერპრეტაცია

მაია ჯალიაშვილი
არტისტული თამაშის ვარიაციები ქართული მოდერნისტული რომანების მიხედვით

180

კრიტიკული დისკურსი

ნონა კუპრეიშვილი
XX საუკუნის ოციანი წლების ნარატიული სტრატეგიები

195

თარგმანის თეორია

ქეთევან ბეზარაშვილი
დრო და თარგმანი

203

ფოლკლორისტიკა — თანამედროვე კვლევები

ელენე გოგიაშვილი
ზებუნებრივ არსებასთან ქორწინების უძველესი მოტივი ზღაპარში

209

Галина Власова, Лилия Флёрко
Мифопоэтика литературной календарной поэзии

218

კულტურის პარადიგმები

ლელა წიფურია
მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებათა აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციები

226

Interpretation

Maia Jaliashvili
Variations of Artistic Game according to Georgian Modernistic Novels

180

Critical Discourse

Nona Kupreishvili
Narrative Strategies of the 20s of the 20th Century

195

Theory of Translation

Ketevan Bezarashvili
Time and Translation

203

Folkloristics – the Modern Researches

Elene Gogiashvili
Archaic Motifs of Marriage with a Supernatural Being in Folktales

209

Galina Vlassova, Liliya Flyorko
Mythopoetics of Literary Calendar Poetry

218

Paradigms of Culture

Lela Tsiphuria
Interpretations of Mikheil Javakhishvili's Writings in Visual Arts, Theatre and Film

226

დებიუტი

თინათინ ბიგანიშვილი 237
თვითკანონიზება — კანონის თეორიის ერთი წახნაგი

ანა ლეთოდიანი 244
სიმბოლოს განმარტებისათვის

Debut

Tinatin Biganishvili 237
Self-Canonization – Canon Theory

Ana Lethodiani 244
For Explanation of the Symbol

მემორია

გივი ლომიძე 256
სიკეთითა და სიყვარულით გულანთებული

გრიგოლ (ქიცა) ხერხეულიძე 260
ქართველი ფუტურისტები

Memoria

Givi Lomidze 256
Thrilled by Kindness and Love

Grigol (Kitsa) Kherkheulidze 260
Georgian Futurists

გამოხმაურება, რეცენზია

მანანა კვაჭანტირაძე 268
ახალი სამეცნიერო კრებული მოდერნიზმისა და რეალიზმის შესახებ

სოლომონ ტაბუცაძე 274
რომანტიზმის შემდეგ...

Reviews, Comments

Manana Kvachantiradze 268
New Scholarly Collection on Modernism and Realism

Solomon Tabutsadze 274
After Romanticism ...

ახალი წიგნები

მოამზადა ***გაგა ლომიძემ*** 281

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი 285

New Books

Prepared by ***Gaga Lomidze*** 281

Style of Academic Publications of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature 285

ირმა რატიანი

ვაჟა-ფშაველა 150

საქართველოს ისტორიაში არიან პიროვნებები, რომელთაც საეტაპო როლი აქვთ შესრულებული ქართულ და არა მარტო ქართულ სამწერლობო თუ სამეცნიერო, საზოგადოებრივ თუ პოლიტიკურ ასპარეზზე. ერთ-ერთი უპირველესთაგანი ვაჟა-ფშაველაა, რომლის დაბადებიდან 150 წლის იუბილე მიმდინარე 2011 წელს სრულდება და ქართველი ერი მოვალეა, სათანადო პატივი მიაგოს გენიალური შემოქმედის ხსოვნას.

ვაჟა-ფშაველა იმ მოაზროვნეთა რიგს განეკუთვნება, რომელთა მნიშვნელობა ეროვნული და მსოფლიო კულტურის წინაშე არათუ ხუნდება დროთა განმავლობაში, არამედ — ფართოვდება, მეტ დატვირთვასა და მასშტაბებს იძენს, ღრმავდება მკითხველთა ყოველი ახალი თაობის ინტელექტუალური მოთხოვნილებების მიმართულებით. დღეს, 21-ე საუკუნეში, ინტერკულტურული კომუნიკაციების მზარდი განვითარებისა და გაღრმავების ეპოქაში, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ვაჟა-ფშაველას, როგორც ქართული ლიტერატურული აზროვნების გამორჩეული წარმომადგენლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ხელახალი ინტერპრეტაცია, რომელიც ორიენტირებული იქნება თანამედროვე საერთაშორისო ინტელექტუალური საზოგადოების ინტერესებსა და აქცენტებზე, ლიტერატურულ მოთხოვნებსა და გემოვნებაზე. ყოველი ეპოქა ახალ-ახალი გამოწვევების წინაშე აყენებს მწერლის შემოქმედებით მემკვიდრეობას და მისი წაკითხვის ინოვაციურ შესაძლებლობებს გვთავაზობს, აღსავსეს ხშირად მოულოდნელი თვალთახედვებითა და წახნაგებით.

თანამედროვე ლიტერატურული საზოგადოებისათვის, რომელსაც კარგად აქვს გაცნობიერებული ნაციონალური ლიტერატურული მოდელების ღირებული ჩართვის მნიშვნელობა ფართომასშტაბიან კულტურულ დიალოგში, განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების განჭვრეტა და გააზრება ახალ პერსპექტივაში. 21-ე საუკუნის მკითხველისათვის ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება მრავალი კუთხით, როგორც ტრადიციულით, ისე — ნოვაციურით, არის საინტერესო და საყურადღებო. მათ შორის: ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა, მისი თემებითა და მიზნებით, გვიანი რეალიზმის ეპოქის კლასიკური ნიმუშია და ზედმიწევნით ზუსტად აირეკლავს იმ უაღრესად საინტერესო მიმართებებს, რომელიც არსებობს მე-19 საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურულ და ქართულ ლიტერატურულ მოდელებს შორის; ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, ნასაზრდოები პროგრესული ფილოსოფიური და ლიტერატურული პრინციპებით, არის ერთგვარი სიმძიმის ცენტრი, რომელსაც ეფუძნება მე-20 საუკუნის ქართული ლიტერატურული პროცესების — თამამი მოდერნისტული ტენდენციებისა თუ ექსპერიმენტების — შინაგანი კავშირი ტრადიციულ ქართულ მწერლობასთან და, ამ თვალსაზრისითაც, მწერლის როლი და ფუნქცია უტოლდება მისი რამდენიმე გენიალური თანამედროვის კულტურულ-ისტორიულ მისიას; ვაჟა-ფშაველა არის დღევანდელი ქართული (და არა მარტო ქართული) საზოგადოებისთვის აქტუალურ „კავკასიის თემაზე“ იშვიათი სისწორით ორიენტირებული შემოქმედი: მისი მწერლობა ეროვნული იდენტობის დაცვის ნიშნითაა აღბეჭდილი და ეროვნულობის იდეა პირდაპირ კავშირშია „კავკასიელის“ ცნების ისტორიული ღირებულების აღორძინებასთან. ეთიკური და საზოგადოებრივი რო ეტ ცონტრა, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა საფუძვლად უდებს თავისი პერსონაჟების ღირებულებათა შკალას, სცდება ვიწრო სეპარატიზმის სტანდარტს და

ჰუმანიზმის უღრმესი შრეებისაკენ მიემართება; ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, ნასაზრდოები ქართული მითლოგიური და ფოლკლორული ტრადიციებით, მხატვრული მითისქმნადობის ელეგანტურ პროცესს წარმოადგენს, ის სრულად აირეკლავს მითოლოგიური არქეტიპების გავლენას ლიტერატურაზე და წარმოაჩენს ხალხური სიტყვიერების არა მხოლოდ მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების, არამედ ყოფითი კულტურისა და მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა რეფლექსირების ფუნქციას მხატვრულ ტექსტებში.

ვაჟა-ფშაველას გენია დიდი ხანია გასცდა საქართველოს საზღვრებს და საერთაშორისო კულტურული საგანძურის შემადგენელ ნაწილად იქცა. მისი ლიტერატურული თუ პუბლიცისტური მემკვიდრეობა მსოფლიო ინტელექტუალური აზროვნების ფასეული მოდელია, რომელიც არამარტო აირეკლავს უნივერსალურ ლიტერატურულ კანონს, არამედ — საკუთარი ორიგინალურობითა და თვითმყოდფადობით აფართოებს მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ესთეტიკურ შესაძლებლობებს. ეს არამარტო სიამაყის საგანია, არამედ — ვალდებულებაც, ქართველი ერის ზღვარდაუდებელი მეხსიერებითი ვალდებულება იმ ბუმბერაზი ტალანტის წინაშე, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა ჰქვია.

Irma Ratiani

Vazha-Pshavela 150

Summary

Key words: Vazha-Pshavela, 150th anniversary, Modern world philological society and Vazha-Pshavela's fiction.

This year Georgia is celebrationg Vazha-Pshavela's, the great Georgian writer's 150th anniversary.

Today, in the epoch of increasing development of intercultural communications, new interpretation of the creative heritage of Vazha-Pshavela, as an outstanding representative of Georgian literary thinking, take on special significance, as well as his valuable integration in wide scale intercultural dialogue.

For the modern world philological society Vazha's fiction is noteworthy in many respects: Vazha-Pshavela's literary heritage, with its themes and purposes, is a classical example of the epoch of the late realism; Vazha-Pshavela's creative work is a center of gravity on which 20th-century Georgian literary processes are based; For today's Georgian (and not only Georgian) society Vazha-Pshavela is a writer oriented on the topical „Caucasian Theme" with rare awareness; In spite of the fact that dwelling locality of Vazha-Pshavela's characters is of micro-ethnographical nature, the compositions are universal by their plot; The ethnographic world reflected in the texts is socially so archaic that many of its elements become familiar and close for specialists only through Vazha's poetry; Consideration of Vazha-Pshavela's fiction, his poetry is impossible without knowing mythological world outlook, namely Georgian mythology and folkloric tradition. Today is very important to overview Vazha-Pshavela's intellectual heritage and to highlight the mythological-folkloric thinking as coordinating conceptual trend of world literature.

Vaja-Pshavelas intellectual heritage already belongs to the world intellectual inheritance. His genius writing not only reflects the universal literary canon, but expands it due to his creative originality and infinite fantasy.

ივანე ამირხანაშვილი

სიტუაციის კომპოზიცია აგიოგრაფიაში

(მასალები)

რეი ბრედბერის აქვს ერთი ასეთი მოთხრობა — „კალეიდოსკოპი“. ორბიტაზე რაკეტა ფეთქდება და კოსმონავტები ღია სივრცეში გაიფანტებიან. ავტორი აღწერს ერთ-ერთი განწირულის — ჰოლისის განცდებს და წერს: „ის თითქოს განუდგა საკუთარ სხეულს და გვერდიდან შეჰყურებდა, როგორც უცხო საგანს“ (ბრედბერი 1973: 420).

ზღვრულ სიტუაციაში მყოფი ადამიანის თვითობიექტივაციის ზუსტად იგივე ფიგურა თორმეტი საუკუნით ადრე აქვს გამოყენებული იოანე საბანისძეს, რომელიც საწამებლად მიმავალ ჰაბოს შესახებ წერს: „მივიდოდა, ვითარცა ვინ მოგზაურ ექმნის მკუდარსა, ეგრე ჰხედვიდა თჳსსა მას გუამსა“ (აბულაძე 1967: 70).

ერთი შეხედვით, მართლაც საკვირველი მსგავსებაა, სად ფანტასტიკის ჟანრი და სად აგიოგრაფია, მაგრამ მხატვრული აზროვნების ზოგად სპეციფიკას თუ გავითვალისწინებთ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს არის არა უბრალოდ დამთხვევა, არამედ თანხვედრა, წარმოსახვის იდენტური სტრუქტურების შეხვედრა. ჩვენ წინაშეა აღქმის არქეტიპული ანალოგიები, რომელიც ადასტურებს, რომ ლიტერატურაში მოვლენათა აღქმის მექანიზმი მუდმივია. იცვლება მხოლოდ გამოხატვის ფორმა, თუმცა ზოგჯერ არქეტიპი თავს იჩენს გადმოცემის ფორმაშიც, რის შედეგადაც ვღებულობთ ასეთ მსგავსებას.

მხატვრული ტალანტი სამყაროს აღქმის ასოციაციურ სისტემას გულისხმობს და სრულიად ადვილი შესაძლებელია, რომ ინტუიციის, ფანტაზიისა და გონების ურთიერთქმედება მსგავს ფორმებს ბადებდეს სხვადასხვა ეპოქის მწერლებში.

აგიოგრაფოსს ჟანრის კანონი არ ავალებს მხატვრული გამონაგონის შექმნას, მაგრამ იგივე კანონი არ უკრძალავს ისეთი გამონაგონით ოპერირებას, რომელიც რეალობას უკეთესად წარმოაჩენს.

რაც რეი ბრედბერის ევალება, ის ეკრძალება იოანე საბანისძეს, მაგრამ სადღაც, წარმოსახვისა და ქვეცნობიერის გადაკვეთაზე, ისინი ხვდებიან ერთმანეთს და ჩნდება ფიგურა, რომელიც საერთოა ორივე ავტორისთვის, ოღონდ ფორმალურ დონეზე, შინაარსობრივი თვალსაზრისით კი, რა თქმა უნდა, სხვაობაა, — იოანე საბანისძე იდეოლოგიურ შინაარსს დებს ამ ფიგურაში, რეი ბრედბერი კი — მხატვრულს.

რა მიზანიც უნდა დაუსახო, იდეოლოგიური თუ მხატვრული, მწერალი მაინც მწერლად რჩება, თავისდაუნებურად ერთვება შემოქმედებით პროცესში, რადგან მასზე მოქმედებს ქმნადობის ძალა, რომელიც სიტყვის შინაგანი არსიდან მომდინარეობს.

მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიური მექანიზმი მუშაობს იმ შემთხვევაშიც, როცა აგიოგრაფოსი იწყებს მოვლენის როგორც სიტუაციის გადმოცემას. სიტუაცია, ისევე, როგორც სასწაული, თხრობის საერთო მდინარებიდან რელიეფურად გამორჩეული პასაჟია, რომელსაც, გარდა დოკუმენტური ღირებულებისა, მხატვრული ზემოქმედების ეფექტიც აქვს. ეს არის ცალკე აღებული, დამოუკიდებელ სიუჟეტურ ქარგაზე აგებული ნოველური ტიპის კომპოზიციური ერთეული, საგანგებო საინფორმაციო კოდის მატარებელი დეტალი, რომელშიც კონცენტრირებული სახით თავს იყრის თხზულების იდეოლოგიური შრეები. ურიგო არ იქნებოდა, თუ ამ ხერხს პირობითად კონტრაპუნქტის მეთოდს ვუწოდებდით. ჯერ ერთი, ამგვარი სიტუაციური დეტალები გარკვეულწილად მართლაც იხრება პოლიფონიურობისკენ; მეორეც, კონტრაპუნქტის ცნება დაგვეხმარება სიტუაციის აღწერის ბელეტრისტული ხერხის განსაზღვრაში.

სიტუაციის პოეტიკაში ორი ძირითადი პრინციპი გამოირჩევა: მხატვრულ-მისტიკური და რეალისტური.

მხატვრულ-მისტიკურ პრინციპს ავტორი მაშინ მიმართავს, როცა საჭიროა სიტუაციის განზოგადება, როცა მოვლენა თავისთავად გამოდის რეალობის საზღვრებიდან, როცა იდეოლოგიური სამოსელი და მორალისტური პათოსი ფაქტის დაფიქსირების ერთადერთ ფორმად რჩება.

რაოდენ რეალურიც უნდა იყოს გიორგი მთაწმიდელის მიერ მოთხრობილი ამბები ორი სწავლული ებრაელის შესახებ, რომელთაგან ერთი ეფთვიმესთან გამართული დისკუსიის შემდეგ გაქრისტიანდა, მეორე კი, შედარებით ჯიუტი და შეურიგებელი, მოკვდა, თავისთავად მოითხოვს იდეოლოგიზირებას და განზოგადებას, ანუ უბრუნდება იმავე ფორმას, იმავე მდგომარეობას, საიდანაც დროებით გამოვიდა რეალობაში. მისი არსებობის სივრცე მხატვრულ-მისტიკურ ჩარჩოებშია მოქცეული.

სულ სხვაა სიტუაცია, როცა ამბის შინაარსი იმდენად რეალურია, რომ მწერალი იძულებული ხდება მართლისმთქმელობის საგანგებო პრინციპით აღიჭურვოს და მოქმედების განვითარება წარმართოს იმ გზით, რომელიც არ გამომდინარეობს აგიოგრაფიის კანონებიდან. გიორგი მთაწმიდელი მთელ პასაჟებს უთმობს ათონის მთაზე ქართველ-ბერძენთა დაპირისპირების თემას. ამ არააგიოგრაფიული მასალით მისი განსაკუთრებული დაინტერესება იმაშიც მჟღავნდება, რომ თხზულების მთავარ გმირს უცერემონიოდ მიუჩენს ადგილს უარყოფით კონტექსტში — მართალია, მორიდებით, მაგრამ მაინც ამხელს ეფთვიმეს კონფორმისტობასა და უპრინციპობაში, რამაც, გიორგის აზრით, ხელი შეუწყო ათონის ქართველთა საძმოს დასუსტებას და ბერძენთა აღზევებას. ეფთვიმემო, — წერს გიორგი მთაწმიდელი, — „ბერძენნი ფრიად რაიმე შეიყუარნა და განამრავლნა და სრულიად მათდა მიმართ მიდრკა, ხოლო ქართველნი, ვითარცა ნასხურნი რაიმე და უნდონი, უგულებელსყვნა და შეამცირნა. რამეთუ, ვითარცა უწყით ყოველთა, ადრე შევირყევით და მიმოსულასა მოსწრაფედ შეუდგებით და ამით მიზეზთა ფრიად ვავნებთ თჳსთაცა სულთა და ადგილსაცა“ (აბულაძე 1967: 92).

აგიოგრაფოსის მიერ გამოვლენილი მარგინალური განწყობილებანი, რა თქმა უნდა, სცილდება ჟანრის ჩარჩოებს, თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ გამონაკლისსაც აქვს თავისი წესი და თუ ამ თვალსაზრისითაც ვიმსჯელებთ, მაშინ სავსებით რეალურია საუბარი ქართული აგიოგრაფიის გამორჩეულ თავისებურებაზე, რომელსაც შეგვიძლია ეროვნული ისტორიზმის პრინციპი ვუწოდოთ. გიორგი მთაწმიდელის, გიორგი მცირეს, იოანე საბანისძის, გიორგი მერჩულეს თხზულებებში არის ადგილები, სადაც სიტუაციის კომპოზიცია ისტორიზმის პრინციპად წარმოგვიდგება.

გიორგი მცირეს თხზულებაში არის ასეთი ეპიზოდი: სვიმონწმიდელი ბერები გადაწყვეტენ ლავრიდან ქართველი ბერების გაძევებას და იწყებენ ცილისწამებისა და ბეზღობის კამპანიას ანტიოქიის პატრიარქ თევდოსის წინაშე. იქმნება ისეთი სიტუაცია, რომ ქართველებს აღარაფერი შველის, თითქმის განწირულნი არიან, მშველელი არ ჩანს. ამას ისიც ემატება, რომ თევდოსი ახალი აღსაყდრებულია და ვითარებაში იმდენად ერკვევა, რამდენადაც მხოლოდ ერთ მხარეს — ცილისმწამებლებს უსმენს. საკითხის საბოლოოდ გადაჭრამდე პატრიარქი სხვათა შორის იკითხავს, ქართველებში „არა ვინ არსა... ბერძნულისა ენისა მეცნიერი და წერილთა სწავლული?“ (აბულაძე1967: 150). არის ვიღაც, ერთი მონაზონი, — აგდებით მიუგებენ მაბეზღარნი, რომლებიც დარწმუნებულნი არიან თავიანთ გამარჯვებაში.

ავტორი საგანგებო ფონს უქმნის გმირის გამოჩენას, რათა რაც შეიძლება დიდებულად წარადგინოს მკითხველის წინაშე. უიმედობის უდაბნოში მოსულმა გმირმა იმედის ოაზისი უნდა გააჩინოს. ცხადია, ასეც ხდება. გიორგი მთაწმიდელის ღვთიური ბრწყინვალებითა და სიბრძნით აღფრთოვანებული ანტიოქიის პატრიარქი დიამეტრულად იცვლის აზრს, მოშურნეებსა და ავის მზრახველებს სასჯელს განუ-

წესებს, ქართველ ბერებს კი პატივს მიაგებს და სვიმონწმიდაზე ჟამისწირვის უფლებასაც მისცემს, რაზეც მანამდე ხელი არ მიუწვდებოდათ. ამ თითქოს დასრულებულ ეპიზოდს გაგრძელება მოჰყვება: გიორგი მთაწმიდელი გამარჯვებას არ სჯერდება და უფრო შორს მიდის — დოკუმენტური ლიტერატურის მოშველიებითა და ბრძნული ლოგიკით თევდოსის უმტკიცებს ქართული ეკლესიის უპირატესობას ანტიოქიის ეკლესიის წინაშე. სიტუაციის გამძაფრება ავტორის ინტერესებში შედის — რაც უფრო მძაფრია ამბავი, მით უფრო დამაჯერებელია ფინალი: გიორგი მთაწმიდელი ტრიუმფატორია, პატრიარქი მას თავის ფავორიტად აღიარებს.

რაც უფრო მრავლდება მოღვაწის კეთილი საქმენი და იზრდება მისი ავტორიტეტი, იმდენადვე მძაფრდება ბოროტი შური მის წინააღმდეგ. ეს არის საშუალება არა მარტო იმისათვის, რომ ავტორმა თხრობა რელიეფური და მიმზიდველი გახადოს, არამედ იმისათვის, რომ დამაჯერებლობა შეჰმატოს გმირის ხატის წინასწარ აღებულ სქემას.

ანტინომია, როგორც სქემა! შენიშვნა წამების ჟანრის შესახებ: მარტვილობის ჟანრული სპეციფიკა ოპოზიციური დაპირისპირების დინამიკით განისაზღვრება. სადაც არ არსებობს ანტინომიური სქემა, იქ შეიძლება გაქრეს ჟანრი როგორც ასეთი.

„მარტვილობის“ ნარატივი გულისხმობს გმირისა და ანტიგმირის დაპირისპირების პერიპეტიებს, რომლის ფინალში ხორციელდება წამების აქტი, მოვლენათა განვითარების ლოგიკური ბოლო. სხვა შემთხვევაში ტექსტი მხოლოდ ისტორიოგრაფიული დოკუმენტია და არა იდეოლოგიური ნაწარმოები. სწორედ ასეთი ვითარება გვაქვს ლეონტი მროველის „არჩილ მეფის წამებაში“. არჩილი თავისი ნებით მიდის სარკინოზებთან იმ მტკიცე გადაწყვეტილებით, რომ სული დადოს „სახსრად ქრისტიანეთა“. ლოგიკური დასკვნა ბოლოდან თავშია გადმოტანილი. ლიტერატურული კანონის უგულვებელყოფა აგიოგრაფიად ჩაფიქრებულ თხრობას ისტორიულ ნარატივად აქცევს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ოპოზიციურ წყვილს იქ, სადაც ქრისტიანულ იდეოლოგიას უცხო აღმსარებლობა უპირისპირდება. ასეთ შემთხვევაში სიტუაცია ასეთია — ოპონენტი თავს ესხმის ქრისტიანობის დამცველს, რომელიც, თავდამსხმელისგან განსხვავებით, სიმშვიდეს ინარჩუნებს იმდენად, რამდენადაც წინასწარვეა დარწმუნებული თავის გამარჯვებაში. თუმცა ავტორის მიზანი არ არის ის, რომ სიტუაცია წინასწარ გამოცხადებული გამარჯვების ქრონიკას დაემსგავსოს, ამიტომ სხვა გზა არ დარჩენია, გარდა იმისა, რომ ლოგიკის ოპტიმალური დოზით შეაზავოს ამბის ბანალურობა და რაც შეიძლება რაციონალური გახადოს დაპირისპირების მორალი, რომელიც ფინალში საკრალურ გარდუვალობად უნდა იქცეს.

სხვათა შორის, აგიოგრაფიის აღნიშნული სპეციფიკა თავისებურად აქვს გააზრებული მილორად პავიჩს, რომლის „ხაზარული ლექსიკონის“ ძირითადი ხაზი სწორედ პოლემიკური სიტუაციის მოდუსზეა აგებული (Павич 1999). მწერალი ღრმად სწვდება ქრისტიანობის წიგნიერ ტრადიციას და ზუსტად განაზოგადებს სიტყვისგების მართლმადიდებლურ ესთეტიკას. მან შეაპირისპირა სამი ლიტერატურული ტრადიცია: ქრისტიანული („წითელი წიგნი“), ებრაული („ყვითელი წიგნი“), ისლამური („მწვანე წიგნი“) და გვიჩვენა, თუ როგორ გაიაზრებს თითოეული კონფესია ერთსა და იმავე მოვლენას. რასაკვირველია, დიდი ძიება არ დასჭირდებოდა იმის აღმოჩენას, რომ ებრაელთა მწიგნობრობა არის მისტიკური, ისლამისტებისა — ექსპრესიული, ქრისტიანებისა — ლოგიკური. უფრო საგულისხმო ის არის, რომ ბანალურობის ლოგიკაში დანახულია ესთეტიკური კანონი – ადამიანური, ზედმიწევნით ლიტერატურული, კერძოდ, აგიოგრაფიული.

აგიოგრაფოსები შესაძლოა საგანგებოდ არ ქმნიან არტეფაქტებს, მაგრამ მათს თხრობაში შეინიშნება მოვლენათა გამხატვრულების ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არტიზაციის ტენდენციები. გიორგი მერჩულეს მიერ გადმოცემული ჯავახეთის კრება — ეს არის მიკროპიესა კარგი დრამატურგიული დეტალებით, მაღალი ესთეტიკური

ხარისხით, რომელსაც აქვს კონფლიქტურ წინააღმდეგობაზე აგებული სიუჟეტი და ლამის სასცენოდ გამზადებული ფინალი.

ჯავახეთის კრება. კათალიკოსის არჩევნები. არსენი ეფრემის წინააღმდეგ.

არსენის მამა მირიანი თითქმის მალულად, ფაქტიურად უკანონოდ, რამდენიმე ეპისკოპოსის კურთხევითა და სამცხის დიდებულთა დახმარებით შვილს დაადგენს ქართლის კათალიკოსად. ამ გადაწყვეტილების წინააღმდეგ ილაშქრებენ დანარჩენი ეპისკოპოსები, რომლებსაც თავიანთი კანდიდატი ჰყავთ — ეფრემი. მირიანზე გამწყრალი გუარამ მამფალი ეპისკოპოსთა კრებას მოიწვევს.

გიორგი მერჩულე არ მალავს, რომ არსენი უკანონოდ არის არჩეული და ამიტომ სიმართლე ეფრემის თანამდგომთა მხარესაა. ამის დამალვა შეუძლებელია. არადა, მისი, როგორც ავტორის, მიზანია აჩვენოს, რომ პირიქით, მართალი სწორედ არსენია, ვინაიდან მას მხარს უჭერს მამა გრიგოლი, რომლის აზრი და სიტყვა ღვთიური სამართლითაა ბეჭედდასმული.

რიტორიკის ან ლოგიკურ მტკიცებულებათა მოხმობა დემაგოგიად იქცეოდა და მკითხველის თვალში ვერანაირად ვერ გამართლდებოდა არსენი, არც გრიგოლის ავტორიტეტს შეემატებოდა თაყვანისცემის იოტი. მაშ, რა ქნას ავტორმა, როგორ გადმოგვცეს რეალურად მომხდარი, თითქმის დაუჯერებელი ამბავი, როცა ერთი კაცის სიტყვას თავდაყირა დაუყენებია საგანგებოდ მომზადებული კრების სცენარი. ამბავი გიორგი მერჩულეს გრიგოლის მოწაფეთა მოწაფეებისგან სმენოდა, მაგრამ, ცხადია, არა იმ სასურველი ეფექტით, რომ აელო და მათი მონათხრობი პირდაპირ, ყოველგვარი ჩარევის გარეშე ჩაესვა თავის თხზულებაში.

გიორგი მერჩულე ირჩევს ალბათ ერთადერთსა და სწორ ვარიანტს — ამბავს დიალოგებისა და რემარკების სახით გადმოგვცემს, ფაქტიურად წერს დრამატურგიულ ეპიზოდს პიესისათვის დამახასიათებელი ყველა სავალდებულო კომპოზიციური ატრიბუტით. „პიესას" აქვს ექსპოზიციური ნაწილი, სადაც კვანძი იკვრება; შუა ნაწილი ანუ პერიპეტიები და ფინალი, კვანძის გახსნა.

შესავალში მოკლედაა მოხაზული კონფლიქტის არსი, კერძოდ ის, თუ როგორ დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს არსენისა და ეფრემის მომხრეთა ბანაკები. მონაკვეთი მთავრდება იმით, რომ ნაჩვენებია არსენის მომხრეთა ამაო გარჯა, როგორმე დაამტკიცონ თავიანთი ფავორიტის კურთხევის კანონიერება.

მეორე, ანუ პერიპეტიულ ნაწილს იწყებს ერუშელი ეპისკოპოსის მიერ მოულოდნელად წარმოთქმული ფრაზა:

„—ოდეს მოვიდეს ვარსკულავი უდაბნოთაჲ, მაშინ განემართოს საქმე და განზრახვაჲ ყოველთაჲ" (აბულაძე 1963: 287).

ნათქვამს ყველა გაკვირვებულ მზერას შეაგებებს, უცებ ვერ მიხვდებიან, ვინ იგულისხმა „ვარსკულავში" ერუშელმა ეპისკოპოსმა, ამიტომ იგი თვითონვე გახსნის ქარაგმას: დიდ გრიგოლს, არქიმანდრიტს, ხანძთისა და შატბერდის მაშენებელს ვგულისხმობო.

ერთ-ერთი ეპისკოპოსი, როგორც ჩანს, ეფრემის დასიდან, ირონიულ რეპლიკას ისვრის:

„— იგი ოდენ არსა ვარსკულავი მნათობი?"

დამსწრეებმა ჩააჩუმეს რეპლიკის ავტორი, რადგან მისთვის არ ეცალათ. ისინი ძლიერ განიცდიდნენ გრიგოლის არყოფნას და „წადიერად მოელოდნენ". მის გარეშე კრება ჩიხში შედიოდა. გრიგოლის დაგვიანების ეფექტი გიორგი მერჩულეს ისე აქვს გათამაშებული, რომ მკითხველსაც ეუფლება გულნაკლულობის განცდა, ისიც „წადიერად" მოელის წმიდა მამის გამოჩენას და ავტორიც არ აგვიანებს:

„და მეყსეულად იხილეს წმიდა იგი მომავალი..." (აბულაძე 1963: 287).

დაგვიანებამ თავისი საქმე გააკეთა, — მოწინააღმდეგეები მორალურად დათრგუნა, მომხრეები გაამხნევა. კრების მონაწილეთა განწყობილება გრიგოლისთვის სასურველ კალაპოტში ექცევა, თუმცა, ეტყობა, იგი ამაზე აღარ ფიქრობს, საზოგა-

დოებას საერთო სალამს უძღვნის, შემდეგ კი ეფრემს გაიხმობს და ეტყვის, არსენის ჩამოეცალოს გზიდან. ეფრემი მტკიცე უარზეა. განრისხებული მოძღვარი სასჯელით ემუქრება მოწაფეს, რომელსაც სხვა გზა აღარ რჩება, გარდა იმისა, რომ დამორჩილდეს. გრიგოლისა და ეფრემის დაძაბული დიალოგი მოკლე, ლაკონიური, ემოციურად დამუხტული ფრაზებითაა გადმოცემული, რაც ააშკარავებს ავტორის სურვილს გამოკვეთოს და წინა პლანზე წამოსწიოს თხრობის დრამატული ეფექტი.

ამ ამბის ანუ ჩვენ მიერ მიკროპიესად წოდებულ პერიპეტიულ ნაწილს განაგრძობს გუარამისა და გრიგოლის შესიტყვება. გუარამი თვითდაჯერებულია, გამომწვევად იქცევა და არც არსენის მომხრეთა ლანძღვას ერიდება. დარწმუნებულია, რომ თავისას გაიტანს, რადგან, როგორც თვითონ ამბობს, „კანონი შჯულისა ... არა ბრძანებს ეპისკოპოსისა და კათალიკოზისა მძლავრებით დაჯდომასა“ (აბულაძე 1963: 288). მამა გრიგოლი სრულიად აუღელვებლად და ლოგიკური დასაბუთებით უხსნის გუარამს, რომ შჯულის კანონის განჩხრეკა ერისკაცთა კომპეტენციაში არ შედის და რომ „არსენი კათალიკოზი ნებითა ღმრთისაითა კათალიკოზ არს“ (აბულაძე 1963: 288). დაბნეული და ნირწამხდარი გუარამი იმასლა ახერხებს, რომ ეპისკოპოსებს მისცემს საბოლოო სიტყვის უფლებას.

სიტუაციის აღწერის მხატვრული ტენდენციები მხოლოდ და მხოლოდ დეტალია საერთო კომპოზიციისა, მაგრამ, ამავე დროს, ეს არის იმპერატიული კარნახი, რომელიც ავტორის შინაგანი განწყობიდან მომდინარეობს და მხატვრულ გამოცდილებად ყალიბდება. შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, ეს არის ესთეტიკური განზოგადების მექანიზმი, რომელიც არაცნობიერის სფეროს უკავშირდება. აღნიშნული მექანიზმი მოქმედებას იწყებს ინსპირაციის მომენტში, როცა საქმეში ერთვება მწერლის ეგრეთ წოდებული ექსპრესიულობის უნარი. ინსპირაციის ცნება, ერთი შეხედვით, არ ჯდება აგიოგრაფიული ჟანრის კანონში, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ლიტერატურაში ფასეულობას ბადებს ნიჭი და არა კანონი.

დამოწმებანი:

Abuladze, Ilia. khelmdzghvaneli da redakt'ori. *Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi.* ts'igni II. Tbilisi. metsniereba,1963 (აბულაძე, ილია. ხელმძღვანელი და რედაქტორი. *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები.* წიგნი II. თბ.: მეცნიერება, 1963).

Abuladze, Ilia. khelmdzghvaneli da redakt'ori. *Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi. ts'igni I (V-X ss) Tbilisi: sakartvelos metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1967* (აბულაძე, ილია. ხელმძღვანელი და რედაქტორი. *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები.* წიგნი I (V-X სს.) თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1967).

Bradbury, Roland. „Fahrenheit 451⁰“. *Marsis Kronik'a. Motkhrobebi.* (in Georgian language). Tbilisi: „merani“, 1973 (ბრედბერი, როლანდ. „451⁰ ფარენჰაიტით“. *მარსის ქრონიკა. მოთხრობები.* თბ.: „მერანი“, 1973).

Pavic, Milorad. *Khazarskiy Slovar. muzhskaya versiya.* Sankt-Petrburg: „Azbuka“, „Amfora“, 1999 (Павич, Милорад. *Хазарский словарь.* Мужская версия. Санкт-Петербург: „Азбука“, „Амфора“, 1999).

Ivane Amirkhanashvili

Composition of the Situation in Hagiography

(Materials)

Summary

Key words: overlap, inspiration, hagiography.

Of course, marginal attitudes manifested by hagiography go beyond the genre frame, although justice requires to point out that an exception also has its own rule and if we take into consideration this view too, then it is quite realistic to speak about the peculiarity of Georgian hagiography which can be termed as the principle of national historicism. In the works written by Giorgi Mtatsmindeli, Giorgi Mtsire, Ioane Sabanisdze, Giorgi Merchule there are places in which the composition of situation appears as a principle of historicism.

Antinomy as a scheme of the genre of martyr: specificity of genre of Martyrology is determined by the dynamics of confrontation. If antinomic scheme is absent, the genre as such may disappear.

The narrative of „martyrdom" implies the peripeteias of hero and antihero confrontation ending with an act of martyrdom in the finale, logical end of the development of events. Otherwise, the text represents only historiographical document and not ideological work. We have just such situation in the „Martyrdom of King Archil" by Leonti Mroveli. Archil goes to the Sarkinoses by his own free will with firm decision of self-sacrifice for Christian belief. Logical conclusion is transferred from the ending to the beginning. The ignorance of literary rule turns the narration intended as hagiography into historical narrative.

Special importance is given to contradictory pairs where Christian ideology is opposed to the alien faith. In such case the situation is as follows: an opponent attacks the defender of Christianity who unlike an assailant remains calm because the hero is assured of his victory beforehand. However, the author does not aim to make the situation look like a chronicle of victory. Therefore, he has no choice but mixing the triviality of the account with optimal dose of logic, and make the moral of opposition rational as far as it is possible that must turn into sacral inevitability in the finale.

Presumably, the hagiographers did not create the artifacts intentionally but the trend of artistry of the events is marked in their narrations. The „Javakheti Gathering" rendered by Giorgi Merchule („The Life of Grigol Khandzteli" written by Giorgi Merchule) is a micro play with good dramatic details, high aesthetic quality with a plot constructed on conflict contradiction and a finale almost made for the stage.

ხათუნა თავდგირიძე

ტრიქსტერი და სიმულაკრა

მითი ყველაზე იდუმალი და ამავე დროს ყველაზე გამჭვირვალე მსოფლმხედველობრივი დეკლამაციაა, რისი გამოთქმაც კაცობრიობამ შეძლო თავისი ტრანსცენდენტური წარსულის შესახებ. მაგრამ მითი არ არის მხოლოდ წარსული, მითი ჩვენი პოსტმოდერნისტული აწმყოც არის და არის ჯერაც უცნობი მომავალი. ეს ცხადზე ცხადია — კაცობრიობას მთელი თავისი არსებობის მანძილზე არ უცხოვრია მითისაგან მოწყვეტით, მითისაგან განყენებულ პარადიგმაში. მითი ის მოჯადოებული ტრანსცენდენტური წრეა, რომლისგანაც განჯადოება კაცობრიობას არ უწერია, თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ ხდომილებებს, მითიური თუ ისტორიული დროის მდინარებიდან ამოვარდნის შემთხვევებს, გასვლას „არადროში“, სადაც არ ვრცელდება ყოფიერების არცერთი ფორმის(მითიური, ისტორიული) კანონები, რადგან ეს „გასვლა“ ზედროულია და მარადისობას იმეორებს. და თუ საბოლოოდ კაცობრიობა მაინც განჯადოვდება — თავს დააღწევს მითის „მარადიული ბრუნვის“ მოჯადოებულ წრეს, ეს სწორედ ამგვარ ცალკეულ ხდომილებათა წყალობით მოხდება. იგი ახალი პარადიგმისკენ შემოატრიალებს ფანტაზმებისა და გაუჩინარებისკენ მიდრეკილ ჩვენს არსებობას. ჯერჯერობით კი, ჩვენ ისევ ვრჩებით მითის ტყვეობაში — პოსტმოდერნიზმი ახალი, თანამედროვე სახელწოდებაა „მითიური დროის“ — მითიური ეპოქის აღსანიშნად, რომელიც უშუალო მემკვიდრეა არქაულ კულტურებში დადასტურებული ტერმინებისა — ალთირა, ალჩერა, ჯუგური, ბუგარი, ლალაუ, უნგუდი, ვინგარა, მუნგამი, ბუნამი და ა.შ. ეს ტერმინები „მითიურ დროს“ ახასიათებენ, როგორც ხილვების, ფანტაზმების, როგორც „სიზმრის დროის“ ეპოქას.

პოსტმოდერნისტული ეპოქა ესაა ფანტაზმებისა და სიმულაციების ეპოქა. თუ ჩვენ ჯერ კიდევ ვიმყოფებით პოსტმოდერნიზმში და თუ ჩვენ ჯერ კიდევ არ გადაგვილახავს „ბოროტი სახის დემონი“, ეს ნიშნავს, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ ჰიპერრეალურ (ბოდრიარის ტერმინოლოგიით) სამყაროში, სადაც რეალობა არსებობს არა ობიექტურ რეალობაში(რაც ასევე პირობითია), არამედ იმ ფორმა-შინაარსში, რომელსაც აკანონებს ისეთი ტოტალური ფენომენები, როგორიცა ტრანსპოლიტიკა, მასმედია, პიარტექნოლოგიები, მასკულტურა, სოციალური ვებ-ქსელები, გასართობი სისტემები და ა.შ. ესაა დიადი ფანტაზმის ეპოქა, რომელიც იმ არქაულ მითიურ დროში გვაბრუნებს, როცა აზროვნებასა და მსოფლმხედველობას მითი და მისი ფანტასმაგორიული ჰიპერრეალური პარადიგმები განსაზღვრავდა. „მითიური დრო“ ესაა ჩვენს სინამდვილეშიც აქტუალიზირებული *„იგივე“* და *„განსხვავებული“* ყოფიერება, რომელიც „მარადიული ბრუნვის“ ძალით ისევ მობრუნდა და დღესაც აწესებს თავისი სუბიექტური მითიური რეალობის კანონებს, რომლის ძალით ობიექტური სამყარო და სინამდვილე ხელახლა იქმნება, როგორც მეორე დამოუკიდებელი, ობიექტური ყოფიერება და რომელიც რეალური ცნობიერებისათვის შეუმჩნეველი სინამდვილის გვერდით იწყებს საწინააღმდეგო ცხოვრებას. ჩვენი ეპოქა ღრმა შინაგან კავშირს ამჟღავნებს მითთან. იგი მითის მსგავსად იმყოფება სიმულაკრას ტყვეობაში, რომლის ფუნქციონირების შედეგია ყველა ის ფანტასმაგორიული გამოვლინება, რომელსაც ჩვენი დროის სოციალური მანქანა ამუშავებს. ჩვენი დროის სოციალური მანქანა „ძველ მითზე“ აშენებს „ახალ მითს“. ეს „ზედნაშენი“ — *მითი მითში* არის სწორედ რეალობის ახალი მდგომარეობა და ახალი „ხარისხი“, როგორც სიმულაკრას ფუნქციონირების შედეგი — სიმულაცია. როლან ბარტისეული ტერმინი — „მითი“, როგორც კულტურაში ფუნქციონირებული ცრუ, არანამდვილი საზრისის მქონე ერთეულის აღმნიშვნელი, ჟან ბოდრიართან ჩანაცვლებულია სხვა, ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური ტრადიციის მქონე ტერმინით — „სიმულაკრა“ (**Бодрийяр** 2000: 8).

სიმულაკრას („მოჩვენებითობა", „მსგავსება") გაგება არსებობს უძველესი დროიდან, ანტიკურობიდან მოყოლებული. ამასთან, იგი ჩართული იყო პლატონის მიერ ფორმულირებული თეოლოგიური სქემის რეპრეზენტაციაში (Бодрийяр 2000: 9).

მითისა და სიმულაკრას გენეტიკური კავშირი თანაბრად ვლინდება მათი ფუნქციონირების როგორც ღრმად ონტოლოგიურ, ისე, ემპირიულ — კულტურულ, სოციალურ და ა.შ. პროცესებში. თუმცა მათი ფუნქციონირება ისტორიის განვითარების თითოეულ გარდამტეხ ეტაპზე სხვადასხვა ფორმა-შინაარსში რეალიზდება. ჩვენ ქვემოთ ვნახავთ, რომ თუკი მითიური, არქაული ეპოქის ონტოლოგია უცილობლად გულისხმობს გარკვეული ტიპის „ორიგინალ," ნამდვილ პარადიგმებს, მოგვიანებით ასეთი ორიგინალური მითოსური პარადიგმები რეპრესირებულია სიმულაკრას ტოტალური ბატონობით. საბოლოოდ სიმულაკრა მთლიანად ეუფლება მითს, იტაცებს მას და სრულად ჩაენაცვლება. ამიტომ „ახალი მითის" სიმულაკრათი ჩანაცვლება" (რაც ვერ გავრცელდება „ძველ მითზე") იმ რეალურ ვითარებას ასახავს, რაც დროსა და სივრცეში სიმულაკრას გაძლიერება და განახლებული ფუნქციონირება — ტოტალურ სიმულაციას, მითოსურ პარადიგმას განაპირობებს.

„სიმულაცია" მომდინარეობს სიტყვიდან simulacrum (მრავლ. რ. — simulacra). იგი არის სიმულაკრას ფუნქციონირების შედეგი და ასახავს იმ პროცესს, როცა ასლი შორდება თავის ორიგინალს. ბოდრიარის აზრით, სიმულაკრუმი, ანუ „ასლის ასლი" იმდენად დაშორდა ორიგინალს, რომ სრულებით გაწყვიტა რაიმენაირი კავშირი თავის პირველწყაროსთან. „თუკი „გადამუშავებისა" და „წარმოების" სტადიაზე საგნობრივი სიმულაკრები მიიღებოდა ზოგიერთი რეალურად არსებული სახის კოპირების გზით, უკვე „სიმულაციის" სტადიაში სახეები ფაქტობრივად არ არსებობენ – ისინი გადასროლილნი არიან აბსოლუტურ წარსულში „გადაკარგულ და არასოდეს არსებულ ობიექტებში" (Бодрийяр 2000:18). ამ აზრით, სიმულაკრა არის „ასლი", რომელსაც არ გააჩნია „ორიგინალი", „პირველწყარო". დელიოზიც უარყოფს სიმულაკრუმის კავშირს „ორიგინალთან", მაგრამ იმავდროულად, ასევე უარყოფს მის თუნდაც ძალიან შორეულ, უკვე გაუქმებულ კავშირს „ასლთან". დელიოზისთვის ასლი და სიმულაკრა სხვადასხვა ხასიათის სისტემებია. თითოეული მათგანი ეფუძნება „მსგავსებას" და „განსხვავებას", რის კვალზეც გვევლინებიან „ჭეშმარიტ პრეტენდენტად" (ასლის შემთხვევაში) და „ცრუ პრეტენდენტად" (სიმულაკრას შემთხვევაში) (Делез 1998: 335). სიმულაკრას ფუნქციას მითში ახორციელებს „მითოლოგიური გაიძვერა" — დემიურგის უარყოფითი დემონური ორეული — ტრიქსტერი. ტრიქსტერის გაიძვერული, ცბიერი, გაქნილი მანიფესტაციები მითში მიმართულია „მითიურ ორიგინალთან" — დემიურგთან სრული იდენტიფიცირების „ცრუ პრეტენდენტობაში". იგი არის „ერთი დანაყოფის" მეორე დემონური ნაწილი, რომელიც არ წარმოადგენს რაიმე ტიპის იმანენტურობას, თავისთავადობას, არამედ მისი არსებობა მთლიანად დაფუძნებულია დემიურგის არსებობაზე, ხოლო ფუნქციონირება განპირობებულია — დემიურგის სიმულირებით. ამას გარდა, სიმულაკრას ფუნქციონირების პროცესის ონტოლოგიური ასპექტი მითში აისახა კოსმოგონიების გადამრავლებით, რომლებიც ხასიათდება, როგორც „კოსმოგონიური სიმულაკრა".

სიმულაციის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია რეალობის შეცვლა, სიმულაცია მხოლოდ სიმულირებს რეალობას, მაგრამ იგი არაფერს მალავს. სიმულაციასა და დამალვას ასხვავებს „ყოფნა" და „არყოფნა" — „დამალვა არის თავის მოჩვენება, თითქოს არა გაქვს რაც სხვას აქვს, სიმულაცია არის თავის მოჩვენება, თითქოს გაქვს, რაც სხვას არა აქვს... დამალვა, ანუ თავის მოჩვენება ტოვებს რეალობას პრინციპულად ხელშეუხებელს: სხვაობა მათ შორის ყოველთვის ცხადია. ის მხოლოდ შენიღბულია. სიმულაცია კი ემუქრება განსხვავებას „ჭეშმარიტსა" და „მცდარს", „წარმოსახვითსა" და (imaginery) „რეალურს" შორის... დღესდღეობით დგას არა იმიტაციის, რედუპლიკაციის, ანდა პაროდიის, არამედ რეალობის ნიშნებით თავისთავადი რეალობის შეცვლის საკითხი. ეს არის ყოველგვარი რეალური პროცესის მისი ოპერაციული

ორეულით ჩანაცვლების ოპერაცია“ (ბოდრიარი 1997: 52). ეს არის თვისობრივად მითოსური სიმულაცია, რომელიც არსებულ რეალობას ჩაანაცვლებს სხვა რეალობით, რომელიც ძველ მითს ჩაანაცვლებს ახალი მითით. სხვაობა ძველ და ახალ მითს შორის ყოველთვის გარეგანია, იცვლება სიმულირების „მასალა“, მასიმულირებელი მექანიზმი კი უცვლელი რჩება. ბარტის სემიოლოგიური კონცეფციის მიხედვით, მითი ახორციელებს საზრისის დეფორმაცია(კოცეფტის მიერ), მაგრამ იგი არაფერს მალავს (Барт 1994: 87). მართლაც მითის პირველადი ფუნქციაა დეფორმაცია და არა რაიმეს დამალვა. მითში არაფერია დაფარული, ყველა სიმულაციური და სპეკულაციური პროცედურა გაშიშვლებულია და გამჭვირვალედ მიუთითებს პარადიგმის დეფორმაციას. მითი მითიური ზებუნებრივი არსებებისა და ზებუნებრივ გამვლინებათა აღწერა-წარმოდგენისას ცდილობს აჩვენოს იმის არსებობა რაც არ არის(ან არის და ღიად არასოდეს გამოჩნდება), ამით მითი ცვლის არა მხოლოდ ყოფიერების გარეგნულ ფორმებს, არამედ — ყოფიერების საზრისს. ამ აზრით, სიმულაცია არის „შესაქმის მითი“, იგი დუბლირებს შესაქმის პირველად აქტს, რომლის პროცესში რეალურად ახორციელებს ხელახალ ეპიფანიებს, შესაქმის კოსმოგონიურ რიტუალებს. მაგრამ მითის რიტუალური ხასიათი და შესაქმის სიმულაციები მიუთითებს მითის წიაღში საწყისის, ნამდვილი ყოფიერებისა და მისი შემოქმედის არ არსებობაზე. სწორედ „საწყისის“ მოპოვების გამო მიმართავს მითი თავის პირველად სტრუქტურულ სპეკულაციებს, რომლებიც შემდგომში, მითის მთელი აქტივობის მანძილზე კვლავ და კვლავ მეორდება და რაც საბოლოოდ განსაზღვრავს კიდეც მითის სიმულაციურ პარადიგმას.

მითის მიმართება მის გარეთ დარჩენილ ტრანსცენდენტურ საწყისთან, ეს არის მითის, „ორიგინალისა“ და მისი „ასლის“; მითის, „ასლისა“ და სიმულაკრათა ურთიერთმიმართების დიალექტიკური პრობლემა. სწორედ მათ ქაოსურ გადამრავლებასა და ურთიერთზემოქმედებაში, რაც ახალი წესრიგის გაჩენას მოასწავებს, კონსტრუირდება მითის სიმულაციური პარადიგმა. პარადიგმა, რომელიც მუდმივად ფარავს თავისთავს და აჩენს რაღაც სხვა ცრუ პარადიგმებს. ცრუ პარადიგმები ძალზედ თვალთმაქცურად, თვალის ახვევით ცდილობენ ჩვენი ყურადღების აცილება-გადატანას მითის არაპარადიგმულობიდან პარადიგმულობაზე. ეს „აცილება“ ჰგავს „შემოღამებას“ მითიური სამყაროში, რომლის დროსაც საგნები და მოვლენები ისევე ირევიან და ინთქმებიან ერთმანეთში, როგორც საგანთა ჩრდილები ჩამქრალი მზის ბინდბუნდში. მითიური სამყაროს ამ „ბინდბუნდში“ ფერმკრთალდება „ასლთა“ და სიმულაკრათა რეალური კონტურები, რომლებიც ამიერიდან მოქცეულნი მითის სიმულაციურ პარადიგმაში სტრუქტურულ და მსოფლმხედველობრივ მითიურ მნიშვნელობებს იძენენ. პლატონიზმში, რომელიც არსებითად (და ყველაზე ხშირად) მითიური აზრის (მსოფლმხედველობის) დიალექტიკურ გადამუშავებას წარმოადგენს, იმთავითვე დიფერენცირებულია მითოსური სუმულაციის დონეები, განსაზღვრულია „ორიგინალისა“ და მისი „ასლის“ ურთიერთმიმართება, რომელიც მჟღავნდება სამი მხარის გამოვლენაში — იდეათა(ორიგინალი, ნიმუში), ასლთა(ხატები, იკონები) და სიმულაკრათა დაპირისპირებაში; ხოლო თავად დიფერნცირების მიზანს პლატონთან წარმოადგენს არა გვარების სახეებად დაშლა, არამედ, — როგორც ამას დელიოზი აღნიშნავს (დელიოზი, „პლატონი და სიმულაკრა“ (Делез1998: 331-337). მას გაცილებით ღრმა მიზანი გააჩნია, რომელიც მდგომარეობს მათი წარმოშობის განსაზღვრაში: გაიმიჯნოს (დაიყოს) ჭეშმარიტი პრეტენდენტები ცრუ პრეტენდენტებისაგან; წმინდა — არაწმინდასაგან; ნამდვილი — არანამდვილისაგან. ამ მიზნის მისაღწევად პლატონი მიმართავს მითს. რამდენადაც პლატონისთვის მითი არის დაყოფის შემადგენელი ნაწილი და დაყოფისთვის დამახასიათებელია მითსა და დიალექტიკას შორის განსხვავების გადალახვა, პლატონი „დაყოფას“ ჩაანაცვლებს მითით.

მითი, თავისი უცვლელი ციკლური სტრუქტურით, მოგვითხრობს ყოფიერების საწყისებზე და საშუალებას იძლევა შექმნას ისეთი მოდელი, რომელიც შეგვიძლია

განვიხილოდ, როგორც პრეტენდენტი. მითი იძლევა იმანენტურ მოდელს, დასაბუთება-შემოწმებას, რომლის მიხედვით, შეიძლება პრეტენდენტთა განსჯა და მათი პრეტენზიების შეფასება. დაყოფის პროცედურის მხოლოდ ასეთ პირობებშია შესაძლებელი დასახული მიზნის მიღწევა, რომელიც სახეთა იდეასთან იდენტიფიცირებაში მდგომარეობს. განსხვავება გადაადგილდება ორი ტიპის სახეთა შორის — პლატონი მთელ სახე-ხატებს აცალკევებს ორ ნაწილად, ასლ-იკონებად და სიმულაკრა-ფანტაზმებად: ***ასლები*** — მეორადი მფლობელები. ისინი არიან მტკიცე საფუძველზე მდგარი პრეტენდენტები, რომელთა პრეტენზიები გარანტირებულია მსგავსებით. ***სიმულაკრები*** — ცრუ პრეტენდენტები. მათი პრეტენზიები იგება არამსგავსებაზე, რაც მდგომარეობს არსობრივ გარყვნილებაში, ან გადახრაში. ამ ორი სახეობის — ასლთა და სიმულაკრათა დიალექტიკური საზრისი კონსტრუირდება მათი იდეასთან, ანუ „ორიგინალთან“ იდენტობაში. მსგავსებას კი განაპირობებს არა იმდენად გარეგნული, რამდენადაც შინაგანი იდენტობა. სწორედ უმაღლესი გაიგივება იდეასთან, რაც მინიჭებული აქვთ ასლებს და რასაც მოკლებულნი არიან სიმულაკრები, განსაზღვრავს მათი პრეტენდენტობის მართებულობას (Делез 1998: 331-334).

ამდენად, პლატონიზმი ყოფიერებაში(მითიც ყოფიერების ფორმაა) იმთავითვე გამორიცხავს იდეის//ორიგინალის მოხელთებას („გამოჭერას“). საუბარი მხოლოდ იმაზე შეიძლება იყოს, ჭეშმარიტი და ცრუ პრეტენდენტები, ასლები და სიმულაკრები და მათი ურთიერთზემოქმედება მითის სიმულაციური პარადიგმის როგორ ფორმას განაპირობებენ. როგორ დიალექტიკურ ფორმას და შინაარსს ატარებს მითის სიმულაციურ პარადიგმაში დიფერენცირებულ სახეთა წინააღმდეგობრიობა? პლატონის დიფერენციაციით, ორიგინალთან//იდეასთან ყველაზე ახლოს დგას „ასლი“. იგი წარმოადგენს იდეის უშუალო განმეორებას და შესაბამისად არის პირველასლი, ან როგორც დელიოზი ამბობს — „ჭეშმარიტი პრეტენდენტი“. სწორედ „პირველასლებით“, „ჭეშმარიტი პრეტენდენტებით“ ივსებს მითი საწყისის და ნამდვილი შემოქმედი ღმერთის არარსებობის (არყოფნის) ცარიელ სივრცეს. საწყისი//ღმერთი არის ის „პირველი სიმულირებული“, როგორც ბოდრიარი უწოდებს — „გიგანტური სიმულირებული“ (ბოდრიარი 1997: 54), რომელიც მითის სიმულაციურ პარადიგმაში ჭეშმარიტი ღმერთის სახელით აქტივობს. მაგრამ მითის სიმულაციურ პარადიგმაში ყოველივე ღმერთის სიმულირებით არ ამოიწურება. მითის არსი განისაზღვრება თავად მითიური სამყაროს, მითიური ყოფიერების აღმნიშვნელ პარადიგმათა ურთიერთდაპირისპირების დონეზე.

მითის საწყისი სუბსტანციური ბირთვი, რომელიც არის მითის უნივერსალური მითიური პარადიგმა, პირველყოფილ მითოლოგიებში აღინიშნება ტერმინით — „მითიური დრო“//„სიზმრის დრო“ (drem time), რომლის წიაღშიც განხორციელებული მოვლენები და საგნები ატარებენ პარადიგმული პირველმოვლენებისა და პირველსაგნების სტატუსს. „მითიური დროის“ პარადიგმა მითის მყარ სიმულაციურ გამოვლინებებშიც ახერხებს დარჩეს „არასიმულირებული“, იმდენად რამდენადაც თავად მითითებს თავის წიაღში პარადიგმის იმგვარი „სახეობის“ არსებობაზე, რომელიც მოკლებულია საწყისი („ორიგინალი“) პარადიგმულობის მნიშვნელობას. არქაული მითები განვითარებული მითოლოგიებისაგან განსხვავებით არ სპეკულირებენ „საწყისით“. არ საუბრობენ ისეთ ფენემენებზე რომელთაც თავიანთ წიაღში ვერ აღმოაჩენენ. ამიტომ პირველყოფილი მითოლოგიები არ შეიცავენ კოსმოგონიებს, არ საუბრობენ საწყისის აპოფატიკურ ღმერთზე და სამყაროს შესაქმეზე, რომელიც განუსაზღვრელ ტრანსცენდენტურობაში მითის გარეთ განხორციელდა. „მითიური დრო“ („სიზმრის დრო“) თავისი სოციოკოსმოგონიით წარმოადგენს თვისობრივად განსხვავებულ, უნიკალურ მითიურ სისტემას, უნიკალურს თავის წიაღში მოღვაწე „არასიმულირებული“, ***ღმერთთან//ორიგინალთან იდენტიფიცირებაში არ მყოფი*** ფენომენებით — პირველწინაპრებით, კულტურული გმირებით, დემიურგებით, რომლებიც შესაბამისად, გვევლინებიან არა „ჭეშმარიტ პრეტენდენტებად“ — „ასლებად“,

არამედ თავისებურ, ***„მითიურ ორიგინალებად“.*** ამით მითიურ სახეთა დიალექტიკურ დიფერენციაციაში თითქოს ყველაფერი გარკვეულია, რომ არა კიდევ ერთი საკითხი: თუკი „მითიური ორიგინალები“ წარმოადგენენ არა „იდეა//ორიგინალებს“, არამედ თავისებურ, სპეციფიურ „მითიურ ორიგინალებს“, შესაბამისად, მათთან მიმართებაში მაინც არსებობს გარკვეული ტიპის რეგლამენტი//შეზღუდვა. რაში მდგომარეობს ეს შეზღუდვა? პლატონის „იდეა//ორიგინალისაგან“ განსხვავებით, რომელიც ზოგადონტოლოგიური უნივერსალური ღირებულებაა, „მითიური ორიგინალები“ უმაღლეს უნივერსალურ ღირებულებებს ფლობენ მხოლოდ „მითიური დროის“ ფარგლებში. სწორედ აქ იჩენს თავს მნიშვნელოვანი სტრუქტურულ-პარადიგმული წინააღმდეგობა: უმაღლეს იდეაში//ორიგინალში, როგორც უნივერსუმში არ შეიძლება არსებობდეს არანაირი ტიპის შეზღუდვა და თუკი ასეთი შეზღუდვა მაინც ჩნდება, იგი ეჭვქვეშ აყენებს „ორიგინალის“ „ორიგინალთან“ იდენტობა. ამ შემთხვევაში საკითხი ასე დაისმის:

მითიური დროის პარადიგმული რეგლამენტით შეზღუდული „მითიური ორიგინალი“ არის კი „ორიგინალი – უნივერსუმი“?

რა თქმა უნდა, „მითიური ორიგინალი“ არ არის „ორიგინალი-უნივერსუმი“ (პლატონისეული „იდეა“), ანუ უმაღლესი ონტოლოგიური ღირებულება, მაგრამ იმავდროულად, ისიც ცხადია, რომ იგი არც „ასლია“ — ორიგინალ-უნივერსუმის უშუალო მემკვიდრე. აქ უდაოდ დიალექტიკურ ჩიხში შევდივართ, საიდანაც გამოსვლა მხოლოდ ორივე მხარის „უკან დახევით“ არის შესაძლებელი. ორივე მხარის „უკან დახევის“ კვალზე გამოიკვეთება სრულიად ახალი ტიპის სახე — **„მედიაციური ორიგინალი“,** რომელიც წარმოადგენს რაღაც გარდამავალ მედიაციურ რგოლს[1] „ორიგინალსა“ და „ასლს“ შორის. ეს „მედიაციური ორიგინალი“ არის სწორედ „მითიური ორიგინალი“, რომელიც არ ემთხვევა „იდეა/ორიგინალს“ და არც მის ჭეშმარიტ პრეტენდენტს — „ასლს“. ამგვარი დიალექტიკური სტრუქტურით კონსტრუირებული „მითიური ორიგინალები“ მითის სიმულაციურ პარადიგმაში ახორციელებენ არასიმულაციურ პარადიგმას. ეს წმინდა პარადიგმა თითქოს დაცული უნდა იყოს ყოველგვარი სიმულაციური გამოვლინებისაგან, მაგრამ ესქატოლოგიური მითი სწორედ თავის ყველაზე წმინდა წიაღში — შუაგულში ბადებს ახალ ძალას – დამანგრეველ ფენომენს, რომელიც ამიერიდან ტოტალურად და შეუქცევადად აღძრავს მითოსურ სიმულაციებს.

მითის სიმულაციურ პარადიგმაში ჩვენ ეს-ესაა გამოვაცალკევეთ „არასიმულაციური პარადიგმა“ — „მითიური დრო“. მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა „მითიური დრო“ მაინც არ არის დაცული სიმულაციური გამოვლინებებისაგან და მთლიანად არ არის დახურული სიმულაციური ფენომენებისთვის.

„მითიური დროის“ პარადიგმა სიმულირდება ისეთი სიმულაციური ფენომენის მიერ, როგორიცაა „მითოლოგიური გაიძვერა“ — ტრიქსტერი. „მითიური ორიგინალის“ სიმულირებისთვის მითის სიმულაციური პარადიგმა თავის წიაღში აჩენს დემიურგის უარყოფით დემონურ ორეულს — ტრიქსტერს. ლევი-სტროსი ამერიკული მითოლოგიის პერსონაჟის ტრიქსტერის სახის გაჩენას, რაც დიდი ხნის მანძილზე გამოცანად რჩებოდა, უკავშირებს მითის სტრუქტურულ თავისებურებას — წარმოშვას ურთიერთდაპირისპირება მისი შემდგომი თანდათანობითი მოხსნის — მედიაციის მიზნით (Леви-Строс 2001: 235). ლევი-სტროსის მედიაციური კონცეფციიდან გამომდინარეობს, რომ ტრიქსტერი მითის სტრუქტურაში(მითის სტრუქტურული შემდგომი მედიაციური ოპერაციების ხელში) წარმოადგენს „წინააღმდეგობრიობის ინსტრუმენტს“, რომლის მეშვეობით ხორციელდება მთელი რიგი გარდამავალი მედიაციური ოპერაციები და კონსტრუირდება მთელი რიგი მედიაციური სტრუქტურული რგოლები.

ტრიქსტერის ფუნქცია — მითის „მედიაციურ“ სტრუქტურაში შექმნას დაპირისპირებული მხარე, მითებში საბოლოოდ გაფორმდება საპირისპირო(ბოროტი) საწყისის პარადიგმად, მაგრამ ვიდრე ტრიქსტერი პარადიგმულობას (საწყისს) შეიძენდეს, მას სახეთა დიალექტიკურ ევოლუციაში გარკვეული საფეხურები აქვს გასავლელი.

ტრიქსტერის თავდაპირველი და უმთავრესი დიალექტიკური საზრისი მდგომარეობს მის მითიურ მანიფესტაციებში — „მითიურ ორიგინალთან", დემიურგთან სრული იდენტიფიცირების „ცრუ პრეტენდენტობაში". იგი არის „ერთი დანაყოფის" (დელიოზი) მეორე დემონური ნაწილი, რომელიც არ წარმოადგენს რაიმე ტიპის იმანენტურობას, თავისთავადობას, არამედ მისი არსებობა მთლიანად დაფუძნებულია დემიურგის არსებობაზე, ხოლო ფუნქციონირება განპირობებულია — დემიურგის სიმულირებით. ამდენად, ტრიქსტერის სახე მითში მეორეული(თუმც არც ძალიან გვიანი) მოვლენაა და მისი წარმოშობა არქაული „დაუნაწევრებელი პირველადი ცნობიერების"[2] შემდგომ დიფერენციაციას უკავშირდება. როგორც ე.მელეტინსკი წერს, „მითიური პერსონაჟები ხშირად მოქმედებენ ცბიერად და ვერაგულად, იმდენად, რამდენადაც პირველყოფილ საზოგადოებაში „ჭკუა" არ არის განცალკევებული ცბიერებისა და ჯადოქრობისაგან... მხოლოდ მას შემდეგ, როცა თვით მითოლოგიურ ცნობიერებაში ჩნდება წარმოდგენა ცბიერებისა და ჭკუის, ტყუილისა და კეთილშობილების, სოციალური ორგანიზაციისა და ქაოსის განცალკევებისა, სწორედ მაშინ ჩნდება ფიგურა მითოლოგიური გაიძვერასი, როგორც კულტურული გმირის ორეულისა" (Мелетинский 1976:188).

ვინ არის ტრიქსტერი და ვის შეესაბამება იგი სახეთა დიალექტიკურ დიფერენციაციაში?

ტრიქსტერი ტიპიური სიმულაკრაა, თავისი დემონური და „არასახიერი" სისტემით. სწორედ ამ ორი უმთავრესი დიალექტიკური ასპექტით ისინი სრულ იდენტობაში მოდიან ერთმანეთთან:

1. *ტრიქსტერი, ისევე როგორც სიმულაკრა არის სისტემა „არასახიერი" (უსახო) სტრუქტურით.*

2. *ტრიქსტერი, ისევე როგორც სიმულაკრა არის სისტემა დემონური სტრუქტურით.*

ტრიქსტერ-სიმულაკრას არ გააჩნია საწყისი, იგი დემიურგის საწყისზეა მიბმული და მოკლებულია ყოველგვარ სახიერებას. **ტრიქსტერი-სიმულაკრა ეს არის სისტემა „არასახიერი" (უსახო) სტრუქტურით.** სწორედ ეს გვევლინება მთავარ დიალექტიკურ განმასხვავებელ ფაქტორად სიმულაკრასა და ასლს შორის. ამ დიალექტიკური მნიშვნელობით სიმულაკრა არ შეიძლება მივიჩნიოთ „ასლის" ერთ-ერთ დაშორებულ სახეობად, რადგან როგორც დელიოზი ამბობს, „ვუწოდოთ სიმულაკრას ასლის ასლი, იკონური სახის უსასრულო დეგრადირება, ან უსასრულოდ დაშორებული მსგავსება, ეს იქნებოდა მთავარი ფაქტორის უგულებელყოფა — ის რომ სიმულაკრები და ასლები განსხვავებულნი არიან თავიანთი ბუნებით, რისი წყალობითაც ისინი წარმოადგენენ ერთი დაყოფის ორ ნაწილს. ასლი — ეს სახეა, რომელიც აღჭურვილია მსგავსებით, მაშინ როდესაც, სიმულაკრა — არის სახე, რომელიც ჩამოცილებულია მსგავსებას" (Делез 1998: 335). „მსგავსებასთან" („ორიგინალთან" მსგავსება) ჩამოცილება სიმულაკრას ხდის უარსოს და „უსახოს" — ***მისი სახე მოკლებულია „სახი-ერებას"*** **(აქვს სახე, მაგრამ არა აქვს „სახიერება")** აცლის მას ინდივიდუუმის გაგებას და ანიჭებს „ორეულის", „ტყუპისცალის" დიალექტიკურ შინაარსს. მისი სახეც შესაბამისად გაფორმდა მითებში – როგორც დემიურგი-ძმის ***„ტყუპისცალი"*** და ***„ორეული"***. ასეთივე შინაარსით გაფორმდა იგი ჯადოსნურ ზღაპარში, სადაც ვ. პროპის უზუსტესი დეფინიციით „ცრუ გმირის" სახით მოგვევლინა (Пропп 1998: 60-63). „ცრუ გმირი", როგორც სახელწოდებიდანაც ჩანს, არ წარმოადგენს თავისთავად დამოუკიდებელ პერსონას, არამედ მხოლოდ - მთავარი გმირის ილუზორულ, „ცრუ" ორეულს, რომლის მიზანსაც მთავარი გმირის მონაპოვრის მითვისება და საბოლოოდ მისი პიროვნების უზურპაცია წარმოადგენს. დემიურგი-ყვავის ორეული ყვავი-ტრიქსტერი და მისი მსგავსი პერსონაჟები ინდიელთა და პალეოაზიურ მითებში იჩენენ არა მხოლოდ ზოგადი სახის ცბიერებას, არამედ მათი ქმედება განსაზღვრულია კონკრეტული კანონზომიერებით — ***გაიმეოროს და მიბაძოს დემიურგის ქმედებებს*** — შესაქმის აქტებს.

ტრიქსტერი, ისევე როგორც სიმულაკრა გაიძვერობით, გაქნილობით, ცბიერებით პრეტენდირებს „მითიური ორიგინალის“ — დემიურგის ადგილს, მაგრამ მიუხედავად მრავალი ცდისა, იგი ვერასოდეს აღწევს მიზანს — ჩაენაცვლოს დემიურგს//„ორიგინალს“. ტრიქსტერის მოღვაწეობა ყველაზე არქაულ მითებში მთავრდება სრული კრახით — დემიურგი ძმისადმი მიმბაძველობით შექმნილი ბუნებითი ობიექტები და მოვლენები უდღეურია და მალევე ნადგურდება. ასეთია ტყუპი-ორეულის ბუნჯილისა და მისი ძმის პალიანის მითოსური ციკლი ავსტრალიურ (ვიქტორიას მხარე) მითებში. ბუნჯილი ქმნის მიწას, ხეებს, ცხოველებს და ადამიანებს, მას ამ შესაქმეებში ეხმარება ტყუპისცალი ძმა პალიანი, მაგრამ ამ უკანასკნელის მიერ შექმნილი არსებები ძალიან სწრაფად იღუპებიან (Золотарев 1964: 97). არქაული დაუნაწევრებელი ცნობიერების დიფერენციაციასა და დუალური მსოფლმხედველობის გაჩენას, რასაც თან სდევს პირველადი დუალური ორგანიზაციების ჩამოყალიბება, როგორც ჩანს, კორექტივები შეაქვს ტრიქსტერის მითოლოგიურ სახეში, რომლის წარუმატებელი და რაც მთავარია — ***უშედეგო*** მოღვაწეობა ამიერიდან აღინიშნება **„მითიური კვალით“** — დემიურგული აქტების მიბაძვა-პროფანაციაში იგი წარმოშობს დემიურგულ შესაქმეებთან დუალურად დაპირისპირებულ უარყოფით ონტოლოგიურ გამოვლინებებს. ამ აზრით ტრიქსტერი-სიმულაკრას მოღვაწეობა განსაზღვრულ პარადიგმულ მნიშვნელობას იძენს, მაგრამ იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც არსს, საწყისს მოკლებული პარადიგმა — ისეთი პარადიგმა, რომელიც უშუალოდ დემიურგის საწყისზე, დემიურგის პარადიგმაზეა მიბმული. აქედან, ტრიქსტერი-სიმულაკრას მოღვაწეობის შედეგი — უარყოფით გამოვლინებათა გაჩენა, არ არის „ქმნადობის“, შესაქმის ეკვივალენტური; მისი ქმედებები არის არა კრეაციული აქტები, არამედ — „ტექნიკური ილეთები“, ხოლო მისგან მომდინარე „ბოროტებას“ გააჩნია არა იმანენტური ბუნება, არამედ — „ნაკლული სიკეთის“ მნიშვნელობა(შდრ: ნეოპლატონიზმსა და აქედან არეოპაგიტიკაში სიკეთის მონიზმი და ბოროტების როგორც „არაარსის“ გაგება.).

ტრიქსტერი-სიმულაკრას მითოლოგიური სახის საბოლოო გაფორმებასთან არის დაკავშირებული მისგან მომდინარე ბოროტი საწყისის(არსის) პარადიგმის გაჩენა. სწორედ ამ დიალექტიკური ნიშნით, მითებში ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს ორი სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი ეტაპის გამომხატველი ტყუპი ძმის კოსმოლოგიური სისტემა: 1. ერთსაწყისოვანი ტყუპი-ორეულის სისტემა — დემიურგი და ტრიქსტერი და 2. ორსაწყისოვანი დუალური ტყუპის სისტემა — ორმუზდისა და არიმანის(ირანული კოსმოგონია)[3] კლასიკური ტიპის, რომლის არქაულ ფორმებს პირველი სისტემის პარალელურად პირველყოფილ მითოლოგიებშიც ვხვდებით.

ის რაც მითოლოგიური ტყუპი ძმის ამ ორ სისტემას აერთიანებს არის დემიურგის („მითიური ორიგინალის“) ადგილის პრეტენდირება. უსამართლო პრეტენდირებისას მჟღავნდება „მითოლოგიური გაიძვერას“ დემონური ბუნება. ***ტრიქსტერი-სიმულაკრა ეს არის სისტემა დემონური სტრუქტურით.*** სიმულაკრას დემონურ ხასიათზე მიუთითებს ბოდრიარი („სახეთა ბოროტი დემონი და სიმულაკრას პრეცესია“). იგი სახეთა განვითარების ფაზების დიფერნციაციისას გამოყოფს მეორე ფაზას, რომელიც „ნიღბავს და ამახინჯებს ძირეულ რეალობას“ და რომელიც არის „ბოროტი გარესახე — უწმინდური რიგის მოვლენა“ (ბოდრიარი 1994: 223-224). სიმულაკრას თვალშისაცემ დემონურ ხასიათზე საუბრობს დელიოზიც. მისი აზრით, „უდავოა, რომ ეს ფაქტორი ჯერ კიდევ ქმნის მსგავსების ეფექტს. მაგრამ მთლიანობის ეს ეფექტი სრულიად გარეგნულია და თავისი წარმოებითი საშუალებებით სრულიად განსხვავებული იმათგან, რაც მოდელის სიღრმეში მოქმედებს. სიმულაკრები იგება შეუსაბამობებზე და განსხვავებებზე, ის ატარებს სახესხვაობას თავის სიღრმეში და თუ სიმულაკრას გააჩნია რაღაც მოდელი, ის სრულიად სხვა ტიპის მოდელია, ისეთი, რომელიც განპირობებულია შინაგანი სახესხვაობით“ (Делез 1998: 334-335). ტრიქსტერის დემონური, ბოროტქმნადი(მიმბაძველობით) შტრიხები ძირითადად იკვეთება ტყუპების

მითებში, სადაც დემიურგის მოღვაწეობას, მის კულტურულ აქტებს წარუმატებლად და კომიკურად ბაძავს მისი ტყუპისცალი ძმა — ტრიქტერი. მითებში ძმები შეიძლება იყვნენ ბევრნი, მაგრამ მათ შორის გამოიყოფა ორი — „ჭკვიანი“ და „სულელი“, ანუ დემიურგის დადებითი და უარყოფითი ვარიანტი. მალანეზიელ გუნანტუნებში ისინი არიან ტო-კაბინანა და ტო-კარვუვუ — ანთროპომორფული პირველწინაპრები. ძმები ქმნიან ადგილობრივ რელიეფს, ეთნიკურ ჯგუფებს, ადამიანებს ასწავლიან ნადირობას და თევზჭერას, ქმნიან მცენარეულ კულტურებს, ზოომორფულ სამყაროს, მუსიკალურ ინსტრუმენტებს და ა.შ. ოღონდაც ამ შესაქმეებში ძმები მონაწილეობენ არაერთგვაროვნად: ტო-კაბინანა ქმნის ყოველივე სასიკეთოს და ღირებულს, ხოლო ტო-კარვუვუ ძმისადმი წარუმატებელი მიბაძვით აჩენს ძმის შექმნილი სიკეთეების შესაბამის უარყოფით გამოვლინებებს(დღე და ღამე, ნათელი და ბნელი, სიცოცხლე და სიკვდილი და ა.შ.), რაც საბოლოოდ სამყაროს დუალური დაყოფა-ორგანიზების საფუძველი ხდება. ტო-კარვუვუ ატარებს დემონიზმისა და კომიზმის შტრიხებს, „მისი დემონიზმი, — ე.მელეტინსკის აღნიშვნით, ვლინდება წარუმატებელი მიბაძვის შედეგებში(როგორც ტიპიური „სულელი“ ის შიგნიდან ფარავს ქოხს, რის გამოც ქოხს წვიმა ასველებს) (Мелетинский 1976: 183).

ტიქსტერ-სიმულაკრას დემონური ხასიათი, რასაც ღრმად დიალექტიკური შინაარსი გააჩნია, უპირველესად ვლინდება ყოფით, ემპირიულ ნიშნებში. როგორც მითებიდან ჩანს, ესაა ტიპიური აგრესორი, მატყუარა და გაიძვერა. „ის რასაც სიმულაკრები პრეტენდირებენ (ობიექტი, ხარისხი და ა.შ.) წერს დელიოზი, — ისინი ამას აღწევენ ცბიერებით, გაიძვერობით, აგრესიით, ინსინუაციებით, არასამართლიანობით. ისინი იდეის შემოვლის გზით მიდიან „მამის საწინააღმდეგოდ“ (Делез 1998: 334-335). ამ ნახევრადემპირიულ (გაიძვერობა, ცბიერება, აგრესია და ა.შ.) დიალექტიკურ-მითოლოგიურ ფონზე ტრიქსტერ-სიმულაკრა იძენს კომიზმის შტრიხებს, რაც მისივე დემონიზმის ნაწილია. მითიურ კომიზმს განაპირობებს მიმბაძველობის დემონური ინტენცია, ანუ ტრიქსტერ-სიმულაკრას „სულელური“ წარუმატებელი ბაძვა „ორიგინალური“ (დემიურგული) აქტებისადმი, რაც თავისი წარუმატებელი შედეგით ჩვეულებრივ გამოიყურება კომიკურად და პაროდიულად. „დემონიზმისა და კომიზმის სინკრეტიზმი, — როგორც ე.მელეტინსკი აღნიშნავს, თითქმის უნივერსალური შტრიხია არქაული ფოლკლორისა“ (Мелетинский 1976: 183).

მართლაც, არის რაღაც ღრმად კომიკური(ტრაგი-კომიკური) სიმულაკრას დემონურ უსასრულო გადამრავლებაში, ისევე როგორც ტრიქსტერის მიმბაძველობით წარუმატებელ მოღვაწეობაში; ისიც მართალია, რომ მითი მას „სულელად“ („დურაჩოკი“ რუსულ ფოლკლორში) ხატავს, მაგრამ ამ პაროდიული სპექტაკლის (წარმოდგენის) მიღმა ცხადად იკვეთება სახე „მითოლოგიური გაიძვერასი“, რომელიც სინამდვილეში საკმაოდ „ჭკვიანი გაიძვერაა“ და სრულყოფილი ოსტატობით ფლობს ბოროტების ხელოვნებას. იგი „თავს ისულელებს“ და გარემოცვის ყურადღებას ადუნებს, თვალთმაქცურად ქმნის ხელსაყრელ ფონს საკუთარი მიზნების განსახორციელებლად. ცხადია, ტრიქსტერ-სიმულაკრა არ არის მარტივი დუბლიკატი, სუსტი და ტრადიციული მოწინააღმდეგე. სახეზეა მისი დემონური უდიდესი დესტრუქციული ძალა, რომელიც მითში აღინიშნება არა მხოლოდ „კვალის” გაჩენით, არამედ — უმნიშვნელოვანესი მითოლოგიური კატაკლიზმებით. იგი ამიერიდან გვევლინება „კოცმოგონიურ სიმულაკრად“. კოსმოგონიური სიმულაკრა შიგნიდან ანგრევს, ან „თავდაყირა აყენებს“ (ამოატრიალებს) წესრიგს და ამ დემონური ორომტრიალის მოწყობისას ***იგი არ არის მარტო.*** რა ძალასაც შეუძლია მითის შიგა კოსმიური წესრიგის მსხვრევა, სწორედ იმ ძალის „აგენტი“ და მსახურია სიმულაკრაც. ამგვარ ფენომენად მითში „მარადიული დაბრუნება“ გვევლინება. სიმულაკრას საშუალებით მითზე ძალადობს „მარადიული ბრუნვა“, რომელიც მითის წიაღში წარმოშობს და ამუშავებს კოსმოგონიურ სიმულაკრას, ამრავლებს და აძლიერებს მის გავლენას და ხდება მიზეზი იმისა, რაც მეორდება კვლავ და კვლავ, რაც ციკლურად ბრუნავს ერთ ცენტრზე. თუმცა დროთა

განმავლობაში დასაშვებია ძალადობის კონვერტირება — უსასრულო სიმრავლეში სიმულაკრა ძლიერდება და თავად ხდება დომინანტი — ამიერიდან სიმულაკრა თავად ძალადობს „მარადიულ დაბრუნებაზე" და ახლა ის ხდება „დაბრუნების" განმსაზღვრელი და იგი თავად ხდება „მარადიული ბრუნვა". როგორც დელიოზი ამბობს, „სიმულაცია განუცალკევებელია მარადიული ბრუნვისაგან, რომელიც გადმოატრიალებს გამოსახულებას ან თავდაყირა დააყენებს რეპრეზენტაციების სამყაროს... მარადიულ დაბრუნებასა და სიმულაკრას შორის არსებობს იმდენად ღრმა კავშირი, რომ ერთი გაიგება მხოლოდ მეორეთი" (Делез 1998: 237-238). მარადიული დაბრუნების ყოველ ჯერზე ბრუნდება გადამრავლებულ სიმულაკრათა ახალი „სერია", შესაბამისად, ყოველი ბრუნვისას იზრდება ფანტაზმი სიმულაციის დონე. „სიმულაცია არის თავად ფანტაზმი, ანუ სიმულაკრას ფუნქციონირების შედეგი. ეს საშუალებას იძლევა სიცრუე განვიხილოთ, როგორც ძალაუფლება, სეუდოს, იმავე აზრით, როგორადაც ნიცშე საუბრობდა სიცრუის უდედეს ძალაუფლებაზე. მაღლა ამოსვლისას სიმულაკრა *იგივეს* და *მსგავსს*, მოდელს და ასლს უმორჩილებს სიცრუის (ფანტაზმის) ძალაუფლებას" (Делез 1998: 237). ***„სიმულაკრას სიცრუე" სიმულაციას სძენს კიდევ და კიდევ მეტ ძალაუფლებას, ყოველი ახალი ბრუნვისას უფრო და უფრო მეტად დაიმორჩილოს მითიური სამყარო, რომელიც წარმოიშვა სიმულაკრას მოლოდინში და განვითარდა სიმულაკრათა მოლვაწობის შედეგად.*** სწორედ ამიტომ, მითიური დრო იწყება პირველი სიმულაციური აქტით — სამყაროს ხილვით — ფანტაზმით(რაც მითებში პირველი შესაქმის აქტით გაფორმდა) და სრულდება სამყაროსა და მისი ფანტაზმის სრული გაუჩინარებით — ესქატოლოგიით, რითაც სრულდება სიმულაკრათა მოქმედების — „ბრუნვის" ერთი სერია. ეს არ არის ტრადიციული შესაქმე და ტრადიციული ესქატოლოგია, როგორსაც რელიგიური ტექსტები აღწერენ, როგორითაც ხშირად მითებიც თვალთმაქცობენ. ეს არის სხვა დიალექტიკური რიგის (რანგის) აღსასრული. კოსმოგონიურ სიმულაკრა რომელიც მითში წარმართავს „მარადიულ დაბრუნებას" იმყოფება ქაოსის შუაგულში, „ის რაღაც სხვაა, როგორც თავად ქაოსი ან ქაოსის დამადასტურებელი ძალაუფლება" (Делез 1998: 238). კოსმოგონიურ სიმულაკრას „ქაოსის დამადასტურებელი ძალაუფლება" ფატალურია მითისთვის, რადგან „მარადიულ ბრუნვაში" მითიური სამყარო: მითიური ხილვები, ფანტაზმები და ჰიპერრეალური სახეები მიდრეკილია მუდმივი, უწყვეტი, პროგრესირებადი გამჭვირვალობისაკენ. მრავალჯერადობასა და განმეორებადობაში, „მობრუნების" ყოველ ჯერზე „ცვდება", იკარგება „რეალურობის ხარისხი", რასაც საბოლოოდ მივყავართ სრულ გაუჩინარებამდე – **მითის ესქატოლოგიამდე.** მაგრამ სწორედ აქ იფეთქებს ახალი ძალით კოსმოგონიურ სიმულაკრათა ახალი სერია, რომელიც კიდევ ერთხელ „ამოატრიალებს" („მოაბრუნებს") „წესრიგს"; ვინ იცის უკვე მერამდენედ შთაბერავს სულს მომაკვდავ კოსმიურ ციკლს, რომ ხელახალი ეპიფანიისას, კიდევ უფრო გამრავლდეს, გაძლიერდეს საკუთარი „სიცრუის ძალაუფლებაში" და კიდევ უფრო ძლიერად აღძრას მითოსური სიმულაცია, რომ საბოლოოდ და სრულად დაეუფლოს მითს და მითიურ ყოფიერებას.

შენიშვნები

1. ლევი-სტროსის აზრით, მითში „თითოეული დიდი სტრუქტურული ერთეული თავისი ბუნებით არის რაღაც *„ურთიერთობა"* (Леви-Строс 2001: 219). „მითი ჩვეულებრივ აპერირებს ურთიერთ-დაპირისპირებულობაზე და ილტვის წინააღმდეგობათა თანდათანობითი მოხსნის -- მედიაციისაკენ" (Леви-Строс 2001: 235). ლევი-სტროსს ამგვარად წარმოუდგენია „გარდამავალი მედიაციური ოპერაციები": „ვთქვათ, ორი წევრი, რომელთათვისაც ერთიდან მეორეში გადასვლა წარმოუდგენელია, ჩანაცვლებულია ორი სხვა ეკვივალენტური წევრით, რომელთათვისაც დასაშვებია მესამე, გარდამავლის არსებობა. ამის შემდგომ ერთი უკანასკნელი წევ-

რი და მედიატორი, თავის მხრივ, იცვლება ახალი ტრიადით. ეს ოპერაცია შესაძლებელია კიდევ განვაგრძოთ..." (Леви-Строс 2001: 235).

2. პირველყოფილ აზროვნებას ახასიათებს სამი განსაკუთრებულობა: ის *კონკრეტულია, დაუნაწევრებელი და სახოვანი,* რაც განპირობებულია იმ სოციალური ვითარებით, რომელშიც არქაული ადამიანი იმყოფება. დაუნაწევრებელი აზროვნება წარმოშობს ისეთ გამოვლინებებს, როგორიცაა სხვადასხვაგვარი საგნების გაიგივება, სუბიექტისა და ობიექტის შერწყმა, აგრეთვე შერწყმა საგნისა და მისი ნიშნისა, საგნისა და მისი აღმნიშვნელი სიტყვისა, არსებისა და მისი სახელისა, დროისა და სივრცის მიმართებისა, წარმოშობისა და არსისა. პირველყოფილი აზროვნება არ ასხვავებს მოვლენას მისი იმიტაციისაგან (ჭექა-ქუხილი და ის რიტუალური ჩვეულება რომელიც ჭექა-ქუხილს იმიტირებს). არქაული ადამიანისთვის ეს ყველაფერი არის მთლიანი სამყარო, მთლიანი ისტორია, რომელიც როგორც იწყება ისევე სრულდება. სამყაროს დასაწყისი და დასასრული დევს საერთო, შეუცნობელ და უხილავ საწყისში (Фрейденберг 1978: 20-21).

3. ირანული (ავესტური) კოსმოგონიის მიხედვით ტყუპი ძმები ორმუზდი (აჰურამაზდა) და არიმანი (ანგრიმანიუსი) დასაბამს აძლევენ სამყაროში ორი ურთიერთდაპირისპირებული, დუალური საწყისის — კეთილის და ბოროტის გაჩენას. მითი მოგვითხრობს ზერვანის ათასწლოვან მსხვერპლშეწირვაზე, რათა მისცემოდა შვილი ორმუზდი რომელსაც სამყარო უნდა შეექმნა. ხანგრძლივი ლოდინის შემდეგ ზერვანი დაეჭვდა ორმუზდის ამქვეყნად მოვლინებაში და სწორედ ამ ეჭვის დროს ორმუზთან ერთად არიმანიც ჩაისახა. მას შემდეგ ორი მეფე ჰყავს სამყაროს კეთილი ორმუზდი და ბოროტი არიმანი. ნათელი ორმუზდისაა, ბნელი არიმანის. რაც დადებითია სამყაროში ორმუზდის შექმნილია, ხოლო ყველაფერი უარყოფითი არიმანის ნახელავია.

დამოწმებანი:

Barthes, Roland. „Mif Sevodnya". *Izbrannye Raboty: Semiotika.* Moskva: izdatel'skaya gruppa „Progress", „Univers", 1994. 71-130 (Барт, Роланд. „Миф сегодня". *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М.: Издательская группа „Прогресс", „Универс", 1994. Сс. 72-130).

Baudrillard, Jean. „Sakheta Borot'i Demoni da Simulak'ras P'rotsesia" (in Georgian language). *Polilogi,* „Dato Barbakadzis zhurnalis" bibliotek'a, № 4, Tb: 1994 (ბოდრიარი, ჟან. სახეთა ბოროტი დემონი და სიმულაკრას პრეცესია. „*პოლილოგი*", „დათო ბარბაქაძის ჟურნალის" ბიბლიოთეკა, №4, თბ.: 1994).

Baudrillard, Jean. „Simulirebulebi da Simulatsiebi" (in Georgian language). Trans. Gigi Tevzadze. *P'araleluri T'ekst'ebi. Pilosopia da Sazogadoeba.* № 1, Tb: „nek'eri", 1997 (ბოდრიარი, ჟან. „სიმულირებულები და სიმულაციები". თარგმნა გიგი თევზაძემ. *პარალელური ტექსტები. ფილოსოფია და საზოგადოება,* № 1, თბ.: „ნეკერი", 1997).

Baudrillard, Jean. *Simvolicheskiy Obmen i Smert'* (in Russian language). M: „Dobrosvet", 2000 (Бодрийяр, Жан. *Символический обмен и смерть.* М.: „Добросвет" 2000).

Deleuze, Gilles. *Logika Smysla (in Russian language).* M: „Raritet", Ekaterinburg: „Delovaya kniga", 1998 (Делез, Жиль. *Логика смысла.* М.: „Раритет", Екатеринбург: „Деловая книга", 1998).

Freydenberg, Ol'ga. M. *Mif i Literatura Drevnosti.* Moskva: 1978 (Фрейденберг,Ольга.М. *Миф и литература древности.* М.:1978).

Levi-Strauss, Claude. *Strukturnaya Antropologiya* (in Russian language). Moskva: 2001 (Леви-Строс, Клод. *Структурная антропология.* М.: 2001).

Meletinskiy, Elcazar. M. *Poetika mifa.* Moskva: 1976 (Мелстинский, Елсазар.М. *Поэтика мифа.* М.:1976).

Propp, Vladimir. *Morfologiya „Volshebnoy" Skazki.* M: Labirint 1998 (Пропп, Владимир. *Морфология «Волшебной» сказки.* М.: Лабиринт, 1998).

Zolotarev, Akim. M. *Rodovoy Stroy i Pervobytnaya Mifologiya.* Moskva: 1964 (Золотарев, Аким. М. *Родовой строй и первобытная мифология.* М.: 1964).

Khatuna Tavdgiridze

Trickster and Simulacrum

Summary

Key words: myth, simulation, trickster, simulacrum, eschatology

Myth is hyperreal simulated world, where there is no place for neither empiric nor transcendental reality. Relation of myth towards the transcendental beginning and the creator of the universe, which is left beyond it, is a dialectical problem of relation on the one hand the „original" of myth and its copy, and on the other hand of myth, the „copy" and simulacra (comp. relation of Plato`s ideas, copies and simulacra). Myth`s simulated paradigm is constructed in their chaotic multiplication and relation,which makes a new order.

Myth`s initial substantial nucleus, which is universal mythical paradigm is called „dream time" in primitive mythology. Things and phenomena which are carried out in „dream time" have the status of paradigmatic firstevents and firstthings. According to its sociocosmogony „mythical time" [dream time] is quite a different, unique mythical system_ with „nonsimulated", not identical phenomena to the GOD/Original_with original ancestors,cultural heroes, Demiurgs,which accordingly are not „real pretenders - „copies", but they are „mythical originals". „Mythical Original" is not „Original - the Absolute" (Plato- 'idea'), that is the highest ontological value. This is absolutely new type - „Meditative Original", which is something transitive meditative ring between „the original" and „the copy".This „meditative original" is just „the mythical original", which is not the same, neither 'ideal/original' nor its real pretender-'the copy'.The pure paradigm of myth constructed by such dialectical structure must somehow be protected from all kinds of simulations. But in the very pure midst of myth a new power is born -a destructive phenomenon,which now totally causes mythical simulations.

The paradigm of „mythical time" is simulated by such simulated phenomenon as „mythological villain-Trickster". Manifestations of Trickster in myth are directed to the „false pretenderence" of the whole identification of „mythical original"-Demiurg. Trickster is a typical simulacra with its demonic and „faceless' system". Just with these main dialectical aspects they are absolutely identical.

Trickster – Simulacra does not have the beginning, it is tied to the Demiurg`s beginning and it has not got any face . This is the main dialectical differential factor between Simulacra and the copy. Simulacra – is a face which is far from „similarity". that makes Simulacra „faceless" pointless, but gives it dialectical matter of „twin" and „double". It is formed in magic fairy-tale with the same matter, in which it appears as „false-hero" according to V. Prop`s most accurate definition.

Demonic character of Trickster-Simulacra, which has deeply dialectical matter is first of all shown in its empiric processes. It is a typical aggressor, a liar and scoundrel.

Trickster-Simulacra obtains comic traits in the half-empiric dialectical mythical background, which is part of its demonic energy. Comical character is caused by demonic intentions that is Trickster-Simulacra`s „foolish" unsuccessful (imitation of „original" Demiurg) acts, which looks comic and full of parody. Birth of paradigm of wicked essence is connected with the final formation of Trickster-Simulacra`s mythological image. According to this dialectical sign we have to distinguish between two cosmological systems of twin brothers with which expresses two different stages of world outline; 1 System of twin-brothers with one beginning-Demiurg and Trickster. 2. System of dual twins with two beginnings-of classical type of Ormuzd and Ariman (Iranic cosmogony) archaic forms of which we can see in primitive mythology.

თამარ ჩიხლაძე

ეპიგრაფი, როგორც ინტერტექსტუალური ფენომენი
(კლოდ სიმონი და ფრანსუაზ საგანი)

ეპიგრაფი ლიტერატურაში არის პროზაული ან პოეტური ფრაზა, რომელიც წინ უძღვის წიგნს ან მის ცალკეულ თავებს, რათა მოგვაწოდოს მათი შინაარსის მოკლე დახასიათება ან რაიმე ცნობები და ნათელი მოჰფინოს ავტორის განზრახვას. ის „სხვისი მეტყველების" რთული ნაირსახეობაა, რომელიც გათვლილია იმ კონტექსტის აღქმაზეც, საიდანაც ისაა აღებული, ანუ ეპიგრაფი იმ ავტორის ტექსტის ერთეულიცაა, ვინც იგი გამოიყენა. ეპიგრაფი ინტერტექსტულაობის ერთ-ერთი მარკერია, რომელიც ქმნის სხვადასხვა კონტექსტს, ჟანრულ თუ სტილისტურ შტრიხებს, ავითარებს სიუჟეტურ ხაზებს, ხელს უწყობს ტექსტის ესთეტიკური და ექსპრესიული ფუნქციის შექმნას. ეპიგრაფები ამა თუ იმ ეპოქის კულტურული მემკვიდრეობის კუთვნილებებია და მის ტრადიციებზე მეტყველებს. მაშასადამე, ის წარმოადგენს ტექსტურ „სხვა ადგილს", განცალკევებულ პარაგრაფს ან მოკლე გამონათქვამს, რომელსაც ავტორი წიგნის ან ცალკეული თავის დასაწყისში ათავსებს, რათა მის დედააზრზე მიუთითოს.

როგორც ფრანგული ენის განმარტებითი ლექსიკონი განსაზღვრავს, „l'épigraphe a valeur paradigmatique et est un moyen de codifier la lecture ; elle redouble la fonction des titres, en même temps qu'elle marque une manière de dialoguer du texte avec la sentence de référence que se donne l'auteur" (Larousse 1985: 16)

„ეპიგრაფს აქვს პარადიგმატული ღირებულება და წარმოადგენს კითხვის კოდირების საშუალებას. ის აძლიერებს სათაურების ფუნქციას, ამავე დროს, გამოხატავს ტექსტის დიალოგურ ხერხს დამოწმებულ სენტენციასთან, რომელსაც ავტორი თავისთვის მიიწერს".*

მწერალი მეტატექსტსა და ტექსტს შორის ქმნის ინტერდისკურსულ დამოკიდებულებებს, რომელიც, შესაძლოა, გაანალიზებულ იქნეს სხვადასხვა, მაგალითად, თემატურ, დიეგეტურ (ანუ თხრობით), ასევე, ფორმულირების პლანში. მისი მიზნები ლიტერატურულ სფეროს სცილდება.

ეპიგრგაფი რამდენიმე სახის არსებობს: დიეგეტური, რომელიც აჯამებს ნაწარმოების მთელ შინაარსს ანუ წარმოადგენს მის რეზიუმეს; მორალური, რომელიც ააშკარავებს სენტენციას, დაკავშირებულს მთავარ მოვლენებთან და ნაწარმოების დასკვნასთან; თემატური, რომელიც კონცენტრირდება ერთი აზრის ირგვლივ, რაც შესაძლოა, არც იყოს თხრობაში მთავარი; ასევე, მონათხრობის წინასწარ ამსახველი ეპიგრაფი-შესავალი, სადაც, ამბის დაწყებისთანავე, იხაზება გეოგრაფიულ, პოლიტიკურ ან სხვა საკითხთან დაკავშირებული მთავარი შტრიხები; ლიტერატურული ეპიგრაფი, რომლის სტილი ან ააშკარავებს, ან წარმოადგენს, ან ეწინააღმდეგება თვით თხზულების სტილს; დაბოლოს, ეპიგრაფი, რომელიც ექსპლიციტურად ასახავს თხზულების სათაურს.

ეპიგრაფების ინტერპრეტაციის მოხდენა მკითხველის მიერ, ზოგჯერ, გართულებულია. მას, ხშირად, წიგნის რამდენიმე გვერდის, თავის ან მისი სრულად წაკითხვა უწევს, რათა კარგად გაიგოს ეპიგრაფის მნიშვნელობა. თუ მკითხველი მას არ იცნობს ან არ ახსოვს, იძულებულია, წაიკითხოს (ან ხელახლა გადაიკითხოს) მისი პირველწყარო და ასე ჩაწვდეს მის როლს და აზრს კონკრეტულ ნაწარმოებში. ეპიგრაფები ხშირად სიმბოლური, ორაზროვანი და გაუგებარია. ამიტომ ტექსტის ჰერმენევტიკულ სამუშაოში ეპიგრაფიც აქტიურადაა ჩართული.

---

* ყველა ციტატის თარგმანი ჩემია (თ.ჩ.)

ალბათ, არ არსებობს მწერალი, ვისაც ეპიგრაფი ერთხელ მაინც არ გამოეყენებინოს თავის შემოქმედებაში. რაც უფრო ერუდირებულია შემოქმედი, მით ხშირად მიმართავს „სხვისი სიტყვების“ დამოწმებას, მათთან პარალელების გავლებას. ყოველი დიდი აზრი გამოძახილს პიულობს სხვა, უკვე არსებულთან. ძველი და ახალი ერთმანეთს ერწყმის, ერთმანეთს ამდიდრებს და ქმნის ერთ დიდ, ზოგადსაკაცობრიო კულტურულ სამყაროს, რომელიც აღარ ცნობს დროს და საზღვრებს. ფრანგული მწერლობაც არაა მოკლებული ამგვარ ერუდიტებს. ჩვენ განვიხილავთ მათ შორის გამორჩეული რამდენიმე თანამედროვე მწერლის შემოქმედებას იმ მიზნით, რათა გავარკვიოთ მათ მიერ მოხმობილი ეპიგრაფების შინაარსი, კონტექსტი, მნიშვნელობა და თავისებურები.

ნობელის პრემიის ლაურეატი, კლოდ სიმონი (1913-2005), მიჩნეულია ფრანგული „ახალი რომანის“ წარმომადგენლად. პრუსტი და ფოლკნერი მისი შთაგონების წყაროდ ითვლება. ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე დ. რაბატე წერს:

„მის შემოქმედებაში რეალობა მაგმაა (მასთან ხშირია ატალახებული მიწის ხსენება), უწყვეტი დინება, რომელიც სპობს დროს, პერმანენტული უბედურება, რომელიც მრავლად აჩენს შთაბეჭდილებებს, ტრავმებს, ზმანებებს [...] ბუნდოვანება ის ზუსტი საშუალებაა, რომლითაც რეალობა უნდა გადმოსცე, მუსიკასავით ააგო ისე, რომ მისი შინაგანი ანარქია არ შეამცირო“ (Rabatė 1998: 1115-116).

რაც შეეხება ეპიგრაფებს, მწერალი მათ მრავლად იყენებს. ჩვენთვის საინტერესო იქნება დაკვირვება იმ ეფექტზე, რომელსაც მისი ეპიგრაფები მკითხველზე ახდენს.. მწერალი, ვინც თავის თორმეტ რომანს ურთავს ეპიგრაფებს, რა თქმა უნდა, ამას არც სავალდებულოდ მიიჩნევს და არც თავისასარიდებელ სამუშაოდ. თითოეული ეპიგრაფის არსებობას განსაზღვრავს ნაწარმოებთა შინაგანი მოტივები. მაგალითად, რომან „გულივერს“ (Gulliver 1952)ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ლიხტენბერგის გამონათქვამი:

„Non cogitant, ergo sunt..
Lichtenberg“ (Simon 1952: 5).

მისი ქართული თარგმანი ასე ჟღერს: „ისინი არ აზროვნებენ, მაშასადამე, არსებობენ“, რაც ერთი შეხედვით, დეკარტეს ცნობილ ფორმულას მოგვაგონებს — „cogito, ergo sum“. ტექსტი მოკლეა და თანაც, ლათინურ ენაზე. ავტორი მოხსენიებულია, წყარო — არა. საერთოდ, ლათინურ ენას გააჩნია ფილოსოფიური ან მორალური ღირებულება, რომლის კონოტაცია ან დადებითია ან უარყოფითი იმის მიხედვით, რა ტიპის განათლება აქვს მიღებული მკითხველს. ამ ეპიგრაფს თავისუფლად შეუძლია, გამოიწვიოს ფილოსოფიური კამათი, მაგრამ ჩვენთვის მთავარია, გავარკვიოთ, რის მტკიცებას „აპირებს“ თვითონ რომანი? „არ აზროვნებენ, მაშასადამე არსებობენ“ — ეს ორაზროვანი სენტენცია გულისხმობს პერსონაჟებს რომანისა, რომლის მოქმედება II მსფლიო ომის შემდეგ ხდება. ფიქრის არარსებობის, მაგრამ ფიზიკურად არსებობის მდგომარეობა მიმდინარე მოვლენებს განუპირობებიათ. გადარჩენის ინსტინქტმა და მტრის ახლო ყოფნის შეგნების უგულებელყოფამ ადამიანებს არსებობა შეუნარჩუნა. ისინი კი, ვინც იაზროვნეს და იმოქმედეს, რეალურად თუ სიმბოლურად, უკვე აღარ არსებობენ. ეს ჰიპოთეზები სვამს გარკვეულ კითხვებს, რომელთა პასუხებიც მკითხველმა რომანში უნდა ეძებოს. მან უნდა გაარკვიოს, ვინ არიან ეს „ისინი“, ვისზეც ლიხტენბერგი საუბრობს და ისინიც, ვისაც კ. სიმონი გულისხმობს. მკითხველი იმასაც უნდა მიხვდეს, ნარატიულად როგორ უნდა იქნეს გაგებული ზმნები: „აზროვნება“ და „ყოფნა“, რა დამოკიდებულება შეიძლება ჰქონდეთ ერთმანეთთან ლიხტენბერგს და გულივერს — ამ „სხვა ინტერტექსტუალურ ელემენტს“, „ისინი“, ჯ.სვიფტის პერსონაჟის მსგავსად, ხომ არ ხვდებიან იმდროინდელი სოციალური ორგანიზაციებისა და მთავრობის ექსტრავაგანტულ წარმომადგენლებს, რომლებშიც

მკითხველის თანამედროვენი იგულისხმებიან?

პოლემიკური თუ პოლიტიკური თვალსაზრისით, რომანის შინაარსის ცოდნასთან ერთად, ეპიგრაფი დიქოტომიურ მექანიზმს ქმნის, რომელიც ერთმანეთისგან აცალკევებს, ერთი მხრივ, მკითხველებს, რომლებსაც ლათინური და დეკარტეს გამონათქვამის ეს წინააღმდეგობრივი სენტენცია ესმით, მათ, ვინც ემსგავსებიან გულივერ-დამკვირვებლებს და კრიტიკოსებს და, მეორე მხრივ, მხითხველებს, რომლებსაც არაფერი ესმით, არ სვამენ კითხვებს და ქცევით ემსგავსებიან „მათ", რომელთა საკამათო თუ უგულებელსაყოფ პიროვნულობას რომანში აღმოაჩენენ.

რომანს „ქარი: ბაროკოს საკურთხევლის აღდგენის მცდელობა" (*Le Vent: Tentative de restitution d'un retable baroque*. 1957) ეპიგრაფად აქვს პოლ ვალერის შემდეგი გამონათქვამი:

„Deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre". P. Valery (Simon 1957: 4).

„ორი საფრთხე განუწყვეტლივ ემუქრება სამყაროს: წესრიგი და უწესრიგობა".

სახელწოდება „ქარი", წინა რომანისგან განსხავებით, „სხვა" ტექსტზე არ მიუთითებს, მაგრამ ქვე-სათაური (ბაროკოს საკურთხევლის აღდგენის მცდელობა) გვახსენებს სხვა ნაწარმოებს, რომელიც ერთბაშად უქმნის პრობლემას მკითხველს სიტყვა „აღდგენის" პოლისემოურობასთან დაკავშირებით: ნიშნავს ეს დაბრუნებას იმისას, რაც გაძარცვულ იქნა (ვის მიერ, როგორ, ტექსტი ამას დაადგენს თუ არა), ნიშნავს ეს ნაწილებისგან აღდგენას (იქნება ეს მთელი ნარატივის ძიება) თუ ახალი ნაწარმოების შექმნა სხვაზე (ამ შემთხვევაში ამ რომანზე) დაყრდნობით, ასე ვთქვათ, გადაკეთება? თუმცა ეს ყოველივე მხოლოდ „მცდელობა" იქნება, რომელიც სირთულეს, შესაძლოა, საქმის შედგომის ამაოებასაც კი უსვამდეს ხაზს. ამ პრობლემატური სათაურის შემდეგ მკითხველი ეცნობა ეპიგრაფს. მის ავტორს შეკრული აქვს ერთგვარი ჩარჩო, რომელშიც სამყაროს ათავსებს; წესრიგი და უწესრიგობა ორი საფრთხეა ადამიანისთვის ისე, როგორც სიცხე ან სიცივე, სინათლე ან სიბნელე. ავტორი იმასაც მიუთითებს, რომ ეს საფრთხეები უცხოა სამყაროსთვის და არ შედის მის შემადგენლობაში. კლოდ სიმონთან ყველაფერი სხვაგვარადაა. მან აირჩია ეს ფრაზა, რომელიც ღირებულია ორი სიტყვის — l'ordre et le désordre — მომხიბვლელი ევფონიურობის გამო. პოლიტიკური თვალსაზრისით, რასაც მწერალი სხვა ნაწარმოებებშიც გამოხატავს, წესრიგი სამყაროს განმსაზღვრელი ძალაა, თუნდაც ეს წესრიგი სამართალმოკლებული და უწესრიგობის ხელშემწყობი იყოს. უწესრიგობა, შესაძლოა, იქცეს ახალ წესრიგად, თუ ის დიდხანს გაგრძელდება. ამგვარად, კ. სიმონთან ეს ორი ცნება აღარაა იგივე კონცეფციის შემცველი, რაც პ. ვალერისთან.

აღნიშნული რომანის სათაური, ქვე-სათაური და ეპიგრაფი შესავალია იმ ნაწარმოებისა, რომელიც გვაძლევს სამყაროს, ასევე, იმის განმარტებას, რაც მას ემუქრება, ქარს, ამ, თითქოს უადგილო ელემენტს კი, რომელიც სამოცდათხუთმეტნაირი ინტერპრეტაციით გვხვდება რომანში, მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება. მთხრობელი-პერსონაჟის, პროფესიით ფოტოგრაფის მიერ ეს ჩარჩო შევსებულია კლიშეთი, რომელსაც მანამ უყურებენ, სანამ არ შეეცდებიან გაშიფრონ „აღდგენის მცდელობის" მთავარი აზრი. აღიშნული პერსონაჟი ამბობს:

„Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre. Et tout ce qu'on a pu raconter ou inventer, ou essayer de déduire ou d'expliquer, ça ne fait encore que confirmer ce que n'importe qui pouvait voir du premier coup d'oeil" (Simon 1957: 9).

„იდიოტობაა, მორჩა, აღარაფერია. ყველაფერი, რისი მოყოლაც ან გამოგონებაც შეძლეს, ან რაზეც დასკვნები გამოიტანეს ან ახსნეს, მხოლოდ იმის მტკიცებაა, რასაც ნებისმიერი ადამიანი ერთი თვალის შევლებითაც დაინახავს".

მაშასადამე, წესრიგისა და უწესრიგობის ცნებები მისადაგებული აღმოჩნდება ნარატიული სტრუქტურისთვის: აღდგენის მცდელობა აიძულებს მოვლენებს, „აირჩიოს" ერთი წესრიგი, მაშინ როდესაც პრივილეგირებული ქრონოლოიური წესრიგი

უკვე უარყოფილია რომანში თავმოყრილი ჭარბი ინფორმაციის გამო.

რომანი „ბალახი" (L'Herbe 1958) ასევე საინტერესოა თავისი შემდეგი ეპიგრაფით:

„Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser". Boris Pasternak (Simon 1957: 4)

„ისტორიას არავინ ქმნის, მას ვერ ხედავენ, იმაზე მეტად ვერა, ვიდრე ბალახის ამოსვლაა" *(ბორის პასტერნაკი)*.

აქ კ. სიმონი ერთადერთხელ იყენებს ეპიგრაფად სხვა რომანის სახელწოდებას, რომელსაც „ეპიგრაფ-მანიფესტს უწოდებს" (Caminade 1964: 118). ის აღნიშნავს, რომ პასტერნაკის ამ წიგნის კითხვისას, ისე გაიტაცა ნაწერმა, რომ ის ისტორიას ველარ ხედავდა ისე, როგორც ვერ ხედავენ ამომავალ ბალახს. თუმცა ეს ბალახი მაინც ქმნის მდელოს ანუ ნაწარმოებს. ამ პროცესმა უბიძგა მას, გათავისუფლებულიყო დროის თანმიმდევრობითი საზომებისგან, „ქრონოლოგიის შანტაჟისგან" (Caminade 1964: 118).

უნდა ითქვას, რომ აქ ინტერტექსტუალური ეფექტი პირდაპირია. მისახვედრია, რომ ადამიანების თავგადასავალი, რომელსაც ამ წიგნში შევხვდებით, არ კონტროლდება პერსონაჟების მიერ. ფსიქოლოგიის ნაცვლად მოქმედებს ბიოლოგიური მექანიზმები და ტროპიზმები. მკითხველი შეიტყობს, რომ მოხუცი ქალის საშინელი აგონია იგივე „მომაკვდავი ზაფხულის აგონიაა" (Caminade 1964: 124) პასტერნაკის ფრაზა, გაგებული როგორც დიეგეტური შიდა ტექსტი, გვევლინება მეტაფორულ გამონათქვამადაც. კ. სიმონის რომანი მცირე მოვლენების ლოგიკურ თანმიმდევრობას კი არ აგებს, უფრო ცდილობს, აავსოს ტექსტი კომპლექსური სიტუაციებით, რომლებიც ხან წარსულისკენ და ხანაც მომავლისკენ მიემართებიან.

წიგნი „ახალი რომანის" ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს. მაშინ, როდესაც მთხრობელი ძალზე სუბიექტურად ცდილობს სიტუაციების აღწერას, მთავარი პერსონაჟი, ლუიზა სიმართლის ძიებისას, მიჰყვება რა თავის ვარაუდებს და ფიქრებს, აყალიბებს შინაგან უკუსვლით მონოლოგს ამ სიმართლის მთლიანად მოსახელთებლად. რომანში თხრობა ბალახის ზრდასავით შეუმჩნევლად ვითარდება, ეს ის შემთხვევაა, როდესაც სათაური და ეპიგრაფი ერთნაირად გაიგება ანუ ადგილი აქვს თემატურ ანალოგიას.

კლოდ სიმონის მაგალითზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ თხზულების სათაური და ეპიგრაფი სემანტიკურად იკვრება ერთმანეთთან, რათა მოლოდინის ჰორიზონტი შექმნას. მაგრამ თითოეული მათგანის აზრისა და მკითხველის მიერ მათი გათავისების მიხედვით, ეს ჰორიზონტი ხან გამჭირვალეა და აადვილებს კითხვას, ხანაც თავსატეხად იქცევა, რომლის ამოხსნა ტექსტის მთლიანად წაკითხვის დროსაც კი შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, მოტანილი ეპიგრაფების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ მწერლის სტრატეგიის .წინასწარ განჭვრეტა შესაძლებელია.

ამგვარად, კლოდ სიმონი, თავისი ეპიგრაფებით, გვთავაზობს საინტერესო ინტელექტუალურ თამაშს, რომელიც მკითხველს აქცევს უფრო ყურადღებიან და ლიტერატურულ წვრილმანებში ჩაძიებულ ადამიანად.

XX საუკუნის ფსიქოლოგიური რომანების პარალელურად არსებობს ჟანრი, რომელსაც შეიძლება „საზოგადოებრივი რომანი" ვუწოდოთ, სადაც ნატურალისტური ხერხებით არის წარმოჩენილი ერთი სოციალური კლასის აღმავლობისა და დაცემის სურათები. ამგვარი ჟანრის წარმომადგენლად ითვლება ფრანსუაზ საგანი (1935-2005), რომლის რამდენიმე ნაწარმოებს ქართველი მკითხველიც იცნობს.

საყურადღებოა, რომ მწერალი ქალი თავიდანვე იჩენს განსაკუთრებულ ინტერესს უცხოელი კლასიკოსების მიმართ, როგორებიც არიან დიკენსი, ფოლკნერი, ფიცჯერალდი, ტოლსტოი თუ დოსტოევსკი. გამორჩეულია შექსპირი, რომელსაც თავის შემოქმედებაში არაერთხელ მოიხსენიებს. პიესაში „ციხე-დარბაზი შვეციაში" (*Un Château en Suède*. 1960) პარალელი ჰამლეტის დრამასთან ექსპლიციტურია. ასევე, მწერალი ოტელოს დრამაში ეძებს რომან „აულაგებელი საწოლის" (*Le Lit défait*. 1977) სასიყვარულო მეტაფორებს მაშინ, როდესაც ერთ-ერთი გმირი, ბეატრიჩე, ედუარდს

ბრალს სდებს გულცივობაში. ის ამბობს:

„Ce jeune homme désarmé cache un Othello" (Sagan 1977: 62).

„ეს შეუიარაღებელი ახალგაზრდა თავის თავში ოტელოს მალავს"

ხოლო გამცემი ნიკოლა, რომელიც შუამავლობს შეყვარებულებს შორის, თავს მიიჩნევს „თავაზიან იაგოდ" (გენტილ Iაგო) (Sagan 1977: 27).

ფრ. საგანმა თავის ორ რომანს „ერთ თვეში, ერთ წელიწადში" (*Dans un mois, dans un an.* 1957) და „გულის მცველი" (*Le Garde du Cœur* 1968) ეპიგრაფებად წაუმძღვარა შექსპირის ტექსტები. ისინი ერთდროულად წარმოადგენენ გეოგრაფიულ, ისტორიულ და კულტურულ „სხვა ადგილს", ვინაიდან შექსპირის სიტყვები ზღვებსა თუ საუკუნეებს მიღმა ჟღერს. მაშასადამე, საქმე ეხება საერთო, ზოგად „სხვა ადგილს", იმ თეატრალურ ნასესხობებს, რომლებიც რომანების წიაღშია მოთავსებული.

ფრ. საგანი, როგორც კლასიკოსი მწერალი, იმოწმებს ლაფონტენსაც და მისებურად ითავისებს აზრის გადმოცემის ხელოვნებას ისევე კარგად, როგორც იმ დიდი საუკუნის მორალისტები. შექსპირისეული ინტერტექსტი ახალ პერსპექტივებს სახავს, კერძოდ კი, ბაროკოს ნაწარმოებისას, რომელიც დაფუძნებულია ელემენტების სიმბოლიზმზე, რეალობისა და წარმოსახვის ნაზავზე.

ამ ეტაპზე, მნიშვნელოვანია, გაირკვეს, რა როლს თამაშობს ინტერტექსტი (სხვა ადგილიდან მოტანილი სიტყვა) ფრანსუაზ საგანის რომანულ სამყაროში, შექსპირისეული ჰეტეროგენული დისკურსი იძლევა თუ არა საშუალებას, გაიხსნას ბაროკოსათვის დამახასიათებელი ჰორიზონტი კლასიკური სიწმინდისადმი საგანისეულ მიდრეკილებაზე გავლით.

რომანს „ერთ თვეში, ერთ წელიწადში" წინ უძღვის „მაკბეტის" მეორე მოქმედებიდან აღებული ფრაზა, რომლითაც ლედი მაკბეტი ქმარს დასამშვიდებლად მიმართავს. ამ უკანასკნელს ეს-ესაა მეფე მოუკლავს და სწუხს იმის გამო, რომ უფლისწულების ლოცვის გაგონებისას, ვერ შეძლო, სიტყვა „ამინ" წარმოეთქვა:

„Il ne faut pas commencer à penser de cette manière,
c'est à devenir fou. (*Macbeth*, Acte II)" (Sagan 1957: 5).
„მაგ საქმეებს არ უნდა ეგრე ჩაუკვირდე,
თორემ ჭკუიდან შეგვშლის ეგ ფიქრი".
(Shakespeare 2009: მოქმედება II. სურათი I)

რომანის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ბეატრისი, თავისი გადაჭარებული საქციელით გამოძახილს პოულობს მაკბეტში. საოცარია ის ფაქტი, რომ საქმე გვაქვს ცნობილი ტრაგედიებიდან ორმაგ ნასესხობასთან: სახელისა — რასინის „ბერენისიდან" და ეპიგრაფისა — შექსპირის „მაკბეტიდან". ამ ტრაგიკულ რეზონანს შეუძლია გააოცოს მკითხველი იმ რომანის პირველივე გვერდებიდან, რომელიც უფრო მეტადაა მიბრუნებული გრძნობების ანალიზისკენ, ვიდრე ტრაგიკული გატაცების თეატრალიზაციისკენ. რომანი ბოლომდე უნდა იქნეს წაკითხული, რათა ეპიგრაფის აზრი და ინტერტექსუალური ნიშანი გამოჩნდეს. ეს მკითხველს ხელახალი წაკითხვისა და რეტროაქტიური ინტერპრეტაციის გაკეთებისკენ მოუწოდებს.

შესპირისეული ციტატა რომანში ელიფსის შემდეგ გვხვდება, როდესაც ბერნარი და ჟოზე, სადილობისას, რამდენიმე სიტყვას ეუბნებიან ერთმანეთს:

„— Josée, dit-il, ce n'est pas possible. Qu'avons-nous fait tous ?... Que s'est-il passé? Qu'est-ce que cela veut dire ?

— Il ne faut pas commencer à penser de cette manière, dit-elle tendrement, c'est à devenir fou" (Sagan 1957: 87)

„— ჟოზე, თქვა მან, ეს შეუძლებელია.ეს რა ჩავიდინეთ?.. ეს რა მოხდა? რას ნიშნავს ეს?

„— მაგ საქმეებს არ უნდა ეგრე ჩაუკვირდე, თორემ ჭკუიდან შეგვშლის ეგ ფიქრი".

ასე, რომ ტრაგიგული სტრუქტურა შექსპირისეული ტრაგედიისა სწორხაზოვანია და დაფუძნებულია რომანის შეუქცევად მოქმედებასა თუ მეტყველებაზე. ეს ციკლური რომანია, რომლის დასასრულს მსგავსების ნიშნები თავს იყრის. ერთი წლის შემდეგაც იმ პერსონაჟებს ვხვდებით, ვინც პირველ თავში მოქმედებდნენ, საღამოსაც იგივე მასპინძლები, გვარად მალინასები აწყობენ, მუსიკოსებიც იმავე ნაწარმოებს ასრულებენ. ჟოზეს კვლავ ჟაკი უყვარს, ბერნარს — ჟოზე. მხოლოდ ალენია განსხვავებული, სიყვარულში ხელმოცარული და ალკოჰოლს მიძალებული. მწერალი არ მიჰყვება არც ბაროკოს და არც კლასიკურ მოდელს. ის არჩევანს ჩვენ გვიტოვებს. ერთი წლის შემდეგ ბერნარი ცდილობს, წარმოიდგინოს, რომ ჟოზესთან ერთად ისევ მარტო იქნება და ამგვარად, კიდევ ერთი წელი გავა. აქ ტრაგიზმი უფრო ნაკლებადაა მიმართული ფატალურობისკენ, ვიდრე არსებობის ღრმა აბსურდულობის შეგრძნებისკენ. ბოლო რიტორიკული შეკითხვა: „რას ნიშნავს ეს?“ ჰერმენევტულია. ბერნარი, ბერენისივით, რომელიც ტიტუსის სასიყვარულო ფიცის შემდეგ, ვერ წვდება საქმის შეტრიალების არსს, და მაკბეტივით, რომელიც საძინებლიდან უფლისწულების ხმის გაგონებისას, მერყეობას იწყებს, გაურკვეველ მდგომარეობაში ვარდება.ბოლოს, მისი სავალალო ყოფა იმ კაცისას ემსგავსება, ვინც მკითხველივით ეძებს ამ თავგადასავლის აზრს. ის, როგორც ჩანს, გაკვირვებულია ჟოზეს ირონიული პასუხით. ლედი მაკბეტიც ხომ ასე უხსნის თავის ქმარს, ჰერმენევტიზმს სიგიჟემდე მიჰყავს ადამიანიო:

„Il ne faut pas commencer à penser de cette manière, dit-elle tendrement, c'est à devenir fou“.

„მაგ საქმეებს არ უნდა ეგრე ჩაუკვირდე, თორემ ჭკუიდან შეგვშლის ეგ ფიქრი“.

ინტერტექსტუალობა, ტრაგიკული ნიშნების მომრავლება, ოცნებასა და სიგიჟეს შორის მოქცეული შინაგანი სივრცე რომანს მელანქოლიურს ხდის. შექსპირისთვის სიგიჟე სიმართლის გაგებას ნიშნავს. ეს ვნებიანი სიგიჟეა, რომელიც იპყრობს რასინის გმირებსაც — ფედრასა და ნერონს. ფრ. საგანი ტრაგიკულობის მესამე, უფრო თანამედროვე გზას ირჩევს — აბსურდულობას, სადაც აზრი საბოლოოდ დაკარგულია. ავტორი ყოველდღიური ცხოვრების მიზნების დრამატიზებას ახდენს. ამ ყოფაში გრძნობები ქრება, რაც არსებობას აბსურდულს ხდის. ამას კი გარდაუვალი სიკვდილი მოსდევს.

„მაგ საქმეებს არ უნდა ეგრე ჩაუკვირდე, თორემ ჭკუიდან შეგვშლის ეგ ფიქრი“ — ამ ეპირაფის ფორმაში ყველაფერი აკრძალვის გამომხატველია, მაშასადამე, წესის დარღვევის სურვილისაც. დიდებამოწყურებულმა მაკბეტმა, ისე, როგორც „ბერენისში“ ტიტუსმა, მსხვერპლი გაიღეს მაშინ, როცა ბერნარი, სილაჩრის გამო, თავს დამნაშავედ თვლის ოჯახის დანგრევის გამო. ჟოზეს მიმართ გულის გაციების შემდეგ, გადაწყვეტს, სამოგზაუროდ წავიდეს და ნიკოლი ერთი თვით თავის მშობლებთან გააგზავნოს. ორი თვის შემდეგ ჟოზე იგებს, რომ ნიკოლი, ბერნარისგან ფაქტიურად მიტოვებული ცოლი, ფეხმძიმედაა. ბერნარი დააგვიანებს ჩამოსვლას. ნიკოლი მუცელს მოიშლის. ეს ფაქტი სიმბოლური გამოძახილია მაკბეტის კუდიანთან დიალოგისა, რომელშიც ვლინდება მისი აკვიატებული აზრი მამობაზე და შური სხვათა შტამომავლობისუნარიანობის მიმართ. ძალაუფლების უზურპაცია მისი „ახალი შვილია“. შექსპირის ტრაგედიაში მაკბეტი თუ აბსოლუტურ დამნაშავედაა აღიარებული, რომლის დანაშაულის კვალი ვერ წაიშლება, ფრ. საგანის რომანში აბსოლუტური უპასუხისმგებლობის გრძნობა ბატონობს.

რომან „გულის მცველის“ (*Le Garde du Coeur*) ეპიგრაფად გამოყენებულია „მაკბეტის“ პერსონაჟის — ბანქოს სიტყვები (ამით ის კუდიანების უეცარი გაქრობით გაკვირვებულ მაკბეტს მიმართავს):

„The earth hath bubbles
As the water has“ (Sagan 1968: 7).

როგორც წინა მაგალითზე ვნახეთ, „სხვის სიტყვას“ შეუძლია, ასახოს სიგიჟე ან მელანქოლია. აღნიშნული ეპიგრაფი კი გვიჩვენებს, რომ ის სიზმარს ან ილუზიას გამოხატავს. სათაურის ეპიგრაფთან ასოცირება, ერთი შეხედვით, რთულია. ის ფაქტიც ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ მას ფრანგული თარგმანი არ ახლავს თან და ფრანგი მკითხველისთვის ამ ეპიგრაფის გაგება მასში გამოხატული აზრის ძიებასაც გულისხმობს. „მაკბეტი“ ჩართულია ამ ტრაგიკულ რომანში, სადაც ერთ ჩვეულებრივ დანაშაულს ფატალური დასასრული მოჰყვება. შექსპირის პიესის მეორე მოქმედებაში დუნკანის მკვლელობას მოსდევს მცველების, ბანქოს, მაკდუფის ოჯახის განადგურება, ბოლოს, დამნაშავე წყვილის სიკვდილიც. მსგავსი ტრაგიზმის გამეორება შეგვიძლია მნახოთ „გულის მცველშიც“, სადაც ერთმანეთის მიყოლებით კვდებიან ფრანკი, დროთის ყოფილი ქმარი, ჯერი ბოლტონი, ლუელა შრიმპი და რენა კუპერი, რომლებიც ერთმანეთს ექიშპებოდნენ დროთის გამო, და ბოლოს, ლევისის რეჟისორი ბილ მაკლი. ფრ. საგანის რომანიც და შექსპირის ტრაგედიაც შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც ძიება, რომელმაც სინათლე უნდა მოჰფინოს ამ მკვლელობებს. „გულის მცველში“ სიკვდილის წრე იკვრება დროთის ირგვლივ, რომელიც ეჭვობს, რომ ეს ყველაფერი მისმა პროტეჟე ლევისმა ჩაიდინა. ეს უკანასკნელი იშვიათი გულგრილობით აღიარებს და იხსენებს თავის ბნელ საქმეებს, ასევე, ალიბის და თავს იმშვიდებს, რომ ამ მკვლელობებს ან თვითმკლელობად ან უბედურ შემთხვევად ჩათვლიან. დროთი მის იუმორს არ იწონებს მაშინ, როცა ლედი მაკბეტი არა მარტო მონაწილეა მკვლელობებისა, არამედ - დანაშაულის სულისჩამდგმელი. თუმცა დროთი უნებურად გახდა სასიყვარულო ვნებების მიზეზი. ახალგაზრდა კაცი — პიგმალიონი სიყვარულის მონსტრად იქცევა. სათაური, „გულის მცველი“ (ფრანგ. — *Le Garde du cœur*), ლექსიკურად ეხმიანება „სხეულის მცველს“ (ფრანგ. — garde du corps). სათაურის ამ კონოტატიური და ბგერითი თამაშით ფრ. საგანი შექსპირისეულ პოეტურ ციტატას, რომელიც ეპიგრაფად აქვს გამოყენებული, პირველსახეს უნარჩუნებს შემდეგი სიტყვების: «hath», «has» და «as» ბგერითი შემადგენლობის ერთმანეთთან სიახლოვის გამო, რათა ერთმანეთთან კიდევ უფრო დააკავშიროს სათაური და ეპიგრაფი. ლევისი განასახიერებს თავის მართლების პარადოქსულ ფიგურას, რომელიც იცავს დროთის „გულს“ ამ ქალის გამკიცხავების ფიზიკური განადგურების გზით. ლევისი ამას უხალისოდ, მაგრამ უსინდისოდ სჩადის. მისი აღიარება პარადიად აღიქმება, ვინაიდან, მაკბეტისგან განსხვავებით, არავითარ სინდისის ქენჯნას არ განიცდის. შექსპირის პიესაში ამბიცია იბადება სამი კუდიანის წინასწარმეტყველებით, რომლებიც მაკბეტს თითქოს ექსტაზის მდგომარეობაში ტოვებენ. მკვლელობების სივრცე მოქცეულია ერთი ციხე-დარბაზის ფარგლებში, ლევისის სიგიჟე კი შორს იჭრება და ყველას სწვდება, ვინც კი რამე უკეთურებას განიძრახავს დროთის მიმართ. ფრ. საგანის რომანი მთავრდება სხვა მკვლელობების მოლოდინით, რასაც დროთი შემდეგი უხალისო სიტყვებით გამოხატავს:

„Évidemment, j'aurais sûrement du mal à empêcher Lewis de tuer des gens de temps en temps, mais avec un peu de surveillance et de chance“ (Sagan 1968: 127).

„ცხადია, ალბათ გამიჭირდება, ხელი შევუშალო ლევისს დროდადრო ხალხის ხოცვაში, მაგრამ ცოტა ყურადღება მმართებს, იღბალიც ხომ საჭიროა“...

როგორც ჩანს, რომანი დაფუძნებულია პერსონაჟების უპასუხისმგებლობასა და სიმკაცრით სავსე უდარდელობაზე. ისინი თანახმანი არიან, ერთად იცხოვრონ სიცრუეში. ამ ყველაფერში კი ტრაგიზმს ადგილი აღარ რჩება და თემაც მიმართულებას იცვლის „მაკბეტში“ განსახიერებული დამნაშავეობიდან ისეთი რომანის შექმნისაკენ, სადაც ადამიანები დანაშაულში ცხოვრებას მთელ თავიანთ ბედნიერებას უძღვნიან.

ამ რომანის ეპიგრაფის ი. მაჩაბელისეული თარგმანი — „მიწაც წყალივით ზოგჯერ ბუშტებს აისვრის ხოლმე“ (Shakespeare 2009: მოქმედება I სურათი III) ისე, როგორც ფრანგი მ. გიზოტისა — „De la terre comme de l'eau s'élèvent des bulles d'air“ (შექ-

სპირი 1864: 18) ინგლისურისგან განსხვავებით, იყენებს აღმასვლის გამომხატველ სიტყვას — s'élèvent (აისვრის). (ბუშტის) ასროლის და გაქრობის მოტივი, რომელიც ოკულტიზმისა და სიზმრის კუთვნილებაა, მთლიანად ესადაგება ფრ. საგანისეულ ესთეტიკას — ყველაფერი მსუბუქი და წარმოსახვითია.

ფრ. საგანის რომანებისა და ეპიგრაფების ანალიზი მეტყველებს მწერლის ერუდიციაზე, კულტურული კავშირების დამყარების უნარზე და, რაც მთავარია, შექსპირისადმი, როგორც ყველა ეპოქის გენიისადმი, თაყვანისცემაზე. რომანისტს შეუძლია, შეიგრძნოს და გადმოსცეს ტრაგიზმი, მაგრამ არა კლასიკური და ფატალური, არამედ აბსურდის თანამედროვე ფორმით. ფრ. საგანი პატივს მიაგებს შექსპირს მისი გამონათქვამების ეპიგრაფებად გამოყენების გზით, რომელთა ახალ იმპულსებს მკითხველი გადაჰყავს იქ, სადაც აღარ არსებობს მორალის ცნება, ხოლო აზრის არსებობა უტოპიაა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეპიგრაფების სიუხვე მრავალი თანამედროვე მწერლის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი პარამეტრია. ეპიგრაფი, როგორც ფიქციის ტექნიკა და პარატექსტის კომპონენტი, გამოყენებულია მათი სამყაროს ორგანიზაციის სტრუქტურულ ელემენტად, ტრანსფორმაციული და მუდმივად განვითარებადი სამყაროს ამსახველი თხრობის მრავლალფეროვნების შესაქმნელად.

ამდენად, ეპიგრაფების შესწავლა მნიშვნელოვანია როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით. ამა თუ იმ მწერლის მიერ გამოყენებული ეპიგრაფები მკითხველის დიდ ყურადღებას ყოველთვის იმსახურებს.

დამოწმებანი:

Brunel, Pierre. *Formes baroques au théâtre.* Paris: Klincksieck, 1996.

Caminade, Pierre. *Déjeuner avec l'herbe.* Entretiens: 1964.

Larousse.„Épigraphe". *du Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures.* Larousse: 1985.

Oeuvres, Francois, Robert Laffont. *Collection Bouquins.* Paris: 1993.

Qiunt C «Shakespeare comme ailleurs intertextuel : les épigraphes anglaises de Françoise Sagan». *La Licorne,* Cahier n° 4 (2010). n.p. Web. 11 Feb. 2011 http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document4890.php

Rabaté, Dominique. *Pranguli Tanamedrove Romani 1900 Ts'lidan.* (in Georgian language). GCI, 1998 (რაბატე, დომინიკ. *ფრანგული თანამედროვე რომანი 1900 წლიდან.* „ჯისიაი". 1998).

Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon.* Paris: J. Corti, 1995.

Sagan, Françoise. *Dans un mois, dans un an, in Oeuvres,* Robert Laffont, coll. « Bouquins ». Paris:1957.

Sagan, Françoise. *Le Garde du cœur. in Oeuvres,* op. cit. 1968.

Sagan, Françoise. *Le Lit défait, in Oeuvres.* Robert Laffont, coll. « Bouquins ». Paris: 1977.

Shakespeare, William. *Macbeth. Traduction de M. Guizot in Œuvres complètes.* Paris: Didier, 1864, vol 2.

Shakespeare, William. *Macbeth.* targmani Ivane Machabeli (in Georgian language). 2009 11 Feb. 2011. http://lib.ge/body_text. php?7908 (შექსპირი, უილიამ. *მაკბეტი.* თარგმანი ივანე მაჩაბლისა. http://lib.ge/body_text. php?7908).

Simon, Claude. *Gulliver.* - Paris: Calmann-Lévy, 1952

Simon, Claude. *Le Vent.* Pari : Minuit, 1957.

Simon, Claude. *L'Herbe*: Minuit, 1958.

Venet, Gisèle. *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains.* Paris: Sorbonne Nouvelle, 1985.

Woodbridge, Linda. *The Scythe of Saturn: Shakespeare and Magical Thinking.* Urbana: Illinois University Press, 1994.

Tamar Chikhladze

Epigraph as an Intertextual Phenomenon (By Claude Simon and Françoise Sagan)

Summary

Key words: epigraph, interpretation, novel.

Intertextual analysis is one of the actual issues of the contemporary literary criticism. The article studies the variety of epigraph as an intertextual marker, its role and peculiarities of its function in the works of arts.

In literature, an epigraph is a phrase, quotation, or poem that may serve as a preface, a summary, a counter-example and can link the work to a wider literary canon, either to invite comparison or to enlist a conventional context. Epigraphs are belonged to any cultural traditions. It is a textual 'other place', a retired paragraph or expression that indicate on the main points of a literary work. Between this meta-text and own text, a writer creates an interdiscoursal dependence that possibly can be analyzed in different plans: thematical, diegetical and also, in formulating plans. The aims of an epigraph are unlimited. The erudite a writer is the more frequently he will use the 'other's speech', because any great idea has its echo to the other one - to the already existed ideas.

The epigraphs are various. Sometimes their interpretation by readers is too difficult.

The article consideres some epigraphs of the literary works of modern french writers - Claude Simon and Françoise Sagan in order to find out their epigraph's content, sense or originality.

It is significant that in Claude Simon's works the interest is the observation on the effect of functions and the influence of the epigraphs on the readers. This intellectual game makes a reader more attentive and searchers for literary small things.

As for Françoise Sagan, in her literary universe the intertext or epigraphs give a possibility to open the horison of the original epoch from where it is taken and include the ideology of the writer too. The new impulse of epigraphs helps a reader to penetrate in Sagan's universe that has a stamp of absurdity and tragedy. The studding of Françoise Sagan's novels and epigraphs indicates on the writer's erudition, on her skills of creation the cultural relationship. The novelist can feel and express the tragedy not classical and fatal but in modern absurd form.

The epigraph as a technique of a fiction and a component of Para text, is used in these writers' novels as a structural element of organisation of such creative space for making a diversity of narration that reflects the transformational and continually developing world.

It is very important to study epigraphs that are always compelled by readers' attention.

AVRI SEPP
(German)

Wahrheit und Dichtung:
Für eine Literatur- und Kulturwissenschaftliche Tagebuchtheorie

1. Literatur- und kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Tagebuch

Die Analyse von Tagebüchern stellt Anknüpfungspunkte für eine Vielzahl sowohl literatur - als auch kulturwissenschaftlich hochaktueller Fragestellungen bereit. Im Tagebuch liegt eine höchst persönliche Interpretation des Alltags, des eigenen Lebens und des historischen Kontextes vor. Gerade das Verhältnis von Selbstwahrnehmung und Wahrnehmung des Zeitgeschehens, von Zeitgeschichte und Individualgeschichte, eröffnet ein singulares, aussagekräftiges Quellenmaterial. Die genrespezifischen Besonderheiten des Tagebuchs setzen eine Herangehensweise voraus, die der Dialektik von Privatheit und Öffentlichkeit Rechnung trägt. Zur konkreten Veranschaulichung der gattungstheoretischen Überlegungen werden im Zuge dieses Teils vielfach Beispiele aus Victor Klemperers Tagebüchern angeführt, um die Rückbindung der Gattungstheorie an die konkrete Analyse von Klemperers Diarien zu versichern.

Bei der wissenschaftlichen Annäherung an die Gattung Tagebuch begegnet man unterschiedlichen methodischen Problemen.[1] Wegen der heterogenen Vielgestaltigkeit des Tagebuchs in förmlicher, thematischer und motivischer Hinsicht hat die literaturwissenschaftliche Forschung bis dato noch keine allgemeingültige Gattungstypologie hervorgebracht: Sie besitzt bisher Hinweis- nicht aber Definitionscharakter" (Wuthenow 1990: 8). Ein Großteil der gattungstheoretischen Annäherungen an das Tagebuch versäumt es, konsequent auf den Punkt zu bringen, wie im Tagebuch Literatur, Geschichte und Selbstbiographie ineinander greifen. Zu bemängeln ist vor diesem Hintergrund die Einseitigkeit des Interpretationsrahmens, der durch die weitgehende Ausblendung interdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Fragestellungen gekennzeichnet ist. Stattdessen dient das Tagebuch in der Regel lediglich der Untermauerung literaturgeschichtlicher und biographischer Thesen: Vornehmlich werden Diarien als Werkkommentar, als autopoetologische Fundgrube oder als historisch-autobiographische Quelle wahrgenommen (Heinrich-Korpys 2003: 72). Das Tagebuch wurde aber selten als gleichberechtigter Untersuchungsgegenstand betrachtet und dementsprechend analysiert. Vor dem Hintergrund dieser Forschungslücke gilt es im Folgenden, ansatzweise eine kulturwissenschaftliche Theorie des Tagebuchs aufzustellen, die als konzeptueller Leitfaden zur Kontextualisierung der Gattung gelten kann.

Die Zielrichtung im vorliegenden Aufsatz lässt sich in folgende zwei Punkte gliedern: Im nachfolgenden Teil wird ein gattungstheoretischer Zugang zum Tagebuch herausgearbeitet, der seine Gattungshybridität zwischen Literatur und Geschichte einer kritischen Analyse unterziehen soll. Im darauffolgenden Teil soll die Doppeladressierbarkeit der Gattung durch Literaturwissenschaft und Geschichtswissenschaft untersucht werden. Das Augenmerk gilt hierbei unter anderem der hermeneutischen Bedeutung von Zeitzeugenschaft sowie der Unterscheidung von Faktizität und Fiktion für die Interpretation des Tagebuchs.

2. Gattungshybridität zwischen Literatur und Geschichte

Der Grenzverlauf zwischen Geschichte und Literatur ist seit der linguistischen Wende in den 1970er Jahren ins Schwanken gekommen. Man ist sich seitdem stärker der Sprachgebundenheit geschichtswissenschaftlicher Texte und deren Verwendung literarischer bzw. imaginativer Elemente bewusst. In diesem Zusammenhang wird auch stets die *poietische* Grundlage der Historiographie bzw. deren Gemachtsein hervorgehoben: Die Wiedergabe des Geschichtsverlaufs

in seiner ganzen Vielfalt, die sich in letzter Konsequenz einer uniformierenden Gesetzmäßigkeit entzieht, unterliegt immer der Sicht des Darstellers. Daher referiert die Parole Auch Klio dichtet gleichzeitig auch der Titel der deutschen Übersetzung von Historiker und Komparatist Hayden Whites 1978 erschienenem Hauptwerk *Tropics of Discourse* auf die unhintergehbare Narrativität der Historiographie. Seit dem Erscheinen dieses Werkes wird das Argumentationsgeflecht der historischen Methodologiedebatte von literaturwissenschaftlichen Diskursen durchzogen. Ist die Geschichtswissenschaft in ihrer narrativen Struktur immer grundsätzlich fiktionaler bzw. literarischer Natur, oder sind ihre Ergebnisse repräsentativ und eröffnen sie einen Raum genuiner Tatsächlichkeit?

In *Tropics of Discourse* weist White (1986: 146) auf die Fiktionalität der Darstellung des Faktischen im historischen Diskurs hin. Diese Beschreibung der Historiographie als eine Form von Fiktionalität geht davon aus, dass die Geschichtsschreibung nicht weniger eine Form von Fiktion ist, als der Roman eine Form historischer Darstellung ist. Der Autor hat erstmals die Geschichtswissenschaft mit literaturwissenschaftlichen Kategorien analysiert und verficht daraufhin die These, die Historiographie bediene sich gleichermaßen wie Fiktion literarischer Erzählmuster: Auch wenn Historiker und Autoren fiktionaler Erzähllliteratur sich für verschiedene Arten von Ereignissen interessieren mögen, sind sowohl die Formen ihrer jeweiligen Diskurse als auch ihre Intentionen beim Schreiben oft die Gleichen (ebd.: 145). Obgleich White betont, dass das dichterische Moment der Geschichtsschreibung inhärent ist, und der historische Text somit als literarisches Kunstwerk verstanden werden kann, verfällt er allerdings nicht einem historisierenden Relativismus; er geht nicht so weit wie der französische Poststrukturalismus, der den historischen Text als Wahrheitsvermittler zum Verschwinden bringen wollte. White geht es nicht um die wissenschaftsinterne Frage, ob historische Aussagen richtig oder falsch sind, sondern er insistiert darauf, dass geschichtswissenschaftliche Darstellungen nur dann sinnvoll sind, wenn sie die Leser sprachlich bzw. stilistisch ansprechen (vgl. Koselleck 1986: 3). Nicht der Versuchung verfallend, im Sinne eines radikal-konstruktivistischen Ansatzes, die Darstellung von Vergangenem als subjektive Deutung oder Interpretation von Historikern zu definieren, ermöglicht die Betonung der Narrativität der Historiographie einen Mittelweg zwischen poststrukturalistischem Skeptizismus und historischem Positivismus bzw. Repräsentationalismus.[2] Die Hervorhebung der narrativen Verfasstheit von Vergangenheitsdarstellungen geht keineswegs mit einer Relativierung des ontologischen Status der Vergangenheit einher, sondern soll es ermöglichen, die Strukturierung und Anordnung der Geschichtsdarstellungen ans Licht zu bringen. Darum soll die Parole Auch Klio dichtet relativiert werden: Der Historiker hat einen anderen Vertrag mit dem Leser als der Verfasser literarischer Texte. Während der Historiker sein empirisches (Archiv-)Material nicht erfinden kann, und seine Texte immer überprüfbar und intersubjektiv nachvollziehbar sein müssen, verfügt der Schriftsteller natürlich über sehr viel mehr gestalterische Freiheit im (ästhetischen) Schaffen (vgl. Hockerts 2001: 28).

Dass eine Trennungslinie zwischen ‚fiktionalen' und ‚faktualen' Texten nicht immer einfach zu ziehen ist, betont auch Gérard Genette. In *Fiktion und Diktion* widmet sich der Narratologe aus erzähltheoretischer Perspektive dem pragmatischen Unterschied zwischen ‚fiktionaler' und ‚faktualer' Erzählung (vgl. Genette 1992: 65-94). Die faktuale Erzählung umfasst neben der Historiographie Formen wie das Tagebuch, die Autobiographie, die Reportage. Über die Einordnung eines Textes als ‚fiktional' oder ‚faktual' entscheiden – so die These – weniger textimmanente Strukturen als vielmehr Kontextwissen, die Lektüresituation des Lesers und paratextuelle Angaben wie beispielsweise die explizite Bezeichnung als ‚Roman' oder ‚Tagebuch'.

Der Fall Binjamin Wilkomirski macht in diesem Zusammenhang auf besondere Weise anschaulich, in welchem Maße die Zertifizierung eines Textes als ‚faktual' vom Kontextwissen des Lesers, vom symbolischen Stellenwert des Holocaust-Opfers als ‚natürlicher Institution' abhängig ist. Im erstmals 1995 erschienenen Text *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* stellt Wilkomirski (1997) seine Erinnerungen an seine Kindheit als jüdischer KZ-Überlebender

dar. Er schildert die Zerstörung des Ghettos in Riga, die Deportation nach Polen, den Aufenthalt in einem Waisenhaus in Krakau, die Nachkriegszeit in der Schweiz. Der Autobiograph tritt als Sprachrohr anderer Überlebender auf, die sich im Text wiedererkennen und ihn darum beglaubigen. Der Autor nimmt an Tagungen und Fernsehsendungen teil, er veranstaltet Lesungen. Im Jahre 1998 stellt sich indes heraus, die Autobiographie sei bloß Erfindung gewesen. Die Debatte um den Fall Wilkomirski dreht sich um die präzise Genrezugehörigkeit des Textes, die die für die Gattung Autobiographie grundlegende Unterscheidung von Fakt und Fiktion in den Vordergrund treten lässt. Die Affäre Wilkomirski macht ersichtlich, dass die ‚Wahrheit' einer Autobiographie – sowie auch eines Tagebuchs – nicht primär textimmanent vermittelt wird, sondern durch eine externe Beglaubigungs-Operation vorausgesetzt wird. Die zertifizierte Autobiographie wurde nach der Aufdeckung seiner Fälschung mit einem Mal zum Kitsch.[3]

Um an dieser Stelle wieder zurück zur Grundsatzfrage der Gattungsproblematik des Tagebuchs zu kommen, soll vorerst festgehalten werden, dass die Diaristik angesichts der eben angesprochenen Differenz, so die Leitthese in diesem Kapitel, eine spannungsvolle Zwischenstellung zwischen Literatur und Geschichte einnimmt: Im Rahmen von Geschichte oftmals als authentisches Dokument wahrhaftiger Selbstäußerung betrachtet, von der Literaturwissenschaft dagegen als Objekt potentieller Fiktion verstanden, steht das Tagebuch stets auf der disziplinären Grenzscheide von Geschichts- und Literaturwissenschaft.[4] Vor diesem Hintergrund rückt Claus Vogelsang (1985: 194) die Grenzverwischung zwischen dem Gebrauchs- und dem literarischen Charakter in den Brennpunkt seiner Analyse der Gattung Tagebuch:

Die Übergänge zwichen der Gebrauchs- und der Kunstform Tagebuch sind notwendigerweise fließend. Die immer wieder versuchte Trennung zwischen privaten und für die Öffentlichkeit bestimmten literarischen Tagebüchern läßt sich weder dem Inhalt noch der Struktur nach vollziehen, womit sich auch Begriffe wie echt und wahr erübrigen.[5]

Die Debatte um die Narrativität der Historiographie (White) und die Textualität von Geschichte (Greenblatt) zeigt, dass eine Unterscheidung von Faktizität und Fiktion wenn auch die Interferenzen als forschungsleitend gelten nach wie vor in die Argumentationen eingeschrieben bleibt. Ihre Gegenüberstellung ist eine diskursive Notwendigkeit, um überhaupt über die Gattung Tagebuch sprechen zu können. Der allenthalben festzustellende Entparadoxierungsversuch ist also meiner Meinung nach für das Genre konstitutiv.

Mit der Hinwendung der Geschichtswissenschaft zur Mentalitäts- und Alltagsgeschichte wie zur Oral History in den 1970er und 1980er Jahren wurden genau solche Dokumente als Quellen herangezogen, in denen der Verfasser aus mikrohistorischer Perspektive Zugriff auf Kategorien wie Lebenswelt, Milieu oder Identität zu gewähren scheint. Deshalb mag es nicht verwundern, dass in der aktuell feststellbaren Erinnerungskonjunktur Selbstzeugnisse eine besonders prominente Stellung einnehmen, indem sie der abstrakten Anonymität der Meistererzählungen ein konkretes Antlitz verschaffen:

Quer zum entropischen Moment öffentlichen Erinnerns verläuft eine Gegenströmung individuellen Erinnerns, die mit einer riesigen Materialfülle an Memoiren, Erfahrungsberichten, Tagebüchern, Bewusstseinsprotokollen, Lebensromanen usw. das Pendant zu der zerfaserten großen Erzählung, dem grand récit der großen Geschichte zu bilden beansprucht (Holdenried 2000: 11).

Tagebücher sind vor diesem Hintergrund aber nicht nur Zeugnis einer rein persönlichen Lebensgeschichte, sondern können durch Widerspiegelung der Alltagswelt auch gesellschaftshistorische Relevanz erhalten. Das Ausloten der Grenzen der Darstellung, das Abtasten der Grenzen der ‚linguistischen Wende' und der textuellen Aneignung der Vergangenheit hat unweigerlich zu einer Akzentverschiebung in der Geschichtswissenschaft hin zur ‚Personalisierung' oder ‚Privatisierung' der Vergangenheit geführt. Durch diese historiographische Wende haben persönliche bzw. autobiographische Darstellungen von Zeitzeugen – Autobiographien, Briefe, Tagebücher usw. – viel an Bedeutung für die authentifizierende Begründung des jeweiligen historischen Narrativs gewonnen (vgl. Burgelin 1997: 103ff.; Würzner 1997: 169ff.).[6] Allerdings kann das im

Tagebuch Ausgesagte nicht ohne weiteres zur historischen Norm erhöht werden. Die autobiographische Schriftpraxis stellt stets eine *Interpretation* des Geschehenen bzw. Erlebten und eine *Filterung* der Begebenheiten dar:

[A]utobiographische Schriften [sind] keineswegs, wie man zuweilen leichtfertig angenommen hat, historisch-dokumentarisch, sondern *literarisch-psychologisch* von Bedeutung, eben als *documents humains*. Nicht das Was und Warum der Begebenheiten und Erfahrungen zählt, sondern mehr, ja vor allem, der davon geprägte Gemütszustand, also das Wie ihrer Wirkung (Wuthenow 1992: 1274).

Obwohl der Erlebnishorizont des Zeitzeugen in Selbstzeugnissen nicht identisch mit dem Erklärungshorizont des Zeithistorikers ist, kann die Begegnung zwischen beiden durchaus gewinnbringend sein (vgl. Hockerts 2001: 20). Die Nivellierung von Zeitzeugenschaft und historischer Metareflexion, der man in der Tagebuchtheorie immer wieder begegnet, ist dennoch hoch problematisch. Aufgrund des Vor-Ort-Seins des schreibenden Ich in Selbstzeugnissen, wird es in die Position des Augenzeugen gerückt, dessen Aussage als wahrhaftig akzeptiert wird, weil er die Vorkommnisse und Ereignisse selbst miterlebt und mit eigenen Augen gesehen hat. Doch hier ergeben sich tiefgreifende Probleme. Der Zeitzeuge wird in der Forschungsliteratur oft als historischer Experte eingesetzt: Der biographische Ansatz in der Tagebuchforschung gründet in dem Postulat, der Tagebuch*autor* – wie die Bezeichnung bereits besagt – habe die absolute *Autorität* über seine Aufzeichnungen: Dieses Wahrheitspostulat, wie im Folgenden kurz erörtert werden soll, ist in seiner Absolutheit jedoch überprüfungsbedürftig.

Die Autorität des Tagebuchschreibenden als authentifizierende Instanz zu akzeptieren, gilt seit der linguistischen Wende und der damit einhergehenden Diskursivierung des Autorbegriffs nicht länger als evident. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung an das Tagebuch, die von der Konstruiertheit und Performativität der Vergangenheit ausgeht, soll an der Tagebuchgattung hervorheben, dass diese stets in diskursiv-historische Kontexte eingebunden ist, deren Verschiedenartigkeit und Materialität die Subjektposition grundlegend dezentrieren. Das textuelle Ich kann demgemäß nicht einfach als Reproduktion des empirischen verstanden werden. Die Wende des Referentialitäts-Paradigmas hin zur konstruktivistischen Auffassung des diaristischen Schreibens als Selbstentwurf unterläuft das positivistische Modell eines Eins-zu-Eins-Verhältnisses zwischen Leben und Schrift:

Selbstzeugnisse sind faszinierende und zugleich schwierige Quellen, die die schreibende Person oder ihr Selbst keineswegs direkt widerspiegeln. Die Konstruktionen und die narrativen Strukturen dieser Texte bieten keinen unmittelbaren Zugang zur Person [...]. Selbstzeugnisse sind vielmehr [...] Interpretationen oder Übersetzungen (von Leben und Erfahrungen in ihrer physischen und psychischen Fühlbarkeit) in ein anderes Medium das von (verbaler) Sprache und Schrift. Hier können Vertreterinnen und Vertreter der Geschichts- und Literaturwissenschaften noch viel voneinander lernen. (Jancke und Ulbrich 2005: 26)

So werden beispielsweise in der Klemperer-Rezeption die Tagebücher des Dresdener Romanisten nicht immer als Interpretationen der Zeitgeschichte angesehen, sondern als Dokumente, die einen unmittelbaren bzw. unverstellten Einblick in die Nazi-Epoche gewähren. Die angebliche Singularität von Klemperers Notizheften besteht Walter Nowojski (1999: 20) zufolge in ihrer exemplarischen Verwertbarkeit für die Historiographie des Dritten Reiches: Die Tagebücher sind ein wichtiges Material, das deutsche Geschichte dieses Jahrhunderts erzählt wie kein anderes Geschichtsbuch".[7] Anderweitig werden die Tagebücher des Romanisten als „das ganz persönliche Geschichtsbuch des Einzelnen" bezeichnet (Bircken 1997: 191). Auf durchaus ähnliche Weise hebt Konrad Löw (2008: 18) hervor, dass die Klemperer-Tagebücher im Vergleich zur Geschichtswissenschaft einen erheblichen Erkenntnismehrwert liefern, da sie jedes andere Beweismittel an Authentizität übertreffen. Bei näherer Betrachtung dieser drei exemplarischen Zitate wird gleichwohl auf fragwürdige Weise der disziplinäre und heuristische Unterschied zwischen Zeugnis und wissenschaftlicher Meta-Reflexion nivelliert. Klemperers Zeugnis und das tut sei-

nem inhärenten Wert keinerlei Abbruch stellt eine subjektive *Interpretation* der Judenverfolgung dar und ist kein wissenschaftliches Metadokument. Der Doppelbedeutung von Fiktion als *Formung* und *Täuschung* kommt hier eine besondere Bedeutung zu: Dem Objektivitätsbestreben des Diaristen zum Trotz liegen dem Tagebuch in seiner subjektiven Selektion und Anordnung von Informationen stets *zwangsläufige* Fiktionalisierungsprozesse zugrunde.[8] Durch den spezifischen Nexus zwischen objektiv *Realem* und subjektiv *Formiertem* werden kulturelle Wahrnehmungsweisen oder historische Daten neu strukturiert und wird folglich auch in autobiographischen Selbstzeugnissen wie dem Tagebuch die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung hervorgebracht. Vor diesem Hintergrund macht Claus Vogelsang (1985: 195) – ohne der Gattung ihren referentiellen Wirklichkeitsbezug abzusprechen – auf das ‚literarische' Moment im Tagebuch aufmerksam:

> Die Sprache selbst [...] hat ‚Fiktionscharakter', das Resultat ist Selbststilisierung. Denn auf den vorliegenden Zusammenhang angewandt bedeutet es: Das schreibende – autobiographische – Ich ist nie identisch mit dem historischen. Durch das sprachliche Sichausdrücken ist es sogleich in einen Fiktionalisierungsprozeß involviert, auch die Dokumentation einer ‚Ich-Geschichte' gestaltet sozusagen schon im Keime einen ‚literarischen' Charakter.

Tagebücher beschreiben demgemäß nicht nur, was tatsächlich geschehen ist, mit ihrer Informationsauswahl und -gestaltung verfassen sie auch eine gewisse fiktionsträchtige Wirklichkeits*konstruktion*, die es laut Feuchert (2000: 19f.) somit erlaubt, fiktionale Werke und die Berichte der überlebenden Zeitzeugen nicht nur unter der gemeinsamen Genrebezeichnung Holocaust-Literatur zusammenzuführen, sondern sie auch ähnliche Formen der Analyse zu unterziehen. Das Tagebuch ist als Text nicht gleichsetzbar mit dem Leben des Diaristen und wird nie in der Lage sein, ein Leben adäquat wiederzugeben, weil die Gattung nicht Tatsachen darstellt, sondern einen persönlichen Bericht *über* Tatsachen.[9] Die Forderung nach Intersubjektivität unterscheidet eindeutig geschichtswissenschaftliche Werke von Tagebüchern, die äußerst subjektzentriert sind und nicht wissenschaftlichen Kriterien folgen. Letztere werden von Historikern als Quellen und Ausgangspunkte für ihre eigene Arbeit herangezogen, ohne aber an sich eine hinreichende Grundlage für eine historiographische Studie zu bilden. Die Subjektivität eines Zeugnisses rückt es in die Nähe der Literatur (vgl. Feuchert 2004: 50).[10]

Der Herausgeber Walter Nowojski grenzt die Tagebücher auf Grund ihres angeblichen *Authentizitätswertes* aber eindeutig und radikal vom Literarischen ab (vgl. Nowojski 1999: 18) und bezeichnet sie lauter als eine historische Quelle hohen Ranges. Augenfällig in solcher überspitzten Hervorhebung des historischen Wahrheitsgehaltes eines Tagebuchs ist, dass die Tatsache, dass es eben *geschrieben* wurde, leicht aus den Augen verloren wird. Historiker wie gelegentlich auch Literaturwissenschaftler, die sich für den dokumentarischen Wert eines Textes interessieren, tendieren von Fall zu Fall dazu, die Performativität und Konstruktionshaftigkeit der Schreibtätigkeit ungenügend zu berücksichtigen (vgl. Dresden 1991: 45). Dabei müsste man sich jedoch immer vor Augen halten, dass die Beschreibung eines Ereignisses und das Ereignis an sich nicht voneinander losgelöst interpretiert werden können.[11]

Der Aussagetendenz, die den Gegensatz von Fiktion und Realität verabsolutierend postuliert, begegnet man allenthalben in der Rede über die Gattung Tagebuch: Das Tagebuch wird zumeist als Wirklichkeitsaussage eingestuft und damit in Gegensatz zu anderen Prosaformen gesetzt, die als *künstlerisch* und *fiktional* gelten, wie der Roman oder die Novelle (vgl. Sill 2001: 142).[12] Die diffizile Frage nach der Literarizität des Tagebuchs bleibt in der Regel weithin unterbeleuchtet, weil in systemtheoretischer Hinsicht die wissenschaftliche Leitdifferenz wahr/falsch, die auch für die Historiographie beobachtungsleitend ist, auf selbstbiographische Prosaformen wie das Tagebuch übertragen wird (vgl. ebd.: 213; 220). Die Tagebuchgattung wird des Öfteren *ausschließlich* unter dem Maßstab historischer Verifizierbarkeit beobachtet und daraufhin auf ihre Referentialität und ihren Wahrheitsanspruch eingegrenzt. Demgemäß ist der allgemein akzeptierte Unterschied zwischen Tagebuch und Roman gleichsam eine Aufspaltung des vielfältigen Spektrums literarischer Prosa diesseits und jenseits der durch den *Maßstab historischer*

Faktizität konstituierenden Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion" (ebd.: 215).

Um nun nicht in eine solche binaristische Fakt/Fiktion-Falle zu geraten, ist mit Gabriele Schabachers Autobiographietheorie ein Ansatzpunkt zu gewinnen, der heuristisch auch ein spezifisches Schlaglicht auf die Gattungsproblematik des Tagebuchs zu werfen vermag. Sie erlaubt es, ein zu enges und normatives Literaturverständnis zu überwinden und dessen Grenzen so auszuweiten, dass auch das Tagebuch dem Literatursystem zugeordnet werden kann ohne gleichzeitig seinen gattungskonstituierenden Authentizitätsanspruch außer Acht zu lassen. Das Tagebuch stellt die gegenseitige *Hybridisierung* von Literatur und Geschichte zur Schau. Die problematische, hybride Stellung des Tagebuchs im Literatursystem wird offensichtlich, wenn man die beiden Pole der Gattungsbeschreibung Fakt und Fiktion in den Blick rückt. Ohne an dieser Stelle im Einzelnen auf grundsätzliche philosophische bzw. literaturwissenschaftliche Fragen nach dem Wesen von Wahrheit, Wirklichkeit, Faktizität und Fiktionalität einzugehen, soll im Folgenden ansatzweise die hybride Doppeladressierbarkeit der Tagebuchgattung durch Geschichts- und Literaturwissenschaft erörtert werden.

3. Doppeladressierbarkeit durch Literatur- und Geschichtswissenschaft

In ihrer Arbeit *Topik der Referenz* (2007) setzt es sich Gabriel Schabacher zum Ziel, der Autobiographietheorie ein Korrektiv für die oftmals postulierte Verabsolutierung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu bieten. Eine Reihe von Schabachers Beobachtungen zur Autobiographie kann gewinnbringend auf das Tagebuch übertragen werden. Auch die Diskussion um die Gattungsfrage des Tagebuchs macht das Problem von Faktizität und Fiktion sichtbar und rückt den disziplinären Konflikt zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft in den Mittelpunkt. Die Gattung zeichnet sich demzufolge auf theoretischer Ebene durch ihre grundsätzliche Doppeladressierbarkeit durch beide besagte Disziplinen aus. In der Fakt/Fiktions-Frage handelt es sich um ein gattungsinhärentes und -konstitutives Spannungsverhältnis, das jedem Tagebuch prinzipiell eingeschrieben ist. Aus dem Chiasmus der Perspektiven soll ein differenziertes Verständnis dafür gewonnen werden, wie in der Gattung Tagebuch historische und persönliche Problemfelder verhandelt werden.

Für die gattungstheoretische Diskussion des Tagebuchs ist es notwendig, sich auf die Unterscheidung von Faktizität und Fiktion zu beziehen, ohne aus Raumgründen danach zu fragen, was die Konzepte an sich bedeuten. Obschon die Unterscheidung als ein eher vages Begriffspaar bezeichnet werden kann, lenkt sie grundlegende Leitoppositionen der abendländischen Episteme, wie Wissenschaft/Kunst, Wirklichkeit/Schein, Wahrheit/Wahrscheinlichkeit und eben auch Geschichte/Literatur (vgl. Schabacher 2007: 12). Auch für die Gattung Tagebuch ist die Unterscheidung – in grenzüberschreitendem Sinne – gattungskonstituierend, indem sie eine *Hybridisierung* des Gegensatzes zwischen Faktizität und Fiktion darstellt.

Es ist insbesondere der Zeugnischarakter der Holocaust-Diaristik, der die Dimension des Faktischen als Frage nach historischer Augenzeugenschaft und referentieller Wahrhaftigkeit ins Zentrum des Gattungsinteresses rückt. Aufgrund der Tatsache, dass das Tagebuch an ein spezifisches Vor-Ort-Sein gebunden ist, rückt der Diarist in die Position des Zeugen, der die Wahrhaftigkeit seiner Aufzeichnungen dadurch beglaubigt, dass er nur ins Tagebuch aufnimmt, was er mit eigenen Augen gesehen hat. Durch diese lokalisierbare Augenzeugenschaft das Erzählen im Gestus des Beglaubigens wird dem Text Quellenstatus zuerkannt. Im Hinblick auf Holocaust-Tagebücher soll betont werden, dass der Diarist nicht nur von seiner privaten Lebensgeschichte Zeugnis ablegt, sondern sich stets auch in eine kollektive Geschichte einreiht (vgl. ebd.: 168). Ein Blick auf die Rechtspraxis macht anschaulich, dass dem Zeugnis eines Augenzeugen in Bezug auf Glaubwürdigkeit und Wahrheitsgehalt eine ambivalente Bedeutung zukommt, da seine Wiedergabe der Fakten stets subjektiv gefärbt und perspektivisch beschränkt werden (vgl. ebd.: 173).[13]

Vor diesem Hintergrund ist es tatsächlich höchst problematisch anzunehmen, die Darstellung des Verlaufs der Ereignisse, ihrer Ursachen und Folgen wie ihrer Bedeutung in einem bestimmten Tagebuchwerk sei aus dem einzigen Grund in normativ-ontologischem Sinne wahr, weil der Diarist selbst dabei gewesen ist (vgl. Young 1992: 61).[14] Wahrheit und Dichtung sind in der besagten Gattung nur schwer voneinander zu trennen: Der narrative Vorgang des Beschreibens ist eindeutig von der Selbstinszenierung, der Selbstzensur und Deixis des Tagebuchautors kontaminiert. Das Clair-obscur, das unvermeidbare Erhellen und Verdunkeln bestimmter Informationspartikel, liegt prinzipiell jeder Tagebuchpoetik zugrunde: „Tagebücher enthüllen in der Regel ebensoviel wie sie verbergen. Das Enthüllen kann eine Form des Verbergens sein und das Verbergen eine Form des Enthüllens" (Laemmle 1995: 200).[15] Schreiben bedeutet immer eine Auswahl zu treffen: Stets wird aus einer bestimmten Perspektive berichtet, und es liegen im Tagebuch keine Fakten ohne Interpretation vor, es gibt keine unbearbeitete Wahrheit bzw. Wirklichkeit. Eine gattungstheoretische Untersuchung, die den Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt des Tagebuchs als Ausgangspunkt nimmt, muss folglich sehr bald in eine Sackgasse geraten.[16]

Zeugnissen vom Holocaust liegt gerade die *unmittelbare* Wiedergabe der Tatsachen bzw. die dokumentarische Qualität des Aufgezeichneten in besonderem Maße am Herzen. Die Beteuerung der Authentizität der Darstellung vom Geschehenen ist ohne jeden Zweifel ein wichtiger Topos dieser Literatur. Es handelt sich im vorliegenden Aufsatz keineswegs darum, den Authentizitätsanspruch, der auch Klemperers Tagebuchnotizen zugrundeliegt, zurückzuweisen, sondern ganz im Gegenteil darum, ihn kritisch zu beleuchten. In Anlehnung an James Young macht Sascha Feuchert (2000: 18) vor diesem Hintergrund zu Recht darauf aufmerksam, dass Zeugnisse von Betroffenen insoweit authentisch sind, als sie *als erste* die Ereignisse interpretiert haben. Die *subjektgebundene* Darstellungsweise bzw. *Interpretation* des Erlebten bzw. Geschehenen unterwandert – wie oben bereits kurz angesprochen – bei näherem Hinsehen den angeblichen Faktizitätscharakter des Tagebuchs und verbietet die unproblematische Rede von der Authentizität des Genres: Die Authentizität einer Zeugenaussage verstanden als die emotional erlebbare Einheit von Gefühl und Verstand, ein Bei-sich-Sein wird immer von unbeständigen Realitäts*konstruktionen* durchzogen. Das Wahrgenommene ist *nolens volens* stets durch das spezifische Wahrnehmungs*vermögen* und die politische, philosophische und religiöse *Sichtweise* des Diaristen überdeterminiert. Oft dient das Dargestellte einer These, die der Tagebuchautor ob bewusst oder unbewusst unter Beweis stellen will.

Vor diesem Hintergrund müsste man, wenn man Tagebücher als Zeitdokumente bezeichnen will, stets die zwangsläufig subjektive *Beschränktheit* des jeweiligen Diaristen ins Auge fassen und mitdenken. Deshalb soll der postulierte dokumentarische *Wahrheitsgehalt* eines Tagebuchs immer kritisch beleuchtet werden. Aufgrund der empirischen Begrenztheit und unvermeidlich subjektiven Färbung kann das schreibende Ich nie vollständige Objektivität erlangen: Die Aufrichtigkeit und Authentizität eines Tagebuchs zeigen sich in der Struktur irreduzibler Méconnaissance des Subjekts grundlegend unerfüllbar" (Schabacher 2007: 352). Es handelt sich in diesem Rahmen keinesfalls darum, die historische Bedeutsamkeit von Tagebüchern zu hinterfragen oder die Autorschaft im Spiel der Diskurse verschwinden zu lassen, sondern im Rahmen einer literaturwissenschaftlich orientierten Tagebuchtheorie das Spannungsverhältnis zwischen Text und Kontext neu zu perspektivieren. Demgemäß plädiert Susanne zur Nieden (1993: 32) für eine Aufhebung des scheinbaren Gegensatzes zwischen individueller Subjektivität und historischer Objektivität hinsichtlich der Gattung Tagebuch:

Das Tagebuch wird in dieser Sichtweise nicht unter den falschen Alternativen von authentischem Lebenszeugnis versus verzerrtem Abbild von Welt und Ich interpretiert. Der Prozeß der Erfahrungsaneignung und der Internalisierung vorgegebener Muster wird vielmehr als eine Form der Vergesellschaftung verstanden, deren wesentliches Ziel die Ich-Konturierung ist.[17]

Zur Niedens Verständnis des Tagebuchs als hybrider zwischen Authentizität und Fiktionalität bzw. Außenwelt und Ich angesiedelter Textgattung stimmt auch der Autobiographieforscher

Paul John Eakin zu, indem er hervorhebt, dass man den Fiktionscharakter autobiographischer Texte prinzipiell nicht ausschließen kann, dessen ungeachtet aber an der Kategorie der Referenz festhalten muss. Das autobiographische Dokument sei demnach als referentielle Kunst (Eakin 1990: 131) aufzufassen;[18] Referenz und Fiktion sind dialektisch und untrennbar aufeinander bezogen. Die Literarizität eines Tagebuchs kann allerdings schwer *inhaltlich bzw. formal* festgestellt werden, sondern ist hochgradig *institutionell* bedingt.[19] Ein Holocaust-Tagebuch bedarf genauso wie ein Roman einer hermeneutischen Reflexion, um das Zeugnis angemessen zu interpretieren:

Zum literarischen Zeugnis werden Tagebücher erst durch öffentliche Wahrnehmung, und nicht anders als fiktive literarische benötigen sie eine hermeneutische Reflexion. Diese muss die spezifischen Entstehungsbedingungen von Konspiration und Illegalität berücksichtigen, die die Situation jüdischer Tagebuchschreiber bestimmte und jede scheinbar nur beiläufig notierte Beobachtung zu einem Akt der Selbstbehauptung machte (Breysach 2005: 50f.).

Die Gattung Tagebuch ist ein privilegierter Ort des Austausches zwischen Innen- und Außenwelt, Privatheit und Öffentlichkeit. So betrachtet kann das Tagebuch als Ergänzung von Mikro- und Makrostudie (Abrath 1994: 17) genutzt werden. An der besagten historiographischen Ergänzungsqualität des Tagebuchs zeigt sich, dass sich das Tagebuch einer eindeutigen Positionierung im Literatursystem entzieht.

Im Lichte der hier vorgenommenen literatur- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Gattung Tagebuch erscheint die Behauptung unhaltbar, die Eigenart dieses Genres bestehe nahezu ausschließlich in seinem dokumentarischen Charakter und der Authentizität seiner Niederschrift. Die Besonderheit der Gattung ist weniger in der Authentizität der erfahrungsnahen Selbstbekundungen als vielmehr in der Komplementarität von Faktizität und Fiktionalität zu sehen. Die Gattung Tagebuch lässt die gängigen referentiellen Zuordnungskategorien Fakt und Fiktion als überprüfungsbedürftig erscheinen, da sich mit der Engführung von Tagebuch und Zeitgeschichte Privates, Historisches, Gesellschaftliches und Literarisches überschichten. Trotz der intendierten Wahrheitsvermittlung und der diaristischen Augenblicksperspektive als Bezogenheit auf den jeweiligen Tag der Verschriftlichung nimmt der Tagebuchschreibende bestimmte Selektionen und Darstellungsoptionen des Wahrgenommenen vor, die wesentlich die narrative Eigenart des Tagebuchs bestimmen.

შენიშვნები:

1. Das Tagebuch nimmt in der Regel auch in der aktuellen Literaturgeschichtsschreibung und -wissenschaft als *paraliterarische* Gattung eine Außenstellung im literarischen System ein. Mit dem Hinweis auf das Tagebuch als ‚Paraliteratur' wird auf den nichtkanonisierten Stellenwert der Gattung aufmerksam gemacht, weshalb das Tagebuch als zwischen Fakt und Fiktion zu verortender *Gebrauchstext* mit einem ‚traditionellen' Literaturbegriff zuweilen schwer vereinbar scheint. Die möglichen Gründe für die Vernachlässigung des Genres könnten wie folgt auf den Punkt gebracht werden: „Die offensichtliche direkte Zeitbezogenheit des Diariums (als Buch vom Tage, über den Tag), die Rolle, die in ihm die historische Wirklichkeit spielt, die *vérité des faits*, die es weitgehend bestimmt, die unverhohlene Bedeutung des Privaten – all das ist mit dem traditionellen Literaturbegriff nicht zu fassen, der die Eigenwelt der Dichtung betont" (Vogelsang 1985: 185).

2. Vor diesem Hintergrund betont Almut Finck (1999: 15) im Hinblick auf die Autobiographietheorie, dass die Hervorhebung des *poietischen* Gemacht-Seins autobiographischer Texte nicht notwendigerweise ihre Referentialität an den Rand drängen muss: „Die [...] Aufmerksamkeit für textuelle Phänomene hat die Wirklichkeit nicht aus den Augen verloren; sie wirft, indem sie auf der unauflöslichen Verwobenheit von Textualität und Realität besteht, gerade den Blick darauf. Textualität [...] leugnet nicht die Verbindung zur Welt, sie stellt sie her".

3. Vgl. zur Bedeutung der Wilkomirski-Affäre für die Autobiographietheorie Schabacher (2007: 174-179).

4. Der widersprüchlichen Gattungszuschreibung des Tagebuchs zwischen Literatur und historischem Dokument begegnet man allenthalben in der einschlägigen Forschungsliteratur. Während beispielsweise Wuthenow (1990: ix) das Tagebuch als Literatur im Rohzustand oder Demski (1999: 16) es als Literatur in nuce bezeichnet, hebt Picard (1986: 18) an ihm das Unliterarische hervor: Als geschriebenes Wort ist das authentische Tagebuch das Gegenteil von Literatur. In Übereinstimmung mit Picard wird auch von Genette (1988: 126) [d]as ästhetische Negative des Tagebuchs (sein literarischer Gegen-Wert) hervorgehoben.

5. Die Zwischenstellung des Tagebuchs zwischen „kunst*los*er Darstellung" und „unfertiger Kunstform" wird von Rachel Cottam (2001: 268) auf ähnliche Weise als generisches Hauptmerkmal in den Mittelpunkt ihres Enzyklopädieartikels über die Gattung Tagebuch gerückt.

6. Das Zeugnis des Miterlebenden nimmt vor dem Hintergrund der Personalisierung der Geschichtswissenschaft eine wichtige Stellung ein. In Felmans und Laubs Arbeit *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) wird dargestellt, wie die Sprache des Zeugnisses über die Grenzen der erzählenden Sprache hinausgeht, die gewöhnlich von Historikern benutzt wird, und in der sich eine unpersönliche, intersubjektive Stimme an ein ähnlich unpersönliches und intersubjektives Publikum wendet. Das Zeugnis wendet sich an uns als Individuen, als moralische Wesen, und dies führt sozusagen zu einer unmittelbaren Konfrontation mit den Aussagen des Betroffenen, es stellt eine direkte Linie von der Stimme des Zeugen zu uns her und umgeht so die ganzen Zwischenschaltungen des historischen Fragens.

7. In eine ähnliche Richtung weist Walter Nowojski (2001: 266), der die ‚Wahrhaftigkeit' und ‚Ehrlichkeit' der Tagebücher unterstreicht, die in der Folge als objektive Dokumente betrachtet werden: „Es gibt kein anderes Dokument deutscher Sprache, das so wahrhaftig, so ehrlich, so wenig sich selbst schützend die Dinge beschreibt, und zwar in dem Moment, in dem der Autor sie erlebt, empfindet und beurteilt und nicht Monate oder Jahre später, mit verklärtem oder geläutertem Blick."

8. In diesem Zusammenhang legt auch Elrud Ibsch (2004: 1-13) in einem schönen Text über die Holocaust-Zeugnisse von Überlebenden wie Jean Améry, Elie Wiesel, Primo Levi, Saul Friedlander, Paul Steinberger und Gerhard Durlacher, dass ihre Darstellungen nicht bloß historische Archive, sondern auch literarische Artefakte darstellen. Ibsch betont, dass ihre „unwidersprochene Authentizität [...] bei aller Übereinstimung in der historischen Faktenlage nicht auf ‚Objektivität' beruht, sondern auf der Perspektivierung des Erlebten." (ebd.: 13) Diese Perspektivierung wird vom Habitus, von einschneidenden autobiographischen Erfahrungen, kognitiver und emotionaler Disposition des Schreibenden geprägt.

9. Nancy K. Miller und Jason Tougaw (2002: 8) machen vor diesem Hintergrund im Hinblick auf Ruth Klügers und Victor Klemperers Zeugnisse darauf aufmerksam, dass dem Leser stets bewusst sein muss, dass ihm ein direkter Zugang zu den in diesen Dokumenten geschilderten Erfahrungen der Erschütterung und Angst prinzipiell vorenthalten bleibt. Die Kluft zwischen Sprache und Referenz in der autobiographischen Literatur ist in Rezeptionshinsicht unüberbrückbar. In „Traumatisme et transmission" lenkt Régine Robin (1998) auf ähnliche Weise den Blick auf die Problematik der Weitergabe bzw. Übermittlung des Erlebten in der Zeugenschaftsliteratur. Immerhin kann sie ihr zufolge als eine Art ‚Gegen-Monument' (*sensu* Jochen Gerz) betrachtet werden, das über die kurze Betroffenheit des Betrachters traditioneller Denkmäler hinaussteigt und zu bleibenden Debatten anzuregen vermag. Vgl. vor allem ebd.: 127-131.

10. Im Hinblick auf die komplexe Frage der außertextuellen Referenz des Tagebuch-Ich unterstreicht auch Manfred Hornschuh (1987: 23) den zwangsläufigen „Als-ob-Charakter" der subjektzentrierten Gattung Tagebuch: „Daß es [=das Tagebuch-Ich, A.S.] ein wirkliches nicht sei, besagt nicht, daß zum empirischen Ich keine Entsprechung bestehe. Jedoch unterliegt das Empirisch-Persönliche einem – obschon nicht in vollständiger Gleichmäßigkeit wirkenden, so doch sehr durchgreifenden – Prozeß der Auswahl und Formung. Mag also das Notierte oder Erzählte einen noch so realen Wurzelhalt in der wirklichen Person haben, es wird ihm durch Übertragung aufs Tagebuch-Ich ein Als-ob-Charakter aufgeprägt."

11. Im Hinblick auf die komplexe Frage der außertextuellen Referenz des Tagebuch-Ich unterstreicht auch Manfred Hornschuh (1987: 23) den zwangsläufigen „Als-ob-Charakter" der subjektzentrierten Gattung Tagebuch: „Daß es [=das Tagebuch-Ich, A.S.] ein wirkliches nicht sei, besagt nicht, daß zum empirischen Ich keine Entsprechung bestehe. Jedoch unterliegt das Empirisch-Persönliche einem – obschon nicht in vollständiger Gleichmäßigkeit wirkenden, so doch sehr durchgreifenden – Prozeß der Auswahl und Formung. Mag

also das Notierte oder Erzählte einen noch so realen Wurzelhalt in der wirklichen Person haben, es wird ihm durch Übertragung aufs Tagebuch-Ich ein Als-ob-Charakter aufgeprägt."

12. Im Hinblick auf die komplexe Frage der außertextuellen Referenz des Tagebuch-Ich unterstreicht auch Manfred Hornschuh (1987: 23) den zwangsläufigen „Als-ob-Charakter" der subjektzentrierten Gattung Tagebuch: „Daß es [=das Tagebuch-Ich, A.S.] ein wirkliches nicht sei, besagt nicht, daß zum empirischen Ich keine Entsprechung bestehe. Jedoch unterliegt das Empirisch-Persönliche einem – obschon nicht in vollständiger Gleichmäßigkeit wirkenden, so doch sehr durchgreifenden – Prozeß der Auswahl und Formung. Mag also das Notierte oder Erzählte einen noch so realen Wurzelhalt in der wirklichen Person haben, es wird ihm durch Übertragung aufs Tagebuch-Ich ein Als-ob-Charakter aufgeprägt."

13. Renaud Dulong entwickelte in *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle* (1998) auf fruchtbare Weise eine Theorie des Zeugnisses, in der unter anderem die besondere Rolle des Zeugen in der Historiographie untersucht wurde. Dem Zeugnis der Holocaust-Opfer kam vor allem nach dem Jerusalemer Eichmann-Prozess im Jahre 1961 eine immer wichtigere Bedeutung zu. Nach Jahren des Schweigens bedeutete der Prozess eine Wende in der jüdischen Erinnerungskultur der Shoah, indem Überlebende dazu gebracht wurden, ihr Schweigen zu brechen. Die Wende hin zur autobiographischen Zeugenschaft schlug sich wissenschaftlich in der Oral History nieder. Die mündlichen Zeugnisse wurden beispielsweise im *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* an der Yale University oder im *Steven Spielberg Film and Video Archive* am U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington gesammelt und aufbewahrt. Mittlerweile wurde die historische Bedeutung persönlicher Zeugnisse zusätzlich auch im Hinblick auf die ethnischen Säuberungen in Rwanda und Ex-Jugoslawien in der ersten Hälfte der 1990er Jahre von der Geschichts- und Literaturwissenschaft in den Mittelpunkt gerückt. Der ‚Ästhetik' des Zeugnisses von Krieg, Massenmord und anderen kollektiven Traumata galt vor diesem Hintergrund beispielsweise im 2005 von Carole Dornier und Renaud Dulong herausgegebenen Sammelband *Esthétique du témoignage* das Augenmerk.

14. Für eine ausgewogene Auseinandersetzung mit der historiographischen Spannung zwischen Zeitzeuge und Historiker vgl. von Plato (2000), der überspitzt hervorhebt, der Zeitzeuge sei der ‚natürliche Feind' des Historikers. Renaud Dulong (1998: 219-223) spricht vor diesem Hintergrund auf ähnliche Weise von der „Allergie" des Zeugen gegen die Geschichtswissenschaft, weil die letztere von der persönlichen, emotionalen Erfahrung des Einzelnen abstrahiert und sich zum Ziel setzt, einen schlüssigen, wissenschaftlichen Diskurs zu schaffen, der – in psychologischer Hinsicht – oft im Widerspruch zur gelebten bzw. erlebten Zeitgeschichte des Zeugen stehen kann.

15. Vor diesem Hintergrund wäre es meiner Meinung nach verfehlt, das Tagebuch schlichtweg „als Ort ungestörten reflektierenden Umgangs mit sich selber" zu verstehen, ohne auf kritische Weise seinen problematischen Faktizitäts- und Authentizitätscharakter zu beleuchten (Görner 1986: 12).

16. Für eingehendere Informationen zur Problematik der Stellung des Tagebuchs in der Holocaust-Historiographie vgl. Dresden (1997: 43-49).

17. Claus Vogelsang (1985: 193f.) hebt in Anknüpfung an Søren Kierkegaard hervor, dass es die Reflexionsfähigkeit des Diaristen ist, die es auf dialektische Weise ermöglicht, sich objektiv gegenüber der eigenen Innerlichkeit zu verhalten. Der Akt des Schreibens bringe diese objektive Subjektivität zum Ausdruck: „Objektivität" liegt nicht zuletzt [...] darin, daß sich das schreibende Ich erst in oder besser an der Gegenwelt findet und sich dadurch als aktiv handelndes – und der Schreibprozeß selbst gehört dazu – konstituiert". (ebd.: 194) In diesem Zusammenhang rückt auch Wuthenow (1990: 216) die tagebuchspezifische Dialektik von ‚Subjektivität' und „Objektivität" in den Mittelpunkt: „[E]s gibt [im Tagebuch, A.S.] kein ‚Begreifen" ohne Reflexion, kein Wahrnehmen ohne Perspektive, dementsprechend auch keine Objektivität ohne ein Subjekt".

18. Ruth Klüger spricht auf ähnliche Weise im Hinblick auf autobiographisch geprägte Holocaust-Erzählungen von „wahrer Fiktionalität" (Klüger zit. n. Feuchert 2004: 50, Fußn. 119).

19. ‚Institutionell' verweist hier auf die Tatsache, dass die Literarizität des Tagebuchs – wie Angela Sellner (1992: 32) nahelegt – oft von Distributionsformen und vom Vorhandensein einer lesenden Öffentlichkeit abzuhängen scheint. Das ‚literarische' Tagebuch wäre auf eine künftige Leserschaft ausgerichtet, während das *journal intime* rein privat sei.

Bibliographie:

Abrath, Gottfried. *Subjekt und Milieu im NS-Staat. Die Tagebücher des Pfarrers Hermann Klugkist Hesse 1936-1939. Analyse und Dokumentation.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.

Bircken, Margrid. „Victor Klemperers autobiographisches Schreiben. Zwischen Selbstdeutung und Chronistenzwang." In: Karl-Heinz Siehr (Hg.). Victor Klemperers Werk. *Texte und Materialien für Lehrer.* Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001.

Breysach, Barbara. *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur.* Göttingen: Wallstein, 2005.

Burgelin, Claude. „Ecriture de soi, écriture de l'Histoire: esquisses autour d'un conflit." In: Jean-François Chiantaretto (Hg.). *Ecriture de soi, écriture de l'histoire.* Paris: In Press Editions, 1997.

Cottam, Ryan. „Diaries and Journals: General Overview." In: Maragaretta Jolly (Hg.). *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms.* Volume I: A-K. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, 267-269.

Demski, Eva. *Zettelchens Traum oder, Warum sollte der Mensch nicht sein Geheimnis haben? Oder ein Tagebuch?* Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am M.: Schöffling & Co, 1999.

Dresden, Sem. *Holocaust und Literatur.* Essay. Frankfurt am M.: Jüdischer Verlag, 1991.

Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle.* Paris: Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales. 1998.

Eakin P Diktion.J. „The Referential Aesthetic of Autobiography." *Studies in the Literary Imagination* 23.2 (1990): 129-144.

Felman, Shoshana und Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* New York/London: Routledge, 1992.

Feuchert, Sascha. (Hg.). *Arbeitstexte für den Unterricht. Holocaust-Literatur Auschwitz.* Stuttgart: Reclam, 2000.

Feuchert, Sascha. *Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Gettos. Studien zur Holocaustliteratur.* Frankfurt am M. et al.: Peter Lang, 2004.

Finck, Almut. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.

Genette, Gerard. „Tagebuch, Anti-Tagebuch." In: Hans-Horst Henschen (Hg.). Roland Barthes. München: Boer. 1988, 115-128.

Genette, Gerard. *Fiktion und Diktion.* München: Fink, 1992.

Görner, Rüdiger. *Das Tagebuch. Eine Einführung.* München/Zürich: Artemis, 1986.

Heinrich-Korpys M. *Tagebuch und Fiktionalität. Signalstrukturen des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch.* St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2003.

Hockerts, Hans Günter. „Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft." *Aus Politik und Zeitgeschichte* B28 (2001): 15-30.

Holdenried, Michaela. *Autobiographie.* Stuttgart: Reclam, 2000.

Hornschuh, Manfred. *Die Tagebücher Franz Kafkas. Funktionen – Formen – Kontraste.* Frankfurt am M. et al.: Peter Lang, 1987.

Ibsch, Elrud. *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur.* Tübingen: Niemeyer, 2004.

Jancke, Gabriele und Claudia Ulbrich. „Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung." In: *Gabriele Jancke und Claudia Ulbrich* (Hgg.). *Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzugnisforschung.* Göttingen: Wallstein, 2005, 7-27.

Koselleck, R.. „Einführung." *Hayden White. Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1986, 1-6.

Laemmle P. „Nachwort." *Klaus Mann. Tagebücher.* Band I: 1931-1933. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, 189-207.

Löw , Kau. „Die Deutschen und die Judenpolitik 1933-1945. Die Angst vor dem einen Prozent." In: *Junge Freiheit* 2 [4.1.2008]: 2008, 18.

Miller, Nancy K. und Jason Tougaw.. „Introduction: Extremities." In: Nancy K. Miller and Jason Tougaw (Hgg.). *Extremities. Trauma, Testimony, and Community.* Urbana/ Chicago: University of Illinois Press, 2002, 1-21.

zur Nieden, Susanne. *Alltag im Ausnahmezustand. Frauentagebücher im zerstörten Deutschland 1943-1945.* Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1993.

Nowojski, W. „Wert des Zweifels. Gespräch mit Walter Nowojski, Herausgeber der Tagebücher von Victor Klemperer." In: Die Zeichen der Zeit 2.11: 1999, 18-21.

Nowojski, W. „Klemperer in der Schule? Ja, damit schließt sich der Kreis!' Ein Interview mit Walter Nowojski." In: *Karl-Heinz Siehr (Hg.). Victor Klemperers Werk. Texte und Materialien für Lehrer.* Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001, 263-272.

Picard, H. R. „Das Tagebuch als Gattung zwischen Intimität und Öffentlichkeit." In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 223.1: 1986, 17-25.

von Plato, Alexander.. „Zeitzeugen und historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriß." In: Bios 13: 2000, 5-29.

Robin, Régine.. „Traumatisme et transmission." In: Jean-François Chiantaretto (Hg.). *Ecriture de soi et trauma.* Paris: Anthropos. 1998, 115-131.

Schabacher, Gabriele. T*opik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion, Gattung' und Roland Barthes' Über mich selbst.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Sill, Oliver. *Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001.

Vogelsang, Claus. „Das Tagebuch." In: *Klaus Weissenberger (Hg.). Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa.* Tübingen: Niemeyer. 1985, 185-202.

Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie.* Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

White, Hayden. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

Wilkomirski, Bruno. B*ruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948.* Frankfurt am M.: Jüdischer Verlag, 1997.

Würzner, M.H. „Das Tagebuch als ‚Oral History". *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 48 (1997): 169-173.

Wuthenow, R.-R. *Europäische Tagebücher. Eigenart – Formen – Entwicklung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Wuthenow, R.-R. „Autobiographie, autobiographisches Schrifttum." In: *Gert Ueding (Hg.). Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Band 1: A-Bib. Tübingen: Max Niemeyer. 1267-1276. 1992.

Young, James. E. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und die Folgen der Interpretation.* Frankfurt am M.: Jüdischer Verlag, 1992.

Arvi Sepp

Truth and Poetry. For a Literary and Cultural Theory of the Diary

Summary

Key Words: Diary, genre, fictionality, performativity, facticity, historiography, autobiography.

Whereas autobiographies or memoirs are memory-driven narratives forcibly oblivious of all the details of quotidian life, diaries are particularly successful in rendering the ephemeral character of the everyday as they function as quasi instantaneous recordings of the talk of the street. The diary is a first-person account, but the strict adherence to the diarist's empirical observations of day-to-day events and issues, along with a lapidary style gives diary writing a representative stature that is in many cases both personal and collective. The contribution emphasizes the importance of narrative self-construction of the writing subject. The autobiographical reliance on the speaking 'I' (and the presumed identity between the speaker and actor) reveals its involvement with subjectivity and self-construction. Diaries highlight a number of tensions that ultimately reflect on the disjunction between living and writing: The divide between a single and changing self lies at the heart of diary writing. In this sense we also speak of the performativity of the "I-figure" and the process of writing; identity and self-project are examined in the light of the linguistic turn as cultural and cultural-anthropological functions in their specific linguistic mediality, i.e. in the way they produce meanings in their form of linguistic treatment. In this context, a strictly biographic methodology should be avoided. Consequently, in this paper, the focus of interest is not directed towards the historical relationship between the text and the real world outside the text, but rather to questions concerned with the linguistic and discursive conditions for the constitution of the diaristic subject and with autobiographic modes of construction. Accordingly, diaries can be read as texts which shift the demand for authenticity traditionally attached to this genre from the truthful subject to the truth of writing. The written text becomes a substitute for the unachievable referentiality which cannot be achieved outside the text and thus an existential category in its own right and a raison d'être for the diarist. In my conceptualization of the genre, which takes construction models and not representation models of the diaristic form as its starting point, the performativity of writing diaries has a prominent place. Autobiographical accounts must be understood not so much as an exact representation of the self or reproduction of personal life experience but rather as an instrument or medium for its creation, as a strategy of the self-technique. Therefore, one can say that the diary is situated on the borderline between historiography and autobiography and can be addressed by both literary theory and historical science. The genre can be considered a hybrid textual form which can be claimed and analyzed in quite different (and often opposing) ways by both disciplines. From a historical point of view (e.g. in 'Alltagsgeschichte') the diary is seen as a factitious – albeit highly subjective – document, whereas in literature the textual and narrative structure as well as the identity construction of the writing subject are highlighted. This specific diaristic mode of writing exemplifies the hermeneutic circle of private and collective history in that the macro-historical perspective of major historical events and dates sheds an important light on the micro-historical account of the individual's experience and vice versa. Its daily mode of writing allows for a prolific accumulation of historical details, which turns the journal into a valuable archive of personally experienced everyday life. In this context, special attention will be paid to Holocaust literature (diary and autobiography). In the course of this paper, examples of the generic hybridity of the autobiographical genre, which is always situated between fact and fiction, will be taken more specifically from Victor Klemperer's Third Reich diaries Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten (1995) and Binjamin Wilkomirski's fraud autobiography Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948 (1995). Both Holocaust writ-

ings show the problematic character of the concept of literariness and facticity with regard to diary writing. The narrative structure of historical discourse and the affinity between literature and historiography will be explored with reference to Hayden White's seminal work Tropics of Discourse (1978). Gabriele Schabacher's study Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung' und Roland Barthes' Über mich selbst (2007) will serve as a theoretical framework to address the question of textual hybridy between facuality and fictionality in the diary. In the first part of this paper I will present the contours of an interdisciplinary theory of the diary which is based on cultural theory and literary theory. The second part will shed light on the textual status of the 'diary' and identify its basic features as a genre which can be situated between literary prose and historical document. The third section will elaborate on the different methods literary theory and historiography can adopt to analyze from different angles the diary.

არვი სეპპი
(გერმანია)

სიმართლე და პოეზია. დღიურის ლიტერატურული და კულტურული თეორიისათვის

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: დღიური, ჟანრი, მხატვრულობა, ისტორიოგრაფია, ავტობიოგრაფია.

მაშინ, როდესაც ავტობიოგრაფიები და მემუარები წარმოადგენს მოგონებებით შთაგონებულ ნარატივს, რომელიც არ შეიცავს ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებს, დღიურები წარმოაჩენს ყოველდღიური ცხოვრების ეფემერულობას, ვინაიდან შექმნილია ე.წ. „ქუჩის საუბრების" მეყსეული ჩანაწერების საფუძველზე. დღიურში თხრობა წარმოდგენილია პირველ პირში, მაგრამ მისი გაცნობისას შესაძლებლობა გვეძლევა თვალი ვადევნოთ ცხოვრებისეული მოვლენებისა თუ პრობლემების შესახებ ავტორთა ემპირიული დაკვირვების პროცესს, რაც, ლაპიდარულ სტილთან ერთად, რეპრეზენტატულობას (პირადულსა თუ კოლექტიურს) სძენს ამ ჟანრს. ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია იმ ფაქტზე, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია სუბიექტის (ავმწერის) მიერ ნარატივის ე.წ. „თვითკონსტრუირება". ავტობიოგრაფიული დამოკიდებულება ნარატორ „მეს" მიმართ (ისევე როგორც მთხრობელისა და აქტიორის იდენტობა) ავლენს ამ უკანასკნელის ჩართულობას „თვითკონსტრუირების" პროცესში. დღიურები ხაზს უსვამს რამდენიმე წინააღმდეგობას, რომლებიც საბოლოოდ აისახება იმ შეუსაბამობაზე, რომელიც არებობს საკუთრივ ცხოვრებასა და მის აღწერას შორის: ეს ბუნებრივიცაა, რადგან დღიურის ცენტრალურ ნაწილს, მის „გულს", წარმოადგენს განსხვავება განცალკევებით მდგომ და ცვალებად „მეს" შორის. ამ თვალსაზრისით, სტატიაში, ასევე, საუბარია „მე"-ს პერფორმაციულობისა და წერის პროცესის შესახებ; იდენტობა და პიროვნული „მე" განხილულია ლინგვისტურ ჭრილში, როგორც კულტურული და კულტურულ-ანთროპოლოგიური ფუნქციები მათ კონკრეტულ ლინგვისტურ მოდალობაში. ამ კონტექსტში სასურველია, თუ უარს ვიტყვით მკაცრად ჩამოყალიბებულ ბიოგრაფიულ მეთოდზე. მოცემულ ნაშრომში ყურადღება ფოკუსირებულია არა იმდენად ტექსტსა და ტექსტის გარეთ არებულ რეალურ სამყაროს შორის ისტორიულ ურთიერთმიმართებაზე, რამდენადაც იმ საკითხებზე, რომლებიც უკავშირდება იმ ლინგვისტურ თუ დისკურსიულ წინაპირობებს, რომლებიც აუცილებელია დღიურის სუბიექტის კონსტრუირებისა თუ ავტობიოგრაფიული ფორმების ჩამოსაყალიბებლად. შესაბამისად, დღიური შეიძლება მივიჩნიოთ იმ ტიპის

ტექსტად, რომელშიც აუთენტური უნდა იყოს არა რეალობა, რეალურად არსებული საგნები თუ მოვლენები, არამედ ამ მოვლენათა აღწერა. შესაბამისად, ტექსტით ხდება ჩანაცვლება იმ ფაქტებისა, რომელთა შესახებაც საუბარია ამ ტექსტში, მაგრამ რომელთა მოპოვებაც შეუძლებელია ტექსტის გარეთ, შესაბამისად, ის არის *raison d'être* თავად დღიურის ავტორისათვის. ჩემი განმარტებით, ჟანრის ფორმირებაში, რომელიც ამოსავალ წერტილად იყენებს კონსტრუქციულ და არა რეპრეზენტატიულ მოდელებს, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს დღიურის წერის პერფორმატიულობას. ავტობიოგრაფიული ხედვა გულისხმობს არა იმდენად საკუთარი „მეს“ მაქსიმალური სიზუსტით წარმოჩენას, ან საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების რეპროდუქციას, რამდენადაც ერთგვარი ინსტრუმენტისა თუ მედიუმის როლის შესრულებას მის შესაქმნელად. შეიძლება ითქვას, რომ დღიური მდებარეობს ისტორიოგრაფიისა და ავტობიოგრაფიის მიჯნაზე და შეიძლება მიემართებოდეს როგორც ლიტერატურის თეორიას, ისე ისტორიულ მეცნიერებას. ეს ჟანრი შეიძლება განხილულ იქნას როგორც ერთგვარი ჰიბრიდული ფორმა და გაანალიზდეს განსხვავებული (ხშირად საპირისპირო) კუთხით ორივე დისციპლინის მიერ. ისტორიული თვალსაზრისით, (მაგალითად, „Alltagsgeschichte“-ში) დღიური მიჩნეულია ხელოვნურ, აქედან გამომდინარე, ძალზე სუბიექტურ დოკუმენტად, მაშინ როდესაც ლიტერატურაში პირველ პლანზეა წამოწეული ტექსტუალური და ნარატიული სტრუქტურა, ისევე როგორც აღმწერი ობიექტის იდენტობა. დღიურის წერის ეს კონკრეტული ფორმა ნიმუშია პირადი და კოლექტიური ისტორიის ჰერმენევტული ციკლისა, როდესაც მთავარი ისტორიული მოვლენებისა და თარიღების მაკრო-ისტორიული პერსპექტივა ნათელს ფენს ინდივიდის გამოცდილების მიკრო-ისტორიულ შეფასებას და პირიქით. წერის ე.წ. „ყოველდღიური ფორმა“ ისტორიული დეტალების უხვად დაგროვების საშუალებას იძლევა, რაც დღიურს აქცევს ყოველდღიური ცხოვრების შესახებ შემუშავებული პირადი გამოცდილების ფასდაუდებელ არქივად. ამ კონტექსტში საგანგებო ყურადღება უნდა გამახვილდეს ჰოლოკოსტის ლიტერატურაზე (რომელიც დღიურებისა თუ ავტობიოგრაფიის სახით არის წარმოდგენილი). ავტობიოგრაფიული ჟანრის (რომელიც ყოველთვის მერყეობს ფაქტსა და გამონაგონს შორის) ჰიბრიდულობის მაგალითად წინამდებარე სტატიაში მოტანილია ვიქტორ კლემპერერის მესამე რაიხის დღიურები *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* (1995) და ბენჯამენ ვილკომირსკის ყალბი ავტობიოგრაფია *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* (1995). ორივე ნაწარმოები, რომლებიც ნიმუშია ჰოლოკოსტის ლიტერატურისა, წარმოაჩენს პრობლემურ ხასიათს იმ კონცეფციისა, რომელიც უკავშირდება დღიურის ჟანრისთვის ესოდენ დამახასიათებელ ორ მომენტს – ერთი მხრივ, მხატვრულობას, მეორე მხრივ კი ფაქტოლოგიურობას. ისტორიული დისკურსის ნარატივის სტრუქტურა და სიახლოვე ისტორიოგრაფიასა და ლიტერატურას შორის განხილული იქნება ჰაიდენ ვაითის ნაშრომზე — *Tropics of Discourse* (1978) — მითითებით. გაბრიელა შაბახერის გამოკვლევა *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung' und Roland Barthes' Über mich selbst* (2007) შეასრულებს ერთგვარი თეორიული საფუძვლის როლს დღიურის ჟანრის ტექსტუალური ჰიბრიდულობის საკითხის ანალიზისას. სტატიის პირველ ნაწილში წარმოდგენილი იქნება დღიურის ინტერდისციპლინარული თეორიის კონტურები, რომლებიც ეფუძნება კულტუროლოგიურ და ლიტერატურულ თეორიას. მეორე ნაწილი ნათელს მოჰფენს დღიურის ტექსტუალურ სტატუსს და დაადგენს მისი, როგორც ჟანრის, ძირითად მახასიათებლებს, რომელიც შეიძლება მოთავსდეს ლიტერატურული პროზისა და ისტორიული დოკუმენტის ჟანრებს შორის. მესამე ნაწილში განხილული იქნება სხვადასხვა მეთოდები, რომლებსაც იყენებს ლიტერატურის თეორია და ისტროიოგრაფია დღიურის ჟანრის სხვადასხვა კუთხით გასაანალიზებლად.

САЛИДА ШАММЕД КЫЗЫ ШАРИФОВА
(Азербайджан)

Виды жанрового смешения в современной романистике

Под жанровым смешением, или иными словами жанровой контаминацией (от *лат.* «contaminatio» – соприкосновение, смешение), понимается объединение в одном художественном произведении элементов двух или более жанров, при котором «жанровые признаки» одного из жанров остаются доминирующими. В случае же доминирования в художественном произведении «жанровых признаков» двух или более жанров мы имеем дело с процессами становления нового жанра. Поэтому ошибочными являются предположения некоторых авторов о том, что жанровое смешение не имеет место в случаях доминанты «признаков» определенного жанра. В частности, такой посыл нередко проявляется в исследованиях о поэзии, когда доминирование лирического начала оценивается как отсутствие смешения жанров. (Тетельнам 2007: 7) Проблемы контаминации наиболее последовательно раскрыты лингвистами, которые под данным явлением понимают «объединение в речевом потоке структурных элементов двух языковых единиц на базе их структурного подобия или тождества, функциональной или семантической близости» (Бельчиков 1990: 238).

В свое время проблема жанрового смешения вызвала особый интерес среди сторонников германской романтической теории романа, которые стремились в романе сплотить все поэтические формы: эпическую, драматическую и лирическую. Ф. Шлегель писал: «Романтическая поэзия есть прогрессивная универсальная поэзия. Ее назначение состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы» (Литературная 1934: 173). В свойстве романа сплачивать в себе элементы различных жанров Ф. Шлегель видел неисчерпаемые эволюционные возможности: «Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, сама ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена» (Шлегель 1983: 295). Выделяя синтетизм как свойство, Ф. Шлегель также «противопоставлял» роман с другими жанрами: «Роман – это самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением всех форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга; из этих различных стилей часто развиваются новые сочетания, часто встречается пародия...» (Шлегель 1983: 100).

Опираясь на немецкую романтическую теорию романа, на свойство романа пародировать иные жанры заостряли внимание формалисты. Михаил Михайлович Бахтин писал: «Роман пародирует другие жанры..., разоблачает условность их формы и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливает и переакцентирует их» (Бахтин 1975: 448-449). В свою очередь, В.Б. Шкловский оценивал пародирование как инструмент литературного обновления и развития (Шкловский 1983: 361). Жанровое пародирование является одним из инструментов жанрового смешения, оказывающим влияние на фактическую степень «жанровой чистоты» произведения. Классическим примером влияния пародирования служит роман Сервантеса «Дон

Кихот». Обращаясь к пародированию, автору удается внедрить в произведение элементы рыцарского романа. В связи с этим В.Б. Шкловский писал: «мы знаем случаи, когда пародирование старой формы становилось новой формой» (Шкловский 1983: 396).

Дело в том, что пародирование, включая в себе элемент подражания, упрощает автору проблему включения в создаваемое им произведение элементов ранее созданных произведений и жанровых конструкций. Аристотелевский принцип mimesis распространяется не только на явления жизни, но и на литературные произведения. В античной Греции подражание не считалось задорным. Наоборот, подражание воспринимался как прием, который позволяет автору вступить в состязание с предшественниками и тем самым получить шанс превзойти их.

В эпоху романтизма доминирует представления о несостоятельности принципа мимезиса: «Ибо в том-то и состоит начало всякой поэзии, – писал Ф. Шлегель, – чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы...» (Шлегель 1983: 391). Однако в Новейшее время подражание как художественный принцип уступает место художественному принципу оригинальности, не исчезая как фактор творчества.

Подражание касается не только сюжета, но и «жанровых признаков». Подражание возможно не только в отношении произведений одной эпохи, но также и произведений, разделенных по времени и/или географически. Следует отметить, что подражание является существенным фактором в распространении жанра в национальных литературах.

Учитывая возросшую роль пародирования в современной литературе, некоторые исследователи выделяют такую разновидность романа как роман-пародия. Например, Сысоева Ольга Алексеевна в своей исследовательской работе жанровую природу произведений крупной прозы Саши Соколова определяет как роман-пародия (Сысоева 2008: 7). На наш взгляд, такой вывод не совсем корректен. Пародирование охватывает группу художественных приемов. В романистике пародирование приводит к формированию новых его подтипов, так как предопределяет использование в произведении элементов различных жанров. Примечательно, что Ольга Алексеевна сама обращает на это внимание: «С пародийной целью автор использует элементы других жанров. В тексте романа наблюдается не буквальная имитация «речевых» или литературных жанров, а их творческое «преображение»» (Сысоева 2008: 7). Однако она уклоняется от исследования жанровой природы и типологии произведений Саши Соколова, не корректно объединяя их в группу «роман-пародия». Дело в том, что в современной романистике распространение получило не столько пародия, а сколько пастиш, который предполагает смешение различных стилей и жанров, которые подвергаются одновременно пародированию и деконструкции (Скоропанова 2001: 66).

Следует отметить, что в литературе встречается, хоть и крайне редко, такое явление как антиподражание. В качестве примера можно привести рассказ В. Маканина «Кавказский пленник». В самом названии содержится указание на обращение современного писателя к традиции русской классики. Навсиваемые названием ожидания улетучиваются по мере чтения произведения. В. Маканин «кавказскую» проблематику раскрывает в новом ракурсе. Расширяя метафорическое содержание «пленения», автору удается сместить акцент на проблему индивидуальной свободы человека в российском обществе (Лихина 1997: 45). В результате достигается построение сюжета «Кавказского пленника» по антисхеме сюжетов произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого.

Новалис смешение жанров справедливо оценивает как характерную черту эволюции литературы в целом, а не только жанра романа. А Джонатан Каллер связывает это со стремлением автора при создании литературного произведения как соблюсти требования устоявшихся форм, так и преодолеть их границы: «Литература – явление парадоксальное, поскольку сотворение литературного произведения – это одновременно обращение

к устоявшимся формулам, то есть создание текста, внешне напоминающего сонет или отвечающего традиционным характеристикам романа, и преодоление границ, выход за их пределы» (Каллер 2006: 48). Следует отметить, что смешение элементов жанров, как общая черта культуры в целом, может иметь место не только в рамках «словесных» жанров. Диалогические связи литературы с другими видами искусства делают возможным влияние и невербальных жанров на литературные жанры.

Научно-технический прогресс, а также развитие кинематографии и телевидения привели к усилению синтетичности искусства: «Сущность этого явления заключается во взаимопроникновении и взаимодействии, взаимовлиянии друг на друга прежде всего литературы, кинематографа, театра, живописи» (Попова 2004: 42). Так, в начале XX века наблюдалась, «экспансия жанровых форм живописи в жанры литературы» (Спроге 2006: 53).

Данная форма смешения элементов жанров становится возможным из-за внешней (синкретической) интертекстуальности романного текста, предполагающего соотнесенность текста с нетекстовыми источниками (Троицкая 2008: 11). Например, Курт Воннегут в «Завтраке для чемпионов, или Прощай, черный Понедельник» (1973) или Умберто Эко в «Маятнике Фуко» (1988) вводят в текст романа графические рисунки и элементы графики, которые дополняют вербальное содержание. Изображение играет особую роль в романе Итало Кальвино «Замок скрещенных судеб» («Il castello dei destini incrociati», 1973). Особая мультимедийность этого романа заключается в повышенной роли «картинок» из колоды карт Таро, изображения на которых используются для структурирования сюжета в целом.

В свою очередь внутренняя интертекстуальность текста художественного произведения, допускающая включение в произведение вставных элементов (письма, дневники, документы, литературные произведения героев и т.д.), является одним из факторов, способствующий жанровому смешению в текстовых произведениях. В качестве примера можно привести произведения М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Одной из особенностей жанровой структуры этого произведения является включенность в него разножанровых частей, расположенных с нарушением хронологии. «Герой нашего времени» включает в себя две повести («Бэла» и «Княжна Мери), путевой очерк («Максим Максимыч»), жанр воспоминаний («Тамань») и философское эссе («Фаталист»).

Смешение жанров как тенденция пассивно проявляла себя в эпоху античности и в средневековье. В связи с чем, Александр Борисович Куделин пишет: «Литература древности и средневековая отличается ярко выраженным традиционализмом. Теоретики литературы, основанной на канонах, не только ощущали повторяемость главных элементов, составных конструктивных элементов литературной системы, но исходили из этой повторяемости в суждениях о поэтических произведениях в практических рекомендациях автором» (Куделин 2006: 7).

Тенденция к жанровому смешению усиливается после XVIII века. С отходом от классицизма наблюдается также отход от догмата строго различения жанров. В теории классицизма жанровое разделение было настолько строгим и довлеющим, что не было выработано четкого определения жанра. Один из постулатов классицизма – недопустимость жанрового смешения, то есть строгое соответствие «жанровым признакам» и обеспечение «жанровой чистоты».

Однако современная теория жанров позволяет отходить от данного принципа. В постромантическом пространстве, в пору укрепления реализма произошло крушение жанрового мышления (Федоров 2006: 10). В современном литературоведении нет строгого ограничения числа возможных жанров. Современная теория жанра признает, что жанры могут смешиваться, образуя новые жанры, а процесс эволюции жанра предстает как динамика его «взаимодействия» с другими жанрами: «Хороший автор, сообразуясь с особенностями жанра, в котором он творит, в то же время раздвигает его границы» (Уэллек... 1978: 252-253).

Изменение жанра допускалось и формальной школой. Юрий Николаевич Тынянов рассматривая жанр как элемент жанровой системы, фиксирует «смещение» жанра – то есть изменение совокупности жанровых признаков в результате его эволюции (Тынянов 1977: 275-276). Вместе с тем, формальная школа уделила недостаточное внимание роли жанрового смешения в процессе такого «смещения». Это было обусловлено тем, что формализм в целом дистанциировал искусство и социальный уклад, что стало основой для критики со стороны некоторых советских литературоведов (Кожинов 1963: 434-435), так и для недовольства официальных властей в Советском Союзе (Троцкий 1991: 141-142). Не случайно некоторые современные исследователи при анализе наследия М.М. Бахтина отмечают, что «в том, что сказано у Бахтина о «природе» «жанровых явлений», нет прямого ответа на вопрос о причинах «возрождения», «обновления» и способности жанра «жить настоящим», помня своё прошлое»...» (Дауговиш 2006: 41).

В связи с этим вспоминается позиция Н.Т Рымаря и В.П. Скобелева, которые отмечали, что «возникновение русского формализма связано не столько с развитием и углублением теоретических представлений о художественном произведении и его структуре, сколько с той революционной атмосферой, в которой подвергались решительному переосмыслению и переоценке традиционные представления не только о литературе и искусстве, но и о культуре, жизни в целом (Рымарь... 1994: 60).

Л.Д. Троцкий, подчеркивая необходимость приемов формального анализа, все же отмечал их недостаточность (Троцкий 1991: 143). Дискуссируя с формалистами, Л.Д. Троцкий отмечал, что «художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого художества» (Троцкий 1991: 141-142). Л.Д. Троцкий был прав, когда определял источником импульсов развития литературы социально-политическую реальность. Вместе с тем, в его высказывании содержатся существенный недостаток. «Перелицовка старых форм» представляет собой лишь включение в новые жанры (возникающие в ходе развития литературы) элементов старых жанров по мере их «замещения».

Таким образом, с одной стороны жанровое смешение выступает как инструмент создания нового жанра, а с другой – как инструмент эволюции самого жанра, обогащения его содержания и появлению в нем различных подвидов. Внутрижанровое многообразие достигается за счет вкрапления в произведения отдельных элементов, присущих другим художественным родам и жанрам. Благо эпическая сущность романа в связке с универсальностью и синтетичностью жанра допускает это.

По-особенному проблема жанрового смешения проявляет себя в так называемых серийных романах (романы-сериалы), в романах-продолжениях (речь идет о произведениях, созданных как «продолжения» художественных произведений других авторов), а также в ходе самоцитации.

На примере романа Чарльза Диккенса «Записки Пиквикского клуба» Ирина Валентиновна Егорова справедливо подмечает, что в таких произведениях «стабильность жанровой формы являлась гарантией успеха. Риск нарушения жанра (здесь понимаемого как договора между автором и читателем) грозил разрушить литературно-коммерческое предприятие. Именно поэтому форма не просто главенствовала – она зачастую определяла и формировала содержание» (Егорова 2009: 14). В подобных произведениях остро чувствуется потребность в дальнейшем продвижении сюжета. Но так как жанровую конструкцию произведения в целом менять не допускается, то изменению подлежат отдельные части художественного произведения. В «Записках Пиквикского клуба» подобный эффект достигается за счет вставных новелл: «в первых главах Диккенсу явно не хватает событий для заполнения выпуска. Вставные новеллы представляют собой выход из положения, однако, выход во многом искусственный. Тем не менее, вставные новеллы – не только побочный эффект смены формы. Мир первых выпусков «Пиквикского клуба» часто называют идил-

лическим, в нем еще нет зла, точнее Диккенс пока не находит ему места в канве романа. Отсюда и возникает необходимость ввести зло в «изолированном» виде, заключив его в рамки вставных новелл» (Егорова 2009: 18).

Романы-продолжения не распространенное явление в литературе. В свое время определенный резонанс вызвал роман «Финал. Окончание произведения «Яма» Ипполита Раппгофа, в котором использована повесть А.И. Куприна «Яма». Перу Ипполита Раппгофа несколько романов-продолжений. Это и «продолжения» романа А. А. Вербицкой «Ключи счастья» под названием «Побежденные» (Санкт Петербург, 1912), романа М.П. Арцыбашева «Санин» под названием «Возвращение Санина» (Санкт Петербург, 1914).

Вместе с тем, «Финал. Окончание произведения «Яма» интересен тем, что это произведение ознаменовало «творческий диалог» двух художественных текстов. В жанровом отношении последствием этого диалога стало смешение элементов романа и повести в произведениях: в повести «Яма» сильно влияние бульварного романа, а в романе «Финал. Окончание произведения «Яма» мы сталкиваемся с образом А.И. Куприна, а также с эпизодами, которые позже вошли в продолжение «Ямы». Таким образом, в произведениях-продолжениях наблюдается «состояние обмена/диалога» (Невская 2006: 83), которое может выступать не только фактором, предопределяющим жанровую конструкцию произведения-продолжения, но и своеобразным катализатором для процессов жанрового смешения, если «первичное» произведение и произведение-продолжение создано в различных жанрах.

Самоцитация представляет собой художественный прием, когда автор в своих произведениях приводит отрывки из своих предыдущих произведений. Обычно самоцитация используется как художественный прием, который позволяет в повествование включить мысль самого автора, при этом происходит смешение зон повествователя и выразителя авторского сознания. Самоцитация может иметь место как в форме включения отрывка в основную сюжетную линию, так посредством цитирования от имени персонажа. Задача интегрировать отрывок в общую сюжетную линию произведения оказывает непосредственное влияние на жанровые характеристики по всем тексту произведения. При цитировании же от имени персонажа приводит к вставным отступлениям, когда вставной отрывок и общий текст произведения различаются по своим жанровым характеристикам. Помимо этого самоцитирование провоцирует вкрапление в произведение элементов автобиографии.

В качестве примера можно привести роман Владимира Максимова «Прощение из ниоткуда». В этом произведении от имени персонажа цитируются части ранее созданных произведений писателя «Семь дней творения» и «Карантин». В художественном мире романа «Прощение из ниоткуда» автором «Семи дней творения» и «Карантина» выступает литературный персонаж. Помимо элементов автобиографии, самоцитирование в романе «Прощение из ниоткуда» приводит к вкраплении элементов исторического романа, что приводит к сложной жанровой конструкции произведения. В связи с чем, исследователи отмечают, что «роман «Прощание из ниоткуда» отличается сложной формой субъектной организации, заключающейся в соединении прямого слова безличного повествователя с целой системой внутренних рассказчиков, выступающих в различных внутрироманных жанрах, взаимодействуя с энергией авторского сознания, выражаемого в подтекстовых и сверхтекстовых (ассоциативных) связях» (Савушкина 2002: 6).

Анализ литературных образцов свидетельствует, что жанровое смешение может осуществляться посредством двух различных способов. Во-первых, речь идет о присутствии в тексте романа отдельных вставок, которые составлены в иных жанровых формах (речь идет о вставных частях в романе). Во-вторых, жанровое смешение осуществляется посредством взаимодействия элементов романа и элементов иных жанров по всему тексту произведения. Разделение этих двух механизмов необходимо, так как предполагает различные жанровые последствия.

Жанровое смешение в романе посредством вставных частей возможно благодаря тому, что «генетически» роман связан с «обрамленной повестью», которой было присуще «обрамленная композиция». Европейская литература обращается к обрамленной повести в XII-XIII вв. Именно «обрамленная» композиция, получившая широкое развитие в последующей романистике, позволяет совместить в едином художественном произведении составные части, написанные в различных жанрах, сглаживая межжанровые различия, нивелируя их. Обрамление позволяет осуществить контаминацию в художественное произведение вставных частей (эпизодов) с сохранением жанровых признаков последних. Обрамление предполагает совмещение двух и более жанровых конструкций, при этом в качестве «рамы» выступает жанровая конструкция произведения, в которую включены вставные части. Такая «рама» определяет как внешние (для формальной организации), так и внутренние (для содержания) границы художественного произведения, в рамках которых позволительны отступления. В свою очередь, вставные части представляют собой относительно законченные фрагменты, отличающиеся от основной части произведения жанровой формой. При этом во вставных элементах могут присутствовать другие персонажи, или же само действие может переноситься в иное время и место.

Обрамление основано на свойство полифоничности жанра, выделенной М.М. Бахтиным. Полифония голосов в романе позволяет вести повествования не только от имени рассказчика, но и от имени отдельных героев (в этом случае имеет место «делегирование», что связано с влиянием менипповской литературы). Например, в романе Федора Михайловича Достоевского «Идиот» две больших вставных новеллы повествуются от имени художественных героев: первую рассказывает князь Мышкин (рассказ о Мари), вторую читает Ипполит («Моё необходимое объяснение»). Жанровая гибкость романа позволяет сочетать в одном и том же произведении вставные части в форме новелл, повестей, рассказов, а также притч. Проблема обрамления по-новому начинает звучать в связи с созданием произведений в русле «потока сознания». Повышенный интерес к внутреннему миру героя позволяет автору более «свободно» обращаться к обрамлению.

Следует отметить, что вставные части могут быть связаны непосредственно с сюжетом романа, так и носить внесюжетный характер. В последнем случае вставные тексты могут напрямую не быть связанными с основным повествованием, но в то же время должны быть подчинены главной мысли произведения. Хотелось бы обратиться к роману Ильи Юрьевича Стогова «Революция сейчас!». В переизданиях романа составной частью была включена повесть «Неприрожденные убийцы» («Скинхеды»), первоначально изданная под псевдонимом Георгий Оперской. Роман в целом посвящен проблеме национального радикального движения в современной России. Повесть «Неприрожденные убийцы» идейно связана с романом, что и позволило ее включить как составную часть. Роман и повесть сочетаются и с точки зрения особенностей межродового жанрового смешения: сочетание художественного начала с элементами документальных и публицистических жанров.

Второй тип механизма жанрового смешения предполагает, что смешение элементов различных жанров осуществляется по всему содержанию произведения. Данный тип механизма жанрового смешения возможен в силу следующих особенностей романа как жанра:

- многосоставность (универсальность) жанрового содержания романа (наличие объективного и субъективного уровней, сочетание романного и эпическое начал);

- многоуровневость семантического ядра жанра романа, позволяющей осуществлять разноплановое вкрапление в роман элементов отдельных жанров.

Жанровое смешение в данной форме предполагает, что композиция, фабула, хронотоп, спектр персонажей и другие параметры романа трансформируются под влиянием иных жанров. В качестве примера можно привести детективные романы. Детективный роман возник в результате смешения элементов авантюрной, научно-художественной и научно-фантастической и даже готической литературы.

Ряд исследователей отмечают, что, расположив события в детективе в хронологическом порядке, мы получим приключение. Событийность в детективном романе связана с условными авантюрными (приключенческими) временем и пространством. Но отличие детектива от иных типов авантюрного романа состоит в двойном сюжете: сюжет преступления и сюжет следствия. И если сюжет преступления вытекает из авантюрной природы детективной литературы, то сюжет следствия подвержен с одной стороны влиянию готического романа, а с другой – влиянию научно-художественной и научно-фантастической литературы. В детективном романе сюжет следствия посвящён раскрытию загадочного преступления, обычно с помощью логического анализа фактов со стороны художественных героев. «Научность» в детективе проявляется в том, что метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения.

Готическое «наследие» характеризует как творчество первых авторов, создающих детективы (Эдгар Аллан По, Агата Кристи и т.д.), так и современных авторов. Примечательно, что Эдгар Аллан По (Edgar Allan Poe) разделял «готический роман» на два новых жанра: триллер и детектив. Преемственность и характер взаимодействия готики и детектива наглядно прослеживаются на примере романа «Десять негритят» (Ten Little Niggers, 1939) Агаты Кристи (Agatha Mary Clarissa, Lady Mallowan), однако для соблюдения политкорректности сейчас она продаётся под названием «И никого не стало» (And Then There Were None),

Детективный роман использует композиционную структуру готического романа. Композиция готического романа предполагает, что завязка в форме таинственного происшествия происходит в прошлом, а развязка приходится на финал романа. Такая же композиция характерна для детективного романа. «Родственные» черты имеют и сюжеты готического и детективного романов. В обоих типах романа сюжет строится вокруг тайны.

Вместе с тем, степень влияния имеет определенные ограничения: это влияние не должно приводить к трансформации семантического ядра жанра. В противном случае мы столкнулись бы с появлением нового жанра.

Следует отметить, что в современном романе жанровое смешение носит разнородный характер, что приводит к появлению трех форм жанрового смешения с учетом деления литературы на рода и жанры. Во-первых, речь идет о вкраплении в роман элементов других родов – в этом случае мы имеем дело с межродовым смешением. В качестве примера можно привести драматический роман, в котором наряду с эпическими характеристиками, широко присутствуют и драматические элементы.

К межродовому жанровому смешению можно отнести и вкрапление в роман элементов документальной (нехудожественной) прозы. Последствием подобного смешения являются такие подтипы романа как эпистолярный роман (роман Абдуллы Шаига «Двое страдальцев»), роман-хроники (роман Алиаги Джафарлы «Злополучные горы»), документальный роман (роман Эльмиры Ахундовой и Мирзы Гусейнзаде «Алиовсат Гулиев. Он писал историю»), роман _ утопия (роман Ахмеда Агаоглу «В стране свободных людей»), роман _ мемуары (роман Видади Бабанлы «Потаенные»), роман _ репортаж (роман Акрама Айлисли «Герань Масан») и т.д.

Во-вторых, мы сталкиваемся с вкраплением в роман элементов других эпических жанров (условно можно сказать, что речь идет о смешении жанров прозы). В этом же случае имеет место внутриродовое смешение. В качестве примера можно привести азербайджанские «маленькие» романы, возникшие в начале XX века (например, «Бахадур и Сона» Нариман Нариманова) и включающие в себе элементы как романа, так и повести. К данной группе можно отнести и Сейрана Сахавата «Некролог», в котором сильны как романные жанровые признаки, так и элементы жанра рассказа. К внутриродовому смешению следует отнести также влияние на роман мифов и легенд. Следует отметить, что влияние мифов, легенд, сказок на роман наблюдалось не только на этапе становления, но характерно и для

современной романистики. В качестве примера можно привести романы _ мифы Мовлуда Сулейманлы «Кочевье», «Небесный Тенгри» Сабира Рустамханлы.

Межродовое жанровое смешение в романе может приводить к смешению низших и высших жанров. В теории классицизма такое смешение недопустимо, в силу четкого дуального противопоставления «низких» и «высоких» жанров (Баранов 1985: 6-7). Классицизм систему жанров представляет бинарной, когда у каждого «низкого» жанра есть оппонирующий «высокий»: комическая поэма – эпос, комедия – трагедия, сатира – ода и т.д. В теории постклассицизма существует кумулятивисткий подход, согласно которому формирование новых жанров является плодом слияния существующих, в том числе «низших» с «высшими».

В контексте понимания жанровой эволюции как процесса «замещения» одних жанров другими взаимодействие «низших» и «высших» жанров выступает как составная часть межродового смешения. Н.Е. Лихина отмечает, что смешение «высоких» и «низких» жанров приводит как к беллетризации литературы, декларированному отказу от назидательности в сторону занимательности, авантюрности, так и к жанровой диффузии (Лихина 1997: 7). подразумевая под последним смешение элементов различных жанров.

Смешению «низких» и «высоких» жанров особое внимание уделяет постмодернизм. Известный американский критик Ихаб Хассан, перечисляя характеристики постмодернизма, среди прочих признаков перечисляет и смешение жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм (Hassan 1987: 445 - 446).

Стремление постмодернизма преодолеть элитарность модернизма провоцирует повышенный интерес авторов к смешению «низких» и «высоких» жанров. Вместе с тем, ни в литературе, ни в романистике, попытка постмодернистической конвергенции не привело к снятию противопоставления между «низкими» и «высокими» жанрами. Попытка постмодернизма смешать в себе «низкие» и «высокие» жанры оказалась недостаточной в силу особенностей рассматриваемого культурного направления. Д. Фоккема заметил, что «постмодернизм социологически ограничен главным образом университетской аудиторией, вопреки попыткам писателей-постмодернистов порвать с так называемой «высокой литературой» (Fokkema 1986: 81). Постмодернизм лишь оказал влияние на содержания понятий низкий» и «высокий» жанры.

Взаимодействие «низших» и «высших» жанров имеет ряд особенностей. Во-первых, наблюдается перманентное вытеснение «высоких» жанров «низкими». Так, исследователи жанровой конструкции поэмы отмечают, что «поэма и оттесняется прозой и испытывает ее влияние, идя на компромисс с прозаическими жанрами, усваивая публицистическую и сатирическую их направленность, социальную тематику и проблематику» (Титова 1997: 4).

Вытеснение «высоких» жанров происходит как в форме «замещения» «высокого» жанра «низким» (речь идет о полном отмирании жанра – например, в XIX веке так была «замещена» ода), так и в форме проникновения элементов жанра. В последнем случае, смешение может быть в двух направлениях: проникновение элементов «низкого» жанра в «высокий» жанр, и, наоборот, проникновение элементов «высокого» жанра в «низкий». Примером проникновения элементов «низкого» жанра в «высокий» являются романтические трагедии, когда в высокую трагедию были инкорпорированы элементы юмористической лирики. Для теории романа наибольший интерес представляет проникновение «высокого» жанра в «низкий». Например, детищем такого смешения является лирический роман.

Межродовое и внутриродовое смешение условно можно объединить в группу – межжанровое смешение. Это необходимо как для сопоставления с внутрижанровым смешением, так и для определения мотивов автора при вкраплении в роман элементов поэзии, драмы, научно-публицистических жанров и т.д. Особенности романа как жанра позволяют в нем отразить несколько различных дискурсов. Благодаря этому, начиная с периода своего зарождения, в тексты романов нередко включались части, напоминающие

трактаты, философские размышления, очерки и т.д. (Рейнгольд 1998: 209-220). Однако, если на предыдущих этапах своего развития объединение в одном и том же романе различных дискрусов просто приводило к созданию отдельных частей текста произведения в различных стилях, то для постмодернистической литературы характерно использование смешения дискурсов в риторических стратегиях построения игровых и иронических текстов. Так, в романе В. Пелевина «Generation «П»», носящий полидискурсивный характер, текст принципиально разомкнут и стилистически неоднороден. Текстуально роман включает в себя части, тяготеющие к научным работам (диссертации), трактатам, публицистике и т.д., что создает угрозу «жанрового хаоса» (Саморукова 2002: 145). В самом тексте встречаются непосредственные указания на жанровую схожесть отдельных частей к различным жанрам. Например, при раскрытии философских размышлений романного персонажа Татарского повествователь констатирует, что: «Первоначально эти мысли предназначались для журнала кубинских вооруженных сил...». Но размышления Татарского предстают не просто в форме философского трактата, а в форме дискурсной игры в философствование. Итогом этой авторской постмодернисткой игры является подчеркнуто-демонстративная имитация в произведении дискурсов, затрагивающих наиболее проблемные аспекты российского бытия.

В рамках межжанрового смешения можно выделить также проблему смешения «первичных» и «вторичных» жанров. Закономерностью данной формы смешения является проникновение «первичных» жанров во «вторичные». В качестве примера можно привести активное использование в романе таких форм как исповедь, дневник и т.д. Смешение «первичных» и «вторичных» жанров может иметь как межродовой, так и внутриродовой характер. Вместе с тем, проникновение «вторичных» жанров в основном носит характер внутрижанового смешения.

Внутрижанровое смешение охватывает вкрапления в произведения крупной прозы характеристик различных типов романа. Например, в фантастическом и детективном романе сильно присутствуют элементы романа-приключения (например, роман Гасана Сеидбекли «Судоверфь»).

Следует подчеркнуть, что жанровое смешение наблюдается не только в ходе вкрапления в роман элементов других жанров, но также и в обратном направлении: «В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Уайльд Гарольд» и особенно «Дон-Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример – лирика Гейне)» (Бахтин 2000: 197). «Романизация» иных жанров проявляется в том, что эти жанры «становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизуются, в них, далее, широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, – и это самое главное – роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность, и живой контакт с неготовой становящейся совершенностью (незавершенным настоящим)». (Бахтин 2000: 199) По словам В.Е. Хализева, романизация литературы последних двух столетий знаменовала ее «выход» за рамки жанровых канонов и одновременно – стирание былых границ между жанрами: «жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются» (Хализев 2007: 348).

Жанровое смешение сопряжено также с такими литературными понятиями как «мегажанр» и «метажанр». Под мегажанром можно понять совокупность различных по форме жанров, объединенных воедино интенцией. Мегажанр, преодолевает родовые и литературно-формальные привязанности традиционного жанра. Действительно, некоторые современные романы представляют собой сложные конструкции, в рамках которого происходит «встреча» противоположных представлений о жанре и жанров, радикально

различающихся своими особенностями. Категория «мегажанр» может использоваться как обобщающее определения при жанровой характеристике современных художественных произведений, по вопросы жанровой принадлежности которых возникает разночтение критиков и исследователей.

Мегажанровая характеристика присуща роману П. Зюскинда «Парфюмер» («Das Parfüm»). Рассматриваемое произведение содержит внешние признаки детективного и исторического романов, романа-воспитания, романа о художнике.

Подзаголовок «История одного убийцы» намекает читателю, что это детектив. Вместе с тем, указание в начале повествования точного времени, особенности описания Парижа той эпохи сближают это произведение с историческими романами. «Жанровые признаки» романа-воспитания проявляются в описании рождения, воспитания, учебы главного героя. В «Парфюмер»е имеются признаки также романа о художнике, что отражено в настойчивом обращении к проблеме гениальности главного героя Гренуя.

Но П. Зюскинд «преодолевает» жанровые условности перечисленных типов романа. Подчеркнутая вымышленность главного героя не позволяет утверждать, что «Парфюмер» – исторический роман. В «Парфюмере» отсутствует изобличение и наказание преступника, что является условием детективного романа. Духовная изолированность главного героя от окружающего мира и окружающих людей отдаляют роман «Парфюмер» от романа-воспитания. Отсутствие индивидуальности главного героя, пустота внутреннего мира Гренуя противоречат «признакам» романа о художнике. Семилетнее уединение Гренуя не приводит к самопознанию, а выявляет отсутствие у него собственной личности. В «Парфюмере» содержит пародийный пастиш на детективный и исторический романы, роман-воспитание и роман о художнике.

Любовные, дружеские, семейные отношения как факторы формирования личности, без которых невозможно представить роман воспитания, здесь вообще отсутствуют, герой полностью изолирован духовно от окружающего мира.

Ошибочно было бы мегажанр приписывать литературным произведениям, написанным в русле модернизма или постмоденирзма. Мегажанр может проявляться и в произведениях, написанных в духе реализма. В качестве примера можно привести «производственный» роман «Волга впадает в Каспийское море» Бориса Пильняка. Наряду с элементами жанра романа в данном произведении сильны черты научного трактата (Кагирова 2006: 20).

Литературоведческий интерес представляет и проблема метажанра. Исследовательский интерес к метажанрам возник в 80-ых годах прошлого столетия. В этот период появился и прочно вошел в литературоведческий оборот этот термин. Метажанр являет структурный принцип построения мирообраза, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Тенденция к метажанровости обуславливается особенностями культуры, особенно на современном этапе, отличающимся всеобщей информированности обо всем, что умножает интертекстуальные взаимосвязи. В конце XX веке происходит «усложнение» искусства в целом, и литературы в частности. Формируется принципиально новая модель литературы, основной принцип которой – разрушение жизнеподобия, размывание, разрушение видовых и жанровых границ, синкретизм методов, обрыв причинно-следственных связей, нарушение логики. Методологическим «выходом» из жанрового размывания зачастую и становится обращение к метажанру.

На сегодняшний день существует несколько концепций о метажанре. Р.С. Спивак понимает метажанр как «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» (Спивак 1985: 53). В качестве примера можно привести «философский метажанр». Другие же исследователи связывают феномен метажанра с отдельным течени-

ем или с отдельной эпохой. Понимание метажанра как сверхжанра в рамках культурного течения предполагает что – это «некая принципиальная направленность содержательной формы..., свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство» (Лейдерман 1982: 135). Е. Бурлина. видит метажанр как «ведущий жанр» эпохи, как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию» (Бурлина 1987: 45). Несмотря на различия вышеназванных подходов их объединяет один тезис: метажанр представляет собой синтетическое жанровое образование, возникающее на стыке жанрового смешения.

На наш взгляд, метажанр базируется на доминантном межродовом жанровом смешении и это предполагает его отличие от мегажанра. Доминирующим типом жанрового смешения для мегажанра является межвидовое жанровое смешение. Помимо внеродовой направленности метажанр отличает стремление выйти за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему координат, тогда как эта тенденция в мегажанре проявляется более слабо. В результате чего метажанровость произведения предполагает особую связь с «производными» жанровыми конструкциями. В качестве примера можно привести роман-утопию. Современные исследователи в романе утопии выделяют метажанровую и жанровую уровни. (Шадурский 2009: 38) Роман-утопия выступает как «метажанр» не только по отношению к своим производным, но также к роману-антиутопии и его разновидностям (квазиутопии, дистопии, какотопии) (Шадурский 2009: 84-89).

Литература:

Bakhtin, Mikhail. „Epos i Roman". *Voprosy Literatury i Estetiki.* Issledovaniya raznikh let. Moskva, 1975 (Бахтин, Михаил М. „Эпос и роман". *Вопросы литературы и эстетики.* Исследования разных лет. М.: 1975).

Bakhtin, Mikhail. *Epos i Roman.* Sankt-Peterburg: izdatel'stvo „Azbuka", 2000 (Бахтин, Михаил М. *Эпос и роман.* Санкт Петербург: Издательство «Азбука», 2000).

Baranov, S. Y. . Ed. *Funktsional'noe Izuchenie Literatury i Problema Zhanra. Zhanry v Istoriko-literaturnom Protsesse.* Vologda: 1985 (Баранов, С.Ю. *Функциональное изучение литературы и проблема жанра. Жанры в историко-литературном процессе.* Под редакцией проф. В.В.Гуры, Вологда: 1985).

Belchikov, Yuli A. „Kontaminatsiya". *Lingvisticheskiy Entsiklopedicheskiy Slovar'.* M: Sovetskaya entsiklopediya, 1990 (Бельчиков, Юля А. „Контаминация". *Лингвистический энциклопедический словарь.* Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990).

Burlina, Elena Y. *Kul'tura i Zhanr: Metodologicheskie Problemy Zhanroobrazovaniya i Zhanrovogo Sintcza.* Saratov: 1987 (Бурлина, Елена Я. *Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза.* Саратов: 1987.

Culler, Jonathan. *Teoriya Literatury, Kratkoe Vvedenie.* Trans. Georgieva, Ana. Moskva: AST Astrel', 2006 (Каллер, Джонатан. *Теория литературы. Краткое введение.* М.: АСТ* Астрель, 2006).

Daugovish, Sergei O. „O „Zhanrovoi Pamyati" Dostoevskogo (perechityvaya M. Bakhtina). *Literature, Folklore, Arts.* 705 (2006): 41-45 (Дауговиш, Сергеи. О «жанровой памяти» Достоевского (перечитывая М.М. Бахтина). *Literature, Folklore,* Arts. 705 (2006): 41-45).

Egorova, Irina V. *Forma i Smysl Rannikh Proizvedeniy Charl'za Dikkensa.* PhD. Diss. Moskva: 2009 (Егорова, Ирина В. *Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса.* Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. М.: 2009).

Fedorov, Fedor. „Bakhtin i Teoriya Romana". *Literature, Folklore, Arts.* 705 (2006): 8-21 (Федоров, Федор. „Бахтин и теория романа". *Literature, Folklore, Arts.* 705. (2006):8-21).

Fokkema, Douwe W., H. Bertens, eds. *The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Texts. Approaching Postmodernism.* Amsterdam-Philadelphia: 1986.

Hassan, Ihab. „Making Sense: the Triumph of Postmodern Discourse". *New Literary History* 18-2 (1987).

Kagirova, O.M. *Printsipy Organizatsii Romannogo Tselogo v Tvorchestve Borisa Pil'nyaka 1920-kh Godov.* PhD. Diss. Izhevsk: Udmurt State University, 2006 (Кагирова О.М. Принципы организации романного целого в творчестве Бориса Пильняка 1920-х годов. Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Ижевск: 2006).

Khalizev, Valentin. *Teoriya Literatury.* Moskva: Vyschaya shkola, 2007 (Хализев, Валентин Е. *Теория литературы.* М.: Высшая школа, 2007).

Kozhinov, Vadim V. *Proiskhozhdenie Romana. Teoretiko-istoricheskiy Ocherk.* Moscow: Sovetskiy pisatel', 1963 (Кожинов, Вадим В. *Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк.* М.: Советский писатель, 1963).

Kudelin, Andrey B. *Srednevekovaya Arabskaya Poetika: Voprosy Sovremennykh Issledovaniy.* St-Peterburg: St-Petersburg State University of Humanities and Social Sciences Press, 2006 (Куделин, Андрей Б. *Средневековая арабская поэтика: вопросы современных исследований.* Спб.: Изд-во СПб ГУП, 2006).

Leiderman, Naum L. *Dvizhenie Vremeni i Zakony Zhanra. Zhanrovye Zakonomernosti Razvitiya Sovetskoi Prozy v 60-70-e Gody.* Sverdlovsk: Ural Press, 1982 (Лейдерман, Наум Л. *Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы.* Свердловск: Средне - Уральское издательство, 1982).

Likhina, Natalya E. *Aktual'nye Problemy Sovremennoi Russkoi Literatury: Postmodernizm.* Kaliningrad: Kaliningrad University, 1997 (Лихина, Наталья Е. *Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм.* Калининград: Калининградский университет, 1997).

Nevskaya, Darya. „Problema Dialogichnosti „Sozdayushego" i „Sozdannogo" Tekstov". *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).

Novalis, William Wackenroder, et al. *Literaturnaya Teoriya Nemetskogo Romantizma.* Trans. Tamara I. Silman. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade, 1934 (Новалис, Вилиам Вакенродер. *Литературная теория немецкого романтизма.* Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

Popova, Irina M.,et al. *Problemy Sovremennoi Russkoi Literatury.* Tambov: 2004 (Попова, Ирина М., Хворова Людмила Е. *Проблемы современной русской литературы.* Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2004).

Reingold, Sergei. „Russkaya Literatura i Postmodernizm". *Znamya. 9 (1998) n. pag. Web. 12 May, 2011* (Рейнгольд, Сергей. „Русская литература и Постмодернизм". *Знамя. 9.* (1998).

Rimark, Nikolay T., and Vladislav P. Skobelev. *Teoriya Avtora i Problema Khudozhestvennoi Deyatel'nosti.* Voronezh. Logos-Trast, 1994 (Рымарь, Николай Т., Владислав П. Скобелев . *Теория автора и проблема художественной деятельности.* Воронеж: Логос-Траст, 1994).

Samorukova, Irina V. *Diskurs - Khudozhestvennoe Vyskazyvanie - Literaturnoe Proizvedenie. Tipologiya i Struktura Esteticheskoi Deyatel'nosti.* Samara: 2002 (Саморукова, Ирина В. *Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности.* Самара: 2002)

Schlegel, Friedrich. *Estetika.* Filosofiya. Kritika. v 2-kh t. T. 1. Moscow: 1983. (Шлегель, Фридрих. *Эстетика.Философия.Критика:* В 2-х т. Т. 1. М.: 1983).

Schlegel, Friedrich. *Estetika.* Filosofiya. Kritika. v 2-kh t. T. 2. Moscow: 1983 (Шлегель, Фридрих. *Эстетика.Философия.Критика:* В 2-х т. Т. 2. М.: 1983).

Shadurski, Maksim I. *Literaturnaya Utopiya ot Mora do Khaksli: Problemy Zhanrovoi Poetiki i Semiosfery. Obretenie Ostrova.* Moscow:URSS, 2007 (Шадурский, Максим И. *Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова.* Москва: ЛКИ, 2007).

Shadurski, Maksim I. *Khudozhestvennaya Model' Mira v Romanakh-utopiyakh S. Batlera i O. Khaksli. PhD. Diss.* Minsk, 2009 (Шадурский, Максим И. *Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаскли.* Дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук.

Минск: 2009).

Shklovski, Victor B. *Izbrannoe. V 2-kh t.* T 2. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983 (Шкловский, Виктор Б. Избранное. В 2-х т. Т. 2.М.: Художественная литература, 1983).

Sisoeva, Ol'ga A. Parodiya kak Zhanroobrazuyushii Faktor Romannoi Prozy Sashi Sokolova. *PhD.* Diss. Moskva: 2008 (Сысоева, Ольга А. *Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М.: 2008).

Skoropanova, Irina. *Russkaya Postmodernistskaya Literatura.* Moskva: Flinta: Nauka, 2001 (Скоропанова, Ирина С. *Русская постмодернистская литература.* М.: Флинта: Наука, 2001).

Spivak, R. S. *Russkaya Filosofskaya Lirika: Problemy Tipologii Zhanrov..* Krasnoyarsk: 1985 (Спивак, Р.С. *Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров.* Красноярск: 1985).

Sproge, Lyudmila. „Verbalizatsiya Portreta v Russkom Simbolizme i Akmeizme". *Literature, Folklore, Art. 705* (2006): 53-60 (Спроге, Людмила. „Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме". *Literature, Folklore, Arts. 705.* (2006): 53-60).

Tetel'nam, A. *I. Vzaimodeistvie Zhanrov v Tvorchestve Oskara Uail'da.* PhD. Diss. Kazan: 2007 (Тетельнам, А.И. *Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда.* Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань: 2007).

Tinyanov, Juri N. *Poetika. Istoriya Literatury. Kino.* Moskva: Nauka, 1977 (Тынянов, Юрий Н. *Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука,1977).

Titova, Valentina V. *Zhanrovaya Tipologiya Poem M. I. Tsvetaevoy. PhD.* Diss. Volgograd: 1997 (Титова, Валентина В. *Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой.* Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград: 1997).

Troitskaya, Anastasia L. Intertekstual'nii Khronotop Goticheskogo Romana (na materiale angloyazychnykh proizvedenii). Diss. St. Petersburg: 2008. (Троицкая, Анастасия Л. *Интертекстуальный хронотоп готического романа (на материале англоязычных произведений).* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург, 2008).

Trotskii, Lev D. *Literatura i Revolyutsiya.* Moskva: Politizdat, 1991 (Троцкий, Лев Д. *Литература и революция.* М.: Политиздат, 1991).

Wellek, Rene. and Austin Warren. *Teoriya Literatury.* Moskva: Progress, 1978 (Уэллек, Ренеб и Остин Уоррен . *Теория литературы.* М.: Прогресс,1978).

Sharifova Salida Shammed kızı

Types of Genre Mix in the Modern Romance Novel

Summary

Key words: the evolution of genres, novel, meta genres, the mix of genres, the formation of new genres, types of genre mix.

Article is devoted to the mix of genres.

The author relies on the postulates of communicative and socio-cognitive theories of genre.

Some individuals confuse literary genres or subgenres with other kinds of literary entities, such as literary devices, figurative language, forms, or periods. Communicative and socio-cognitive theories help to avoid confusion.

The author understands the genre as a set of conventions concerning the relationship between author and addressee of the text. The author extends the definition of a communicative genre and has proposed to supplement by three plans of the genre: the plan for content, structure

plan and the plan of perception.

The definition of mix of genres is given in the article by the author. Genre mixing (contamination of the genre) _ a union in art-work elements of two or more genres, provided that genre features one of the genres remain dominant.

Author described the influence of mix of genres on the multeity of genres and on the formation of new genres.

The author assesses the mix of genres as:

- a method for creating a new genre;
- a method of evolution the genre.

The mix of genres is the main method of the manifold types of novel.

Genre mixing is carried out not chaotically. Genre mixing is carried out in accordance with the content and issues of artwork. This reflects the influence of the internal action of the novel (which is associated with the plot-story eventfulness).

The history of the concept of mix of genres had been explained in the article (German Romantic school, the Russian literary theory, Western communicative theory, etc.).

Attention is paid to three forms of mix of genres. An internal genre mixing involves mixing different types of one genre. Between literary genus mixing involves mixing elements of various sorts. Inside literary genus mixing involves mixing elements of the genres of one genus.

Many scholars, critics, philosophers, and others have invented a variety of systems for treating literature as a collection of genres; many have produced lists of genres and subgenres.

Author proposes to classify artworks according to the criterion of genre mixing.

Depending on the type of:

- artworks with the internally genre mixing;
- artworks with the inside literary genus mixing;
- artworks with the between literary genus genre mixing;

Depending on the complexity:

- simple genre mixing;
- multi level genre mixing.

In the artwork both can be used different type of genre mixing. This leads to the phenomenon of multi-level genre mixing.

Through a comparative analysis meta genre and mega genre, it was determined that in meta genre dominates between literary genus mixing, in mega genre dominates inside literary genus mixing. Genre mixing in meta novel is associated with the spreading of the essay and self-reflection. Duplex art construction of the meta novel suggests that in the foreground housed novelistic plot, while the second _ self-reflection plot.

Author researched the relationship of mix of genres with the imitation of genres, parody, options, etc. The author draws parallels between the mix of genres and the meta genres.

თემურ კობახიძე

დანტე, ჯოზეფ კონრადი და იოანეს გამოცხადება ტომას ელიოტის „კაცის ფიტულებში“

ვლადიმირი: წავიდეთ?
ესტრაგონი: წავიდეთ.
(დგანან)

სემიუელ ბეკეტი
„გოდოს მოლოდინში“

„კაცის ფიტულები“ ელიოტმა 1925 წელს გამოაქვეყნა, როდესაც „უნაყოფო მიწის“ (1922) გარშემო ამტყდარი პოლემიკა ჯერ კიდევ მიმცხრალი არ იყო და პირველი სერიოზული ლიტერატურულ-კრიტიკული შთაბეჭდილებები ჩამოყალიბების, ან სულაც მოფიქრებისა და დაღვინების პროცესში იმყოფებოდა. ამ ფონზე „კაცის ფიტულების“ გამოქვეყნებამ შედარებით უხმაუროდ ჩაიარა. „უნაყოფო მიწის“ შესახებ კამათში ჩართულმა იმჟამინდელმა მკითხველმა საზოგადოებამ ლექსი ნეიტრალურად მიიღო და ვერც შეამჩნია, რომ ფაქტობრივად, „კაცის ფიტულების“ შექმნით, ინგლისურენოვან მოდერნისტულ პოეზიაში მთელი ეტაპი დასრულდა. ინგლისურენოვან პოეზიაში-თქო ვამბობთ, რადგან 20-იანსა და მომდევნო წლებში ელიოტი ამ პოეზიის შემოქმედებით და ინტელექტუალურ ასპექტს ლამის ერთპიროვნულად განასახიერებდა. არსებითად, იმ დროის ანგლო-ამერიკულ პოეზიაში და ლიტერატურულ თეორიაში ხდებოდა ის, რაც ხდებოდა ელიოტის პოეზიაში და მის ლიტერატურულ წერილებში — ათწლეულების მანძილზე, ელიოტის შემოქმედება ყველა ამ „ხდომილებათა“ ეპიცენტრად აღიქმებოდა.

„კაცის ფიტულების“ გულგრილად დახვედრა სავსებით გასაგები გახდება, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ „უნაყოფო მიწის“ გამოქვეყნებას მართლაც დიდი რეზონანსი მოჰყვა და მკითხველმა საზოგადოებამ ელიოტის ახალი ნაწარმოები ამ დიდი პოემის ფარვატერში აღიქვა. უფრო მეტიც, ეზრა პაუნდისადმი მიწერილ, შემოქმედებითი ეჭვებით აღსავსე წერილში თვით ელიოტი „პოსტ-უნაყოფოს“ („post-Waste“) უწოდებს „კაცის ფიტულებს“ და მერყეობს კიდეც მის გამოქვეყნებაზე (Southam 202), რაც, უნდა ვივარაუდოთ, მწერლისა თუ პოეტის მიერ საკუთარი ნაწარმოების სუბიექტური შეფასების კლასიკური მაგალითია. ანალოგიურ ნევროზულ სიტუაციაში კაფკა საერთოდ, თავისი ნაწერების დაწვას სთხოვდა მაქს ბროდს. ფაქტია, რომ „კაცის ფიტულებით“ ელიოტის პოეზიაში მთავრდება „ინფერნალური“ ეტაპი, თანადროული სამყაროს პოეტური აღქმა, როგორც ჯოჯოხეთისა, ანუ ის ტრადიცია, რომელსაც ელიოტის წინამორბედთაგან ჯერ კიდევ ბოდლერმა და ფრანგმა სიმბოლისტებმა დაუდეს საფუძველი და რომელიც შორეულ სათავეს დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ იღებს. ადრეული ლექსებისა და „უნაყოფო მიწისათვის“ დომინანტურ, ამქვეყნიური ჯოჯოხეთისა თუ ქვეყნიერების აღსასრულის მეტაფორიკას ელიოტი თავის პოეზიაში აღარასოდეს დაუბრუნდება. „კაცის ფიტულებში“ პოეტი აჯამებს თავის ესქატოლოგიურ ხილვებს, რის შემდეგადაც, ფ. ო. მატისენის ხატოვანი თქმით, მის შემოქმედებაში შესამჩნევი ხდება სალხინებლის წრეებ (Matthiessen 1947: 66).

ფართო გაგებით, როგორც მხატვრული ტრადიცია, თანადროულობის ჯოჯოხეთად წარმოსახვა უსასრულოდ მრავალფეროვანია; საოცრად მდიდარი და ასოციაციებით დახუნძლულია განათლებული ევროპელის ცნობიერებაში არსებული

შესაბამისი ზოგადკულტურული ხატიც. ლიტერატურისა და საერთოდ, მხატვრული აზროვნების ისტორიაში უამრავი ხელოვანი დაინტერესებულა ინფერნარული თემატიკით, შეუქმნია კიდეც კალმით, ფუნჯითა თუ საჭრეთლით, თავისი საკუთარი, „პერსონალური“ ჯოჯოხეთი“. ქვესკნელში ჩასვლით“ იწყება თომას მანის „იოსები და ძმანი მისნი“-ს პირველივე გვერდები, დანტეს „ჯოჯოხეთის“ ციტატი წინ უძღვის ეპიგრაფად მის „დოქტორ ფაუსტუსს“. ჯოჯოხეთის შემზარავ სცენებსა და „სიკვდილის როკვებს“ ვხვდებით ევროპულ გოთიკურ ტაძართა დიდებულ ფასადებზე და ინტერიერების მორთულობაში, ჩონჩხებსა და „გაღიმებულ“ თავის ქალებს — მათ უთვალავ საძვალეებსა და მიწისქვეშა სამარხებში, ძველებურ გრავიურებსა და ძველისძველ წიგნთა ილუსტრაციებში. ყოველივე ეს, ცხადია, იმ ფსიქოლოგიური სამყაროს ერთი, თუნდაც მცირედი ნაწილია, რითაც კულტურული ევროპელი დღესაც თავის მეტაფიზიკურ აზროვნებას ჰკვებავს. მაგრამ თვით ამ ერთობ პირქუში ჟანრის გენიალური „ექსტრემალებიც“ — იერონიმუს ბოსხი, პიტერ ბროიგელი, ალბრეხტ დიურერი, ნაწილობრივ ელ გრეკო და ალბათ გოიაც (ზოგიერთ თავის ტილოში) — ელიოტზე ბევრად უფრო ლმობიერნი, შეუდარებლად უფრო ჰუმანურნი და ფერადოვანნი არიან თავ-თავიანთი „ჯოჯოხეთების“ წარმოსახვისას. თვით დანტეს ტანჯულთა სულების უმრავლესობაც უბადლო დრამატიზმით დახატულ, დინამიურსა და სისხლავსე, ტრაგიკულ პერსონაჟებს წარმოადგენს. აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ მიქელანჯელოს „განკითხვის დღეში“ ჯოჯოხეთიდან აღმდგარი სულები, ობიექტურად, რენესანსულ პიროვნებას უმღერიან ხოტბას. ყველა ამათგან განსხვავებით, „კაცის ფიტულების“ ჯოჯოხეთი მშრალი, შავ-თეთრი და თავისი ერთფეროვნებით უსასრულოდ სასოწარმკვეთია. კაცის ფიტულები აბსოლუტურად ერთსახოვანნი არიან. მათში ჩამქრალია თვით ავტორისეული ირონიაც — ხერხი, რომელიც მკაფიოდ აფერადოვნებდა ელიოტის მთელ ადრეულ პოეზიას „ჯ. ელფრიდ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერიდან“ (1917) „უნაყოფო მიწის“ ჩათვლით.

საქმე ის არის, რომ ამ თავის საკმაოდ მოზრდილ, ასოციაციურად ძალზე ტევად ლექსში ელიოტი ძირფესვიანად სცვლის ჯოჯოხეთის ტრადიციულ მხატვრულსა და ზოგადკულტურულ ხატს. შავბნელ ჯურღმულებში ცოდვილთა სულების შიშისმომგვრელი ტანჯვა-წამების ნაცვლად, ის წარმოსახავს სრული ზნეობრივი და ფიზიკური პარალიჩის შემზარავ სურათს. „კაცის ფიტულების“ პერსონაჟთა სამყაროში არ არსებობს პროტაგონისტი, აქ არც გმირს ვხვდებით, არც ანტიგმირს. წარმოსახულია უბრალოდ, დამბლადაცემულ სტატისტთა მასა, რომელიც ავტორისეულ ჩანაფიქრშივე უმოძრაოა, უსახურია, უფერულია. ელიოტამდე ალბათ არავის არ გამოუხატავს ფასეულობათა დეგრადაციის შედეგად შექმნილი ჩიხის ესოდენ შემაძრწუნებელი განცდა, განცდა ქვეყნიერების ზნეობრივი აღსასრულისა, რომელიც ყოველგვარ პოპმპეზურსა თუ საზეიმო ხასიათს მოკლებულია და უსუსურ სლუკუნში გამოიხატება:

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

[ასე მთავრდება სამყარო, ასე მთავრდება სამყარო, ასე მთავრდება სამყარო, აფეთქებით კი არა, სლუკუნით.]

თანამოაზრე ლიტერატორთა წრეში ლექსის ეს ფინალი იმდენად ეფექტური აღმოჩნდა, რომ მან ელიოტის მეგობარს, ცნობილ პოეტსა და კრიტიკოსს ელინ ტეიტს ჯერ კიდევ 1926 წელს ათქმევინა: „ბატონი ელიოტი ზედმიწევნით ფაქიზად და მიზანშეწონილად აზროვნებს. შესაძლოა, მას მეტი აღარც არაფერი ჰქონდეს პოეზიაში სათქმელი. ყოველ შემთხვევაში, „კაცის ფიტულები“ სულ ცოტა, მთელი ეტაპის დასასრულია“-ო (Brooker 14).

ცხადია, „კაცის ფიტულების“ კრიზისული განწყობილება თვით კრიზისული რეალობით არის ნაკარნახევი, მაგრამ ეს რეალობა ელიოტის პოეზიაში „მხატვრულად ასახული“ კი არ არის, როგორც ამას ყალბ ტრადიციად ქცეული კლიშე გვკარნახობს, რამედ მასში მხატვრულად გარდასახულია. ლექსი უდავოდ კრიზისულია, იმ თვალსაზრისით, რომ მასში წარმოსახული უსასრულოდ ტევადი, სიმბოლური სურათი ყოვლისმომცველ კრიზისს, ზნეობრივ იდეალთა განადგურებას, სრულ ურწმუნობასა და იმედგაცრუებას გამოხატავს. მაგრამლიტერატურაში ჩახედულ მკითხველს არ დასჭირდება იმის შეხსენება, რომ კრიზისული სიტუაციის მხატვრული წარმოსახვა სულაც არ გულისხმობს მისი წარმომსახველი ავტორის შემოქმედებით კრიზისს, არც წარმოსახვით პერსონაჟთა ზნეობრივი უუნარობა — თვით მწერლისა თუ პოეტის მხატვრულ უუნარობას. ყალბი და ნაძალადევი „ოპტიმიზმის“ საწინააღმდეგოდ, ხშირად სწორედ დისონანსი, დისჰარმონია, დეფორმაცია, კრიზისული, გაორებული მსოფლაღქმა იძლევა მძლავრ ბიძგს, რათა მაღალი ესთეტიკური ფასეულობა შეიქმნას. მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ამის მაგალითი უთვალავია, მიქელანჯელოს გვიანდელი, ე.წ. „დაუმთავრებელი“ პიეტებიდან დოსტოევსკის დიდებული პროზის ჩათვლთ, რომ აღარაფერი ვთქვათ მთლიანად მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურაზე, ფრანც კაფკას, ჯეიმზ ჯოისის და სხვათა შემოქმედებაზე.

მაინცდამაინც და „სავალდებულოდ“ პრიქუში თემატიკა მოდერნიზმის პრინციპულ, განმასხვავებელ ნიშანთა რიცხვს ნამდვილად არ განეკუთვნება. ნაწარმოების ასოციაციური მრავალპლანოვნება შესაძლოა, სულ სხვა განცდით შინაარსს გამოხატავდეს (რეფლექსიურს, მედიტაციურს, ანალიტიკურს, ირონიულს, გროტესკულს, სარკასტულს და ა.შ.). თემატიკა, შესაძლოა, ირონიულად „პედაგოგიურიც“ კი იყოს (როგორც, ვთქვათ, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“), მაგრამ საკუთრივ პოეტიკური თვალსაზრისით მოდერნისტული ნაწარმოები ყოველთვის მრავალნიშნადი და რთულია. „კაცის ფიტულებში“ ელიოტი უსაზღვროდ ამძაფრებს და მხატვრულად განაზოგადებს კრიზისის მოტივს. ფასეულობათა ნიველირების შედაგად წარმოქმნილ დეგრადაციას ის ამ დეგრადაციის კულმინაციურ სურათად წარმოსახავს. კრიზისული თემატიკის გახსნისას, „ფიტულებში“ მხატვრული მიზანშეწონილების ის ზღვარია მიღწეული, რომლის იოტისოდენი გადაცდენაც კი შემოქმედებით მარცხს გამოიწვევდა. აქ განმსაზღვრელ როლს ასრულებს მხატვრულ განაცხადსა და მის „გამართლებას“ შორის იმ ზუსტი შესაბამისობის მიგნება, რომელიც მოხოლოდ ავტორისეული ინტუიციით მიიღწევა. როგორც სიტყვის ჭეშმარიტ ოსტატს, ელიოტს არც აქ ღალატობს ხელოვანის ალღო და მაღალი გემოვნება. პაუნდის მიერ განსაზღვრული პოეტური სახე, მითუფრო, სახეთა ერთობლიობა, როგორც „დროის მომენტში მოცემული განცდით-ინტელექტუალური კომპლექსი“ (Pound 1935: 4). მის პოეზიაში ზედმიწევნით დახვეწილი საშუალებებით, ღრმა ასოციაციური ქვეტექსტების მოხმობით ხორციელდება.

ნაშრომში „პროტესტანტული ერა“ (1948), ქრისტიანი ეგზისტენციალისტი პაულ ტილიხი (1886-1965) საოცარი სიზუსტით ახასიათებს „კაცის ფიტულთა“ ეპოქის ზოგადევროპულ ფსიქოლოგიურ განწყობლიებებს: „დიდი ბრიტანეთიდან იტალიამდე მთელი ევროპა... წარმოადგენდა სრული კულტურული მოშლილობისა და დეგრადაციის სურათს... ეს იყო შიშის, ან უფრო — რაღაც გაურკვეველი ძრწოლვის გაბატონებული განცდა, არა მხოლოდ პოლიტიკასთან ან ეკონომიკასთან, არამედ კულტურასთან და რელიგიასთან დაკავშირებული. გამქრალი იყო დაცულობის შეგრძნება, დანგრეული იყო ყველა საფუძველი, სიახლის ასაშენებლად არ არსებობდა არავითარი საყრდენი... დაუცველობის განცდას ემატებოდა საერთო გაურკვევლობა, ხალხს აღარ შეეძლო ცხოვრება სამყაროში, სადაც ყველაფერი გაურკვეველი იყო... კულტურული დეგრადაციის მთავარი სიმპტომი იყო სრული სიმარტოვის, არსებობის უაზრობის შეგრძნება და მისგან გამოწვეული ცინიზმი. ადრეულ ეპოქათა რელიგიური სიმბოლოები, ან თითქოსდა მათი შემცვლელი ფილოსოფიური თუ პოლიტიკური

იდეები, ვეღარ გამოხატავდნენ ცხოვრების საზრისს“ (Tillich 1957: 284).

პ. ტილიხი ძირითადად, 30-იან წლებზე საუბრობს, მაგრამ ელიოტმა ეს განწყობილებები ბევრად უფრო ადრე გამოხატა, ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ევროპასა და ამერიკაში ოციანი წლები ბობოქრობდა — „ჯაზის ეპოქის ზღაპრებისა“ და „ოქროს ოციანების“ ხანა. ქართველ მკითხველს საშუალება აქვს ამ ეპოქას დაწვრილებით გაეცნოს ვასილ კაჭარავს მშვენიერი წიგნით „ამერიკა, 1920-იანი წლები“ (2008). რომელიც სხარტი, ხატოვანი ენით გადმოსცემს იმ მხიარული დროის განუმეორებელ სურნელს. ახალგაზრდული მასკულტურა ევროპასა და ამერიკაში ძალიან დიდი ხნის შემდეგ, მხოლოდ 60-იან წლებში აღმოცენდება, მაგრამ მის ამ ადრეულ ანალოგსა და წინამორბედს უკვე 1929 წელს დაწყებული დიდი დეპრესია მოუღებს ბოლოს. ელიოტი ყველაფერში, მათ შორის, როგორც ჩანს, წინათგრძნობებშიც ექსკლუზივი იყო: დიდი ხელოვანისათვის ჩვეული ინტუიციით, მომავალი კრახის განწყობილებას ის უკვე „უნაყოფო მიწასა“ (1922) და „კაცის ფიტულებში“ (1925) გადმოსცემს. ამერიკიდან შემოსული მოულოდნელი თავისუფლების, სინკოპირებული რიტმებითა და ადრეული ჯაზით გატაცების, ბუტლეგერების, „ფლეპერებისა“ და განგსტერული ისტორიების, გაუთავებელი სმისა და ეპატაჟური დროსტარების მიღმა პოეტი სულ სხვა სიღრმეებს აღიქვამს, რასაც წარმოსახავს კიდეც „კაცის ფიტულებთან“ თითქმის ერთდროულად შექმნილ „სუინი აგონისტში, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ნაწყვეტებში“, რომელიც 1932 წელს გამოქვეყნდა.

ფაქტია, რომ იმჟამინდელი მასკულტურა ვერ ჰქმნის ელიოტის 20-იანი წლების პოეზიის ინტელექტუალურ, ან თუნდაც თემატურ დომინანტას. მისი შემოქმედება ვერც თვითონ ექცევა ამ სუბკულტურის სათავეში და ვერც ისისხლხორცებს მას (ვთქვათ, ჰემინგუეის „ფიესტის“, ფ. სკოტ ფიცჯერალდის „ნაზია ღამის“, ან „დიადი გეტსბის“ მსგავსად). მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი საოცრად ნაყოფიერი იყო 20-იან წლებში, მისი შემოქმედება „დაკარგული თაობის“ ლიტერატურას ნამდვილად არ განეკუთვნება. კაფკას, ჯოისის, მანის, ჰესეს და მაღალი მოდერნიზმის სხვა წარმომადგენლთა დარად, თავის უშუალო მხატვრულ შთაბეჭდილებებს ელიოტი სულ სხვა, რიტუალურ-მითოსური და სიმბოლური საყოველთაობის პლანში განაზოგადებს. შემდგომ, უკვე „ოთხ კვარტეტში“, მთელ ამ პერიოდს ის ორ ომს შუა „უაზროდ გაფლანგულ ოცწლეულს“ უწოდებს, რაც, წესით, ნებისმიერ თანამედროვე გემოვნებიან მკითხველში ოციანი წლების პოპულარულ-ნოსტალგიური აღქმის გადაფასებას უნდა იწვევდეს. აღსანიშნავია ისიც, რომ „კაცის ფიტულები“ კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ტრაგიზმს მხოლოდ ნაწილობრივ გამოხატავს. ძირითადად, ლექსში ადამიანური ყოფიერების ურთულეს საკითხთა „განცდითი ეკვივალენტია“ შექმნილი: ელიოტი სხვა ნიშანთა სისტემით გამოხატავს იმას, რასაც ტილიხი და მისი დროის სხვა მოაზროვნეები „მშრალი“, კოჰერენტული ფორმით, კონკრეტული ისტორიული პერიოდის შესახებ წერდნენ. პოეტი მეტყველებს არა ფილოსოფიურ ანდა თეოლოგიურ ცნებათა, არამედ პოეტურ სახე-სიმბოლოთა ენით, რაც უსაზღვროდ ზრდის ლექსის ასოციაციურ სპექტრს, განაზოგადებს მის ინტელექტუალურ კონტექსტს და ღრმა ემოციურ ქვეტექსტს წარმოქმნის.

„კაცის ფიტულების“ გარდამავალი, ელიოტის ადრეული პოეზიისაგან განსხვავებული ხასიათი იმითაც გამოიხატება, რომ მასში არაორაზროვნად გაისმის თანაგრძნობის ნოტა — ადრეულ ლექსთა ირონიული ღიმილისაგან ძალზე შორს მდგარი წ უ ხ ი ლ ი იმის თაობაზე, რომ „კაქტუსის მიწის“ მკვიდრნი არიან არა „დაკარგული, მძვინვარე სულები“, არამედ „კაცის ფიტულები, ჩალით გამოტენილნი“:

Remember us – if at all – not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

ლექსს ორი ეპიგრაფი აქვს წამძღვარებული. პირველი მათგანი წარმოადგენს ფრაზას, რომელსაც ჯოზეფ კონრადის "წყვდიადის გულში" ერთ-ერთი ზანგი წარმოსთქვამს თეთრკანიანი კოლონისტის, ვინმე კურცის სიკვდილისას: „მისტა კურც — იგი მკვდარი". მეორე ეპიგრაფად ელიოტი ტრადიციული საბავშვო თამაშობის სიტყვებს იყენებს: „გაიღეთ პენი საბრალო გაისთვის!" გაი ფოქსის სიკვდილით დასჯის ყოველ წლისთავზე (1605 წელს ფოქსმა შეთქმულება მოაწყო ინგლისის პარლამენტის აფეთქების მიზნით) ბავშვები მის სიმბოლურ ფიტულს ქუჩა-ქუჩა დაატარებენ და ყველა შემხვედრს ეხვეწებიან, გაიღეთ პენი საბრალო გაისთვისო. ამ ხატოვანი სახალხო დღესასწაულის დროს, ყოველი წლის 5 ნოემბერს, მთელ ინგლისში დაბინდებისას ისმის ფოიერვერკის ტკაცანი, ისვრიან შუშხუნებს და მოედნებზე წვავენ გაი ფოქსის ჩალით გატენილ ფიტულებს.

ლექსის კონტექსტში ორივე ეპიგრაფი პირქუშად და აბსურდულად ჯღერს. ჯერ — ვიღაც შავკანიანი მსახურის წამოძახილი უსაშველოდ დამახინჯებულ ინგლისურზე, შემდეგ — ასეთვე უაზრო თხოვნა გაი ფოქსის სიმბოლური ფიტულის შეწყალებისა თუ მისი „დახმარების" თაობაზე, რასაც ლექსის დასაწყისშივე მოსდევს შემაძრწუნებელ, ფიტულისმაგვარ სახეთა ერთფეროვანი რიგი, მათი

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion...
[მასა — უფორმო, ჩრდილი — უფერული, ძალა — პარალიზებული, ჟესტი — უძრავი]

ფიტულები არც კი მოძრაობენ — ისინი დგანან, რაც „თივით გატენილობასთან" ერთად, მინდვრის საფრთხობელას ასოციაციას წარმოჰქმნის. გარემო, სადაც ისინი დგანან და ჩურჩულებენ, უდაბნოა — „კაქტუსის მიწა", — იქ ეს ფიტულები ჯოხებად არიან ჩარჭობილი.

Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crowskin, crossed staves
In a field
[მოდი ვატარებ საფრთხლო ნიღბებს: ვირთხის დაძონძილს, ყორნის კანს, ჯვარედინ ყავარჯნებს, მინდორში]

ცოცხალ ფიტულთა ბრბო მხოლოდ ფორმალურად არის ცოცხალი, არსებითად კი მკვდარია, პარალიზებულია. მკვდარი მიწაა ის მიწაც, სადაც ეს ფიტულები სახლობენ. „აქაურსა" და „იქაურ" ჯოჯოხეთს შორის ზღვარი წაშლილია — ლექსში ისინი მხოლოდ ტერმინოლოგიურად თუ განსხვავდებიან. თუმცა, როგორც ჩანს, „იქ" ყოფნა მაინც უკეთესი უნდა იყოს (იქ, „სიკვდილის სხვა საუფლოში" თითქოს იმედის ნაპერწკალიც გაიელვებს დანტეს „სამოთხიდან" ნასესხები სიმბოლოს, ათასფურცლიანი ვარდის სახით). მაგრამ საბოლოოდ, ესეც ილუზიაა, რადგან ჭეშმარიტი ყოფა იმქვეყნად კი არა, სწორედ აქ ხორციელდება, „სიკვდილის აქაურ სიზმრეულ საუფლოში", კაქტუსის მიწაზე, სადაც „აღმართულან ქვის კერპები, მიცვალებულთა ხელები რომ ეპოტინებიან":

Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

ლექსი „გარდამავალია“ პოეტიკური თვალსაზრისითაც. „უნაყოფო მიწისაგან“ განსხვავებით, „ფიტულებში“ ელიოტის პოეტური მეტყველება შეუდარებლად უფრო სადაა. აქ ის ნაკლებად არის გადატვირთული მრავალნიშნადი ასოციაციებით და უფრო „ნაცრისყრის ოთხშაბათისათვის” დამახასიათებელ აზრის მელოდიკას ენათესავება, თუმცა განწყობილებით ამ პოემისაგან ძალზე შორს დგას. კაქტუსის მიწის აპოკალიფსურ ხილვათა ფონზე შემაძრწუნებელ ეფექტს ჰქმნის, ერთი მხრივ, საბავშვო თამაშის ტექსტისა, ხოლო მორე მხირვ — საეკლესიო ღვთისმსახურების, ლიტურგიის ტექსტის იმიტაცია („ფიტულებში“ სწორედ „ანა-ბანა-ნიცას“ მაგვარი ინგლისური ტექსტია პაროდირებული):

Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

განათლებული ინგლისელის ყურს ჯოჯოხეთურ კაკოფონიად უნდა ჩაესმოდეს ამ ორი სტილური და აზრობრივი პაროდიის სინთეზი. მართლაც, სად „ანა-ბანა-ნიცა“ და სად „რამეთუ შენი არს სუფევა” (Thine is the Kingdom — რეფრენია ლექსის ბოლო ეპიზოდის), თუმცა პოეტი, რომელსაც ამ დროისათვის „უნაყოფო მიწის“ შექმნის ეტაპი უკვე გამოვლილი აქვს, ადვილად აერთიანებს მათ ერთგვარი რიტუალური ნიშნით და ღვთისმსახურებაც, ლექსის მთლიანობის დაურღვევლად, პაროდიულად სახეშეცვლილ საბავშვო თამაშად იქცევა იქ, სადაც ყოველგვარ „იმქვეყნიურ“ ილუზიებს მოკლებული, მშრალი და ერთფეროვანი სიკვდილი სუფევს.

ლექსი თავიდანვე იყო ჩაფიქრებული, როგორც „უნაყოფო მიწის“ ფინალის ერთ-ერთი ვარიანტი და ის გამოხატავს კიდეც არა მხოლოდ ამ პოემის, არამედ ელიოტის მთელი ადრეული პოეზიის ცენტრალური თემის, მაძიებლობის ფინალს. „კაქტუსის მიწის“ მკვიდრნი დამბლადაცემული არსებები არიან, ტირესიას („უნაყოფო მიწის“ პაროდიული პარციფალის) ტირაჟირებული და საბოლოოდ დეგრადირებული ავატარები, ძიება-დასრულებული, სტატისტებად ქცეული და არარეალიზებული „მაძიებლები“. ეს ბრბო ევროპული სულის მაძიებლობის დასასრულის სიმბოლოა: გრაალის ძიება უმწეო სლუკუნით დამთავრდა და ახლა მხოლოდ პარალიზებულ ნახევრადგვამთა ჩუმი ხრიალი გაისმის, როგორც ქარის ხმა მიმხმარ ბალახში, ან როგორც ვირთხების ფაჩუნი დამსხვრეულ მინაზე, მტვრიან სარდაფში:

Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

საინტერესოა, თუ რას წარმოადგენს „კაცის ფიტულების“ პირწმინდად პოეტიკური ასპექტი, საიდან აისახება მასში მაძიებლობა, სად არის თვით ამ ასოციაციური მოტივის თემატური ძირი. თუ ყოველივეს „სლუკუნით დასრულება“ მართლა ფინალია და შეჯამება, უძღოდა კი წინ ამ ფინალს რაიმე, თუნდაც სიმბოლური ძიება? „უნაყოფო მიწაში“ ძიება მაგისტრალური თემაა, ყველა სხვა თემატურ ნაკადთა გამაერთიანებელი, მაგრამ „კაცის ფიტულების“ კითხვისას ძიების მოტივი, როგორც პოეტიკური სტრუქტურა, რომელზედაც რაიმე თემატური ხაზი ყოფილიყოს დაფუძნებული, პრაქტიკულად არ აღიქმება. არა მხოლოდ ზოგად-სიმბოლური, არამედ კონკრეტული სიტუაციის სტატიკაც (ის, რომ ფიტულები ლექსში ფაქტობ-

რივად, კი არ მოძრაობენ, არამედ დგანან) თითქოს გამორიცხავს ძიების მომენტს, რადგან ძიების მოტივში პროცესი, დინამიკა, საძიებლისკენ სიმბოლური გადაადგილება (ან საკუთარ თავში ძიება-ჩაღრმავება) უმნიშვნელოვანესია. გზის და შესაბამისად, ძიების მითოლოგემა, როგორც ხსნის წინაპირობა (ისე, როგორც, ვთქვათ, „მოგვთა მგზავრობაში") უშუალოდ ტექსტში აქ პრაქტიკულად არ გვხვდება. მაგრამ როგორც საერთოდ, ელიოტის პოეზიაში, აქაც სახეთა ასოცირებაა მთავარი და ამ შემთხვევაში ლექსის სწორი, სიღრმისეული აღქმისათვის უმნიშვნელოვანესია ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულიდან" ნასესხები ეპიგრაფი – „Mistah Kurz – he dead", ისევე, როგორც ლექსის სხვა კონრადისეული ასოციაციები.

კონრადის ამ უსაშველოდ გაწელილი ნოველის (მცირე რომანის?) ასოციაციური ფონი „კაცის ფიტულებში" ძირითადია. ელიოტის გაცნობიერებულ მიზანს შეადგენდა ის, რომ „კაცის ფიტულების" კითხვისას, სხვა ასოციაციებთან ერთად, მკითხველის ცნობიერებაში „წყვდიადის გული" ამოტივტივებულიყო, როგორც პარალელური ასოციაციური ტექსტი. კონრადის მინიშნებების გარდა, ამას ისიც მოწმობს, რომ იდელაში, მოდერნისტული ასოციაციური პოეტიკა მრავალგზის გადამოწმებულსა და ზედმიწევნით გათვლილ-გაანგარიშებულ მხატვრულ სტრუქტურას წარმოადგენს. როგორც თვით ელიოტი აღნიშნავდა თავის ერთ-ერთ პროგრამულ ესეიში, „როდესაც მწერალი ჰქმნის ნაწარმოებს, მისი შრომის დიდი ნაწილი კრიტიკული ხასიათისაა. ესაა გაცრა, გამოხშირვა, ჩამოყალიბება, ამოშლა, ჩასწორება, გადამოწმება და მთელი ეს საშინლად მძიმე შრომა იმდენადვეა ლიტერატურულ-კრიტიკული, რამდენადაც შემოქმედებითი ხასიათისა" (Eliot1951: 30). „კაცის ფიტულები" არ წარმოადგენს და ვერც შეიძლება წარმოადგენდეს სპონტანურ ასოციაციათა თავისუფალ ნაკადს. სწორედ ამ თვისებით გამოიხატება „ფიტულების", როგორც მოდერნისტული პოეზიის ნიმუშის, მნიშვნელოვანი თავისებურება — მისი ინტერტექსტუალობა, ანუ საკუთრივ ელიოტის ტექსტისა და მასში დამოწმებული ტექსტის (ტექსტების) ასოციაციური ურთიერთშეღწევადობა. ცხადია, „ურთიერთშეღწევადობაში" ვგულისხმობთ იმასაც, რომ ელიოტის პოეზიას ნაზიარები მკითხველი ვერასოდეს ვერ აღიქვამს კონრადის „წყვდიადის გულს" ისე, თითქოს მას მანამდე „კაცის ფიტულები" არ ჰქონდეს წაკითხული — ერთი ნაწარმოები უცილებლად შესცვლის მეორის აღქმას.

ლექსში მრავლადაა სხვა აშკარა თუ ფარული მინიშნებებიც, რომელთაგან, როგორც ეს ხშირად ხდება ელიოტის პოეზიაში, უმთავრესია დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის" ალუზიები. მნიშვნელოვანია ბიბლიის, ფრეიზერის „ოქროს რტოს", შექსპირის „იულიუს კეისრის" მინიშნებებიც. მაგრამ საერთო პირქუში ატმოსფეროთი, „ვერშემდგარი" მაძიებლობის მოტივითა და პოეტური ენის სპეციფიკით, „კაცის ფიტულებში" ელიოტის სათქმელს ყველაზე მეტად „წყვდიადის გულის" მხატვრული სამყარო შეესაბამება.

კონრადის რომანში ვინმე ჩარლი მარლოუ, შორეული ზღავოსნობის კაპიტანი, ჰყვება აფრიკის ერთ-ერთი უდიდესი მდინარით (იგულისხმება კონგო) შავი კონტინენტის სიღრმეში, „წყვდიადის გულში" თავისი მგზავრობის ამბავს. მოგზაურობის ფორმალური მიზეზი სპილოს ძვლის მომპოვებელ კომპანიასთან კონტრაქტია, არსებითად კი მგზავრობა გადაიქცევა ვინმე კურცის, უკვე დიდი ხნის წინ ჯუნგლების გულში დამკვიდრებული ლეგენდარული თეთრკანიანის, ძიებად. კურციც სპილოს ძვლის ბიზნესშია, მაგრამ ის აფრიკული ჯუნგლების „თავის" შემოგარენს მართავს, როგორც ტომის ბელადი, ან პირველყოფილი ღვთაება, ან ამ ღვთაების განმსახიერებელი შამანი. ერთი მხრივ, კურცი შიშის ზარს სცემს ყველას, ხოლო მეორე მხრივ — როგორც ზანგებში, ისე იმავე ბიზნესში ჩართულ თეთრკანიანებში ის ლამის რელიგიურ თაყვანისცემას იწვევს. გზად მის შესახებ გაგონილის გამო, მარლოუც კურცის პიროვნების გავლენის ქვეშ ექცევა და არსებითად, მისი მგზავრობის მიზანს უკვე ბიზნესი კი აღარ წარმოადგენს, როგორც ეს დასაწყისში იყო, არამედ კურცის გაცნობა, რომელიც ახლა უკვე მასშიც დაუოკებელ ინტერესს იწვევს. საბო-

ლოოდ, მდინარეზე ურთულესი მოგზაურობის შემდეგ, მარლოუ კურცს შეხვდება, მაგრამ ფაქტობრივად, ხელში შერჩება მისი ცოცხალი გვამი — მომაკვდავი ადამიანი, რომელიც სულ მალე გარდაიცვლება (“hollow sham” (Conrad 109)). მარლოუ მასთან ხეირიან კონტაქტსაც კი ვერ ამყარებს და მისი ძიებაც, არსებითად, უშედეგოდ მთავრდება.

კონრადის ეს, როგორც მას ხშირად უწოდებენ, „პროტომოდერნისტული“ ნაწარმოები ყველაზე ნაკლებად სწორედ სიუჟეტით არის საინტერესო, რომელიც კითხვისას, მასში წარმოსახული მდინარესავით მდორედ მიედინება. „წყვდიადის გულში“ გვხვდება ისეთი პირწმინდად მოდერნისტული ხერხები, როგორიცაა პაროდიული მითოლოგიური ალუზია, მთელი თავისი მრავალნიშნადობით. მგზავრობის დასაწყისში, კონტრაქტზე ხელის მოსაწერად მოსულ მარლოუს თითქოს გზას ულოცავს ორი ღრმად მოხუცებული, შალის ძაფის მრთველი ქალბატონი, რომლებიც მითოლოგიურ ბედის ქალღმერთებს — მოირებს განასახიერებენ (ძაფი ბედია ადამიანის). მათგან ერთ-ერთის იდუმალებით აღსავსე მზერა მარლოუს ათქმევინებს: „Ave, შალის ძაფის ბებერო მრთველებო! Morituri te salutant“. ანალოგიური შეძახილით — Ave, Caesar! Morituri te salutant! — გლადიატორები მიმართავდნენ რომის იმპერატორს ბრძოლის დაწყების წინ, კოლიზეუმში გამოსვლისას. კონრადის პოეტიკის ირონიულ-ასოციაციური მრავალნიშნადობა უკვე აქაც აშკარაა, მაგრამ ალბათ ძირითადი, რის გამოც მისი ნაწარმოები მაღალი მოდერნიზმის წინამორბედად აღიქმება ისაა, რომ „წყვდიადის გულის“ გამომსახველობით საშუალებათა მთელი სისიტემა ეფუძნება ძიების მითოლოგემას, როგორც გაცნობიერებული პოეტიკის ბირთვს და ნაწარმოების ჩანაფიქრის უმნიშვნელოვენეს ნაწილს. „ძიების“ მოტივის გასაძლიერებლად თვით იმ სპილოს ძვლის მომპოვებელ კომპანიას, რომელშიც მარლოუ იწყებს სამსახურს, „ელდორადოს კვლევა-ძიების ექსპედიცია“ (Eldorado Exploring Expedition) ჰქვია. არსებითად, კონრადის კაპიტანი მარლოუ (ჰერმან მელვილის კიდევ უფრო ადრეულ კაპიტან აჰაბთან ერთად), ინგლისურენოვანი ლიტერატურის ერთ-ერთი პირველი გაცნობიერებულად „მითოლოგიზირებული“ პერსონაჟია, ერთ-ერთი პირველი პაროდიული „მაძიებელი რაინდი“ (Quester Knight).

„წყვდიადის გულის“ ყველა პერსონაჟი, ისინი, ვინც მარლოუს ამ ჯოჯოხეთში მოგზაურობისას თან ახლავს, ან იქ ჩასვლისას ხვდება — ცენტრალური სადგურის თეთრკანიანი თანამშრომლები, ზანგი მუშები და მტვირთავები, გემის მეზღვაურთა გუნდის წევრები, „არსაიდან“ გაჩენილი მომლოცველები (სრულიად გაურკვეველია, რაღაც „წმინდა ადგილების“ მოსანახულებლად მიემართებიან ისინი მარლოუსთან ერთად, თუ იმისთვის, რათა კურცს სცენ თაყვანი), — სავსებით მიზანდასახულად ფუტურო, ცარიელ, უსახურ სტატისტებად არიან წარმოსახული. არც ერთი მათგანის ხასიათი არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი, რაც, ცხადია, ავტორისეული ჩანაფიქრის ნაწილს შეადგენს და არა ნაწარმოების „სისუსტეს“. ერთადერთს, ამათგან გროტესკულად გამორჩეულს — კომპანიის „არისტოკრატ“ აგენტს, რომლის კარიერულ გეგმებს მარლოუს გამოჩენასთან ერთად ეღება ბოლო, თვით მარლოუ ზიზღნარევი ირონიით მოიხსენიებს: „მე ვაცალე ლაქლაქი ამ პაპიე-მაშესგან შეთითხნილ მეფისტოფელს და უცებ მომეჩვენა, რომ თუ მის სხეულში თითს ჩავთხრიდი, შიგ ექნებოდა სიცარიელე და ცოტაოდენი თხევადი ჭუჭყი...“ (Conrad 2005: 34). ის, რომ ელიოტის ფიტულები ხმამაღლა ვერ მეტყველებენ და მხოლოდ ჩურჩული შეუძლიათ, ასევე კონრადის ასოციაციაა: მარლოუ იხსენებს, როგორ „უჩურჩულებდა [კურცს] უდაბნო მის შესახებ ისეთ რამეებს, რაც მან თვითონ არ იცოდა... და ეს მომაჯადოვებელი ჩურჩული მასში ხმაურიან ექოს გამოსცემდა, რადგანაც ის სრულიად ცარიელი იყო (he was hollow at the core)“ (Conrad 2005: 79). კონრადის პოეტიკური სამყაროს გამოძახილია ისიც, რომ „კაცის ფიტულებში“ გამომშრალი ქარი ზუზუნებს: „წყვდიადის გულში“ ერთ-ერთი ანორექსიული ზანგი მხოლოდ იმიტომ კვდება, რომ დარაბა რჩება მიუხურავი და იქიდან ქარი უბერავს — „ისევე, როგორც კურცს, მას არა ჰქონდა საყრდენი, როგორც

ფულურო ხეს, ქარის ქროლვას მინდობილს" (Conrad 2005: 78).

კონრადის სამყარო ბუნდოვანია, რთულია, გაურკვეველია. მარლოუს მოგზაურობაც (თვით მდინარეზე გემით მგზავრობის ფაქტისა და სპილოს ძვლის ფრომალური მიზეზის გარდა) აგრეთვე ბუნდოვანებით არის მოცული. ბუნდოვანი და გაურკვეველია თვით კურცი — „ძლიერი, მბრძანებლური ხმის" პარტონი და ამავე დროს მომაკვდავი, მისი და მარლოუს შეხვედრისას უკვე თითქმის გვამად ქცეული თეთრკანიანი შამანი. მის „დემონურ ღვთაებრივობას", რომელსაც მარლოუს თქმით, „ადგილობრივ ეშმაკთა იერარქიაში ძალიან მაღალი რანგი ეკავა", ველურები ეთაყვანებიან, როგორც განსახიერებულ ბოროტებას. თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ეს ადგილობრივი „მოლოქი" თეთრკანიანებშიც უსაზღვრო პატივისცემას და ლამის თაყვანისცემის განცდას იწვევს. კურცი როგორც მინიმუმ ბიპოლარულია: ჯუნგლების თეთრკანიანი ბოროტი ღვთაება, ის ზანგთა მშობლიური წყვდიადის გულს განაგებს, მაგრამ მას თეთრკანიანებიც ეთაყვანებიან. ამ თავის ამპლუაში ის მედიდურიც არის, მაგრამ ამავე დროს, საცოდავია, ღრმად ავადმყოფია, მომაკვდავია, „ცარიელია".

როგორც არ უნდა იყოს, თვით კონრადისათვის ამგვარი მრავალნიშნადობა, თხრობის აშკარა ბუნდოვანება და ამ გზით, მკითხველისათვის ნაწარმოებში ორიენტაციის გართულება სავსებით გაცნობიერებული ხერხი იყო, რომელსაც ის განგებ მიმართავდა. „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, მხატვრული ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, ის მას მრავალნიშნადობას აცლის, ანადგურებს ყოველგვარ ილუზიას," სწერდა კონრადი მეგობარს. „თქვენ, როგორც ჩანს, სიტყვასიტყვითი გარკვეულობის, ფაქტის გამოხატვის გწამთ. ცხადი და ნათელი დებულება მართლაც უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება ის არის, რომ მან მკითხველის ყურადღება შეიტყუოს და გადაიტანოს ისეთი რამეებიდან, რაც ხელოვნებაში მართლა მნიშვნელოვანია" (Conrad 2005: The Collected Letters v. 7, 457). აქედან — კონრადისეული თხრობის პარადოქსული სიმარტივე, რომელიც მის მიერ რეალურად მოთხრობილის სირთულეს არ შეესაამება და ნაწარმოების აღქმისას დამაბნეველად მოქმედებს. ეს აზრის გამოხატვის უშუალოება და ამავე დროს, რეალური სათქმელის ბუნდოვანება, შეუსაბამობა იმისა, რაც ითქმის იმასთან, რაც იგულისხმება, ანუ კონრადის მწერლური სტილი, ან უფრო ფართო გაგებით, მისი მხატვრული მეთოდი, „წყვდიადის გულს" ანათესავებს როგორც „კაცის ფიტულებთან", ისე „უნაყოფო მიწასთან", „1920 წლის ლექსებთან" და ელიოტის სხვა ადრეულ ნაწარმოებებთან. ელიოტის პოეტური სამყაროსათვის კონრადი იმითაც არის ახლობელი, რომ გროვერ სმიტის სამართლიანი შენიშვნით, „მისი ბოლომდე გაგება ხშირად მხოლოდ პირველყოფილი მემკვიდრეობის წესის, ინიციაციისა და ნაყოფიერების რიტუალების შესწავლით არის შესაძლებელი" (Smith 1966: 104).

თუმცა „კაცის ფიტულები" „უნაყოფო მიწის" დანამატს ნამდვილად არ წარმოადგენს, მისი წაკითხვა, როგორც ძიებისა და და ამ ძიების ჩაშლის ფინალური ეპიზოდისა, შესაძლებელიც არის და მართებულიც. ძიება, მოგზაურობა, ხან ზნეობრივ, რელიგიურ, ხან საერო ფასეულობათა საძიებლად წასვლა ელიოტის მთელ ადრეულ პოეზიას მსჭვალავს თვით „ჯ. ელფრდ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერის" ცნობილი დასაწყისიდან:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table...

[***მოდი წავიდეთ*** (ხაზი ჩემია — თ.კ.) მე და შენ, სანამ საღამო გაკრულია ცაზე, როგორც ნარკოზიანი ავადმყოფი (საოპერაციო) მაგიდაზე]

„კაცის ფიტულები“ მთელი ამ მაგისტრალური თემის ფინალური ეპიზოდია. ლექსის პერსონაჟები უკვე კი აღარ „მიდიან“ სადღაც, არამედ საბოლოოდ და ძალიან საფუძვლიანად „დგანან“. საქმე ისაა, რომ ელიოტის ამ ლექსში გრაალის ვერ მოპოვება, „მეთევზე მეფის“ ვერ განკურნება და ღვთაებრივ საწყისს ვერ ზიარება სიმბოლურად, ასოციაციურად და პაროდიულად უკვე ეპიგრაფშია განცხადებული. ზანგი ბიჭის წამოძახილი, რომ „კურცი მკვდარია“, სიმბოლურ-ასოციაციურსა და პაროდიულ კონტექსტში ნიშნავს იმას, რომ მკვდარია ღმერთი, მკვდარია კელტური მითოლოგიის მეთევზე-მეფეც და რომ ძიება დასრულდა კრახით. აღარსად წასვლას აზრი არა აქვს და მითუმეტეს, აზრი აღარ აქვს ძიებას. ფიტულები — არარეალიზებულ „მაძიებელთა“ მთელი ეს უსახური ბრბო, ფაქტობრივად, იმქვეყნად ცხოვრობს, რადგან როგორც ვთქვით, ლექსში სააქაოს და საიქიოს შორის ზღვარი წაშლილია.

„ამქვეყნიური ჯოჯოხეთის“ ელიოტისეული ხილვა რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი ალუზიით არის დაკავშირებული დანტეს „ღვთაებრივ კომედიასთან“, რომელიც, ცხადია, აგრეთვე „ხილვას“ წარმოადგენს. თვით კაცის ფიტულების — ცარიელი, უუნარო ადამიანების ცენტრალური სახე, სიტყვასიტყვით არის ნასესხები შექსპირის „იულიუს კეისრიდან“, სადაც ბრუტუსი „სიყვარულისგან დაცლილ“ ადამიანებზე საუბრობს, რომლებიც ადვილად ითრგუნებიან, როგორც ბებერი ჯალაგი, ფაფარს რომ დასცემს, როცა დეზი მოხვდება:

> But hollow men, like horses hot at hand,
> Make gallant show and promise of their mettle;
> But when they should endure the bloody spur,
> They fall their crests, and, like deceitful jades,
> Sink in the trial. (*Julius Caesar*, Act.4, Sc.2).

შექსპირული ნასესხობა აქ უშუალოა და სიტყვასიტყვითი. ლექსში რაიმე ღრმა, სტრუქტურული დატვირთვა მას ნაკლებად აქვს. „იულიუს კეისრის“ სხვა მინიშნებებთან ერთად, ის ნაწარმოების ერთიან შექსპირულ ასოციაციურ ფონს ჰქმნის, მაგრამ ეს ფონი მნიშვნელობით მეორადია. მის დეტალურ განხილვას ყოველი ცალკეული სტროფის დაწვრილებითი კომენტარი დასჭირდებოდა, რაც ქართველი მკითხველისათვის ნაკლებად საინერესო უნდა იყოს. ბევრად უფრო მნიშვნელოვნად გვესახება ის, რომ ძირითადი სულისკვეთებით, მთელი ლექსი ისევე, როგორც მისი ცენტრალური სახე, „წყვდიადის გულის“ გარდა, დანტეს „ჯოჯოხეთს“ და იოანეს გამოცხადებას ეფუძნება.

ელიოტის „კაცის ფიტულებს“ დანტე და ვირგილიუსი „ჯოჯოხეთის“ მესამე ქებაში, საიქიოს კარიბჭესთან ხვდებიან. აქ, „უვარსკვლავო წყვდიადში“, მათ შემოესმით აჩრდილთა „ოხვრა, გოდება და განწირული კვნესა ყველა არსებულ ენაზე“. სულთა ამ შემზარავი გმინვით დათრგუნული დანტე ეკითხება მეგზურს, ვისი ხმებია ეს, რომელი ტანჯული ბრბოსიო. და ვირგილიუსი პასუხობს:

> ... Questo misero modo
> tegnon l'anime triste di coloro
> che visser sanza 'nfamia e sanza lodo.
>
> Mischiate sono a quel cattivo coro
> de li angeli che non furon ribelli
> né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
>
> Caccianli i ciel per non esser men belli,
> né lo profondo inferno li riceve,
> ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli...

... Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidïosi son d'ogne altra sorte.
Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:[50]
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.
(*Inferno*, Canto III, 36-42; 46-51)

[ეს უბადრუკი ხალხია, ვინც ისე იცხოვრა, რომ ვერც დიდება ნახა და ვერც სირცხვილი ამქვეყნად. მათ ახლავს უგვან ანგელოსთა დასი, რომლებიც არც აუმხედრდნენ უფალს და არც ერთგულენი დარჩნენ მისი. ეს ლაქა ზეცამ მოიშორა, მაგრამ მათ არც ქვესკნელი იღებს... სიკვდილი მათთვის მიუღწეველია, მათი სიცოცხლე კი იმდენად აუტანელი, რომ სხვას ყველაფერს ისინი მიითვლიდნენ შვებად. ქვეყნად მათ არავინ არ გაიხსენებს, მათ ზურგი შეაქცია ღვთის სამსჯავრომაც და მადლმაც. დახედე და გაიარე — არ ღირს ესენი ბჭობად].

სწორედ ეს ზნეობრივად ნეიტრალურ აჩრდილთა ბრბო, რომელთაც ცხოვრებაში არც სიკეთე, არც ბოროტება არ უქმნიათ, არის ელიოტის პოემის ცოცხლად მკვდარ პერსონაჟთა ერთობლიობა, მისი პოემის „კაცის ფიტულები". ამ გლახაკებს თვით უფლის სამსჯავრომ, მათი ბედის გადაწვეტის ნაცვლად, ზურგი აქცია და ამიტომ, მათ ზეცა არ იღებს, მაგრამ მათთვის დახშულია ჯოჯოხეთის კარიც. ისინი არც ცოცხალნი არიან, მაგრამ არც მკვდარნი, მათთვის არც საიქიო არსებობს, არც სააქაო. თანაც „იქაურ" და „აქაურ" ჯოჯოხეთს შორის ზღვარი წაშლილია.

დანტეს „ჯოჯოხეთის" მესამე ქებას ისევე, როგორც მთლიანად „ღვთაებრივ კომედიას", ელიოტის პოეზიის სწორი აღქმა-გააზრებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ ამ შემთხვევაში მხოლოდ სულისკვეთებათა თანხვედრასთან კი არ გვაქვს საქმე, არამედ კონკრეტულ ალუზიასთან, ელიოტის ტექსტში დანტეს პოემის ცენტრალურ მინიშნებასთან, რომელიც კონრადის ასოციაციურ ფონთან სინთეზში, ნაწარმოების კონცეპტუალურ საფუძველს შეადგენს. მეორე მხრივ, ელიოტის პოეზიაში და კრიტიკულ წერილებში „ზნეობრივი ნეიტრალიტეტის" თემა მთელ ლიტერატურულ და ღვთისმეტყველურ ტრადიციად წარმოგვიდგება. პოეტი მასზე ყურადღებას ამახვილებს შარლ ბოდლერისადმი მიძღვნილ ესეში, სადაც ის აღნიშნავს, რომ „რადგან ადამიანები ვართ, ის, რასაც ვაკეთებთ, ან სიკეთე უნდა იყოს, ან ბოროტება და ადამიანებიც იქამდე ვართ, სანამ ან ერთს ვაკეთებთ, ან მეორეს. პარადოქსივით ჟღერს, მაგრამ უმჯობესია ბოროტება ჩავიდინოთ, ვიდრე საერთოდ არაფერი ვქნათ: ასე, ვარსებობთ მაინც" (Eliot 1951: 429).

სხვანაირად რომ ვთქვათ, ელიოტის წარმოდგენით, ზნეობრივი ნეიტრალიტეტი სრულ უზნეობაზე, თვით „ბოროტის ქმნაზე" უარესია. არც ღმერთს, არც ეშმაკს არ მინდობა, ზნეობრივი სახის საერთოდ უქონლობა არსებობაც არ არის, ის „არარსებობაა". ბოროტის მქმნელს ცხადია, ცხონება არ ეღირსება, მაგრამ სრულიად უსახურთაგან განსხვავებით, მას ჯოჯოხეთში ადგილი ნამდვილად ელოდება. ყოველ შემთხვევაში, ჯოჯოხეთის კართან მარადიული „აყუდება" მას არ უწევს, რაც თავისთავად, საბუთია იმის, რომ ეს ბოროტი გარდაცვალებამდე მაინც ცოცხალი იყო. ზნეობრივი კრიტერიუმის საერთოდ უქონლობასთან შედარებით, „ნეგატიური ზნეობის" პრიორიტეტს ელიოტი იქვე რომაელთა მიმართ პავლე მოციქულის ეპისტოლეს ციტატით იმოწმებს: „ნუთუ არ იცით, რომ ვისაც თქვენს თავს მისცემთ მონებად მორჩილებისთვის, მისი მონები ხართ, ვისაც დაემორჩილებით: ან ცოდვისა სასიკვდილოდ, ან მორჩილებისა სიმართლისათვის" (რომაელთა, 6:16). ანუ რადგან ის ცოცხლებს მიმართავს და არა „მკვდრებს", ცოდვისა და სიმართლის დილემას იქით, სხვა, ზნეობრივი „ნეიტრალიტეტის" ალტერნატივა, მოციქულს ვერც წარმოუდგენია.

„კაცის ფიტულების" ყოველი სტროფის დაწვრილებითი ანალიზი ამ ნაწარმოების მხატვრული შინაარსისაგან გაძარცვას გამოიწვევდა. „ამ ლექსის კომენტირება

უსაზღვროდ ძნელია. მისი ენა და ხატოვანება თავისი სიმატრივით განაიარაღებს მკითხველს, მაგრამ ეს სიმარტივე უსასრულოდ ქარაგმულია, ალუზიებით აღსავსეა, ბუნდოვანია“, აღნიშნავს ელიოტის ადრეული პოეზიის დაწვრილებითი კომენტარის ავტორი საუთამი (Southam1994: 202). საქმე ისაა, რომ ასოციაციური პოეტიკა ამ ასოციაციათა სინთეზს სწორედ მკითხველის ცნობიერებაში გულისხმობს: ალუზიების სიმრავლე მხოლოდ აღქმული და ცნობიერებაში სინთეზირბული სახით იძლევა განცდით-ინტელექტუალურ ეფექტს. ქაღალდზე დალაგებულ, თუნდაც ლოგიკურად სრულყოფილ „ფილოლოგიურ“ ანალიზში ის საკმაოდ მშრალსა და ემოციურად ნეიტრელურ შთაბეჭდილებას ახდენს. აქ,როგორც ნამდვილი მოზაიკით ტკბობისას, ასოციაციათა სინთეზირებისათვის დისტანციაა საჭირო, რათა ფერადი მინის ცალკეული ნატეხები შინაგან მზერას ერთიან ხატად წარმოუდგეს. დრო, წაკითხულისგან დისტანცირება და შემდეგ წაკითხულთან ხელახალი დაბრუნება ელიოტის პოეზიის აღქმის მთავარი „ინსტრუმენტებია“. ამიტომაა, რომ ყოველი ცალკეული ალუზიისა თუ რემინისცენციის გაშლა-გაშიფვრა უფრო პათანატომის მიერ გვამის გაკვეთას ემსგავსება, ვიდრე ცოცხალი პოეტური ქსოვილის ლიტერატურათმცოდნეობით კომენტარს. საბოლოოდ, მკითხველს ლექსის ნაცვლად, სწორედ ის „მასალა“ შერჩება ხელში, რომლისგანაც ლექსი მხოლოდ შემდგომ იქმნება. საერთოდ წარმოუდგენელია პოეტური ნააზრევის „მოყოლაც“ — იქ, „სადაც შესაძლებელია „მოყოლა“, იქ საწოლი აშლილი არ არის, იქ პოეზიას არა თუ არ სძინებია, თვალიც არ მოუხუჭავსო“, აღნიშნავს ოსიპ მანდელშტამი (Мандельштам 1991: 221). მაგრამ თუ მაინც, თვალსაჩინოების მიზნით, უკიდურესად გავამარტივებთ პოეტის სათქმელს, ანუ თუ ლექსს მის მთავარ ღირსებას — ასოციაციურ მეტაფორიკას ჩამოვაცილებთ და მშრალ დებულებათა სახით შევეცდებით ამ სათქმელის ჩამოყალიბებას, საბოლოოდ, რელიგიურ თვალსაზრისამდე მივალთ.

ელიოტის ბიოგრაფიასა და მის შემოქმედებას შორის პირდაპირი კავშირების ძიება მთლად სწორი გზა არ უნდა იყოს, მაგრამ ფაქტია, რომ გაშუალებული სახით, პოეტის რელიგიური მრწამსი უკვე მის ადრეულ ნაწარმოებებში წარმოჩინდა. ერთი მხრივ, ელიოტის პოეტიკა თამაშისებურია, ასოციაციურია და მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. მეორე მხრივ, ლინდალ გორდონის ცნობით (Gordon 1998: 211), თუმცა ოფიციალურად ელიოტი ანგლიოკათოლიკედ მხოლოდ 1928 წელს მოინათლა, ის უკვე 1921 წლიდან აქტიურად ესწრებოდა ანგლიკანურ წირვებს და ფაქტობრივად, ეკლესიურ ცხოვრებას ეწეოდა. ხსნა, ცოდვათაგან განწმენდა, ღვთაებრივ საწყისთან ზიარება ცხოვრების იმ კონკრეტულ პერიოდში მისთვის ძირითადი ზნეობრივი პრობლემა იყო. შესაძლოა, სწორედ ელიოტის ღრმა რელიგიური მედიტაციებით, ან ახლადმოქცეულის ერთგვარი „რადიკალიზმით“ აიხსნება ის, რომ მისი „ფიტულები“ ზნეობრივ წარმოდგენათა ფარგლებში საერთოდ ვერ მოიაზრება, რომ მათ თვით „ნეგატიური ზნეობაც“ არ გააჩნიათ. რელიგიური ფესვებით, ეს აზრი დანტეს ჯოჯოხეთის გარდა, იოანეს გამოცხადებას უკავშირდება. დანტეს მესამე ქებაც, უნდა ვივარაუდოთ, სწორედ იოანეს გამოცხადების ერთ-ერთი ეპიზოდით არის შთაგონებული, რაც ელიოტის ლექსის ესქატოლოგიურ განწყობილებას სავსებით შეესატყვისება. იოანეს გამოცხადებაში საუბარია ლავდიკიელთა ეკლესიის „ნელ-თბილ“, უსახო მრევლზე: „ვიცნი საქმენი შენნი, რამეთუ არცა გრილი ხარ, არცა ტფილი. ჯერ-იყო, რათამცა, ანუ გრილი იყავ, ანუ ტფილი. არამედ ესრეთ ნელ-ტფილი ხარ და არცა გრილი, არცა ტფილი. მეგულების აღმოგდება შენი პირისაგან ჩემისა. ... რამეთუ შენ ხარ უბადრუკ და საწყალობელ და გლახაკ და ბრმა და შიშუელ“ (აპოკალიფსი 3:15-17).

„უბადრუკ და საწყალობელ და გლახაკ და ბრმა და შიშუელთა“ ბრბო უკვე „უნაყოფო მიწაშია“ აღწერილი, სადაც პირველი ეპიზოდის ფინალში ეს ბრბო ლონდონის ხიდზე მიედინება და შემდეგ, კინგ უილიამ სტრიტით, ტაძრებს ჩაუვლის. იქვე მოყვანილია დანტეს ციტატი „ჯოჯოხეთის“ მესამე ქებიდან: „ვერც ვიფიქრებდი, რომ სიკვდილმა მოსპო ამდენი“ (დანტე ამას თავის ნელ-ტფილ პერსონაჟებზე ამბობს, ელიოტის

ტექსტში კი ლონდონის ხიდზე მიმავალნი იგულისხმებიან), რაც, ცხადია, მთელი ეპიზოდის ხატოვანებას „ინფერნალურ“ სიმბოლიკად აქცევს. მაგრამ „უნაყოფო მიწა“ მხატვრული აზრის მთელი სიმფონიაა, მრავალი მისი სახე, „კაცის ფიტულებთან“ შედარებით, რელიეფურიცააა და მკაფიოდ გამოკვეთილიც, ხოლო ლონდონის ხიდზე მიმავალი ბრბოს აღწერილობა იქ მხოლოდ ერთ-ერთი ეპიზოდია. აქ კი, „კაცის ფიტულებში“ — ამ უდაბნოში მდგარ, თივით დატენილ საფრთხობელათა გარდა თითქოს ამქვეყნად არავინაა. შემზარავ, უსახურ ფიტულთა „მასოვკა“, ფაქტობრივად, მთელ კაცობრიობას განასახიერებს. დანტეს ალუზიებთან ერთად, აპოკალიფსისის მოყვანილი ეპიზოდი, სადაც „აღმოგდება პირისაგან“ შეგვიძლია ბევრად უფრო „მარილიანი“ სიტყვის ევფემიზმადაც წარმოვიდგინოთ, ნათლად მოწმობს უკვე ადრეული ქრისტიანობის დამოკიდებულებას ზნეობრივად ნიველირებულთა მიმართ.

ლექსის უკიდურესად პესიმისტური ფინალი შემაძრწუნებელ განცდას იწვევს, თუმცა სავსებით შეესაბამება ელიოტის თეორიულ წარმოდგენას იმის თაობაზე, რომ პოეტური წარმოსახვის საგანი ყველაფერი შეიძლება იყოს, თვით „გულისამრევი რეალობაც“ (sordid reality). წარმოსახული სიტუაციის საყოველთაო პლანში განზოგადება ელიოტისათვის ჩვეული ხერხია: „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ ლირიკულმა გმირმა იცის, რომ „დრო ყოველთვის დროა, ხოლო ადგილი — ყოველთვის და მხოლოდ ადგილი და რაც რეალურია, მხოლოდ ერთი დროისთვის და ერთი ადგილისათვის არის რეალური“:

Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place.

მაგრამ ის „ერთი დროც“ და „ერთი ადგილიც“, სადაც ყველაფერი ხდება, ელიოტისთვის, თითქმის ყოველთვის, სივრცედ ქცეული, მითოლოგიზებული აწმყოა. ის, რაც მის პოეზიაში ხდება, ხდება მხოლოდ „ახლა“ და, მაშასადამე, ხდება „ყოველთვის“, რადგან

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

[ის, რაც შესაძლოა მომხდარიყო და ისიც, რაც მოხდა, მხოლოდ ერთ დროს გულისხმობს, ყოველთვის აწმყოს.]

დროის ანალოგიურად, სივრცეც ყოველთვის პირობითად შემოფარგლულია, თუმცა ამავე დროს, სივრცეც, დროც და მათ ფარგლებში მომხდარი მოქმედებაც ყველა-სივრცე-ყველა-დროში მომხდარი ყველა-კაცის-ყველა-მოქმედებაა. პარადოქსია, მაგრამ ეს უსასრულოდ პირობითი სივრცე-დრო ელიოტის პოეზიაში ჩვეულებრივ, რომელიმე ძალიან კონკრეტული ლოკალის სახით გვხვდება — ეს ხან ინტერიერია, ხან პეიზაჟი, ხან რომელიმე ურბანისტული გარემო (სანქტ-მარკოს ტაძარი, რესტორანი, კუნძული ნაქსოსი, ვენეცია, მეძავის ბინა, ჯერონტიონის სახლი, სუინის აბაზანა, „არარეალური ქალაქი“, ნიანგების კუნძული, და ა.შ.).

„კაცის ფიტულები“ ამ პირობით დაკონკრეტებას მოკლებულია — სივრცე აქ თითქოს შეუზღუდავია და მოქმედების ადგილად მთელი სამყარო წარმოგვიდგება. დრო, ცხადია, ისევ აწმყოა — კაცის ფიტულები აწმყოში „ჩურჩულებენ“, მაგრამ მოხსნილია ტოპოსის საზღვრები. მხატვრულ სივრცედ ლექსში მთელი დასავლური ცივილიზაცია წარმოგვიდგება, რომელიც ერთიან დროისმიერ ჭრილშია წარმოსახული — ის მარადიულ აწმყოშია განფენილი და ფიტულისმაგვარი საფრთხობელებით არის დასახლებული. ერთი შეხედვით, ქრონოტოპული სიტუაციის „გარღვევა“ პოეტს ფინალში აქვს მოცემული, სადაც „სამყარო მთავრდება“. მაგრამ თუკი რაიმე (მითუმეტეს — სამყარო) ლექსში „მთავრდება“, მაშინ ელიოტის მითოპოეტიკასაც ბზარი უნდა უჩნდებოდეს — „სასრული“ სიდიდეებით ქრონოტოპი ვერ შედგება,

მითოსის უნივერსალობა მის უსასრულობაშია. საქმეც ის არის, რომ სამყარო „კაცის ფიტულებში“ ს ა ე რ თ ო დ „მთავრდება“ (This is the way the world ends), ანუ მას ერთგვარ წესად აქვს „დამთავრება“, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ ის მაინცდამაინც ახლა, ჩვენს თვალწინ მთავრდება, ან დამთავრდა ცოტა ხნის წინ, ან უახლოეს მომავალში დამთავრდება. განუსაზღვრელი აწმყოს გრამატიკული დრო („ends”), რომელსაც ქართულ თარგმანში აწმყო პროცესუალობის ასოციაცია ვერ მოსცილდება („მთავრდება“), ხელს აძლევს ელიოტს, რათა ეს „სამყაროს დასასრული“ წარმოაჩინოს, როგორც მარადიული ხდომილება, რომელიც „საერთოდ“ და „ყოველთვის“ ხდება. სამყარო „დამთავრებადია“, იმიტომ, რომ ის სეკულარულია, ცოდვილია, ნელ-თბილია. მისი „დამთავრება“ არ არის ერთჯერადი, მაკროფიზიკური, ასტრონომიული კატასტროფა - ეს ქრონიკული ზნეობრივი კატასტროფაა, ზნეობრივი სივრცის აღსასრულია. ამგვარი აღსასრული, როგორც ელიოტი „ოთხ კვარტეტში“, ღამის ლონდონზე საჰაერო შეტევის აღწერისას აღნიშნავს, „დაუსრელებლის უსასრულოდ განმეორებადი დასასრულია“:

...the recurrent end of the unending.

შესაძლოა, საშინელი დასასრული უსასრულოდ გაწელილ საშინელებაზე უკეთესიც იყოს, მაგრამ არსებობს კიდევ ერთი, „კაცის ფიტულებში“ წარმოსახული ალტერნატივა — ეს თვით ამ საშინელი დასასრულის უსასრულობაა. ელიოტის ღრმა, კოშმარნარვ პესიმიზმს კონკრეტული მისამართი აქვს: სამყაროს „უსასრულოდ გაწელილი“ აღსასრულის მიზეზი სხვა არავინ არის, თუ არა თვით კაცის ფიტულები და მათი ზნეობრივი უუნარობა. ამავე დროს, ნაწარმოების ტექსტში ბიბლიის, დანტეს, შექსპირის, კონრადის, ბოდლერის და სხვათა გამაერთიანებელი ლიტერატურულ-თეოლოგიური ტრადიციის დამოწმება სათქმელის უნივერსალიზაციას ემსახურება, მიზნად ისახავს იმის მინიშნებას, რომ ფიტულები არ არიან მხოლოდ რომელიმე კონკრეტული დროის (ამ შემთხვევაში, გასული საუკუნის 20-იანი წლების) ზნეობრივი პრობლემა.

დამოწმებანი:

Brooker, Jewel S. T. *S. Eliot: The Contemporary Reviews.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness.* New York: W. W. Norton & Co, 2005.

Conrad, Joseph. *The Collected Letters v. 7,* 1920-1922. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Eliot, Thomas S. *Selected Essays.* London: Faber and Faber, 1951.

Gordon, Lyndall. *T. S. Eliot. An Imperfect Life.* London: Random House, 1998.

Mandel'shtam, Osip. „Razgovor o Dante“. *Izbrannoe.* Moskva: Interprint, 1991 (Мандельштам, Осип Э. Разговор о Данте. Избранное. Москва: СП Интерпринт, 1991).

Matthiessen, Francis O. *The Achievement of T. S. Eliot. A Essay on the Nature of Poetry.* Oxford: Oxford Univerisity Press, 1947.

Pound, Ezra. *Literary Essays.* Edited with an Introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1935.

Southam, Brian C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot.* San Diego: Harcourt Brace & Co, 1994.

Smith, Grover. T. S. *Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning.* Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Tillich, Paul. *The Protestant Era.* Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Temur Kobakhidze

Dante, Joseph Conrad, and the Revelation of St. John in T. S. Eliot's „The Hollow Men"

Summary

Key words: Eliot, Dante, myth, hollow men.

In European art and literature, symbolic representations of hell have always been infinitely diverse. Throughout the art and literary history, numerous poets, writers and artists have shown interest in the 'infernal' topic, and many of them have created some private and very personal 'infernos' of their own. The corresponding cultural image is exceptionally rich and overwhelmed with associations: infernal scenes of tortured sinners are pictured in grand facades of European Gothic cathedrals, and skillfully wrought dance macabre scenes are seen in their interior decorations, as are grinning sculls and skeletons, displayed in countless vaults and crypts, ancient engravings and illuminated manuscripts.

Unlike T. S. Eliot in „The Hollow Men", even the apogees of this gloomy genre like Hieronymus Bosch and Peter Brueghel the Elder are more tolerant, humane and colorful in representing their own infernal visions. The majority of tortured souls in Dante's *Inferno* are affluently colored and artistically 'alive', some of them being full-scale dramatic characters, radiating a tragic sense of life. The resurrected souls of Michelangelo's *Last Judgment*, notwithstanding its clearly religious subject, objectively praise the Renaissance Personality at its highest. Unlike all these, the hell of T. S. Eliot's 'cactus land' is devoid of any vivid emotion, it is black-and-white and desperate in its monotony. Stuffed men are absolutely uniform. The author's irony, which colored Eliot's earlier poetry from *Prufrock and Other Observations* to *Poems, 1920* and *The Waste land* is gone and never retrieved back in Eliot's later poetry.

In his densely populated longer poem, saturated with an abundance of literary and religious associations, Eliot radically transforms the traditional image of hell as a dark and torturous pit that has been universally applicable for centuries. Instead of picturing horrified souls in gloomy infernal caves, he depicts a seemingly simple yet complicated picture of both spiritual and physical paralysis of a society. In the world of „The Hollow Men" there is no room for a protagonist, a hero or an anti-hero. There is no drama, no collision, no conflict of characters of any kind. A bunch of paralyzed puppet-like whispering figurants, stuffed men resembling scarecrows, motionless, helpless, and colorless, are stuck in the soil of the 'cactus land'. The trouble with the hollow men is their overwhelming mediocrity, their 'hollowness' in the manner of some of Conrad's characters in *Heart of Darkness*, or their being 'lukewarm' like members of the Church of Laodiceans, described in the *Book of Revelation*. No author perhaps, before Eliot has portrayed a general image of such a horrifying dead end that results from the degradation of spiritual values, a blind alley of the overall moral disaster, completely devoid of any pathos and reduced to a helpless whimper.

Eliot's vision of contemporary disillusionment incorporates most important allusions to *The Divine Comedy*, which also is a *vision* as the genre in Mediaeval Literature. The very image of the hollow men is a literal borrowing from Shakespeare's *Julius Caesar*; though it seems much more important that part of the concept design and the image structure of the poem is based on Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, Dante, and *The Revelation of St John*. These allusions are widely discussed in the article along with the metaphysics of the 'end' as a symbol of permanent and recurring disappearance of ethical values in the society of the hollow men, who constitute for T. S. Eliot the mythopoeic image of a secularized mankind.

SARAH OSSIPOW CHEANG
(Switzerland)

Blaise Pascal and Marina Tsvetaeva: An Uncanny Proximity

The aim of my paper is to demonstrate that the thought of the seventeenth century French thinker Blaise Pascal (1623-1662) sheds an interesting light on the complexity of works written by the Russian poet Marina Tsvetaeva (1892-1940). Although mentions of Pascal are scant in the overall body of works produced by Tsvetaeva, her few references to the French philosopher are particularly striking and commentators such as Irma Kudrova (Kudrova 1996:200) and Alla Popova (Popova 2004:180) did not fail to note their presence without, however, dwelling on them. Tsvetaeva's knowledge of Pascal is not surprising, since she was introduced to French culture and literature from an early age. Indeed, in 1904, when she was eleven years old, her family moved for a year to the French speaking Swiss town of Lausanne in an attempt to restore her mother's failing health. There, as Viktoriia Shveitser notes, she read a lot in French. Moreover, she was boarding in a Catholic school where she became temporarily a fervent believer in God (Shveitser 2002:53). These circumstances create a very fertile ground to approach Pascal's writing, whose *Thoughts* are devoted, precisely, to the issue of the religious quest. In 1909 Tsvetaeva spent the summer in Paris where she attended a course on French literature at the Sorbonne (Tsvetaeva 2003:309). It is most likely that she would have been introduced to Pascal's works during this stay. Finally, in 1925 she moved to Paris where she lived until her return to Russia in 1939. A few years after moving to France, Tsvetaeva formally mentions Pascal in her notebooks.

A brief comment on Tsvetaeva's mentions of Pascal and their contextualization indicate how the philosophy of the French thinker contributed to the specificity of Tsvetaeva's poetics, namely her propensity to coin highly paradoxical formulae combined with a frequent use of oxymoron that is also the hallmarks of Pascal's writing.

In the 1930s Tsvetaeva mentioned Pascal three times in her notebooks: in 1930, in 1933 and a last time in 1935. The latest mention is the more explicit and the less ambiguous of all. In a letter to the poet Boris Pasternak where Tsvetaeva muses on the disappointment brought up by their real life encounter after many years of correspondence, Tsvetaeva asserts that she is interested in everything that was of interest to Pascal and that she is not interested in any of the things that were not interesting to the French thinker. As she puts it in Russian: „Мне интересно всё, что было интересно Паскалю и не интересно всё; что было ему не интересно" (Tsvetaeva 1997: 459). This quotation is telling, because it highlights Tsvetaeva's typical style, which is formulaic and hyperbolic. Indeed, the syntactic parallelism of the two clauses of the sentence and the lexical repetition of their terms create a startling effect that reinforces the point Tsvetaeva is making, namely the identity of interests between the French thinker and her. It is worth underlining, however, that far from being inserted in a context where she dwells on the French culture of the seventeenth century, Tsvetaeva asserts the intellectual similarity between herself and Pascal as a way of justifying her lack of interest for the kolkhozes and she does not specify what Pascal's interests were, leaving it free to her addressee to figure it out. Is she referring to Pascal the mathematician and engineer, who invented and patented the first calculating machine (Rogers 2003:8) or to Pascal the philosopher and religious thinker, who devoted the last years of his life on meditating about the benefits of believing in God? I consider that it is a fruitful hypothesis to assert that Tsvetaeva is referring to both. In other words, I argue that what Tsvetaeva appreciates in Pascal is not only his intellectual genius but also his multidimensionality, which enables him to merge scientific precision with spiritual inspiration. In this regard, it is highly relevant to note that in her essay „The Poet on the Critic" („Поэт о критике"), which was written in 1926, Tsve-

taeva asserts that a good poetic line should be as precise as a mathematical formula. As she puts it: „A verse is convincing only, when it has been verified by a mathematical (or musical, which is the same) formula" „Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой"* (Tsvetaeva 1997: 284). This remark is arrestingly similar to a comment Pascal made on poetry that is found in one of the last chapters of his *Thoughts* and where he asserts that „as we talk of poetical beauty, so ought we to talk of mathematical beauty [...]" (Pascal 1890:305). This intertextual link between Tsvetaeva and Pascal clearly reveals that although Tsvetaeva's assertion that she shares exactly the same interests as Pascal might sound excessive, it is indubitable that she has a similar expectation of the creative act, be it scientific, artistic, or spiritual, as something demanding a painstaking concision and aiming for as much precision as possible.

As was said earlier, Tsvetaeva's notebooks contain another mention of Pascal that was made in 1930 and in which she asserts the following: „Я любуюсь на правильность своего инстинка: недаром я не любила Valéry, оказавшегося анти-паскальцем". „I admire the rectitude of my instinct: it is not in vain that I did not love Valéry <a French writer>, who turned out to be against Pascal" (Цветаева 1997a:459). Tsvetaeva made this comment after having attended a talk on the French writer Paul Valéry (Tsvetaeva 1997:609). As Alla Popova explains, Tsvetaeva's opposition to Valéry is most likely to be a reaction against Valéry's assertion according to which in his *Thoughts* Pascal makes a particularly skillful use of language in order to convince his readers to adhere to his view (Popova 2005:180). To put it differently, Valéry accuses Pascal of manipulating the reader thanks to a subtle use of language. Tsvetaeva's rejection of this point of view is consistent with her belief that good authors are neither esthetes nor polemists, because it is impossible to separate the formal features of a literary piece from its content and reciprocally, as she explains in her essay „The Poet on the Critic" „Поэт о критике" where she asserts that 'the essence is the form' 'Суть есть форма' (Tsevtaeva 1997a: 296).

In 1933 Tsvetseva refers again to Pascal and expresses her opinion, according to which the existence in France of a philosopher and scientist such as Pascal beggars belief. As she puts it in French: „Pascal n'est exceptionnel ni en Russie ni en All<emand>, il l'est absolument en France. Plus qu'une exception: une impossibilité < под строкой: impensabilité >, un miracle < под строкой: un contre-sens>" (Tsvetaeva 2001:383). To put it in English: 'Pascal is not exceptional in Russia or in Germany but in France he is an absolute exception. More than an exception: an impossibility <under the line: something unthinkable>, a miracle <under the line: something that is counter-meaningful>". As this quotation indicates, Tsvetaeva shares the opinion of most Russian philosophers of the nineteenth and twentieth centuries who considered Pascal as an emblematic figure opposing the hypertrophied rationalistic streak of western philosophy that culminated in Descartes' exclusive reliance on reason. As Lesley Chamberlain observes in her historical account of Russian philosophy, thinkers such as Alexei Khomiakov (1804-1860) and Ivan Kireevsky (1806-1856) in the nineteenth century, Nikolai Berdyaev (1874-1048), Vladimir Solovyov (1853-1900) and Lev Shestov (1866-1938) in the twentieth century „wanted to include in truth the dimensions of feeling and imagination, just what Descartes said to be excluded if knowledge was to be reliable. They wanted truth to be in some measure personal. They wanted to preserve a place within reality for the unknowable" (Chamberlain 2004:143). In other words, the willingness of Russian traditional thinkers to accept the impossibility of reducing everything to rational causes made them particularly receptive to the philosophy of Pascal, which insists on the value of intuition in acquiring knowledge. As the critic Nicholas Hammond observes, „Pascal gives priority to the role of the heart *('heart')*, which has nothing to do with sentimental feelings but rather is closely tied to intuition" (Hammond 2003:247). Yet, Pascal does not discard altogether the rational agency; on the contrary, he designates it as a useful tool to confirm the intuition of the heart and that is why he assert that „we know instinctively that there are three dimensions in space, and that numbers are infinite, and reason then shows [...]" (Pascal 1890:102).

* All transaltions are mine. S.O.C.

The three essential components of Pascal's philosophy evoked so far, namely the recognition of some unknowable aspects of reality, the importance of intuition and the usefulness of combining the latter to reason are also present in Tsevtaeva's *Poem of the Air* (*Поэма воздуха*), which was written during the summer of 1927 and was partially inspired by the first transatlantic flight realized by Lindberg, as a note at the end of the *poema* indicates. To be more precise, Lindberg's remarkable achievement inspired Tsvetaeva to write poetry. The *poema* is a meditation in which Tsvetaeva tries to overcome the dead-end feeling that struck her after the death of the German poet Rainer Maria Rilke, who she admired and with whom she had been corresponding. The aspiration to overcome the suffocating feeling of human mortality triggered by Rilke's death compelled Tsvetaeva to meditate on the nature of the soul and the *Poem of the Air* gives an account of this meditation.

In the context of my investigation on the influence of Pascal on Tsvetaeva, the *Poem of the Air* is particularly relevant, because it contains several features that are echoing Pascal's philosophy. Indeed, Pascal's style is characterized by disconcertingly clashing images; as the scholar Thomas Parker remarks in Pascal's writing, „it is paradoxically confusion that engenders lucidity" (Parker 2008:155). This remark could be applied to the journey of the soul described in the *Poem of the Air* where the beginning of the journey is depicted as a departure into the divine unknown: „Into the divinity / Of the night" „В полную божественность / Ночи" (Tsvetaeva 1992: 560) (lines 61-2)*; „Into the complete unknown / Of the hour and country. / Into the complete invisibility" „В полную неведомость / Часа и страны. / В полную невидомость" (lines 66-8). These verses are consistent with Tsvetaeva's outlook on human knowledge as something very limited, which she also expresses in the following extract of a letter to Pasternak: „Boris, nothing is knowable together [...] neither honor, nor God, nor a tree" (Ciepiela 2006:199). The recognition of the impossibility to gain an absolute knowledge about anything resonates with Pascal's picture of man's restricted ability to understand his surrounding that is found in the passage of the *Thoughts* which is entitled „Man's Disproportion" and where Pascal explains that because they are caught between two infinites – the infinitely big and the infinitely small – humans are unable to have a true and comprehensive picture of the world. As he puts it: „Restricted in every way, this middle state between two extremes is common to all our weaknesses. Our sense can perceive no extreme. Too much noise deafens us, excess of light blinds us [...] too much truth overwhelms us. [...] This is our true state; this is what renders us incapable both of certain knowledge and of absolute ignorance" (Pascal 1890:23). In itself the recognition of the limited scope for human knowledge is not exceptional, however, Pascal pushes this idea to its extreme limit, as Jean Khalfa notes: „Most philosophers accept that there will always be an unknown beyond the limits of current science, but Pascal adds that there is also, necessarily, a void within it, at its foundation [...]" (Khalfa 2003:133). At this stage, it is worth making the hypothesis that what Tsvetaeva sets out to do in her *Poem of the Air* is precisely to explore this void and transform it into the place from which the ultimate spiritual meaning springs. This is in line with Alexandra Smith's observation that Tsvetaeva's „poem is all about conquering emptiness and ascending" (Smith 1999:212). In this perspective, it is significant that in the *Poem of the Air* Tsvetaeva echoes Pascal by depicting the annihilation of the perceptive power of the senses when they are confronted with an intensity that they cannot handle. As Mikhail Gasparov observes, in its journey into the sheer spiritual realm the soul looses the sensorial abilities that characterizes life on earth and the flight is depicted as a renunciation of the senses of sight, hearing, and touch (Gasparov 1997: 177). Thus the lyrical heroine loses firstly her ability to make sound „I no longer resoundv („Больше не звучу") (line 93), then she stops breathing „I no longer breathe" („Больше не дышу") (Tsvetaeva 1992: 562) (line 172) this stage his followed by the overcoming of the force of attraction when the lyrical heroine no longer feel her weight („Больше не вешу") (Tsvetaeva 1992: 562) (line 168). Incidentally, let us stress the acuity of Tsvetaeva's intuitive perception of the effect supersonic flights have on the body, since as Irina Beliakova observes, professional pilots report similar sensations (http://www.dommuseum.ru/index17.php).

* Further citations from this *poema* will be taken for this edition.

The gradual loss of sensorial perceptions depicted in the *Poem of the Air* also resonates with Pascal's depiction of the human inability to approach the extreme that was quoted earlier; it also reveals Tsvetaeva's belief that the ultimate spiritual truth is hidden from ordinary earthy life, as is expressed in the lines 97-98 where the lyrical heroine asserts that her journey begins by getting rid of the usually accepted truths: „Forget / the common truths" „Ходячие / Истины забудь" (Tsvetaeva 1992: 560). This is a particularly important comment, because it resonates with Pascal's demonstration of the relativity of knowledge which is summed up in his recommendation to always bear in mind that there are no absolute truth and therefore it is necessary to „add at the close of each truth that the opposite truth is to be remembered". This epistemological position explains Pascal's writing style, which is marked by his propensity to resort to clashing oppositions fused together in the figure of the oxymoron. Here, it is worth stressing that Tsvetaeva's style is also marked by clashing oppositions and, as was the case for Pascal, this style aims at expressing the fact that one's perception of reality and truth is always limited and partial. As Ute Stock remarks, such a feature stems from Tsvetaeva's „belief in the infinite complexity of human existence", which is „inexhaustible and always offering new perspectives" (Stock 2005:20).

Finally, in the *Poem of the Air*, the depiction of the soul's journey, which corresponds to Tsvetaeva's intuitive impressions of a flight, precedes the assertion of the ultimate reign of reason, which is expressed by means of the image of the soul's submission to the intellect „В полное владычество / Лба" „Into the complete sway of /The brow" (Tsvetaeva 1992: 566) (lines 362-3). This is in line with Pascal's opinion according to which reason is a useful tool to confirm and to demonstrate the validity of intuitive knowledge.

To conclude let us say that Tsvetaeva's paradoxical style derives from her awareness that the ultimate truth cannot be described and that is why in her essay „Poets with a history and poets without history" („Поэты с историей и поэты без истории"), which was written in 1933, i.e. precisely during the years when she evoked Pascal, Tsvetaeva asserted that "any definition, by giving an exact sense, is limited" „Всякое определение, давя точный смысл, ограничено" (Цветаева 1997b 1997:80). Not surprisingly such a statement also resonates with Pascal's position, which Khalfa describes as follows: „Pascal's theory of knowledge is, in fact, a 'negative epistemology': it constantly tells us what knowledge cannot be [...]" (Khalfa 2003:123). Furthermore, Tsvetaeva's depiction of the ultimate truth as a God that cannot be faithfully described but only approached by means of poetical images that are found in her *poema* "The New Years letter" „Novogodnee" (1922) and her three-poem cycle „God' „Bog" (1922) testify to Tsvetaeva's intellectual proximity with the philosophy of Pascal. Indeed, in the former *poema* she famously refers to God as a growing baobab („Не ошиблась, Райнер, Бог - растущий / Баобаб?" „That's God's a Baobab, Rainer, is it true / A *growing* tree?" (Brodskii 1997:145), whereas in the latter she depicts God as an ever-transforming and elusive principle metaphorically representing him as a slim gymnast and a running entity never to be attained: „Он в малейшую скваженку, / Как стройнейший гимнаст..." „Ибо бег он - и движется" (Tsvetaeva 1992:227).

Bibliography:

Brodskii, Iosef. *Brodskii o Tsvetaevoi.* Moskva: Izdatel'stvo „Nezavisimaya gazeta ", 1997. (Бродский, Иосиф А. *Бродский о Цветаевой.* Москва: Издательство Независимая газета, 1997).

Hammond, Nicholas. *The Cambridge Companion to Pascal.* Cambridge: Cambridge University Press. 2003.

Kudrova, Irma. 'Lev Shestov i Marina Tsvetaeva: Tvorcheskie Pereklichki', *Zvezda* 4 (1996): 191 (Кудрова, Ирма. „Лев Шестов и Марина Цветаева: Творческие переклички *Звезда*" 4(1996): 191).

Pascal, Blaise. *The Toughts of Blaise Pascal.* London: George Bell and Sons, 1890.

Popova, A. „Marina Tsvetaeva i Frantsuzskie Literaturnye Krugi 1920-1930-kh Godov. Obstoiatel'stva Nevstrechi". *Stikhiia i razum. razum v zhizni i tvorchestve Mariny Tsvetaevoi; XII Mezhunarodnaia nauchno-tematicheskaia konferentsiia.* 9-11 oktiabria 2004. edited by L. Vikulina. Moscow: Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi, 2005 (Попова, А. „Марина Цветаева и Французские литературние круги 1920-1980-х годов. Обстоятелство невстречи". *Стихия и разум, разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция. 9-11 октября, 2004 ред.* Викулина, Л. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005).

Shveitser, Viktoriya. *Marina Tsvetaeva.* Moskva: Izdatel'stvo: „Molodaia gvardiia", 2002. (Швейцер, Виктория. *Марина Цветаева.* Москва: Издательство „Молодая гвардия", 2002).

Tsvetaeva, Anastasiya. *Vospominaniia.* Moskva: Izdatel'stvo: „Izografus", 2003 (Цветаева, *Анастасия Воспоминания.* Москва: Издательство „Изографус", 2003).

Tsvetaeva, Marina. *Stikhotvoreniia i Poemy.* Moskva: Izdatel'stvo: PTO "Tsentr", 1992. (Цвстаева, Марина. *Стихотворения и поэмы.* Москва: Издательство ПТО Центр, 1992).

Tsvetaeva, Marina. *Neizdannoe – Svodnye Tetradi.* Moskva: Izdatel'stvo „Ellis Lak", 1997 (Цветаева, Марина. *Неизданное сводные тетради.* Москва: Издательство Эллис Лак, 1997).

Tsvetaeva, Marina (a). *Sobranie Sochinenii v Semi Tomakh.* том 5, kniga 1, Moskva: Izdatel'stvo: „Terra", 1997. (Цвстаева, Марина. *Собрание сочинений в семи томах.* том 5, книга 1. Москва: Издательство Терра 1997).

Tsvetaeva, Marina (b). *Sobranie Sochinenii v Semi Tomakh.* том 5, kniga 2, Moskva: Izdatel'stvo: „Terra", 1997. (Цветаева, Марина. *Собрание сочинений в семи томах.* том 5, книга 2. Москва: Издательство Терра 1997).

სარა ოსიპოვ ჩანგი
(შვეიცარია)

ბლეზ პასკალი და მარინა ცვეტაევა: უცნაური სიახლოვე

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პოეზია, ლიტერატურა, ცვეტაევა, პასკალი.

რუსი პოეტი მარინა ცვეტაევა (1892-1941) ცნობილია თავისი ტრაგიკული და ექსცენტრული ცხოვრებით. მისი შემოქმედების ემოციური ინტენსიურობა, თვალშისაცემი გამომსახველობითობა და ბობოქარი ვნებები, აცვიფრებს როგორც ბიოგრაფებს, ასევე ლიტერატურის კრიტიკოსებს. მიუხედავად იმისა, რომ ფრანგი ფილოსოფოსის ბლეზ პასკალის ასკეტური ცხოვრება და მისი დამოკიდებულება ქრისტიანობისადმი საკმაოდ შორს დგას ცვეტაევას დაუოკებელი ენერგიისაგან (აღარაფერს ვამბობთ პოეტი ქალის, მართალია, ხმამაღლა გამოუთქმელ, მაგრამ მტკიცე პოზიციაზე, არ მიიჩნევდეს თავს რომელიმე ინსტიტუციონალური ეკლესიის წევრად), უეჭველია, რომ ამ ორ ავტორს შორის მაინც არსებობს ე.წ. ინტერტექსტუალური კავშირი. როგორც რუსი პოეტი დასძენს, მას „აინტერესებს ყველაფერი ის, რაც შემოდიოდა პასკალის ინტერესთა სფეროში და სრულიად ინდიფერენტულია იმ საკითხთა მიმართ, რომლებსაც გულგრილად უყურებდა პასკალი" (ცვეტაევა 1997: 459).

ნაშრომის მიზანია დაამტკიცოს, რომ ცვეტაევას შემოქმედების სირთულეები გამომდინარეობს ძნელად მისაწვდომი ჭეშმარიტების დაუდეგარი ძიებისაგან. ეს არის ამოცანა, რომელსაც იგი ასრულებს რელიგიური თუ მხატვრული დოგმატიზმის უარყოფის შედეგად. ცვეტაევასთვის ჭეშმარიტების ძიება დაუსრულებელი პროცესია, რომელიც აიძულებს მას, შეიტანოს ეჭვი იმაში, რაც უეჭველად არის მიჩნეული

და არაფერი მიიღოს გადამოწმების გარეშე. მისი აზრით, შეუძლებელია ადამიანს რაიმეს მიმართ ამომწურავი და განსაზღვრული ცოდნა ჰქონდეს. ეს მოსაზრება გამოჩნდა მისი მეგობრის, ბორის პასტერნაკისადმი მიწერილ წერილში: „ამქვეყნად არაფერია შეცნობადი ... არც ღირსება, არც ღმერთი, არც ხე“ (სიეპიელა 2006: 199). სწორედ სულიერების ძიებისადმი მისწრაფების დაუოკებელი სურვილი აისახა ცვეტაევას 1920-იან წლებში შექმნილ ლექსებში. ამ პერიოდში დაიწერა პოემა ღმერთი (1922), ახალი წლის წერილი (1922) და ჰაერის პოემა (1927). ამ უკანასკნელზე დიდი გავლენა იქონია პირველმა ტრანსატლანტიკურმა ფრენამ და ცვეტაევას მეგობრის რაინერ მარია რილკეს სიკვდილმა. ჰაერის პოემაში მეტაფორულადაა გადმოცემული პასკალისეული მტკიცებულებები, მაგალითად, ინტუიციის მნიშვნელობა, ცოდნის შეფარდებითობა და ადამიანის მიერ მიუწვდომლის წვდომის შეუძლებლობა. მიუხედავად იმისა, რომ განმანათლებლების უმეტესობა თანხმდება იმაზე, რომ ცოდნა ძალზე შეფარდებითი ცნებაა, უაღრესად მნიშვნელოვანია ჟან ხალფას აღმოჩენა, რომლის მიხედვითაც ნებისმიერი ცოდნის „შუაგულში“ არსებობს ვაკუუმი, სიცარიელე (ხალფა 2003: 133). ჩემი აზრით, ჰაერის პოემაში ცვეტაევა იკვლევს სწორედ ამ ვაკუუმს და ახდენს მის ტრანსფორმირებას ისეთ სივრცედ, რომლიდანაც საბოლოოდ უნდა ამოხეთქოს სულიერებამ.

უნდა აღინიშნოს, რომ შეუძებელია ერთდროულად და ამომწურავად ორი უსასრულობისა, უსასრულოდ პატარას და უსასრულოდ დიდის, შემეცნება. სწორად ეს წარმოადგენს პასკალის არგუმენტს, რომელიც ასახვას ჰპოვებს ცვეტაევას პოემაში მთელი ეს მშვენიერება (1921). აქ ორ უსასრულობას შორის მკვეთრი კონტრასტი იწვევს მოკრძალებულ შიშს დაფარული ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გაცხადების მიმართ.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ცვეტაევას შემოქმედებაზე პასკალის გავლენის ანალიზი რელევანტურია, რადგან წარმოდგენა გვიქმნის პოეტი ქალის სულიერ სამყაროსა და მსოფლაღქმაზე. ამას გარდა, ცხაყოფს პარადოქსული ფორმულების შექმნისკენ პოეტის მიდრეკილებას, რაც, ასევე, დამახასიათებელია პასკალის ნაწერებისათვის. ორივე ავტორი იყენებს ლიტერატურულ სტილს, რომელიც მიზნად ისახავს მკითხველის დაბნევას, რათა ამ გზით დაანახოს მათ თავიანთი რწმენის არასტაბილურობა.

ГАННА УЛЮРА
(Украина)

С чужого голоса: «устное повествование» в российской женской прозе 1990-2000-х

Проявление имитаций устной речи (и ряда схожих приемов, вплоть до примата бытового сказа) в современном художественном тексте связывают, с одной стороны, с предполагаемой исчерпанность стилизационного направления в литературе, а с другой – с деструктирующими литературными практиками. В последнем случае переход стиля из одного рода (фольклорного или антропологического) в другой (повествовательно-фикциональный) не только меняет звучание стиля в несвойственных ему условиях, но и обновляет/разрушает сам данный род. И здесь важным оказывается, что устная речь по умолчанию и в восприятии читателя имеет четкую антиструктурирующую направленность, она прямо избегает требований «правильного построения» фиксированной речи. Российская литературовед Татьяна Маркова, рефлексируя над проблемой речевых моделей в прозе конца прошлого века, замечает: «В новейшей литературе возникают сверхсложные, гибридные языковые формы, в которых литературное и „мифологизированное" слово оказывается включенным в слово разговорное, диалогическое, просторечное, даже жаргонное, и этот контрастный речевой план делает особо зримыми рождающиеся в „пограничной" зоне новые речевые модели (...). Устная речь перемещается с периферии в центр художественного внимания, что выражается в тексте экспансией приемов разговорного синтаксиса (...). О насыщенности, даже перенасыщенности повествовательной формы современной прозы внелитературными оборотами, придающими ей характер коллажности, эклектичности (и отсюда – ироничности и редуцированности), который выражает ее концептуальную устремленность к естественности, раскованности и свободе самовыражения как высшей ценности человека, живущего в „эпоху масс"» (Маркова 2003: 9, 10). С этим наблюдением сложно не согласиться. Однако, очевидно, что при таком подходе в зоне внимания оказывается не только появление или приоритет повествования, ориентированного на разговорную речь. Устное понимается здесь не в значении «разговорное». Разговорная речь нейтральна, устное – понятие маркированное, в том числе оценочно. Это своего рода культурологическая проекция, смысл которой заключается в том, что «устный» текст в отличие от «письменного» ни частично, ни полностью не может быть рационально понят, а только принят – равно как и отвергнут – на правах манифестации говорящего (сошлемся для пущей убедительности на «истерическую» концепцию Пьера Жане). «Идеальные» границы спектра при таких условиях сохраняют за собой текст фольклорный (относящийся не к фольклору, но к фольклорности) – это что касается «устного», и эпистолярный по отношению к «письменному» (Толстая 1989). Речь идет, конечно, и о стилизованной культурной репродукции[1] устной речи, а, стало быть, и о характере используемого кода, который обеспечивает разрушение привычных условий словесного выражения и тем самым способствует деконструкции, в том числе, самого процесса литературного творчества.

Философская основа современного восприятия «устного» и «письменного» заключается в идее идеальной силы голоса: говорящий и слушающий в момент устного общения присутствуют одновременно, между ними и речью нет дистанции; голос и идеальный смысл максимально приближены друг другу. Кроме того, голос как знак и факт человеческого тела связан с ощущением привязанности человека к самому себе. Рефлексия над структуралистскими гипотезами языка, выносящими область языкового значения за

пределы языка, «разоблачает» устное слово как способ единства мысли и звука. Однако никогда не затронутое письмом устное слово при таком подходе есть и всегда было именно письмо (Деррида 1998: 218–225). «Голос всегда представляется наилучшим выражением свободы, – пишет Жак Деррида. – Он сам по себе есть свободная речь, свобода слова, свободное высказывание, которое не нуждается в каких-либо взятых извне означающих, а потому и не может их лишиться» (Деррида 200: 323). «Устное повествование» в таком ключе становится успешным носителем постмодернистского мировосприятия и широко востребованным художественным и методологическим приемом (от примата качественных методов в социологии до техник Verbatim в театре). На постсоветском пространстве оно оказывается более чем успешным также для преодоления монологического нарратива советского времени: возможность нового видения, которая открывается через осознание феноменологического Другого, обнажает многоуровневые и разнородные связи, исторические и социокультурные. Любая же попытка включить в текст множественность, по свидетельству, к примеру, голландского нарратолога Мике Бал, приводит к отказу от изложения в третьем лице в пользу слияния в тексте позиции автора и субъекта повествования (Bal 1993). Таким образом возникает диалог равных, субъект-субъектный нарратив.

Это что касается общей тенденции современного литературного процесса. Какова же специфика ее «работы» в отношении российской женской прозы?

Глубоко погруженная в тему «наивного» женского текста российская лингвист Ирина Сандомирская так обозначила специфику русской женской прозы начала 1990-х: «Такое говорится в женском кругу – на кухне, за чашкой чая, в курилке, у врача, в очереди на аборт. Когда женщина оскорбленная, разъяренная выплескивает текст без малейшей паузы, когда она не рассказывает, а выговаривается. Не важно, о чем она говорит. Главное – это ее состояние. Диалог, который совсем не диалог, а маниакальный монолог, крик в спину человеку, который уже давным-давно ушел. Можно ли считать это жанром литературы?» (Сандомирская…1993: 239). Проблема, которую озвучивает Сандомирская в границах женской прозы, это не столько проблема жанра, сколько структурированности текста по шкале «письменное сообщение – устное сообщение» с оглядкой на условия порождения обоих вариантов. Любая приемлемая зафиксированная форма будет предпочтительнее «выговоренного» сообщения для «норм» канона монологичности. Письменное высказывание «доминирует» касательно точности передаваемой информации, отношение к устному тексту в таком контексте складывается как неудовлетворительное (прежде всего, с точки зрения коммуникации и «правды вымысла») – речь идет о культурной иерархии текстов, конечно. Дело не только в том, что с точки зрения способов передачи информации структурированность письменного языка выше, чем у звучащей речи, даже если имеем дело с имитацией таковой (на этом настаивал, кроме прочих, Борис Гаспаров (Гаспаров 1999), но и в том, что женская проза охотнее и органичнее присваивает маргинальные «низкостатусные» литературные формы. Российский литературовед Анна Надольская, рассмотревшая разговорное начало в качестве композиционного приема новейшей женской прозы (материалом для анализа здесь стали рассказы Нины Горлановой, Людмилы Петрушевской, Кати Метелицы), приходит к выводу о том, что специфическим для этого сегмента литературы оказывается фатический речевой жанр болтовни (прежде всего, соскальзывание с темы разговора по ассоциации). При этом наиболее убедительным результатом исследования Надольской выступает утверждение: «В таком случае, понятие болтовни получает особую экспрессивную окраску, ведь категории „мужского“ и „женского“ в нашей культуре маркированы и снять идеологичность, которая неизбежно возникает в связи с этими категориями, невозможно. До сих пор считается, что болтовня – это прерогатива женщин (…). Применение в основе такого письма фатического речевого жанра в сочетании с использованием жестко закрепленной жанровой формой воссоздает особый способ осмысления действительности, отличный от мужского» (Надольская 2005). Между тем, исследовательница прямо связывает

замещение книжной традиции разговорной с автоматизацией/нивелированием элементов, более не способных отражать изменившуюся социальную реальность (Надольская 2009). Обращение женщин к устной традиции в соответствии с заявленным подходом объясняется спецификой исторически сложившихся сфер женской (суб)культуры. Однако куда важнее для собственно литературных особенностей женской прозы оказывается акцентуация того, что фатическая речь – это особая модель взаимодействия коммуникативных ролей, максимально приближающая нас к личности говорящего. Идея особого женского внутреннего опыта, положенная в основу репрезентаций женской прозы как целостного культурного феномена, коррелирует здесь с мыслью об «индивидуальных чертах дискурсивного мышления языковой личности», которые, – настаивают филологи, – «в большей мере проявляются в низовых жанрах повседневной коммуникации» (Винокур 1993: 7).

Хрестоматийный пример такого литературного стиля – «магнитофонная речь», «сумасшедший язык очереди» Людмилы Петрушевской: «Каждый ее рассказ – это словно разговор подруги с подругой, или двух сослуживиц» (Вирен 1989: 203), «Подлинная стихия Петрушевской, как и прежде, – устная речь в различных ее вариантах. (...) Причем эти повороты то и дело происходят и в речи автора-повествователя, и в так называемых монологах – разницы тут нет почти никакой, дистанция между автором и героиней, излагающей свою историю, сведена до минимума» (Ремизова 2000), писательница говорит голосом «рассказчицы-сплетницы, умной и внимательной к человеческим грешкам» (Морозова 1998: 10) и так далее (Маркова 2004; Гощило 1996; Кузьменко 2001).

Аналогичный подход весьма оправдано сохраняют исследователи и в отношении писательниц, наследующий Петрушевскую. Так, пермская филолог Юлия Даниленко при анализе повествовательных моделей прозы Нины Горлановой замечает, что автор не стремиться удержать нарратив в рамках одной повествовательной инстанции, «сталкивает» разнородные речевые элементы в рамках одной фразы или предложения, делает акцент на интонации, ритме и таким образом воссоздает специфику живого устного разговора. «Горлановские тексты, – заключает исследовательница, – стремятся воспроизвести форму первичных речевых жанров, для которых важна фатика (наслаждение от общения), а не информация, потому событием горлановских текстов становится событие речи. Проза Горлановой соотносится с существующими сегодня жанрами устной речи: «разговор по душам», «дружеская беседа», «застольный разговор» (Даниленко 2006: 11).

Примеры того же порядка, но иного рода – это, скажем, безфабульные дневниковые записи Кати Метелицы (прежде всего, «Дневник Луизы Ложкиной» и «Лбюовь»), акцентирующая дневниковую же форму «Валторна Шиклопера» Марты Петровой или «сверхмалая» проза Линор Горалик.

В 2008 году Линор Горалик выпустила авторский сборник малой прозы «Короче», один из вошедший в нее циклов назывался «Говорит:» (Горалик 2008: 83–124). В интервью писательница так мотивирует и поясняет это произведение: «Разные люди, разные тексты. Там есть тексты, которые рассказаны знакомыми, – я спрашиваю разрешение, спрашиваю, ставить ли посвящение, если да – то как... Есть чистый вымысел. Это просто удобный формат, чтобы придумать какой-то рассказ. (...) Малая форма и малая интонация. То есть возможность спокойно и скупо рассказывать большие вещи» (Разговорчики 2006). В изданный цикл вошли девяносто три рассказа, которые по форме представляют собой фиксированную прямую речь. Все они фабульные. Все имеют адресата (обращены к разным людям – Лене, Наташе и другим, но всегда и по преимуществу к женщине). Графическое оформление подчеркивает здесь идею фрагментарности и диалогичности, тексты производят впечатления вычлененных из спонтанного речевого потока: каждый рассказ начинается с прописной буквы, в середине или конце предложения, снабжен начальным отточием и тире, указывающим на актуальный диалог (к примеру: «–...аж трясет.» или «– ...в общем, пятнадцать лет.»). При этом каждая история рассказывается от начала до конца, каждый

из сюжетов мини-рассказа выстроен по третичной схеме (завязка–кульминация–развязка) и «изолирован» от непосредственных реакций молчащего собеседника, что позволяет обратившему к «Говорит:» российскому литературоведу Анатолию Барзаху отметить: «Ситуация погружена в чужую речь (а фактически подменена ею: „фрагменты речи" не совпадают с „фрагментами реальности")» (Барзах 2010).

Для пущей наглядности полностью процитирую один из рассказов цикла и детальнее остановимся уже не на цикле, а на этом конкретном тексте: «–...куда вы все идете, а ну не ходите! Светофор, что ли, не видите? Красный светофор, а вы идете! Ходил тут уже один! Да куда же Вы, молодой человек, идете? Не идите! Они остановились, а вы и идете, а они сейчас вон оттуда поедут! Поворачивать начнут, а вы пойдете – только полдороги перейти и успеете! Ходил тут уже один на красный! Ну куда же Вы идете, женщина! Они же теперь слева поедут, ну ждали-ждали, так подождите еще пять секунд! Ходил уже один, и вон оно как кончилось! А я ей говорила – не иди замуж, он дурак! А она – нет, не дурак! А я – „Нет, дурак!" А она – „Нет, не дурак!" Разве ж кто меня слушает? И вы не слушайте, идите, идите, все там свидитесь!».

На первый взгляд, в «методе» Горалик примиряются и приравниваются разъединенные у Михаила Бахтина речевые жанры – сюжетного повествования и бытовой реплики[2]: высказывание, оставаясь единицей речи, претендует здесь на функцию единицы языка. Однако, в случае «–...куда вы все идете» мы имеем дело с узнаваемой формой литературной стилистики, построенной на глаголах со значением «говорить» и «слушать». А она, как известно, не только прямо отражает устные формулы, но ориентирует тексты на звучание; и тогда рассказанная история становится не тождественной истории прочтенной. Те факторы, которые позволяют Горалик имитировать устную речь, касаются, прежде всего, сиюминутной доли сообщения, проявляющейся в четко обозначенный момент коммуникации (реплики, отмерянные временем горящего красный света светофора), а также предшествующей информации, известной или сообщенной собеседнику (вроде вести о погибшем под колесами дураке-не-дураке). В последнем случае важным оказывается содержательный повтор – он для Горалик не только способ воссоздать устную технику общения, но и напомнить о уже сообщенном: здесь – о замужестве некой женщины (очевидно, дочери героини) и ее вдовстве. Однако и повторы структурные в духе реплики «ходил тут уже один» предстают значимыми для восприятия смысловой стороны рассказа (это отличает «устное повествование» Горалик от собственно живой речи). Между тем, именно в эти момент актуализируется то свойство устной речи, которое заключается в необратимой по умолчании смене состояний: в каждый отдельный фрагмент сюжета «–...куда вы все идете» воспринимается только отдельный сегмент текста. Так же нагруженной с точки зрения смыло- и сюжетостроения оказывается диалогическая природа рассказа (даже если мы не слышим адресатов высказываний). Именно потенции диалога – даже простейший разговор предполагает чередование Я и ТЫ – позволяет обозначить здесь способность собеседников к взаимной и обратимой идентификации. Звучание же в свою очередь производит суггестию независимо от того, «считывает» ли адекватно смысл слушающий (равно и говорящий). Дословная передача речи персонажа (акт этот у Горалик носит скорее перфомативный, чем итеративный характер) актуализирует «неозвученный» голос рассказчицы, которая отказывается таким образом от роли «судьи» и выступает исключительно в функции «свидетеля».

Очевидно, в основе такого подхода к «устной» женской прозе (и в репрезентации, и в рецепции) лежит бахтинское обозначение речевых жанров как особого типа высказываний. В итоге каждый новый элемент в структуре такого произведения не получает своего «точно закрепленного места» в отношении других элементам. Единственная связь, которая фиксируется – это отношение к ближайшему отрезку «речи». В то же время именно такая организация текста позволяет лингвистам, изучающим современную женскую прозу, выделять ее повышенную диалогичность и при выборе типа нарратора, и в особенностях

коммуникативного синтаксиса (в этом случае речь идет о взаимоотношении внешней и внутренней речи рассказчицы, а последняя традиционно соотносится с «устным»): «В ней все время присутствует диалог, происходит передача либо чужой речи, либо своей в форме прямой или несобственно-прямой речи (...). В то же время внутренняя речь героев, лишенная упорядоченности внешней речи, может представлять собой предложения, развертывающиеся на несколько страниц, и отдельные отношения в ней обозначены только тире (...). Эти тире как бы отмечают событийные и мысленные „паузы", которые дают время найти основания связности между отдельными „квантами" текста» (Фатеева 2000: 573–586).

И здесь самое время припомнить казус «черного постмодернизма». Понятие это вводит (заодно и фиксирует соответствующие литературные практики) афро-американская феминистка белл хукс, когда говорит о том, что повествовательные модели, присущие литературе постмодернизма не органичны для черной культуры, чья специфика заключена в мультикультурализме как типе мировосприятия (в категориях белл хукс он однозначно трансгрессивен (hooks 1981, hooks 1981a). Однако стремящиеся к популярности и успеху у широкого круга читателей и не желающие прослыть ретроградами от изящной словесности афро-американские авторы стараются использовать в своих текстах приемы и подходы, не свойственные их этнической и национальной литературной традиции. Удвоение же, даже в этом случае, – это просто в два раза больше: не лучше, а только больше. Обращение женских прозаиков, помещенных на правах субъекта актуального литпроцесса в ситуацию постмодернистского «фонетического» письма, к «устному повествованию» связано отчасти с изменением метода, которого требует проговаривание тематики, табуированной ранее и табуированной в соответствии не только с этическими и эстетическими, но и лингвистическими нормами. Женская культура рассматривается как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресаты, ни один из которых не есть «он» (то есть абсолютный Другой), но преимущественно «Она как Я»; такие же законы сообщаются построению женского текста как художественного произведения. Таким образом – изменением коммуникативных моделей и читательских установок – «устный» женский текст преодолевает «постмодернистское» недоверие к тексту на правах беседы женщины с женщинами об общности *их* судеб.

Несомненно, что при таких условиях наибольших модификаций в женской прозе, ориентированной на устный код, претерпевает тот уровень читательских ожиданий, который принято обозначать термином «документальность» и который совмещает, с одной стороны, проблемы вымысла, с другой – высокую структурированность текста. Документ, вступая во взаимодействие с литературой вымысла, сообщает ей не только специфический «мотивный набор» (от размышлений над тем, чем есть реальность до языковых кодов), но и особые нарративные конструкции (монтаж, коллаж, фрагмент и так далее). А российская историк культуры Ирина Каспэ, вслед за американской филологом Дороти Смит, уверенно утверждает: в различении литературы и документа основанием является режим восприятия текста, при этом «роли читателя и автора чаще задаются в гораздо большей мере контекстом, нежели текстом» (Каспэ 2010: 14). И контекст в данном случае предполагает высокую степень соотнесения текста, ориентированного на документ, с зоной личного опыта читателя. Другими словами: язык «устного повествования» «правдив», поскольку он скорее соответствует, нежели просто отсылает к природе вещей.

Обратимся к двум рассказам – «Бабуле» Ирины Денежкиной и «Жисти» Александры Корсаковой. По форме оба произведения представляют собой протокол качественного интервью, содержательно – это беседа юной девушки (героине Денежкиной – 25 лет, Корсаковой – 16) с женщиной старшего, «дистанциированного» генерацией родителей, поколения.

Рассказ Корсаковой предваряет сообщение редакции о том, что автор произведения –школьница из поселка Приволжский Тверской области – собрала и записала воспомина-

ния очевидцев немецкой оккупации, сохранив речевую стилистику и фонетику рассказчиц. Однако в этом сообщении есть две неточности. Что касается сюжета – речь идет не только о военных воспоминаниях женщин, но и детских, довоенных (героини рассказа родились приблизительно в конце 1920-х), а также послевоенных, вплоть до пенсионных – рассказанная жизнь героини последовательна, хронологически структурирована и завершается «предвидением» будущего: «... Какая наша жисть... Не надо никакой войны, спаси и сохрани. Живите спокойно. Нам-то всем досталось... Мы здесь ходим такие все бабушки – от силы пять лет, все помрем. А вам надо жить. Вы старайтесь. И глядите. За нами тоже всё глядели. Глядели и учили. Вот так... Такая наша жисть» (Корсакова 2005: 236). Второе замечание касается количества рассказчиц и прагматики отношения автора-редактора к женским устным историям (т.нз. oral herstory). Корсакова составляет коллаж из разных сюжетов. Количество рассказчиц установить сложно – их речевая стихия идентична авторской, однако мы имеем дело не менее, чем с тремя исходными интервью (вопрос, вероятно, был один «Какая у вас была жизнь?»; скажем, в процитированном фрагменте «говорят», очевидно, две женщины). Смычкой между «разнородными» фрагментами рассказа оказываются ключевые темы женской биографии: переход от детства в девичество (здесь он же есть мотив перехода к «взрослой» работе в колхозе), замужество, материнство, вдовство; и, конечно же, война.

Рассказ Денежкиной – это первое опубликованное произведение из цикла «Герои нашего времени» – представляет собой «открытый» разговор двух собеседниц: одна рассказывает о ключевых моментах своей биографии, другая – комментирует и задает наводящие вопросы. Старшая женщина (ей 83 года) излагает историю своего детства, вступления в колхоз (речь идет о коллективизации Урала), голодного 1929 года, учебы в школе ФЗУ, первой любви, замужестве, рассказывает о том, что ели в уральском селе и во что одевались во время войны; молодую волнуют проблемы «обычной» старости («И невозможно себе вообразить, что не всегда они были такими: в морщинах, которые никаким пластилином не замажешь, без зубов, ворчливые, плохо видящие и соображающие старые перечницы. Будто сразу и родились такими, никому не нужными, разве что с младенцем посидеть, пока мама с папой в кино смотаются» (Денежкина 2006), сексуальности, контрацепции, «не-женского» сельского труда и тому подобное.

Прямая речь «интервьюируемых» героинь Корсаковой и Денежкиной формирует нарратив повседневности (так как его понимает современная антропология – как фабульное высказывание, в котором четко вычленяются два события – то, о коем рассказывается и событие самого высказывания (Шюц 1988; Берто 1997; Емельянова 2003). Здесь озвучиваются определенным образом организованные повседневные практики, особенности межличностных и межколлективных контактов, инициативные формулы etc. Мотив войны как социальной аномалии в тексте Корсаковой и пугающее настоящее 2000-х в сочинении Денежкиной позволяют рассказчицам сформировать «свое» пространство, отделить себя от чужого сообщества и таким образом идентифицировать себя и «ритуалы» своих биографических «действий». Каждая биографическая ситуация в таких условиях имеет свою историю. То, что в рассказе о своей жизни героини вновь проживают ее, позволяет им не просто интерпретировать минувшее, но и корректировать свое действующее «Я» – так формируется рассказ одновременно о прошлом и о современном состоянии сознания рассказывающей. См. фрагмент «Жисти», посвященный замужеству героини, по факту неудачному: «Сюда замуж вышла! Меня высватали! Какой-то дядька высватал меня, познакомил, нахвалил жениха... А ведь война была – мы все, девчонки, за инвалидов пошли, и безногих, и глухих, и безруких – всяких. Всех подобрали, да. А что ж, они виноваты, что ли, которые такими с войны пришли? У нас один был, глухой-глухой, а хороший парень, пошла девчонка замуж за него. А хороших-то и не было. Мало хороших-то. Хорошие пришли, так они вон уехали, в Москву да за Москву, когда война-то кончилась...»

(Корсакова 2005: 234). Такую же пояснительную и корректирующую природу имеет сюжет «Бабули», посвященный деторождению: «Нас всего было тринадцать. Мама тринадцать родила, а нас пятеро только осталось. Потому что болели, а врача не было. Вот заболели корью, все выжили, а один умер. Бабушка, папина мама, лечила травами, конечно, но не все с трав-то выживали. Потом мама работала на тяжелой работе, недонашивала. Рожала неживых. Последний раз двойню родила, они три дня кричали, а потом умерли. Дело в том, что мама ездила за сеном с мужчинами, она всю мужскую работу выполняла, некому было работать-то. И она была беременная семь месяцев. А зимой сани то в одну сторону упадут, то в другую. Надо было отваливать. Она мужчинам помогала. И дети недоношенные родились» (Денежкина 2006).

Очевидно, что рассказ о жизни в обоих случаях не синонимичен ситуации самого процесса жизни, он организован вокруг определенной идеи, завершенной и прерывной. Значительность ключевых моментов oral history в сочинений Корсаковой и Денежкиной определяется силой внешней – самой рассказчицей, но больше – активно присутствующим интервьюером в качестве одного из героев рассказа (у Денежкиной, отчасти у Корсаковой) и автором в роли редактора. Российский критик Александр Агеев в целом достаточно высоко оценивший «Бабулю», не без основания негодовал: «Дело в том, что слушать потомки чаще всего ленятся, а Денежкина наконец-то использовала полученную профессию по назначению – выслушала, записала и оставила на печатных страницах человеческий документ. Если бы она только не портила дело своими назойливыми комментариями. (...) Дурацкие вопросы или выпендрежные комментарии буквально давятся непритязательным эпосом» (Агеев 2006). Авторское «вмешательство» на правах комментария в текст Корсаковой входит не в пример органичнее – «О-ой, господи... Вот жизнь какая, всего наглядишься... Вот так вот... Милая моя, спрашиваешь: „Какая наша жизнь, а?“ Вот такая... Зато сейчас все и болит. Чего и говорить...» (Корсакова 2005: 233), но от этого редакторская задача этой писательницей выполняется не менее прямолинейно. Ясно, что люди постоянно проговаривают свой опыт, взаимодействуя друг с другом. В «адаптированных» рассказах пожилых женщин выражается их представление о мире и о себе. Однако именно «адаптация» помогает имеющим иной социальный и культурный базис девушкам-авторам воспринять этот опыт как одновременно и воображаемый (в значении «воображения традиции») и релевантный их жизням. Наталья Козлова и Ирина Сандомирская, известные исследовательницы и публикаторы «наивной» женской автобиографии, размышляют о такого рода отношениях «редактора» и «рассказчицы»: «Отношения между производителем „наивного письма“ и редактором (а также и „культурным читателем“) – отношения непонимания (...), результат столкновения двух взаимно непереводимых идиом. Одна из них наделена нормативной силой, а другая этой силы не имеет. Отсюда – процесс интерпретации наивной идиомы неизбежно сопровождается возникновением отношений господства/подчинения» (Козлова 1996). Признавая правоту российских исследовательниц, в случае Корсаковой и Денежкиной следует отметить, что наблюдаемые и предполагаемые «несоответствия» между текстом-источником и, скажем так, итоговым текстом-пересказом – это следствие взаимодействия опыта автора рассказа и информации, содержащейся в исходном биографическом нарративе. При этом ни автор, ни читатель не «считывает» оба текста – существующий в говорении и возникший в записи – как эквивалентные друг другу. Авторы «Жисти» и «Бабули» руководствуются необходимостью сообщить «чужую» информацию и «своим» желанием эмоционально воздействовать на читателя. Помимо прочего, это достигается путем «редакторской» дополнительности и акцентированной взаимозависимости нарративного, закрепленного за рассказчиком, и дескриптивного, относящегося к автору. Повествовательная последовательность в рассказах Денежкиной и Корсаковой, таким образом, мотивирована настолько, насколько она может быть верифицирована реальностью.

В этих же репрезентативных рамках «функционирует» другой пример подобного рода – акцентированный «моностиль» изданных «наивных» автобиографий. В случае постсоветской женской прозы показательны два сочинения, появление который вызвало разный спектр читательских реакций: от недоумения до однозначного принятия нефикциональной прозы в качестве ведущего направления изящной словесности. Это романы Александры Чистяковой «Не много ли для одной?» и Хаджарбиби Сиддиковой (Бибиш) «Танцовщица из Хивы, или История простодушной».

Роман Чистяковой напечатал в 1997 году красноярский журнал «День и ночь», презентовав его под рубрикой «Письмо из Кемерова» в качестве документального текста, однако в 1998 году редакция выдвинула это произведение на соискание Русского Буккера как лучший роман года. Вводное предложение «Не много ли для одной?» сообщает читателю, что перед нами дневник: «Решила вести дневник. Но сначала опишу свою прошлую жизнь» (Чистякова 1997), но затем повествование движется ровно, без «дневниковых» срывов, оно подчинено логике и хронологии автобиографии. К тому же сочинение снабжено короткой информационной подводкой – «Записал Владимир Ширяев». Текст Чистяковой одновременно объявлен документальной прозой и художественной, дневником и письмом в редакцию, автобиографией и журналистским интервью, что свидетельствует, очевидно, о неготовности издательских практики конца 1990-х к появлению подобных текстов, а заодно и об отсутствии необходимой «рецептивной традиции». Председатель жюри Буккера-98 вспоминал о спорах вокруг романа Чистяковой: «Как и всякая талантливая вещь, автобиография Чистяковой открывала и неожиданную литературную перспективу (...). „Так мы бы и Евангелию премию не дали, там тоже литзапись", – заметил один из членов жюри, в наибольшей степени попавший под обаяние автобиографии Чистяковой. „Дали бы, – успокоил его другой, но Матфею или, скажем, Луке, но никак не Иисусу". Возразить на это было решительно нечего» (Зорин 1999). И еще одно замечание литературной критики (на этот раз высказывание Сергея Костырко): «Действительно, литературная запись рассказов о себе Александры Чистяковой – текст необыкновенно выразительный, как человеческий, как исторический документ, рисующий обычную судьбу обычной женщины в современной России. Но ни к роману, ни к повести текст этот не имеет никакого отношения» (Костырко 1998). Чистякова (на момент публикации ей было 77 лет) рассказала историю своей жизни, начиная от благополучного детства (хотя и в этом относительном благополучии при визите в дом пьяных гостей сонную девочку заставляли плясать им на потеху) к голоду и каторжному труду стрелочницы на шахтерской железной дороге, лишениям войны. Основу «малой» истории героини «Не много ли для одной?» составляет беспросветное пьянство мужа: он избивает жену, убивает собственную мать, попадает за это под суд и ему грозить расстрел; и внезапная смерть детей: подросшие и зажившие самостоятельно сыновья героини гибнут в результате несчастных случаев. Несмотря на драматизм излагаемых событий, тон рассказчицы остается ровным, вернее неразличимо-высоким: одинаковый взрыв эмоций вызывает у нее ссора с неугодной невесткой (первый сын погибает во время службы в армии, второй успевает обзавестись семьей пред тем, как выпадет с балкона новой квартиры) и суд над мужем-убийцей. Критик Мария Ремизова, размышляя над такой организацией текста, отмечает: «Автор (человек) выступает здесь в каком-то смысле сродни „явлению природы" – как *феномен*, а уместно ли применять этические критерии к тому же дождю» (Ремизова 2000)[3]. Однако здесь следует учитывать еще и корректирующее журналистское вмешательство Ширяева и редакторскую правку «Дня и ночи».

«Танцовщица из Хивы» Бибиш была опубликована в 2004 году и представляла собой литературную адаптацию автобиографии узбечки-иммигрантки. В выходных данных книги обозначено «Текст подготовила к публикации Н. Соколовская», а в предисловии, сопровождающем издание (да время от времени и в самом тексте), вспоминается рукопись – разлинованная тетрадка, которая содержала дневниковые и мемуарные записи Хаджар-

биби Сиддиковой, мотивированные уже первым предложением романа: «Расскажу вам о себе, чтобы немножко душу облегчить. Думаю, что вы обязательно прочтете мою проклятую историю. Надеюсь на это» (Бибиш 2004: 7). В том же году книга выдвигается на премию «Национальный бестселлер», в короткий список не входит, но становится популярной: претерпевает несколько переизданий, получает продолжение в виде романа «Ток-шоу для простодушной». (Очевидно, за шесть лет с момента номинации повести Чистяковой российские издательские практики в отношении «народных мемуаров» значительно усовершенствовались). Сюжет «Танцовщицы из Хивы» (запись событий, свидетельствует рассказчица, начата в 1985 году) – это мытарства и злоключения узбекской девушки, изнасилованной в восьмилетнем возрасте (это самое начало рассказа и одновременно с тем самый высокий его момент), отторгнутой от семьи за свое стремление быть танцовщицей, тяжелая работа и неуспешная учеба, неудачное замужество, иммиграция в Россию, унижения, которые приходится испытывать рыночной торговке в иноязыковой и инокультурной среде. Показательный момент романа – постоянное обращение рассказчицы к читателю, как то «Сейчас буду рассказывать о самом тяжелом, что в моей жизни случилось. (Хотя оказалось, что еще страшнее вещь в моей жизни потом произошла!)» или «Вот моя проклятая история, история, которую никому, даже своему врагу, не пожелаю. Пусть все будут счастливыми!», что должно было, помимо прочего, привлечь внимание к переломным этапам биографии Бибш.

То, как воспринимались и презентировались истории Чистяковой и Бибиш – это, с одной стороны, работа номадической «память других», с другой – аргумент в пользу утверждения о том, что в модерной культуре индивидуум вынужден последовательно и беспрестанно демонстрировать самопознание, создавая истории о самом себе и демонстрируя их как в публичной, так и в частной сфере. В обоих случая важным оказывается восприятие этих сочинений как автобиографии и соответственный индекс адресата. Борис Кузьминский, увидавший в тесте Бибиш (хотя его слова в целом можно отнести и к роману Чистяковой) некий парадокс, благодаря которому «бодряческая интонация, наложенная на мрачную, иногда жуткую фабульную канву, вместо чаемого катарсиса дает эффект психопатологии, душного бреда» (Кузьминский 2004), демонстрирует не столько «следствия» применения категориального аппарата фикционального текста в отношении текста, по сути таковым не являющимся. Функционально высказывание российского критика апеллирует к метафоре патологии как чего-то вытесненного и соблазняющего (эта метафора часто встречается в разговорах о женской прозе). Читатель подобных текстов всегда сохраняет нормативную позицию, в которой сближение женской автобиографии с «живым» монологом позволяет оценить конкретный роман не как сообщение, а как код, способный перевести уже имеющиеся сообщения в новую систему значений. Романы Чистяковой и Бибиш – это свидетельства (так по умолчанию «определяются» повествования от первого лица, излагающие правду). При этом позиция жертвы, – которую занимают рассказчицы и с которой читателю предлагается идентифицироваться (как с установкой эго-текста), но с которой он соотнестись не может (вследствие экзотизма «до-письменной» формы), - отрицает саму возможность пересмотра прошлого. Ср. с высказыванием о «наивной» автобиографии: «Там, в тексте (...) нет субъекта, с „внешней" точки зрения описывающего мир. Суждения выражает читатель-субъект. Это читателю какие-то места (...) могут показаться, допустим, макароническими. Эффект этот случаен, непреднамерен, ибо написавший текст его не добивался. Соответственно и позиция пишущего – вовлеченная, а не остраненная. Текст децентрирован» (Козлова 1996). Свидетельства Чистяковой и Бибиш, представая как достоверное изложение, связанное с глубоко пережитым опытом, одновременно с тем прочно соотносятся со, скажем так, протоколом ток-шоу, в рамках которого люди по требованию аудитории рассказывают о своем не-типичном и не-приличном опыте. «Устный» рассказ о травматический событиях жизни писательниц, построенный на речевых и стили-

стических клише (которые принадлежат всему жанровому корпусу «пересказа»), наделяет воспроизведение личных воспоминаний значением производства самости, в рамках которого «свидетельствующая» может чувствовать себя комфортно. В смысле целеполагания эти исповеди женщин – невнятно переданное сообщение, сродни «заиканию» в терминологии Ролана Барта. «Изложение» текста в случаях Чистяковой и Бибиш есть манифестационным. Повторю: «зона комфорта» для этих писательниц – это ситуация жертвы. Рассказчица в таких условиях становится, так сказать, привилегированной свидетельницей, осознающей себя говорящей от лица всех угнетенных.

Обращаться к прозаическому циклу «Опыты» Марины Вишневецкой после разговора о рассказе Денежкиной или о повести Чистяковой кажется неоправданным, по меньшей мере – слабо мотивированным. Однако если мы говорим об эстетики звучащего слова в женской прозе, то цепочка от имитации и адаптации речевых жанров к литературной записи устной истории логически завершается именно сказом как формой комбинации устного и книжного монологического речеведения – приемом/принципом главенствующим для «Опытов» и более чем значим для постсоветского женского текста. К нарративной структуре бытового сказа в качестве традиционного жанра самовыражения женщины в культуре аппелирует филология (эго-текст в этом подходе сливается со сказом, а не последовательно от него отделяется (Авраменко 2008; Кузьменко 2003); охотно «поддерживают» такой статус сказа и сами писательницы. О последнем свидетельствует, скажем, один образцовый в своей наглядности пример: «Дочь самурая» Анастасии Гостевой снабжена подзаголовком «По–весть».

В «реализации» сказа существует две традиции, отчасти повторяющие друг друга, отчасти полемические. Прежде всего, это, конечно, утверждение Бориса Эйхенбаума о тексте, в котором сюжетной доминанте противостоит на правах организующего начала личный тон автора, сказовая форма повествования создает иллюзию устной речи и влияет на самые разные аспекты произведения – от композиции до синтаксиса (Эйхенбаум 1924; Эйхенбаум 1969). Однако Виктор Виноградов подошел к проблеме сказа с позиции имитации монологической речи, «которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» (Виноградов 1980: 49). Уточнение Виноградова приближает сказовую форму к явлению своего рода синкретическому, и эта позиция исключительно важна, когда речь идет об «Опытах». Проблема сказа в прозе Вишневецкой связана не столько с проникновением во внутренний мир героя через формы его речевого поведения, сколько с проблемой «подставных лиц» – рассказчиков, к помощи которых прибегает писательница, организуя разные формы стиля. Сюжеты, мотивная организация «Опытов» нам мало что скажут, если воспринимать их в качестве свидетельства близости говорящего к миру персонажей. Изображающая речь здесь обладает высокой степенью отчуждения.

Молодая женщина-интеллектуалка Я.А.И. полгода назад потеряла ребенка (вернее – спровоцировавшая потерю) и отказалась от любимого мужчины, который мог бы передать плоду ген МДП, теперь – на фоне Лондона – она вновь переживает эти события, вписывая их в контекст, обозначим так, культурного воспроизводства («Я.А.И. Опыт исчезновения»). Тяжело ощущая одинокую старость М.М.Ч. при помощи любовницы Клары, адептки учения Рона Хаббарта, возвращается воспоминаниями во все более глубокое свое прошлое, пытаясь найти там восторженного необычного ребенка, каковым себе запомнился; обретенные воспоминания, полные агрессии, боли и ненависти, его ужасают («М.М.Ч. Опыт возвращения»). Художник О.Ф.Н., освоивший искусство живописи в стационаре психоневрологического диспансера, оставляет комментарии к своим картинам, в свете которых тривиальные подробности «мелкономенклатурного» детства времен оттепели и «застойной» юности превращаются в фантасмагорию манипуляций и насилия, в том числе направленных на себя («О.Ф.Н. Опыт истолкования»). Пожилая бездетная пре-

подаватель Т.И.Н. нанимается на лето присматривать за малышкой Дашей, с которой они все наблюдают, как день ото дня меняется сад; возникшая привязанность между большой и маленькой женщиной провоцирует мать девочки с наступлением осени отказаться от услуг гувернантки («Т.И.Н. Опыт сада»). Смертельно больная А.К.С. записывает на диктофон историю своей жизни, которую она «измеряет» этапами любви – от любви к мужчине до любви к Богу («А.К.С. Опыт любви»). И.А.Л. рассказывает сыну – полукровке, наполовину еврею-наполовину осетину – историю бабушки Ривы: во время войны она убежала из еврейского гетто, где погибли ее семья и ребенок, в начале 2000-х ей предстоит собеседование, чтобы получить финансовую компенсацию от Германии; присутствовавшая на собеседовании И.А.Л. в этот момент впервые и болезненно чувствует свою принадлежность к еврейскому народу, именно это чувство она хочет передать теперь сыну («И.А.Л. Опыт принадлежания»). В.Д.А. манипулирует четырьмя женщинами разных возрастов и социальных статусов, пытаясь их влюбить в себя, чтобы затем резко осадить, изменив по ходу правила игры; когда женщины уходят из его жизни, В.Д.А. получает письмо, написанное одной из них; письмо написала та, что умерла – уверен рассказчик («В.Д.А. Опыт неучастия»). У.Х.В. рассказывает историю своих взаимоотношений с сестрой: у них разные, порой враждующие взгляды и привычки, несмотря на общую судьбу и вместе прожитую долгую жизнь, несмотря на «общего» ребенка – дочку Наташу Лара родила от Ульяниного мужа («У.Х.В. Опыт иного).

Впрочем, в каждом из случаев – в жанровом отношении «Опыты» простираются от новеллы (скажем, «Опыт сада») до повести (к примеру, «Опыт любви») – обращение к сказу как самостоятельной форме повествования позволяет состояться четко очерченной фигуре рассказчика. Необходимая для его появления «авторская предыстория» (она, как правило, характеризует и рассказчика, и ситуацию) складывается уже в названии текста, куда вынесены инициалы говорящего. Но при этом показательно, что часто эти инициалы так и не расшифровываются в основном тексте. В каждом из «Опытов» актуализируются и проблематизируются два коммуникативных плана: отношения между рассказчиком и его фиктивным слушателем, а также между автором и идеальным читателем. Выступающий в качестве субъекта речи повествователь предстает здесь одновременно как «объект авторского исследования и читательского понимания» (Мущенко...1978: 28) (такая схема предполагает познание через самопознание). И критики Вишневецкой чутко реагируют на такую организацию текста: «Рассказы и малые повести Вишневецкой (...) скорее психологичны, чем динамичны; скорее экспрессивны, чем интенсивны (...). И никогда не объявит своим героям „Время ночь", в отличие от Петрушевской. Впрочем, верно и обратное. Мучительно, вопреки обстоятельствам, вопреки собственному настрою вырываясь из гибельной трясины безысходности, Вишневецкая никогда и не за что не предложит читателю окунуться в сентиментальную жижицу воспоминаний» (Архангельский 2003); «Каждая из миниатюр Вишневецкой – синтез повести Пушкина с фрагментом Монтеня, а вернее, Паскаля, поскольку передает экзистенциальный опыт – и это самое удивительное. Потому что экзистенция – это всегда *моя* экзистенция. Это то самое индивидуальное и единичное, что делает одного человека не похожим на другого и совершенно не поддается описанию. (...) Вишневецкой не нужен рассказчик, ей не нужно ни системы зеркал, ни найденного дневника – она способна вселиться в своего героя и излагать его опыт как свой (...). Работа одной пластикой, на минус-приеме, с экзистенциальным содержанием сходится как нельзя лучше» (Кузнецова 2003).

Остановимся детальнее на одном из текстов цикла – «Р.И.Б. Опыт демонстрации траура» (он стал одним из первых опубликованных фрагментов «Опытов»). Р.И.Б. ходит на похороны: утонул первый муж, умер второй, уже бывший, погибла девочка-младенец, дочка соседей по даче, хоронят долго и мучительно умиравшую мать Р.И.Б., выбросилась из окна старуха-соседка, погибают в результате несчастного случая коллеги. Рассказчи-

ца тщательно подбирает одежду, в которой она придет на похороны. Описанию соответствующих костюмов и посвящен ее монолог. Скрупулезно подобранная одежда героини не просто практична (скажем, старые туфли, а не новые – вдруг на кладбище пойдет дождь), но и насквозь «семиотична». Носовой платок на поминках бывшего мужа должен быть белоснежен и накрахмален, чтобы все поняли, «от каких условий он ушел, чтобы в какой грязи поселиться» (Вишневецкая 2001: 59). Блуза, надетая на его же похороны, конечно, будет черной, но впереди на ней размещается планка в белый горох, «потому что мы уже несколько лет как состояли с ним в разводе» (Вишневецкая 2001: 59). На поминки первого мужа, запойного и драчливого, она надевает свое свадебное платье, только прикрыв его черным полушалком, чтобы не разозлить пьяных мужниных друзей, однако в этом случае послание было прочитано неверно: «Что я, мол, считаю себя его вечной невестой, – это свекор им так преподал» (Вишневецкая 2001: 61). Этот случай описывается рассказчицей как, скажем так, коммуникативная неудача и потому вполне закономерно завершается эксцессом: пьяный свекор пытается изнасиловать овдовевшую сноху на сеновале. Рефреном же монолога служит утверждение: «Всего я не умею аргументировать, но очень чувствую подобные тонкие грани» (Вишневецкая 2001: 60), ведь «полностью соответствовать моменту конкретных похорон – только это выдает человека с головой, потому что на это способны только культурно тонкие натуры» (Вишневецкая 2001: 61).

Описанные «опыты» Р.И.Б. располагаются в спектре от серьезных отступлений от нормального поведения (и связанных с ними нарастающим бредом ожидания/предвидения наказания) до выявления комизма в тривиальной смерти. В последнем случае критика (в частности, Анна Кузнецова) подметила, что рассказчица «Опыта демонстрации траура» пародирует стиль и мотивацию глянцевых журналов, подробно описывая не объект, а его идеальный образ. Если обратить внимание на акцент, который припадает в названии новеллы на слово «Опыт», связанный с традицией Монтеня и очевидно иронично сниженный, с наблюдением Кузнецовой следует согласиться. Вульгарно-речевой, сказовый стиль в этом случае есть, в сущности, форма комического (а точнее – комедийного) монолога. Способ выражения харАктерной рассказчицы определяет сюжет. Однако время от времени серьезным становиться не только рассказчица, но и повествователь (передача способа мышления героя – здесь безусловная позиция автора). Комический сказ в этом «Опыте...» щедро перемежает патетическая декламация, что отделяет идеализированную биографию, построение которой входит в задачи рассказчицы, от ритуализованной, чем «Опыт демонстрации траура» по факту и является.

Демонстрация траура в жизни Р.И.Б. – это единственные возможные и допустимые моменты демонстрации (и присвоения) власти. Другой вопрос, что власть здесь – это одновременно пережитые удовольствие и страдание. Ужас перед лицом смерти отступает от мысли, что наблюдающий смерть сам жив[4]. Однако любовь к ближнему (она в случае Р.И.Б. близка к ницшеанской не навязанной сверху, но вызванной избытком мощи, это любовь к врагу) актуализирует в этот момент необходимость демонстрации страдания. На первых парах рассказчица разрешает это противоречия, приравнивая в своем монологе жалобу и обвинение (прежде всего, я говорю о соответствующей риторике). С первым мужем – он сел пьяным за руль и утонул, свалившись с моста, но перед этим стал причиной гибели пассажиров другой машины – в жизни рассказчицы связана тема насилия: он избивал ее, насиловал, унижал. Его поминки («девять дней») не случайно заканчивают сценой же изнасилования. Однако белое платье, которое в это момент надето на Р.И.Б., знаменует для нее триумф: она, выбирая столь неуместный наряд, «воплощает» одновременно и расстояние, которое отделяет ее от «праведно» скорбящих друзей мужа, и усиливает чувство нереальности, ощущение эмоциональной дистанции, которое отделяет ее, подлинно скорбящую, от других. Собственно говоря, перед нами то, что психоаналитики называют работой горя. Еще более наглядный пример – смерть матери. Первая реакция

на нее рассказчицы – «А я стою и не знаю, первый раз в жизни не знаю, в чем мне теперь надо быть. Мама отмучилась, и я с ней отмучилась» (Вишневецкая 2001: 60) – это почти клиническая задержка действия, которая потом перейдет в судорожные бесцельные действия (для рассказчицы они, безусловно, не таковы) – в подбор приличествующего случаю наряда. Сравним два высказывания: «В чем же состоит работа, проделываемая печалью? Я полагаю, что не будет никакой натяжки в том, если изобразить ее следующим образом: исследование реальности показало, что любимого объекта больше не существует, и реальность подсказывает требование отнять все либидо, связанные с этим объектом» и «Если этого человек не понимает, ему все равно не объяснишь, но лично я очень чувствую такие мелкие нюансы. И, несмотря на печаль происходящего, всегда, по-своему, от них получаю удовольствие. И оно постепенно уравновешивает печаль». Автор первой реплики – Зигмунд Фрейд (Фрейд 1984: 208), второй – героиня Марины Вишневецкой (Вишневецкая 2001: 61). Бытовой сказ, комический монолог рассказчицы «Опыта демонстрации траура» создает тот эффект и аффект отчуждения, необходимый для того, чтобы реальная или воображаемая смерть способна была стать «искупленной» индивидуальной работой скорби, которую субъект осуществляет еще при жизни. Это не просто влечение к смерти, это на первый взгляд неузнаваемая метафизика смерти, на которой базируются основные догмы христианства. В итоге, «костюмная драма» «Опыта демонстрации траура» оказывается тем же маршрутом, которой рисует рассказчица «Опыта любви», – от человека к Богу.

Введение в письменный текст элементов и форм, соотносящихся с категорией «устного», по большому счету, всегда имеет отношение к тому, что следует или не следует воспринимать как функционирующее в качестве эстетического опыта. «Устное повествование» в женской прозе – это не только пытка женщины-автора «увести» свой текст от логоцентричных оценок в область «до-письменного», но и сказать свое слово (буквально!) в споре о «мелочности» выразительных средств социально-психологической прозы.

Примечания:

1. Реконструкция до-фольклорных, исконных черт устной речи чрезвычайна трудна и с оглядкой на заявленную тему бессмысленна, так как находится вне «зон» большинства современных прозаиков.
2. «В самом деле, к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога (причем разнообразие видов бытового диалога в зависимости от его темы, ситуации, состава участников чрезвычайно велико), и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа). Может показаться, что разнородность речевых жанров так велика, что нет и не может быть единой плоскости их изучения» (Бахтин 1996: 159).
3. Таких же позиций придерживается российская литературовед Елена Местергази, исследовавшая повесть Чистяковой как образец «наивного письма» (Местергази 2007).
4. Ср.: «Миг, когда ты пережил других, – это миг власти. Ужас перед лицом смерти переходит в удовлетворение от того, что сам ты не мертвец... Ты утвердил себя, поскольку ты жив. Ты утвердил себя среди многих, поскольку все, кто лежат, уже не живут» (Канетти 1990: 418–419).

Литература:

Ageev, Aleksandr. „O Pol'ze Babushek". *Znamya 5 (2006):* 231-233 (Агеев, Александр. „О пользе бабушек". *Знамя. 5* (2006): 231-233).

Arkhangelskij, Aleksandr. „Zhenskiy Vopros i Muzhskoy Otvet" (Literaturnoe schast'e Mariny Vishnevetskoy). *Izvestiya.* 12 Marta, 2003 (Архангельский, Александр. „Женский вопрос и мужской ответ" (Литературное счастье Марины Вишневецкой). *Известия.* 12 марта. 2003).

Avramenko, Alena. *Poetika Skaza v Russkoy Literature 1970-2000-kh godov.* PhD. Diss. Moskva: Russian University of Nations Friendship, 2008 (Авраменко, Алена А. *Поэтика сказа в русской литературе 1970-2000-х годов:* Дис. ... канд. филол. наук. Рос. ун-т дружбы народов. М., 2008).

Bakhtin, Mikhail. *Sobranie Sochineniy. T. 5. Raboty 1940-1960 gg.* Moskva: Russkie slovari, 1996 (Бахтин, Михаил М. *Собрание сочинений. Т.5: Работы 1940-1960 гг.* М.: Русские словари, 1996).

Bal, Mieke. „First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology". *New Literary History.* Vol. 24. 1993.

Barzakh, Anatoliy. „Short-list Literaturnoy Premii kak Zhanr". *Novoe Literaturnoe Obozrenie. 101 (2010)* (Барзах, Анатолий. „Шорт-лист литературной премии как жанр". *Новое литературное обозрение.* 101. (2010).

Berto, D. „Poleznost' Rasskazov o Zhizni dlya Realistichnoy i Znachimoy Sotsiologii. Biograficheskij Metod v Izuchenii Postsotsialisticheskikh Obshestv". *Trudy CISS.* 5 (1997) (Берто, Д. „Полезность рассказов о жизни для реалистичной и значимой социологии. Биографический метод в изучении постсоциалистических обществ". *Труды ЦНСИ.* 5. (1997).

Bibish. *Tantsovshitsa iz Khiby, ili Istoriya Prostodushnoy.* Sankt-Peterburg: Azbuka-Classika, 2004 (Бибиш. *Танцовщица из Хивы, или История простодушной.* СПб.: Азбука-классика, 2004).

Chistyakova, A. „Ne Mnogo li Dlya Odnoy?" *Den' i Noch.* 5–6 (1997) (Чистякова, А. „Не много ли для одной". *День и ночь.* 5–6 (1997)).

Danilenko, Y. Y, Proza *Niny Gorlanovoy: Poetika, Genezis, Status.* PhD. Diss. Perm: Perm State Pedagogical University, 2006 (Даниленко, Ю.Ю. *Проза Нины Горлановой: поэтика, генезис, статус.* Автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Пермский государственный педагогический институт. Пермь, 2006).

Denezhkina, Irina. „Babulya". Ural. 3 (2006). N.pag. Web. May 14, 2011 (Денежкина, Ирина. „Бабуля". *Урал.* 3 (2006)).

Derrida, Jacques. „Konets Knigi i Nachalo Pis'ma". *Intentsional'nost' i Tekstual'nast'.* Tomsk: Vodoley, 1998 (Деррида, Жак. „Конец книги и начало письма". *Интенциональность и текстуальность.* Томск: Водолей, 1998).

Derrida, Jacques. *O Grammatologii.* Moskva: Ad Marginem, 2000 (Деррида, Жак. *О грамматологии.* М.: Ad Marginem, 2000).

Eikhenbaum, Boris M. *Skvoz' Literaturu: Teoriya. Kritika. Polemika.* Leningrad: Priboy, 1924 (Эйхенбаум, Борис М. *Сквозь литературу: Теория. Критика. Полемика.* Л.: Прибой, 1924).

Eikhenbaum, Boris M. *O Proze.* Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1969. (Эйхенбаум Борис М. *О прозе.* Л.: Художественная литература, 1969).

Emel'yanova, Inna. «„Rasskazy o Zhizni": k Probleme Narrativizatsii Povsednevnosti». *Critika i Semiotika.* 6 (2003): 107-121 (Емельянова, Инна. «Рассказы о жизни»: к проблеме нарративизации повседневности. *Критика и семиотика.* 6. (2003): 107-121).

Fateeva, Natalya A. *Yazykovye Osobennosti Sovremennoy Zhenskoy Prozy: Podstupy k Teme. Russkiy Yazik Sevodnya.* Moskva: Azbukovnik, 2000 (Фатеева, Наталья А. *Языковые особенности современной женской прозы: Подступы к теме. Русский язык сегодня.* М.: Азбуковник, 2000).

Freud, Sigmund. *Pechal' i Melankholiya. Psikhologiya Emotsiy.* Moskva: Moscow State University Press, 1984 (Фрейд, Зигмунд. *Печаль и меланхолия. Психология эмоций.* М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984).

Gasparov, Boris M. „Ustnaya Rech' kak Semioticheskiy Ob'ekt". *Uchenye Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta.* 442, 1978 (Гаспаров, Борис М. Устная речь как семиотический объект. *Ученые записки Тартуского государственного университета.* Вып. 442. 1978).

Goralik, Linor. *Koroche: Ochen' Korotkaya Proza.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008 (Горалик, Линор. *Короче: очень короткая проза.* М.: Новое литературное обозрение, 2008).

Goshilo, E. „Khudozhestvennaya Optika Petrushevskoy: ni Odnogo «Lucha Sveta v Temnom Tsarstve»". *Russkaya Literatura XX Veka. Iss. 3.* Ekaterinburg: Ural State University, 1996 (Гощило Е. „Художественная оптика Петрушевской: ни одного «луча света в темном царстве»". *Русская литература XX века. Вып. 3.* Екатеринбург: УРГУ, 1996).

Hooks, Bell. *Feminist Theory: from Margin to Center.* Cambridge, MA: South End Press, 2000.

Hooks, Bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism.* Boston, MA: South End Press, 1981.

Kanetti, Elias. *Chelovek Nashego Stoletiya.* Moskva: Progress, 1990 (Канетти, Элиас. *Человек нашего столетия.* М.: Прогресс, 1990).

Kaspe, Irina M. *Kogda Govoryat Veshi: Dokument i Dokumentnost' v Russkoy Literature 2000-kh.* Moskva: Izdatel'skiy dom Gosudarstvennogo universiteta Vysshey shkoly ekonomiki, 2010 (Каспэ, Ирина М. *Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х.* М.: Издательский дом Государственного университета Высшей школы экономики, 2010).

Korsakova, Aleksandr. „Zhist'". *Neva.* 5 (2005). N.pag. Web. 12 February, 2011 (Корсакова, Александр. Жисть. *Нева.* 5 (2005).

Kostirko, Sergey. „Short-list of Bucer's Prize". *Modern Russian Literature in the Mirror of Criticism.* 27 (1998). N.pag. 12, February, 2011 Web. http://magazines.russ.ru/reviews/kost/review27.html;) (Костырко, Сергей. „Шорт-лист Букеровской премии". *Обозрение СК: Современная русская литература в зеркале критики.* 27 (1998). N.pag. 12, February, 2011 Web. http://magazines.russ.ru/reviews/kost/review27.html;).

Kozlova, Natal'ya N., and I. I. Sandomirskaya. „*Ya tak Khachu Nazvat' Kino*". „*Naivnoe Pis'mo*": *Opyt Lingvo-Sotsiologicheskogo Chteniya.* Moskva: Gnozis, Russkoe fenomenologicheskoe obshestvo, 1996 (Козлова, Наталья Н. и И. И. Сандомирская «*Я так хочу назвать кино*». «*Наивное письмо*»: *опыт лингво-социологического чтения.* М.: Гнозис; Русское феноменологическое общество, 1996).

Kuzmenko, O.A. „Skazchik i Povestvovatel' u M. Zoshenko and L. Petrushevskoy." *Teoreticheskie i Metodologicheskie Problemy Sovremennogo Gumanitarnogo Znaniya: Materialy Vserossiyskoy Nauchno-Prakticheskoy Konferentsii. 14-15 Dec., 2000.* Kamsamolsk-na-Amure, 2001 (Кузьменко, О.А. „Сказчик и повествователь у М. Зощенко и Л. Петрушевской". *Теоретические и методологические проблемы современного гуманитарного знания: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 14–15 декабря 2000 г.* Комсомольск-на-Амуре, 2001).

Kuzmenko, O.A. *Traditsii Skazovogo Povestvovanniya v Proze L. S. Petrushevskoy.* PhD. Diss. Ulan-Ude State University. Ulan-Ude, 2003. (Кузьменко, О.А. *Традиции сказового повествования в прозе Л.С. Петрушевской.* Дис. ... канд. филол. наук. Бурят. гос. ун-т Улан-Удэ. Улан-Удэ, 2003.

Kuzminskiy, Boris. „Vkleit' Portrety". *Russkiy Zhurnal.* 21 June, 2004. n. pag. Web. 14, Feb. 2011. http://old.russ.ru/culture/literature/20040621.html. (Кузьминский, Борис. „Вклеить портреты". *Русский журнал.* 21 июня. 2004. n. pag. Web. http://old.russ.ru/culture/literature/20040621.html).

Markova, Tat'yana N. *Formotvorcheskie Tendentsii v Proze Kontsy XX veka (V. Makanin, L. Petrushevskaya, V. Pelevin)* PhD. Diss. Ural State University: Ekaterinburg, 2003 (Маркова, Татьяна Н. *Формотворческие тенденции в прозе концы XX века (В.Маканин, Л.Петрушевская, В. Пелевин).* Автореферат... доктора филологических наук. Урал. гос. ун-т. Екатеринбург, 2003).

Markova, Tatyana N. „Poetika Povestvovaniya L. Petrushevskoy". *Russkaya Rech.* 2,3 (2004) (Маркова, Татьяна Н. „Поэтика повествования Л. Петрушевской". *Русская речь.* 2, 3 (2004).

Mestergazi, Elena G. «Naivnoe Pis'mo» kak Khudozhestvennaya Real'nost' (roman A.E. Chistyakovoy „Ne Mnogo li dlya Odnoy?"). *Izvestya. Seriya Literatury i Yazika.* T. 66-1 (2007). (Местергази, Елена Г. «Наивное письмо» как художественная реальность (роман А.Е. Чистяковой «Не много ли для одной?»). *Известия РАН. Серия литературы и языка.* Т. 66-1 (2007)).

Morozova, T. „Skelety iz Sosednego Pod"ezda: Pochemu Lyudmila Petrushevskaya tak ne Lyubit svoikh Geroev". *Literaturnaya Gazeta.* 9 Sept. 1998: 10 (Морозова, Т. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев". *Литературная газета.* 9 сентября 1998: 10).

Mushenko, Ekaterina, et al. *Poetika Skaza.* Voronezh: Voronezh State University Press, 1978 (Мущенко, Екатерина Г, et al. *Поэтика сказа.* Воронеж: Изд-во ВГУ, 1978).

Nadolskaya, Alcksey A. „Razgovornoe Nachalo v Sovremennoy Zhenskoy Proze". *Sovremennaya Russkaya Literatura: Problemy Izucheniya i Prepodavaniya.* Perm State University, Feb. 2005 (Надольская, Алексей А. „Разговорное начало в современной женской прозе". Материалы международной научно-практической конференции «*Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*», Пермский государственный университет, февраль 2005. http://wap.pspu.ru/sci_liter2005_nadol.shtml; Internet).

Nadolskaya, Aleksey A. „Sotsial'nye Aspekty Usileniya Razgavornosti v Russkoy Literature XX v. Gumanitarnye Issledovaniya". *Zhurnal Fundamental'nykh i Prikladnykh Issledovaniy.* 1 (2009) (Надольская, Алексей А. „Социальные аспекты усиления разговорности в русской литературе XX в. Гуманитарные исследования". *Журнал фундаментальных и прикладных исследований.* 1 (2009)).

Remizova, M. „Mir Obratnoy Dialektiki. O Proze L. Petrushevskoyv. *IN-ExLibris.* 73 (2000) (Ремизова, М. „Мир обратной диалектики. О прозе Людмилы Петрушевской". *НГ-ExLibris.* 73 (2000)).

Remizova, M. „Slishkom Chelovecheskoe". *Novyy Mir.* 12 (2000). (Ремизова, М. «Слишком человеческое». *Новый мир.* 12 (2000)).

Sandimorskaya, Irina, B. Kuzminski. „Pauza i Slovo, ili Est' li Imya u Boli". *Inostrannaya Literatura.* 3 (1993). (Сандомирская, Ирина., Б. Кузьминский. „Пауза и слово, или Есть ли имя у боли". *Иностранная литература.* 3 (1993)).

Schutz, Alfred. „Struktura Povsednevnego Myshleniya". *Sotsiologicheskie Issledovaniya.* 2 (1988) (Шюц, Альфред. „Структура повседневного мышления". *Социологические исследования.* 2 (1988)).

Tolstaya, Svetlana M. „*Ustnyj Tekst: Struktura i pragmatyka, problemy systematyki, ustnosc w literaturze.* Wroclaw, 1989 (Толстая, Светлана М. „Устный текст в языке и культуре". Wroclaw, 1989.

Vinogradov, Victor V. *O Jazyke Khudozhestvennoy Prozy.* Moskva: Nauka, 1980 (Виноградов, Виктор В. *О языке художественной прозы.* М.: Наука, 1980).

Vinokur, Tatyana. „Informativnaya i Faticheskaya Rech' kak Obnaruzhenie Raznykh Kommunikativnykh Namerenniy Govoryashego i Slushayushego". *Russkiy Yazyk v ego Funktsionirovanii.* Moskva: Nauka, 1993 (Винокур, Татьяна Г. „Информативная и фатическая речь как обнаружение разных коммуникативных намерений говорящего и слушающего". *Русский язык в его функционировании.* М.: Наука, 1993).

Vishnevetskaya, Marina. „Iz Knigi «Opyty»". *Znamya.* 12 (2001): 77-80 (Вишневецкая, Марина. „Из книги «Опыты»". *Знамя.* 12 (2001): 77-80).

Zorin, Andrey. „Kak ya Byl Predsedatelem". *Neprikosnovenii Zapas.* 4 (1999): 55-60 (Зорин, Андрей. „Как я был председателем". *Неприкосновенный запас.* 4 (1999): 55-60).

Ganna Uliura

From Someone Else's Voice: „Spoken Narrative" in Russian Women's Prose of 1990–2000

Summary

Key words: Women's prose, oral women's history, verbal narration, phatic genres, contemporary Russian literature.

This article investigates the problem of transformation and imitation of verbal genres, stylization and cultural reproduction of speech in post-Soviet women's prose as well as the corresponding character of the used code. On the material of short prose works series «Speaks» by L. Goralik, short stories «Livin'» by A. Korsakova and «Granny» by I. Denezhkina, novels by A. Chistyakova and Bibish, the series «Experiences» by M. Vishnevetskaya.

The demonstration of imitations of a spoken language (and a row of similar receptions up to pre-eminence of a domestic tale) in a modern work of art is attributed, from one viewpoint, to supposed outspent of a stylization tendency in literature, and from another – to destructive literary practices, when the transition of a style from one genre (folkloric or anthropological) to another (narrative and fiction) changes a sounding of a style in unusual conditions as well as renews/destroys this genre.

The significant fact is that a spoken language by default and in reader's perception has a clear unstructureforming orientation; it avoids the requirements of a „correct construction" of a fixed speech. The author does not mean „informal" by „verbal". Informal speech is neutral; „verbal" is an identified and evaluating concept. It is something like a culturological projection. The whole point is that a „verbal" text in contrast to „writing" neither partial, nor completely can be rationally understood. It can be only accepted as well as rejected of speaker's own accord.

The question is about a stylized cultural reproduction of a spoken language as well as therefore about a character of the used code that provides a destruction of usual conditions of a verbal expression and in that way it assists in a deconstruction of a process of literary creation.

A „verbal narration" on post-soviet space has also such a result for overcoming of a monologue narration of the soviet times as a possibility of a new view point, which is opened through a realization of a phenomenological Other and bares multilevel, heterogeneous, historical, social and cultural connections. In turn any attempt of inserting in a text a multiplicity of identity provokes to the abandonment from any exposition from the third person in behalf on a confluence of author's position and a subject of narration in a text.

As for a women's prose the author points one more important component of a „verbal narration" – taking into consideration methods of information transfer the structuredness of a writing language is higher than the structuredness of a sounding speech (even if we deal with an imitation itself) as well as a women's prose appropriates marginal „low-grade" literary forms more willingly and organic. Women's addressing to a verbal tradition in accordance with the declared tendency is explained by the specific of the historically formed spheres of the woman (sub)culture.

Meantime, women's prose writers are positioned as subjects of the actual literary process in the situation of post-modernism „phonetic" letter. Their addressing to the „verbal narration" is partly a result of a modification of the method that is required by a demonstration of taboo subjects in the past in accordance with ethic and aesthetic linguistic norms. A woman culture is examined as a sum of reports for interchanging of different addressees, none of them is „he" (i.e. absolute Other), but mainly „She as I"; the same principles are used for a construction of a women's text as a work of art.

Thus – by the change of communicative models and reader's options – a verbal women's text overcomes a „post-modernism" mistrust to a text as women conversations about community of their fates.

Mostly (in the prose of L. Petrushevskaya, K. Metelitsa, N. Gorlanova, L. Goralik) a basis of such a method of a women's prose used in the „verbal narration" is a denotation of speech genres as a special type of utterances inserted by M. Bakhtin. As a result every new element in the structure of such a work of art does not get the exactly envisaged place in accordance with other elements. The attitude toward the nearest segment of a „speech" is the only fixed connection. At the same time such organization of a text allows to distinguish the enhanceable dialogization of women's prose in type selection of a narrator as well as in features of communicative syntax, i.e. an interrelation of an external and internal (it traditionally correlates with „verbal") woman narrator's speech.

The level of reader expectations (known as „documentaryness") combining a problem of fiction and a high structure of a text suffers from the most modifications in the women's prose, focused on the verbal code. A „verbal narration" is realized due to a daily occurrence narrative (after the significance of a modern anthropology –as a plot of a story with two clearly isolated events – the subject of a statement and the event of it) in A. Denezhkina's and A. Korsakova's stories. The importance of key moments of oral history in A. Denezhkina's and A. Korsakova's stories is determined by an external force – by a narrator, but anymore – by an actively present interviewer as one of the heroes of the story and the author as an editor. A narrative sequence of A. Denezhkina's and A. Korsakova's stories is motivated as far as it can be verified by reality.

The accented „monostyle" of „naive" women's autobiographies (A. Chistyakova, Bibish) also functions in this representative field. The way A. Chistyakova's and Bibish's stories have been interpreted and presented investigates the work of a nomadic „others memory" from one viewpoint, and the argument in behalf on a statement that an individual is forced consistently and continually to demonstrate self-knowledge in a modern culture, creating histories about himself and demonstrating them both in a public and in a private spheres. A perception of these works as autobiographies and conformable index of addressee is important in both cases. „Naive" women confessions are indistinctly passed reports in the sense of teleology. Chistyakova's and Bibish's exposition of texts is considered to be a manifestation; a zone of comfort for these authoresses is a situation of a victim. The narrator of such a text becomes a privileged witness who realizes herself talking on behalf of all oppressed.

The analysis of aesthetics of sounding word in women's prose has made it possible to reveal that a chain from an imitation and adaptation of speech genres to the literary record of a verbal history is logically completed by a tale as a form of combination of verbal and book monologue of ***speech studies*** („Experiments" by M. Vishnevetskaya). The problem of a tale in the women's prose is constrained with the problem of narrators' „authorial mask" used by the authoress in organizing different forms of the style rather than with a penetration in the inner world of a hero through the forms of his speech behavior. Depicting speech possesses a high degree of alienation in this case.

The introduction of the elements and forms, correlated with a category „verbal" to a written text, always relates to that fact which depends on necessity to perceive or not to perceive the fragment as a functioning aesthetic experience. A „verbal narration" in a women's prose is not only an attempt of a woman-author to „lead" away her text from logocentric estimations into the area of „pre-***written***" but also to contribute (literally!) her own word to the discussion about „pettiness" of expressive facilities of social and psychological prose.

ДМИТРИЙ СПИРИДОНОВ
(Росия)

Три ветви генеалогии нелинейного повествования в современной европейской прозе

Понятие „нелинейного письма“ (non-linear writing, écriture non-linéaire) или „нелинейного повествования“ (non-linear narratives, narration non-linéaire) используется в литературоведении для обозначения и описания некоторых нарративных явлений и приемов, характерных для современного литературного процесса. В самом общем виде главной особенностью произведений, так или иначе подпадающих под дефиницию „нелинейного письма“, можно считать устранение „предзаданной“ фабулы: „нелинейный“ текст обычно разделен на относительно самостоятельные (в смысловом и сюжетном отношении) фрагменты, которые могут комбинироваться читателем либо свободно, либо на основе разработанного автором алгоритма, позволяющего передвигаться от одного фрагмента (главы, статьи, примечания, записи и проч.) к другому – таким образом, читатель самостоятельно выстраивает свой собственный текст (или тексты). При этом автор, как правило, программирует определенные эффекты восприятия произведения, связанные с допущением различных комбинаций фрагментов, которые открывают различные смысловые и интерпретационные пути (порой прямо противоположные, в зависимости от конкретной комбинации). В таковом виде понятие „нелинейного письма“ употребляется наряду с такими терминами, как „гипертекстовая литература“ (hypertext fiction, hyperfiction, fiction hypertextuelle), „комбинаторная литература“ (littérature combinatoire), „интерактивное письмо“(interactive fiction, écriture/fiction interactive).

В 1999 году в немецком издании *Die Zeit* сербский писатель и один из крупнейших теоретиков нелинейной прозы Милорад Павич так обосновывал специфику этого вида повествования и его необходимость для современной литературы: „Двадцать первый век ставит перед нами необычный вопрос: сумеем ли мы спасти литературу от языка? На первый взгляд вопрос кажется абсурдным, не так ли? И все же он становится все более актуальным, – утверждает М. Павич. – <...> Линейность написанного и напечатанного слова перестала быть востребованной. Человек замечает, что линейный язык письменной речи отличается от его мыслей и снов, которые нелинейны <...> Линейность написанного слова также отличается и от человеческой речи. Язык литературы втискивает наши мысли и сны, чувства и воспоминания в одноколейную систему, которая, мягко говоря, медлительна и слишком ленива для того времени, в которое мы живем. Поэтому нелинейное повествование является чем-то вроде спасения литературного произведения от линейности языка“ (Pavic 1999). При всем при этом Павича едва ли можно назвать единственным представителем нелинейной прозы в современной литературе (в разной степени сюда могут быть отнесены А. Роб-Грийе, Х. Кортасар, И. Кальвино, Ж. Перек, П. Корнель, М. Павич, Г. Петрович, Дж. Баллард, П. О'Брайан, Р. Кено, И. Уэлш и мн. др.). Тем более, его нельзя назвать первым, т.к. история этого вида литературного письма достаточно богата, впрочем, как и в случае с другими нарративными формами, проследить ее весьма непросто.

В данной работе речь пойдет о трех ветвях генеалогии нелинейного письма в европейской прозе 1970-2000-х гг. Следует учесть, однако, что эти три ветви выделяются нами довольно условно, т.к., во-первых, ими, очевидно, генеалогия нелинейной прозы не исчерпывается, а во-вторых, все три тесно переплетены между собой, так что отделить одну от другой бывает крайне непросто.

Первая ветвь – творчество Х.-Л. Борхеса и та литературная традиция, которую при-

нято называть „магическим реализмом". Чтобы оценить значение Борхеса для развития нелинейного письма, следует прислушаться к идее Умберто Эко о двух „типах книг". Первый тип предполагает линейное, последовательное чтение, т.е. такое чтение, какое характерно для „детективных романов" (detective story way): „Вы начинаете с первой страницы, на которой автор сообщает вам о совершении преступления, вы следите за каждым шагом расследования пока, наконец, не выясняется, что виновен дворецкий. Конец книги и конец вашего читательского опыта. Заметьте, что то же самое происходит тогда, когда вы читаете, к примеру, философский труд. Согласно задумке автора, вы откроете книгу на первой странице, проследите за серией вопросов, которую он вам предлагает, и увидите, как он приходит к окончательному выводу. Конечно, ученые могут перечитывать такие книги, перепрыгивая со страницы на страницу и пытаясь выявить возможную связь между утверждениями в первой и последней главе. <...> Тем не менее, такой путь чтения обычный человек счел бы неестественным". Второй тип книг Эко называет „энциклопедиями": „Энциклопедии создаются для того, чтобы с ними сверялись, а не для того, чтобы их читали от первой страницы до последней. <...> Обычно мы берем с полки тот или иной том энциклопедии, чтобы узнать, когда умер Наполеон или какова химическая формула серной кислоты. Ученые используют энциклопедии для более сложных поисков. Например, если я хочу узнать, могло ли так случиться, чтобы Наполеон и Кант встретились, я беру том на букву К и том на букву Н моей энциклопедии: я обнаруживаю, что Наполеон родился в 1769 и умер в 1821 году, а Кант родился в 1724 и умер в 1804 году, когда Наполеон был уже императором. Таким образом, невозможно, чтобы они встречались. Чтобы подтвердить этот вывод, мне бы, наверное, понадобилось свериться с биографией Канта или Наполеона, но в краткой биографии Наполеона, который в своей жизни встречался с таким количеством людей, возможная встреча с Кантом могла бы быть упущена, тогда как в биографии Канта встреча с Наполеоном была бы отмечена. Короче, я должен перебрать множество книг на полках моей библиотеки, я должен делать записи, чтобы затем сопоставить собранные данные. Все это тяжелая физическая работа" (Eco 2003). Идея книги как энциклопедии, без сомнения, почерпнута Эко у Борхеса.

Образ мира как библиотеки, являющейся источником бесконечных комбинаций смыслов и текстов, т.е. „бесконечного семиозиса" (свойства, наиболее часто приписываемого гипертексту), много раз становился предметом исследований. Его истоки в апориях классической философии (Johnston 1974), в богословской проблеме канона („Понятие определенного текста соответствует либо усталости, либо религии", – говорит Борхес в одной из статей) (Петровский 1987; Cunningham 2000), или даже в развитии термодинамики и физической теории хаоса (Weissert 1991; Moulthorp 1994; Schreiber... 2001). В любом случае ближайшим ее источником является, по-видимому, собственный опыт Борхеса-читателя, хранящего в своем сознании огромное количество текстов и всякий раз как бы вынимающего из нужного ящика картотеки подходящую случаю цитату или ссылку.

Доминирование этой модели приводит к преобладанию фикциональных элементов, которые читатели склонны именовать „фантастическими", „сказочными", „мифическими", „утопическими" или „антиутопическими". Иными словами, комбинации смыслов и текстов открывают иные миры, описанию которых Борхес посвятил десятки своих рассказов. Понятно, что эта модель семиозиса непосредственным образом связана с определенной идеей истории, понимаемой как память „всеобъемлющей библиотеки" („Вавилонская библиотека") или „Corpus Hermeticum", в котором записано „все, что есть в мире" („Сфера Паскаля"). То есть предполагается, что наличествующие, уже написанные в прошлом тексты как бы содержат в себе не только то, что было, но и все то, что еще только будет или могло бы быть в каком-то „возможном мире" (Борхеса иногда называют предшественником „семантики возможных миров"). В этом случае память становится не пространством мертвых, четко зафиксированных смыслов и значений, но прежде всего генератором но-

вых смыслов.

Такая модель не воспроизводящей (репродуцирующей), а продуцирующей памяти, уподобляется в творчестве Борхеса не только библиотеке, но и энциклопедии – парадигматически организованному собранию текстов, различные комбинации которых порождают новые тексты и значения. В своем предисловии к „Энциклопедии Борхеса" Марио Варгас Льоса пишет, что „эта книга пришлась бы Борхесу по вкусу", ибо и „сам жанр [энциклопедии], хоть и очень древний, кажется нам сегодня практически его [Борхеса] собственным изобретением" (Fishburn... 1990: IX).

Борхесовская энциклопедия, даже понимаемая не метафорически, а вполне буквально как печатное научное издание, подобна ненадежной человеческой памяти: все, что принадлежит этой памяти, принадлежит только ей, а не какому-либо отрезку пусть и недоступной более, но все же реальности. Тем самым также предполагается, что энциклопедия, как и человеческая память, может запамятовать, приврать или попросту что-то забыть. Так, в одном из самых известных произведений Борхеса „Тлён, Укбар, Orbis Tertius" рассказывается о загадочной стране Укбар, статья о которой якобы содержится в придуманном Борхесом единственном экземпляре The Anglo-American Cyclopaedia и отсутствует во всех остальных экземплярах этого же издания (интересно, что, хоть никаких следов издания с таким названием найдено не было, писатель и в частных разговорах продолжал утверждать, что владел экземпляром этой книги).

Однако Борхес не только развил концепцию памяти-энциклопедии в своих рассказах (энциклопедия здесь берется на тематическом уровне повествования), но и предпринял попытку формального построения энциклопедического текста.

Образцом такого энциклопедического текста можно считать „Книгу вымышленных существ" – составленный Борхесом знаменитый свод вымышленных чудовищ. В сущности, это сборник статей, подобных энциклопедическим, каждая из которых (например, „Василиск" или „Наги") содержит краткое описание существа и пересказ связанных с ним мифов, историй, а также цитаты из источников. При этом, как утверждает в предисловии автор, его „Книга", как и любой парадигматически организованный текст, может и даже должна читаться в произвольном порядке: „Как всякий сборник – например, неисчерпаемые по богатству труды Бертона, Фрэзера и Плиния – „Книга вымышленных существ" не предназначена для сквозного чтения. Лучше всего, если любопытствующие будут раскрывать ее наугад, как бы смотря в калейдоскоп с его переменчивыми изображениями". Это требование отчетливо связывается в предисловии к „Книге" с идеей бесконечности воображения человека, бесконечностью „иного", которое невозможно охватить в одной книге: „У нас нет готового понятия дракона, также как нет готового понятия Вселенной. В этом образе, однако, есть нечто искони присущее воображению человека, и потому дракон встречается в разные времена, на разных широтах". И далее: „Книга такого рода по необходимости будет неполной, и каждое новое издание есть лишь ядро следующего, число же их может быть бесконечным" (Борхес 2004: 19-20). Именно этот принцип чтения будет развит позднее европейскими прозаиками (Ж. Перек, М. Павич и др.), когда творчество Борхеса станет достоянием европейской культуры.

В противоположность энциклопедической модели исторического повествования детективная модель строится совершенно иначе. Это линейное повествование, в котором читатель следует предложенной автором последовательности событий. Тем не менее, именно детектив становится той *второй ветвью* генеалогии нелинейного письма, о которой также следует сказать несколько слов. В основе детективного сюжета лежит ситуация поиска – та самая, которая структурирует модель чтения энциклопедии. Отличие ее от энциклопедии, если следовать идее Эко, заключается в том, что поиск в детективе непосредственно изображается: поиск осуществляет персонаж-сыщик, при этом читателю остается лишь следить за ходом его рассуждений и действий. Однако так происходит только в классическом детек-

тиве. В неклассическом детективе читатель становится соперником протагониста-сыщика, т.к. повествование вынуждает его проводить свое собственное расследование. Идею такой жанровой модели некогда высказал все тот же Борхес в рассказе „Анализ творчества Герберта Куэйна". Герой этого рассказа – вымышленный писатель, автор „регрессивного и разветвленного" романа „April March" („Апрель Март"), принцип построения которого позволяет считать его виртуальным предшественником современной нелинейной прозы. Однако прежде чем написать этот роман, герой создает детектив „The God of the Labyrinth" („Бог Лабиринта"): „По прошествии семи лет я уже не в состоянии восстановить детали действия, но вот его план в обедненном (но и очищенном) виде: на первых страницах излагается загадочное убийство, в середине происходит неторопливое его обсуждение, на последних страницах дается решение. После объяснения загадки следует длинный ретроспективный абзац, содержащий такую фразу: „Все полагали, что встреча двух шахматистов была случайной". Эта фраза дает понять, что решение загадки ошибочно. Встревоженный читатель перечитывает соответственные главы и обнаруживает *другое* решение, правильное. Читатель этой необычной книги оказывается более проницательным, чем *детектив*" (Борхес 1989: 77). Таким образом, в этом „виртуальном романе" линейное повествование обнаруживает в самом себе альтернативный вариант развертывания процесса поиска, т.е. как бы альтернативную повествовательную логику, которая оказывается более адекватной истине, нежели решение, предложенное сыщиком.

Эту схему „подсмотрел" и попытался реализовать франко-бельгийский писатель, сценарист и филолог (ученик Р. Барта) Бенуа Пеетерс в своем романе „Библиотека [города] Вилле", опубликованном в 1980 году. Сюжет романа построен вокруг расследования пяти убийств, произошедших в выдуманном писателем городке Вилле за двадцать пять лет до описываемых событий. Для расследования этих преступлений в город приезжает рассказчик (повествование ведется от первого лица), которому предстоит не только попытаться разобраться в загадке этих старых убийств, но и столкнуться с пятью новыми преступлениями. Предположения о виновности того или иного персонажа, которые вынужден делать читатель по ходу чтения, всякий раз оказываются ложными. Причем в финале романа имя преступника так и не называется, а разгадать загадку предлагается самому читателю: „В этом рассказе отгадка не будет дана, ибо текст на всем своем протяжении не перестает называть ее по буквам, чтобы обозначить таким образом странный объект, превосходящий того, кто его изначально загадывал. Так что те, кто сумеют его по-настоящему прочесть, единственные будут способны понять. Остальные же никогда не смогут уловить решение" (Peeters 2004: 62-63). Читатель вынужден перечитать произведение, чтобы вычислить подлинного убийцу. Отгадка оказывается весьма нетривиальной, но в то же время и объясняющей тот факт, почему она не могла быть открыто сформулирована: убийцей оказывается сам рассказчик, совершающий преступления ради книги. Таким образом, читатель должен догадаться о том, о чем не может сказать сама книга и что призван утаивать сам порядок повествования.

Помимо произведений Мориса Леблана („Дама с топором"/„Дама на букву h") и Агаты Кристи („Убийство Роджера Акройда"), а также борхесовского „Анализа творчества Герберта Куэйна", в романе Пеетерса, возможно, содержится отсылка и к еще одному „детективному" рассказу Борхеса – „Смерть и буссоль", где детектив, разгадав логическую головоломку, гибнет, оказываясь жертвой своеобразного логического лабиринта, в который его заманивает преступник. Логика, симметрия, порядок – т.е. все, чему так привык доверять главный герой, – фактически убивают его. Дж. Фейен так интерпретирует этот рассказ: „Опасность, по-видимому, кроется в попытке ориентироваться по какой-нибудь избранной точке: не просто в поисках симметрии, а в любой попытке разума замкнуться в каких-то границах. <...> При построении объяснений, способных предсказывать явления, модели иногда оказываются весьма полезными, но, как и любая система представлений,

они могут заменить собой ту самую реальность, которой призваны служить: видение, закоснев, превращается в догму" (Борхес 1989: 10).

Очевидно, что этот вывод отчетливо перекликается с финальными рассуждениями Вильгельма Баскервильского в романе Умберто Эко „Имя розы", вышедшем одновременно с романом Пеетерса. Когда Адсон восхищается мудростью Вильгельма, рассуждая о силе логики, сыщик возражает: „Я никогда не сомневался в правильности знаков, Адсон. Это единственное, чем располагает человек, чтоб ориентироваться в мире. Чего я не мог понять, это связей между знаками. Я вышел на Хорхе через апокалиптическую схему, которая вроде бы обуславливала все убийства; а она оказалась чистой случайностью. Я вышел на Хорхе, ища организатора всех преступлений, а оказалось, что в каждом преступлении был свой организатор или его не было вовсе. <...> Я упирался и топтался на месте, я гнался за видимостью порядка, в то время как должен был бы знать, что порядка в мире не существует". Порядок сравнивается Вильгельмом с лестницей, „которую используют, чтобы куда-нибудь подняться", однако после этого „лестницу необходимо отбрасывать, потому что обнаруживается, что хотя она пригодилась, в ней самой не было никакого смысла". „Единственные полезные истины, – говорит Вильгельм, – это орудия, которые потом отбрасывают" (Эко 2004а: 613). Так, „Имя розы" оказывается, в некоторой степени (хоть и в меньшей, чем роман Пеетерса), „антидетективом", в котором разум обнаруживает свою беспомощность, а загадка разгадывается благодаря случаю.

Разум оказывается не в состоянии построить такую схему, которая была бы адекватна реальности. Реальность (а вместе с ней и история) больше любого порядка. Значит, тем или иным образом под сомнение должен быть поставлен и нарративный порядок. „Детектив" в этом случае скрещивается с „энциклопедией", приобретает черты нелинейного повествования. С одной стороны, эта трансформация давала повод говорить о „деконструкции" (в т.ч. пародийной) детективного жанра, с другой – свидетельствовала о проникновении в паралитературный жанр „высокой" тематики, т.е. о возможности использовать типичную для массовой литературы жанровую форму для артикуляции отнюдь не „массовых" смыслов (как известно, эта особенность быстро была подхвачена на щит теоретиками постмодернизма).

Эти процессы очевидным образом укладываются в характерную уже для высокого модернизма схему кризиса романного жанра, который привел к формированию традиции метаповествования („роман о романе", „метароман", „metafiction", „self-reflexive fiction" и т.п.), не прерывавшейся в европейской литературе со времен Пруста (Суслова 2006: 6-12). При этом царивший в начале XX века „феноменологический пафос" метаповествования отчетливо проявлен в рассмотренных „квазидетективных" произведениях. В такого рода текстах читатель должен прежде всего увидеть траекторию движения мысли. Обычно, как это бывает в классических детективах, речь идет об изображении, прямом или косвенном (через систему сюжетных ходов), траектории движения мысли персонажа-сыщика, рассуждения которого приводят к разгадке преступления. Но в том случае, когда сыщик оказывается беспомощным (или вовсе отсутствует), а автор недвусмысленно намекает на то, что у читателя есть шанс увидеть то, что не увидел его персонаж, повествование превращается в „энциклопедию" – в свод разрозненных фактов, – разбираться в которых (т.е. придавать им правильный порядок) предлагается самому читателю. При этом, как мы уже не раз подчеркивали, грань между тематической нелинейностью и нелинейностью формальной крайне тонка. Превращение формально линейного повествования в нелинейное происходит на основе устранения обязательности сюжета и допущении альтернативной сюжетной синтагмы, причем это допущение не обязательно эксплицировано автором, оно может быть всего лишь результатом неудачи персонажа и, как следствие, неудачи жанра, т.е. неспособности данного повествования соответствовать канону классического детектива. В этом случае роман превращается в настоящий „роман о романе" или „детектив о

детективе" (где читатель самостоятельно осуществляет поиск „правильного" сюжетного пути, реконструируя таким образом сюжет, „как если бы" это был классический, т.е. „правильный" детектив). Такой „роман о романе" не только не утрачивает, но и, в каком-то смысле, усиливает свой феноменологический пафос, изображая негативным образом „правильное" (или шире - отличное от представленного автором) движение мысли, субъектом которой в этом случае выступает уже сам читатель.

В Европе рецепция идей Борхеса, который (как, к слову, и другой классик магического реализма и нелинейной прозы – Хулио Кортасар) находился под глубоким влиянием европейского модернизма, усвоенного им в молодости, приходится на конец 1950-х - 1960-е годы.

Открыл (точнее, вновь открыл) Борхеса для Европы известный социолог и литератор Роже Кайуа (соратник Ж. Батая и М. Лейриса по „Коллежу социологии"), живший в 1940-е годы в Латинской Америке и занимавшийся переводом латиноамериканских писателей на французский язык. В 1953 году он издает в издательстве Галлимар „Лабиринты" Борхеса (Borges 1953). В 1955 году эссе Борхеса выходят в руководимом Сартром журнале „Temps moderne", в Италии по рекомендации Итало Кальвино публикуется сборник „Вымышленные истории". С 1957 по 1962 годы сборники его рассказов публикуются во Франции, ФРГ, Италии, Великобритании. В этой связи особенно следует отметить деятельность журнала „Планета", издававшегося с 1961 по 1968 годы Луисом Пауэлсом и Жаком Бержье. Этот журнал задумывался как печатный орган нового направления в литературе – „фантастического реализма" (réalisme fantastique), сочетающего экзотику "исчезнувших цивилизаций", научную фантастику, исторические, этнографические и футурологические элементы, уфологию и парапсихологию. Одним из источников самого этого направления, вероятно, было творчество Борхеса (Gutierez 1998: 23-24). На страницах журнала выходили рассказы Борхеса, в том числе „Письмена Бога" и „Вавилонская библиотека". В 1962 году был переиздан перевод „Лабиринтов", а в 1967 году во Франции вышел сборник „Алеф", также переведенный на французский язык Роже Кайуа.

В это время интерес к Борхесу в Европе может быть объяснен только одним – господством авангардистских концепций в литературе и литературной критике, искавших как философские, так и уже сложившиеся художественные формы легитимации собственных радикальных идей. Во Франции в это время складывается формальная эстетика группы Ou.Li.Po. (Ouvroir de Littérature Potentielle, УЛИПО), которая провозгласила своей целью „снабдить будущих писателей новой техникой письма" (Балашова 1982: 270). Участники этой группы, а также авторы, симпатизировавшие развивавшимся ею идеям, создали не только интересные образцы нелинейной поэзии (Р. Кено, Ж. Рубо), но и классические образцы нелинейной прозы (Ж. Перек, И. Кальвино; к „сочувствующим" можно отчасти отнести и Б. Пеетерса – характерная для УЛИПО техника языкового программирования многозначности, изобретательность играют не последнюю роль в его романе).

Идеи УЛИПО оказали большое влияние на весь литературный авангард тех лет, который, в свою очередь, стал непосредственной основой для теории „открытого произведения" Эко (Усманова 2000: 93-94). Последний рассматривает авангард как тип поэтики, являющийся „результирующей наложения классического порядка на мир хаоса" (Усманова 2000: 94). Отсюда понятно стремление трансформировать саму форму, сделать явной слабость порядка, оказывающегося не в силах вместить в себя парадигматическую, не поддающуюся упорядочиванию сложность мира. Так, в творчестве Эко (как научном, так и литературном) стремление к „открытости", зафиксированное в художественной практике авангарда, сочетается с борхесовской концепцией энциклопедии: „В основе „текстуальной компетенции" лежит не „словарь", а „энциклопедия". Эко употребляет данный термин в максимально широком смысле – как полный объем памяти того или иного культурного сообщества. Энциклопедическая компетенция имеет интертекстуальный характер (она

предполагает знание текста и знание мира) и является основой интерпретации" (Усманова 2000: 100). В этом смысле неклассический детектив является примером „открытого произведения", стремящегося в линейной форме, посредством разрушения (в данном случае скрытого, неявного) последней, изобразить мир как принципиально нелинейную, парадигматически организованную целостность. Все это дает нам основание видеть в европейском авангарде тех лет *третью ветвь* в генеалогии нелинейного письма.

Одновременно с этим теория „открытого произведения" позволяет углубить наше представление об истоках нелинейной нарративной формы, обнаружив несколько более отдаленный, но еще относительно надежный источник этой идеи в символистской эстетике. Именно к символизму возводит Эко „осознанную поэтику" „открытости", как бы дедуцируя из символистской эстетики и основные принципы письма Джойса, Кафки и весь современный литературный авангард (Эко 2003: 271-285, 297-299; Эко 2004b: 35-45). Символистский „фон" неизменно присутствовал и оказывал свое влияние на литературу 1960-70-х годов. Причем это влияние было как косвенным: так, поэтика УЛИПО генетически связана с символизмом через посредство сюрреализма, в котором участников группы привлекало прежде всего „напряженное внимание к языку" (Балашова 1982: 273), – так и непосредственным: благодаря вниманию к творчеству С. Малларме и, главное, к его „Книге" – проекту создания огромного, парадигматически организованного поэтического произведения, который так и не был до конца осуществлен, но оказался востребован теоретиками авангарда. Не в последнюю очередь это связано с тем, что в 1957 году впервые были изданы до того не издававшиеся материалы „Книги" (Schérer 1957). Эта „великая типографская и космогоническая поэма" (П. Клодель), набранная разными шрифтами без использования знаков препинания, целиком построена на холистской логике означивания, согласно которой смысл рождается из пустот, из того, что находится между словами, из пробелов. Согласно У. Эко, эти пустоты отсылают „за пределы книги» «к некоему возможному Абсолюту, к некоему Verbe [Слову]" (Эко 2003: 283). Согласно другой интерпретации, "пробелы и пустоты внутри текста – это места читателя, пространства его виртуального присутствия": „Малларме превращает свой текст в „вероятностное произведение", которое *может* или *не может* состояться, будет понято *так* или *иначе*. Осколочность, прерывистость, точечность художественного мира Малларме, „неполнота" воплощенности, своеобразная разряженность его слова работают на потенциального читателя". „Открыв столь важный для искусства XX в. прием графического изыска, Малларме приблизился к тайне самопорождающего письма. Эта тайна или загадка заключалась в невозможности „упразднить случай". Поэтика письма Малларме проверяет и раздвигает пределы смыслового мира, отсылая к беспредельному" (см. Логинова 2007).

Идеи Малларме, подготовившие замысел „Книги", являются, пожалуй, важнейшим цементирующим элементом, определившим генетическую целостность поэтики нелинейного письма в европейской литературе. Борхес вдохновляется его фразой „Мир существует, чтобы завершится книгой" (Le monde existe pour aboutir à un livre) (Борхес 1989: 219), уподобляя этой книге („каталогу каталогов") свою модель энциклопедии; Эко воспроизводит это высказывание в „Открытом произведении" и посвящает несколько страниц изложению концепции Малларме, говоря о его „Книге" как о „мощном предвосхищении *произведения в движении*" (т.е. „открытого произведения") (Эко 2004b: 45-48); замыслом Малларме, со всей очевидностью, вдохновлялся Раймон Кено в своих поэтических экспериментах („Сто тысяч миллиардов стихотворений", 1961; „Первоначальная мораль", 1975), а через него и Жорж Перек; в 1968 году замысел Малларме подробно изучается в эссе одного из теоретиков „нового романа" Филиппа Соллерса (Sollers 1968: 67-87); цитата из Малларме служит одним из ключей в детективном повествовании Пеетерса; идея „Книги" также структурирует повествовательный код в романе „Пути к раю" шведского писателя Петера Корнеля (1987).

Таким образом, к началу 1980-х годов в европейской литературе складывается особая интеллектуальная среда, послужившая основой для появления нелинейной прозы в том виде, в котором она знакома любителям Перека, Павича и Кальвино. Благодаря этой среде утрата линейной связности не вывела новую повествовательную технику за границы литературы, превратив ее не просто в эксперимент, а в актуальный, насущный, нужный эксперимент. Благодаря этой же среде стала возможной теоретическая рефлексия над нелинейным письмом, формирования писательских, а также (в случае с Эко) и собственно научных теорий, определяющих особенности конструирования и рецепции подобного рода текстов.

В статье рассматриваются три ветви генеалогии нелинейного письма: творчество Борхеса и развитая им идея мира как библиотеки, поэтика неклассического детектива, актуализирующая интерактивный аспект чтения, и идеи европейского авангарда и формальной поэтики, складывавшиеся в период рецепции эстетики магического реализма Борхеса. Этот анализ позволяет выявить более глубокий уровень генеалогии нелинейного письма в символистской поэтике, а именно в творчестве С. Малларме.

Литература:

Balashova, Tat'jana. *Frantsuzskaya Poeziya XX Veka.* Moskva: Nauka, 1982 (Балашова, Татьяна В. *Французская поэзия XX века.* М.: Наука, 1982).

Borges, Jorge L. *Labyrinthes.* Paris: Gallimard, 1953.

Borkhes, Khorkhe L. *Proza Raznykh Let: Sbornik.* Moskva: Raduga, 1989 (Борхес, Хорхе Л. *Проза разных лет: Сборник.* М.: Радуга, 1989).

Borkhes, Khorkhe. *Kniga Vymyshlennykh Sushestv.* St. Peterburg: Azbuka-Classika, 2004 (Борхес, Хорхе Л. *Книга вымышленных существ.* СПб.: Азбука-классика, 2004).

Cunningham, Valentine. „The best Stories in the Best Order? Canons, Apocryphas and (post)Modern Reading". *Literature and Teology.* 14. 1 (2000): 69-80.

Eco, Umberto. *Poetiki Dzhoisa.* St-Peterburg: Simpozium, 2003 (Эко, Умберто. *Поэтики Джойса.* СПб.: Симпозиум, 2003).

Eco, Umberto. *Otkrytoe Proizvedenie. Forma i Neopredelennost' v Sovremennoy Poetike.* St-Peterburg: Academic Project, 2004 (Эко, Умберто. *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике.* СПб.: Академический проект, 2004).

Eco, Umberto. *Imya Rozy.* St-Peterburg: Simpozium, 2004 (Эко, Умберто. *Имя розы.* СПб.: Симпозиум, 2004).

Eco, Umberto. „Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books". *Al-Ahram Weekly Online 665* (2003); n.pag. Web. http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm. 12 February, 2011.

Fishburn Evelyn, and Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges.* London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1990.

Gutierez, G. Le discours du réalisme fantastique: la revue Planète. *Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes Spécialisées.* Paris : 1998.

Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges". *Cunning Exiles - Studies of Modern Prose Writers.* Sydney: 1974.

Loginova, Marina. „Poeziya S. Mallarme v Kontekste Neklassicheskoy Kul'tury». *Izvestiya Ural'skogo universiteta.* 48. 2 (2007) n. Pag. Web. 21 May, 2011. (Логинова, Марина В. „Поэзия С. Малларме в контексте неклассической культуры". *Известия Уральского государственного университета.* № 48, 2007).

Moulthrop S. „Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths". *Hypermedia and Literary Studies.* Cambridge: 1994.

Pavic, Milorad. „Mein Jahrhundertbuch" (Milorad Pavic über das Nichtlineare und Georges Perec). *Die Zeit* 17 (1999). n. pag. Web. http://www.zeit.de/1999/17/199917.jh-pavic_perec_.xml 12 February, 2011.

Peeters, B. *La bibliothèque de Villers.* Paris: Labor, 2004.

Petrovskij, I. „Beskonechnost', Bog i Borges". *Nauka i Religiya.* 9 (1987) (Петровский, И. „Бесконечность, бог и Боргес". *Наука и религия.* № 9 1987).

Schérer, J. *Le Livre de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits.* Paris: Gallimard, 1957.

Schreiber, Gabriel, and Roberto Umansky. „Bifurcation, Chaos, and Fractal Objects in Borges' Garden of Forking Paths and Other Writings". *Variaciones Borges.* 11 (2001).

Sollers, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites.* Paris: Seuil, 1968.

Suslova, I. *Tipologiya «Romana o Romane» v Russkoy i Frantsuzskoy Literaturakh 20-kh godov XX Veka. PhD.* Diss. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University, 2006 (Суслова. И. В. *Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века:* дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2006).

Usmanova, A. *Umberto Eco: Paradoksy Interpretatsii.* Minsk: Propilei, 2000 (Усманова, А. Р. *Умберто Эко: парадоксы интерпретации.* Минск: Пропилеи, 2000).

Weissert, Thomas. „Representation and Bifurcation: Borges's Garden of Chaos Dynamics". *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science.* Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Dmitri Spiridonov

Three Branches in Genealogy of Contemporary European Non-Linear Narratives

Summary

Key words: comparative literary studies, non-linear narratives, narratology, hypertext, fiction, aesthetics of hypertext

The notion of non-linear writing or non-linear narrative is now often applied to describe some special narrative strategies used to deprive the text of the linear plot. Non-linear plot means that the action has more than one eventual direction and that the reader constructs himself his own variant of plot. In some cases all possible variants are strictly determined by the author who precalculates the consequences of every reader's choice (like in Julio Cortázar's „Hopscotch"), in others there are no special restrictions or author's instructions and the readers are free to choose their own way of reading (like in Milorad Pavić's „Dictionary of the Khazars"). The present paper focuses on the sources of this kind of narrative strategies in contemporary European prose. We observe three branches in its genealogy.

The first is Borges' work and his idea of the universe as a library. Departing from Umberto Eco's definition of two kinds of books – detective stories (linear reading) and encyclopedias (non-linear reading) – we argue that Borges made his own work regarding the second type of books. According to Borges, the Universe is a sort of generator producing new meanings. The source of the „unlimited semiosis" concept developed by Borges is often seen in classical philosophy, theology or even thermodynamics and theory of chaos, though it is obviously a fruit of his own experience of reading and memorizing texts. His „mind-library" becomes not an instance of conservation and reproduction but an instance of generation of new meanings. Besides philosophical legitimation of this idea in formally linear narratives („The Garden of Forking Paths", „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", „The Library of Babel"), he also plasticized it by creating a sort of real encyclopedia („The Book of Imaginary Beings") which can be read in a non-linear way still

being an artistic work.

Opposing detective stories to encyclopedias, Umberto Eco did not take into account the non-classical variant of detective genre which represents the second source of non-linear narrative fiction. Its difference from the classical variant is that the investigator does not always find the criminal (or, speaking more generally, the truth) and the reader is coerced to make his own investigation, sometimes through re-reading the text. This variant of genre was not an invention of Borges' (cf. Agatha Christie's „The Murder of Roger Ackroyd") but his work had a deep impact on its revival in Europe. The article analyzes „The Name of the Rose" by Umberto Eco and „La bibliothèque de Villers" by Benoît Peeters published the same year (1980) as being influenced by Borges' „An Examination of the Work of Herbert Quain" and „Death and the Compass". We argue that in the non-classical variant of detective genre the investigator fails because his logical method which imposes a strict order upon reality is inadequate to reality itself. Reality is wider and more complicated than any logical order. In this regard, the delinearization of the narrative order can be treated as a formal sequence and expression of such a set: the order decomposes and, throughout this, reveals its own weakness in face of reality.

The third source which is particularly topical for European context is the formal poetics of French and Italian avant-garde in formation during the period of reception of Borges' magic realism. The first translations of Borges by Roger Caillois and the first European publications of his stories in the journal „Planète" concur with the formation of formal poetic principles of the group Ou.Li.Po which united Raymond Queneau, George Pérec and Italo Calvino who later created their own non-linear literary opuses. Trough Italo Calvino and French and Italian avant-gardists this aesthetic experience became familiar to Eco. Our analysis also leads to a deeper level of genealogy of non-linear narratives common both for Latin American and European men of letters. It is represented by the poetics of symbolism and, more particularly, by Stéphane Mallarmé's idea of „The Book", a great non-linear poem which can be read in thousands of ways, a „catalogue of catalogues" which inspired Borges (who cites the famous Mallarmé's phrase: „Le monde existe pour aboutir à un livre") as well as Ou.Li.Po activists who apprehended this idea both directly and indirectly (through surrealists' work) and some later followers like Umberto Eco (in his "The Poetics of Joyce" and „The Open Work") or Swedish writer Peter Cornell, author of „The Ways to Paradise". It is shown that by the early 1980s in Europe there was formed a special aesthetic and philosophical ground which gave birth to the non-linear writings as we know them in Milorad Pavic's or Peter Cornell's works.

რომან ინგარდენი

კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია

ძირითადი დებულებები ლიტერატურული ქმნილებისთვის დამახასიათებელი აგებულების თაობაზე

ქვემორე წარმოდგენილი ზოგადი დებულებები ლიტერატურული ქმნილებისთვის დამახასიათებელი აგებულების თაობაზე გამოგვადგება შემდგომი დაკვირვებებისას:

1. ლიტერატურული ნაწარმოები მრავალშრიანი ქმნილებაა. იგი შეიცავს: ა) ენობრივ (sprachlautliche) და ფონემურ წარმონაქმნთა შრეს და უფრო მაღალი რანგის მოვლენებს, ბ) მნიშვნელობათა, ანუ წინადადებისა და წინადადებათა ერთობლიობის აზრთა შრეს, გ) იმ სქემატიზებული შეხედულებების შრეს, რომლებშიც ნაწარმოებში ასახული სხვადასხვა სახის საგნები პოულობენ გამოხატულებას, დ) შრეს ასახულ საგნობრიობათა, რომლებიც წინადადებების მეშვეობით გამოხატულ ინტენციონალურ შინაარსებში აისახებიან.

2. ცალკეული შრის მასალისა და ფორმისაგან გამომდინარეობს არსისმიერი შინაგანი დამოკიდებულება ყველა შრისა ერთმანეთთან და სწორედ ამით მიიღწევა მთელი ნაწარმოების ფორმალური ერთიანობაც.

3. შრეობრივი აგებულების გარდა ლიტერატურული ნაწარმოები თავისი ნაწილების მოწესრიგებული თანამიმდევრობითაც ხასიათდება, რასაც წინადადებები, წინადადებათა ერთობლიობა, თავები და ა. შ. ქმნიან. ამის შედეგად ნაწარმოები იძენს საკუთარ კვაზი-დროით „განფენილობას“ დასაწყისიდან დასასრულამდე, ისევე, როგორც, მაგალითად, დინამიკური განვითარების სხვადასხვა მახასიათებელს და მისთანათ.

ლიტერატურულ ნაწარმოებს პრინციპში „ორი განზომილება“ აქვს: ერთი, რომელშიც შრეთა ერთობლიობაა განფენილი, და მეორე, რომელშიც ნაწილები მისდევენ ერთმანეთს.

4. მეცნიერული თხზულების წინადადებათა უდიდესი უმრავლესობისაგან განსხვავებით, რომლებიც წმინდა წყლის მსჯელობანი არიან, ლიტერატურული ქმნილების თხრობითი წინადადებები არ წარმოადგენენ წმინდა წყლის მსჯელობებს, ისინი მხოლოდ კვაზი-მსჯელობებია, რომელთა ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ნაწარმოებში წარმოსახულ საგნებს რეალობის მხოლოდ ელფერი მიანიჭონ, არათუ ჭეშმარიტი რეალობის ტვიფრით აღბეჭდონ ისინი. სხვა სახის წინადადებებიც, მაგ., კითხვითი წინადადებები, ლიტერატურულ ქმნილებაში სათანადო აზრობრივ თუ ფუნქციურ მოდიფიკაციებს ექვემდებარება. ნაწარმოების ტიპის მიხედვით — მაგ., ისტორიულ რომანებში — ამ მოდიფიკაციათა კიდევ სხვადასხვა სახეცვლილებაა შესაძლებელი.[1]

ლიტერატურულ ქმნილებებში კვაზი-მსჯელობათა არსებობა მხოლოდ **ერთ** განმასხვავებელ მომენტს წარმოადგენს მათსა და მეცნიერულ თხზულებებს შორის, რასაც სხვა დამახასიათებელი მომენტებიც ერთვის. სახელდობრ:

5. თუ ლიტერატურული ნაწარმოები ხელოვნების ძვირფასი ქმნილებაა, ყოველი მისი შრე განსაკუთრებული თვისებების შემცველია: ეს სხვადასხვა სახის ძვირფასი თვისებებია, კერძოდ, ხელოვნების თვალსაზრისით ძვირფასი და ესთეტიკური თვალსაზრისით ძვირფასი. ეს უკანასკნელნი თვით ხელოვნების ქმნილებაში მყოფობენ, განსაკუთრებულ პოტენციურ მდგომარეობაში. მთელი თავიანთი მრავალფეროვნებით ისინი მიგვიძღვიან ესთეტიკურად ვალენტურ თვისებათა თავისებური პოლიფონიისკენ, რომელიც ნაწარმოებში კონსტიტუირებული ფასეულობის ხარისხს

განაპირობებს.

სამეცნიერო თხზულებაშიც შეიძლება შეგვხვდეს ხელოვნებითი ღირებულების მქონე ადგილები, რომლებიც გარკვეულ, ესთეტიკურად ძვირფას თვისებებს განაპირობებენ. მაგრამ ეს სამეცნიერო თხზულებაში მხოლოდ **momentum ornans*** ქმნის, რომელიც ნაწარმოების არსებით ფუნქციას ან სუსტად, ან საერთოდ არანაირად არ უკავშირდება და არ შეუძლია თხზულება ხელოვნების ქმნილებად აქციოს.

6. ლიტერატურული ხელოვნების ქმნილება (ისევე როგორც საერთოდ ყოველი ლიტერატურული თხზულება) უნდა დავუპირისპიროთ მისსავე კონკრეტიზაციებს, რომლებიც ნაწარმოების ყოველი წაკითხვისას (ანდა ნაწარმოების თეატრში წარმოდგენისა და მაყურებლის მიერ მისი აღქმისას) წარმოიქმნება.

7. თავისი კონკრეტიზაციებისაგან განსხვავებით, თვით ლიტერატურული ნაწარმოები სქემატური ქმნილებაა. ეს ნიშნავს: ზოგიერთი მისი შრე, მეტადრე ასახულ საგნობრიობათა შრე და წარმოდგენათა შრე, თავის თავში შეიცავს „განუსაზღვრელობის ადგილებს“ (**Unbestimmtheitsstellen**). ამათი ლიკვიდაცია ნაწილობრივ ხდება კონკრეტიზაციისას. ასე რომ, ლიტერატურული ნაწარმოების კონკრეტიზაცია თვითონაც ჯერ კიდევ სქემატურია, მაგრამ — თუ შეიძლება ითქვას — უფრო ნაკლებ, ვიდრე თვით ნაწარმოები.

8. ცალკეული კონკრეტიზაციისას განუსაზღვრელობის ადგილთა ლიკვიდაცია იმის მეშვეობით ხდება, რომ მათ ნაცვლად მოცემული საგნის უფრო ზუსტი ან უფრო ვრცელი განსაზღვრა შემოდის და მათ (განუსაზღვრელობის ადგილებს), ასე ვთქვათ, „ავსებს“. მაგრამ ეს „შევსება“ ამ საგნის განმსაზღვრელი მომენტებით საკმარისად განსაზღვრული არ არის, ასე რომ, პრინციპში სხვადასხვა კონკრეტიზაციისას სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს.

9. ლიტერატურული ნაწარმოები საერთოდ წმინდა წყლის ინტენციური ქმნილებაა, რომლის არსებობის წყარო მისი ავტორის შემოქმედებითი ცნობიერების აქტებშია და რომლის არსებობის ფიზიკური ფუნდამენტი წერილობით მოცემულ ტექსტში ან შესაძლო რეპროდუქციის სხვა რომელიმე ფიზიკურ ხელსაწყოში (მაგ., მაგნიტოფონში) ძევს. მისი ენის ორმაგი შრის გამოისობით ის (ნაწარმოები) ამავდროულად ინტერსუბიექტურად ხელმისაწვდომი და რეპროდუცირებადია, რისი მეშვეობითაც იგი მკითხველთა საზოგადოებაზე გათვლილ, ინტერსუბიექტურ, ინტენციურ საგნად იქცევა. როგორც ასეთი, იგი არ არის ფსიქიკური [მოვლენა] და როგორც ავტორის, ასევე მკითხველის ცნობიერების ყველა ხდომილების მიმართ ტრანსცენდენტურია.

ასახულ საგნობრიობათა კონკრეტიზაცია

უკვე აღვნიშნე, რომ ასახულ საგნობრიობათა ობიექტივაციის პროცესში ხშირად იმაზე შორს მივდივართ, რასაც ნაწარმოების საგნობრივი შრე სინამდვილეში შეიცავს, და ეს ასეც უნდა იყოს, თუ გვსურს ნაწარმოების **ესთეტიკურ** აღქმას მივაღწიოთ. უნდა მოვახდინოთ ამ საგნების რამდენადმე მაინც „კონკრეტიზება“ იმ ფარგლებში, თვით ნაწარმოები რომ მოითხოვს. განვმარტოთ ეს უფრო ნათლად:

ლიტერატურული ნაწარმოები, მეტადრე კი მაღალმხატვრული ლიტერატურული ქმნილება, **სქემატური** წარმონაქმნია (შდრ. დებულება 7). სულ ცოტა რამდენიმე მისი შრე, მეტადრე საგნობრივი შრე, შეიცავს „განუსაზღვრელობის ადგილთა“ მთელ წყებას. ასეთი ადგილი ყოველთვის თავს იჩენს იქ, სადაც ნაწარმოებში წარმოდგენილი წინადადებების საფუძველზე ამა თუ იმ საგნის (ან საგნობრივი სიტუაციის) შესახებ ვერ ვახერხებთ ვთქვათ, აქვს თუ არა მას ესა თუ ის თვისება. თუ, მაგალითად, „ბუდენბროკებში“** არ იქნებოდა ნახსენები კონსულ ბუდენბროკის თვალების ფერი

* სამშვენისი (ლათ.). (მთარგმ.)

** იგულისხმება თომას მანის რომანი „ბუდენბროკები“ (მთარგმ.).

(რაც მე არ შემიმოწმებია), მაშინ ეს პერსონაჟი ამ თვალსაზრისით **ვერ იქნებოდა განსაზღვრული**, თუმცა კონტექსტისა და იმ ფაქტის საფუძველზე, რომ ის ადამიანი იყო და თვალებიც თავის ადგილზე ჰქონდა, იგულისხმება, რომ მისი თვალები **რაღაც** ფერისა უნდა ყოფილიყო; მაგრამ რა ფერისა, ეს გაურკვეველი დარჩებოდა. ანალოგიური ვითარებაა მრავალ სხვა შემთხვევაშიც. ასახული საგნის იმ მხარეს ან იმ ადგილს, რომლის შესახებ ტექსტის საფუძველზე ზუსტად ვერ ვიტყვით, როგორ არის ეს საგანი განსაზღვრული ამ თვალსაზრისით, ვეძახი მე „განუსაზღვრელობის ადგილს“.[2] ყოველი ნივთი, ყოველი პერსონაჟი, ყოველი პროცესი და ა.შ., რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებშია ასახული, უთვალავ განუსაზღვრელობის ადგილს შეიცავს. განსაკუთრებით ადამიანთა და ნივთთა ბედ-იღბალს ახლავს უამრავი განუსაზღვრელობის ადგილი. პერსონაჟის ცხოვრების მთელი პერიოდები ჩვეულებრივ ვერ პოულობს ვერავითარ ექსპლიციტურ გამოხატულებას, ასე რომ, ამ ადამიანთა ცვალებადი თვისებები განუსაზღვრელი რჩება. ტექსტში არსებული მინიშნებების საფუძველზე მხოლოდ ის ვიცით, რომ ეს პერსონაჟი ამ დროს არსებობდა, მაგრამ რას აკეთებდა იგი მაშინ და რას განიცდიდა, ამაზე ტექსტი დუმს. მაგრამ რაკიღა თითქმის ყოველთვის მნიშვნელობათა შრე, ხოლო ცალკეულ შემთხვევებში ლექსიკური მხარისა და გამოთქმის გამომსახველობითი ფუნქცია, ყოველივეს განსაზღვრავს, რაც ასახულ საგანთა შრეში მოიპოვება, ეს მხოლოდ ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ ჩვენ, მკითხველებმა, **არ ვიცით**, რა მოხდა დროის იმ პერიოდებში, რომლებიც ნაწარმოებში არ ასახულა, არამედ ის მოვლენები საერთოდ არ არიან განსაზღვრულნი; ისინი არც A-ს წარმოადგენენ და არც არა A-ს.

განუსაზღვრელობის ადგილთა არსებობა არ არის შემთხვევითი, იგი კომპოზიციური ნაკლის შედეგი როდია. ის ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის აუცილებელია. საქმე ის გახლავთ, რომ შეუძლებელია სიტყვების ან ფრაზების **სასრული** რაოდენობით ნაწარმოებში ასახულ ინდივიდუალურ საგანთა განსაზღვრულობების **უსასრულო** მრავალფეროვნება ერთმნიშვნელოვნად და ამომწურავად გამოიხატოს; გარკვეულ განსაზღვრულობათა ნაკლებობა მუდამ იქნება. ამის საწინააღმდეგოდ შეიძლება თქვან, რომ **ერთი** სიტყვის ან წინადადების საშუალებით შესაძლებელია თვისებათა ან ფაქტთა მთელი მრავალფეროვნება მიზანმიმართულად განისაზღვროს. მაშასადამე, არ არის სავალდებულო, მათი რაოდენობა სიტყვათა ან წინადადებათა რაოდენობის ტოლი იყოს. მეორეც, არ არის საჭირო ყველაფერი **პირდაპირ** განისაზღვროს, ბევრი რამ **გაშუალებულად** გამომდინარეობს ტექსტში მოცემული მნიშვნელობის მქონე განსაზღვრებებიდან. თანაც, პირველ შემთხვევაში, თუმცა მრავალფეროვნება თავის ინდივიდუალობაშია მოცემული, მაგრამ ამასვე ვერ ვიტყვით ამ მრავალფეროვნებასთან დაკავშირებულ ყველა ცალკეულ ელემენტზე (განსაზღვრულობანი, თვისებები, მდგომარეობები და ა. შ.), ასე რომ, სულ ცოტა, ამ ელემენტთა ინდივიდუალური დეტალები განუსაზღვრელი რჩება. ხოლო, რაც შეეხება იმას, რაც ტექსტის მოცემულობათაგან გამომდინარეობს, ამ გზით ყველა ის თვისება ვერ განისაზღვრება, რომლებიც საგნის მუდმივ და აუცილებელ განსაზღვრულობათა გვერდით არააუცილებელნი და ამდენად ცვალებადნი არიან. აქედან, მაგალითად, გამომდინარეობს, რომ იულიუს კეისარს, რაკი იგი ადამიანი იყო, სხეულის ყველა „ნორმალური“ ნაწილი ექნებოდა; მაგრამ მისი ამ ადამიანურობიდან არ ჩანს, რამხელა ფეხები ან როგორი ჟღერადობის ხმა ჰქონდა. თუკი ეს ტექსტში საგანგებოდ არ არის აღნიშნული და თუ არც სხვა ისეთი ფაქტებია მოცემული, საიდანაც ამის მიხვედრა შეიძლება, მაშინ კეისრის სხეულის ზემოთ დასახელებული ნიშნები (ვთქვათ, **შექსპირის** დრამაში) განსაზღვრული **არ იქნება** და ამის შედეგად ამ დრამის შრეში საერთოდ **არ იქნება წარმოდგენილი.** არსებობს განსაკუთრებული საფუძველი საიმისოდ, რომ მცდელობა, ასახული საგნობრიობის **რაც შეიძლება მეტი** დეტალი წარმოაჩინო, არ გახლავთ სასურველი. გამოსახატავ პიროვნებათა მხოლოდ **ზოგიერთი** თვისება თუ მდგომარეობა არის მნიშვნელოვანი და სასარგებლო მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით, მაშინ, როცა სხვები უმჯობესია განუსაზღვრელი

დარჩეს ან მხოლოდ ზოგადი შტრიხებით იყოს მინიშნებული. მათი მიახლოებით ამოცნობა შესაძლებელია, ისინი განზრახ არიან დატოვებული ბნელში, რათა ხელის შემშლელად არ მოგვევლინონ, და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მომენტები უფრო მკვეთრად გამოიკვეთოს. განუსაზღვრელობის ადგილთა არჩევანი ნაწარმოებიდან ნაწარმოებამდე იცვლება და შესაძლოა ქმნიდეს როგორც ამა თუ იმ ნაწარმოების, ასევე ლიტერატურული და საერთოდ მხატვრული სტილის დამახასიათებელ შტრიხს. ეგრეთ წოდებული ლიტერატურული ჟანრებიც შესაძლოა ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. მაგალითად, ლირიკული ლექსების ძირითად სახეობათა ანალიზმა, ჩატარებულმა ლვოლვში, ჩემს კონსერვატორიაში, 1934-35 წლებში, წარმოაჩინა, რომ განუსაზღვრელობის ადგილებს მათში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. და რაც უფრო „წმინდად“ ლირიკულია ესა თუ ის ლექსი, უფრო ნაკლებად არის მასში — უხეშად რომ ვთქვათ — რეალურად განსაზღვრული ის, რაც ტექსტში პოზიტიურადაა თქმული; უმეტესობა უთქმელი რჩება.[3]

ლიტერატურული ნაწარმოების საგნობრივ შრეში განუსაზღვრელობის ადგილთა არსებობა უწინარეს ყოვლისა ორი სხვადასხვაგვარი წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა: ზოგჯერ მკითხველი ცდილობს ყველა არსებული განუსაზღვრელობის ადგილი განუსაზღვრელადვე დატოვოს, რათა ნაწარმოები მისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურაში აღიქვას. ჩვეულებრივ კი ლიტერატურულ ნაწარმოებს სულ სხვაგვარად ვკითხულობთ: ჩვენ არ ვცნობთ განუსაზღვრელობის ადგილთა განუსაზღვრელობას და მრავალ მათგანს უნებურად განსაზღვრებულობით ვავსებთ, რის უფლებასაც ტექსტი არ გვაძლევს. ამგვარად ჩვენ კითხვისას სხვადასხვა პუნქტში ტექსტს მილმა გავდივართ, ისე, რომ ამ მოვლენას მკაფიოდ ვერ ვაცნობიერებთ. ამას ჩვენ ნაწილობრივ — თუ შეიძლება ასე ითქვას — ტექსტის სუგესტიური ზემოქმედების ზეგავლენით ვიქმთ, ნაწილობრივ კი ბუნებრივი მიდრეკილების ზეგავლენითაც, რადგან მიჩვეულნი ვართ, ინდივიდუალური საგნები და პიროვნებები წვრილმანი განსხვავებულობის მომენტთა წყალობით ყოველმხრივ განსაზღვრულად ჩავთვალოთ. ამის მიზეზი ისიც არის, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოსახული საგნები საზოგადოდ რეალურობისთვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელნი არიან, ასე რომ, ბუნებრივი გვეჩვენება, თუკი ისინი ნამდვილი, რეალური, ინდივიდუალური საგნებივით ყოველმხრივ და ერთმნიშვნელოვნად იქნებიან განსაზღვრულნი წვრილმანი თავისებურებების მეშვეობით. მეორე მხრივ, ამავე მიმართულებით მოქმედებს ტენდენცია, ლიტერატურული ქმნილება **ესთეტიკური** თვალსაზრისით აღვიქვათ. თუმცაღა ვერ ვიტყვით, რომ ყოველგვარ ესთეტიკურ მიმართებაში ბატონობს ანდა უნდა ბატონობდეს კონკრეტულ, ყოველმხრივ განსაზღვრულ საგნობრიობებთან უშუალო ურთიერთობის დამყარების ტენდენცია. ვინაიდან აბსტრაქტულიც, როგორც ასეთი, და — როგორც ბოლო დროს შენიშნულ იქნა[4] — „დაუსრულებელიც“ შესაძლოა იყოს ესთეტიკური გამოცდილებისა და ესთეტიკური შეფასების ობიექტი. მაგრამ მრავალი ისეთი ნაწარმოებიც არსებობს, რომელიც მკითხველს საშუალებას აძლევს ასახული სინამდვილე რაც შეიძლება სრულყოფილი სახით აღიქვას და ამით რამდენიმე განუსაზღვრელობის ადგილი მაინც შეავსოს. ასეთ დროს მკითხველი რამდენადმე „სტრიქონებს შორის“ კითხულობს, და ძალაუნებურად ავსებს წინადადებების და მათში გამოყენებული სახელების — თუ შეიძლება ასე ითქვას — „ზეგამოხატულებითი“ გაგებით ასახული საგნობრიობის ზოგიერთ მხარეს, რომელიც თვით ტექსტის მიერ განსაზღვრული არ არის. ამ შემავსებელ განსაზღვრას ვუწოდებ მე ასახულ საგანთა „კონკრეტიზებას“. ამ დროს იჩენს თავს მკითხველის საკუთარი, თანაშემოქმედებითი მოღვაწეობა: საკუთარი ინიციატივით და წარმოსახვის უნარის მეშვეობით „ავსებს“ ის განუსაზღვრელობის სხვადასხვა ადგილს მომენტებით, რომლებიც, ასე ვთქვათ, მრავალ შესაძლო ან დასაშვებ მომენტთაგან შეირჩევა, თუმცა უკანასკნელი — როგორც შემდეგ გამოჩნდება — აუცილებელი არ არის. ჩვეულებრივ ეს „შერჩევა“ მკითხველის მიერ გაუცნობიერებლად და წინასწარ შემუშავებული განზრახვის გარეშე ხდება. ის (მკითხველი) უბრალოდ ნებაზე მიუშვებს ფანტაზიას და

სათანადო საგნებს ახალი მომენტების მთელი წყებით ავსებს ისე, რომ ისინი სრულად განსაზღვრულნი ჩანან. მართალია, სინამდვილეში ისინი კვლავ მრავალ განუსაზღვრელობის ადგილს შეიცავენ, მაგრამ ის, რაც განსაზღვრულია, თითქოს პირით მკითხველისკენ არის მობრუნებული და ფარავს განსაზღვრაში არსებულ ხარვეზებს. როგორ ხდება ეს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, დამოკიდებულია როგორც თვით ნაწარმოების თავისებურებებზე, ასევე მკითხველზე, მის მდგომარეობაზე ან განწყობაზე, რომელიც მას იმჟამად აქვს. ამიტომაც ერთი და იმავე ნაწარმოების კონკრეტიზაციებს შორის შესაძლოა მნიშვნელოვანი განსხვავებანი არსებობდეს მაშინაც კი, როცა მათ ერთი და იგივე მკითხველი ახორციელებს სხვადასხვა წაკითხვისას. ამ გარემოებას თან სდევს ლიტერატურული ნაწარმოების არასწორი გაგების და მისი უმართებულო ესთეტიკური აღქმის განსაკუთრებული საფრთხე. ასე რომ, ამას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს ობიექტურობაზე ან ლიტერატურული ნაწარმოების შემეცნების ნამდვილობაზე დაკვირვებისას. ამ უკანასკნელ საკითხებს ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით, როცა **სამეცნიერო თხზულების** შემეცნების პრობლემას წამოვჭრით, და იმ საკითხს განვიხილავთ, რანაირად ხდება ამა თუ იმ (ლიტერატურული) ესთეტიკური საგნის ჭეშმარიტი **შემეცნება**.

ჯერ კი გასაანალიზებელი გვაქვს ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ საგანთა კონკრეტიზაციის როლი ლიტერატურული ქმნილების ესთეტიკური აღქმის პროცესში, ანუ ის როლი, რომელსაც ეს კონკრეტიზაცია თამაშობს ნაწარმოების მოკრძალებული, არაესთეტიკური (außerästhetische) (ან „წინარეესთეტიკური“) აღქმიდან მის ესთეტიკურ აღქმაზე გადასვლისას.

1. იმ შემთხვევების გარდა, როცა ლიტერატურული ქმნილება თავისი ტექსტუალური აგებულების გამო მკითხველისაგან გარკვეულ **თავშეკავებას** მოითხოვს განუსაზღვრელობის ადგილთა შევსებისას, ნაწარმოების სათანადო ესთეტიკური აღქმა განპირობებულია ნაწარმოებში ასახულ საგანთა შესაბამისი კონკრეტიზაციით.

2. განუსაზღვრელობის **ყოველი** ადგილი ნაწარმოების მნიშვნელობათა შრესთან **თანხმობით** შესაძლოა სხვადასხვანაირად იქნეს შევსებული. თუ, მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტში“ არ არის ნათქვამი, როგორი აგებულებისა იყო ჰამლეტი, დანიის პრინცი, ან როგორი ტემბრის ხმა ჰქონდა, ან რა პოზა ჰქონდა მიღებული, როცა იორიკის თავის ქალას ესაუბრებოდა, მაშინ მკითხველს (ან მსახიობს თეატრში — რაც, სხვათა შორის, დამატებით პრობლემებს წარმოშობს) შეუძლია ყველა ამ შემთხვევაში ჰამლეტის სახის ასეთი თუ ისეთი კონკრეტიზაცია მოახდინოს, შეუძლია წარმოიდგინოს იგი „კეთილაღნაგ“ ან, პირიქით, ცოტა ჩასუქებულ ტიპად. ნაწარმოების ტექსტთან ამა თუ იმ კონკრეტიზაციის **თანხვედრის** თვალსაზრისით ორივე მათგანი არამარტო შესაძლებელია, არამედ ორივე თანაბრად დასაშვებია, თუკი განუსაზღვრელობის ადგილის შევსება ნაწარმოების ჟანრის ფარგლებს არ სცილდება. მაგრამ დასაკონკრეტებელი ნაწარმოების ესთეტიკური **ღირებულების** თვალსაზრისით ყველა ეს „დასაშვები“ კონკრეტიზაცია თანაბრად მისაღები როდია. ეს შესაძლოა დახატული პერსონაჟის წმინდა გარეგნულ, სხეულებრივ მონაცემებთან მიმართებით გარკვეულ ფარგლებში საკმაოდ უმნიშვნელო რამ იყოს. მაგრამ განუსაზღვრელობის მრავალი ადგილი, ვთქვათ, ადამიანის ხასიათთან, მის მგრძნობელობასთან, მისი აზროვნების სიღრმესთან და მის ემოციურობასთან დაკავშირებული, არ შეიძლება ნებისმიერად შეივსოს, ვინაიდან ასეთ შევსებებს დიდი მნიშვნელობა აქვს დახატული პერსონაჟისთვის. ზოგიერთმა შევსებამ შეიძლება ნაწარმოები გააღარიბოს და გააბანალუროს, მაშინ, როცა სხვაგვარმა შევსებამ შეიძლება ის გააღრმაოს და ბევრად უფრო ორიგინალური გახადოს — რაც ხშირად ხდება თეატრში ამა თუ იმ დრამატული ნაწარმოების წარმოდგენისას. შემსრულებელი თავისი ქცევის მანერით განსახიერებული პერსონაჟის იმგვარ კონკრეტიზაციას ახდენს, რომ იგი ბევრად უფრო საინტერესო და ღრმა გამოდის, ვიდრე ამას ტექსტი გვაფიქრებინებდა. თუმცა ეს — როგორც ხშირად ამბობენ — „ინტერპრეტაცია“ მთლიანად ტექსტის მიერ დაშვებულ

ფარგლებში ხორციელდება, მაინც ამის შედეგად (კონკრეტიზებული) ხელოვნების ქმნილების ღირებულება არსებითად მოდიფიცირებულია. ამიტომ სხვადასხვაგვარი კონკრეტიზაცია არ შეიძლება თანაბარი ღირებულებისა იყოს, მეტადრე, რაკი განუსაზღვრელობის გარკვეულ ადგილთა სხვაგვარმა შევსებამ ასახული სინამდვილის შრეში შესაძლოა ახალი ესთეტიკურად ძვირფასი თვისებები შეიტანოს.

3. საგნობრივი შრის სხვადასხვა კონკრეტიზაციებს უცილობლად **მთელი** ნაწარმოების სხვადასხვა კონკრეტიზაციებამდე მივყავართ. საგნობრივ შრეში შეტანილი ესთეტიკურად ძვირფასი თვისებები ნაწარმოების სხვა შრეთა ესთეტიკურად მნიშვნელოვან თვისებებს შორის ახალ ურთიერთკავშირებს გამოიწვევს (თანხმიერს ან შესაძლოა წინააღმდეგობრივსაც). ნაწარმოების საბოლოო ესთეტიკურად ძვირფასი აკორდი ამის შედეგად შესაძლოა არსებით მოდიფიკაციას დაექვემდებაროს, რაც ზოგ შემთხვევაში მომგებიანი იქნება მთლიანი ნაწარმოებისთვის, ზოგჯერ კი წამგებიანი.

4. კონკრეტიზაციის ყაიდა იმასაც გვიჩვენებს, ნაწარმოების ესა თუ ის კონკრეტიზაცია ავტორის განზრახულობათა „სულისკვეთების“ გათვალისწინებით ხდება, უახლოვდება მას თუ პირიქით — შორდება. კონკრეტიზებული ნაწარმოები ან იმ **სტილის** შესატყვისი და მონათესავეა, რა სტილშიც ნაწარმოებია შესრულებული, ანუ ნაწარმოების რეალური სტილის შესატყვისია, ანდა კონკრეტიზაციის მანერის გამოისობით კარგავს ამ სტილს. ერთი და იმავე ნაწარმოების „სტილურად ახლომდგომი“ კონკრეტიზაციებიც შესაძლოა ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ და, ან დაახლოებით ერთი ღირებულებისანი იყვნენ, ანდა ამ თვალსაზრისით სხვადასხვაობდნენ. არც კონკრეტიზაციის სისწორის და ერთგულების და არც ესთეტიკური ღირებულების თვალსაზრისით არ არის უმნიშვნელო ის ამბავი, როგორ წარიმართა რეალურად ნაწარმოების კონკრეტიზაცია. და ამასთან დაკავშირებით წამოიჭრება კითხვები ლიტერატურული ნაწარმოების ადეკვატური ესთეტიკური **აღქმის** და აგრეთვე — ამის შემდგომად — მისი მართებული **შეფასების** თაობაზე. ამ შეკითხვებს, ჩვეულებრივ, ისე განიხილავენ, თითქოს ნაწარმოებში არანაირი განუსაზღვრელობის ადგილები არ არსებობდეს და თითქოს არავითარი კონკრეტიზაცია არ ხდებოდეს. ამ კითხვებს საერთოდ მცდარად სვამენ და, შესაბამისად, არც მათზე გაცემული პასუხები შეიძლება იყოს სწორი. მხოლოდ ნაწარმოების კონკრეტიზაციის გათვალისწინება იძლევა ამ პრობლემებისადმი მართებული მიდგომის შესაძლებლობას. მეორე მხრივ, წამოიჭრება სრულიად განსხვავებული პრობლემები ნაწარმოების კონკრეტიზაციის ყაიდის იმ კულტურული ეპოქის ატმოსფეროზე დამოკიდებულებასთან დაკავშირებით, რომელ ეპოქაშიც ხდება ეს კონკრეტიზაცია, აგრეთვე ამ დამოკიდებულების საზღვრებთან დაკავშირებითაც. აქედან ფართო პერსპექტივები იხსნება სხვადასხვა ეპოქებში ერთი და იმავე ლიტერატურული ქმნილების ე. წ. „სიცოცხლის“, როგორც ისტორიული პროცესის, პრობლემებთან მიმართებით, პროცესისა, რომელშიც ნაწარმოების არსებობის განუწყვეტლობა და იდენტურობა ყოველგვარი ცვალებადობის მიუხედავად შენარჩუნებულებულია.

წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება

ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ საგანთა ობიექტივაცია და კონკრეტიზება ხელიხელჩაკიდებული დაიარება მინიმუმ ზოგიერთ სქემატიზებულ **წარმოდგენათა** აქტუალიზებასა და კონკრეტიზებასთან ერთად. ამით ჩვენ გადავდივართ მკითხველთან მიმართებით ლიტერატურული ნაწარმოების უკანასკნელი, ჯერ კიდევ განსახილავი, შრის დაფუძნების განხილვაზე.[5]

„წარმოდგენათა“ შრე ლიტერატურულ ქმნილებაში ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მეტადრე, როცა საქმე ეხება მისი ესთეტიკური ღირებულების დაფუძნებას მისივე კონკრეტიზაციისას. ამიტომაც ყაიდას, რომლითაც კითხვისას წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება ხდება, დიდი მნიშვნელობა აქვს

ლიტერატურული ქმნილების ესთეტიკური აღქმისათვის. ამასთან, წარმოდგენები ნაწარმოების იმ ელემენტს შეადგენენ, რომელიც კონკრეტიზაციისას ბევრად უფრო მეტად არის დამოკიდებული მკითხველსა და ნაწარმოების კითხვის ყაიდაზე, ვიდრე მისი სხვა ელემენტები. თვით ნაწარმოებში წარმოდგენები მხოლოდ **პოტენციური მზადყოფნის** მდგომარეობაში არიან, ისინი ნაწარმოებში მხოლოდ „გამზადებული აწყვია“. წმინდა თეორიულად ისინი, ცხადია, შინაარსების მეოხებით წარმოსახულ საგნებთან არიან გაერთიანებული. მაგრამ მათი აქტუალიზების პროცესში შინაარსების, ანუ მათში წარმოსახული საგნის თვისებათა, წილი შედარებით ნაკლებია, ჩვეულებრივ მკითხველისთვის მათი თავს მოხვევა გარკვეულწილად სხვა, ნაწარმოების შინაარსისგან დამოუკიდებელი ფაქტორების, კერძოდ, ენობრივი (sprachlautliche) შრის თავისებურებათა წყალობით ხდება. ყოველივე ის, რაც რომელიმე გარკვეული საგნის აღმქმელი სუბიექტის მიერ **განიცდება**, საიმისოდ, რომ აქტუალური კონკრეტული აღქმის საგნად იქცეს, მოითხოვს, სუბიექტმა კონკრეტული აღქმა განახორციელოს ან მინიმუმ ცოცხლად წარმოიდგინოს წაკითხული. ისინი (წარმოდგენები) გარკვეული, ახლად აღქმული საგნის წარმოჩენის მათთვის დამახასიათებელ ფუნქციას მხოლოდ მას შემდეგ ასრულებენ, რაც წარმოდგენების განცდა კონკრეტული ხდება. ჩვენს პრობლემურ სიტუაციასთან მიმართებით ეს ნიშნავს: ნაწარმოების კითხვის პროცესში წარმოდგენები მკითხველისთვის აქტუალური რომ გახდეს და ამ გზით წაკითხული ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილად იქცეს, ამისათვის მან (მკითხველმა) აღქმის ანალოგიური ფუნქცია უნდა განახორციელოს, ვინაიდან ნაწარმოებში შინაარსის მეშვეობით ასახული საგნები სულაც არ არიან ეფექტურად აღქმადნი. სწორედ ეს პრიმიტიული ფაქტი მოგვიწოდებს, რომ წმინდა ლიტერატურულად წარმოსახული [შინაარსი] სხვა, არალიტერატურული გზით — სცენაზე ან ფილმში — მინიმუმ კვაზი-აღქმადი უნდა გახდეს. თუ ეს საგნები არამარტო წმინდა აზრობრივად, სიგნატიურად არიან ნაგულისხმები, არამედ რამენაირად წარმოჩენილ უნდა იქნენ, ეს შესაძლოა მხოლოდ კითხვისას ცოცხალი წარმოდგენის მეოხებით განხორციელდეს. და ეს სხვას არაფერს ნიშნავს, გარდა იმისა, რომ მკითხველი წარმოსახვის ცოცხალ მასალაში სახეობრივ წარმოდგენებს პროდუქტიულად განიცდის და ამის შედეგად ასახულ საგნებს თვალნათლივ აღსაქმელ, წარმოსასახავ მოვლენებად აქცევს. რაკი მკითხველი ნაწარმოების ყველა შრის ადეკვატურ რეკონსტრუქციასა და მის [ნაწარმოების] შემეცნებას ესწრაფის, იგი ცდილობს, მზად იყოს იმ სუგესტიის (შთაგონების) მისაღებად, რასაც მას ნაწარმოები სთავაზობს, და სწორედ ის წარმოდგენები აითვისოს, რომლებიც თხზულებაში „გამზადებული აწყვია“. როცა იგი ფანტაზიით წარმოსახულ, თვალნათლივ მასალაში ამ აქტუალიზებულ შეხედულებებს ითვისებს, შესაბამის ასახულ საგანს თვალსაჩინო, დამახასიათებელი თვისებების „ტანსაცმლით“ მოსავს; ის ამ საგანს რამდენადმე „ფანტაზიაში“ ხედავს, ისე, რომ ეს საგანი მას თითქმის საკუთარი სხეულებრივი სახით წარმოუდგება [თვალწინ]. ამ გზით იწყებს მკითხველი საგნებთან კვაზი-უშუალო ურთიერთობას. ეს **მხოლოდ განცდილი** (ანუ არასაგნობრივად ნაგულისხმები!) შეხედულებები თავის როლს ასრულებენ კითხვის პროცესში და ხშირად მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენენ ნაწარმოების ესთეტიკურ აღქმასა და იმ საბოლოო სახის ფორმირებაზე, რომელსაც ნაწარმოები ღებულობს კონკრეტიზაციის შედეგად. თუ მკითხველი ეცდება — და პრინციპში უნდა ეცადოს კიდეც! — კონკრეტიზაციის მეშვეობით ნაწარმოების საკუთარი სახის რეკონსტრუქცია მოახდინოს და დაინახოს ის, მაშინ იგი წარმოდგენების აქტუალიზებისას თვითნებურად არ უნდა მოიქცეს. რადგანაც ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებში გარკვეული საგნები და ადამიანები არა მხოლოდ ენობრივი საშუალებებით არიან ინტენციონალურად (მიზანმიმართულად) მოხაზულნი, არამედ ისინი მკითხველს შესაბამისად შერჩეული წარმოდგენების შუქზე უნდა **წარუდგნენ**. ხოლო მკითხველის ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ნაწარმოებიდან მომდინარე სუგესტიას (შთაგონებას) და დირექტივებს დაემორჩილოს და მთლად ნებისმიერი კი

არა, არამედ ნაწარმოების მიერ შთაგონებული წარმოდგენების აქტუალიზება მოახდინოს. თუმცა იგი (მკითხველი) ამ დროს არასოდეს არ არის მთლიანად მიჯაჭვული ნაწარმოებს. მაგრამ თუ სავსებით გაითავისუფლებს თავს [ნაწარმოებისგან], თუ არაფრად ჩააგდებს იმას, რა წარმოდგენების შუქზე უნდა იქნეს დანახული ნაწარმოებში დახატული სამყარო — მაშინ მისი აცდენა ნაწარმოების გაგებისკენ მიმავალი გზიდან თითქმის გარდუვალია, და ადეკვატურ გაგებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. და თუნდაც ამ დროს შემთხვევით ნაწარმოების კონკრეტიზაციამ ესთეტიკურად რელევანტური თვისებები შეიძინოს და ამით მისი ესთეტიკური ღირებულება ამაღლდეს კიდეც, მაინც ნაწარმოები ვერ იქნება სწორად დანახული და ზოგჯერ საშინლადაც გაყალბდება.

მაგრამ მნიშვნელოვანია არამარტო ის, ამა თუ იმ საგანთან დაკავშირებული **რომელი** წარმოდგენების აქტუალიზება მოხდება, არამედ ისიც, თუ როგორ მოხდება მათი კონკრეტიზაცია. თვით ნაწარმოებში მარტოოდენ სქემატიზებული წარმოდგენები მოიპოვება, გარკვეული სქემები, რომლებიც აღქმის სხვადასხვა სახეცვლილებისას შენარჩუნებულნი არიან როგორც მუდმივი სტრუქტურები. როგორც კი მკითხველის მიერ მათი აქტუალიზება განხორციელდება, თავისთავად მოხდება ამა თუ იმ გზით მათი კონკრეტიზებაც. ისინი კონკრეტული მონაცემებით შეივსებიან, სრულიყოფიან, ხოლო რა გზით განხორციელდება ეს, მნიშვნელოვანწილად მკითხველზეა დამოკიდებული. ის ავსებს წარმოდგენათა იმ ზოგად სქემებს დეტალებით, რომლებიც შეესაბამებიან მის ალღოს, მისი აღქმისთვის დამახასიათებელ ჩვევებს, მის მიდრეკილებას ამა თუ იმ ღირებულებისა და ღირებულებრივი ურთიერთდამოკიდებულებისადმი, რაც სხვადასხვა მკითხველთან სხვადასხვა იქნება ან სხვადასხვა შეიძლება იყოს. ამ დროს ის (მკითხველი) ხშირად თავის ადრინდელ გამოცდილებას ეყრდნობა და [ნაწარმოებში] წარმოსახულ სამყაროს იმ მსოფლგანცდის ჭრილში წარმოიდგენს, რომელიც მან ცხოვრებაში შეიმუშავა. თუ ის თხზულებაში ისეთ საგანს წააწყდება, რომელიც მას ცხოვრებაში არ უხილავს და არ იცის როგორ „გამოიყურება“ ის, იგი შეეცდება ეს საგანი ფანტაზიით თავისებურად „წარმოსახოს“. ზოგჯერ ნაწარმოები იმდენად შთამაგონებელია, რომ მისი ზეგავლენით მკითხველი ახერხებს წარმოდგენათა მიახლოებით რეკონსტრუირებას. ზოგჯერ კი ის უნებლიეთ გამოგონილ, ფიქტიურ წარმოდგენებს ქმნის, რომლებიც ნაწარმოებიდან ნაკლებად გამომდინარეობენ და უფრო მისი საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფნი არიან. ზოგჯერ კი იგი ამ თვალსაზრისით სულ ვერაფერს ახერხებს და საერთოდ უძლურია რამენაირი წარმოდგენა შეიმუშაოს. იგი — მისი სიტყვით — ვერ „ხედავს“ ასახულ საგანს, ის მისთვის მხოლოდ წმინდა ნიშანს წარმოადგენს და ამის შედეგად კარგავს [ნაწარმოებში] ასახულ სამყაროსთან კვაზი-უშუალო კონტაქტს. მიუხედავად ამისა მისი გაგება შესაძლოა ადეკვატური იყოს იმ აზრით, რომ იგი საგნებს კითხვისას იმ და მხოლოდ იმ თვისებებს მიაწერს, რომლებიც შესაძლოა წმინდა ენობრივად განისაზღვრონ და რომლებიც ტექსტშია მოცემული. იქ, სადაც რეკონსტრუირებული და აქტუალიზებული წარმოდგენები განსაზღვრების წმინდა ენობრივი მანერის დასახმარებლად უნდა მოვიხმოთ, რათა საგნები მკითხველის მიერ სწორად იქნეს აღქმული, წარმოდგენათა რეკონსტრუქციისა და აქტუალიზების უნარს მოკლებული მკითხველი ვერც იმას შეძლებს, სათანადო საგნები მათ ერთიანობაში აღიქვას და ნაწარმოები მთლიანად და სიღრმისეულად გაიგოს. წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება ხშირად ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმის შედარებით ყველაზე ცუდად განვითარებული კომპონენტია, და სწორედ ამის შედეგია შედარებით დიდი გადახვევები ნაწარმოების შინაარსისაგან.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთი ადგილი სტეფან **ჟერომსკის*** რომანიდან; ამ ეპიზოდში მოქმედება პარიზში მიმდინარეობს, რაც ამ ფრაზებში გარკვევით არ არის ნათქვამი, მაგრამ ეს ადრინდელი პასაჟებიდან გამომდინარეობს:

* სტეფან ჟერომსკი (1864-1925) — პოლონელი მწერალი (მთარგმ.).

„იგი ქუჩებში დახეტიალობდა, მაგრამ ბულვარს ვერ პოულობდა. გამვლელს დაეკითხა; მან გაიცინა და აჩვენა ბულვარი, რომელიც მხოლოდ ორიოდე ნაბიჯზე იყო იქიდან. ფეხებმა იგი თავისით წაიყვანეს იქით. ათასფერად აბრჭყვიალებული შუქრეკლამები, ყვითელი, მუქი წითელი, მწვანე, ლურჯი და იისფერი მოელვარე ნიშნები, წრეები და ასოები შუშის ნამსხვრევებივით უსერავდა თვალებს. საკუთარი თავისთვის ანგარიშმიუცემლად, მექანიკურად შევიდა კუთხეში მდებარე კაფეში და ერთი ჭიქა კონიაკი მოითხოვა“.

რაკი ჩვენი მკითხველი ამ რომანს ალბათ არ იცნობს და ამიტომაც არ იცის, რა შემთხვევები უძღოდა წინ ამ სცენას,[6] გვერდზე გადავდოთ გმირის საერთო ფსიქიკური მდგომარეობა, ნურც მის სახელს ვახსენებთ, რასაც ახლა ჩვენთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, და ჩვენი მზერა მივაპყროთ მხოლოდ ბულვარის ფრაგმენტულ აღწერილობას და შესაბამის წარმოდგენათა აქტუალიზების შესაძლებლობას. წინა ეპიზოდებიდან ცნობილია, რომ პარიზის ერთ-ერთ ბულვარზეა საუბარი; მაგრამ პარიზში მრავალი ბულვარია, ასე რომ, ეს ცნობა არ კმარა იმის მისახვედრად, თუ სად თამაშდება ეს სცენა. ბევრს არას ნიშნავს იმის თქმაც, რომ კუთხეში კაფე „კარდინალი“ მდებარეობს, რადგანაც პარიზში ბევრი კაფეა, რომელსაც „კარდინალი“ ჰქვია. ალბათ მკითხველი — თუ ის საერთოდ პარიზს იცნობს — ვიზუალურად „წარმოიდგენს“ საღამოს პარიზის **რომელიმე** რეკლამებით განათებულ ბულვარს. კითხვისას მას ნეონის ნათურები აუციმციმდება თვალწინ და მის ცნობიერებაში აქტუალიზდება წამიერი ხედი საღამო ჟამს გაჩახჩახებული ქუჩისა. თუ მკითხველი შემთხვევით იმ კაფეს ინტერიერს იცნობს, მაშინ მის გონებაში დროებით ეს კაფე ამოტივტივდება; ხოლო თუ არ იცნობს, მაშინ მკითხველის ფანტაზია წარმოსახავს **რომელიმე** პარიზულ კაფეს, მკრთალად განათებულს, ბევრი მაგიდით და ხალხის მოზიმზიმე მასას ამა თუ იმ რაკურსით. იქნებ მკითხველს თვალწინ წარმოუდგეს კაფეს დიდი განათებული ფანჯრები და ტროტუარზე განლაგებული მაგიდები და სკამები „დაინახოს“, რის შემდეგაც შესაძლოა კაფეს ინტერიერსაც შეავლოს მცირე ხნით თვალი. და ერთ მაგიდასთან მკითხველმა იქნებ უცნობი მამაკაციც შენიშნოს, რომელიც სახის ნაღვლიანი გამომეტყველებით შეკვეთილ კონიაკს ელის. სხვა მკითხველმა შესაძლოა კაფეში მსხდომი ადამიანების საუბრისაგან წარმოქმნილი ხმაური ან დახლთან ჭიქების წკრიალი გაიგონის, თუმცა ტექსტში ამის შესახებ არაფერია თქმული; აკუსტიკური მოვლენების წარმოშობა მაინც მოსალოდნელია, როცა დიდი ქალაქის კაფეს ცოცხლად წარმოვიდგენთ.

ამ მაგალითზე ჩვენ ვხედავთ, რაოდენ მრავალგვარად შეიძლება განხორციელდეს ტექსტით შთაგონებული წარმოდგენების აქტუალიზება და რა სხვადასხვაგვარად შეიძლება მოხდეს მათი კონკრეტიზება. თუ მკითხველი უფრო გმირის ფსიქიკური მდგომარეობის მიმართ გამოიჩენს ინტერესს, მაშინ გარეგნული გრძნობისმიერი წარმოდგენები იმ რეალურ გარემოზე, რომელშიც გმირი იმყოფება, მის გონებაში შესაძლოა საერთოდ არ გაცოცხლდეს. ეს მით უფრო მოსალოდნელია, რომ ქუჩისა და კაფეს აქ წარმოდგენილი აღწერილობა აშკარად მეორეხარისხოვანია, ხოლო უცნობის ფსიქიკური მდგომარეობა კი მთავარ თემას წარმოადგენს.

ცხადია, შესაძლებელია მრავალი ტექსტის მოხმობა, რომლებშიც აღწერილი სცენები მკითხველს ძალიან დიდი ძალითა და ცხოველმყოფელობით ახვევს თავს, მაგალითად, ვიზუალურ წრმოდგენებს. კლასიკურ მაგალითს გვაწვდის პოლონელი მწერალი ჰენრიკ **სენკევიჩი**. გავიხსენოთ, მაგალითად, ცირკში ურსუსის ხართან ბრძოლის აღწერა („ვიდრე ხვალ“), სადაც ძალზე ცოცხალი ვიზუალური წარმოდგენების შემდეგ უმაღლესი დაძაბულობის მომენტში, როცა ურსუსი ხარს კისერს მოამტვრევს, ერთბაშად აკუსტიკური მოვლენები გამოხატავენ ცირკში გამეფებულ სიჩუმეს.[7] ყველა ამგვარ შემთხვევაში მკითხველი წარმოდგენათა აქტუალიზებისას ბევრად უფრო ძლიერ არის დამოკიდებული ტექსტზე, ვიდრე ეს ხდება ამ თვალსაზრისით უსიცოცხლო ნაწარმოებებში. იგი მისთვის თავს მოხვეული სხვადასხვა სახის

წარმოდგენათა ტყვეობაში იმყოფება და რაც მეტად ექვემდებარება ის მათ, მით უფრო ცოცხალი, მკაფიო და მრავალფეროვანი სახით წარმოუდგება მას თვალწინ [ნაწარმოებში] ასახული სამყარო.

მაგრამ არ უნდა გვეგონოს, რომ მკითხველს მაშინ ეძალება ცოცხალი და მრავალფეროვანი წარმოდგენები, როცა ტექსტში საგანთა ეს წარმოდგენები აღწერილია. პირიქით, ეს წარმოდგენები მაშინ იქცევიან **ობიექტებად,** რომელნიც იქნებ სულაც არ არიან თვალნათლივ აღქმადნი (მაშინ, როცა ჩვენს შემთხვევაში საგნებისა და ადამიანების შესახებ **განცდილ**, არაობიექტივირებულ, კონკრეტულ **წარმოდგენებთან** გვაქვს საქმე), რომლებიც მხოლოდ მაშინ ასრულებენ საგანთა წარმოჩენის ფუნქციას, როცა სიტყვათა და წინადადებათა აზრი მკითხველის მზერას ასახულ **საგნებსა** და **ადამიანებზე** მიმართავს და როცა საგანთა გარკვეული აღქმადი თვისებების თუ მხარეების უბრალო დასახელებაც კი იმას იწვევს, რომ მკითხველს ერთბაშად ეძალება შესაბამისი წარმოდგენები. მაშინ იგი ხედავს საგნებს, ესმის ბგერები, რომელთაც წკრიალა ნივთები გამოსცემენ, და ა. შ. არც ის უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ტექსტის სწორედ ის მონაკვეთები ახვევენ თავს მკითხველს დიდი ძალით აქტუალიზებულ წარმოდგენებს, რომლებშიც საგანთა აღქმადი თვისებები დიდი სიზუსტით არის აღწერილი. პირიქით, ხშირად საგნობრივი სიტუაციის ერთადერთ შტრიხზე მინიშნება საკმარისია, რათა მკითხველში მთელი ამ სიტუაციის ან სიტუაციაში მონაწილე საგნებისა და ადამიანების შესახებ ცოცხალი წარმოდგენა გამოვიწვიოთ. მაგალითად გამოგვადგება ზემოთ ნახსენები სცენა ურსუსის ბრძოლისა ხართან: სათანადო მომენტში გვესმის მსახურთა ჩირაღდნებიდან ნახშირის ნამსხვრევთა ჩამოცვენის ხმა: **ასეთი სიჩუმე** იდგა ცირკში. ცირკის ვიზუალურ წარმოდგენებს, მაყურებელთა მერხებს, არენას და ა. შ. უერთდება, ერთი მხრივ, ჩირაღდნების მოციმციმე შუქი, მეორე მხრივ, სწორედ მთელ თეატრში დასადგურებული ღრმა სიჩუმის „წარმოდგენა“, რომელიც კონტრასტს ქმნის ნახშირის ნამსხვრევთა ცვენით გამოწვეულ ყრუ ხმაურთან. და ამ სიჩუმეში უცბად **გვესმის** ხარის გადამტვრეული კინჩხის ხრჭიალი.

ის ნაწარმოებები, რომლებშიც მკითხველისთვის წარმოდგენების თავს მოხვევა ესოდენ ძლიერი სუგესტიური (შთამაგონებელი) ძალით ხდება, თავიანთ წარმოდგენების შრეში ბევრად უფრო ზუსტად რეკონსტრუირდებიან, ვიდრე ნაწარმოებები, რომლებშიც წარმოდგენები უფრო იდეაში (idcaliter) არიან განსაზღვრულნი და ასახული საგნების გვერდით აქვთ მიჩენილი ადგილი, ისე, რომ მკითხველისთვის მათი თავსმოხვევა არ ხდება. ნაწარმოებები, რომლებიც გრძნობითი გამოცდილების **სხვადასხვა** სფეროდან მომდინარე მზამზარეულ წარმოდგენათა თვალსაჩინო ელემენტებით ძალიან მდიდარნი არიან, შესაძლოა მკითხველის მიერ მცდარად იქნენ რეკონსტრუირებულნი, ვინაიდან მან (მკითხველმა) შეიძლება წარმოდგენათა მრავალფეროვნებას თავი ვერ გაართვას. მკითხველები ხშირად ცალმხრივნი არიან, ისინი ახდენენ, მაგალითად, ვიზუალური წარმოდგენების აქტუალიზებას, მაგრამ აკუსტიკურ ან ტაქტუალურ* წარმოდგენებს აქტუალიზების გარეშე ტოვებენ. როცა საჭიროა აქტუალიზება ძალზე განსხვავებულ გრძნობითი სფეროებიდან, მეტადრე ადამიანის ფსიქიკური სტრუქტურის სფეროდან, მომდინარე წარმოდგენებისა, ეს ამოცანა ხშირად მკითხველის ფანტაზიის შესაძლებლობებს აღემატება. მაშინ ის უპირატესად ერთი რომელიმე გრძნობითი სფეროდან მომდინარე წარმოდგენების აქტუალიზებას ახდენს და სხვა მრავალ გრძნობით წარმოდგენას უყურადღებოდ ტოვებს. ამის შედეგად მას შესაძლოა მიუგნებელი დარჩეს ნაწარმოებისთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე ესთეტიკურად რელევანტური თვისებები; ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა არასრულყოფილი რჩება — იგი ნაწარმოების შესატყვისი ვერ იქნება.

* მუსიკალურ ტაქტთან დაკავშირებულ (მთარგმ.)

ასახული საგნები აქტუალიზებული წარმოდგენების წყალობით მეტ პლასტიკურობასა და მკაფიოობას იძენენ, ისინი უფრო ცოცხალნი და უფრო კონკრეტულნი ხდებიან, რის გამოც მკითხველი თითქოსდა უშუალო კონტაქტს ამყარებს მათთან. მაგრამ კითხვის პროცესში აქტუალიზებულ წარმოდგენებს ჩვენ მარტო ასახული საგნების თვალნათლივ წარმოჩენის ინტენსიურობასა და სიმდიდრეს როდი ვუმადლით. მათ ნაწარმოებში თავის მხრივ შეაქვთ თავისებური, ესთეტიკურად ძვირფასი მომენტები, მაგალითად, გარკვეული დეკორატიული მომენტები. ამ მომენტების შერჩევა ხშირად მჭიდროდ უკავშირდება ნაწარმოებში ან მის ერთ-ერთ ნაწილში გაბატონებულ განწყობას ან რაიმე მეტაფიზიკურ ფასეულობას. ამ გზით გაადვილებული წარმოჩენა გარკვეული მეტაფიზიკური ფასეულობისა ქმნის ნაწარმოების კულმინაციურ პუნქტს და დიდ როლს თამაშობს კითხვისას ნაწარმოების ესთეტიკური კონკრეტიზაციის კონსტიტუირების (დაფუძნების) პროცესში.

იმის გამო, რომ მკითხველის მიერ წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება მრავალგვარად ხდება, შესაძლოა ერთი და იმავე ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა ამ თვალსაზრისით სულ სხვადასხვაგვარი იყოს. ამის შედეგად მხოლოდ ზოგიერთი ესთეტიკური აღქმა, ანუ კონკრეტიზაცია ემთხვევა ნაწარმოების არსს. ნაწარმოების თვით მართებული ესთეტიკური კონკრეტიზაციებიც შესაძლოა ამ თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან ძლიერ განსხვავდებოდნენ და სულ სხვადასხვა ესთეტიკურად ძვირფასი თვისებები და სხვადასხვა ესთეტიკური ღირებულებები წარმოაჩინონ. აქ ჩვენ კვლავ მივადექით ერთ-ერთ მიზეზს იმისას, რომ მკითხველები — ზოგჯერ სწორედაც რომ დიდად განათლებული და მგრძნობიარე კრიტიკოსები — ერთი და იმავე ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას ვერ თანხმდებიან. ამ საკითხს ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით.

მკითხველის მიერ აქტუალიზებული წარმოდგენები თითქმის ვერასოდეს ქმნიან ერთ მთლიან კონტინუუმს (უწყვეტობას), არამედ ჩვეულებრივ ერთმანეთისაგან იზოლირებულად გამოდიან ასპარეზზე; ისინი მკითხველს მხოლოდ დროდადრო ეუფლებიან და მეტ-ნაკლებად ცოცხლად განიცდებიან მის მიერ. როცა წარმოდგენები ერთმანეთისაგან იზოლირებულნი არიან, მათი შინაარსების გარკვეული სტაბილიზება ხდება. კითხვის პროცესში გარკვეული სტერეოტიპებიც, წარმოდგენათა გარკვეული სტაბილიზებული ფორმები, წარმოიქმნება, რომელთა მეშვეობით მკითხველი საგნებს თვალსაჩინოს ხდის. ნაცვლად იმისა, რომ რომელიმე (ასახული) პიროვნება ვითარებებისდა მიხედვით სხვადასხვა სახით წარმოვიდგინოთ, ჩვენ მას ხშირად სულ ერთი და იმავე სახით წარმოვიდგენთ, მხედველობაში არ ვიღებთ, ამასობაში მისი თვისებები რომ შეიცვალა. ეს მაშინ ხდება, როცა, მაგალითად, რომანში პერსონაჟის ცხოვრების ვრცელი მონაკვეთებია ასახული ისე, რომ იგი აშკარად ხანში შედის, ყოველ შემთხვევაში ხანში უნდა შედიოდეს. მკითხველი კი მას კვლავაც იმავე, ანუ სტერეოტიპად ქცეული სახით წარმოიდგენს. იგივე ითქმის რომელიმე ქალაქის ქუჩების შესახებაც, რომელთა წარმოდგენა [მკითხველის მიერ] მუდამ ერთი და იმავე წერტილიდან ხდება, მაშინ, როცა ისინი ნაწარმოებში სხვადასხვა პოზიციიდან აისახებიან. ეს გახლავთ კიდევ ერთი მიზეზი ლიტერატურული ნაწარმოების არაადეკვატური ესთეტიკური აღქმისა, მიზეზი, რომელიც ამ შემთხვევაში წმინდა სუბიექტური ხასიათისაა, მაგრამ გავლენას ახდენს ნაწარმოების ესთეტიკურად რელევანტური (არსებითი მნიშვნელობის მქონე) თვისების შემჩნევა-ვერშემჩნევაზე.

ეს შენიშვნები საკმარისი უნდა იყოს იმაში დასარწმუნებლად, რომ ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოები ამ თვალსაზრისით შესაძლოა ძალზე სხვადასხვაგვარად იქნეს აღქმული.

ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების წინარეესთეტიკური „დაზვერვა“

ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების კონკრეტიზაციის განხორციელებისას ჩვეულებრივ განუსაზღვრელობის ზოგიერთი ადგილის კონკრეტული შევსება ხდება ან, ყოველ შემთხვევაში, შესაძლო შევსებათა ვარიაციულობის საზღვარი ვიწროვდება. ყოველი ამგვარი შევსება ნაწარმოების პოზიტიური განსაზღვრულობების დამატებას წარმოადგენს, უწინარეს ყოვლისა ასახულ საგანთა შრეში.[8] ეს შევსება ხელოვნების თვალსაზრისით შესაძლოა უმნიშვნელო იყოს, ანუ არ ჰქონდეს მნიშვნელობა ესთეტიკურად რელევანტური (არსებითი მნიშვნელობის მქონე) თვისებების კონსტიტუირებისთვის (დაფუძნებისთვის). მაშინ იგი თუმცა უვნებელია, მაგრამ, ამ პოზიციიდან თუ განვსჯით, არც საჭიროა. მაგრამ იგი (შევსება) ხელოვნების თვალსაზრისით შესაძლოა მნიშვნელოვანიც იყოს, თანაც ორი მიმართულებით: ან პოზიტიური თვალსაზრისით, როცა ის რამენაირად უწყობს ხელს გარკვეული ესთეტიკურად რელევანტური თვისებების კონსტიტუირებას, რომელი თვისებებიც სხვა ამგვარ თვისებებთან პოზიტიურ თანხმობაში იმყოფება, ან კიდევ — ნეგატიური თვალსაზრისით, როცა ის ამგვარი თვისებების კონსტიტუირებას ან ხელს უშლის, ანდა ისეთი თვისების კონსტიტუირებამდე მივყავართ, რომელიც დანარჩენ ესთეტიკურად ვალენტურ თვისებებთან დისონანსს ქმნის. მაგრამ ის კიდევ ორი თვალსაზრისით შესაძლოა იყოს ნაწარმოების ერთიანი სახისთვის საზიანო. პირველი: მან შეიძლება განუსაზღვრელობის ისეთი ადგილი შეავსოს, რომელიც ნაწარმოების კონკრეტიზაციისას შეუვსებელი უნდა დარჩენილიყო, და მეორე: ასეთი შევსება შესაძლოა ვერ ახდენდეს პირდაპირ ზეგავლენას ესთეტიკურად ძვირფას თვისებებზე და თვითონაც ღირებულებრივად ნეიტრალური იყოს, მაგრამ ასახულ საგანთა დანარჩენ განსაზღვრულობებთან არ იყოს თანხმობაში, მაგალითად, [ნაწარმოებში] ასახული სამყაროს სტილს არ შეესატყვისებოდეს.

ამასთან დაკავშირებით ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვების წინაშე რამდენიმე ამოცანა დგას, რომლებიც — რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია — აქამდე ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერების მიერ სრულიად უგულებელყოფილი იყო, და რომელთაც ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების ფუნქციასთან უმჭიდროესი კავშირი აქვთ. კერძოდ:

1. უწინარეს ყოვლისა დასადგენია, განუსაზღვრელობის რა ადგილები მოიპოვება საკვლევ ნაწარმოებში. არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ამ ამოცანის ამომწურავად შესრულება ოდესმე შესაძლებელი გახდეს. მაგრამ ეს არც არის საჭირო, ვინაიდან განუსაზღვრელობის მრავალი ადგილი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში არავითარ როლს არ თამაშობს. წინადადებების და წინადადებათა ერთობლიობის აზრის ანალიზი ისე უნდა განხორციელდეს, რომ მან (ამ ანალიზმა) უთქმელი ან მიჩქმალული საგრძნობი გახადოს და იმაზეც მიუთითოს, განუსაზღვრელობის რომელი ადგილებია მნიშვნელოვანი ნაწარმოების სტრუქტურისთვის, რის გამოც ისინი განმარტებულ უნდა იქნენ. იმის დადგენა, თუ განუსაზღვრელობის რომელ ადგილს ენიჭება ასეთი მნიშვნელობა, ცხადია, ადვილი არ არის და მოითხოვს იმის კარგად გაგებას, რაც ნაწარმოების ენობრივ შრეში გარკვევით არის გამოთქმული. და მაშინ შევამჩნევთ იმას, რაც არ თქმულა, რაც მკითხველისთვის მხოლოდ ნაწარმოების ტექსტზე დაყრდნობით ცნობილი ვერ გახდება.

2. შემდგომი ნაბიჯი გახლავთ იმის გარკვევა, თუ განუსაზღვრელობის რომელი ადგილი უნდა შეივსოს და რომელი უნდა დარჩეს შეუვსებლად. ეს უნდა მოხდეს იმის გათვალისწინებით, რომ ტექსტის ანალიზისას ვგრძნობთ ინფორმაციის ნაკლებობას საგნებისა და მათი ბედის შესახებ, რისი შედეგიც არის ის, რომ ყველაფერი ბოლომდე არ გვესმის. მეორე მხრივ, ტექსტი ახდენს გარკვეულ სუგესტიას (შთაგონებას) მკითხველზე, რის გამოც იგი განუსაზღვრელობის ზოგიერთ ადგილს ავსებს, ხოლო

ზოგიერთს კი, რომელსაც კითხვისას უყურადღებოდ აუვლის გვერდს, შეუვსებელს ტოვებს. ანალიზურ დაკვირვებას ისღა დარჩენია, ეს მოვლენა ნათლად გააცნობიეროს.

3. უნდა გაირკვეს, განუსაზღვრელობის ცალკეულ ადგილთა შესაძლო შევსებისას ვარიანტთა რა სპექტრს გვიდგენს განუსაზღვრელობის ამ ადგილთა განმსაზღვრელი კონტექსტი. ვარიაციულობის ამ საზღვარს ორგვარი თვალსაზრისით უნდა შევხედოთ: ა) მხოლოდ განუსაზღვრელობის ამა თუ იმ ადგილთა დანიშნულების გათვალისწინებით, ფართო კონტექსტისა და განუსაზღვრელობის სხვა ადგილთათვის ანგარიშგაუწევლად, და ბ) იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ვიწროვდება განუსაზღვრელობის ამა თუ იმ ადგილთა ვარიაციულობის საზღვარი განუსაზღვრელობის სხვა ადგილთა შევსებისა და ტექსტის ერთხმივობის მოთხოვნის შედეგად.[9] ეს შევიწროება ჯერ წმინდად იმ თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ, რომ საჭიროა ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურად ნეიტრალური ღირებულების მქონე ჩონჩხში შეუსაბამობებისა და წინააღმდეგობების თავიდან აცილება. ესთეტიკურად ვალენტურ თვისებათა კონსტიტუირების შესაძლებლობათა გათვალისწინებას განუსაზღვრელობის ცალკეული ადგილების ესთეტიკურად დასაშვებ შევსებათა ვარიაციულობის საზღვრის შემდგომი დავიწროების საჭიროებამდე მივყავართ.

განუსაზღვრელობის ცალკეულ ადგილთა შევსების ვარიაციულობის საზღვარზე დაკვირვებისას ორი გარემოება გაგვიწევს დახმარებას: პირველი ის, რომ განუსაზღვრელობის ადგილები უმეტესად ზოგადი სახელებით და ნომინალური გამოთქმებით არიან წარმოდგენილნი. ამ ნომინალური გამოთქმების მოცულობა განსაზღვრავს კონტექსტის გათვალისწინებით ამა თუ იმ შესაძლო შევსების ვარიაციულობის საზღვარს. ეს საზღვარი V ყოველთვის ან 2-ს უდრის, ან მეტია 2-ზე, ვინაიდან თუ V = 1, მაშინ ეს არ ყოფილა განუსაზღვრელობის ადგილი, რადგანაც ასეთ შემთხვევაში ყველაფერი, თუნდაც გამოუთქმელად დატოვებული, ერთმნიშვნელოვნად იქნება განსაზღვრული. მაგრამ ყველა შემთხვევა, რომელიც ამ საზღვრებში თავსდება, როდია სავსებით ერთგვაროვანი. ტექსტი, როგორც უკვე ითქვა, რამდენადმე შთააგონებს მკითხველს იმ ვარიანტებს განუსაზღვრელობის ადგილთა შესაძლო შევსების სფეროდან, რომლებიც ამ შემთხვევაში ბუნებრივია და რომელთა აქტუალიზება ამის გამო კითხვის პროცესში უფრო მოსალოდნელია. ეს ვარიანტები უნდა გავითვალისწინოთ ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვებისას და უნდა გავიაზროთ მათი აქტუალიზების შედეგები კონკრეტიზაციის გახორციელებისას. ცხადია, არ უნდა დაგვავიწყდეს მკითხველის, განსაკუთრებით ესთეტიკური აღქმისთვის განწყობილი მკითხველის, როლი კონკრეტიზაციის განხორციელების პროცესში და არც ამ კონკრეტიზაციის მამოდიფიცირებელი ზეგავლენა. მკითხველთა და მათ მდგომარეობათა დიდი მრავალფეროვნების გამო ეს ზეგავლენა ძალიან ძნელი შესაფასებელია. მაგრამ იმასაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ესთეტიკური განწყობით კონკრეტიზაციის შერჩევისას მკითხველი ტექსტის უკვე წაკითხული ნაწილების ზეგავლენას განიცდის და ამის შედეგად ძლიერ ემორჩილება ნაწარმოების სულისკვეთებას.

4. ლიტერატურულ ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვებისას უძნელესი ამოცანა იმ მომენტში იჩენს თავს, როცა უნდა გადავწყვიტოთ, განუსაზღვრელობის ადგილის შევსების მეშვეობით ესთეტიკურად ძვირფასი რომელი თვისებების კონსტიტუირება უნდა მოხდეს კონკრეტიზაციის გზით. აქ სხვადასხვა შესაძლებლობა არსებობს, რომლებიც წინასწარ უნდა განჭვრიტოს მკვლევარმა. ეს ნიშნავს, რომ იგი ვალდებულია საკვლევი ნაწარმოების სხვადასხვა ესთეტიკური კონკრეტიზაციების კონსტიტუირება (დაფუძნება) მოსინჯოს, ისინი მათში წარმოდგენილი ესთეტიკურად მნიშვნელოვანი თვისებების თვალსაზრისით შეამოწმოს და ამავდროულად გაერკვეს, არსებულ განუსაზღვრელობის ადგილთა რომელ შევსებებზე არის დამოკიდებული მათი აქტუალიზება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან ნაწარმოები ცალმხრივად არ უნდა წაიკითხოს და უპირატესობა მის მიერ აქტუალიზებულ კონკ-

რეტიზაციას არ უნდა მიანიჭოს. უეჭველია, რომ ჩვეულებრივ ამ ამოცანის შესრულება მხოლოდ ნაწილობრივ არის შესაძლებელი, ვინაიდან შესაძლო კონკრეტიზაციათა რაოდენობა ძალიან დიდია. და მაინც ამ ამოცანის თუნდაც ნაწილობრივი შესრულება არაჩვეულებრივად მნიშვნელოვანია ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული დონის შესამეცნებლად. მრავალი მკვლევარის ერთობლივი მუშაობა ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებზე ამ თვალსაზრისით, ბუნებრივია, ძალზე სასარგებლოა.

მთელი ამ პრობლემატიკის შესწავლა კიდევ ორი გარემოების გამო არის მნიშვნელოვანი: არა მხოლოდ თვით ამა თუ იმ კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური სტრუქტურის გაგებისათვის, არამედ მაშინაც, როცა ერთი გარკვეული ლიტერატურული ჟანრის (მაგალითად, რომანის, ლირიკის, დრამის) ან სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის თუ სტილის (მაგალითად, რომანტიზმის ლიტერატურის, პოზიტივისტური ნატურალიზმის, მოდერნული ექსპრესიონისტული ლიტერატურის და ა. შ.) ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ესთეტიკური ძალმოსილების ზოგად პრობლემათა გარკვევას ეხება საქმე. კერძოდ, წამოიჭრება კითხვა, ერთ რომელიმე ნაწარმოებში არსებულ განუსაზღვრელობის ადგილთა მრავალფეროვნება და ასევე მათი ტიპების შერჩევა, ხომ არ არის თვით ამ ლიტერატურული ჟანრის ან შესაბამისი ლიტერატურული მიმართულების დამახასიათებელი, და ამ პრობლემის გამოკვლევა მნიშვნელოვან წვლილს ხომ არ შეიტანდა ამ ჟანრთა ან ლიტერატურულ სტილთა არსის წვდომის საქმეში, იმ მონაცემებთან ერთად, რომლებსაც მხატვრული ქმნილების სრულად განსაზღვრულ მხარეზე დაკვირვებით მოვიპოვებთ. წინასწარ ძნელია თქმა, რა შედეგებამდე მიგვიყვანდა ასეთი კვლევა. მაგრამ საინტერესო იქნებოდა სათანადო კვლევა-ძიების ჩატარება, მაგალითად, თანამედროვე რომანებზე და ამ თვალსაზრისით, ვთქვათ, **ზოლას** რომანების **პრუსტის** რომანებთან, **ჯოისის** „ულისეს“ **გოლსუორსის** რომანების ციკლთან ან **მერედიტის** ნაწარმოებებთან შედარება. ანდა რა შედეგს მივიღებდით, თუ, მაგალითად, **თომას მანის** ნაწარმოებებს ამ თვალსაზრისით შევადარებდით **ფოლკნერის** ქმნილებებს? თუ მოხერხდებოდა იმის წარმოჩენა, რომ ამ შემთხვევებში ლიტერატურულ ნაწარმოებებში განუსაზღვრელობის ადგილთა გამოყენების მხრივ დამახასიათებელი კანონზომიერებანი შეიმჩნევა, მაშინ ისიც შესაძლებელი იქნებოდა, შერჩეული ლიტერატურული ჟანრის ან ლიტერატურული მიმდინარეობის ნაწარმოებთა შესაძლო ესთეტიკური კონკრე-ტიზაციისთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებაზეც გველაპარაკა.

მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც წამოიჭრება, შეეხება ცალკეული ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების იმ განუსაზღვრელობის ადგილებს, რომლებიც ესთეტიკური კონკრეტიზაციის პროცესში **არ** უნდა იქნენ შევსებულნი. ყოველ ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებში და განსაკუთრებით ნამდვილ რეფლექსიურ ლირიკაში არსებობს ართქმულის, დაფარულის, განუსაზღვრელის, ღიად დატოვებული აზრის შემცველი ადგილები, რომლებიც, მიუხედავად თავიანთი უცნაური არყოფნისა და ასევე უცნაური შეუმჩნევლობისა და ყურადღების მიღმა დარჩენისა, მაინც არსებით როლს თამაშობენ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში. ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვების პროცესში ისინი გამოხმობილ უნდა იქნენ ამ თავიანთი შეუმჩნევლობიდან, პერიფერიის ბნელში არსებობიდან, და უნდა გავიცნობიეროთ, რომ მათი მხატვრული ფუნქცია დაირღვეოდა, თუკი მათ ლიკვიდაციას მოვინდომებდით და ამა თუ იმ სახით მათ შევსებას შევეცდებოდით. ასეთი ადგილების პოზიტიურად განსაზღვრული მონაცემებით შევსებისას ყოვლად ზედმეტ ლაყბობას მივიღებდით და ამავდროულად მნიშვნელოვნად დავარღვევდით წონასწორობას იმისას, რაც ნაწარმოებში სწორედაც რომ ცნობილია, სრულად განსაზღვრულია და მზის სინათლეზეა გამოტანილი. გრძნობადახვეწილი, საკმაო ესთეტიკური კულტურის მქონე მკითხველი ამგვარ განუსაზღვრელობის ადგილებს დუმილით უვლის გვერდს, და სწორედ ეს აძლევს მას შესაძლებლობას, ხელოვანის მიერ ჩაფიქრებული ესთეტიკური საგნის მიახლოებითი კონსტიტუირება მაინც მოახდინოს. ნაკლები კულტურის

მქონე მკითხველი, ესთეტიკის სფეროში დილეტანტი, რომლის შესახებაც მორიც **გაიგერი*** ლაპარაკობს, და რომელსაც მხოლოდ პერსონაჟთა ბედ-იღბალი აინტერესებს, უყურადღებოდ ტოვებს ამგვარ განუსაზღვრელობის ადგილთა ლიკვიდაციის აკრძალვას და წყალწყალა ლაყბობით ავსებს იმას, რისი შევსებაც არ არის საჭირო, და ამით ჩინებულად ფორმირებულ ხელოვნების ქმნილებას იაფფასიან, საეჭვი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ლიტერატურად აქცევს. მაგრამ ამ კატეგორიას განეკუთვნებიან ლიტერატურის ის მკვლევარებიც, რომლებიც **ჰიოლდერლინის** ან **რილკეს**, ან კიდევ — სულ სხვა ყაიდის მაგალითი რომ დავასახელოთ — **თრაკლის** გრძნობადახვეწილ, ღრმა, მაგრამ ამავდროულად მხოლოდ მინიშნებებზე დამყარებულ რეფლექსიურ ლირიკას მეტაფიზიკურ ტრაქტატებს მიუთხზავენ ხოლმე და იმას წამოაყრანტალებენ, რასაც ხელოვნების ქმნილებაში გამართლება აქვს მხოლოდ როგორც პერსპექტივას, მხოლოდ როგორც მინიშნებას, წინათგრძნობას და ასეთადაც უნდა დარჩეს. ასე რომ, ლიტერატურის მკვლევარმა, რომელიც ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებზე ანალიტიკურ დაკვირვებას ახორციელებს, მას შემდეგ, რაც ზუსტად გაარკვევს, სად არის ნაწარმოებში განუსაზღვრელობის ის ადგილები, რომლებიც ასეთებად უნდა დარჩნენ კონკრეტიზაციის პროცესშიც, თავი უნდა შეიკავოს მათი კონკრეტიზაციისაგან.

მთელი ამ პრობლემატიკის გათვალისწინება მკვლევარს საშუალებას მისცემს წინასწარ განჭვრიტოს, რომელ და რა ხარისხის ესთეტიკურად ძვირფას კონკრეტიზაციებამდე შეიძლება მიგვიყვანოს ამა თუ იმ მხატვრულმა ნაწარმოებმა (მგრძნობიარე და ესთეტიკურად აქტიური მკითხველის არსებობის ვითარებაში). ამის მიღწევა შეიძლება იმის გარეშეც, რომ მივიღოთ გადაწყვეტილება, შესაძლო კონკრეტიზაციათაგან რომელია „სწორი“ „ინტერპრეტაცია“ მოცემული ნაწარმოებისა, და იმის გარეშეც, რომ დაუყოვნებლივ ვეცადოთ ნაწარმოების „შეფასებას“ (ანუ მისი ღირებულების დადგენას). მაგრამ როგორც კი იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ მოცემული ნაწარმოები ესთეტიკურად ფასეული სხვადასხვა კონკრეტიზაციების შესაძლებლობას იძლევა და ზოგიერთი მათგანის მკითხველისათვის სუგესტირება (შთაგონება) ხდება, უკვე პოეტურ ნაწარმოებთან ურთიერთობის იმ ფაზაში ვიმყოფებით, რომელშიც შეფასების პრობლემა იჩენს თავს. მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არა ვართ სათანადოდ მომზადებულნი, რომ ეს პრობლემა წამოვჭრათ და მისი გადაწყვეტა ვცადოთ. ამჟამად მხოლოდ იმის გაცნობიერება არის მნიშვნელოვანი, რომ ეს შეფასება ორი სრულიად განსხვავებული მიმართულებით შეიძლება წარიმართოს: თვით ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებით და მის ცალკეულ, ესთეტიკური დამოკიდებულების შედეგად მოპოვებულ კონკრეტიზაციათა მიმართებით. და ამავდროულად ნათლად უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ თითოეულ ამ შემთხვევაში სავსებით განსხვავებული ყაიდის შეფასებებთან გვაქვს საქმე; თვით ნაწარმოებთან დაკავშირებით მწერლური ხელოვნების შეფასებებთან, ხოლო ესთეტიკურ კონკრეტიზაციებთან დაკავშირებით — ესთეტიკურ შეფასებებთან. მაგრამ რაკილა კონკრეტიზაციის კონკრეტულ სხეულში თვით ნაწარმოები ჩინჩხის სახით არის შენარჩუნებული, შეიძლება ითქვას, რომ თვით კონკრეტიზაციაში მოცემულია როგორც ჩონჩხის მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულებები (die künstlerischen Werte), ასევე კონკრეტიზებული მთელის ესთეტიკური ღირებულებებიც.[10] სასარგებლო იქნება ამ ღირებულებებს შორის რადიკალური განსხვავების თაობაზე რამდენიმე სიტყვით მაინც მივანიშნოთ. მხატვრულ ქმნილებას მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება ექნება, თუ ის თავის თავში მისი ბუნებისგან განსხვავებული ღირებულების, კერძოდ, ესთეტიკური ღირებულების აქტუალიზაციისთვის აუცილებელ, მაგრამ არასაკმარის პირობას შეიცავს, — იმ ესთეტიკური ღირებულებისა, რომელიც მოცემული ქმნილების კონკრეტიზაციის შედეგად იჩენს თავს. მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება, ეს

* მორიც გაიგერი (1880-1937) — გერმანელი ფილოსოფოსი, მნიშვნელოვანი ნაშრომების ავტორი მათემატიკის ფილოსოფიასა, ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიაში. (მთარგმ.)

არის ღირებულება საშუალებისა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იარაღისა, რომელსაც უნარი აქვს, ხელსაყრელი ვითარებისას ესთეტიკური ღირებულება წარმოაჩინოს. სათანადო ესთეტიკური ღირებულების აქტუალიზებისთვის საჭირო ამ დამატებით პირობას — ამ „ხელსაყრელ“ ვითარებას — ქმნის მხატვრული ნაწარმოების დამკვირვებელი, რომელმაც იცის, როგორ ისარგებლოს მხატვრული ქმნილების შესაძლებლობებით, რათა მისი [ნაწარმოების] შესატყვისი კონკრეტიზაციის აქტუალიზება მოახდინოს, რის შედეგადაც ის ესთეტიკური ღირებულება გამოვლინდება და არსებობას იწყებს. იგი თავის გამოვლინებაში ორმაგად არის დაფუძნებული: შესაბამის მხატვრულ ქმნილებაში, რომელიც აღჭურვილია სათანადო მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულებებით, და დამკვირვებელში, რომელიც მას (ამ ღირებულებას) კონკრეტიზაციისას მხატვრული ნაწარმოების და მეტადრე მისი მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულებების მეშვეობით მოვლენურ თვითარსებობას ანიჭებს. მაშინ, როცა მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება გამოკვეთილად ფარდობითი ღირებულებაა, მისი ვალენტობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის, რისი აქტუალიზებისთვისაც იგი აუცილებელ საშუალებას წარმოადგენს, თავის თავში და თავისთვის — ანუ ამ თვალსაზრისით აბსოლუტურად — ღირებულია და თავის თანაგანმაპირობებელს, როგორც ასეთს, ღირებულებას ანიჭებს. ეს თავისთავად აბსოლუტური ღირებულება არის სწორედ ესთეტიკური ღირებულება, რომლის მასალა (ღირებულების ხარისხი) თავისი ბუნებით მხოლოდ „ხილვადია“, ანუ თავის თავს მოვლენურ თვითაქტუალობაში (in einer erscheinungsmäßigen Selbstgegenwart) ამოწურავს.

ყოველ მწერლურ-ხელოვნებით ღირებულებასთან დაკავშირებით შეინიშნება ძალზე თავისებური ვითარება: ერთი მხრივ, ნათელი ჩანს, რომ ის (ღირებულება), თუკი იგი ამა თუ იმ ლიტერატურულ მხატვრულ ქმნილებას ნამდვილად გააჩნია, ამ ქმნილებისავე ეფექტურ დეტალებზე უნდა იყოს დაფუძნებული, ისე, რომ შემფასებელი მკითხველის (მეტადრე „კრიტიკოსის“) როლზე ლაპარაკი არ უნდა გვჭირდებოდეს. მეორე მხრივ კი, ეს ღირებულება მოცემული ნაწარმოების **შესაძლო** კონკრეტიზაციათა ესთეტიკური ღირებულებებითაც არის განპირობებული. ამ შესაძლებლობის რეალიზებისთვის მოცემული ნაწარმოები თუმცა აუცილებელია, მაგრამ საკმარისი არ არის. კონკრეტიზაციათა რეალიზება დიდწილად მკითხველზეა დამოკიდებული, რომელიც საზოგადოდ არ არის ვალდებული ნაწარმოების ესა თუ ის კონკრეტიზაცია მოახდინოს (მას შეუძლია, მაგალითად, საერთოდ უარი თქვას წაკითხვაზე) და იგი (კონკრეტიზაცია) კერძო შემთხვევაში (im individuellen Fall) ისეთ პარამეტრებში განახორციელოს, რომ ნაწარმოების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების მიერ მინიშნებული ესთეტიკური ღირებულება წარმოჩნდეს. ამრიგად, **ეფექტურად** მიეწერება თუ არა ნაწარმოებს მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება, ეს მკითხველის ქცევით არის განპირობებული. მეორე მხრივ — ამის შესახებ ახლავე გვექნება საუბარი — მკითხველი მთლად დამოუკიდებელი როდია მხატვრული ქმნილების განსაზღვრულობებისაგან, რის გამოც მხატვრულ ქმნილებაში მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების დაფუძნების ხარისხი იზრდება. მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება იმაზეა დაფუძნებული, რომ მოცემულ ნაწარმოებში არსებობს თვისებათა სათანადო ერთობლიობა, რომელიც მხატვრული ქმნილების ამა თუ იმ კონკრეტიზაციისას აუცილებელი ყოფიერებითი (ontische) ბაზისია ესთეტიკურად მნიშვნელოვან თვისებათა (ანდა აგრეთვე ფორმალურ მომენტთა) კომპლექტის კონსტიტუირებისთვის, რომლებიც თავის მხრივ თავის თავში თვისებრივად განსაზღვრული ესთეტიკური ღირებულების ფუნდამენტს წარმოადგენენ. ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირებისთვის საკმარის ბაზისს რა ფაქტორიც აკლია, ის თავის მხრივ მკითხველმა უნდა დაუმატოს. იგი ამას ზოგჯერ მხატვრული თხზულებისგან სრულიად დამოუკიდებლად აკეთებს, მაგრამ შესაძლოა საამისოდ მხატვრული ქმნილების გარკვეულმა თვისებებმაც უბიძგოს. მაშასადამე, მხატვრული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება მის იმ თვისებებში ძევს, რომელთა მეშვეობითაც

იგი ესთეტიკური მიმღეობისთვის მზადმყოფ დამკვირვებელზე (auf den ästhetischen Betrachter) ზემოქმედებს და მას (დამკვირვებელს) კონკრეტიზაციის პროცესში ესთეტიკური ღირებულების ყოფიერებითი ფუნდამენტის ნაკლულ შემადგენელთა კონსტიტუირებისთვის აღძრავს. თუ მხატვრულ ქმნილებას აკლია თვისებათა ის შემადგენლობა, რომელიც მას (ნაწარმოებს) დამკვირვებლისკენ მიმართული აქტიურობის შესაძლებლობას აძლევს, მაშინ ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირება ერთი რომელიმე გარკვეული კონკრეტიზაციისას — თუკი საქმე საერთოდ აქამდე მივა — **მხოლოდ და მხოლოდ** დამკვირვებლის უნარის ანაბარა რჩება, თუმცა კი ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირებისთვის საჭირო აუცილებელი წმინდა ყოფიერებითი ბაზისი მხატვრულ ქმნილებაში მოიპოვება. ხოლო, თუ არც ეს ბაზისია და მაინც ხდება ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირება, მაშინ ეს ღირებულება პირწმინდად დამკვირვებლის შემოქმედების ნაყოფია, რაგინდ ესთეტიკური საგნის თვისებად ჩანდეს ის. იგი არამც და არამც არ არის დაფუძნებული მხატვრულ ქმნილებაში და ამ აზრით არც „ობიექტურია“.[11]

ცხადია, არსებობს ისეთი შემთხვევებიც, როცა ნაწარმოები ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირებისთვის აუცილებელ და ამ თვალსაზრისით საკმარის პირობას შეიცავს, და ამრიგად მხატვრული ქმნილების თვისებები ესთეტიკური ღირებულების მაკონსტიტუირებელ, ესთეტიკურად რელევანტურ თვისებათა სრულ შემადგენლობას ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრავს და საკმარის ზემოქმედებასაც ახდენს დამკვირვებელზე, ისე, რომ ეს უკანასკნელი მოცემულ ნაწარმოებთან ურთიერთობისას იძულებულია ნაწარმოებით წინასწარგანსაზღვრული ესთეტიკური ღირებულების კონკრეტიზაცია მოახდინოს და ამის შედეგად წარმოაჩინოს კიდეც იგი. ამ შემთხვევაში ეს ღირებულება, მიუხედავად იმისა, რომ მისი აქტუალიზება დამკვირვებლის აქტიურობაზეა დამოკიდებული, დაფუძნებულია ნაწარმოებში და ამ აზრით „ობიექტურია“.

პირველი ნაბიჯი მხატვრული ქმნილების შეფასებისკენ მისი მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების თვალსაზრისით ის იქნება, რომ „დაზვერვითი“ დაკვირვებისას მის კონკრეტიზაციათა მთელი წყების გათვალისწინებით თვისებათა ის შემადგენლობა ვეძიოთ, რომელიც შესაძლო ესთეტიკური ღირებულების ბაზისს უნდა შეიცავდეს. და როცა ამ შემადგენლობას ვიპოვით, უნდა ვიკითხოთ, რა ხასიათი აქვს ამ შემადგენლობას, ვითარცა ღირებულების დაფუძნებას, ანუ იმ შესაძლებლობებიდან, რომლებიც ახლახან გავმიჯნეთ ურთიერთისგან, რომელთან გვაქვს საქმე. უეჭველია, რომ მკვლევარი მრავალფეროვან ვითარებათა წინაშე დგება, რომლებისთვისაც ძალზე ძნელია თავის გართმევა, მეტადრე იმის გამო, რომ ძალიან ბევრი სხვადასხვა სიტუაციაა შესაფასებელი ღირებულების დაფუძნების ხასიათთან მიმართების თვალსაზრისით. დიდი სიფრთხილე და ასევე დიდი მოთმინებაა საჭირო, რომ თავი შევიკავოთ ნაჩქარევი გადაწყვეტილებებისაგან. ვინაიდან, როგორც კი ღირებულებისა და მისი დასაბუთების საკითხი წამოიჭრება, ჩვეულებრივ, დიდი ხმაური ატყდება ხოლმე ღირებულების, ანუ ნაწარმოების ხარისხის განმსაზღვრელი ე. წ. „კრიტერიუმების“ გამო. მოითხოვენ ღირებულების „ობიექტურობის“ დასადგენი მთლად ზოგადი „კრიტერიუმების“ დასახელებას. და ამავდროულად წინდაწინვე ამტკიცებენ, რომ **არავითარი** ამდაგვარი უცდომელი კრიტერიუმები არ არსებობს, რომ ისინი ეპოქების მიხედვით იცვლება, სხვადასხვა კულტურული წრე, მეტიც — სხვადასხვა ადამიანი — სხვადასხვა კრიტერიუმებს იყენებს და ამიტომაც არავითარი მყარი კრიტერიუმები და არც არავითარი „ობიექტური“ ღირებულებები არ მოიპოვებაო და ა. შ. აქ არ მინდა დავკარგო დრო ამ ფართოდ გავრცელებულ შეხედულებებთან საკამათოდ. მე ვფიქრობ, რომ როგორც სხვადასხვა ჟანრების, ასევე ცალკეული მხატვრული ქმნილებების ცოდნის და ბოლოს მათ ღირებულებებში გარკვევის თვალსაზრისით ჩვენ ჯერ ძალიან ნაკლებად ვართ მზად საიმისოდ, რათა თუნდაც მხოლოდ წამოვჭრათ საკითხი **მატერიალური** „კრიტერიუმების“ თაობაზე. ჩემი აზრით, საჭიროა

ხელოვნების ქმნილებათა და მეტადრე ლიტერატურულ ქმნილებათა შესახებ უფრო ზუსტი და უფრო ღრმა ცოდნის მოპოვება, რათა ან ძნელ საკითხში წინ წავიწიოთ.

კიდევ ერთი პრობლემა, რომელზეც აქ მსურს მივუთითო, შეეხება ლიტერატურული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი დონის განსაზღვრის საფუძველს. რაზეა იგი დამოკიდებული? ცხადია, იგულისხმება არა თვითნებური გადაწყვეტილების მიღება იმის თაობაზე, რომელი ღირებულება გვსურს ჩავთვალოთ ან უნდა ჩავთვალოთ უფრო მაღალ ან უფრო დაბალ ღირებულებად. საქმე ეხება იმას, რომელი ობიექტური, თვით ნაწარმოებში მოცემული ან მის მიერ გამოწვეულ შესაძლო კონკრეტიზაციებთან დაკავშირებული გარემოება განსაზღვრავს მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების დონეს. ამ კითხვაზე რამდენიმე შესაძლო პასუხი არსებობს. ხომ არ გვეფიქრა, რომ კონკრეტული ლიტერატურული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება მით უფრო მაღალია, რაც უფრო მრავალრიცხოვანი და რაც უფრო ძვირფასია მისი შესაძლო, „მართებული“ ესთეტიკური კონკრეტიზაციები? თუ ასეა, მაშინ, როგორც ჩანს, ნაწარმოები ჩანასახში ატარებს მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებათა მრავალფეროვნებას, და ის უნარი, წინასწარ განსაზღვრო ყველა ღირებულება და ხელი შეუწყო მათს სახეობრივ აქტუალიზებას, ეტყობა, ამ ესთეტიკურ ღირებულებათა მრავალფეროვნებასთან ერთად იზრდება. და ეს უნარი სხვა არაფერია, თუ არა თვით მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება. ჩვეულებრივ ხომ ასე ამბობენ: ნამდვილად „დიდი“ ლიტერატურული ქმნილებანი ისინია, რომლებიც სხვადასხვა კულტურულ ეპოქებში ხელახლა ცოცხლდებოდნენ და ახალ წარმატებებს აღწევდნენ. დიდი ბერძენი ტრაგიკოსები, **„ილიადა“**, **შექსპირის** თხზულებები, **გოეთეს** ლირიკა და ა. შ. — ეს ის ნაწარმოებებია, რომლებიც ახალ კულტურულ ეპოქებში ახლებურ კონკრეტიზაციას განიცდიან, ისე, რომ ეს სიახლე მათ იდენტობას არ ემუქრება. ამავდროულად სწორედ ეს გარემოება გარკვეულ ეჭვებს აღძრავს მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების ამ გაგების მიმართ: რაც უფრო მრავალრიცხოვანია მხატვრული ნაწარმოების შესაძლო განსხვავებულ კონკრეტიზაციათა რაოდენობა, მით უფრო ნაკლებად არის იგი თავის თავში ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრული და მით უფრო მეტი განუსაზღვრელობის ადგილისა და პოტენციური ელემენტის შემცველი იქნება ის. და მაშინ მისი (ნაწარმოების) მონაწილეობა კონკრეტიზაციათა და მათში კონსტიტუირებული ესთეტიკური ღირებულებების წარმოქმნაში უმნიშვნელო იქნება და სულ უფრო და უფრო შემცირდება. ამ ღირებულებათა აქტუალიზებისთვის პასუხისმგებლობა კი დიდწილად ნაწარმოების მკითხველებს (ან დამთვალიერებლებს) ეკისრებათ.[12] და, როგორც ჩანს, ამგვარ ნაწარმოებთა მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება არც ისე მაღალია. მაგრამ აქ მხედველობაში უნდა მივიღოთ მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების ორგვარი როლი: ერთი მათგანი მდგომარეობს ესთეტიკურად მნიშვნელოვან თვისებათა და მათში წარმოდგენილ ესთეტიკურ ღირებულებათა ყოფიერებისმიერ (ონტიკურ) დაფუძნებაში, ხოლო მეორე — მკითხველზე ზემოქმედებაში, რათა მას კონკრეტიზაციის განხორციელება შთააგონოს. რამდენადაც პირველ როლთან დაკავშირებით უნდა ვაღიაროთ, რომ „დიდ“ ქმნილებათა წვლილი შედარებით მცირეა ესთეტიკურ ღირებულებათა კონსტიტუირებისას, რომლებიც თავიანთ მრავალფეროვან კონკრეტიზაციებში იჩენენ თავს, მაინც მათი მწერლურ-ხელოვნებითი მნიშვნელოვანება მკითხველთა ინტერესისა და აქტიურობის გაღვიძების საქმეში ახალ-ახალი კონკრეტიზაციების ფორმირებისას მაღალი შეფასების ღირსია.

ზოგიერთი ლიტერატურული ქმნილების მაღალოსტატურობა იმაშიც შეიძლება მდგომარეობდეს, რომ ისინი სწორედაც ძალიან ცოტა ესთეტიკურად მაღალფასეულ კონკრეტიზაციათა შესაძლებლობას იძლევიან. ასეთი მხატვრული ნაწარმოები თავის სტრუქტურაში შინაგანად ისე დახშულია, რომ მას შედარებით ცოტა განუსაზღვრელობის ადგილი და პოტენციური მომენტი მოეპოვება, რომელთა ხარჯზე მისი შევსება და აქტუალიზებაა შესაძლებელი. ის აგრეთვე შინაგანად ისე მკაცრად არის

აგებული, რომ განუსაზღვრელობის ცალკეულ ადგილთა შევსების ვარიაციულობის საზღვარი ერთმანეთს განაპირობებს და ავიწროებს, ისე, რომ დასაშვებ ფასეულ კონკრეტიზაციათა რიცხვი ძლიერ მცირდება. კონკრეტიზაციის პროცესში მხოლოდ ძალზე მცირე ცვლილებების განხორციელებაა შესაძლებელი იმგვარად, რომ მთელი ნაწარმოების მაღალი ესთეტიკური ღირებულება ამის შედეგად არ შეიბღალოს. აგებულების შინაგან დახშულობაში მდგომარეობს მხატვრული ქმნილების მაღალი მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება და ასევე მის მცირერიცხოვან კონკრეტიზაციათა ესთეტიკური ღირებულებაც. და ეს ღირებულება სულაც არ არის უფრო დაბალი, ვიდრე იმ ქმნილებათა ღირებულება, რომლებიც მრავალი სხვადასხვა ფასეული კონკრეტიზაციის შესაძლებლობას იძლევიან.

ზემოთქმულთან კავშირში მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების დონის სხვაგვარი გაგების შესაძლებლობა იკვეთება. სახელდობრ, ეს შესაძლებლობა ამა თუ იმ ნაწარმოების მეშვეობით განპირობებული ესთეტიკური ღირებულებების რელატივიზებაში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ ნაწარმოების საკუთარ მხატვრულ ღირსებაში, მწერლურ-ხელოვნებითი ტექნიკის სრულყოფილებაში, საიდანაც მკითხველზე მისი შესაძლო ზემოქმედება ან ესთეტიკურად ძვირფას თვისებათა დაფუძნების მისი უნარი წარმოდგება. ეს მხატვრული ღირსება, ვითარცა მხატვრული ქმნილების არქიტექტონიკის განსაკუთრებული ნიშანი, არის აღტაცების საგანი.

მაშასადამე ჩვენ ვხედავთ, რომ ლიტერატურული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება სხვადასხვაგვარად შეიძლება იქნეს გაგებული და ის სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად განისაზღვრება. საქმე მხოლოდ იმას ეხება, რომ ყოველთვის ნათლად უნდა ვიცოდეთ, ამა თუ იმ შემთხვევაში ღირებულების რომელ სახეობასთან გვაქვს საქმე და რას ეფუძნება იგი. ამ გარემოებამაც უნდა გვიბიძგოს იქითკენ, რომ არავითარი ზოგადი „კრიტერიუმები“ არ უნდა დავსახოთ წინდაწინ და ცალკეულ მხატვრულ ქმნილებებს წინასწარ შემუშავებული აზრით კი არ მივუდგეთ, არამედ ვისწავლოთ მათგან. და მაშინ დამოკიდებულება მწერლურ-ხელოვნებით ღირებულებებსა და მათ ყოფიერებისმიერ (ontisch) საფუძველს შორის, რომელიც სხვადასხვა შემთხვევაში განსხვავებული შეიძლება იყოს, ნელ-ნელა ნათელი გახდება.

ეს ის ვითარებაა, რომელსაც ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების ანალიტიკოსმა ანგარიში უნდა გაუწიოს. მისი ვალია გასაანალიზებელ მხატვრულ ქმნილებაში ის ელემენტები და მომენტები ეძებოს, რომლებიც ესთეტიკურად ფასეული „სწორი“ კონკრეტიზაციების მრავალფეროვნებას ინტენციურად (მიზანდასახულად) განსაზღვრავენ, მეორე მხრივ კი, ნაწარმოების ის თავისებურებებიც აღმოაჩინოს, რომლებსაც ეფუძნება მკითხველზე ზემოქმედების ყაიდა და ძალა, მკითხველის გონებაში გარკვეული მიმართულებით წარმართულ კონკრეტიზაციათა აქტუალიზებისთვის რომ არის საჭირო. როგორც შესაძლო კონკრეტიზაციათა მიმართ ყურადღების გამოჩენა მკვლევარს თვით ლიტერატურული ქმნილების მიღმა ამ კონკრეტიზაციათა მოსახილველად უბიძგებს, ასევე უბიძგებს მას, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ქმნილების ზემოქმედების უნართა მიმართ ყურადღების გამოჩენა პოტენციური მკითხველის და მხატვრული ნაწარმოების მიმართ მისი შესაძლო დამოკიდებულების გათვალისწინების მიმართულებით, რაც არ უნდა ძლიერ იყოს მკვლევარი ორივე შემთხვევაში კონცენტრირებული თვით მხატვრული ქმნილების ამა თუ იმ მხარესა და სახეობრივ სისტემაზე. და ეს კონცენტრაცია ყველაზე დიდია იქ, სადაც ლიტერატურული ქმნილების „მხატვრულ ძალას“ აღმოვაჩენთ და მის თავისებურებაში წვდომის სურვილი გაგვიჩნდება. ეს არის რთული სიტუაცია, რომლის წინაშეც დგას მხატვრულ ქმნილებაზე ანალიტიკური, წინარეესთეტიკური დაკვირვება, როდესაც მისთვის უკვე გამოიკვეთება ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების აღმოჩენის საკითხი. ე. წ. „ლიტერატურული შეფასებისადმი“ მიძღვნილ მრავალრიცხოვან გამოკვლევებში, რომლებიც ბოლო წლებში გამოჩნდა, მე მგონი, ეს

ვითარება ნათლად ვერავინ შენიშნა. ჯერ ეს ვითარება უნდა გაანალიზდეს როგორც ზოგადად, ასევე ცალკეულ შემთხვევებშიც, **ვიდრე** შევუდგებოდეთ თვით ნაწარმოების „ლიტერატურულ შეფასებას“. როგორც ბოლო მსჯელობიდან გამომდინარეობს, ჩვენ ჯერ კიდევ არა ვართ სათანადოდ მომზადებულნი საიმისოდ, რომ ლიტერატურული ქმნილების „ლიტერატურული“ და „ესთეტიკური“ შეფასების პრობლემის გადაწყვეტას ახლავე შევუდგეთ. ამჟამად ჩვენ ის საკითხიც კი ღიად უნდა დავტოვოთ, „ლიტერატურული შეფასება“ განსაკუთრებული **შემეცნებითი** ოპერაციაა, თუ ერთგვარი მიმართება, რომელიც შემეცნების სფეროს საზღვრებს სცილდება და რომელსაც განსაკუთრებული გრძნობის საუფლოში გადავყავართ. როგორც ჩანს, ერთმნიშვნელოვნად ამის განსაზღვრა შეუძლებელია. არსებობს „შეფასების“ სხვადასხვა ტიპი და სხვადასხვა ყაიდა. ერთნი განსაკუთრებული სახის შემეცნების სფეროს განეკუთვნებიან, ხოლო მეორენი ესთეტიკური მიმღების (des ästhetischen Empfängers) სავსებით განსხვავებულ ქცევებში (Verhaltensweisen) მდგომარეობენ. მაგრამ როგორც კი ლიტერატურული ქმნილების შეფასების ან მისი ღირებულების წვდომის პრობლემას მივადგებით, ნაწარმოებზე მხოლოდ წინარეესთეტიკური ანალიტიკური (ან, შესაძლოა, სინთეზური) დაკვირვებით ვეღარ დავკმაყოფილდებით და ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების ესთეტიკურ კონკრეტიზაციათა წვდომის ყაიდის პრობლემის გადაწყვეტას უნდა მივყოთ ხელი.

შენიშვნები:

1. განსაკუთრებულ პრობლემას წარმოადგენს, ექვემდებარებიან თუ არა ამგვარ მოდიფიკაციას ის თხრობითი წინადადებებიც, რომლებიც ტექსტში ჩართული არიან, როგორც, მაგალითად, პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმული ფრაზები. ამას განსაკუთრებით დრამისთვის აქვს მნიშვნელობა. სხვა პრობლემას შეადგენს საკითხი, რომელი ენობრივი ან შესაძლოა არაენობრივი საშუალებებით გამოიყვანება ფსევდო-მსჯელობათა ეს ხასიათი. ეს ის პრობლემაა, რომელსაც კეტე **ჰამბურგერი*** იკვლევდა. ამას კიდევ დავუბრუნდები იმ საკითხის განხილვისას, თუ როგორ უნდა მიხვდეს მკითხველი, რომ მას, მაგალითად, ამა თუ იმ რომანში მხოლოდ კვაზი-მსჯელობებთან და არა ჭეშმარიტ მსჯელობებთან აქვს საქმე.

2. შდრ. **ლიტერატურული მხატვრული ქმნილება****, § 38.

3. ამ თემას აქ უფრო დაწვრილებით ვერ განვიხილავთ. ლიტერატურული ნაწარმოებების სხვადასხვა ტიპთა სისტემატურ კვლევას შეუძლია ძალიან საინტერესო შედეგები მოგვცეს განუსაზვრელი ადგილების როლთან და აგრეთვე იმასთან დაკავშირებით, რა დამოკიდებულება არსებობს მკაფიოდ განსაზღვრულსა და განუსაზღვრელს შორის.

4. შდრ. ჰ. ლიუცელერის*** მოხსენება დაუსრულებლის შესახებ აღმოსავლურ ხელოვნებაში, წაკითხული ამსტერდამში 1964 წელს ესთეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილს V საერთაშორისო კონგრესზე.

5. სიტყვა „წარმოდგენას“ (Ansicht) ვიყენებ მე აქ — როგორც უკვე „ლიტერატურულ მხატვრულ ქმნილებაში“ იყო მინიშნებული — ძალიან ფართო მნიშვნელობით, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ ყველა წარმოდგენას, რომელიც გრძნობითად აღმქმელ სუბიექტს უჩნდება, არამედ იმ „წარმოდგენებსაც“, რომლებიც წარმოაჩენენ ინდივიდუუმთა რეალურ ფსიქო-ფიზიკურ თავისებურებებსა და სტრუქტურებს, თანაც იმისგან დამოუკიდებლად, წარმოშობილნი არიან ისინი ე. წ. „შინაგანი“ აღქმის თუ უცხო სულიერი ცხოვრების წვდომის შედეგად.

---

* კეტე ჰამბურგერი (1896-1992) — გერმანელი გერმანისტი, ლიტერატურათმცოდნე და ფილოსოფოსი. (მთარგმ.)

** რომან ინგარდენის ნაშრომი („Das literarische Kunstwerk“), რომელიც 1931 წელს გამოიცა. (მთარგმ.)

*** ჰაინრიხ ლიუცელერი (1902-1988) — გერმანელი ფოლოსოფოსი, ხელოვნების ისტორიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე. (მთარგმ.)

6. ციტირებული ადგილი ამავე დროს გამოგვადგება ადრე მინიშნებული სიტუაციის მაგალითად. კერძოდ, საქმე ეხება წინადადებათა აზრის მოდიფიკაციას სხვა წინადადებათა აზრის ზეგავლენით, რომლებიც წინ უსწრებენ პირველს. თუ ეს წინმსწრები წინადადებები რაღაც მიზეზის გამო უგულებელყოფილ იქნა (ვთქვათ, უბრალოდ, გამოტოვებულია, როგორც ამ ჩვენს მაგალითში), მაშინ მკითხველი მოცემული წინადადებების აზრს გაიგებს მხოლოდ მათში წარმოდგენილი სიტყვებისა და მათი სინტაქსური ფუნქციების საფუძველზე. წინმსწრებ წინადადებათა ექო, რომელიც კონტექსტში მათ აზრს ავსებს ან მის მოდიფიცირებას ახდენს, აქ აღარ ისმის. ამგვარად, ჩვენმა მკითხველმა არ იცის, ვისზეა აქ, კაცმა რომ თქვას, ლაპარაკი, როგორ ფსიქიკურ მდგომარეობაში იმყოფება ის. ჩვენი მკითხველი მხოლოდ გრძნობს, რომ უცნობი [პერსონაჟი] სწორედაც რომ ცნობილია, და იგი [ეს პერსონაჟი] რაღაცნაირ გაურკვეველ ვითარებაში იმყოფება, ვინაიდან მას — როგორც ჩანს — რაღაც სულის შემძვრელი რამ შეემთხვა, მაგრამ ცხოვრების რომელ სფეროში შეემთხვა (სიყვარული იყო ეს, წარუმატებლობა თუ სხვა რამ) და რა მდგომარეობაში შეემთხვა — ეს ყოველივე უცნობია და მკითხველისგანაც რაღაც უცნობად აღიქმება, ისეთ რამედ, რისი ნაკლულებაც აშკარად იგრძნობა, და ის, როგორც ნაკლი, მაშინვე აღმოიფხვრება, როცა კი წინამავალ ტექსტს გავეცნობით. ამასთან კავშირში ამ დროს წარმოშობილ წარმოდგენებს საგრძნობი ზიანი ადგება და ისინი პრინციპში ვიზუალურამდე არიან რედუცირებულნი.

7. წავიკითხოთ აგრეთვე თუნდაც შემდეგი სცენა ჯოზეფ **კონრადის** „ლორდ ჯიმიდან“ (Lord Jim): „ჯიმი მიაბიჯებდა საკომანდო ხიდზე, და საკუთარი ნაბიჯების ხმა ხმამაღლა ჩაესმოდა დიდ სიჩუმეში, თითქოს მათ ფხიზელი ვარსკვლავები ირეკლავდნენ და უკან აბრუნებდნენ; მისი მზერა ჰორიზონტის ხაზის გასწვრივ მიმოდიოდა და თითქოს რაღაც მიუწვდომლის მოხელთებას ხარბად ცდილობდა. მაგრამ მისი თვალები ვერ ამჩნევდნენ მოახლოებული უბედური შემთხვევის აჩრდილს. ერთადერთი ჩრდილი ზღვაზე შავი კვამლის ჩრდილი იყო, რომელიც საკვამურიდან კვლავ და კვლავ ეცემოდა ზღვას, როგორც ვეებერთელა დროშა, რომლის ბოლო ჰაერში განქარდებოდა. ორი მალაიელი — მდუმარედ და თითქმის უძრავად — მართავდა გემს, საჭის ორივე მხარეს მდგარნი, ხოლო საჭის თითბრის კიდე დროდადრო იმ სინათლის ოვალში ბრწყინავდა, კომპასის ხუფიდან რომ ეცემოდა. ზოგჯერ საჭის განათებულ ნაწილზე შავთითებიანი ხელი გამოჩნდებოდა, რომელიც საჭის მანებს რიგრიგობით ეჭიდებოდა. საჭის მილების ფერსოებში ჯაჭვის რგოლები ხმამაღლა ხრჭიალებდა... ჯიმი დროდადრო კომპასს შეავლებდა მზერას...“.

8. ეს შევსება ჩვეულებრივ დაფარულად ხდება, ანუ ენობრივი ორმაგი შრის აშკარა გაფართოების ან შეცვლის გარეშე, თუმცაღა შემავსებელი მომენტი მკითხველის მიერ როგორმე ნაგულისხმევი უნდა იყოს.

9. ამა თუ იმ ნაწარმოების ტექსტის სტრუქტურა არის ის, რაც ამ მოთხოვნას და მის საზღვრებს ადგენს. ყველა ლიტერატურული ტექსტი როდია მკაცრად ერთხმა (einstimmig), მაგრამ არსებობს — ლიტერატურულად კარგად კონსტრუირებულ ნაწარმოებებში — გარკვეული „ლოგიკა“ (მუდმივობა) ამ უთახმოებისა (Unstimmigkeit).

10. უნდა დავამატოთ, რომ კონკრეტიზებულმა ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა შესაძლოა სხვა ღირებულებებიც განასახიეროს, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, წარმოაჩინოს, მაგალითად, მორალური და პედაგოგიკური ღირებულებები, სოციალური თუ ზოგადკულტურული ყაიდის ღირებულებები, და მაშინ ის ამის შედეგად ადამიანურ და სოციალურ ცხოვრებაში სხვა ფუნქციებს ასრულებს. ოღონდ ყველა ეს შესაძლო ღირებულება მხატვრული ნაწარმოებისთვის მეორეული ბუნებისაა და მათ აქ მხედველობაში ვერ მივიღებთ. მაგრამ, რაც არ უნდა უცნაური ჩანდეს, ჩვეულებრივ, ხელოვნებისა და ესთეტიკის მიღმა მდგომი ეს ღირებულებები მკითხველისა და თვით კრიტიკოსთა უპირველესი ყურადღების საგანია. ამას ძლიერ ურთიერთგანსხვავებული მიზეზები აქვს, რომლებსაც აქ ვერ განვიხილავთ. არცთუ უკანასკნელ როლს ამ დროს ის ერთობ მნიშვნელოვანი გარემოება თამაშობს, რომ, როგორც მკითხველები, ასევე ე. წ. კრიტიკოსები არასაკმარისად არიან აღზრდილნი საიმისოდ, რომ ხელოვნებასთან და ესთეტიკურ საგნებთან სათანადო მიმართება დაამყარონ. ისინი ესთეტიკური ღირებულებების სპეციფიკასა და ხელოვნების თავისებურებას ნათლად არ აცნობიერებენ და, დასაძლევი სირთულეების წინაშე მდგარნი, თავს იმით შველიან, რომ ხელოვნებას სხვა სფეროებში გაურ-

ბიან, სადაც თითქოსდა ღირებულებების შეცნობა და შეფასებაც არც ისე ძნელია. მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი საშველია.

11. შდრ. ჩემი სტატია „მოსაზრებანი ობიექტურობის პრობლემის თაობაზე", „ფილოსოფიური კვლევის ჟურნალი" („Zeitschrift für philosophische Forschung"), 1967, 1 და 2.

12. როცა დღევანდელ ლირიკას კითხულობ, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს პოეტები იმ აზრზე დგანან, რომ თავიანთი ნაწარმოები რაც შეიძლება განუსაზღვრელი უნდა დატოვონ, რათა მკითხველის განკარგულებაში რაც შეიძლება ფართო ასპარეზი იყოს დასაშვები კონკრეტიზაციებისთვის, რომლებსაც ის (მკითხველი) თავის ნებაზე ამა თუ იმ სახეს მისცემს. ეს გერმანიაში უკვე შტეფან **გეორგედან** დაიწყო, როცა მან თავის ლექსებში პუნქტუაციის ნიშნებზე ხელი აიღო, რათა ლექსის ინტერპრეტაციისას მკითხველის თავისუფლება არ შეეზღუდა. დღევანდელი ლირიკა ამ მიმართულებით შეუდარებლად შორს მიდის, ისე შორს, რომ კორექტულ, დასრულებულ ფრაზებზე ხშირად უარს ამბობენ, რათა მკითხველს ლექსის თავის გუნებისად შევსების თავისუფლება არ მოუსპონ. ლიტერატურული ნაწარმოების სქემატური ხასიათი ასეთ დროს ზოგჯერ აბსურდულობის ზღვარს უახლოვდება.

გერმანულიდან თარგმნა **ლევან ბრეგაძემ.**

თარგმნილია რაინერ ვარნინგის მიერ შედგენილი კრებულიდან „რეცეფციული ესთეტიკა" (მიუნხენი, ვილჰელმ ფინკის გამომცემლობა, 1994, მე-4 უცვლელი გამოცემა). წინამდებარე სტატია, შემდგენელის შენიშვნით, წარმოადგენს პოლონელი ფილოსოფოსის რომან ინგარდენის (1893-1970) მიერ გერმანულად დაწერილი წიგნის „ლიტერატურული ქმნილების შემეცნებისათვის" („Vom Erkennen des litararischen Werkes", Tübingen, 1968) ფრაგმენტებს (გვ. 11-12, 49-63, 300-311). სათაური („კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია") შემდგენელის დარქმეულია (მთარგმ.).

Roman Ingarden. Konkretisation und Rekonstruktion.
Roman Ingarden. Concretization and Reconstruction.
Translated from by ***Levan Bregadze***

ლელა ხაჩიძე

ტიპოლოგიური პარალელები

(VIII-X საუკუნეების ქრისტიანული პოეზიის ისტორიიდან)

ბიზანტიური სასულიერო პოეზიის I პერიოდის „დავიწყებულ“ ავტორთა შორის ყურადღებას იქცევს **ანდრეა პიროსის** „იდუმალებით მოცული“ პიროვნება. ის იყო თანამედროვე და თანამოაზრე ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის რეფორმატორების – იოანე დამასკელის და კოზმა იერუსალიმელისა. ანდრეა პიროსის მოღვაწეობის ხანა ვერ გადასცილდება VIII საუკუნეს (Карабинов 1910: 115).

ანდრეა პიროსის შემოქმედების ძირითად ნაწილს წარმოადგენს დიდმარხვის პერიოდისათვის განკუთვნილი 85 მცირე ფორმის საგალობელი (სტიქარონი). ეს საგალობლები შექმნილია საგანგებოდ „მარხვანისათვის“ და მოიცავს დიდმარხვის ვრცელ პერიოდს — ხორციელის კვირიაკიდან დაწყებული ბზობის პარასკევის ჩათვლით. ანდრეა პიროსის სახელითაა წარწერილი ბერძნულ ხელნაწერებში ბზობის კვირიაკის სტიქარონიც: „მოვედით, უგალობდეთ ახალსა ისრაელსა...“.

დიდმარხვის ამ პერიოდის თითოეულ დღეზე, ცისკრისა და მწუხრის განგებებზე, დადებულია ანდრეა პიროსის 2-2 მცირე ფორმის საგალობელი. გამონაკლისს წარმოადგენს მეოთხე შვიდეულის ოთხშაბათი, რომელზეც 3 მცირე ფორმის საგალობელია დადებული.

ანდრეა პიროსის ყველა ეს სტიქარონი „თჳთძლისპირია“ — ტექსტებთან ერთად, მათი რიტმულ-მელოდიური საზომებიც ამავე ავტორს ეკუთვნის. ეს საგალობლები ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშებადაა მიჩნეული. ისინი გამოირჩევა მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალიზმით.

იოანე მერკუროპულოს მიხედვით, რომელსაც ეკუთვნის იოანე დამასკელისა და კოზმა იერუსალიმელის „ცხოვრება“, დიდმარხვისათვის განკუთვნილი „თჳთძლისპირი“ სტიქარონების მთელი ციკლი ეკუთვნის კოზმა იერუსალიმელს და ეს იყო მისი პირველი თხზულებები (Wellesz 1980: 97).

ამ ცნობის საწინააღმდეგოდ, ბერძნულ ენაზე შემონახული მცირე ფორმის საგალობელთა კრებულები ერთხმად აღიარებენ ანდრეა პიროსს საგალობელთა ამ ციკლის ავტორად.

ანდრეა პიროსი წარმოშობით იერუსალიმიდან იყო. იერუსალიმური პერიოდის ჰიმნოგრაფიულ ტრადიციებს ასახავს მისი შემოქმედებაც. ამ ავტორის საგალობლები შექმნილია სახარებისეული საკითხავების იერუსალიმური სისტემის მიხედვით. დიდმარხვის მოსამზადებელი პერიოდიდან იგი იცნობს მხოლოდ ყველიერის შვიდეულს. ამ შემთხვევაშიც ის იერუსალიმურ ტრადიციას ასახავს, რადგან მეზვერისა და ფარისევლის, აგრეთვე უძლები შვილის კვირიაკეები კონსტანტინოპოლურ ნიადაგზე აღმოცენდა და იერუსალიმური პრაქტიკა მათ არ იცნობს (Карабинов 1910: 22-23).

სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაჩვენებია ანდრეა პიროსის საგალობელთა კავშირი წინადროინდელ — კერძოდ, ანდრეა კრიტელის შემოქმედებასთან. ბერძნულ ხელნაწერებში დასტურდება ამ ორი ავტორის აღრევის შემთხვევებიც.

ანდრეა პიროსს, თავის მხრივ, გავლენა მოუხდენია VIII-IX საუკუნეების ბიზანტიელ ჰიმნოგრაფთა შემოქმედებაზე.

„ივირონში“ დაცულ ბერძნულ ხელნაწერში № 954 გვხვდება თომა მოციქულისადმი მიძღვნილი ერთი სტიქარონი, რომლის ტექსტი ანდრეა პიროსს უნდა ეკუთვნოდეს, მელოდია კი — თეოფანე გრაპტოსს (Leeb 1970: 45).

ანდრეა პიროსის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა მოუხდენია ანდრეა კრიტელის „დიდნი გალობანს“. ეს გარემოება ანდრეა პიროსის მოღვაწეობის პერიოდის დადგენის საშუალებასაც იძლევა.

წარმოვადგენთ ანდრეა პიროსის **ბზობის სამშაბათისათვის** განკუთვნილი „თვითძლისპირი“ სტიქარონის სლავურ და ჩვენ მიერ შესრულებულ პწკარედულ თარგმანს:

Поползуяшися прегрѣшении, и плѣнитися сокрышиися связана, о душе что унываеши; что льнеши ся; бывай присно якоже Тогъ Содома и Гоморры, нечистоты запаленія. Не возвращайся вспять, и будеши яко столпъ сольный, на горѣ спасайся добродѣтелей, бывай присно немилосердиа обогатяго, безъутробія горѣнія. Въ нѣдра прейди Авраамова яко Лазарь, смиренномудріемъ возопій: упованіе мое, и прибѣжище мое, Господи слава Тебѣ.

ცოდვით დავრდომილო
და ცოდვის მუხრუჭით შეკრულო,
სულო ჩემო ბედკრულო,
რაისთჳს შემაძრწუნებ მე?
რაისთჳს მცონარე ხარ?
ილტვოდე მარადის, ვითარცა ლოთი,
უწმინდურებით აღსავსე სოდომისა
და გომორისაგან.

ნუ დაბრუნდები ოდესმე უკან,
რათა არ იქცე მარილის სვეტად,
ხსნას ჰპოვებ მხოლოდ ქველმოქმედებით,
ელტვოდე მდიდარს —
ცოდვილს, უწყალოს,
დაუშრეტელი ცეცხლით რომ იწვის.

შემოუერთდი აბრაამის წიაღს,
როგორც ლაზარე
და ბრძნად იტყოდი:
„შესავედრებელო ჩემო
და ნავსაყუდელო ჩემო,
უფალო, დიდებაჲ შენდა!“

დასავლურ და სლავურ „მარხვანებში“ ანდრეა პიროსის საგალობლები ხშირად წარწერილია, როგორც „αγιαπολιτου“ ან „აღმოსავლური“. ასე მაგ. ბულგარეთში, XI ს-ში გადაწერილ ხელნაწერში — ე.წ. „ბიტოლის ტრიოდიონში“ შესულია რიგი საგალობლებისა, წარწერით: „восточен“.

ანდრეა პიროსის შემოქმედების კვლევისათვის უაღრესად საინტერესო მასალას იძლევა ქართული ხელნაწერები, რომლებშიც ანდრეას სახელით წარწერილია მთელი რიგი საგალობლებისა. ესაა მეცნიერებისათვის ჯერ-ჯერობით უცნობი, შეიძლება ითქვას, **უნიკალური მასალა.** საინტერესოა, რომ ქართულ ხელნაწერებში დასტურდება ტერმინ „ანატოლიურით“ წარწერილი მცირე ფორმის საგალობლებიც.

ამრიგად, ანდრეა პიროსის სახით ჩვენს თვალწინაა ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ნაკლებად ცნობილი, შესანიშნავი ავტორი, რომელსაც მცირე ფორმის საგალობელთა მთელი ციკლი შეუქმნია „მარხვანისათვის“.

ანალოგიურ შემთხვევას ვხვდებით ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაშიც. მონოგრაფიაში „იოანე მინჩხის პოეზია“ ჩვენს მიერ ნაჩვენებია ის განსაკუთრებული ღვაწლი, რაც **იოანე მინჩხს** მიუძღვის ქართული “მარხვანის” ფორმირებაში. დიდმარხვის თითოეული დღისათვის მას შეუქმნია მცირე ფორმის საგალობელთა მთელი ციკლი — 88 სტიქარონი, რაც დიდმარხვის ლიტურგიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს ქმნის.

დიდმარხვის თითოეულ დღეზე, ჩვეულებრივ, დადებულია მინჩხის 2-2 სტიქარონი — ცისკრისა და მწუხრის განგებათათვის. დიდმარხვის კვირიაკეებსა და განსაკუთრებით მნიშვნელოვან დღესასწაულებზე კი მინჩხის 2-ზე მეტი სტიქარონია წარმოდგენილი.

იოანე მინჩხსაც საგალობლები უწერია დიდმარხვის მთელი პერიოდისათვის -- ხორციელის შაბათიდან დიდი შაბათის ჩათვლით. ეს საგალობლები ჰიმნოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენს და ახლებურად განსაზღვრავს ორიგინალური ქართული ჰიმნოგრაფიის დონეს და შესაძლებლობებს.

მინჩხის მცირე ფორმის საგალობლები, ჩვეულებრივ, ზუსტად შეესაბამება „მარხვანში“ მათთვის მიკუთვნებულ ადგილს და ანდრეა პიროსის სტიქარონთა მსგავსად, ასახავს საკითხავთა იერუსალიმურ სისტემას.

წარმოვადგენთ **ბზობის საშშაბათისათვის** განკუთვნილი იოანე მინჩხის ერთერთი მცირე საგალობლის ტექსტს:

„ნეტარ არს, რომელმან გულის ჴმა-ყო
გლახაკისა და დავრდომილისაჲ,
უფალმან დაიცვას იგი
და აცხოვნოს იგი
და სანატრელ ყოს ქუეყანასა ზედა,
რამეთუ თჳთ ღმერთი არს
მამაჲ ობოლთაჲ და მსაჯული ქურივთაჲ
და გლახაკთა მეგობარი
და მჴსნელი ყოველთა დაწუნებულთაჲ
და შემწე, რომელნი ხადიან მას
და ჭეშმარიტად ნეტარ არს კაცი,
რომელი ესავს უფალსა.

წყალობაჲ ღმრთისაჲ ჰფარავს მარადის,
რომელთა ეწყალიან გლახაკნი,
ობოლნი და უღონონი,
ხოლო უწყალოჲ არს
სამართლად საშჯელი უწყალოთათჳს,
იხილეთ მდიდრისაჲ მის,
რომელი მარადის იმოსებოდა
სამოსლითა ბრწყინვალითა
და გლახაკთაჲ არაჲ შეიწყალებდა,
აწ ჰმოსიეს ბნელი ალი ჯოჯოხეთს შინა,
იწუების და არაჲ დაიწუების
და არა ოდეს ჰპოვებს განსუენებასა.

მამაო, ტკბილო და მოწყალეო,
რაჲმცა ვილოცეთ, არა უწყით ჩუენ,
რამეთუ შეგინებულ ვართ
და განმაცჳბრებს ჩუენ
ბრალთა და ცოდვათა ჩუენთა სიმრავლე,
არამედ გევედრებით,
დააწთვე ჩუენ ზედა წყალობაჲ შენი
და ნუ დამსჯი საქმეთაებრ,
რამეთუ შენნი დაბადებულნი ვართ
და მარადის მაქებელნი სახელსა შენსა,
ღირს მყვენ სადგურსა ლაზარეს თანა
და ნუ მდიდარსა მას თანა!“

ქართული ხელნაწერების შედარებითმა შესწავლამ ცხადყო, რომ იოანე მინჩხი იყო შემდგენელი და რედაქტორი „იადგარიდან“ ცალკე კრებულად გამოყოფილი I ქართული „მარხვანისა“, რომელიც შეიცავდა 4 ავტორის შემოქმედებას. პირველ მათგანს — ელია იერუსალიმელს ეკუთვნოდა დიდმარხვის საკვირაო კანონები, თეოდორე სტუდიელსა და სტეფანე საბაწმიდელს კი — საგალობელთა ორი ციკლი (ხაჩიძე 1987: 23-25). სტეფანე საბაწმიდელი ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში ნაკლებად ცნობილი ავტორია და სწორედ ქართული თარგმანები იძლევა მისი შემოქმედების აღდგენის საშუალებას.

I ქართული „მარხვანი“ საფუძვლად დაედო ამ კრებულის ახალ რედაქციებს. იოანე მინჩხის შემოქმედებას კი დიდი გავლენა მოუხდენია შემდგომდროინდელი ქართული პოეზიის განვითარებაზე.

როგორც ვხედავთ, ორივე ავტორი — ანდრეა პიროსი და იოანე მინჩხი უძველესი ტიპის „მარხვანისთვის“ ქმნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს — სტიქარონულ რეპერტუარს. ორივე მათგანის საგალობლები ჰიმნოგრაფიის შედევრებს წარმოადგენს. საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ პირველი ქართული „მარხვანის“ ერთ-ერთი ავტორი – სტეფანე საბაწმიდელი კარგად იცნობს ანდრეა პიროსის შემოქმედებას და ერთგვარად, მის გავლენასაც განიცდის.

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 სწორედ ამ სისტემიდან ორივე ჰიმნოგრაფი ასახავს პირველს (ლუკა 16: 19-31).

მინჩხის საგალობელი მთლიანად ამ იგავითაა შთაგონებული. სახარებისეულ საკითხავის მსგავსია საგალობლის სულისკვეთება, 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.

საინტერესოა საგალობლის II ტროპარში წარმოდგენილი „სამოსლის“ სიმბოლიკა — მდიდრული, ბრწყინვალე სამოსის ტრანსფორმაცია ჯოჯოხეთის ალად: „აწ ჰმოსიეს ბნელი ალი ჯოჯოხეთს შინა“.

მინჩხის ამ საგალობლის ბოლო ტროპარს წარმოადგენს ორიგინალური ღმრთისმშობლისა, რომელშიც ყოვლადწმინდა გააზრებულია პირველქმნილი ედემის განსაახლებად მოვლენილ „სულიერ სამოთხედ“.

ანდრეა პიროსის ამავე დღისათვის განკუთვნილ საგალობელში კი თანაბარი ძალითაა ასახული ძველი და ახალი აღთქმის გარკვეული ეპიზოდები. საგალობლის I ნაწილი, სადაც გვხვდება ლოთის, აგრეთვე სოდომის, გომორის, მარილის სვეტის ხსენება — შთაგონებული უნდა იყოს ანდრეა კრიტელის „დიდნი გალობნის“ III გალობით.

41-ე ფსალმუნის მსგავსად, ავტორი მიმართავს საკუთარ სულს, რომელიც ცოდვის „მუხრუჭითაა“ შებორკილი, მიბაძოს ლოთს, რომელიც განერიდა სოდომისა და გომორის უწმინდურებას და აფრთხილებს, აღარასოდეს გაიხსენოს ის, რაც უარყო, რათა მარილის სვეტად არ იქცეს.

საგალობლის II ნაწილში კი ასახულია ლუკას სახარების იგივე მონაკვეთი, რაც მინჩხის საგალობელში — მდიდრისა და ლაზარეს იგავი.

ავტორი აქაც საკუთარ სულს მიმართავს, რათა განერიდოს სოდომისა და გომორის ტოლფას საფრთხეს — შეუბრალებელი კაცის სიმდიდრეს, რასაც შედეგად დაუშრეტელი ცეცხლი მოსდევს. სახარებაში აღწერილი ლაზარეს ყოფა „წიაღთა აბრაჰამისთა“ მას სულის ხსნად ესახება.

შეიძლება ითქვას, რომ ანდრია პიროსის საგალობელში ავტორის ინტიმური და მძაფრი ემოციები შესაბამისი ფორმითაა მოცემული. აქ ემოცია თითქოს პირველქმნილი სახითაა გადმოცემული. ამ მხრივ ეს საგალობელი ძველი აღთქმის წიგნების მხატვრულ ენასთან დგება. შესაბამისად, მისთვის დამახასიათებელია პასაჟების სიმრავლე ძველი აღთქმიდან.

იოანე მინჩხის მხატვრული სახეები, განწყობილებები, ემოციები არ ჩამორჩება ზემოთ აღწერილს, მაგრამ მათი ფორმა გადმოცემისა გაწონასწორებულია, გონისმიერი. ამ მხრივ ის „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ ენას გვაგონებს.

ვფიქრობთ, დიდმარხვის ერთი კონკრეტული დღისათვის განკუთვნილი ეს საგალობლები საკმაო წარმოდგენას გვიქმნის მათ შემოქმედთა სტილისა და შემოქმედებითი პრინციპების შესახებ.

დამოწმებანი:

Karabinov, Ivan. *„Postnaya Triod“*. Sankt-Peterburg: 1910 (Карабинов, Иван. *Постная Триодь*. СПб.: 1910).

Khachidze, Lela. comp. and ed. *Ioane Minchkhis P'oczia*. Tbilisi: 1987 (ხაჩიძე, ლელა. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო. *იოანე მინჩხის პოეზია*. თბ.: 1987).

Leeb, H. *Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem* (vom. 5. bis 8 Jahrhudert. Wien: 1970.

Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: 1980.

Lela Khachidze

Typological Parallels

(Towards the History of Christian Poetry from the 8th to 10th Century)

Summary

Key words: Andrew Pyrrhus, hymnography, stichera.

Among „forgotten" authors of the first period of Byzantine Christian poetry the personality of Andrew Pyrrhus „shrouded in mystery" attracts special attention. He was a contemporary of the reformers of Byzantine hymnography – John Damascus and Kosmas of Jerusalem and shared their ideas. The period of Andrew Pyrrhus's creative activity must be referred to the 8th century. To him belong 85 small-sized hymns created for the „Triodion", all of which are the „Automela".

The hymns by Andrew Pyrrhus are designed for the long period of Lent – from the Apokreos Sunday up to the Palm Friday. These hymns are considered to be the masterpiece of the Byzantine hymnography.

For each day of Lent Andrew Pyrrhus created two small-sized hymns that reflect traditions of the Jerusalemite period. From preparatory period of the Lent he recognizes only the Week of Apokreos. In this case he also follows Jerusalemite tradition because the weeks preceding Lent known as: Sunday of the Publican and Pharisee as well as Sunday of the Prodigal Son germinated in Constantinople and they are not known to Jerusalemite practice.

Andrew Pyrrhus knows very well the creative works of his ancestors, namely Andrea of Crete. On his part, he had an impact on the creations of Byzantine hymnologists of the 8th-9th centuries.

According to John Mercuropulos who wrote "The Life" of John Damascus and Kosmas of Jerusalem the whole cycle of stichera intended for the Lent belongs to Kosmas of Jerusalem and it was his first composition.

In contrast to this the collections of small-sized hymns preserved in Greek recognize in one voice Andrew Pyrrhus to be an author of this cycle.

In Western and Slavonic „Triodions" Andrew Pyrrhus's hymns are often inscribed as „agiapolitou" or „Oriental".

For the research into Andrew Pyrrhus's creative activity extremely interesting material is preserved in ancient Georgian manuscripts which bear a number of inscriptions of Andrew's name on the hymns. This is a unique material as yet unknown to the scholars. In Georgian manuscripts small-sized hymns with the inscription „Anatolian" are also evidenced.

Similar case can be found in the history of Georgian hymnography. Great Georgian hymnologist of the 10th century Ioanne Minchkhi created a whole cycle of small-sized hymns for each day of Lent – 88 stichera that produces one of the most important components of Lent liturgy.

For each day of Lent usually 2 – 2 stichera are composed and for the weeks of Lent and especially important holidays more than 2 of Minchkhi's sticheras are added.

Ioane Minchkhi also wrote the hymns for the whole Lent period – from Apokreos Sunday including the Great Saturday. These hymns represent the best specimens of the hymnography and define the level and opportunities of the original Georgian hymnography in a new way.

Comparative study of Georgian manuscripts has evidenced that Ioanne Minchkhi was a compiler and editor of the first Georgian „Tropologion" separated from „Iadgari" as an independent collection that contained creative works of 4 authors. To the first of them - Elias of Jerusalem belong Canons for the Sundays of Lent, to Stephanus Sabbaites and Theodore Studites – two

cycles of the „Three-Odes". Stephanus Sabbaites is a less known author in Byzantine hymnography and it is Georgian translations that give the possibility to reconstruct his creative works.

The first Georgian „Tropoligion" was a base for the new reduction of this collection. Ioanne Minchkhi's creative work made great impact on the evolution of Georgian poetry for the subsequent period.

Both authors - Andrew Pyrrhus and Ioanne Minchkhi, created one of the most important components for the „Troidion" of ancient type – stichera repertoire. The hymns of both authors represent a masterpiece of hymnography. It is interesting to note that one of the authors of the first Georgian „Troidion" - Stephanus Sabbaites knows very well Andrew Pyrrhus's creativity and experiences his influence.

Minchkhi's small-sized hymns usually exactly correspond to the place given to them in „Troidion" and similar to Andrew Pyrrhus's stichera reflect Jerusalemite system of readings.

A comparison of the hymns belonging to these two authors that are meant for one day of Lent, namely for the Palm Tuesday, gives an interesting picture.

According to Jerusalemite system of Gospel readings on the Palm Tuesday the followings readings are established: 1.Luke: 16,19-31 (Parable of the rich man and Lazarus); 2. Matthew: 23, 1-39 (Jesus rips the scribers and the Pharisees); 3.John: 9, 1-38 (Healing of the blind man); 4.John: 11, 55-57 (the plans of chief priests and the Pharisees).

Interestingly, it is just from this system of the readings that both hymnographers reflect the first – Luke 16,19-31.

Michkhi's ode is written completely from this parable. The spirit of the hymn, general plot and phraseology are also similar to the Gospel reading.

It is interesting to note the symbolic of "garment" represented in the second Troparion – transformation from rich, luxurious garment into the flame of Hell.

The last troparion of Minchkhi's hymn is devoted to the St. Virgin, in which the Most Holy is interpreted as a „spiritual Eden".

In the Ode written by Andrew Pyrrhus meant for the same day certain reminiscences from both the Old and New Testaments are reflected with equal force. The first part of the ode where there is mentioning of Lot, as well as Sodom, Gomorrah, pillar of salt – must have been inspired by third ode of „The Great Canon" of St. Andrew of Crete.

Like Psalm 41, St. Andrew addresses his soul that is sunk in a slumber of sin to follow Lot who kept away from sinful life of Sodom and Gomorrah and warns never to become a pillar of salt by turning back to sinful life.

In the second part of the Ode the same episode from Luke is reflected as in Minchkhi's ode – the parable of the rich man and Lazarus.

Here too the author addresses his soul to avoid the danger equivalent to Sodom and Gomorrah – the wealth of a brutal man that results in unquenchable fire. Lazarus's being in „Abraham's bosom" described in the Gospel seemed to him salvation of the soul.

It can be said that in Andrew Pyrrhus's hymns the author's intimate and tough emotions are given in relevant form. Here the emotion seems to be rendered in original form. In this respect this hymn keeps up with the artistic language of the Books of Old Testament. Hence, the multiplicity of passages from the Old Testament is typical for it.

Ioanne Minchkhi's artistic images, attitudes, emotions do not yield the above mentioned ones but the form of their rendering is equilibrium, sound. In this regard, it reminds artistic language of the Vepkhistqaosani.

In our view, these hymns meant for one concrete day of Lent give rather clear idea on the style and creative principles of the authors.

კონსტანტინე ბრეგაძე

გოეთეს სწავლება ურფენომენზე (Urphänomen) და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში

შესავალი

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანული და ორიგინალური ნაწილი, ბუნებრივია, რომ მიყვება და იზიარებს ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის წიაღში შემუშავებულ პოეტური მეტაენისა და ნარატივის კონცეფციებს, ასევე პოეტოლოგიური პრინციპების ზოგად კანონზომიერებებსა და ესთეტიკური კონცეფციების უმთავრეს პოსტულატებს, და აქედან გამომდინარე, სრულიად ლოგიკურია, რომ ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც (ისევე როგორც ზოგადად ევროპულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში) ვლინდება შემდეგი ორი მხატვრულ-შემოქმედებითი განზომილება: ერთი მხრივ, მითოსური (ბიბლიური, ძველბერძნული, ქართული, შუამდინარული, წინააზიური) არქეტიპების, ხოლო, მეორე მხრივ, თანამედროვე თუ წინამორბედი ფილოსოფიური მოძღვრებებიდან მომდინარე იდეური იმპულსების (შოპენჰაუერი, კირკეგაარდი, ნიცშე, ფროიდი) ესთეტიკური ათვისება, გადამუშავება და ამის საფუძველზე საკუთარი ორიგინალური სახისმეტყველებისა და ფილოსოფიური საზრისის შემცველი უნიკალური მხატვრული ტექსტების შექმნა (მაგ. გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, „ენგადი“, „ლამარა“; კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, მისივე ექსპრესიონისტული ნოველები — „ტაბუ“, „ფოტოგრაფი” „ზარები გრიგალში“, „ქალის რძე“, „ხოგაის მინდია“ და სხვა; გალაკტიონის სიმბოლისტური და ექსპრესიონისტული ლირიკა).

თუმცა, ქართული მოდერნისტული მხატვრული ტექსტების ორიგინალობისა და უნიკალურობის უმთავრესი ნიშანი და წინაპირობა ორიგინალური სახისმეტყველება, პოეტური მეტყველება და მხატვრული რიტორიკაა, რაც, ერთი მხრივ, ეფუძნება მხატვრული თხზვის ავტორისეულ დიდ ტალანტს, ხოლო მეორე მხრივ, თითქმის მეცნიერებამდე აყვანილ ენობრივ ექპერიმენტებსა, თუ ლინგვისტურ წიაღსვლებს საკუთარი დედაენის წიაღში. აქაც, ქართველი მოდერნისტი ავტორები, ისევე როგორც მათი ევროპელი კოლეგები, შემოქმედებითი პროცესის პარალელურად თავად ენის ონტოლოგიურ არსს შეიმეცნებენ და ქმნიან პოეტური მეტყველებისა და მხატვრული მეტაენის საკუთარ კონცეფციას (მაგ. გრ. რობაქიძის ცნობილი ესსე „სიტყვის როია“, 1923), რაზეც შემდგომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები აფუძნებენ საკუთარ პოეტურ პრაქტიკებს და ახორციელებენ საყოველთაო ფუნდამენტური მოდერნისტული პრობლემატიკის (მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია) საკუთარ ორიგინალურ მხატვრულ რიტორიკასა და სახისმეტველებაზე დაფუძნებულ ესთეტიკურ ათვისებას.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალსიწინებით ცხადია, რომ არც გრ. რობაქიძის (1880-1962) მოდერნისტული შემოქმედებაა გამონაკლისი, და ამდენად, თავის თავში ისიც შეიცავს მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ჩემს მიერ ზემოთ გამოყოფილ იმ ორ შემოქმედებით ინტენციასა თუ ტენდენციას: ანუ, რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებშიც იმთავითვე უკუფენილი და ინტენცირებულია მითოსური პარადიგმებისა და სხვა და სხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებათა ესთეტიკურ-შემოქმედებითი რეცეფციები და მათი ესთეტიკური ათვისება-გადა-

მუშავება, რის საფუძველზეც რობაქიძე უკვე ქმნის ახალ ორიგინალურ მხატვრულ სივრცესა და ახალ ესთეტიკურ ღირებულებას საკუთარი მხატვრული ტექსტების სახით — შდრ. „გველის პერანგი", „ჩაკლული სული", „გრაალის მცველები", „მეგი — ქართველი გოგონა", „ფალესტრა", „ენგადი", „ლამარა", „ლონდა" და სხვ.

მაგრამ ამ მხატვრულ ტექსტებს საყოველთაოდ ცნობილი მითოსური პარადიგმებისა და ფილოსოფიური იდეების „შიშველი" სქემატიზებისა და კოპირების მოსალოდნელი საფრთხისაგან იცავს თავად ამ ტექსტებშივე მოცემული ორიგინალური *მაგიურ-საკრალური* და *დიონისურ-ნათელხილვითი* მხატვრული რიტორიკა (განსაკუთრებით „გველის პერანგსა" და „ლონდაში") და აქედან გამომდინარე, მოდერნისტული მხატვრული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი დენადი და სუგესტიური ორიგინალური სახისმეტყველება. ჩემი აზრით, სწორედ რობაქიძესათვის დამახასიათებელი სუგესტიური მხატვრული რიტორიკა და სახისმეტყველებაა პირველ რიგში ის უმთავრესი წინაპირობა, რაც მის მხატვრულ ტექსტებს ანიჭებს ორიგინალობასა და მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებას.[1]

ცნობილია, რომ ქართული მოდერნისტული მწერლობის მთავარი იდეოლოგი და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორი სწორედ გერმანელ მწერალსა და მოაზროვნეს, იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს (1749-1832) მიიჩნევდა საკუთარი შემოქმედების უპირველეს ინსპირატორად. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რობაქიძე, როგორც მოაზროვნე და მოდერნისტი ავტორი გოეთეანელია, რომელიც თავის ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ კონცეფციასა და ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას უპირველესყოვლისა სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (Urphänomen, *პირველფენომენი, პირველმოვლენა*, რობაქიძის მიხედვით — *თაურმოვლენა*) კონცეფციაზე აფუძნებს. რობაქიძე თავის ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურულ წერილებში („სათავენი ჩემი შემოქმედებისა", „ვაჟას ენგადი", „ჩემი ცხოვრება", „პირველშიში და მითოსი" და სხვ.) მუდმივად წინ წამოსწევს გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციის არქეტიპულ როლს როგორც მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების, ისე მხატვრული შემოქმედების პოეტოლოგიური პრინციპების, შემოქმედებითი მეთოდისა და სახისმეტყველებითი პარადიგმების განვითარებისა და ჩამოყალიბების თვალსაზრისით:

გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში — განა მწერლისა (ხაზი ჩემია — კ. ბ.) *და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა? [...] არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისაკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ. შემდეგში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში"* (და არა მარტო აქ, არამედ რობაქიძის ფაქტიურად ყველა მხატვრულ ტექსტში — კ. ბ.) (რობაქიძე 1994: 226, 228).*

---

* მართალია ჩვენში ცალკეული მკვლევარები გარკვეულწილად განიხილავენ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებისა და რობაქიძის შემოქმედების ურთიერთმიმართების პრობლემატიკას და რობაქიძის შემოქმედებაში მის რეცეფციას (გომართელი 1997: 163; ლომიძე 2001: 145-151), მაგრამ, სწორედ რომ, *გარკვეულწილად განიხილავენ*, ვინაიდან აღნიშნული პრობლემა დეტალური კვლევის საგანი ჯერ არ გამხდარა, იგი მუდმივად ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებდა და როგორც წესი, ზოგადი და მიმოხილვითი მსჯელობით ამოიწურებოდა. თუმცა, ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს მ.კვატაიას სტატია „თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე" (კვატაია 2008: 200-209), მაგრამ ავტორი არამართებულ დასკვნას აკეთებს, თითქოს რობაქიძისათვის უპირობოდ მისაღები იყოს ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი (კვატაია 2008: 208).

ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციისა და რობაქიძის შემოქმედების ურთიერთმიმართების სპეციფიკის განსაზღვრა პრინციპულად მნიშვნელოვანია რობაქიძის მთელი მხატვრული შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის კონცეპტუალურად მართებული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. წინამდებარე სტატიაც აღნიშნული საკითხის ჰერმენევტიკის ცდას წარმოადგენს.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედებითი და პოეტოლოგიური ინსპირაციის წყარო, უმთავრესი იდეურ-ფილოსოფიური კონცეფცია, რომელიც კვებავს და განსაზღვრავს ზოგადად რობაქიძის შემოქმედებას და მის სპეციფიკას საკუთრივ ქართულ მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებთან ერთად (ქართული მითოსისა და ქართული ენის მსოფლხატი) არის სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (რობაქიძის მიხედვით „თაურფენომენის“) კონცეფცია, რომელიც რობაქიძის მიერ რეციფირებულ სხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებათა იმპლიციტური საფუძველია: ანუ, რობაქიძის შემოქმედებაში რეციფირებული სხვადასხვა რელიგიურ-ფილოსოფიური მიძღვრებანი განხილული და გააზრებულია სწორედ გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრების კონტექსტში (მაგ. იგივე ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი).* რობაქიძის მთელ შემოქმედებაში ექსპლიციტურად თუ იმპლიციტურად მუდმივად მყოფობს გოეთეს სწავლება ურფენომენზე, მაგრამ რობაქიძესთან გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციის რეცეფციის თვალსაზრისით პირველ რიგში უნდა გამოვყოთ ორი ტექსტი, სადაც, ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო სრულყოფილად წარმოჩნდა გოეთეს მოძღვრების არქეტიპული მნიშვნელობა რობაქიძის ფილოსოფიური და ესთეტიკური შემოქმედებისათვის: ეს ტექსტებია, ფილოსოფიური ესსე „თაურშიში და მითოსი“ („Der Urangst und Mythos“) რობაქიძის ონტოლოგიურ-ფილოსოფიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი“ („Dämon und Mythos“) [1935] და *ონტოლოგიური რომანი* „გველის პერანგი“ [1926]. ქვემოთ სწორედ ამ ორ ტექსტზე გავამახვილებ ყურადღებას, ვინაიდან, ვიმეორებ, უპირველესყოვლისა სწორედ ეს ორი ტექსტი ვლინდება გოეთეს *მოძღვრების* რობაქიძისეული რეცეფციის პარადიგმატულ ნიმუშებად.

I. ურფენომენის იდეის რეცეფცია ფილოსოფიურ ესსეში „პირველშიში და მითოსი“

როგორც ცნობილია, გოეთემ *ურფენომენის* კონცეფცია თავისი ბუნებისმეტყველური კვლევების, კერძოდ, ბოტანიკური კვლევების ფარგლებში განავითარა, როდესაც მან წამოაყენა ე. წ. *პირველმცენარის* (Urpflanze) იდეა, რომლის თანახმადაც ორგანული ბუნების ცალკეული ფორმების (გოეთეს მიხედვით „გეშტალტ“-ების „Gestalt“), ამ შემთხვევაში, მცენარეთა სამყაროს ფორმების ეგზისტენცია დეტერმინებულია მათივე მეტაფიზიკური პირველსაწყისებით: ანუ, მცენარეთა სამყაროს მარავალფეროვან სახეობებს („გეშტალტ“-ებს) საფუძვლად უდევს ყველა მცენარისათვის ერთი საერთო, საყოველთაო მეტაფიზიკური *შინასახე* (გოეთეს მიხედვით „ტიპი“, „Typus“), ანუ *პირველმცენარე* (Metzler... 2004: 442-443). შესაბამისად, ბუნების ფენომენები (ამ შემთხვევაში მცენარეთა სამყაროს ფორმები) ემპირიულ სინამდვილეში ვლინდებიან როგორც ამ *პირველმცენარის*, ანუ *ურფენომენის* ემპირიული ემანაციები. გოეთე *პირველმცენარის* იდეას შემდგომ საფუძვლად უდებს ორგანული ბუნების სხვა ფორმებსაც, მაგ. ცხოველთა სამყაროს (იხ. მისი ნატურფილოსოფიური ლექსი „ცხოველთა მეტამორფოზა“/„Metamorphose der Tiere“), და ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსსაც (იხ. მისი მისტიკური პოეტური ციკლი „ორფი-

* ის, რომ რობაქიძე ორიგინალში იყო გაცნობილი გოეთეს საბუნებისმეტყველო ნაშრომებს, კერძოდ, გამოკვლევას „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა“ (“Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“), კარგად ჩანს ესსეში „პირველშიში და მითოსი“, სადაც რობაქიძე დეტალურად აღწერს და აანალიზებს გოეთესთან *ურფენომენის* იდეის განვითარების გზას და იქვე ამონარიდიც კი მოყავს გოეთეს აღნიშნული გამოკვლევიდან, სადაც გოეთემ თავისი ცნობილი *პირველმცენარის* (Urpflanze) კონცეპტი განავითარა. გარდა ამისა, რობაქიძეს აღნიშნულ ესსეში ასევე ციტატები მოყავს გოეთეს წრილიდან ჰერდერისადმი (17.VI.1787), სადაც გოეთე ჰერდერს ატყობინებს, თუ როგორ მივიდა იგი *პირველმცენარის* (შესაბამისად, *ურფენომენის*) იდეამდე იტალიაში თავისი პირველი მოგზაურობის დროს (რობაქიძე 1935ა: 38-40).

კული პირველსიტყვები"/„Urworte. Orphisch". გოეთეს ურფენომენის კონცეფციასა და ციკლის ურთერთმიმართებაზე დაწვრ. იხ. ნ. ბაქანიძის სატატია „პირველქმნილი ორფიკული სიტყვები" — ბაქანიძე 2004: 90-105). ხოლო ნარკვევში „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა" ("Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären") (1790) ერთწლიან მცენარეებზე დაკვირვების საფუძველზე გოეთე ავითარებს თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც მცენარის საფეხურებრივი განვითრების (გოეთეს მიხედვით „მეტამორფოზის") ყოველ ეტაპზე თითოეული სეგმენტი, მაგ. ფოთოლი, თავის თავში პოტენციურად შეიცავს მთლიანი მცენარის შინასახეს და შესაბამისად, ამ ცალკეული სეგმენტიდან (მაგ. ფოთლიდან) მთლიანი მცენარის აღმოცენების უნარს (Goethe 2000: 101).

ესსეში „თაურშიში და მითოსი" რობაქიძე ზოგადად ადამიანის, და კონკრეტულად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის არსებობის ონტოლოგიის ახსნას სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (შესაბამისად, პირველმცენარის) კონცეფციაზე აფუძნებს. რობაქიძე სუბიექტის ეგზისტენციას ზღვრისეულ სიტუაციაში მოიაზრებს. აქ ეგზისტენციალური საზღვრის როლს მეტაფიზიკური შიშით აღძრული სიკვდილის ფენომენის ინტენსიური განცდა ასრულებს, რომლის მოქმედების შედეგადაც სუბიექტი თავისებური *ან-ან*-ის მდგომარეობაში აღმოჩნდება: ერთი მხრივ, აქ სიკვდილი ვლინდება როგორც აპრიორული ფენომენი, რომელიც საბოლოო ზღვარს უდებს სუბიექტის შემდგომ ეგზისტენციას და გადაჰყავს იგი არარასეულ განზომილებაში, ანუ, აქ სიკვდილი გვევლინება სუბიექტის *სუბიექტურობის*, მისი *თვითობის* (Selbst) გაქრობისა და მოსპობის აპრიორულ წინაპირობად; ხოლო, მეორე მხრივ, რობაქიძე უშვებს სიკვდილის, ანუ მეტაფიზიკურის ზღვარზე მყოფი სუბიექტის თავის მითოსურ პირველსაწყისებთან, ანუ პირველფენომენისეულ ტრანსცენდენტურ სივრცეში დაბრუნებისა და მისი არაემპირიულის სფეროში შემდგომი ეგზისტენციის შესაძლებლობასაც:

ჩვენ თაურშიშისთვისა ვართ განწირულნი.

თუმცა ყოველი ზღვარი ორლესულია („zwieschneidig"), და სწორედ იქ, სადაც არადმყოფელი („nichtend") სიცარიელე ჩასაფრებულა, იქვე მოისმის ღვთის სუნთქვაც. დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსაწყისი („Urbeginn"). იგი იდუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (Robakidse 1935a: 36).

ამგვარად, ამ ზღვრისეულ ეგზისტენციაში წარმოიქმნება სწორედ სუბიექტის არსებობისეული *ან-ან:* იგი *ან* კარგავს თავის სუბიექტურობას და არარასეულ განზომილებაში ქრება, *ან* სუბიექტი საკუთარი ტრანსცენდირებადი ენტელექიის საფუძველზე ტრანსცენდირებს და უერთდება არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ პირველფენომენისეულ განზომილებას. შესაბამისად, აქ საკითხი დგას ასეც: თუ, რა არის სუბიექტის სუბიექტურობის, პიროვნულობის არსებობის წინაპირობა — მხოლოდ ემპირიული სინამდვილე, თუ არაემპირიული სინამდვილეც; ანუ, შეუძლია თუ არა სუბიექტს საკუთარი ენტელექიის საფუძველზე, რომელიც ორგანული ბუნების სხვა ფორმებისაგან (მაგ. მცენარეებისაგან) განსხვავებით თავისთავად კი არ ვითარდება, არამედ საკუთარი ცნობიერებისეული ნებელობის საფუძველზე, ე. ი. შეუძლია თუ არა სუბიექტს ტრანსცენდირება (გადალახვა, გადასვლა), ანუ ზღვრისეული მდგომარეობის დაძლევისას საკუთარი სუბიექტურობის არაემპირიულ და ტრანსცენდენტურ სინამდვილეშიც შენარჩუნება (აღნიშნულ საკითხზე იხ. ქვემოთ).

სუბიექტის ამ აპრიორული ზღვრისეული ეგზისტენციის ჰერმენევტიკას რობაქიძე ესსეში შემდგომ ახორციელებს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების ჭრილში:

სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კვლავმობრუნების ამგვარი (ე.ი. ნიცშესეული — კ. ბ.) *გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსაწყისი.*

იგია ამ ქვეყნად ყველა მოვლენის თაურმითოსი. [...] თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის საფუძველზე („bild- und natursichtig") მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა — არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. თაურმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული ხორცს ისხამს ცალკეულში. და როდესაც ცალკეული („das Einzelne") მარადიულის („das Ewige") გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის (ე. ი. ცალკეულისთვის, ანუ სუბიექტისთვის — კ. ბ.) *ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც („Selbst") გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას* [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (Robakidse 1935ა: 38, 41-42).

პირველ რიგში ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ აქ რობაქიძე გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციის ჭრილში ნიცშეს *ერთიდაიმავეს მარადიული დაბრუნების* („die ewige Wiederkunft des Gleichen") კონცეპტის კორექტირებას ახდენს: კერძოდ, როგორც ცნობილია, ნიცშეს მიხედვით ყოფაში სუბიექტის არსებობა *სიცოცხლის*, როგორც ყოფიერების მეტაფიზიკური და ირაციონალური საწყისის საფუძველზე დროში უსასრულოდ მეორდება როგორც დაბადებისა და სიკვდილის ერთიდაიგივე უსასარულო პროცესი: „ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა. ყოველი წარხდების, ყოველი ახლად ეწყობა; მარად შენდება იგივე სახლი ყოფისა. ყოველი განიყრება. ყოველი ახლად შეიყრება; მარად ერთგულია თავისა წრე ყოფისა" (ნიცშე 1993: 166). შესაბამისად, ყოფაში არავითარი საბოლოო არსებობისეული მიზანი უკვე აღარ არის მოცემული, და ამდენად სუბიექტის ეგზისტენციაც საზრისსაა მოკლებული, რამდენადაც *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტით ნიცშემ იმთვაითვე გააუქმა *მეტაფიზიკური ნუგეში* („metaphysischer Trost"), ანუ, სუბიექტის ტრანსცენდენტურში შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობა, და ამდენად ადამიანის არსებობა აბსურდად აქცია (მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ადამიანის არსებობა დოლურაში გამომწყვდეული მორბენალი ზაზუნას არსებობას დაემსგავსა):

[...] ყოფა, ისეთი, როგორიც ის არის, საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, მაგრამ შეუქცევადია და განმეორებადი; ფინალობას მოკლებული, იგი არარაში ისწრაფვის: მარადიული კვლავდაბრუნება. ეს არის ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა: მარადიული არარა („უსაზრისობა") [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] („[...] das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: die ewige Wiederkehr. Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das „Sinnlose") ewig!") (Nietzsche 1996: 194)

ამის საპირისპიროდ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაზე დაყრდნობით რობაქიძე ესსეში „პირველშიში და მითოსი„ ავითარებს ონტოლოგიურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც სუბიექტი („ცალკეული") თავისი ტრანსცენდირებადი შინაგანი არსიდან (ენტელექიიდან) გამომდინარე იმთავითვე ისწრაფვის ურფენომენისაკენ, ანუ პირველსაწყისისეული ეგზისტენციისაკენ, მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ საკუთარი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ. თავის მხრივ კი ობიექტი, ამ შემთხვევაში ურფენომენი, ანუ მეტაფიზიკური პირველსაწყისი, ემპირიულ სინამდვილეში ვლინდება ორგანული ბუნების მრავალფეროვანი ფორმების სახით — მცენარეთა და ცხოველთა სამყარო, თავად ადამიანის მრავალფეროვანი ანთროპოლოგიური არსი და მისი ისტორიული ყოფა, რომელიც ვლინდება ეროვნული კულტურების მრავალფეროვანების სახით. ამდენად, *ურფენომენი* (პირველფენომენი, თაურფენომენი) ვლინდება მოვლენათა სამყაროს, ე.ი. ემპირიული სინამდვილის ფენომენებში, რომ-

ლებიც კვლავ უბრუნდებიან ურფენომენისეულ ჭეშმარიტ ეგზისტენციას. აქ გვაქვს სუბიექტ-ობიექტის დიალქტიკური მთლიანობა და მათი ურთიერთგამომდინარეობა. შესაბამისად, ყოფიერებაში სუბიექტი მუდმივად, უსასრულოდ კი არ გადის სიკვდილ-სიცოცხლის ერთსა და იმავე ციკლს, რასაც ნიცშეს მიხედვით საფუძვლად უდევს *სიცოცხლე* (Leben), როგორც ყოფიერების მეტაფიზიკური ირაციონალური აპრიორული პირველსაწყისი, არამედ ყოფიერებაში მარადიული, ანუ ურფენომენისეული მარადიულად ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ცალკეულ ფორმებში, მათ შორის ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსშიც, და მარადიულობისაკენ, ანუ ურფენომენისაკენ სწარფვის უნარს ანიჭებს მათ — მცენარეებსა და ცხოველთა სამყაროში ეს სწრაფვა გაუცნობიერებლია, ხოლო ადამიანში გაცნობიერებული (შდრ. გოეთეს ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები“).

ამგვარად, რობაქიძის მიხედვით *ურფენომენი* მარადიულად ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ფენომენებში, რომლებიც შემდგომ აპრიორულად უბრუნდებიან პირველფენომენისეულ ჭეშმარიტ ეგზისტენციას, რამდენადაც ემპირიული სინამდვილის ფენომენთა მრავალსახოვნებას, ანუ *გეშტალტებს*, ერთი საერთო, საყოველთაო *შინასახე* (გოეთეს მიხედვით *ტიპი*) უდევს ონტოლოგიურ საფუძვლად (მაგ., გოეთესთან მცენარეთა სამყაროს მრავალფეროვნება თავს იყრის *პირველმცენარეში*, ანუ ერთიან საყოველთაო მცენარესეულ *ურფენომენში*). თუმცა, შემდგომ რობაქიძე ერთგავარდ აფართოვებს გოეთეს ურფენომენისეულის სფეროს და მისკენ მიმართავს როგორც ცალკეული სუბიექტის, ისე ერებისა, და შესაბამისად, მთელი კაცობრიობის ეგზისტენციას, რომლებიც, ერთი მხრივ, წარმოადგენენ პირველადამიანის (ამ შემთხვევაში ბიბლიური ადამის) ემპირიულ გამოვლინებებს ისტორიულ სივრცეში, სადაც, როგორც ცალკე სუბიექტი, ისე ერი და მთელი კაცობრიობა თავის თავში ატარებს პირველადამიანის შინასახეს. ხოლო, მეორე მხრივ, სუბიექტის, ერისა, და შესაბამისად, კაცობრიობის ონტოლოგიური ამოცანა და მისი ეთიკური მზაობისა და ქმედების საფუძველია ამ პირველადამი(ანი)სეული, ანუ ურფენომენისეული საწყისებისაკენ შეუქცევადი სწრაფვა, რაც რობაქიძის ონტოლოგიური დაშვების თანახმად აპრიორულადაა მოცემული ადამიანის (შესაბამისად, კაცობრიობის) შინაგან არსში (რობაქიძე 1994: 231-232).

შესაბამისად, რობაქიძის მიხედვით, გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაში მთელი ემპირიული სინამდვილე და მასში მოცემული ორგანული ბუნების ფენომენები მოიაზრება არა როგორც საგანთსამყარო (Dingwelt), ე. ი. მხოლოდ როგორც წმინდად მატერიალური სინამდვილე, არამედ როგორც პირველსაწყისებისაკენ წინმსწარფველი ცხოველმყოფელი ფენომენები, რომელთა არსებობის საფუძველსაც სწორედ მეტაფიზიკური პირველფენომენისეული რეალობა ქმნის, რასაც რობაქიძე სხვაგვარად „მითოსურ რეალობას“ უწოდებს: ანუ, რობაქიძის (შესაბამისად გოეთეს) თანახმად ყოფიერებაში მუდმივად, დაუსრულებლად მოცემულია *ურფენომენის* მეტაფიზიკურიდან ფიზიკურში, მითოსურიდან ისტორიულში და პირუკუ მიმოქცევა. რობაქიძის მიხედვით სწორედ ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის ამგვარი გაგებაა პირველშიშისა და არარასეულ განქარვებაში არ აღმოჩენის შესაძლებლბის წინაპირობა.

ამიტომაც, რობაქიძის თანახმად სწორედ გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრებაა დასავლეთის გონის ისტორიაში ის ერთადერთი მსოფლმხედველობრივი და ონტოლოგიური კონცეფცია, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია მოდერნიზმის ეპოქის ფუნდამენტური ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემების გადაჭრა (მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია), რაც რობაქიძის რწმენით არც გოეთემდე (კანტი) და არც გოეთეს შემდგომ (ნიცშე) ვერცერთმა დასავლურმა ფილოსოფიურმა სისტემამ ვერ შეძლო, ვინაიდან როგორც კანტთან, ისე ნიცშესთან იმთავითვე გამორიცხულია სუბიექტის მიერ საგანთა მეტაფიზიკური

არსის ჭვრეტა და მასთან სუბსტანციონალური შერთვა:

თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამონაკლისი მაინც არსებობს: გოეთე [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (Robakidse 1935ა: 38).

ამიტომაცაა, რომ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის მიერ არსებობის შიშის დაძლევის შესაძლებლობის უმთავრეს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად რობაქიძეს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება ესახებოდა, რაზეც იგი თავის ესსეში „პირველშიში და მითოსი" პირდაპირ მიუთითებდა:

ამგვარად, მითოსური რეალობის (ე. ი. ურფენომენისეული სინამდვილის, მეტაფიზიკური პირველსაწყისების — კ. ბ.) *ცხოველმყოფელი შინაგანი განცდა და ქმნადობა („das lebendige Innewerden") წარმოჩნდება ერთადერთ გზად, რათა დაძლეულ იქნას პირველშიში* [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Robakidse 1935ა: 42).

II. ურფენომენის იდეის რეცეფცია რომან „გველის პერანგში"

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ვლინდება გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფცია საკუთრივ რობაქიძის ესთეტიკურ მრწამსსა და მის შემოქმედებით მეთოდში.

რობაქიძის ესთეტიკურ კონცეფციაში გოეთეს *ურფენომენის* იდეა უკავშირდება *მითოსის* ცნებას, *მითოსის* გაგებას, რობაქიძესთან *მითოსი* და *ურფენომენი* ფაქტიურად სინონიმური, ურთიერთიდენტური ცნებებია:

კონკრეტული წარმოდგენისათვის მითოსისა მე ყოველთვის ვიგონებ ხოლმე გოეტჰეს სწავლას „ურფენომენ"-ზე (თაურმოვლენაზე), რომელიც უგენიალურესი ცნაურებაა დასავლეთის კულტურაში გონისა. ორი სიტყვით იგი. მცენარე ცხადდება განამდვილებით რომელიმე ხტილში თავისი ვითარებისა: ან მორჩობისას, ან ცენებისას, ან ყლორტობისას თუ ფოთლობისას, ასე ვთქვათ „წილობით" და არა „მთლად". გოეტჰე იკვლევს მცენარეს ორმაგი ჭვრეტით: წინისკე — მორჩითგან ყლორტამდე თუ ფოთლამდე, უკანისკე — ყლორტითგან თუ ფოთლითგან მორჩამდე. ამჩნევს: ამ ვითარების ხაზზე მცენარის ყოველი ნაწილაკისაგან შესაძლოა წარმოიშვას მთელი მცენარე. მაშასადამე, მცენარე მთელი ყოველ ხტილში მისის ვითარებისა ვირტუალურ უნდა იმყოფებოდეს. და აი, 1786 წელს ხედავს ვაიმარელი მესაიდუმლოე სიცილიაში წარმოსახვით თაურმცენარეს მცენარეში. ანუ: შინა-სახეს მცენარისა. თაურმცენარე იღებს სახელს „ურფენომენი". [...] დასკვნა: თაურმცენარე მცენარისათვის მითოსია — ვითარ არასოდეს ხილული მყოფადი, ხოლო ყოველთვის გულვებული (რობაქიძის კრებული... 1996: 166-167).

აქ აშკარაა, რომ რობაქიძესთან *მითოსური* უდრის *ურფენომენისეულს*, და პირიქით. ხოლო, როგორც ცნობილია, რობაქიძის მხატვრული ტექსტებში — რომანებში, დრამებში — a priori მითოსური პარადიგმებია ინტეგრირებული, ანუ მისი მხატვრული ტექსტების უპირველესი პოეტოლოგიური მახასიათებელია მითოსური სახისმეტყველებითი თხზვის წესი, რასაც რობაქიძე „მითოსურ რეალიზმს" უწოდებს. ასეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტებში კი მუდმივი მონაცვლეობაა მითოსურის, ანუ ურფენომენისეულის, პირველსაწყისისეულისა ერთი მხრივ, და ისტორიული ხდომილებისა მეორე მხრივ: ანუ, რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში გვაქვს მუდმივი მონაცვლეობა და ურთიერთგამომდინარეობა *შინაგანისა* და *გარეგანის*, შესაბამისად, *მითოსურისა* და *ისტორიულის*, *ტრანსცენდენტურისა* და *ემპირიულის*.

აქედან გამომდინარე, ასეთი მხატვრული ტექსტების პერსონაჟები მხოლოდ ისტორიულ გარემოში მოქმედი „ისტორიული" პერსონაჟები კი არ არიან, არამედ ისინი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით აპრიორულად ისწრაფვიან საკუთარი

პირველსაწყისისეული მდგომარეობის მოსაპოვებლად: ანუ, რობაქიძის პერსონაჟების კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში, ემპირიულ სინამდვილეში არსებობა დეტერმინებულია მათივე მითოსური, ანუ პირველფენომენისეული საწყისებით: რობაქიძის პერსონაჟების ქცევის საფუძველი სწორედ მითოსური პირველსაწყისებისაკენ სწრაფვაა (რობაქიძის რომანების პოეტიკის თავისებურებებზე დაწვრ. იხ. ჩემი სტატია „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა“, ბრეგაძე 2010ა: 58-68).

რობაქიძის შემოქმედებაში *მითოსური რეალიზმის*, როგორც შემოქმედებითი კონცეფციისა და მეთოდის ყველაზე უფრო სრულყოფილი მხატვრული რეალიზებაა რომანი „გველის პერანგი“. რობაქიძე რომანის სიუჟეტურ ხაზს, თავად მთავარი პერსონაჟის, არჩიბალდ მეკეშის გზას გოეთეს მიერ *ურფენომენის* მოძღვრების ფარგლებში შემუშავებულ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების სქემას უდებს საფუძვლად, რომლის მიხედვითაც *ცალკეული* (სუბიექტი) იმთავითვე ისწრაფვის *საყოველთაოსაკენ* (ობიექტისაკენ), ანუ, ამ შემთხვევაში ურ(პირველ)ფენომენისეული ეგზისტენციისაკენ. ამ სვლას სუბიექტი (ამ შემთხვევაში რობაქიძის პერსონაჟები) — ისევე როგორც გოეთეს *ურფენომენის* მიძღვრებაში ცალკეული მცენარე — ერთდროულად ორი მიმართულებით წარმართავს: *წინ* (vorwärts) — ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში და *უკან* (rückwärts) — პირველფენომენისული ყოფიერებისაკენ. ანუ, წინსვლა, მომავლისაკენ სვლა, ამავდროულად არის უკუსვლა, ანუ წარსულისაკენ დაბრუნება. ამ შემთხვევაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს, რის საფუძველზეც იგი ემპირიულ დროსა და სივრცეს გადალახავს და პირველფენომენისეული ეგზისტენციის კვლავ მოპოვებას ესწრაფვის.

რობაქიძის რომანის მთავარი პერსონაჟი, არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამ ორმხრივ, ორმაგ ეგზისტენციალურ გზას გაივლის: ერთი მხრივ, იგი ახორციელებს სვლას *წინ*, რაც მისი ისტორიულ გარემოში, ე. ი. ემპირიულ სინამდვილეში ყოფის ადეკვატურია; ხოლო, მეორე მხრივ, სვლა *წინ*, ანუ ემპირიულ სინამდვილეში ეგზისტენცია ამავდროულად არის სვლა *უკან* — ანუ, მეტაფიზიკური ძირებისაკენ დაბრუნება, მისი მოპოვება და ამგვარად ჭეშმარიტი ეგზისტენციის დამკვიდრება. რომანში არჩიბალდ მეკეშის წინაპართა ნამოსახლარზე დაბრუნება, იქ დაფუძნება, მატასის ცოლად შერთვა და ნამოსახლარის კვლავ აღორძინება სიმბოლურად სწორედ სუბიექტის ამ ონტო-ეგზისტენციალურ აქტს განასახიერებს. შესაბამისად, რომანში ინტენცირებული მამის ძიების მოტივი სიმბოლურად სწორედ პირველსაწყისის ძიებას, ურფენომენისეული ეგზისტენციისაკენ სწრაფვასა და მის მოპოვებას განასახიერებს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რომანის სქემა, რომელსაც რობაქიძე გადმოსცემს თავის ლიტერატურულ წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“:

გველის პერანგი: შვილი, რომელსაც საქართველო სიზმრად ახსოვს, დაეძებს დაკარგულ მამას; „მამის“ ძებნაში იძვრის თანდათან, მეტი და მეტი სიმძაფრით, შორეული ფესვი: „მამული“; „მამულის“ ნახვაში იელვებს ხანისხან: თაური ყოვლისა, „მამა“ უზენაესი. ერთი რკალი მოიცვის მეორეთი, მეორე მესამეთი — აქ „მოცვა“ სრულდება. გმირის თავგადასავალი: გარეგან — წინსვლა, შინაგან — უკუქცევა (რობაქიძის კრებული... 1996: 86).

აქ, საკუთარი რომანის სქემის გადმოცემისას აშკარაა, რომ რობაქიძე თავის რომანის სიუჟეტურ ხაზს, კომპოზიციას, სახისმეტყველებასა და პერსონაჟისეულ ქცევას, ერთი სიტყვით, რომანის მთელ პოეტიკას სწორედ გოეთეს მიერ კონციფირებულ *პირველმცენარის* — შესაბამისად, *ურფენომენის* — კონცეპტზე აფუძნებს, რომლის თანახმადაც ცალკეული ემპირიული მცენარე ერთდროულად ვითარდება როგორც *წინ*, ისე *უკან*: ანუ, ერთი მხრივ, საკუთარი მორფოლოგიიდან გამომდინარე მცენარე ემპირიულ სინამდვილეში ავლენს თავს, რაც არის სვლა წინ (გოეთეს მიხედვით „მეტამორფოზა“), ე. ი. განვითარება ჩანასახოვანი მდგომარეობიდან ვიდრე ნაყოფამდე; მაგრამ, მეორე მხრივ, კონკრეტულ ემპირიულ მცენარეში ამავდრო-

ულად მოცემულია თავად მისი მეტაფიზიკურ-მითოსური *შინასახე, პირველმცენარე,* და შესაბამისად, ემპირიული მცენარის გარეგანი განვითარება ამავდროულად საკუთარ მცენარეულ პირველსაწყისებთან დაბრუნებაა, რამდენადაც მის ემპირიულ მორფოლოგიაში „მითოსურად", მეტაფიზიკურად მყოფობს პირველსაწყისისეული (პირველმცენარესეული) ენტელექია (Goethe 2000: 64-65, 100-101).[2]

აქედან გამომდინარე, რობაქიძისათვის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება ფენომენის ერთდროულად ორმხრივ, ორი მიმართულებით განვითარებაში მდგომარეობს: ერთი მხრივ, *წინ,* როდესაც სუბიექტი ემპირიული რეალობის ფარგლებში ავითარებს თავის სუბიექტურობას, და მეორე მხრივ, *უკან,* როდესაც ამ განვითარებაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს და ისწრაფვის თავისი მითოსური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ მამისეული ყოფიერებისაკენ. არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამ ორმაგ გზას გადის: მისი წინსვლა, ანუ ისტორიულ გარემოში დროითი და სივრცითი სწორხაზოვანი გადაადგილება (ე. ი. მომავლისკენ სვლა), ამავდროულად არის უკუსვალა, ანუ მითოსურ (არაისტორიული), ე. ი. ურფენომენისეულ საწყისებთან დაბრუნება (ე. ი. წარსულში დაბრუნება).

აქედან გამომდინარე, არჩიბალდ მეკეშში, როგორც *ცალკეულში (*ანუ, გოეთესეულ „გეშტალტში") მითოსურად მყოფობს საკუთარი *გვარის* (ანუ, გოეთესეული „ტიპის", მთელის) პირველსახე (რობაქიძის მიხედვით — „შინა-სახე"). არჩიბალდ მეკეში და მისი წინაპრები (ირუბაქ, რადამე, კარდუ, ასევე რამდენიმე „ვინმე თავადი ირუბაქიძე") გვევლინებიან ირუბაქიძის გვარის (ურფენომენის) *ცალკეულ* გამოვლინებებად (ფენომენებად, "გეშტალტებად") ემპირიულ-ისტორიულ სინამდვილეში, ხოლო თითოეულ ირუბაქიძეში იმთავითვე მყოფობს ამ გვარის პირველსახე (შინასახე), მითოსური პირველირუბაქიძე (ურფენომენი), რაც რომანში სიმბოლიზებულია *მზის ნიშნით,* რომელსაც მკერდზე ყოველი ირუბაქიძე ატარებს (იხ. თავი „ირუბაქიძე"). ამიტომაა, რომ არჩიბალდ მეკეში ანთროპოლოგიურად ზუსტად იმეორებს საკუთარი წინაპრების როგორც ფიზიკურ, ისე მენტალურ და ფსიქიკურ ნიშანთვისებებს.

ვინაიდან რომანის ნარატიული ასპექტი არჩიბალდ მეკეშის მოგზაურობაზეა აგებული, შესაბამისად, რომანის სიუჟეტში მითოსური და ისტორიული განზომილებების მუდმივი მონაცვლეობაა მოცემული, ისინი ერთმანეთში გადადიან და ურთიერთგამომდინარეობენ: რომანის ნარატივში მუდმივი მონაცვლეობაა *შინაგანისა* და *გარეგანის, ფიზიკურისა* და *მეტაფიზიკურის, ურფენომენისეულისა* და *ფენომენისეულის.* ამიტომ, რომანის ნარატივისა და სახისმეტყველების ორმაგობიდან გამომდინარე, რომანში ორმაგი სახისმეტყველებითი ფუნქცია აქვს *მამის* მხატვრულ სახეს: ერთი მხრივ, იგი არჩიბალდ მეკეშის ფიზიკურ-ბიოლოგიური, ემპირიული მამაა (თამაზი, თამუნჩო), მაგრამ ამავდროულად *მამის* სახეს წმინადად მითოსური დატვირთვაც აქვს და იგი სიმბოლურად განასახიერებს მითოსურ პირველსაწყისებს, პირველფენომენის სფეროს — სუბიექტის ჭეშმარიტი ეგზისტენციის სფეროს. აქედან გამომდინარე, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური თვალსაზრისით მეკეშისეული მამის ძიება, რაც საფუძველშივე აპრიორულია, სიმბოლურად სწორედ მითოსური, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ ცნობიერ სწრაფვას განასახიერებს.

აღსანიშნავია, რომ ურ(პირველ)ფენომენის იდეა, ანუ *მთელისა* და *ცალკეულის* ურთიერთმიმართების ონტოლოგია და *მამის* მეტაფიზიკური არსი რომანში ტაბა-ტაბაძს პირით ცხადდება, რაც შემთხვევითი არაა, რამდენადაც რობაქიძის რწმენით პირველფენომენისეული სინამდვილის მისტიური განცდა მეტ-ნაკლებად აღმოსავლეთმა შეინარჩუნა, ხოლო დასავლეთმა უკიდურესად სუბიექტივიზებული „მე"-ს გამო — რაც გამოვლინდა, როგორც ყოფიერებიდან ღმერთის იდეის დესტრუირებისა და მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით თვითშემოზღუდვის შესაძლებლობის წინაპირობა (რაციონალიზმი, პოზიტივიზმი, კანტი, ნიცშე) — დიდი ხანია დაკარგა ეს სპირიტუალური უნარი (შდრ. რობაქიძის კულტურფილოსოფიური ესსე „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში"/„Lebensgefühl im Westen und Osten", Robakid-

ze 1935ბ: 43-63). ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ტაბა-ტაბაᲣსა და არჩიბალდ მეკეშის დიალოგი, სადაც ტაბა-ტაბაᲣ მეკეშს განუმარტავს მამის მეტაფიზიკურ არსს და ნაწილისა და მთელის ურთიერთმიმართების ონტოლოგიას. ტაბა-ტაბაᲣს ეს განმარტებანი ფაქტიურად გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების ძირითადი პოსტულატების გაცხადებაა (იხ. ზემოთ):

— თითოეული და მთელი...
მთელი — არა გროვა ცალკეულების —
არამედ: სხეული თვითეულების...
თვითეული მარტო: თითქო მთელს გამოყოფილი...
თვითეული სხვებთან თითქო მთელში გახსნილი...
ქვა. მცენარე. წყალი. ცხოველი. კაცი.
ყოველი ამ რიგით და ამ სახით...
ერთი ჰქმნის მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე მეოთხეს.
და ასე ბოლომდის —
სანამ რკალი თავის პირველ რკალს არ დაუბრუნდება. [...]
— ყველას კი „ერთი“ ჰქმნის...
— ერთი. უთუოდ ერთი... უსახელო... მაგარმ ყოველი ქმნილი მქმნელშია თვითონ — (გონება მიდის ზევით და ზევით)... ყოველი მქნელი ქმნილშია თვითონ — (გონება მიდის ქვევით და ქვევით)... ხოლო ქმნილიც მეტია მქნელზე და მქნელიც მეტია ქმნილზე... რაც ხდება — ისაა საოცარი და საცნაური — (გონებაში „ერთი“ იბადება)... დიახ: ელოლჰიმ — ერთი და თან მრავალი...
— რა არის ეს „ერთი“, მატერია თუ სული?
— ეს დაყოფა ევროპის ანალიტიკაა... იგი არ არის არც მატერია და არც სული... ან უკეთ: მატერიაცაა და სულიც... ან კიდევ უკეთ: იგი ამ დაყოფის მიღმა დგას: მიღმაა, იქითა მხარეს[...].
— ნეტარ არს შვილი, რომელიც მამის წიაღს უბრუნდება. აქ არის დიდი სიხარული...
— მამაც ხომ „შვილია“ ვისმეს მიმართ!..
— უთუოდ.
— მერე?!
— მე ვიღებ მას როგორც „მამას“... შვილიც ხომ „მამაა“ ვისმეს მიმართ! დაუსრულებელ დგმაში მე ვიღებ არა ამ მამას და არა იმ მამას — (იგი „შვილიცაა“ იმთავითვე) — არამედ საერთოდს „მამას“, რომელიც აროდეს შვილი არაა და ყოველ შვილშია როგორც მამა“.. რუახჰ ელოლჰიმ: სუნთქვა ყოველის...
— ბუნდოვანია...
— ეგ მისთვის: რომ დასავლეთში არ იციან „მამა“... აქ „შვილია“ მხოლოდ. ისიც მოწყვეტილი... აღმოსავლეთში ჰამლეტ შეუძლებელია: მამას მოცილებული... აქ არც ფაუსტია: მამას რომ დაეძებს... ჩვენში „შვილი“ იმთავითვე მამის წიაღშია...ეს კანტის თავში არ შევა (რობაქიძე 1997ა: 43-44, 45-46)

ტაბა-ტაბაᲣსა და მეკეშის ფილოსოფიურ დიალოგში რობაქიძის მიერ კანტის ხსენება შემთხვევითი არაა, რამდენადაც სწორედ მისი ფილოსოფიით იწყება სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართების ახლებური გააზრება (რობაქიძის მიხედვით „ევროპული ანალიტიკა“): კერძოდ, კანტმა შემმეცნებელი სუბიექტის შემეცნების ფორმების (გრძნობადი აღქმა, წარმოდგენა, წარმოსახვა, განსჯის უნარი), შემეცნებითი მიმართება მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით შემოსაზღვრა (ტრანსცენდენტალური ზღვარდადება), ხოლო ამ ემპირიული სინამდვილისაგან და სუბიექტის ცნობიერებისაგან გამიჯნა და მათ მიღმა „განათავსა“ ე. წ. „საგანი თავისთავად“ („Ding an sich“) — ობიექტი, როგორც სუბიექტის გონებისათვის შეუმეცნებელი მეტაფიზიკური სფერო, ანუ, *საგანი თავისთავად*, როგორც ტრანსცენდენტური მოცემულობა, რომელიც საბოლოო ჯამში სუბიექტის ცნობიერებისათვის მიუწვდომელია და არ ექვემდებარება შემეცნებას. ამგვარად, სუბიექტის გონებასა (Vernunft) და

მისი შემეცნების ფორმებს მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის მონაცემთა შემეცნების შესაძლებლობა დარჩათ. აქ კი წარმოიქმნა შემდეგი ონტო-ეგზისტენციალური დუალიზმი: ერთი მხრივ, სუბიექტის სუბიექტურობა (ცნობიერება) განვითარდა მხოლოდ ერთი მიმართულებით — ემპირიულ სინამდვილეში და აპრიორულად თვითშემოიზღუდა ამ განზომილებით. ხოლო, მეორე მხრივ, გამოიკვეთა მეტაფიზიკურის სფერო („საგანი თავისთავად"), როგორც სუბიექტის მიერ ვერასდროს შემეცნებადი განზომილება (ობიექტი). ამგვარად, კანტმა სუბიექტისათვის ემპირიული სინამდვილე აქცია როგორც საკუთარი სუბიექტურობის („მე"-ს), მისი ცნობიერების განვითარების უცილობელი წინაპირობა, მაგრამ ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ამ ცალმხრივმა განვითარებამ სუბიექტი საბოლოოდ გამიჯნა „საგნისაგან თავისთავად", ანუ ტრანსცენდენტურობისაგან.

ამგვარად, კანტმა მეტაფიზიკური საწყისების გარეშე და მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ამარა დატოვა სუბიექტი და მისი ცნობიერების შემეცნებითი ქმედება და სწორედ აქ წარმოიშვა დასავლური გონის, დასავლელი სუბიექტის ეგზისტენციალური ტრაგედია: განვითარებული სუბიექტურობის ხარჯზე მან დაკარგა პირველსაწყისისეული, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერების წვდომისა და კვლავმოპოვების შესაძლებლობა. აქ კი დადგა სუბიექტის ეგზისტენციის ჭეშმარიტი ბუნების პრობლემა: კერძოდ, როგორია საბოლოო ჯამში მისი ჭეშმარიტი არსებობის ფორმა, ანუ, როგორია სუბიექტის არსებობის საბოლოო მიზანი — მისი არსებობა ამოწურვადია, ანუ შემმეცნებელი სუბიექტის არსებობა დროისა და სივრცის ფარგლებში მთავრდება, თუ ყოფის ამ კატეგორიების მიღმაა და მარადიულად გრძელდება არაემპირიულ განზომილებაშიც. შესაბამისად, სუბიექტის სუბიექტურობა ემპირიული სინამდვილის ღირებულებაა, თუ მისი სუბიექტურობა საგანთსამყაროს მიღმაც მყოფობს.

გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაზე დაყრდნობით რობაქიძე თავის ონტოლოგიურ კონცეფციაში, და შესაბამისად რომანშიც, უკუაგდებს კანტისეულ ონტოლოგიურ დუალიზმს, ე. ი. ემპირიული და მეტაფიზიკური ყოფიერების, სუბიექტისა და ობიექტის აპრიორულ დაპირისპირებას და ყოფიერებას მოაზრებს როგორც ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის დიალექტიკურ მთლიანობას. შესაბამისად, სუბიექტის არსებობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით კი არ შემოიფარგლება, არამედ იგი კვლავ უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ, ურფენომენისეულ პირველსაწყისებს, რაც სუბიექტის, როგორც ცალკეულის უცილობელი ონტოლოგიური მიზანია (სწორედ აქ გადის არჩიბალდ მეკეშის გზაც).

რობაქიძე რომანში სწორედ მითოსური პირველმამის (ანუ ურფენომენის) მეკეშისეული ძიების კონტექსტში იაზრებს მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ფუნდამენტურ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას — პირველშიშის დაძლევის პრობლემას, რაც რობაქიძის მიხედვით ვერც თანამედროვე დასავლურმა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ, და ვერც თანამედროვე დასავლურმა ფილოსოფიურმა დისკურსმა (კანტი, ნიცშე) გადაჭრა, არამედ — კიდევ უფრო გაამძაფრა. თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობა (ჰაიდეგერის მიხედით — „გადაგდებულობა"/„Geworfenheit") რომანის დასაწყისში სწორედ მეკეშის პირველშიშისეული მდგომარეობის გადმოცემისას იკვეთება:

არჩიბალდ მეკეში წევს. ჯერ კიდევ ღამეა. მთვარეს ელევა ფანტასმები. მაგრამ არჩიბალდს არ სძინავს. ან უკეთ: ნახევარ ძილში სიცხადის პირასაა გამოსული მისი შეცნობა. იცის — სად არის. არ იცის მხოლოდ მიმართება. არეულია. ამრეზილი. აღრენილი. [...] არც იქით — არც აქეთ. არც წინ — არც უკან. არც ზემოდ – არც ქვემოდ. გზნება პიროვნების ფანტასტურ ობობას ქსელშია მოქცეული: ყოველი კიდური პირს იცვლის და საყრდენი მუხლი გამქრალია. ირღვევა პიროვნება: ორად, სამად, ოთხად, ხუთად. უფრო ორად. ერთი: მეორის განზე დგას. ერთი უყურებს. მეორე მოქმედობს. არჩიბალდ მეკეში თვალს ადევნებს არჩიბალდ მეკეშს. შიში ერევა: რომელიც ხან

ერთს ბზარავს და ხან მეორეს (რობაქიძე 1997ა: 17).

ამგვარად, არჩიბალდ მეკეში, როგორც თანამედროვე ადამიანი და მასთან ერთად მოდერნიზმის ეპოქა კანტიანური დუალიზმის მსხვერპლი აღმოჩნდა, რამაც სუბიექტის ეგზისტენცია განსაზღვრა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში და წარმოქმნა მისი „გადაგდებულობის" (თუ „მიგდებულობის") წინაპირობა. ეს „გადაგდებული" ეგზისტენცია კი ნიცშემ „მეტაფიზიკური ნუგეშის" („metaphysischer Trost") საბოლოო გაუქმებით (ღმერთის სიკვდილი) *მარადიულ დაბრუნებად* გაადაქცია და ასე გახდა ყოფა საზრისს მოკლებული, ხოლო თანამედროვე დასავლელი ადამიანი ეგზისტენციალური პირველშიშისა და არარას ტყვე (აქვე არ დაგვავიწყდეს, რომ მეკეში სწორედ დასავლური მითოსსმოკლებული კულტურის „პროდუქტია"). შესაბამისად, უკიდურესად სუბიექტივირებულ *დასავლურ* „მე"-ს ცნობიერებაში მოხდა მითოსური პირველსაწყისების ხსოვნისა და მათი მისტიკური ჭვრეტის სპირიტუალური უნარის გაუქმება, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით დასავლელ ადამიანს რომანისეული *მარკიზ პრობკას* პერსონაჟის პერსპექტივას, ანუ არარასეულ პერსპექტივას უსახავს (შდრ. ფრ. კაფკას ხოჭოდქცეული პერსონაჟი — *გრეგორ ზამზა* — მოთხრობიდან „მეტამორფოზა", ან *ლუკაია ლაბახუა* კ. გამსახურდიას რომანიდან „მთვარის მოტაცება").

სწორედ *პრობკასეული* პერსპექტივა ემუქრება არჩიბალდ მეკეშს და ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანს, თუკი ის მხოლოდ ერთი მიმართულებით, *წინ*, ანუ მხოლოდ დროსა და სივრცეში, ე. ი. ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში განავითარებს თავის სუბიექტურობას და ამავდროულად არ ექნება უკან, ანუ პირველსაწყისებისაკენ, ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ სწარფვის სულიერი და გონითი ძალა.

ამიტომაც, რობაქიძესათვის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება ფენომენის ერთდროულად ორმხრივ, ორი მიმართულებით განვითარებაში მდგომარეობს: *წინ*, როდესაც სუბიექტი ემპირიული რეალობის ფარგლებში ავითარებს თავის სუბიექტურობას, ანუ ახორციელებეს თვითდადგინებისა და იდენტიფიკაციის აქტს ობიექტურ სინამდვილესთან მიმართებაში, და *უკან*, როდესაც ამ განვითარებაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს და ისწრაფვის მამისეული ყოფიერებისაკენ, ანუ მითოსური პირველსაწყისებისაკენ — ე. ი. გადალახავს თავის ემპირიულ „მე"-ს და ამგვარად უერთებს თავის სუბიექტურობას მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს. არჩიბალდ მეკეში საბოლოო ჯამში სწორედ ამ ორმაგ გზას გადის და სწორედ ამ ორმხრივ განვითარებაში ჭვრეტს რობაქიძე თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნის გზას.

მაგრამ რობაქიძესათვის, როგორც ჭეშმარიტი მოდერნისტი ავტორისათვის დამახასიათებელია შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი სკეპსისიც, რაც თავად რომანშივეა ინტენცირებული ინდური მითოსის ქალღმერთ *მაიას* (ანუ, *მოლანდება, მოჩვენება*) მხატვრულ სახეში: იგი რომანის ტექსტში ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის, მისი სუბიექტურობის ეფემერულ, ილუზორულ, მოჩვენებით და წარმავალ არსზე მიანიშნებს (ბაქრაძე 1999: 106). ეს კი იმპლიციტურად გულისხმობს, რომ რობაქიძეს, როგორც მოდერნისტ ავტორს შინაგანად სკეპსისი იპყრობს საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის მიმართ: კერძოდ, თუკი დავუშვებთ, რომ სუბიექტი თავისი ტრანსცენდირებადი ბუნებიდან გამომდინარე უცილობლად უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს, ე.ი. თავისი ჭეშმარიტი არსებობის სფეროს, მაშინ ეგზისტენციალური თვალსაზრისით საკითხი დგას ასეც: შენარჩუნებულია თუ არა თავად სუბიექტის სუბიექტურობა, მისი პიროვნულობა მეტაფიზიკურ განზომილებაშიც, თუ იგი უპიროვნო არსებობაში გადადის და ტრანსცენდენტურთან აპრიორული შერთვისას ქრება სუბიექტის პიროვნულობაც. ფაქტიურად, ეს ისევ არარაში გადასვლის, ანუ საბოლოო გაქრობის ტოლფასია.

ეს ეგზისტენციალური დილემა რობაქიძესთან ზოგადად, და მათ შორის რომანშიც, ღიადაა დატოვებული. მართალია რობაქიძეს, ერთი მხრივ, აქვს ფილოსოფიური რწმენა იმისა (ეს რწმენა მასთან პირველ რიგში გოეთეს *ურფენომენის* სწავლებითაა შემუშავებული), რომ ადამიანის არსებობა მარადიულია და ონტოლოგიური აუცილებლობით ის თავის ტრანსცენდენტურ პირველსაწყისებს უბრუნდება, ანუ უბრუნდება თავის ჭეშმარიტ ეგზისტენციას. მაგრამ, მეორე მხრივ, რობაქიძესთვის ბუნდოვანია, ამ გადასვლასა და გადალახვაში (გოეთეს მიხედვით „აღმასვლაში"/„Steigerung") სუბიექტის პიროვნება, სუბიექტურობა შენარჩუნებულია, თუ იგი საბოლოო ჯამში უპიროვნო არარასეული ეგზისტენციის მსხვერპლია, ანუ, როდესაც სუბიექტის ეგზისტენციას საბოლოო ზღვარი ედება.*

ამიტომაც, მიუხედავად რომან „გველის პერანგის" გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმისა (გომართელი 1997: 194), რომანის ტექსტში მაინც თავის იჩენს ზოგადმოდერნისტული სკეპსისი, თუ რამდენად შესაძლებელია მეტაფიზიკურ, პირველსაწყისისეულ სინამდვილეში სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ მისი პიროვნულობის შემდგომი სუბსტანციონალური მარადიული ეგზისტენცია. შესაბამისად, რობაქიძესთან ეგზისტენციალური თვალსაზრისით საკითხი დგას ასე: სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ სუბიექტის პიროვნულობის არსებობის შესაძლებლობის წინაპირობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილეა, ანუ, სუბიექტურობა მხოლოდ მოვლენათა სამყაროს ღირებულებაა, და შესაბამისად, სუბიექტი აღარ აგრძელებს სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ სინამდვილეში და ამ განზომილების ღირებულება აღარაა; თუ, არსებობს მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებთან შერთვისას სუბიექტის სუბიექტურობის შემდგომი არაემპირიული სუბსტანციონალური, ე. ი. პიროვნულ-ინდივიდუალური ეგზისტენციის შესაძლებლობაც.

რომანში გარკვეულწილად მინიშნებულიც კია, რომ *ერთთან*, ესე იგი ტრანსცენდენტურობასთან, ურფენომენისეულ ყოფიერებასთან შერთვა პიროვნულობის, სუბიექტურობის გაუქმების ხარჯზე უნდა მოხდეს („პიროვანის დაკარგვა"):

დაცილება: ყოველ საგანს — ყოველ არსს — ყოველ მოვლენას. საკუთარ „მესაც". ყვინვა და ჩაძირვა სილრმით და სიგანით: შორს-შორს — ზესკნელში თუ ქვესკნელში. მზის დიდი გაჩერება ბიბლიისა. ფოთლის ურხეველობა. გარინდება და გაქვავება: გალხობა და გადნობა. „პიროვანის" დაკარგვა. გაქრობა ყოველ „მაიის" და ხილვა „ერთის" — რომელიც ყველაშია როგორც „მამა" წარმომშობი: სულისჩამდგმელი და ამმოძრავებელი (რობაქიძე 1997ა: 100).

საბოლოო ჯამში, აღნიშნული პრობლემა „გველის პერანგში", და ზოგადად რობაქიძის მთელს მხატვრულ შემოქმედებაში ღიად რჩება. აქ კი რობაქიძე როგორც მოდერნისტი ავტორი მაინც ავლენს როგორც პიროვნულ, ისე მოდერნისტული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ზოგადმსოფლმხედველობრივ სკეფსისსაც (იხ. რომანის თავი „მაცა"), და მიუხედავად რომანის ეგზისტენციალური ოპტიმიზმისა ეს ორი მსოფლმხედველობრივი განწყობა და ნარატივი რომანის ტექსტში მუდმივად თანაარსებობს:

* ეს პრობლემა გოეთესთანაც ღიად რჩება, თუმცა მსოფლმხედველობრივი მოტივაცია განსხვავებულია: გოეთე, როგორც *ვაიმარული კლასიკის* წარმომადგენელი და ამ ლიტერატურულ-მსოფლმხედველობრივი მიმართულებისათვის იმთავითვე ორგანულად დამახასიათებელი *ზომიერებისა* (Mass) და *თვითშეზღუდვის* (Entsagen) პოსტულატიდან გამომდინარე ზომიერებას იცავს სუბიექტის სუბიექტურობის ზედმეტი განვითარების თვალსაზრისით, როგორც ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში, ისე არაემპირიული სინამდვილის ფარგლებშიც, ვინაიდან ზედმეტად განვითარებული სუბიექტურობა კლასიკოსი გოეთესათვის უკვე ირაციონალურისა და მისტიკის სფეროა, რაც მისთვის ეთიკური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით უკვე პათოლოგიაა („das Kranke"), ანუ არაჭეშმარიტების სფეროა, ვინაიდან გოეთეს იმავე *ურფენომენის* კონცეფციის მიხედვით სუბიექტის, ანუ *ცალკეულის* ეგზისტენცია იმთავითვე უნდა დაექვემდებაროს *საყოველთაოს* ონტოლოგიურ კანონზომიერებებს.

— ყველაფერი ცვლაა... სიცოცხლე ცვლაა...
— მაგრამ ცვლაში არარა რჩება რა?!
— რჩება: მაგრამ მისი ხელშეხება ძნელია...
— სიცოცხლის სიტკბო კი ეს ხელშეხებაა...
— ხელშეუხებელიც ტკბილია... თუ შეიგ ზნე...
— სწორედ მაგ „თუ" არის ყველაფერი...
— ხედავ ამ კვირტს?! გაიშლება... აყვავილდება... ნაყოფს გამოიღებს... შემდეგ: ნაყოფი დამწიფდება... მოწყდება... დაჭნება... გაჰქრება...
— მაშ ყველაფერი ჰქრება...
— არაფერი არ ჰქრება. „ერთი" „სხვაში" გადავა...
— მაგრამ ეს „სხვა" ის რომ არ იქნება: პირველი?!
— „ისიც" იქნება... ამაშია ყველაფერი მოქცეული...
— ძნელი საგ ზნობია... (რობაქიძე 1997ა: 263).[3]

ამგვარად, ერთი მხრივ, გოეთეს *ურფენომენზე* დაყრდნობით რობაქიძე ადამიანის ეგზისტენციასა და მის ანთროპოლოგიურ არსს განიხილავს როგორც მეტაფიზიკური, ურფენომენისეული არსებობისაკენ აპრიორულად წინმსწრაფველ და ტრანსცენდირებად მოცემულობას; მაგრამ, მეორე მხრივ, რობაქიძესთან ღიად დგას საკითხი, თუ იმავე ეგზისტენციალური თვალსაზრისით რამდენად ინარჩუნებს ადამიანი ტრანსცენდენტურ სინამდვილეშიც ემპირიული რეალობის ფარგლებში განვითარებულ სუბიექტურობას.

ამიტომაც, მიუღებელია ა. გომართელის თვალსაზრისი, თითქოს რომანში ცალსახა და სრული მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმი იყოს გაცხადებული: „გველის პერანგს *ოპტიმისტური დასასრული აქვს. გმირის ხანგრძლივი და მძიმე ოდისეა წარმატებით მთავრდება*" (გომართელი 1997: 194). „გველის პერანგში" რომ ცალსახა ოპტიმიზმი იმთავითვე გამორიცხულია, ამაზე თუნდაც ტექსტში მოცემული ინდუისტურ ქალღმერთ *მაიას* მხატვრული სახის შემოტანაც კმარა (მაია — ილუზიისა და ცთუნების ძველინდური ქალღმერთი, რომლიც თავისი ილუზიებითა და მოჩვენებითი წარმოსახვებით ადამიანებს აცთუნებს და მათ გონებას ბინდავს), რამდენადაც იგი რომანში სიმბოლურად განასახიერებს ადამიანთა ყოფის სწორედ მოჩვენებით, ილუზორულ, ეფემერულ და წარმავალ ონტოლოგიურ არსს (შდრ. გალაკტიონის „ყველაფერი ქარია და ჩვენება"), რაზეც მართებულად მიანიშნა აკ. ბაქრაძემ (ბაქრაძე 1999: 106). ვფიქრობ, მსოფმხედველობრივი ოპტიმიზმი და სკეფსისი რომანის ტექსტში თანაარსებობენ (იხ. ზემოთ) და აქ შეუძლებელია ცალმხრივ ოპტიმიზმზე საუბარი, მიუხედავად იმისა, რომ რომანს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება უდევს, რაც რობაქიძის ტექსტში თითქოსდა ავითარებს *მეტაფიზიკური ნუგეშის* შესაძლებლობის წინაპირობას. მაგრამ ამ შემთხვევაში რობაქიძე, როგორც მოდერნისტი ავტორი რომანის ტექსტში აბსოლუტური ოპტიმიზმის გაუქმებით სრულ შემოქმედებით ადეკვატურობას ავლენს, ვინაიდან ზოგადად მოდერნისტი ავტორი, და კერძოდ, რობაქიძე შემოქმედბითად არასოდესაა „ჰეფი ენდისადმი" განწყობილი, მისი შემოქმედებითი პოზიცია იმთავითვე ორ დაპირისპირებულ მსოფლმხედველობრივ განწყობას — პესიმისტურსა და ოპტიმისტურს — ერთდროულად მოიცავს და შეითავსებს, რაც შემდგომ ვლინდება კიდეც მის ტექსტში როგორც ორი მსოფლმხედველობრივი განწყობის დაპირისპირება (მსოფლმხედველობრივი ამბივალენტურობა, როგორც წესი, თითქმის ყველა ქართველ თუ უცხოელ მოდერნისტ ავტორთან გვხვდება, მაგ. კ. გამსახურდია, გალაკტიონი, ცისფერყანწელები, დ. შენგელაია, მ. ჯავახიშვილი, თ მანი, რ. მუზილი, ჰ. ჰესე, ჰ. ბროხი, ჯ. ჯოისი, ტ. ს. ელიოტი, გ. თრაქლი, რ. მ. რილკე და სხვა.).[4]. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია მსჯელობა იმაზე, თუ რომელი მოდერნისტი ავტორია უფრო მეტად ოპტიმისტი თავისი მსოფლმხედველობრივი განწყობით — მაგ. რობაქიძე თუ გამსახურდია (გომართელი 1997: 193-194), — მაგრამ საფუძველშივე მცდარია მსჯელობა რობაქიძის

ცალსახა მსოფლმხედველობრივ ოპტიმიზმზე, რაც ბუნებრივია არ გვხვდება რობაქიძის როგორც „გველის პერანგში“, ისე ზოგადად მის მხატვრულ შემოქმედებაში. ხაზს ვუსვამ, „გველის პერანგში“ რობაქიძე როგორც მოდერნისტი ავტორი სწორედ მოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ მსოფლმხედველობრივ ორმაგობას თუ გაორებას ავლენს, და ამდენად, ზედმიწევნით იცავს ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ პრინციპებს, რითაც რობაქიძე სრულ შემოქმედებით ადეკვატურობას ამჟღავნებს.

დასკვნა

გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* რობაქიძის შემოქმედებაში ტრანსფორმირდება როგორც შემოქმედებითი მეთოდი და მისი მხატვრული ტექსტების („გველის პერანგი“, „მეგი – ქართველი ასული“, „ქალღმერთის ძახილი“, „გრაალის მცველები“, „ლამარა„, „ლონდა“ და სხვ.) პოეტოლოგიური პრინციპი (ბრეგაძე 2010ა: 61, 63), რაც საბოლოო ჯამში რობაქიძესთან ვლინდება შემდეგი ფორმებით:

1. როგორც საკუთარი ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური მსოფლხედვის ბაზისი;
2. როგორც შემოქმედებითი მეთოდი (მითოსურ-სიმბოლური თხზვის წესი);
3. როგორც საკუთარი მხატვრული ტექსტების პოეტიკის (ნარატივი, მხატვრული რიტორიკა, სიმბოლოთქმნა, კომპოზიცია) ესთეტიკური ბაზისი.

ხოლო წმინდად ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური თვალსაზრისით რობაქიძეს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება ესახებოდა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის არსებობისეული პრობლემატიკის (მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია) გადაჭრის უპირველეს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად.

სწორედ არჩიბალდ მეკეშისეულ ორმხრივ განვითარებაში ჭვრეტს რობაქიძე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნისა და პირველშიშის დაძლევის გზას:

და როდესაც ცალკეული („das Einzelne“) მარადიულის („das Ewige“) (იმავე ურფენომენისეულის — კ. ბ.) გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც („Selbst“) გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (Robakidse 1935ა: 42).

შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელ პოსტპოსტმოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკისა და მისი მაღალეთიკური განწყობისა და მზაობის ხელახალი ეფექტური გააზრებისა და ჰერმენევტიკის თვალსაზრისით დღესაც აქტუალურია გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე*, რომლის ხელახალი ფილოსოფიური რეცეფციის აუცილებლობისა და აქტუალობის საკითხი XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული, და შესაძლოა, დასავლური კულტურის სივრცეში პირველმა (და ერთადერთმა) სწორედ გრიგოლ რობაქიძემ დასვა და ეს რეცეფცია განახორციელა კიდეც, რის საფუძველზეც შემდგომ მან ჩამოაყალიბა და გადმოსცა საკუთარი ონტოლოგიური ჰერმენევტიკა.

შენიშვნები:

1. თავის ნაშრომში „ქართული სიმბოლისტური პროზა" ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მკვლევარი ა. გომართელი აღნიშნავს: *„მოდერნიზმის, კერძოდ სიმბოლიზმის იდეოლოგად იგი (რობაქიძე — კ. ბ.) ბოლომდე დარჩა. შემოქმედებაშიც ამავე პრინციპებს ავლენდა. სიმბოლიზმი მისთვს მსოფლმხედველობაც იყო [...]. ხშირად შეზღუდულიც იყო თეორიული მრწამსით, რამაც მის შემოქმედებას სქემატიზმის დაღი დაასვა"* (გომართელი 1997: 160). აქ პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ თავად რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდი, რასაც იგი „მითოსურ რეალიზმს" უწოდებდა, და რაც რობაქიძის მიხედვით მხატვრული ასახვის ობიექტის *უშუალო გადმოცემას*, ანუ, მხატვრული ქმნის პროცესში ობიექტის მითოსურ-მეტაფიზიკური უშუალო ასახვა-გადმოცემის პრინციპს ეფუძნება, როდესაც მიმდინარეობს ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ინტენსიური წვდომა მხატვრული ტექსტის საფუძველზე, სწორედ ეს მეთოდია რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში სქემატიზმის უკუგდების წინაპირობა (რობაქიძის შემოქმედებით მეთოდსა და პოეტოლოგიურ პრინციპებზე იხ. ჩემი სტატია „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა", ბრეგაძე 2010ა: 58-68). ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ რობაქიძის მხატვრული ტექსტები, მაგ. „გველის პერანგი", კონკრეტულ მითოსურ პარადიგმებსა თუ ფილოსოფიურ იდეებს ეფუძნება და მათგან იღებს შემოქმედებით იმპულსებს (ძველბერძნული და წინააზიური მითოსური პარადიგმები, გოეთეს *ურფენომენის* კონცეპტი, ასევე ნიცშეს *ზეკაცისა* და *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტები და სხვ.), რასაც შესაძლოა გამოეწვია რობაქიძის მხატვრული ტექსტების „მექანიკურ", „არაორგანულ", არაშემოქმედბით, არაპოეტურ სახისმეტყველებით სქემებში მოქცევა, მის ტექსტებში, მაგ. იმავე „გველის პერანგში", სწორედ ეს სქემატურობაა დაძლეული თავად რობაქიძისეული ორიგინალური მხატვრული რიტორიკის საფუძველზე, რასაც მე *მაგიურ-ნათელხილვითი, დიონისური მხატვრული მეტყველება* ვუწოდე (ბრეგაძე 2010ა: 66).

აღსანიშნავია, რომ თავის ლიტერატურულ წერილებში („სიტყვის როია", „ვაჟას ენგადი" „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა") რობაქიძე მუდმივად უტრიალებს ენის არსის პრობლემას როგორც წმინდად ონტოლოგიური, ისე ესთეტიკური თვალსაზრისით, სადაც ის სწორედ მხატვრული რიტორიკის, პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლოთქმნის პრობლემატიკას განიხილავს. აი რას წერს იგი ესსეში „სიტყვის როია" (1923): *„სახელი* (აქ: პოეტური სიტყვა, სახესიმბოლო, თავად პოეტური მეტყველება — კ. ბ.) *არის ასტრალის დაღი. იგი საიდუმლოთია მოცული. ძველი თქმა მართალია: რომელიმე ქალაქს აქვს მეორე სახელი: იდუმალი. იგი მისი უკანასკნელი სიმაგრეა. ვინც მას გამოიცნობს, ქალაქს აიღებს. ქურუმები ძველად ორი ენით მეტყველებდნენ: ჩვეული და უჩვეულოთი. უჩვეულო სიტყვა მხოლოდ შეწირულებმა იცოდნენ. ამ სიტყვას ჰქონდა მაგიური ძალა. ჰიერატიულ სიტყვას ჟანგი არ ეძება. არ ცვდება იგი"* (აქვე ურიგო არ იქნება გავისხსენოთ გერმანელი რომანტიკოსი პოეტის, ნოვალისის შემდეგი დებულება: „პოეტი და ქურუმი პირველადვე ერთნი იყვნენ" [„Dichter und Prister waren im Anfang eins"] — კ. ბ.) (რობაქიძე 1923: 15) (აღნიშნულ საკითხზე იხ. ბ. წიფურიას სტატია „სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრიგოლ რობაქიძის *სიტყვის როია*" (წიფურია 2001: 247-253); ასევე მ. ჯალიაშვილის სტატია — „პროზისა და პოეზიის სინთეზი გრიგოლ რობაქიძის *გველის პერანგში*" (ჯალიაშვილი 1998: 291-296). სწორედ ამ *უჩვეულო* და *საკრალურ-მაგიური, მოგვური* პოეტური მეტყველებისაკენ ტენდირებს რობაქიძის მხატვრული ტექსტების მხატვრული რიტორიკა., რომლის შემოქმედებითი ამოცანაც ყოფიერების ფენომენთა ჭეშმარიტი მეტაფიზიკური არსის წვდომა და „გახსნაა", ანუ, პოეტური სიტყვით უმაღლესი ჭეშმარიტების მოპოვებაა (რუსთაველის მიხედვით „სახელის მოხვეჭა"). აქ მოდერნისტი რობაქიძე (ისევე როგორც სხვა ქართველი თუ არარქართველი მოდერნისტი ავტორები, მაგ. ფრანგი ან ქართველი სიმბოლისტები, ან კ. გამსახურდია) სწორედ რომანტიკოსებისეული მაგიურ-საკრალური პოეტური მეტყველების ტრადიციის მიმდევარი და განმავრცობელია.

საერთოდ, მსგავსი ონტო-ლინგვისტური თეორიული წიაღსვლები ზოგადად დამახასიათებელია არა მარტო მოდერნისტი მწერლებისათვის, არამედ, ასევე ფილოსოფოსთათვისაც — მაგ. მარტინ ჰაიდეგერი: ჰაიდეგერისათვის ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძველი სა-

კუთრივ ენის ფენომენში მყოფობს, და მისთვის ყოფიერების ჰერმენევტიკა ენის ონტოლოგიური არსის შემეცნებისა და გათვალისწინების გარეშე წარმოუდგენელია (იხ. მისი სტატიების კრებული ენის ონტოლოგიისა და ჰერმენევტიკის საკითხებზე „გზად ენისაკენ" [„Unterwegs zur Sprache"], Heidegger 1986).

2. აქვე რამდენიმე ამონარიდი გოეთეს აღნიშნული ნაშრომიდან: *„5. მცენარის მეტამორფოზა სამი სახისაა: რეგულარული (regelmässig), არარეგულარული (unregelmässig) და შემთხვევითი (zufällig). 6. რეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ვუწოდოთ წინმსწრაფველი (fortschreitend) მეტამორფოზა: მასზე დაკვირვება ყოველთვის შესაძლებელია, ვინაიდან იგი საფეხურებრივი განვითარების სახით ვლინდება — მარცვლიდან ვიდრე ნაყოფის ჩამოყალიბებამდე. 7. არარეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ვუწოდოთ უკანმსწრაფველი (rückschreitend) მეტამორფოზა. როგორც იმ შემთხვევაში, როდესაც ბუნება უმაღლესი მიზნისაკენ წინ მიისრაფვის, აქ* (ე. ი. არარეგულარული მეტამორფოზის დროს — კ. ბ.) *იგი ერთი ან რამდენიმე საფეხურით უკან იხევს. როდესაც ბუნება იქ* (წინსწრაფვაში — კ. ბ.) *დაუოკებელი სწრაფვითა და სრული ძალისხმევით ყვავილებს ქმნის, აქ* (უკანსწრაფვაში — კ. ბ.) *ყუჩდება და თავის ქმნილებას არაქმედით და უღონო მდგომარეობაში გარდასახავს. [...] 120. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენ ერთმანეთისაგან ვმიჯნავთ ფენომენთა წინ და უკან განვითარებას, ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მტვრიანა ეს იგივე შეკუმშული ყვავილის ფურცელია, ხოლო ყვავილის ფურცელზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლის პროცესში მყოფი ბუტკოა. ხოლო ყვავილის თასის ფოთოლი იგივე შეკუმშული ღეროს ფოთოლია, ხოლო ღეროს ფოთოლზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი ყვავილის თასის ფოთოლია. 121. ხოლო ღეროზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი კოკორია, ხოლო კოკორზე, — რომ ის შეკუმშული ღეროა"* [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (Goethe 2000: 64-65, 100-101).

3. იგივე სკეფსისი, ანუ სუბიექტის პიროვნულობის ეგზისტენციალური ფინალობის, ანუ სუბიექტის არსებობის სასრულობა-უსასრულობის პრობლემა რომან-ფრაგმენტ „ფალესტრაშიცაა" ინტენცირებული, ხოლო რომან „ჩაკლულ სულში" უკიდურესობამდეა გამძაფრებული (ბრეგაძე 2010ბ: 45-46): *„დიახ, უმწარესი და უტკბილესი: „მე", აქ მარხია ყოფის საიდუმლო. უმწარესი — რადგან სიკვდილია იგი, უტკბილესი — რადგან სიცოცხლეა იგი. თითქმის ერთსა და იმავე დროს. თვითონ ყოფა მარადი ქცევაა, მუდმივი ცვლა, უწყვეტი დენა. ამ დენაში, ამ ცვლაში, ამ ქცევაში ცხადდება და ცნაურდება „მე", „პირი". მარადი ქცევა, მუდმივი ცვლა. ქცევა და ცვლა — რის?! [...] „მე" უნდა გაიხსნეს, უნდა გაირღვეს, არსი უნდა გადავიდეს ყოვლადში, პიროვნება უნდა ეზიაროს ზეპიროვნულს [...] „მე" უნდა გაირღვეს, რომ ყოვლადს ეზიაროს". პერეც შეჩერდა. „მე მხოლოდ ერთი რამ არ მესმის გარკვევით, თქვა ქალმა, „მე" ზიარ უნდა იქნას ყოვლის, არა?! „მე" სულ უნდა გაითქვიფოს, გაჰქრეს, თუ..." — „თუ მაინც დარჩეს თავის-თავად, სულ პაწაწინად, მაგრამ მაინც თავისად?!", გამოგლიჯა ახალისებულმა პერეცმა სიტყვა ჟანნეტს და განაგრძო: „მართლაც: „მე" უნდა გაირღვეს, მაგრამ უნდა გაითქვიფოს?! სრულიად სავსებით?! აღარ უნდა დარჩეს თავის თავის ხსოვა?! ერთი ნამცეცი მაინც არა?! აი სატკივარი..." — „დიახ, ეგრეა სწორეთ... მაგრამ ჩემ კითხვას ადასტურებ მხოლოდ და არ უპასუხებ", დაუმატა ჟანეტმა. კიკო პერეც დაფიქრდა. ხალისი მოაკლდა. შემდეგ ნაღვლით ჩაილულღულა, თითქო თავისთვის: „რა ვიცი"!.. ჩამოწვა დუმილი. პერეც მოილუშა. მარმარის მაგიდაზე მხოლოდ მისი ქაცვების კაკუნი ისმოდა. კანკალა კაცი იჭვნეულ იხედებოდა"* (რობაქიძე 1997ბ: 347-348; 352-353).

4. მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ზ. შათირიშვილი მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში გამოყოფს სამი ტიპის ნარატივს: *ინდივიდუალისტურს (ლიბერალურს), ეზოტერიკულსა და რევოლუციურს* (შათირიშვილი 2004: 30), სადაც თითოეულ მათგანში მოდერნიზმის ეპოქაში სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკის (გაუცხოება, თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, არსებობის შიში, დეჰუმანიზაცია) გააზრების სამი ურთიერთსაპირისპირო თვალთახედვაა წარმოდგენილი: *„კერძოდ, ეზოტერიკული მოდერნიზმი ამ უგვარტომობიდან* (ე. ი. თანამედროვე ადამიანის გაუცხოებული მდგომარეობიდიდან — კ. ბ.) *გამოსავალს პირველსაწყისთან, წინაპრებთან, ჭეშმარიტ მამასთან დაბრუნებასა და ტრადიციის აღდგენაში ხედავს. როგორც წესი, ასეთ ნარატივებში ვხვდებით მე-სა და სუბიექტურობის*

გადალახვის ცდას (იქვე ავტორი რობაქიძის „გველის პერანგს" სწორედ ამ ტიპის ნარატივის ნიმუშად მოიზარებს [შათირიშვილი 2004: 31] — კ. ბ). [...] *რევოლუციური მოდერნიზმის ნარატივი მიუსაფრობისა და უგვარტომობის გადალახვის საკუთარ ვარიანტს გვთავაზობს. ერთი მხრივ, იგი მოგვითხრობს მამისა თუ ტრადიციული ინსტიტუტების წინააღმდეგ ამბოხის ამბავს, ანდა გვთავაზობს ახალ გვარს, უფრო ზუსტად ტოტალურად ახალ მთლიანობას (კომუნიტასს). [...] რაც შეეხება ლიბერალურ* (ანუ ინდივიდუალისტურ — კ. ბ.) *მოდერნიზმს, როგორც წესი, აქ ხდება ტოპოსის ნეგატიური თემატიზება — უგვარტომო ან ტრადიციისაგან გაუცხოებული პერსონაჟი ვერ ახერხებს საკუთარი უგვარტომობისა და მიუსაფრობის დაძლევას. აქ იმდენად მამისადმი ამბოხს კი არ ვხვდებით, რამდენადაც მამისა და შვილის აცდენას ანდა გაუცხოებას — „ულისე", „ბუდენბროკები" კაფკას „მეტამორფოზა"* (დავამატებდი — გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი" და „მთვარის მოტაცება" — კ. ბ.)" (შათირიშვილი 2004: 31-33).

ჩემი აზრით, რობაქიძის „გველის პერანგში" ერთდროულად მოცემულია როგორც *ეზოტერიკული*, ისე *ლიბერალური (ინდივიდუალისტური) ნარატივები*, ეს ორი განზომილება რომანის ტექსტში თანაარსებობენ (იხ. ზემოთ) და ამდენად, შესაძლებელია „გველის პერანგში" ინტენცირებულ ორი ტიპის ნარატივზე საუბარი — ერთი მხრივ, *ეზოტერიკულ*, და მეორე მხრივ, *ინდივიდუალისტურზე*. ხოლო შემდგომ რობაქიძის შემოქმედებაში, კერძოდ, რომან „ჩაკლულ სულში" *ეზოტერიკული* ნარატივი საერთოდ ქრება და ამ რომანის ტექსტი უკვე წარმოჩნდება როგორც *ინდივიდუალისტური* ნარატივის ტიპიური ნიმუში, სადაც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობაა ინტენცირებული (ბრეგაძე 2010ბ: 45-46).

დამოწმებანი:

Bakanidze, Nino. „P'irvelkmnili Orpik'uli Sit'q'vebi". *Goete da Ezoterizmi.* Tbilisi: TSU, 2004 (ბაქანიძე, ნინო. „პირველქმნილი ორფიკული სიტყვები". — *გოეთე და ეზოტერიზმი.* თბ.: თსუ, 2004).

Bakradze, Akaki. *K'ardu anu Grigol Robakidzis Tskhovreba da Ghvats'li.* Tbilisi: lomisi, 1999 (ბაქრაძე, აკაკი. *კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი.* თბ.: „ლომისი", 1999).

Bregadze, Konst'ant'ine (a). „Grigol Robakidzis Romanebis P'oetika". *Sjani.* 11 (2010):58-67 (ბრეგაძე, კონსტანტინე (ა). „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა". *სჯანი.* 11 (2010): 58-67).

Bregadze, Konst'ant'ine (b). „Grigol Robakidzis Chakluli Suli rogorts T'ot'alit'aruli Sakhelmts'ipos Mitosur-Demonuri Arsisa da Modernist'uli Ep'okis Hermenevt'ik'a". *Semiot'ik'a.* 7 (2010) (ბრეგაძე, კონსტანტინე (ბ). „გრიგოლ რობაქიძის ჩაკლული სული როგორც ტოტალიტარული (საბჭოთა) სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური არსისა და მოდერნისტული ეპოქის ჰერმენევტიკა". *სემიოტიკა.* 7 (2010).

Goethe, Johann W. *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären. in: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München: 2000. Bd. 13.

Gomarteli, A. *Kartuli Simbolist'uri P'roza.* Tbilisi: TSU, 1997 (გომართელი, ა. *ქართული სიმბოლისტური პროზა.* თბ.: თსუ, 1997).

Heidegger, Martin. Unterwegs zur Sprache, 8. Aufl., Neske. Pfulingen, 1986.

Jaliashvili, Maia. „P'rozisa da P'oeziis Sintezi Grigol Robakidzis Gvelis P'erangshi". *Literary Researches.* XIX (1998) (ჯალიაშვილი, მაია. „პროზისა და პოეზიის სინთეზი გრიგოლ რობაქიძის გველის პერანგში". *ლიტერატურული ძიებანი.* XIX (1998).

K'vat'aia, Manana. „Taurmtsenaris P'aradigmidan Maradiuli Dabrunebis Ideamde". *Kartuli Polklori* XX (2008): 119-124 (კვატაია, მანანა. „თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე". *ქართული ფოლკლორი.* XX (2008): 119-124).

Lomidze, Gaga. „Mamis Ts'iaghshi Dabrunebis Goeteseuli K'ontseptsia da Robakidzis Gvelis P'erangi". *Saiubileo K'rebuli: Goete-250.* Tbilisi: 2001 (ლომიძე, გაგა. „მამის წიაღში დაბრუნების გოეთესეული კონცეფცია და რობაქიძის გველის პერანგი". *საიუბილეო კრებულში: გოეთე — 250.* თბ.: 2001).

Metzler Goethes Lexikon. Verlag Metzler, Stuttgart: 2004.

Nietzsche, Friedrich. *Ese It'q'oda Zarat'ust'ra.* (in Georgian Language). Tbilisi: 1993 (ნიცშე, ფრიდრიხ. *ესე იტყოდა ზარატუსტრა.* გერმანულიდან თარგმნა ერ. ტატიშვილმა, რედ. თ. ბუაჩიძე. თბ.: 1993).

Nietzsche, Friedrich. *Die nachgelassenen Fragmente, (Hg.) von G. Wohlfahrt, Reclam,* Stuttgart: 1996.

Robakidse, Grigol (a). *Urangst und Mythos. - G. Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge, Eugen Diederichs Verlag.* Jena: 1935.

Robakidse, Grigol (b). *Lebensgefühl im Westen und Osten (S. 43-63); in: G. Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge, Eugen Diederichs Verlag,* Jena: 1935.

Robakidze, Grigol. „Sit'q'vis Roia". *Meotsnebe Niamorebi.* 9 (1923) (რობაქიძე, გრიგოლ. „სიტყვის როია". *მეოცნებე ნიამორები.* 9 (1923).

Robakidze, Grigol. *Tkhzulebani.* Vol. 2. Tbilisi: 1994 (რობაქიძე, გრიგოლ. *თხზულებანი.* სერია: შერისხულნი. ტ. 2, თბ.: 1994).

Robakidze, Grigol (a). „Gvelis P'erangi". *Kartuli P'roza.* T'. XXX. Tbilisi: „sakartvelo", 1997 (რობაქიძე, გრიგოლ (ა). „გველის პერანგი". *ქართული პროზა.* ტ. XXX, თბ.: „საქართველო", 1997).

Robakidze, Grigol (b). „Palestra". *Kartuli P'roza.* T'. XXX. Tbilisi: „sakartvelo", 1997 (რობაქიძე, გრიგოლ (ბ). „ფალესტრა". *ქართული პროზა.* ტ. XXX, თბ.: „საქართველო", 1997).

Robakidze, Grigol. „Chemtvis Simartle Q'velaperia". *Grigol Robakidzis K'rebuli.* Tbilisi: 1996 (რობაქიძე, გრიგოლი. გრიგოლ რობაქიძის კრებული. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. თბილისი: 1996).

Shatirishvili, Zaza. „Akhali Drois Narat'ivebi da Modernizmis Lit'erat'ura". *Sjani.* 5 (2004): 28-33 (შათირიშვილი, ზაზა. „ახალი დროის ნარატივები და მოდერნიზმის ლიტერატურა" [რამდენიმე შენიშვნა]. *სჯანი.* 5 (2004): 28-33).

Ts'ipuria, Bela. „Sit'q'vis Sakheldebiti Punktsia Simbolizmshi da Grigol Robakidzis Sit'q'vis Roia". *Literary Researches.* XXII (2001): 247-253 (წიფურია, ბელა. „სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრიგოლ რობაქიძის სიტყვის როია". *ლიტერატურული ძიებანი.* XXII (2001): 247-253).

Konstantine Bregadze

Goethe's Theory of Proto-Phenomenon (Urphänomen) and Its Reception in Grigol Robakidze's Literary Works

Summary

Key words: proto-phenomena, mythos, modernism, poetics, ontological novel.

1. The article deals with one of the most important aspects of Grigol Robakidze's (1880-1962) works, in particular the pioneering attempt for the reception of Proto-Phenomenon (Urphänomen) of an eminent German classic writer, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). From this standpoint, Robakidze's two texts are analyzed in the paper: a philosophical essay „Proto-Fear and Mythos" and a novel „Snake Skin".

2. The article proceeds with the viewpoint that Goethe's notion of Urphänomen is established on the one hand, as a creative process and on the other hand, an ideological foundation therefore, this conception represents one of the philosophical and aesthetic foundations alongside Georgian mythical and linguistic world-image.

3. The author considers that from purely philosophical-existential standpoint Robakidze did perceive Goethe's notion of Urphänomen as an ideological basis for solving the issues of existence (alienation with metaphysical-mythical foundations, impossibility of self-identification,

existential fear and dehumanization) of a modernist human - it is Archibald Macleish's mutual evolution – forward and backward, as it is in Goethe's Urphänomen in relation to the evolution of separate empirical plant – which serve as an existential salvation for modernist human and a way to overcome proto-fear.

4. According to the conclusions drawn by the author of the article, from the standpoint of effective realization and hermeneutics of onto-existential issues of post-modernist human and his aesthetic mood and readiness, studies of Goethe's Urphänomen is appropriate even nowadays. G.Robakidze was the first who placed emphasis on the philosophical reception of Goethe's notion in the early 20th century Georgian and western culture. He implemented this reception on the basis of which he later formed and published his own hermeneutic in the form of philosophical and aesthetic discourse.

5. From ideological standpoint, three types of narratives can be singled out in modernistic texts (Z. Shatirishvili): individualistic (liberal), esoteric and revolutionary, each of them representing three controversial viewpoints covering onto-existential issues (alienation, impossibility of self-identification, fear of existence, dehumanization) of a modernist human.

In my opinion, Robakidze's „Snake Skin" displays esoteric as well as liberal (individual) narratives simultaneously. These two dimensions coexist within the text of a novel and therefore we can speak about two types of narratives – on the one hand, esoteric and on the other hand, individualistic. Later in Robakidze's works, in particular „The Killed Soul", esoteric narrative disappears completely and the text of a novel is presented as a typical individualistic narrative, where the onto-existential lack of prosperity of a modernist human is revealed (Bregadze 2010: 45-46).

6. It is common knowledge that a prominent Georgian modernist writer Grigol Robakidze regarded Johann Wolfgang von Goethe as the primary inspirer of his literary works. In his philosophical and literary essays („The Origins of My Literary Work", „My Life", „Protophobia and Mythos", etc.) Robakidze always foregrounds the role of Goethe's theory of proto-phenomenon (Urphänomen) in the development of his own weltanschauung as well as in structuring the poetological principles, creative method and tropological and symbolic paradigms of his literary works: „Goethe's theory on proto-phenomena has become the basis for the cognition of objects for me. Isn't the vision of reality in the dynamics of the process formation and wholeness and not in separate moments - an ultimate goal of a writer and thinker? [...] Not an eternal return of an individual to itself but an eternal return to itself in an individual. Later this notion was applied in my novel „The Snake Skin" (and not only here but in all Robakidze's novels - K. B.)" [Gr. Robakidze, Works, vol. 2, 1994: p. 226].

7. It can be argued that Goethe's theory of proto-phenomenon is implicitly present in Robakidze's whole prose and develops into the creative method and poetological principle underlying his literary texts („The Snake Skin", „Megi – a Georgian Meiden", „The Call of the Goddess", „The Guards of the Grail", „Lamara", „Londa" etc.).

8. Goethe's theory of proto-phenomenon is demonstrated in Robakidze's works in the following ways:

a) As a philosophical and ontological weltanschauung;

b) As a creative method (the principle of mytho-symbolic composition);

c) As the basis of his own tropology.

YORDAN LYUTSKANOV
(Bulgaria)

Expansion, Exclusion and Recurrence between „Art as a Means for Salvation" and „History as a Creation of Art": Dmitry Merezhkovsky and His *Close* Companions

Key words: D. Merezhkovsky, „Eternal Companions", E. Auerbach, philosophy of history, neo-classicism, Joachism, Byzantinism

Introduction

In this paper I shall investigate Dmitry Merezhkovsky's conceiving of history, the constraints and possibilities it imposes. Pointing at some of his predecessors and successors, I will try to attain a position interoperable with both typology and genetic survey. Departing from examination of Russian history of ideas, I will try to approach the issue of German-Russian intellectual exchange.

Dmitry Merezhkovsky (1865–1941) is among the founders of modernism in Russia and may be the most prominent ideologist of Russian modernism (which he propagates as a cultural and outlook style, not only as an art technique). He charged Russian modernism with the task of forerunning Russian Renaissance and Russian Reformation (Lutskanov 2011a) and after a decade in the cultural avant-garde he drifted from modernists in art to preserve fidelity to his idea of Reformation. His radicalism, however, was underlined by a considerable conservatism; and his futurism was fed by – or had produced in order to have a firm ground to stay on – a pious yet high-handed vision of tradition. (This ambivalent attitude to tradition was wittily characterised already by Evgeny Lundberg. (1914: 1 ff.)[1] Merezhkovsky observes the tradition from an elevated position: the series of innumerable facts produced by positivist scholarship are displaced by a discernible pattern of countable elements and configurations – but without descend to a school anthology. (However, the anthologising tendency of Merezhkovsky's literary-historical vision is testified by the fate of his work best to embody the *lyricisation* of history's structure just defined: his wife remembered that in the last years preceding the 1914 war „Eternal Companions"* („Вечные спутники", 1897) was very popular and secondary schools' graduates were awarded copies of the book (Gippius 1990: 350)). Tradition is perceived as a whole which could – at least in imagination – be visually measured and even embraced.

Merezhkovsky constitutes himself as staying at the end of an epoch, or, rather, of different in scope epochs: of Russian classical literature, of the teaching of classical languages at school, of what some scholars called „reflective traditionalism". In the short run of early Russian modernism he is a classic (followed by mannerists); yet in the long run of European tradition he is an epigone (I invest no evaluation at all in this word).

I continue my discussion (Lutskanov 2010: 197–200; Lyutskanov 2011b) of Merezhkovsky's aesthetical and what might be called „geo-sophical" conservatism distinguishable in his second book of literary criticism, „Eternal Companions" (essays from 1888 – 1896, issued 1897[2]). The book seems to embody intent to combine cognition and form creation; it contributes to a hybrid discipline definable as „historiosophy of and through literature". Regarding the book as a textual whole[3], I focused on its ideology and on what could be called its „aesthetic subconscious" (though its composition deserves no less attention). Merezhkovsky's aesthetical subconscious revealed a profound dependence on the canon of ancient Greek plastic (architecture, sculpture and theatre) as conceived from a classicizing perspective. And his „historiosophic subconscious" reveals a chiliastic (Joachist) trait.

---

* Or „Eternal Travelling Companions", as Heinrich Stammler translated it (Stammler 1966: 193)

Forms of the aesthetical subconscious seem to have had more power: on the level of conscience Merezhkovsky imaged world history, history of literature, as well as writer's and protagonist's live as tragedy and not as a Christian mystery drama. A constellation of „classical", that is, actual „in each epoch" works or, rather, *auctores*, came to represent this global tragedical entelechy. The idea of this *cultured and culturable* world's *span* is similar to that of Plutarch, who established in his „Parallel Lives" a canon of Greco-Roman classics from a position on the boundary between outside and inside (in time rather than in space). The Helleno-Christian symmetry which in closer inspection appears to be non-symmetry also witnesses the closeness of Merezhkovsky's world to the model*. The aesthetical experience of communities lying outside the tradition thematised was considered incommunicable; such an intermediary world's experience as the East-Christian in a somewhat „natural" way even fell outside the scope of consideration.

„Eternal Companions" produced the myth of European literature's tragic peeling off from the classical tradition and, more unobtrusively, from Christianity; the same was shown to happen with Russian literature, but it was charged the mission to reconcile the conflicting elements of *Hellenity* (or classicism) and Christianity, by restoring the real participation of man and art in both of them. The myth was articulated as an unfolding of vision and notion of Attic temple and Attic tragedy, which could be designated the inner form of this myth; the outer one is identifiable with a lyrical entity (approachable from the viewpoint of book's composition).

But I wonder whether the elegiac preoccupation with European tradition is an experience sufficient to explain the neglecting of the (post)Byzantine.

On Merezhkovsky's philosophy of history and on the aesthetics of symbol in his works

Here I shall deal with what falls outside the main myth and symbol in „Eternal Companions". It could be related to philosophy of history and to aesthetics and poetics of symbol. It is a complex matter requiring their approaches to be combined.

As a philosopher of history, philosopher of culture and sociologist Merezhkovsky rejected the *middle(-of-the-road), intermediate*: it was extremes like antiquity and nowadays, the people and the genius and so on that were invested value, as analysis of the essays on Montaigne and Pushkin clearly shows. As an aesthetician, he considered worth praising and reproducing a standard embodied by what possesses plasticity and appears out of beholder's reach as if „beyond" a *transparent and impenetrable* boundary; what does not confirm to this type was rejected as non-beautiful or as irrelevant to beauty.

The core symbol of human existence, tragedy, contributes to translate the world of transparent and impenetrable boundaries in aesthetical terms: of powerful illusionism and „aesthetical distance". Merezhkovsky's own intimate condition was determined by the same *receptive rupture*: by chastity and sensuality, to define it in ethical terms; he demonstrated it in the epilogue of the travelogue „Acropolis" („Акрополь", 1895; in Merezhkovskij 1914, 17: 18; cf. below, note 27). It is the model of perception and conception he assigns to ancient Greek tragedy proper („Tragedy of Sensuality and Chastity" („Трагедия сладострастия и целомудрия", 1899; Merezhkovskij 1914, 17: 19-24).

The basic intuitions of this aesthetic were consistently expressed in „Apollon Maykov" (cf. Ibid. 18: 69-88; Lyutskanov 2011b) and in „Turgenev" (58–68). In „Turgenev" they unfolded side by side with Merezhkovsky's historiosophic intuitions and, furthermore, this 1909 essay merged his 1890s and 1900s intellectual horizons. It introduced Turgenev's visions of love and of Christ as transcending Tolstoy's and Dostoevsky's one-sidedness. Merezhkovsky designated this

* I rely on Sergey Averintsev's interpretation of „Parallel Lives" (Averintsev 1973: 183-184, 190, 194-196).

love as „chastity in love" („влюбленная девственность"); it seems to me a slightly sublimated variation of „sensuality and chastity" and it is compatible with a stressing of Mary's virginity to the detriment of her maternity. His analysis of Turgenev's feminine protagonists and their mystical experience shows how alien to him were the aesthetics and dogmatic of flesh „charred" of ascesis and of its resurrection through insight and revelation. And even when associating them with the appearance and hence the aesthetic type of the icon (61) and when deeply sympathising them (61, 62, 64) he did not recognise their potential for aesthetic autonomy: it is defined negatively – through the beautiful plasticity of *Turgenev's muse* (63, 64) – and is therefore conditional. In another case they were perceived indirectly – through sculprure's *minor* alter-ego, illusionist painting (see Merezhkovsky on Maykov's failure to depict Christians: 83). In fact he implicitly refused them his final sympathy and the final right to be represented in terms of their own. Merezhkovsky is not with Eleazar, but with Laokoon. And he found it possible to dissociate Turgenev's Christ from Orthodoxy equated with one-sidedly (splendour without humility) understood Byzantinism (66). The image of Turgenev's muse visualising Christ materialises the receptive rupture already pointed at as constitutive of Merezhkovsky's image of the world: she had seen Him with eyes closed and dreaming (64).

These basic aesthetic parameters are contrastly different from those feeding Byzantine art, compare: (Demus 1976 [1947]). Annihilation of the intermediate, when applied in virtual mapping of the world, has been recently given the name „Balkanism" (Todorova 1997) (and Merezhkovsky's „Acropolis" is quite representative). I cannot judge whether and to what extent the two modes of annihilating the intermediate (creating of „aesthetical distance" and imag(in)ing doubly unsound limitrophe zones) are interdependent. But I cannot refrain myself from sharing the idea that rejecting and subsequent neglecting of Tradition's authority in favour of the solely authoritative primary source (the Holy Scripture) pertains to the same invariant. „Monumental solitude" partly fits to name it.

These parameters cohere with the span of *the* culturable and cultured human condition and action. This condition and action are implied by the overt equation of West with Europe, East with Russia, Christianity with that West-and-East and beauty with plasticity throughout the book; and are possible only when views and values of Hellenity and its disciple Europeanism (both adhering to and confronting it) are professed.

This spiritual, psychic and somatic impulse of self-identification which penetrates Merezhkovsky's work attains its artistic form due to the normative force of plasticity, of depiction making plasticity conceivable. It finds its paramount expression in tragedy, sculpture, architecture, and in literature – in a kind of literature constantly bearing as its „inner form", as its referent interiorised into the structure of the sign and designation *natura*, *natura* in its manifest plasticity.

In his work I discern a combination of outlook intuitions, some of which could be recognised as ancient and others – western-Christian (Catholic and Protestant in aesthetics and Protestant in philosophy of history). He wishes to touch, if not with fingers at least with eyes („Acropolis", „Apollon Maykov" etc.); he likes white marble sculpture and rustic lifestyle and dislikes rich enamel and paint decoration („Acropolis"; he submits to neo-classicist[4] reduction the phenomena of ancient sculpture and architecture, conceiving them as principally lacking paint); he feels the centuries of Church tradition (and especially of Byzantine) as burdensome, compromising or insignificant, not as supporting. But even this reduced and thus purified Christianity was not delegated the aesthetic consistency Hellenity was. (It is symptomatic that, in his works, neither the gothic cathedral nor the mystery drama enjoyed praise comparable with the one Attic tragedy and architecture did.)

European sensual and intellectual experience communicated its professor and adept an urge for elegiac embracing it; and probably a culture of exclusion of the „near" in favour of the „distant".

Alternative Literary-Historical Myths: Vyacheslav Ivanov, Lev Pumpyansky

Yet the intellectual culture of the Russian „Silver age" made articulate intuitions contesting Merezhkovsky's ontology and aesthetics. It therefore suggested a more encompassing cultural universe and art history, despite the fact that at times a more densely-*hellenophone* language was employed. I analysed the exhaustion of the helleni(sti)c constituent of Merezhkovsky's paradigm (by Ivanov) and the breakthrough beyond its symbolistic constituent (by Pumpyansky) in (Ljuckanov 2010), but there I was preoccupied with the task to offer a schematic Russian genealogy of Bakhtin's idea of novel, and important axes of comparison remained unattended.

1. Ivanov's idea (in fact a hybrid of myth and conceptualization) was most densely expressed in his paper „The Poet and the Rabble"[5] (1904); he demonstrated a more scholarly stance in „Athene's Spear" (1904), "On Gay Craftsmanship and Wise Gaiety" (1907) and elsewhere. For him and Merezhkovsky literature's run through history was tragic, it included an instance of Fall and it displayed three phases: of unity, of division and of new unity. (Ivanov's scheme is more complex: he spoke of several types, or historical formations, of art and of interrelation between art and society). And it was symbolism which was expected to prepare for and bring forth the new unity. But there were four *substantial* differences: for Ivanov division, dividedness was already manifest in Pushkin[6] (for Merezhkovsky he represented an unattained harmony); tragedy is sociological; tragedy forms a personal existence and not an existence of an essence; some artistic artefacts and periods left unattended or refuted by Merezhkovsky were invested artistic value[7] Ivanov saw the core of the tragedy in the split between poet and people, the fate of both parties being tragic. It would be superficial or insufficient just to adduce the „necessities of time" (of 1900s, compared with the 1890s) for explaining the tint of sociologism in Ivanov's speculation. Due to him art solved a sociological, of the mystic community, task, and not a philosophic neither a culturological one. Of course, we could consider the Poet and the Rabble abstract elements. But, unlike „flesh" and „spirit", „Hellenity" and „Christianity" and so on, they conceptualise an existence with regard to its personality and not essentiality. In brief, for Ivanov the intimate structure of universe was '(inter)personal', for Merezhkovsky it was „essential".[8] If the universe is a meeting (or a missed meeting) of persons and not an entanglement (confusion) or confrontation (separateness) of essences[9], it invites first a cognition definable as sociological. Yet this is not the case in Merezhkovsky's universe: persons and their „miss-meetings" come to the fore here to just represent the essences (and their configurations). And it is a function performed by concrete personalities (no matter to what extent typified); the notion or concept of a person is in no way made a philosophical category.

In Ivanov's work the reality of the socio-cultural network signifies the reality of the artistic form called tragedy; both are real but, unlike what we are used to think, the former is not „more real" than the latter. Ivanov acknowledges tragedy; Merezhkovsky – *via* tragedy. Ivanov's tragedy is a symbol excerpted, and Merezhkovsky's – a symbol imposed. Due to Ivanov's works the culture of each epoch is a milieu of social tragedy, and one tragic configuration succeeds another. Due to Merezhkovsky's, the culture of all epochs manifests a tragedy which is always the same, just the performers being different; and the tragedy is referential and psychic rather than auto-referential and communal... A primary form of (self)signifying the being with Ivanov is the symbol, a symbol tending to an emblem – that is, to condensation of discursive 'flesh' in order an infinitely subtle sense to be expressed. Ivanov's discourse employs words conscientiously and with the intent of a contributing self-incorporation into the cultural memory (cf. Averintsev 1989), which backs this tendency. The impersonal core of Merezhkovsky's universe bends his symbolism towards allegorism.

In the domain invested aesthetic esteem forms were included (fresco painting, for example) which had been unthinkable of there for Merezhkovsky and within the paradigm represented

by him.[10] In „On the Gay Craftsmanship and the Wise Gaiety" and in „Two Elemental Forces in Contemporary Symbolism" (1908) medieval art as a whole was included into what was considered due art or artistic[11]. The first essay introduced the historiosophic and culturosophic category of *alexandrianism* (from Hellenistic Alexandria in Egypt) and it was a category upsetting the purity of distinction between „hellenity" and „barbarity" characteristic of Ivanov's thought. The same paper (and other ones) claimed that separation between „art" and „craft" was relative and misguiding.

Expanding the realm of what is (to be) attended by history and aesthetics – that is, of the Classic – was made manifest in attributing the initial break of Russian literature already to its first "classic", Pushkin. From now on, if a history of Russian literature was to be written, it had to include pre-Pushkin literacy and writings – the 18th century as well as the medieval. And it would be an interest fed not by positivistic scrutiny but by philosophical quest. Moreover, Vyacheslav Ivanov stood at the threshold of a previously alien culture – the Byzantine.

2. Stepping forward into the years or radical transition, the late 1910s and early 1920s, another contestation of Merezhkovsky's Hellenocentrism is produced.

Lev Pumpyansky pointed out the inner *cyclic* dynamics within the classical tradition. For him the cyclic was the form not of the *long term* of literature (in contrast to Merezhkovsky, who associated the cyclic with the whole run of a literature), but of its „middle length" term: thus the classical tradition unfolds as an alternation of „classicizing" and „romantic" „symbolism(s)".[12] Tradition appeared to be a tautological (tautegorical?) deployment of Greco-Roman mythology, of the Roman town foundation myth first of all; it looks more like Romanisation than Hellenisation. Then, the chief aim of classical transmission was pointed at: the homeland found, or the town founded.[13] Christianity was, from one side, included, and, from other side, marginalised – insofar it was considered as „content" and not as form-producing force. (Pumpyansky approaches Ivanov for the first thing, and he goes further than Merezhkovsky for the second.) But outside the classical tradition and Christianity incorporated into it lies a *reservoir of images which gravitates to a consciously unrecognised yet experienced entity – another homeland.* It is a homeland irreducible to the archetypal symbol of Rome and it could predetermine an artistic activity excluding the author from the classical succession. Further, notion of that homeland is delivered by art and word so profoundly different from „poetry", that Pumpyansky called them „religion". It is an experience noticeable in the early works of Mikhail Lermontov, says Pumpyansky.[14] "Mature" Lermontov succeeded in coming across his place within the classical tradition, but literature contemporary to Pumpyansky, of the first two decades of the 20th century, was going to detach or had detached itself from it; this being prefigured in Pushkin.[15] Pumpyansky recognised in Pushkin's „Monument" a Poet's „break" with the Empire, that is, with the institution guaranteeing that his word will last for ever and breeding him safe in the bosom of Roman civilization and Hellenic culture. „From being a Horace, Pushkin now transforms into an Egypt, an eastern poet [...]" (205); „the coming into being of a second Russian literature is foreseen" (207); „There is no immortal state (in this sense there is no Empire), but there is a future group of peoples, and we have to definitely look at ourselves from *their* (and not from conditionally-empire's) point of view" (207). Not a world of fame and thirsty for „new sounds", but for good and love (208). Merezhkovsky's idea of the „second" Russian literature (one that has in fact detached itself from the Greco-Roman tradition) was radicalised, but the germ of crisis, death and rebirth into *something absolutely different* was seen to be present already in Pushkin. Pumpyansky saw in Pushkin neither harmony (as Merezhkovsky did) nor merely a tragic break between the poet and the public („the rabble") (as Vyacheslav Ivanov did), but a pregnancy with prefiguration: prefiguration of something unseen within the cyclic lifespan of the culture-and-civilisation still inhabited and professed. „Eternal Companions" considered time as cyclic, the same was with Ivanov; Pumpyansky conceived the time-space continuum eschatologically (vis-à-vis a radical breakthrough). This new, or alien (from the standpoint of classical tradition) literature would not refrain itself within

the acknowledged boundaries of „romantic symbolism", classicism's alter-ego. Something absolutely different was to come – neither a synthesis of „Hellenic" or „Roman" with „Christian" nor a synthesis of „classic" and „non-classic"; a non-classic was coming.

Investigating Romanisation, overcoming, as far as Russian literature is concerned, of the horizon of the 19th century and including of the 18th are important achievements of Pumpyansky's speculation on European literature and its Russian progeny. But what matters for us most is the explication of the phenomenon of *spiritual* homeland; and, subsequently, the pointing at one non-identifiable with the archetypal symbol[16] of Rome and, furthermore, of Theocritus' (of the idyll) Greece: at a homeland localisable „before", „after" and „outside" the history of „our" civilisation.[17] It looks as if Pumpyansky anticipates the cultural experience of Byzantium's uncivilised counterpart – localisable in Caucasus or further to the East, identifiable with the archetype of paradise and associable with the Near East seen as rural utopia or with what Lev Gumilev calls „the Steppe Byzantium". Pumpyansky radically re-localises the object of this intuition, already felt in Merezhkovsky (see Julian I 20; in Merezhkovskij 1914, 1: 160[18]).

On Merezhkovsky's close intellectual companions and on their representation

In professing covert imbalance between Hellenity and Christianity and in his elegism – of one bound to be neither insider nor impartial outsider – Merezhkovsky had immediate predecessors, or, to adopt the receptacle of the book we comment, companions. They were, in some important aspects, either too intimate or too historically close to be objectified as representations of the Tradition; instead, they were assigned a position lying between the protagonist's and the narrator's. At least once the intermediate stance and its function were displayed explicitly: in the essay on Marcus Aurelius Ernest Renan was referred to as a scholarly authority on the subject and as a simile of the protagonist (Merezhkovskij 1914, 17: 25-27, 31, 37-38, 44).

As I have suggested, the general disposition of the civilised and culturable universe within Merezhkovsky's mental map is similar to Plutarch's, implied in the „Parallel Lives", and probably dependent on it.

Another simile and probable source is Renan's confronting „Aryan" with „Semitic" people. His „Apostles", a book to which Merezhkovsky referred as to authority (Merezhkovskij 1914, 18: 83) and which represents an image of the Levantine propagators of Christianity and their social setting (Renan: 194-195) strikingly similar to that in Merezhkovsky's „Julian the Apostate"[19], could have been one of the textual sources. His „Life of Christ" could have been another one; Merezhkovsky's use of the name „The Galilean" for Jesus Christ could be a point of departure in an inquiry. The notion of Semitic inferiority induced by Renan could have interplayed with the theoretic frame imposed by a Russian opus in morphology of history which foreran O. Spengler's. In „Russia and Europe", Nikolay Danilevsky distinguished ten historico-cultural types, inspecting each of them regarding four aspects („fundamentals") of activity (religious, political etc.); he posited the incommensurability of types but ranked them by variegation (mono-, bi- etc. aspectuality) of development. Nikolay Mikhailovsky revisited the distinction between levels and types of „developed-ness" (cf. Zen'kovskij 2001: 359) and further „normalised" the 'polilogic' vision of history; due to him some ethnic families reached a high cultural „level" but were bound to an inferior cultural „type". (Several characters in „Julian the Apostate" witness to Danilevsky's and Mikhailovsky's combined impact. Merezhkovsky's image of the world was closer to Mikhailovsky's: Merezhkovsky conceived history as a succession of stages (and as one: though disturbed by Helleno-Christian bifurcation) and Danilevsky as a variety of developmental forms (that is, as plural: though one hardly damaged by self-affirmative messianism).

A third simile and quite probable a source for Merezhkovsky's dual and covertly imbalanced image of the world is, as everyone could suppose, Nietzsche. I mean his confronting of classical with decadent; identification of Christianity and decadence; definition of modernity. His late work „The Wagner Case" (1888; Nietzsche 1990: 303-339) suggests an idea of how the classical and the decadent merge in European 19th century which has in common with Merezhkovsky's idea of dramatic mingling and struggle between Hellenity and Christianity as the kernel of Western history.[20] Merezhkovsky's 1890s' image of Christianity memorised a joyous vision of „the Good Shepherd" (Julian I 4; in Merezhkovskij 1914, 1: 26-27) but introduced Nietzsche's polemic and gloomy identification of Christianity with decadence („The quest for salvation [...] is the purest expressive form of decadence [...]". („The Wagner Case"; Nietzsche 1990: 338)). Within „Eternal Companions" only traces or anticipations of the associative complex *Christianity – (social) equality – corruption – dullness – death* are discernible. (In „Acropolis" it provided a layer within the multilayered frame against which the narrator's epiphanic experience was shared.) But throughout the novel about Julian the complex was repeatedly recalled. Besides, Merezhkovsky's picture of pagan's antiquity own decay (Julian I 13; in Merezhkovskij 1914, 1: 94-103) gravely resembles Nietzsche's characterisation of decadence in literature: „[...] the work does not live as an entity. The word attains sovereignty and pops out from the sentence [...]" (Nietzsche 1990: 317). It seems that modernity was conceived as a kind of (in fact, two kinds of) hypocrisy, of suffering a split between the classic and the decadent; as a condition of the self reluctant to confess its split or inclination to decadence and thus false either regarding itself (exemplified by Wagner) or regarding the others (exemplified by Brahms) (Nietzsche 1990: 336–338). If we are to introduce here another intellectual opposition invented by German aesthetic, one between the „naïve"and the „sentimental", both the classic and the decadent would be identified as „naïve"* and their merging in modernity as „sentimental". Moreover, the modern is identifiable with what is an expression of „physiological contradiction": Brahms, for example, „possesses the melancholy of powerlessness, when creates he does not derive from abundance but longs for it" (Ibid. 335). It looks like as if Merezhkovsky interiorised Nietzsche's assessments to produce a mild antithesis: he reinterpreted the hypocrisy of modernity as an unsuccessful attempt of a synthesis; the (at least potentially) comic – as tragic. And when one reads „Eternal Companions", one is driven to think that modernity is old, too old – his Mark Aurelius and even his Pliny (the Younger) look almost like modern men. Next, this work on Wagner left, in a footnote, an important reprimand addressed to both wide public and scholars (philologists) regarding etymology and semantic of the ancient Greek (Doric) word „drama". „It is a real disaster for aesthetic that the word drama is always translated with „action". [...] Ancient drama had in mind big *pathetic scenes*; it excluded particularly the action (and moved it *before* the beginning or *behind* the stage). The word drama is Doric in origin and according to Doric language use meant „event", „(hi)story", both words in hieratic sense. The oldest drama represented the local legend (the legend of the place), the holy story upon which the cult had grown (thus not action but event: in Doric δρ ν in no way means „to act")" (Ibid. 321–322). Merezhkovsky's portraits of *auctores* under the sign of tragedy look like ingenious drama – pathetic scenes justifying the corresponding author's place in the canon and in fact representing variants of a sole holy (hi)story, of a sole „pathetic scene". It was an unintended effect, I think. Nevertheless, regarding both the dynamic form of history and the form of its main symbol Merezhkovsky seems to have depended on Nietzsche.

I would like to reassess the interpersonal structure sketched above not fusing the realms of „life" and „work" but acknowledging their difference and correlativity. Besides, I would like to specify on one more source of inspiration insofar Merezhkovsky's conceiving of history is regarded – a medieval version of Christian chiliasm designated as Joachism, after the name of its founder Joachim of Flora.

* „[H]e possesses the naivety of decadence" (ibid, 334).

A mental scheme compatible with Joachist chiliasm was exposed already in the 1891 poem „Future Rome" („Будущий Рим").[21] Within „Eternal Companions" (cf. endnote 2 below) the essay on Longus' „Daphnis and Chloe" („Дафнис и Хлоя") is the most telling. It considerably contributes to the semantic architectonics of the book's original version, occupying a position just after the opening essay, „Acropolis", one playing the role of an epigraph. In a later version of the book it was replaced with the essay „Tragedy of Sensuality and Chastity". Discussing Merezhkovsky's chiliasm varies: some investigations point out its Joachistic roots (Löwith 1949: 210–211; Sarkisyanz 1955: 103), others just hint at them (Stammler 1966: 189 etc.) or discuss the topic at length but do not mention Joachim (Rosenthal 1975) and even chiliasm (Bedford 1963; Spengler 1972: 77–127), and some even evade the theme although they refer to highly relevant texts and related topics (Rosenthal 1974: 435–36, 439; Frajlich 2007: 49–59, 52–53). Karl Löwith, in a brief survey of what he calls modern transfigurations of Joachism (1949: 208–213), mentions, after Lessing, Hegel and Schelling, Merezhkovsky, regarding him as an adept of Schellingian tradition in (Poland and) Russia (1949: 210–211); and Emanuel Sarkisyanz sets his doctrine of the Third Testament against the autochthonic and the Eastern context... Screening of Winckelmannian impact (Rosenthal), underestimating its blending with Neitzsche's (Frajlich) and non-mentioning of Joachim blurs two basic traits of Merezhkovsky's condition regarding history: the „domestification" of the *long term* (but cf. Bedford 1963: 160) and the merging of different epochs' horizons in his life and intellectual ends.

Works discussing the possible direct impact of Joachim on 19th century European thought in general and on Merezhkovsky in particular are referred to in a recent paper from Olga Matich (1999: 112–113). The Brockhaus and Efron Encyclopaedia does not contain article on Joachim, but he is mentioned in the articles „Chiliasm" and „Gospel (Eternal)". As far as Merezhkovsky is concerned, I am arguing for the mediating role of a Renan's work (referred to in the encyclopaedia): „Joachim de Flore et L'Évangile Éternel", in „Revue des deux mondes", Vol. 64, no.7-8 (juillet-aout), 1866. Dispositions for interpretative attuning the Old and the New Testaments as well as for commentary on John's Apocalypse pervade the subtext and the text of Merezhkovsky's novels „Antichrist (Peter and Alexis)" and (to a lesser extent) „Resurrection of Gods (Leonardo da Vinci)".[22] As I mentioned, Karl Löwith (1949: 210) had pointed out mediators of a different type – G. F. Hegel and F. W. J. Schelling. The result of Schelling's exegetical work seems to have left imprint on Merezhkovsky's version of the Joachist triad. Cf.: „Peter, Paul, and John represent the three stages of the Christian church. [...] The first represents the Age of Catholicism, the second that of Protestantism, the third the perfect religion of mankind" (Ibid. 210). As we see, the Churches of the Christian East are excluded. This framework, self-colonising (as N. Trubetskoy would have called it) yet provoking self-affirmative messianistic reaction, was adopted by Russian thinkers, no matter whether critically or affirmatively... Plutarchian cosmology, or *oikonomia*, became a philosophy of history: being communicated the Joachist impulse.

In his early *poema* „End of the Century" („Конец века", 1891; Merezhkovskij 1914, 23: 253–265), thematising his Paris impressions, Merezhkovsky devoted Renan a chapter, one of ten, depicting him almost a sage and setting him in contrast to the city's worldly hectic. It is noteworthy that the Syrian element, one exemplifying Levantine degradation with both Renan and Merezhkovsky, was by both firmly associated with trade and life in cities. In brief, Merezhkovsky picked up traits from Renan's indirect and sporadic auto-portraying to sum up an image capable of resisting the notion of succumbing into decadence and to fix that image twifold: as Renan's portrait and as his own auto-portrait. The image bears existential content trialled for intellectual credo. The introverted aspect of the image was made explicit in „Acropolis" and in poems like „Children of the Night" („Дети ночи"). And its extroverted aspect split into two similes – Renan and Mark Aurelius (this was made evident in the essay „Mark Aurelius" within the „Eternal Companions"). The trialled experience was gradually overcome, and a new one was anticipated: one extractable from and ascribable to Nietzsche and Julian the Apostate. From that, new, stance Re-

nan and Mark Aurelius were conceived as forerunners (or, probably non-intending, heralds). And their portraying proved preparatory. Later on and similarly (though assisting at creation of more or better, or better-known works) Nietzsche and Julian moved into the past. Merezhkovsky's next doubles from the realms of the history of ideas and of the „fictive and imaginary" are less conspicuous, at least for me. But I could suggest that they – like the previous pairs – had in common with the way Joachists conceived Joachim and St. Francis (or St. John the Baptist and Jesus Christ) (cf. Löwith 1949: 151–152). Merezhkovsky locates himself in between pairs of similes, one pair conceivable and employable as John and Joachim are (as heralds) and another – as Jesus and Francis are (as the heralded consolers). This four-fold orientation helps Merezhkovsky's dynamic self-identification within the run of a history experienced and postulated as sacred.

I argue that it persisted; but Renan and Marcus Aurelius were displaced by Nietzsche and Julian the Apostate. „During these years [1894–96] Merezhkovsky attempted to make himself into a superman – to live according to Zarathustra" (Rosenthal 1974: 437). „Julian was obviously Merezhkovsky, or more exactly, the new man Merezhkovsky hoped to become" (438). I wouldn't have made such direct extrapolations, but these statements are worth heeding. Let us focus for a while on Julian: he tried to restore Olympian faith, but it appeared to be that psychologically he was not a Hellene (I 23; in Merezhkovsky 1914, 1: 183) and that he in fact re-established a kind of Christianity under pagan guise and employing anti-Christian rhetoric (II 5, 9 etc.; 1914, 1: 218, 220, 246 etc.). And let us compare Julian with Nietzsche, as assessed in K. Löwith's work „Nietzsche's Revival of the Doctrine of Eternal Recurrence" (Löwith 1949: 214–222). „Nietzsche did not realise, however, that his own *contra Christianos* was an exact replica in reverse of the *contra gentiles* of the Church Fathers" (220). „The Greeks felt awe and reverence for fate; Nietzsche makes the superhuman effort to will and to love it. Thus he was unable to develop his vision as a supreme and objective order as the Greeks did, but introduced it as subjective ethical imperative" (221). He was not so much „the last disciple of Dionysus as the first radical apostate of Christianity" (222). Löwith's account helps decipher Merezhkovsky's portrait of Julian as a means for freeing himself from the authority of Nietzsche and from elegism; for disambiguation between the self introduced by Nietzsche's influence and a different self. Within such an interpretation, recurrent pointing at Julian's (metaphysical, *metasomatic*) illness sounds like recurrent alluding at Nietzsche's somatic, and afterwards psycho-somatic, disease.

From an attaining-of-the-self perspective, Mark Aurelius and Julian serve as epic projections of more intimately felt „common souls"; as mediators, as means for disambiguation, sublimation and liberation. The second mediator was given far larger a role and the one he mediated, Nietzsche, remained in Merezhkovsky's works unmentioned.

Concentric or merging series of companions tending to form pairs populate Merezhkovsky's intellectual neighbourhood. Two of these companions embody the juxtaposition of his and Plutarch's intellectual horizons: Mark Aurelius and Julian. The boundary line between *Romanitas* and Hellenity, and between *gesta* and *scripta* (or *dicta*), lies *within* their selves to reproduce the slight ultimate imbalance... (see Julian I 18 in Merezhkovskij 1914, 1: 144–145; etc.).

Discussing the reasons for Joachism's historical unsuccess, Löwith (1949: 153–154) argues that it in fact ignored the ambivalence of the history of Christian church which „is, and always has been, a constant struggle of the spiritual man against [...] the man of the world". Church and man in history were bound to balance between Christian order and freedom, and worldly disorder and dependence. This duality of man was well felt or understood by Merezhkovsky, but instead of Christian history, Christian order-and-freedom he introduced a history of classicism, or the History of Classicism. In the early 1900s he gradually Christianised it, thus actualising the Reformation constituent of his twofold, Renaissance-Reformation, existential and intellectual programme.

Eternal Companions against the context of mid-20th century scholarly elegies of Paneuropa

The chief technique employed to compose not the inner form and the main symbol of Merezhkovsky's work, but its exoteric texture was the "varied repetition of the same theme".

„The impression of a unified, progressive event whose advance binds together the various elements is much weaker than the impression of a juxtaposition of [...] very similar but separate scenes. [...] It is a cycle of scenes. Each of these occurrences contains one decisive gesture with only a loose temporal or causal connection with those that follow or precede. Many of them [...] are subdivided into several similar and individually independent pictures. Every picture has a frame as it were a frame of its own. [...] And the intervals are empty. [...] Even within an individual scene the development, if any, is halting and laborious. [...] This impressiveness of gestures and attitudes is obviously the purpose of the technique under consideration when it divides the course of events into a mosaic of parceled pictures. [...] The various phases of the story [...] are concretized in gestures to such an extent that the pictured scenes, in the impression they produce, closely approach the character of symbols or figures, even in cases where it is not possible to trace any symbolic or figural signification".

Thus Erich Auerbach characterises the style represented by two remarkable eleventh century pieces of literature, „The Live of St. Alexis" and „Chanson de Rolland" (Auerbach 1957: 100–101). I find the characterisation highly applicable to Merezhkovsky's „Eternal Companions" (if we replace „scenes" with „essays", „pictures" with essay's chapters and non-denoted parts, and the emptiness of intervals between scenes with the blanks between the essays; and if we speak of history and not of story). Curiously enough, insofar the epoch between the fifth and the thirteenth century represented in Merezhkovsky's mind all that did not deserve any aesthetical attention (usually he misses even to condemn it for its outlook obscurity, stitching to the common phrase „dark middle ages"). Here I find not a coincidence, but a manifestation of a cognitional rule. I would roughly define it as an inclination towards similitude with your antagonist; or as strong antagonistic impulse fed by the presentiment of similitude. If this is a rule, it is of the same epistemological rank as the rule saying that we consider what (or whom) is intermediate between us and our antagonist as doubly unsound.[23] A separate inquiry would probably show that Merezhkovsky's book exemplifies a stylistic shift within the literary history discourse analogical to a shift underwent in literature (regardless of genre differences) in the time span between late antiquity and high middle ages. Putting the book against the double context of 19th century criticism and of such books as Giorgio Vasari's „Lives of Artists" seems to me promising. But now a comparison with one particular post-ceding book looks far more accessible.

Merezhkovsky's „Eternal Companions" schematically prefigure Auerbach's „Mimesis" (written in 1942-1945 in Istanbul, in German). These books share their object, theme, intonation, ideological considerations, treatment of material and, of course, scholarly domain.

They implemented an effort to encompass the whole European tradition from ancient Greece to the 19th century and to put it beforehand as an observable and coherent though antithetical entity.

They speculated on or surveyed the main threads constituting its self-identity through the ages (and agreed on the sources of those threads). Auerbach undubiously demonstrated the aesthetical soundness of (Judeo-)Christianity (and did it already in the first chapter of his opus (1957: 11–19)), the complete parity between it and what Merezhkovsky calls Hellenity (Auerbach 1957: 19–20 etc.). (Yet the chapter's title, „Odysseus' scar", introduces a point of view on the subject which questions the balance: in fact a situation is described in which the world of Bible enters the world of Homer and not vice-versa; and I don't thing that chronology is what has determined such a perspective. (One could have argued that occurring of trans-temporal vision in the pieces of Judaic narrating is a criterion weighty enough to provoke abandoning of the chronological order imposed on texts from scholarly stance.) Although welcomed, Judeo-Christian mentality and

mode of wording seems to be and is represented as the newcomer on the scene.)

They lamented the feebleness of their author's (physical ergo full) contact with the tradition and embodied the compensatory impulse to withhold it virtually. In Merezhkovsky's book lamentation was made articulate in the epilogue of the opening essay[24]; in Auerbach's case in the book's epilogue[25].

Illocutionarily, they achieved an inclusion of the national communities they pertain to (Russian, German) into the broader community which had constituted and sustained the tradition (this is what I called ideological considerations). (Merezhkovsky did it far more boldly or rustically, introducing a syntagma of five essays on Russian authors to take between one third and the half of the whole work. Auerbach gives the floor to the *superior other, or to the alter-ego of greater merit*, that is, devotes at least the half of the book to French literature and almost the entire one to Romance literatures; he lets the German speak rarely (one chapter of 20 is devoted to German literature), chiefly from the standpoint of scholars to which he refers and also as a second-plan context against which the character of, for example, French heroic epic is better seen (Auerbach 1957: 106).)

They organised the material into a sequence of countable episodes, each of them an image of the whole, insofar the episodes represent variant manifestations of the main opposition or conjuncture: „Hellenity" and „Christianity", the Homeric and the Biblical way to word. (I lay aside the differences between the two pairs of key concepts. It would be enough to state that Auerbach emphasised the necessity of synthesising every-day realism (illusionism) with tragic stance and Merezhkovsky – of reconciling asceticism with love of worldly live. That is, the former departed from aesthetic terms and the latter from world-view ones). What was in Merezhkovsky's book a monotonous, partly progressing and partly retreating, series of almost hieratic „gestures" became in Auerbach a smooth-flowing narration of the literary historian, densely populated with considerations employable by theory. Yet Auerbach was not far from Merezhkovsky's dramaturgic approach: his statement that St. Augustine's work for cohering Greek and Judeo-Christian mode of explaining the world had been abandoned for centuries (see 1957: 65–66) could be conceived as the initial point of Auerbach's variant of the *long term* drama of European cultural history. Furthermore, Auerbach almost lamented that „the widespread and long-enduring flowering of the courtly-chivalric romance" merged with the reanimated „antique doctrine of different levels of style" into „an idea of elevated style" during the Renaissance, which restricted realism and, as it seems, delayed its emergence, in the wholeness of its intensity and depth, for centuries; cf. Auerbach 1957: 121. But the ultimate realism producible by a Homeric-Biblical synthesis, unlike the synthesis of „Hellenity" and „Christianity", was hardly ahead: from the standpoint of fin de siècle Merezhkovsky just anticipated the third act of the drama and from the height of the 1940s Auerbach regarded it as fait accompli. Thus Merezhkovsky's and Auerbach's elegism appear to have had different sources and scopes. It looks like as if the former's one had purely personal (psychic) character and lacked historical grounds. Yet it would be misleading a conclusion. Historiosophical elegism was let sound in Merezhkovsky's lyric of the time: „we are at the table when the feast is over, when everything is ate and drunk by our fathers" (it is a statement with several referents, one of them being the masters of European art conceived as adoptive fathers of the lyric speaker).[26] (This stance was given a powerful echoing in Merezhkovsky's novel about Julian the Apostate. Julian is depicted as the first to have the attitude to Hellas Schiller had called „sentimental".[27] Plutarch's (and Mark Aurelius') stance would have still been one on the verge between „naivety" and „sentimentality". Merezhkovsky and Auerbach share a position which, within their personal existential horizons, could sweep to either type (Plutarchian and Julianian).) Whatever the differences, these books share a classicist attitude to European, or Western tradition in the way Plutarch's „Parallel Lives" do with regard to Hellas of the polis[28] (or what we call classical antiquity); this is what feeds their profound yet not gloomy elegism. The emotional stance of Merezhkovsky's work bears a powerful trait of messianism (which is by definition open to future

and to optimism); in Auerbach's it is sublimated[29] into the forms of quiet enjoying of heritage from the standpoint of a scholar who still can deliver his knowledge to colleagues and the wide public (despite the war and despite the „approaching unification and simplification", Auerbach 1957: 488). Having adopted a secularised and semi-hellenised Joachist trinitarism, Auerbach attained, besides, a post-historical position. Thus his elegism encompassed the trinitary scheme; with Merezhkovsky, on the contrary, elegism was framed by the pattern of messianic suspense. In both authors the Joachist trait underwent one more transformation. Merezhkovsky speaks of three Revivals (of the 4th century, the Renaissance and the forthcoming; in the essays „Daphnis and Chloe" and „Pushkin"); Auerbach discerns three major moves (near to success or successful) towards synthesis (Augustine, Dante and 19th century realism). They fix their attention on periods of transition and not on the aeons landmarked by them.

But how these threads constitutive of European literature and intellectual culture transmuted throughout the life-span of Europe's eastern neighbour, the Eastern Christianity, remained unclear and, moreover, uninquired (cf. Angelov 2008: 96). Auerbach had the epistemic tool (recognising Greco-Roman antiquity and Judeo-Christianity aesthetical parity); Merezhkovsky might have had unclear wanting sometimes, but the lack of adequate tool for interpreting prevented him from progress (the 1899 essay „Tragedy of Sensuality and Chastity" is pointing).

They shared the domain of the history of European literature, Merezhkovsky's book disciplinary syncretism being withdrawn in Auerbach's to the rear, almost into the subtext. In fact Merezhkovsky's attempt belongs to the paradigm of „psychobiography" studies, and Auerbach's – to a subsequent and philology-centred one. Merezhkovsky demonstrated a similar effort to delve into the texture of works discussed in a next book – „Leo Tolstoy and Dostoevsky" (but person-centrism still dominated).

A similar but more complex and less visible relation exists between „Eternal Companions" and the intellectual pair of „Mimesis", Ernst Robert Curtius' „European Literature and the Latin Middle Ages" („Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter", 1948).

The instance of prefiguration briefly discussed above might be explained within the hypothesis (Yuri Tynyanov's; reshaped for the aims of semiotics by Yuri Lotman: Lotman 1992: 106) that the „new languages" emerge in the „periphery" to move towards the „centre". „Periphery" produced a schematic „preview" of a certain vision of the canon (of a brief and ready-to-be-codified version: an early classicising version) aiming to constitute itself as an autonomous part of the whole; the side-effect could have been a „new language", to be used (at least as short-lived fashion) in the „centre". Closer to the „centre" the „message" is more important than the „code" (thus the different profiles of Merezhkovsky's interwar popularity in France and in Germany could be explained).

My discussion of „recycling" culturosophic ideas via German-Russian intellectual exchange is not unprecedented. „It is well known how deeply the Russian thinkers of the nineteenth century have been influenced by Hegel and Schelling. It is therefore not surprising to find many parallels among them, for instance, in Krasinsky's *Third realm of the Holy Spirit* and in Merezhkovsky's *Third Testament Christianity*. What is less well known, however, is that the title, *Das dritte Reich*, of a most influential book by the Russo-German writer, A. Moeller van den Bruck, derives from the author's acquaintance with Merezhkovsky" (Löwith 1949: 210–211).

In 1915 a German translation of „Eternal Companions" was published (München: Piper). But this book never had the popularity of „Tolstoy and Dostoevsky". Its anthologising potential should have repudiated the more refined reader. And the new-by-definition or the exotic it offered was probably overweight by what might have looked bleakly conservative or trivial in the 1910s – 1920s. Classicising conservatism had come to reign as late as in the 1930s, being influent both in the states designated as totalitarian and among intellectuals conceivable as their victims and antagonists (if I am not overestimating the influence positions similar to Auerbach's had). On the contrary, „Tolstoy and Dostoevsky" was quite on time in 1910s – 1920s: it provided the European

reader with the necessary dose of knowledge about an alien culture which was believed capable of reviving Europe. At the same time it represented the alien in a version slightly oversimplifying its peculiarities – an alien made intellectually digestible. Russian thinkers of not lesser a scope as Vasily Rozanov and Pavel Florensky and much more representative regarding idiosyncrasies of Russian intellectual culture had a very late and only academic popularity in the West, a fact which the historical caesura of 1917 – 1921 could hardly explain (and what to say about such a dense manifestation of cultural identity as the „Neo-Patristic synthesis" of émigrés like George Florovsky and Vladimir Lossky).

I have offered these preliminary considerations on European reception of Merezhkovsky's works in order to make a smooth transition to my concluding inquiry.

Alien wisdom is unwanted; I hope it would at least be recognised wisdom. But would this be possible before „we" arrive at its elements and sayings by ourselves? Can full recognition precede assimilation, adoption?

Instead of Epilogue

I avoid speaking of influences, because I am not in position to be able to prove my suggestions; I prefer to keep sliding on the verge between grouping similarities and hypothesising genealogies. From this standpoint it seems to me that Auerbach restored a parity which was absent in Nietzsche's works but which existed though latent in Jacob Burckhardt's work on the „Art of Renaissance in Italy". (It is a short passage (Burkhart 1986: 485-486) which may remain unnoticed amidst the blocks of Burckhardt's magnificent and indirect apology of Renaissance. In order to distinguish the specific of Renaissance style he mentioned in comparison and as equals the Gothic and the Greek (or Hellenic) style. He called the latter „organic" styles whereas the former a „spational" one – one combining „organic" ones and thus employing more than one architectural type (appearing to be the first of this kind in history).) A parity was suggested at whose actualisation Burckhardt's disciple Heinrich Wölfflin and Nietzsche's devoted reader Merezhkovsky gradually arrived (I mean the difference between Wölfflin's „Classic Art" and „Principles of Art History" and between Merezhkovsky's „Eternal Companions" and "Tolstoy and Dostoevsky"). These restorations treated „Classical" and non-Classical as equals but nevertheless they kept ignoring the existence of another experience which seem to have merged and probably synthesised Hellenic and Judeo-Christian experiences – the Byzantine (that is, a non-Classical combination of Classical and non-Classical). Merezhkovsky's younger contemporary Pavel Florensky came to a profound and professing expression of East-Christian aesthetic and ontological intuition. Auerbach's younger contemporary Otto Demus came to a profound and yet scholarly-distanced expression of the same intuitions, treating chiefly Middle-Byzantine monumental (mosaic) decoration. I hope this provisional and clumsy attempt to introduce Merezhkovsky (and, by the virtue of analogy and in the background – Florensky) into the context of German intellectual history (and art history ideas) is not totally misleading and unpromising.

I would like to elaborate my hypothesising on „Eternal Companions" potential to gain moderate popularity and to suggest, in addition, that it prefigures a/the much wider success. Merezhkovsky, constituting himself as staying at the end of a tradition with which he is in love and, at the same time, as a professor of new faith, is bound to give an epitomising and personal account of it. The eye of the epigone-in-love produces a simplifying and effective pattern through which the heritage attains a vivid form easy to comprehend and embrace. The simplified heritage becomes the theme, the firm ground for the *r*heme to be introduced: a de-secularised retrieval to Joachist roots. Thus he enters a suitable and profitable culture-building role – of a propagator of the True Church, which is to come. „Tolstoy and Dostoevsky" and the first novel-trilogy, „Christ and Antichrist", are variant expansions (elaborations and amplifications) of „Eternal Companions", along two axes of differentiation: 1) Russia/Europe and 2) non-fictional/fictional.

Notes:

1. Merezhkovsky attains an ambivalent position with regard to modernism as well; he accesses the human ego and projects it into eternity devoid of its idiosyncrasies and of the accidentals, but associating it with a repetitive pattern of intelligible essentials (cf. Spengler 1972: 139-140).

2. It was published again in 1899, 1906-08, 1910 and, within the corresponding series of collected works, in 1911 and 1914. In the last edition three more essays (from 1899, 1909 and 1913) were added to the initial twelve but the essay „Daphnis and Chloe", initially used by Merezhkovsky to introduce into his translation of Longus' novel (1895), was withdrawn (cf. Merezhkovslij 1914, 18: 277-278).

3. Ute Spengler's work, devoted to Merezhkovsky as a critic, fragmentises the book; but as an entity it is quite representative of a certain type of literary criticism.

4. I cannot estimate whether Johann Joachim Winckelmann's view has directly influenced him; a typological coincidence furnished with affirmative reception of Goethe is also possible. (Cf. Stammler 1966: 192-193)

5. I used Pamela Davidson's „Viacheslav Ivanov. A Reference Guide" (Davidson) for the English titles.

6. „Pushkin's Iamb was the first to express the tragic of divorce between the artist of modernity and the people in its full extent: a phenomenon new and unheard of, insofar it is the rhapsode and the crowd, the protagonist of dithyramb and the choir who confront – and these are elements unthinkable of in dividedness" („Poet and the Rabble" („Поэт и чернь"), § 1, in: Ivanov 1995: 32). In a 1981 study S. Averincev revisits the idea, enhancing it and embedding it into an academic vision of how European literature changed throughout ages.

7. „It is only the folk myth which creates the folk song and the church fresco, the choir performances of tragedy and mystery [miracle]" („Poet", § 9, in: Ivanov 1995: 38).

8. Theology of Holy Trinity reveals an analogical difference between the Latin and the Greek Church Fathers. Language particulars (that is, the range of lexemes at disposal when a certain dogmatic formulation has to be shaped, cf.: Posnov 1933: 371 (footnote 1) urge (or make visible impulses already at work) the first towards thinking in terms of essences and features and the second – of 'faces', 'masques' and 'personalities'.

9. Merezhkovsky's essential driving forces of history resemble the four elements building up the ancient universe. They have their in*tra*human projections (or sources) which, on their turn, resemble the four humours of ancient anthropology and medicine.

10. In the expansion of aesthetics' domain recognising alien (medieval and Eastern, to mention the most common) and recognising vulgar run together, in an intimate relationship.

11. Word-formation in Slavonic literary languages based on Old Bulgarian (modern Russian literary language among them) may stimulate association of „artistic" with „artisanship" (that is, craftsmanship) if a word like *художество* ('art, skill') is reanimated (what, in fact, does Ivanov). Though it is an associating alien to most post-Renaissance aesthetic (which divides and clashes 'art' and 'craft'), it is quite adequate within the context of Ivanov's aesthetic (which evolves within the second phase of Russian modernism, the first one being initiated by authors like Merezhkovsky and dominated by such like Valery Bryusov).

12. „The sense of Pushkin's poetry" („Смысл поэзии Пушкина", 1919), „Dostoevsky and antiquity" ("Достоевский и античность", 1922), „On exhaustive division, one of Pushkin's style principles" („Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина", 1923), "On the history of Russian classicism" („К истории русского классицизма", 1923–1924) etc.; in: Pumpjanskij 2000.

13. Cf. „On the history..."; „Petersburg of Pushkin and Dostoevsky" („Петербург Пушкина и Достоевского", 1922) etc.; in Pumpjanskij 2000.

14. „Lermontov" (1922; in Pumpjanskij 2000: 599–648): § 3.2 (p. 603), 3.3 (604), 5.2 (605), 10.3 (622)...; compare with 10.4 (623) ff.

15. „On Pushkin's ode *A Monument*" („О пушкинской оде *Памятник*", 1923): Pumpjanskij 2000: 205 ff.; „Lermontov", 10.3 и 10.5 (p. 626).

16. Alluding at Jungian terminology, I indicate my impression that Pumpyansky has accessed the notion of the collective subconscious from the territory of literary history.

17. I tried to discern myths of Russian literature's history which offer an alternative to Merezhkovsky's hellenocentric myth. Facing the legacy of the famous Hellenist Faddej (or Tadeush) Zelinsky would have proved unsuitable, for two reasons: first, his pronounced hellenocentrism would not have provided us with an alternative view and, second, he dealt predominantly with history of art and religion and not of literature.

18. „There was something in this sad, mysterious beauty of the North which captured and moved his hearth, like a remembrance of a far homeland" (translation mine, Y.L.).

19. See the casual character Syrax in I 1; Antioch's 'proletarian' suburb in I 6; the personage pair Aragarius and Strombic in I 18 and II 13 (Merezhkovskij 1914, 1: 1 ff., 35–37; 139–142, 281–284). A variant of the *same* image of Levantine urban milieu and man is discernible in „Acropolis" (17: 12–13).

20. Nietzsche's impact on Merezhkovsky was investigated by Bernice Glatzer Rosenthal (1974), but she paid attention to major works of Nietzsche („The Birth of Tragedy", „Zarathustra"), and to major traits of thought, such as „aestheticism" and anti-Christianity. I shall attempt here a more particularising glimpse. I access „Eternal Companions" synchronically – as an invariant having variants, and not as a re-arranged record of change in Merezhkovsky's views. From diachronic point of view, one maintained by Rosenthal, and relying on her observations, it could be judged that in that book Merezhkovsky employed 'pre-nietzschean' texts (texts preceding his intense adoption of Nietzscheanism: the essays on Flaubert, Ibsen and Dostoevsky) for 'post-nietzschean' goals (to introduce a programme witnessing that this enchantment had been overcome).

21. „Rome – this is the unity of the world: [...] / Fell the Emperors' Rome [...] / Christian Rome perished [...] / Where you are, unknown God, where you are, oh future Rome?" (transl. mine; Merezhkovskij 1914, 23: 160).

22. It is noteworthy that the main works of Joachim, published, respectively, in 1519 and 1527, bore the titles „Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti" („Harmony of the Old and New Testaments") and "Expositio in Apocalipsim" („Exposition of the Book of Revelation"), cf.: Averintsev (Joachim).

23. The latter rule already made itself manifest in antiquity, in Tacit's judgement on Armenians (who combined the vices of their more powerful neighbours, the Romans and the Parthians).

24. „I am writing these lines in an autumn night, under the monotonous noise of rain and wind, in my Petersburg room. On my table lie two small fragments of true ancient stone from the Parthenon. The noble pentelicone marble still sparkles in the lamp's light... And I look at it with superstitious love, like a pious pilgrim at a sacred think brought from a distant land" (Merezhkovskij 1914, 17: 18).

25. „I may also mention that the book was written during the war and at Istanbul, where the libraries are not well equipped for European studies. International communications were impeded [...]" (Auerbach 1957: 492).

26. mean „The empty bowl" („Пустая чаша"), to be found in Merezhkovskij 1914, 23: 177.

27. Some of the German translators of the novel (Carl von Gütschow, Verlag Schulze, Leipzig 1903; Joachannes von Günther, Wegweiser-Verlag, Berlin 1931) have caught the first constituent of Julian's still ambivalent condition choosing the subtitle „Der letzte Hellene auf dem Throne der Cäsaren".

28. Once again I point at Averintsev's reconstruction and interpretation of Plutarch's position.

29. Russian intellectual elite experienced a feeling that Russia is part neither of Europe nor of Asia; Germany had analogical experience, regarding its identification with neither Western nor Eastern Europe. This intermediate and undecided position fed both German and Russian messianism. „Auerbach's will is to demonstrate the common European foundation of the Romance and of the Germanic distinguishing himself from the attempts, old and contemporary, to think of the ethnic Germanic in terms of [detached] originality starting with the early middle ages" (Angelov 2008: 81). Merezhkovsky, similarly, demonstrated the common foundations of European(ness) and Russian(ness). But, having at sight no manifestations of Russian cultural originality comparable with Nazi penetration of Germany and invasion of Europe, he couldn't have suppressed his hope of Russia proving to be *the* helpful disciple solving the problems of Europe.

Bibliography:

Angelov, Angel. „Evropejskata Filologija" na Erikh Auerbakh". *Literaturnaja mis'l.* 2 (2008): 72–102 (Ангелов, Ангел. „Европейската филология" на Ерих Ауербах". *Литературная мисъл.* 2 (2008): 72–102).

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* New York: A Doubleday & Anchor books, 1957.

Averintsev, Sergej. *Plutarkh i Zhanr Antichnoj Biografii. K Voprosu o Meste Klassika Zhanra v Istorii Zhanra. Moskva: Nauka,* 1973 (Аверинцев, Сергей. *Плутарх и жанр античной биографии. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра.* Москва: Наука, 1973).

Averintsev, Sergej. „Sistemnost' Simvolov v Poezii Vjacheslava Ivanova". *Kontekst.* Moskva: Nauka, 1989 (Аверинцев, Сергей. „Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова". *Контекст.* Москва: Наука, 1989: 42–57).

Averintsev, Sergej. „Ioakhim Florskij". *Bol'shaja Sovetskaja Entsiklopedija.* 2009. *Big Soviet Encyclopedia Online.* 17 Feb. 2011. http://great-soviet-encyclopedia.ru/?article=0003006400 (Аверинцев, Сергей. „Иоахим Флорский". *Большая советская энциклопедия.* 2009. *Большая Советская Энциклопедия.* 2009. 17 февраль 2011. http://great-soviet-encyclopedia.ru/?article=0003006400).

Bedford, C. H. „Dmitry Merezhkovsky, the Third Testament, and the Third Humanity". *Slavonic and East European Review.* 42 (1963): 144–160.

Burckhardt, Jacob. *Kultura i Iskustvo na Renesansa v Italija.* Sofia: Nauka i izkustvo, 1986 (I refer to the following fragment: Art..., Architecture, Chapter 5: The Theoreticians, § 32. Poliphilo) (Буркхарт, Якоб. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия.* София: Наука и изкуство, 1986).

Davidson, Pamela. „Writings by Viacheslav Ivanov". A Reference Guide. *Russian Virtual Library.* 2010. Russian Virtual Library Online. 17 February 2011. http://www.rvb.ru/ivanov/3_bibliography/davidson/01text/006.htm. (Дэвидсон, Памела. *Электронная публикация – Русская виртуальная библиотека.* 17 февраля 2011. http://www.rvb.ru/ivanov/3_bibliography/davidson/01text/006.htm).

Demus, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium [1947].* London; Henley: Routledge & Kegan Paul, 1976.

„Evangelie Vechnoe". *Entsiklopedicheskij Slovar'. T. 11(21). Encyclopedia Dictionary Online.* Sankt Peterburg: Brokkhauz i Efron, 1893. 17 Feb. 2011. http://www.vehi.net/brokgauz/index.html. („Евангелие вечное". *Энциклопедический словарь.* Т. 11 (21). Санкт Петербург: Брокхауз и Ефрон, 1893. 17 February 2011. http://www.vehi.net/brokgauz/index.html).

Frajlich, Anna. *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age.* Amsterdam – New York: Rodopi, 2007.

Gippius, Zinaida. D.S. *Merezhkovskij [biografija]. Merezhkovskij, D.S. 14 Dekabrja (roman);* Gippius, Z. D.S. Merezhkovskij: *Vospominanija.* Moskva: Moskovskij rabochij (Гиппиус, Зинаида. Д.С.Мережковский [Биография].*Мережковский, Д.С. 14 декабря [Роман]; Гиппиус, З.Н. Д.С.Мережковский: воспоминания.* Москва: Московский рабочий, 1990).

Glatzer Rosenthal, Bernice. „Nietzsche in Russia: the Case of Merezhkovsky". *Slavic Review.* 33(1974): 429–452.

Glatzer Rosenthal, Bernice. *Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver age: the development of a revolutionary mentality.* The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.

Ivanov, Vjacheslav. *Liki i Lichiny Rossii: Estetika i Literaturnaja Teorija.* Moskva: Iskusstvo, 1995. (Иванов, Вячеслав. *Лики и личины России: Эстетика и литературная теория.* Москва: Искусство, 1995).

„Joachim of Fiore". *Wikipedia.* the free encyclopedia. Wikipedia online. 17 Feb. 2011. http://en.wikipedia.org/wiki/Joachim_of_Fiore#Books.

„Khiliazm". *Entsiklopedicheskij Slovar'.* T. 37 (73). Sankt Peterburg: Brokkhauz i Efron, 1903. *Encyclopedia Online.* 17 Feb. 2011. http://www.vehi.net/brokgauz/index.html.(„Хилиазм". *Энциклопедический словарь* Т. 37 (73). Санкт Петербург: Брокхауз и Ефрон, 1903. 17 февраль 2011. http://www.vehi.net/brokgauz/index.html).

Lotman, Juri. *Dinamichnijat Model da Semiotichnata Sistema. Lotman J. Kultura i Informatsija.* Sofia: Nauka i iskustvo, 1992 (Лотман, Юрий. *Динамичният модел на семиотичната система. Лотман Ю. Култура и информация.* София: Наука и изкуство, 1992, 94–111).

Löwith, Karl. *Meaning in History (The Theological Implications of the Philosophy of History).* Chicago: Chicago UP, 1949.

Lundberg, Evgenij. *Merezhkovskij i Novoe Khristianstvo.* Sankt Peterburg: G.A. Shumakher i B.D. Bruker (print.), 1914 (Лундберг, Евгений. *Мережковский и его новое христианство.* Санкт-Петербург: Г.А. Шумахер и Б.Д. Брукер (тип.), 1914).

Ljutskanov, Yordan. „Tragednja - vnutrennjaja forma Romana i Istorii". (Люцканов, Йордан. „Трагедия – внутренняя форма романа и истории"). *3rd International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism. Proceedings.* Tbilisi: Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature. 22-24 September, 2009. Irma Ratiani. Ed. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2010.

Lyutskanov, Yordan. „Equilibrium and Inclinations of a Consciousness in Transition: Merezhkovsky and Renaissance". *Russian Modernity series.* 12 (2011) Lyon: Éd. Lyon 3-CESAL.(Люцканов, Йордан.

„Равновесие и уклоны промежуточного сознания" (Мережковский и Возрождение). *Modernités russes.* 12 (2011). Lyon: Éd. Lyon 3-CESAL (submitted for print).

Lyutskanov, Yordan. „Russian Literature and the Classical Tradition" (Dmitry Merezhkovsky's „Eternal Companions"). Kuncheva R. Ed. *Literary Knowledge and Open Horizons (Expectations and Prospects).* Sofia: Boyan Penev publ. center, 2011: 155-175.

Matich, O. „Khristianstvo Tret'ego Zaveta i Traditsii Russkogo Utopizma. Merezhkovskij". ed. *Mysl' i Slogo. Moskva: Sytin,* 1999 (Матич, О. *Христианство Третьего Завета и традиции русского утопизма.* Келдыш В. и др. (редкол.). Д.С.Мережковский: *Мысль и слово.* Москва: Наследие, 1999: 106-118).

Merezhkovskij, Dmitrij. *Polnoe Sobranie Sochinenij v 24-kh tomakh.* M: Sytin, 1914 (Мережковский, Дмитрий. *Полное собрание сочинений в 24-х томах.* Москва: Сытин, 1914).

Nietzsche, Friedrich. *The Case of Wagner. Nietzsche F. The Birth of Tragedy and Other Works.* Sofia: Science and art, 1990. (Ницше, Фридрих. *Случаят Вагнер. Ницше Фридрих. Раждането на трагедията и други съчинения.* София: Наука и изкуство, 1990: 303–339).

Posnov, Mikhail. *Istorija na Khristijanskata Ts'rkva.* Sofia: Gutenberg, 1933 (Поснов, Михаил. *История на християнската църква.* София: Гутенберг, 1933).

Pumpjanskij, Lev. *Klassicheskaja Traditsija: Sobranie Trudov po Istorii Russkoj Literatury.* Moskva: Jazyki Russkoj kul'tury, 2000 (Пумпянский, Лев. *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы.* Москва: Языки русской культуры, 2000).

Renan, Ernest. *Apostoly. (Istorija Pervykh Khristianstva).* II. Sankt Peterburg: Glagolev, [s.a.] (Ренан, Эрнест. *Апостолы. (История первых веков христианства,* Т. II). Санкт Петербург: Глаголев, [б.г.]

Rosenthal, Bernice G. „Nietzsche in Russia: the Case of Merezhkovsky". Slavic Review. 33 (1974): 429–452.

Rosenthal, Bernice G. Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver age: the development of a revolutionary mentality. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.

Sarkisyanz, Emanuel. *Russland und der Messianismus des Orients (Sendungsbewusstsein und politischer Chiliasmus des Ostens).* Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), 1955. / *Russia and the messianism of the Orient (Sense of mission and political chiliasm of the East).*

Spengler, Ute. D. S. *Merežkovskij als Literaturkritiker* (Versuch einer religiösen Begründung der Kunst). Zürich: Verlag C.J. Bucher, 1972. / (Spengler, Ute. D. S. *Merezhkovsky as a literary critic* (An attempt *of religious grounding of art.* Zürich: Verlag C.J. Bucher, 1972).

Stammler, Heinrich. „Julianus Apostata Redivivus" (Dmitrij Merežkovskij: Predecessors and Successors). *Welt der Slawen.* XI. 1/2 (1966): 180-204.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans.* London; Oxford: Oxford University Press, 1997.

იორდან ლიუცკანოვი
(ბულგარეთი)

„ხელოვნება როგორც ხსნის საშუალება" და „ისტორია როგორც ხელოვნების შექმნა" — გაფართოება, გამორიცხვა და განმეორება დიმიტრი მერეჟკოვსკი და მისი *ახლო* მეგზურები

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: დ. მერეჟკოვსკი, მარადიული მეგზური, აუერბახი, ისტორიის ფილოსოფია, ნეო-კლასიციზმი, იოაკიზმი, ბიზანტიიზმი

მერეჟკოვსკის ისტორიის ფილოსოფია, რომელიც არაპირდაპირ, თუმცა მაინც ნათლად არის გამოთქმული მის „მარადიულ მეგზურებში", ელინოცენტრიზმის ნათელი მაგალითია. ის აბუნდოვნებს აღმოსავლური ქრისტიანობის ესთეტიკური და ონტოლოგიური კუთხით შემეცნებას და ეს ბუნდოვანება გაცილებით უფრო ღრმაა, ვიდრე ისტორიის მითოსურ-სიმბოლური ხატის შექმნა (ქრისტიანობის ბიზანტიური გამოცდილება იყო ნაწილობრივ მიუწვდომელი, თუმცა, მეორე მხრივ, მას მიიჩნევ-

დნენ კომპრომისულად და დამამძიმებლად). მერეჟკოვსკის ნაშრომში გამოხატულია პოზიცია, რომელიც ესადაგება რა ქრისტიანობის ერთ ან რომელიმე კონკრეტულ მახასიათებელს, თამამად შეიძლება შესაბამისობაში მოვიდეს როგორც კათოლიციზმთან, ისე პროტესტანტიზმთან. მიმართება, რომელიც არსებობს ელინურ და ქრისტიანულ სამყაროთა შორის, მერეჟკოვსკის ევროპული კულტურის საფუძვლად მიაჩნია, თანაც ამ ორივე სამყაროს გავლენა ამ კულტურაზე, მისი თვალსაზრისით, თანაბარია. თუმცა, ამ მოსაზრებამ რაღაც კუთხით შეიძლება შეცდომაშიც შეგვიყვანოს, ვინაიდან თავად მერეჟკოვსკის მიერ„ დამცრობილ“ ქრისტიანობას ნამდვილად ვერ ექნება იმგვარი ესთეტიკური სიმყარე და სიმტკიცე, როგორიც ელინიზმს.

რუსეთის „ვერცხლის ხანის“ ინტელექტუალურ კულტურას ჰქონდა საშუალება გამოეთქვა ვარაუდები, რომლებიც სადავოდ გახდიდა მერეჟკოვსკის ონტოლოგიურ და ესთეტიკურ შეხედულებებს, შესაბამისად კი მკითხველს შესთავაზებდა კულტურისა თუ ხელოვნების გაცილებით მრავლისმომცველ ისტორიას; მიუხედავად იმისა, რომ ამისთვის გამოყენებული იქნებოდა ელინოფონური ენა. ვიაჩისლავ ივანოვი რჩებოდა აქამდე უცხო კულტურის, ბიზანტიურის, მიჯნაზე.

თუ დროებით რადიკალურად გარდამავალ წლებში გადავინაცვლებთ, კერძოდ 1910-იანი წლების ბოლოს და 20-იან წლების დასაწყისში, დავინახავთ, რომ მერეჟკოვსკის ელინოცენტრიზმს კიდევ ერთი მოპაექრე გამოუჩნდა: კლასიციზმი, რომელიც ქრისტიანობასთან იყო ასოცირებული, მაგრამ, იმავდროულად, მიჩნეული იყო არაკლასიკურად. ჩანს, ის ერთგვარად აბალანსებდა კლასიკურ ტრადიციას და ახდენდა როგორც კაცობრიობის, ისე საკაცობრიო კულტურის წარსულისა და მომავლის სიმბოლიზაციას. ლევ პუმპიანსკიმ შეძლო შემეცნების ობიექტის ხელახალი ლოკალიზება, რაც უკვე ექსპლიციტური იყო მერეჟკოვსკისთან – ეს იყო სულიერი სამშობლოს შემეცნება.

ელინიზმსა და ქრისტიანობას შორის დაფარული დისბალანსის გამოვლენისას მერეჟკოვსკის ჰყავდა თავისი წინამორბედები: პლუტარქე („პარალელური ბიოგრაფიებით“), ერნესტ რენანი და ფრიდრიხ ნიცშე. თავისი ესსების წიგნის — „მარადიული მეგზურების“ — და პირველი რომანის — „ივლიანე განდგომილი“ — პროტაგონისტებთან ერთად მან გამოკვეთა მთელი რიგი კონცენტრიული და შერწყმული ცალები, რომლებმაც შემდგომში წყვილები შეადგინეს. მერეჟკოვსკი საკუთარ თავს ინტერპერსონალურ კოორდინატთა შორის მოიაზრებს, რომელიც ეფუძნება იოაკიმე ფიორელისა და მის მიმდევართა ხილიაზმს.

მას, გარკვეული თვალსაზრისით, ჰყავდა მემკვიდრეები: მაგალითად, ერიხ აუერბახი და მისი „მიმეზისი“. „მარადიული მეგზურები“, როგორც ჩანს, ზოგიერთ ასპექტში იყო „მიმეზისის“ ერთგვარი პროტოტიპი, პირველ ყოვლისა, როცა ვსაუბრობთ იოაკიმიზმისა და ელეგიური ნეო-კლასიციზმის ტრანსფორმაციასა და მათ ურთიერთგავლენაზე.

მერეჟკოვსკიმ მოიპოვა პოპულარობა ევროპაში („პერიფერიამ“ წარმატებით შეიტანა „ცენტრში“ „ახალი ენა“), რადგან მან ევროპელი მკითხველი აღჭურვა საკმარისი ცოდნით უცნობი კულტურის შესახებ, რაც, მისი რწმენით, გამოაცოცხლებდა ევროპას. ამავდროულად, მან „უცნობი კულტურის“ ისეთი ვერსია შესთავაზა ევროპელებს, რომელიც ინტელექტუალურად ადვილად აღსაქმელი და შესათვისებელი იყო.

მაია ჯალიაშვილი

არტისტული თამაშის ვარიაციები ქართული მოდერნისტული რომანების მიხედვით

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში, ვგულისხმობთ გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგს“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილს“ და დემნა შენგელაიას „სანავარდოს“, თამაში გამოვლენილია, როგორც ოსტატობის სრულიად ახალი, განსხვავებული დონე, რომელიც განაპირობებს მხატვრული ტექსტის რაგვარობას. იოჰან ჰოიზინგა მიიჩნევს, რომ პოეტური შემოქმედების ყველა აქტი, ტექსტის სიმეტრიული თუ რიტმული დანაწევრება, მიგნებული რითმა თუ ასონანსი, საზრისის შენიღბვა, წინადადებების ხელოვნურ-მხატვრული აგებულება — ყოველივე ეს თავისი ბუნებით თამაშის სამყაროში შემოდის. ვინც პოეზიას სიტყვებითა და ენით თამაშს უწოდებს, ახალ დროში ამას ყველაზე მეტად პოლ ვალერი აკეთებს, იგი მნიშვნელობის გადატანას კი არ ახდენს, არამედ სიტყვა „თამაშის“ უსაკუთრესი საზრისიდან ამოდის. მისივე აზრით, პოეზიასა და თამაშს შორის კავშირი მხოლოდ მეტყველების გარეგნულ ფორმაზე არ დაიყვანება. არანაკლებ არსებითია მისი გავლენა მხატვრული წარმოსახვის სტრუქტურასა და მოტივებზე, მათი გამოხატვის ხერხებზე, მიუხედავად იმისა, თუ რასთან გვაქვს საქმე: მითოსურ, ეპიკურ, დრამატულ თუ ლირიკულ სახეებთან. შორეული წარსულის ლეგენდებსა თუ თანამედროვე რომანთან, მათ უკან ყოველთვის იმალება ცნობიერი თუ გაუცნობიერებელი მიზანი, სიტყვების მეშვეობით შეიქმნას დაძაბულობა, მკითხველსა თუ მსმენელს რომ მიიზიდავს, დააბამს. მთავარი მუდამ ზემოქმედების მოხდენაა (ჰოიზინგა 1992: 62).

„თამაშის“ ელემენტები მოჩანს სამსავე რომანში (გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგსა“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილსა“ და დემნა შენგელაიას „სანავარდოში“). უპირველესად, ეს ამ რომანებში მოთხრობილი ისტორიების გადმოცემის სტილსა და კომპოზიციის სისტემაში მჟღავნდება.

ბორის ეიხენბაუმის აზრით, „მხატვრული ნაწარმოები... ყოველთვის წარმოადგენს სტრუქტურასა და თამაშს“ (ეიხებბაუმი 2010: 126)

„სანავარდოს“ ეპიგრაფი შეიძლება მივიჩნიოთ რომანში გაშლილი არტისტული თამაშების ტონის მიმცემ დასაწყისად, იგი, თავისი ჩვეულებრივი დანიშნულების გარდა, ასრულებს ერთგვარი შიფრის ფუნქციასაც. თუ მკითხველმა იცის ამ ფრაგმენტის წარმომავლობა, მისი მნიშვნელობა სხვა ტექსტში, მაშინ ის წინასწარ ერთგვარად უკვე შემზადებულია ამ ახალ ტექსტში „შესასვლელად“, თუ უცხოა (მაგალითად, უცხოელი მკითხველისთვის, რომელსაც, შესაძლოა, იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამება“ არ ჰქონდეს წაკითხული), მაშინ უკვე თვითონ რომანის ტექსტი იქცევა მის გასაღებად. ასე თუ ისე, ეს ეპიგრაფი არის ერთგვარი მუსიკალურ-აზრობრივი პრელუდია მთელი რომანისთვის. აქედან იღებს სწორედ სათავეს „ზედაპირული“ თუ შინაგანი რიტმი, (ტროპების, სინტაქსის, ფსიქოლოგიური რიტმი და სხვა), ფერადოვნება. თვითონ „ზაფხულიც“ („ჟამსა ზაფხულისასა“), ამ შემთხვევაში, სიმბოლურად გაიაზრება, როგორც, საზოგადოდ, ცხოვრება, რომელიც შეიძლება ან ღვთის რისხვად იქცეს (როგორც ამ რომანშია და ნაყოფი არ გამოიღოს), ან კიდევ ღვთის წყალობად (როგორც „შუშანიკის წამებაშია“).

რომანი დაყოფილია ცალკეულ კარად, რომელთაც აქვთ თავიანთი სახელები. ყურადღებას იქცევს როგორც თვითონ ამ დაყოფის პრინციპი, ასევე სახელწოდებები. მთელ ამბავს დემნა შენგელაია კრავს ზღაპრის სქემით. პირველ კარს ეწოდება „უბედურად დაწყებული ამბავი“, რომელშიც ვეცნობით ჭილაძეთა გვარის ისტო-

რიას, საგვარეულო სენს და დახაშმულ სანავარდოს. ბოლო კარს კი ჰქვია „ფეფელო ქადაგი და აქა დასასრული ამ უბედურად დაწყებული ამბისა“. ამგვარი დასაწყის-დასასრული ერთგვარი თამაშია, რომელიც, იმავდროულად, მხატვრული ქსოვილის სიმტკიცეს განაპირობებს.

პირველ კარში წარმოჩენილია, თუ რა იყო წარსულში. ამგვარად, ეს კარი ერთგვარი შემზადებაა იმ ამბისთვის, რომელიც მეორე კარიდან იწყება — ეს არის ვრცელი აწმყო – სავსე წარსულის ხვრელებით და მომავლის წინათგრძნობით. საინტერესოა, რომ II კარი — „ზამთრის წილადობილა“ იწყება წვიმიანი სურათით: „წვიმები... წვიმები... წვიმები..“, მერე მთელი რომანის განმავლობაში ძალიან ხშირად წვიმს (ერთი მხრივ, ეს ამძაფრებს სიცარიელისა და სიცივის სეგრძნებას, ნაღველს, იმავდროულად, იგი, შესაძლოა, ბუნების გლოვასაც დავუკავშიროთ და განწმენდის სურვილსაც. რომელიც, სამწუხაროდ, რომანში წარმოდგენილი პერსონაჟების მიერ ვერ რეალიზდება, როგორც „მონანიება“). რომანის ბოლოშიც ისევ წვიმს: „ღამეა. წვიმა თვალებში აშხაპუნებს“ (შენგელაია 1983: 233).

მესამე კარსაც „ისევ წილადობილა“ ჰქვია და იგი წარმოადგენს ერთგვარ შეყოვნებას, რომელიც აწმყოში კვლავ „შემოუშვებს“ წარსულს. ოღონდ დროში ეს „ჩაღრმავება“ მწერალს სჭირდება იმისთვის, რომ ყარამანისა და ციცინოს მარტოობის შემზარაობა დახატოს.

ხშირად თვითონ ცალკეულ კარში რომელიმე ფრაზა იტვირთება განსაკუთრებული მნიშვნელობით, რომელიც თითქოს დამოუკიდებელ აზრს იძენს. I კარში ეს ფრაზა ამგვარად წარმოჩნდება: „ეძება, ეძება, მაგრამ ვერ იპოვა“. ზღაპრისეული ინტონაცია არა მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟის ცხოვრებისეულ უკმარისობას გამოხატავს, არამედ, უპირველესად, თვითონ ავტორისას და, საზოგადოდ, ადამიანისას. ეს ფრაზა თავის „თამაშს“ წამოიწყებს რომანში, რომელიც მთელ ტექსტს „ჩაითრევს“ და, საბოლოოდ, იხატება, როგორც დაკარგული „ღვთაებრივი სამოსელის“ ვერპოვნით გამოწვეული ტრაგედია. ეს ვერპოვნა (რეალურ პლანში ბონდო ჭილაძე ვერ პოულობს სიყვარულს, საყრდენს, საშველს, ცხოვრების აზრს და სხვ.) ერთგვარ კონტრასტს ქმნის იმასთან, რაც მოიპოვება ტანჯვისა და მსხვერპლის ფასად (მწერალი, ამ შემთხვევაში, მოიხმობს მითოსს იშთარისა და თამუზის სიყვარულის შესახებ).

„და უეცრად, თითქოს ტვინი გაეხსნაო, მიხვდა, რომ მალე მოკვდება“, — ეს ფრაზა მესამე კარში წარმოჩნდება, როგორც ციცინოს წინასწარჭვრეტა თავისი ბედისა. იმავდროულად, ეს სანავარდოს მომავლის წინასწარ განცდაცაა.

ყოველი კარის სათაური მეტყველია და მასში კონდენსირებულია მთელი თავის სათქმელი. თვითონ ეს სათაურები, უმეტეს შემთხვევაში, ერთ და ორ სიტყვიანი (გარდა I და XVIII კარისა) განაპირობებს ერთი ამბიდან მეორეზე გადასვლის დინამიკას.

მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ერთი ამბავია მოთხრობილი, კარიდან კარში იმგვარად გრძელდება თხრობა, რომ თითოეული კარი ინარჩუნებს გარკვეულ დამოუკიდებლობას. ამგვარად, იქმნება ერთგვარი მოზაიკა, სადაც ყოველი კარი წარმოდგება, როგორც გარკვეული ფერის ნატეხი მთლიანი ფერადოვნებისა. იმავდროულად, ეს ნატეხი თვითონაც, თავის მხრივ, მოზაიკაა.

„სანავარდო“, საერთოდ, მეტად კომპაქტური რომანია. თხრობის ექსპრესიული სტილი მაქსიმალურად კუმშავს და წნეხს ამბებს, რაც შემდგომ მკითხველის წარმოსახვაში განივრცობა და გასრულდება. ზომით არათანაბარი კარები რომანისთვის სრულიად უჩვეულო (თუ არ ჩავთვლით სანდრო ცირეკიძის რამდენსამე გვერდიან რომანს) სიმცირისაა, მაგალითად, მეთორმეტე კარი, რომელსაც „შეცხადება“ ჰქვია, სულ ათი სტრიქონისგან შედგება და იგი დამოუკიდებელ მინიატურადაც წარმოგვიდგება, იმდენად დასრულებული და სრულყოფილია „საკუთარ თავში“, იმავდროულად, მასში რომანის საერთო ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი ამბავია მითხრობილი, კერძოდ, ციცინოს სიკვდილი, რაც რომანში მეტად შთამბეჭდავად იხატება ჭინკების სახით. მათ ნაცვლად „არენაზე“ ახალი, წითელი ჭინკები შემოდიან, რომლებიც თანაბ-

რად „იპყრობენ“ წარმოსახულსა თუ რეალურ ქვეყანას.

რომანში ასოციაციური ჩანაცვლებაც ერთგვარ თამაშს ემყარება. ბონდოს თავში ფუტკრებივით ირევიან ფიქრები, მათ შორის, გამოიკვეთება მოგონება ფრეილინაზე, რომელმაც უარყო, შემდეგ იხატება გრაფინების მსხვრევა. გრაფინები, უბრალოდ, წყლის ჭურჭელიცაა და, იმავდროულად, მინიშნება სასახლის ფაშფაშა თეთრკაბიან ქალებზეც, გრაფინების ასოციაციას რომ იწვევენ, რაც მძაფრდება „გრაფინიასა“ და „გრაფინის“ სიტყვიერი თანხვდენითაც). შეურაცხყოფილი ბინდო ნევის პირას, საეჭვო რესტორანში პოულობს მეზღვაურის ხასას — ლლე ფიფი-ს. მეზღვაური კი გარბის: „მეზღვაური გაემგზავრა მონღოლური, ირიბი თვალებით ოკეანეებში და ბენარესში მიირთმევდა მწიფე ბანანებს. ალბათ, იჯდა ახლა მდინარე განგის ნაპირას და თავს იქცევდა თუთიყუშთან მუსაიფით. თუთიყუშთან მუსაიფი მეზღვაურის ღატაკ ინტელექტსაც ამხელს. ეს ეგზოტიკური თუთიყუში ასოციაციურად მოიხმობს სხვა თუთიყუშს: „უნივერსიტეტის კათედრაზე იჯდა ფრაკიანი თუთიყუში თეთრი ხელთათმანით, მას პინც-ნერ ჰქონდა კაუჭიან ცხვირზე გაკეთებული და კითხულობდა ლექციებს“ (შენგელაია 1983: 97).

წამოტივტივებული ირონია, რომელიც პროფესორის თუთიყუშთან გაიგივებისგან ჩნდება, გადაიზრდება გროტესკში, როცა ვკითხულობთ: „თუთიყუში მსჯელობდა მეტაფიზიკურ სამყაროზე, ამბობდა ემპირიაზე. დიალექტიკა, საგანი თავისთავად, მერე ჩვენთვის, მერე კიდევ ვიღაცისთვის, ღმერთი და ასე... განა ცოტა რამაა სალაპარაკო“ (შენგელაია 1983: 97). ამგვარ ეპიზოდებში წარმოჩნდება ერთგვარი „კარნავალური მსოფლგანცდა“ (ბახტინი 2010: 240), რომელიც წარმოაჩენს ტრადიციულ ღირებულებათა გაუფასურებას და მათ მიმართ ფსევდოკულტურულ დამოკიდებულებას.

ბონდო დაღლილია ამ გაუთავებელი ყბედობითაც. მისთვის ყველაფერი სასაცილოა და უაზრო. ბაყაყის „პერსპექტივიდან“ დანახული ადამიანთა უაზრო ექსპერიმენტები ამგვარადაა წარმოდგენილი: „ბაყაყები ცახცახებენ შიშით პინცეტებისა და ლანცეტების დანახვაზე“, „ქვეყანას ერჩია თხრილის პირას ჯდომა და ორპირის დამპალ წყალში დგაფუნით გადავარდნა. არ იცოდნენ, რა ექნათ, რით დაეღწიათ თავი, უმოწყალოდ ფატრავდნენ გამარმარებულ ნეშტარით, მაგრამ ნოუმენი, რომელიც დიდი ასოებით იწერება, ვერ იპოვეს“ (შენგელაია 1983: 98). აქ ირონიაა იმ ფილოსოფოსთა თუ მეცნიერთა მიმართ, რომელნიც ფენომენალურ სამყაროს ვერ გასცდენიან. ისინი საგნის არსს დაეძებენ საგანში და არა საგნის მიღმა. ამგვარად, მათი მეტაფიზიკური ძიებანი და განსჯანი ყალბია და ჭეშმარიტების გზიდან ამცდარი.

მეთხუთმეტე კარში ერთბაშად გადაიკვეთება სხვადასხვა კარში „მოთამაშე“ პერსონაჟთა გზები. აქ ჩანაცვლება რთულდება და ძნელი გასარკვევი ხდება, ვინ ვის, თუ რა — რას, ან ვინ — რას ენაცვლება. წმინდა გომბეშო ერთდროულად ფრეილინაც არის, მზეთუნახავიც, იშთარიცა და ხათუნაც.

ერთი მხრივ, იხატება შიშველი ხორციელი ვნება, მეორე მხრივ, კი გონებაში იჭრება რუსთველის „მძულს უგულო სიყვარული, ხვევნა-კოცნა, მტლაშა-მტლუში“. მეფე თამარისა და წმინდა ნინოს სახეები წამიერად გამოანათებენ და შემდეგ ისევ ჩაიკარგებიან. საინტერესოა, რომ სწორედ ამ კონტრასტისას შემოიჭრება ბიბლიური იეზეკიელის გოდება დაქცეული მოსოქ და თობალისათვის.

სათქმელის ხატოვანებისთვის და აზრის გასაღრმავებლად რომანში ხშირად არის ჩანაცვლებული ზღაპარი, ასე მაგალითად, ალი ფაინას შესახებ ბონდო მოუთხრობს მამამისს და ირიბულად თავის ტკივილს გამოხატავს.

„საყელოზე ღილის დაკლება“ მთელ რომანში რეფრენად არის გათამაშებული, როგორც ბონდოს მუდმივი გამღიზიანებელი, რომელსაც ვერასდროს მოიცილებს. თამაში თავის პიკს აღწევს თავში „ქვა უშვილობისა-სულეიმანი“, რომელიც მთლიანად ზღაპარია. ჩაკუნასა და ყვანჩალას სიყვარულისა და დაოჯახებს ისტორია სანავარდოს უბედურებას ერთგვარ აბსურდად აქცევს, რადგან გამოსავალი არსად არის,

ყორნებზე ჰკიდია ადამიანთა ბედი და იმ უჩინარ კანონზომიერებაზე, რომელსაც ვერასოდეს ჩასწვდება ადამიანი.

ფრანც კაფკა წერდა: „შემთხვევითობას უწოდებენ იმ მოვლენათა თავმოყრას, დამთხვევას, რომელთა მიზეზებიც უცნობია, მაგრამ მიზეზობრიობის გარეშე სამყარო არ არსებობს. ამიტომაც შემთხვევითობები არსებობენ არა სამყაროში, არამედ ჩვენს თავში, ჩვენს განსაზღვრულ აღქმაში. ისინი ასახავენ ჩვენი შემეცნების დასაზღვრულობას. შემთხვევის წინააღმდეგ ბრძოლა ყოველთვის ნიშნავს ბრძოლას საკუთარი თავის წინააღმდეგ, ბრძოლას, რომელშიც ვერასოდეს გავიმარჯვებთ“ (Кафка 1991: 557).

სანავარდოს ყორანი ჭამს ამირანის გულ-ღვიძლს, ყორანი აგდებს სანავარდოში სულეიმანის დაწყევლილ ქვას და უნაყოფობასაც დააბედებს: „ასეთი ბედი მოუტანა ყვანჩალა ყორანმა სანავარდოს. — ყვაა! ყვაა! ყვაა! — დასჩხავის იგი ნიშნისმოგებით და ქოქოლას აყრის ქვეყანას. — გაგიხმა ყბა! — მიაძახებენ სოფლის დედაკაცები და იფოფრებიან, იკრულებიან მონაზვნებივით (შენგელაია 1983: 84). ამგვარად იქცევა უცნობი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები თამაშის საგანი და ცხოვრებისეული ტკივილები ამგვარი ირონიული თამაშებით მსუბუქდება.

რომანში ვკითხულობთ: „მატირლები გადასარევად ტიროდნენ“ („სატირალი“) (შენგელაია 1983:119). ამ ფრაზით ყოფის ტრაგიკულობა დაიძლევა. ტასია გადარეულის — პროფესიონალი მოტირლის სახე რომანში ირონიის ელემენტებს აძლიერებს და ყოფის ამაოება წონასწორდება სიცილისა და ტირილის ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლუსებით. ამგვარი თამაშით მწერალი ინარჩუნებს მუდმივ დაძაბულობას და მაღალ ემოციურ განწყობილებას.

შენაცვლება ხშირად გავრცობილი პოეტური ხატია. „გველის პერანგში“ არჩიბალდი მკვდარ სატრფოს დასცქერის და გრძნობს, როგორ გადმოდის მის გულში რაღაც სხვა. ამ მდგომარეობის ზუსტად გამოსახატავად მწერალი ჩაანაცვლებს სხვა ამბავს: „ოკეანეში მეზღვაურები ზვიგენს დაიჭერენ ხანდახან. გულს გამოშიგნავენ და უგულო ტანს უკან ისვრიან. გული განაგრძობს ფეთქვას, გულს ბაქანზე დააგდებენ: გული მოაჯირს ეხეთქება. გულს ოკეანეში ისვრიან. გული მიცურავს როგორც შეშლილი თევზი: საგულეს დაეძებს საცოდავი, მაგრამ გამოფატრული ზვიგენი უმალვე ჩაუნთქავთ სხვა თევზებს. მაშინ ერთხელ კიდევ ავარდება ამოგდებული გული: ვინ მისცემს ხმას მის კივილს?! გული აფუვდება ბრაზით: რომ უეცრად დაიფშუტოს სამუდამოდ“ (რობაქიძე 1989: 266).

ამგვარად სათქმელს მეტი სიღრმე მიენიჭება. ფონების შეცვლით წარმოდგენილი „აზრის“ ყველა შესაძლო გაგება თანაბრად აღეძვრება მკითხველს.

მწერალი ხშირად შიშველი ფილოსოფიური აზრის გასალამაზებლად ქმნის მის ნაცვალს — პოეტურ ხატს, რომელიც უფრო ნათლად წარმოაჩენს იმას, რაც მას სურს. ტაბა ტაბაი არჩიბალდს სამყაროს უზოგადეს კანონებზე ესაუბრება. მათმა დიალოგმა რომ არ მიიღოს მოსაწყენი, მომაბეზრებელი ხასიათი და თანაც გაუგებარი არ დარჩეს, გრიგოლ რობაქიძე ამგვარ ჩანაცვლებას მიმართავს: „ყველაფერი ცვლაა... სიცოცხლე ცვლაა...

— მაგრამ ცვლაში არა რჩება რა!

— რჩება, მაგრამ მისი ხელშეხება ძნელია...

— სიცოცხლის სიტკბო კი ეს ხელშეხებაა....“

როგორც კი ამ ზოგად განსჯას ცოცხალ მაგალითს წამოაშველებს, ყველაფერი ცხადი ხდება. „ხედავ ამ კვირტს! გაიშლება... აყვავილდება... ნაყოფს გამოიღებს ... შემდეგ: ნაყოფი დამწიფდება... მოწყდება... დაჭკნება... გაჰქრება...“

საუბარში კიდევ ერთი მტკივნეული თემა წამოიჭრება: „არაფერი არ ჰქრება. „ერთი“ სხვაში“ გადავა, მაგრამ ეს „სხვა“ რომ არ იქნება „პირველი?! — „ისიც“ იქნება...“ მართლაც, ეს ყოველივე ძნელი „საგზნობია“, ამიტომაც რობაქიძე მოიშველიებს შემდეგს: „ტალღას გამოჰყოფ ოკეანიდან?! აიღებ პეშვით „ტალღაა“. აი „ეს“ რომ ხე-

დავ... გადაუშვებ ოკეანეში — აღარაა: გაითქვიფა... მაგრამ „ტალღა“ გაჰქრა?! (რობაქიძე 1989: 270).

არჩიბალდისთვის ყველაფერი ცხადი ხდება, თუმცა მაინც სტანჯავს იმის შეგნება, რომ „გაუმქრალ“ და სხვაში „გადასულ საყვარელ ქალს — ოლგას „ხელს ვეღარ შეახებს ვერაოდეს“ რომ ვეღარ იხილავს ვერაოდეს...“ სიტყვა „ვერაოდეს“ ორგზის გამეორება ედგარ პოს „ყორანს“ წამოატივტივებს და უფრო გაუსაძლისს ხდის დაკარგვით გამოწვეულ ტრაგედიას.

გველის მიერ პერანგის გახდა ერთი უმშვენიერესი ჩანაცვლებაა, რომელიც მთელი რომანის საზრისს გამოხატავს. ამიტომაც ამბობს ტაბა ტაბაი: „ამაზე უფრო ნიშნეული ქვეყანაზე არა არის რა“ (რობაქიძე 1989: 271).

ხანდახან სათქმელი ვრცელი ზღაპრით ჩანაცვლდება. სარიდანი ახალგაზრდებს უყვება ქვის ვაჟის ამბავს. ოღონდ ეს ზღაპარი კარგავს დამოუკიდებლობას, იგი რეალურ სივრცეში იშლება, თითქოს ახლა ხდება ყველაფერი. მატასი ზღაპრული „მდინარის გოგოა“, არჩიბალდი კი მასზე შეყვარებულ ვაჟი. „მდინარის გოგო“, იმავდროულად, მარადქალურობის სიმბოლოცაა, ამიტომაა, რომ ვაჟს ქვად აქცევს, რათა „ხედავდეს მარადის“. მატასი, ამ შემთხვევაში, „მდინარის გოგოს“ ცვალებადი, წარმავალი საფარველია, მაიაა, ამიტომაც არჩიბალდი ხედავს: „მთვარე: ტიტველი დიაცი გალახული.

ტაროების ხვავი: კბილებნაყარი ხვითოები.

ფუჩეჩი: აქაფული სადაფები.

არე: მთვარის ბადეში.

შიგ: ხილვა ლამაზის.

ბადე ინთქმება: ლამაზი ჰქრება.

ტაროების ხვავზე – მატასი.

ვის უცქერს?! ვის უსმენს ?! (თავის თავს ხომ არა)

„მაია“: ფიქრი არჩიბალდის“ (რობაქიძე 1989: 166).

რომანის ამბავი წარმოდგენილია 21 თავსა და ეპილოგში. ყოველი თავის სათაურად გამოტანილია სახელი — რომელიც გამოკვეთს უმთავრესს. ხანდახან ისინი ირეკლავენ გმირის „ეპიფანიებს“. მაგალითად, „მამალი ცეცხლი“. ამ თავს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ქალდეური თქმა: „არის ცეცხლი მამალი და არის...“ ეს დაუმთავრებელი ფრაზა ამოსუნთქვასა და ჩასუნთქვას შორის გავლებული ზღვარივითაა. არჩიბალდი სიტყვა „ირუბაქიძეს“ შეიგრძნობს, როგორც ცეცხლს. სულ ახლახან მან თავისი გვარის ისტორია გაიგო, ამიტომ ავსებულია ფიქრით რადამესზე, თამარზე. ის ყოველი მათგანის ხასიათში შეიგრძნობს საერთოს და ეს არის „მამა“. ვამეხის დანახვისასაც იმავე ხასიათს გრძნობს, ხოლო როცა იხილავს, როგორ დაამტვრევს გახელებული ვამეხი ტოტებს, მიხვდება: „ის“ არის: უშუალო — ცეცხლი — ალეწილი“ (რობაქიძე 1989: 101).

არჩიბალდი ოლგასთან შეხვედრისასაც გრძნობს ცეცხლს, მაგრამ სხვაგვარს. „ეს არის პიროვანი ცეცხლი. ასეთი ცეცხლი დამახასიათებელია „ეგვიპტური პროფილისათვის“, მაგრამ ის ცეცხლი, ვამეხში რომ „იგზნო“, სხვაა. „შუაგულში მყოფი“. ეს არის სწორედ „მამალი ცეცხლი“ – „წვა შორეული. დაცილება: ყოველ საგანს — ყოველ არსს — ყოველ მოვლენას. საკუთარ „მესაც“, ყვინვა და ჩაძირვა სიღრმით და სიგანით: შორსშორს – ზესკნელში თუ ქვესკნელში. მზის დიდი გაჩერება ბიბლიისა. ფოთოლის ურხეველობა. გარინდება და გაქვავება; გალხობა და გადნობა. „პიროვანის“ დაკარგვა. გაქრობა ყოველ „მაიის“ და ხილვა „ერთის“ — რომელიც ყველაშია როგორც „მამა“ წარმომშობი: სულის ჩამდგმელი და ამმოძრავებელი“ (რობაქიძე 1989: 101)

ხანდახან კონკრეტულს კი არა, ზოგადს გამოხატავს ესა თუ ის გადახვევა. ჰამადანის ბაზარში არჩიბალდი ასეთ სანახაობას წააწყდება: „იქვე: მორიელი და ფალანგა ებრძვიან ერთმანეთს სასიკვდილოთ. ირგვლივ ცეცხლის რკალი მოუვლიათ:

გაქცევა რომ არ შეეძლოს არცერთს.

ფალანგა ხტის. მორიელი მისდევს.

ფალანგა ცეცხლს მიადგება. შეჩერდება.

მორიელი მივარდება და ჰგესლავს. ფალანგა კვდება.

მორიელი გარბის. მაგრამ გარშემო ცეცხლის ზღუდეა.

მაშინ კუდს მოიქნევს მორიელი და გესლიან წვეტს თავში ჩაისობს.

მორიელი თავს იკლავს.

ხრიალში შიში გადავარდება" (რობაქიძე 1989: 57).

ამ ეპიზოდში ბედისწერის გარდუვალობაა ნაჩვენები. მწერალი მას წარმოაჩენს, როგორც ადამიანური ცხოვრების ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს.

ასეთივე მნიშვნელოვანი გადახვევაა რომანში აქლემ ბეხანის ამბავი, რომელიც სამყაროში ადამიანის მარტოსულობას, მიუსაფრობას, განწირულებას გამოხატავს. მწერალს დიდი ერუდიცია საშუალებას აძლევს ხშირად მოძებნოს ანალოგი მითოსში, ისტორიასა თუ ლეგენდაში. ამით ხდება ერთგვარი გადახვევა, რომ მობრუნების შემდეგ უკეთ შეიგრძნოს მკითხველმა ეპიზოდის აზრი.

ხანდახან ამგვარი გადახვევები ერთმანეთზეა დახვავებული. ყოველი გრძნობა არჩიბალდში იწვევს მოგონებას, ოღონდაც ეს მოგონება არ არის პირადად განცდილი, არამედ ძველ წიგნებში ამოკითხული. გახელებული ვამეხი მას მოაგონებს ამორძალების ისტორიას და ეს პატარა ამბავი, როგორც მინიატურა, ისეა ჩართული რომანში. „როცა თქვენ ტოტებს სჭრიდით – ეს გახელება მომაგონდა. ასეთები მხოლოდ ამორძალთა მხარეში იბადებიან. ფიცხელი ხართ" (რობაქიძე 1989: 100).

ვამეხზე ფიქრი არჩიბალდს ჩააღრმავებს „შუაგულისკენ" — სადაც „მამალი ცეცხლია", ეს ფიქრი კი ეგვიპტურ პირამიდებს გაუცოცხლებს და არჩიბალდს ისევ აგონდება. იგი იხსენებს კონსტანტინეპოლის მუზეუმში ნანახ ორ სარკოფაგს-ელინურსა და ეგვიპტურს. „ჰელლენურ სარკოფაგთან სიკვდილი თითქოს თამაშია და სიცოცხლე. აქ კი შიში და საიდუმლო" (რობაქიძე 1989: 102). ეს მოგონება კი მას „მამალი ცეცხლის" შეცნობაში ეხმარება.

ოლგასთან მოულოდნელი შეხვედრა მას სულ სხვა შეხვედრას „მოაგონებს" — პითაგორასა და თეანოსას. ამ შემთხვევაშიც ამბავი ჩაერთვება, როგორც დამოუკიდებელი მინიატურა. „პითაგორ ხედავს: საკმარისია სათუთი შეხება — და ქალი დაიღვრება სისავსისგან. „მაღალო! დიდო! მიხსენ სიყვარულისგან: რომელიც კლავს სულს და ნთქავს სხეულს". პითაგორ ერთს კიდევ გადახედავს" (რობაქიძე 1989: 102).

ამგვარი ხშირი „გადახვევები" ქმნიან რომანის განსხვავებულ ფორმას, მის მოზაიკურობას განაპირობებენ.

ტაბა ტაბაისა და არჩიბალდს ერთად გაახსენდებათ ლენინი პარიზში. სპარსი, ჰინდუ თუ ეგვიპტელი ტაბა ტაბაი არჩიბალდს ეტყვის, რომ მაშინ მის პიროვნებას იპყრობდა „თვითონ პიროვნება — გარეშე იმისა, თუ რას ამბობდა, ან თუ რას ფიქრობდა. პიროვნება უშუალოდ: მის შუაგულში აღებული". ამან კი ტაბა ტაბაის გაახსენა პაპის — ალექსანდრე მეექვსისა და მისი ვაჟის, ცეზარ ბორჯიას ამბავი. ცეზარი მოწამლეს, მაგრამ იგი გადარჩა, რადგან მაშინვე ხარი დააკვლევინა და მის გაფატრულ მუცელში ჩაეშვა. „ხურვალე მუცელს ხარისას გაკერავენ, რამოდენიმე საათი ბორჯია ხარის მუცელშია გაგუდული. შემდეგ გამოდის იგი მუცლიდან განკურნებული სრულიად: გადახალისებული და ტანდახვეწილი" (რობაქიძე 1989: 186). ეს კი ტაბა ტაბაისთვის ნიშნავს იმგვარი კაცის გამძლეობას, რომელშიც მთელი მოდგმის სიცოცხლეა თავმოყრილი.

პოეტის დასაფლავება, რომელიც რომანის იმ თავშია წარმოდგენილი, რომელსაც „კუბო მზეში" ჰქვია, ჩანაცვლებაა იმ აზრის გამოსაკვეთად, რომ ცხოვრება და პოეზია მარადიული კონტრასტია, რომლის ტრაგიკული აღქმა მხოლოდ აუბედურებს ადამიანს, ამიტომაც ჟღერს ირონია, როგორც თავდაღწევა, როგორც გამოსავალი.

„გველის პერანგში“ საინტერესოა ის ხერხი, რომლითაც ირუბაქიძეთა გვარის ისტორიაა გაცოცხლებული. აქაც დარღვეულია ტრადიციული თხრობა. წარმოჩენილია თანმიმდევრობით მე-6, მე-9, მე-12, მე-13 და მე-14 საუკუნეებში მცხოვრებ ცალკეულ ირუბაქიძეთა ყოფიდან გამორჩეული ეპიზოდები. ყოველი ირუბაქიძის შესახებ რაიმე უცნაური ისტორიაა მოთხრობილი. მათ პორტრეტებში კი მოჩანს როგორც გვარის საზოგადო თვისებები, ასევე ქართველი ერისაც.

თამაშის ეფექტი განსაკუთრებით იკვეთება „დიონისოს ღიმილში“, სადაც თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს.

მაქს ფრიში წერს: „რა თქმა უნდა, პირველი პირით თხრობა მწერლის პირადი „მე“-ს გამოვლენა არ არის, მაგრამ, ალბათ, მწერალი კი უნდა იყო, რომ იცოდე, ყოველი პიროვნება, რომელიც სიტყვაში თავისთავს გააცხადებს, უკვე როლს თამაშობს, ყოველთვის, ყველგან, ცხოვრებაშიც, ამ წუთშიც როლს თამაშობს. ყოველი ადამიანი (ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ არა მწერალს, არამედ მის გმირს), ადრე თუ გვიან, თხზავს ისტორიას, რომელსაც ხშირად დიდი მახვერპლის ფასადაც, თავისი საკუთარი ცხოვრების ისტორიად მიიჩნევს. იქნებ ერთი კი არა, რამდენიმე ისტორიაც კი შეთხზას, რომლებიც სახელებითა და თარიღებით ისე იქნება დახუნძლული, რომ მის ჭეშმარიტებაში თითქოს ეჭვი არც უნდა შეგვეპაროს, მაგრამ ყველა ისტორია, ჩემი აზრით, მაინც გამონაგონია და ამის გამო იოლად შესაცვლელიც“ (ფრიში 1981: 516). ეს თამაში, თავისი ერთდროულად რთული და მარტივი წესებით, წარმოდგენილია მაქს ფრიშის რომანში „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი“.

„დიონისოს ღიმილის“ დაყოფაც ცალკეულ „ქებად“ მწერლისთვის ისტორიის გადმოცემის ერთგვარი ხერხია. ქება ამხელს მთავარი გმირის — სავარსამიძის ცხოვრებისადმი პათეტიკურ დამოკიდებულებას. ცამეტი ქება, შიგ წარმოდგენილი ცალკეული თავებით ქმნის იმგვარ სისტემას, სადაც ყოველი კომპონენტი მიისწრაფის დამოუკიდებლობისასკენ. მართლაც, ყოველი ცალკე თავი შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისთავადი „ჩაკეტილი სივრცე“. სხვა თავებთან „ურთიერთობა“ კი ამდიდრებს და ავსებს მას.

პირველი ქების პირველი თავი, „კაცი, რომელიც იცინის“, წარმოადგენს ერთგვარ „შეპაექრებას“ ვიქტორ ჰიუგოსთან. აქ თავისთავად რომანის სათაური იქცევა გათამაშების საგნად. პარკში განმარტოებულ მოხუცს აღარ ძალუძს სიცილი, იმიტომ, რომ ინვალიდია, მახინჯია და აღარ შეუძლია სახის იმგვარი გამომეტყველების მიღება, რომელსაც სიცილს უწოდებენ ადამიანები. აქ თამაში გართულებულია. ერთი მხრივ, წარმოჩენილია ომის საშინელება, მეორე მხრივ, ადამიანთა უსამართლობა. (როგორც ჰიუგოსთან, ასევე გამსახურდიასთან სიცილი თუ გაუცინარობა არ არის ადამიანთა ბუნებრივი მიმიკა, არამედ მათთვის თავსმოხვეული სასტიკი რეალობა. „მე მიხარია, რომ ის კაცი ახლა მე არ ვარ“, — ამბობს სავარსამიძე, მაგრამ მთელი რომანის განმავლობაში იგი იმგვარ სიტუაციებში ვარდება, სადაც ცხოვრება აიძულებს მას, რომ უამრავ მორგებულ ნიღაბთაგან, ერთ-ერთი ასეთიც იყოს, გაუცინარი კაცის სახე.

„დიონისოს ღიმილშიც“ „თამაში“ წარმოდგენილია, როგორც ერთი თემის ვარიაციული ჩანაცვლებით დამუშავების ხერხი. ამ მიზნით არის გამოყენებული არაკებიც, შეგონებებიც.

ამგვარი „თამაშით“ — შენიღბვა-შენაცვლებითა და სხვადასხვა ნიღბის აფარებით, რომანში ხდება ყოფის არასრულყოფილების დაძლევა. რომანის გმირს გადახდება იმდენად მრავალფეროვანი ამბები, რაც ერთი ადამიანისთვის ჩვეულებრივ ცხოვრებაში წარმოუდგენელი იქნებოდა. წარმოსახვაში და ემოციურად, რა თქმა უნდა, რეალური ფათერაკის გარეშე შეიძლება განიცადოს კაცმა ნებისმიერი შემთხვევა, მაგრამ მწერლობაში და, კონკრეტულად, რომანში სწორედ მწერლის „მდიდარი სამყარო“ გამოიხატება. ჩვეულებისამებრ, ხომ რომანისთვის ნიშნეულია უცნაური, საინტერესო და არაჩვეულებრივი ამბების სიუხვე.

ოსკარ უაილდი წერდა: „არ არის ვნება, რომლის შეგრძნებაც არ შეგვეძლოს, არ არის სიამე, რომლით ტკბობაც არ გვქონდეს ბოძებული. ინიციაციისთვის თვითონ შეგვიძლია თავისუფალი დრო შევარჩიოთ. ცხოვრება! ნუ გაგვიშვებთ ცხოვრებისკენ გულისნადების აღსასრულებლად ან გამოცდილების მისაღებად. ცხოვრების გარემოებები ზღუდავენ, იგი თანმიმდევრულად ვერ გამოსახავს, არ გააჩნია ფორმისა და სულის მშვენიერი შესატყვისობა“ (უაილდი 1982: 93). ამგვარად, რომანი, უპირველესად, თვით მწერლისთვის და შემდეგ მკითხველისთვის, არის ერთგვარი „ინიციაცია“, ზიარება ნამდვილ ცხოვრებასთან, მაგრამ ეს, იმავდროულად „თამაშიცაა“, თავისმოტყუება, როცა ტყუილი ხდება თვითმიზანი და წყარო პერსონაჟებთან იდენტიფიცირებით მოგვრილი სიამოვნებისა.

„ემმა ბოვარი — ეს მე ვარ“, — თქვა ფლობერმა და ამგვარად შეკრა ერთგვარი ფორმულა, რომელსაც ნებისმიერი პერსონაჟის ახსნა შეუძლია. ეს არ გამორიცხავს, რა თქმა უნდა, პროტოტიპებსა და არქეტიპებს, მაგრამ უმთავრესი მაინც პიროვნული მეა და ამ „ჭურჭელში“ ჩასხმული ნებისმიერი სითხე მხოლოდ მისი „ფორმით“ გვევლინება. თუ ფლობერი მხოლოდ ერთ პერსონაჟზე აცხადებდა „პრეტენზიას“, XX საუკუნის მოდერნისტული რომანის ავტორისთვის ყველა პერსონაჟი მისი „შინაარსია“, სხვადასხვა დროსა და სივრცეში გამოვლენილი.

საზოგადოდ, მოდერნისტი მწერლისთვის დამახასიათებელია შენიღბვა. არტურ ლუნდკვისტი თომას ელიოტზე წერდა: „მან შეიმუშავა გარკვეული შენაცვლებების სისტემა. იგი დიდი სიყვარულით მიილტვის შენიღბვისა და შენაცვლებისკენ, რამდენადაც, ეს ხერხები, მისი აზრით, პასუხობს მხატვრული შემოქმედების კანონს და კიდევ იმისთვის, რომ ამ გზით გათავისუფლდეს თავისი თავისგან და იოლად აღმოაჩინოს საკუთარი „მე“. მას ერთდროულად კიდეც ეშინია და სურვილიცა აქვს თავისი თავის პოვნისა. პოეზია მას აძლევს ორმხრივ შესაძლებლობას, დაფაროს და, ამავე დროს, გასცეს საკუთარი „მე“. ელიოტის უკაცრიელი პეიზაჟები, მარიონეტები და დამბლადაცემული მოხუცები ამჟღავნებენ მისსავე თვისებებს: უნაყოფობას, დამთრგუნველ ეჭვს, მჩქეფარე ცხოვრების წყურვილს“ (ლუნდკვისტი 1992: 170).

ცნობილია, რომ მწერლობა ადამიანს საშუალებას აძლევს, სინათლეზე გამოიტანოს ის, რაც მასში დაფარულია. მწერალი ხშირად მრავალრიცხოვან პერსონაჟებში „გაანაწილებს“ ხოლმე საკუთარ ვნებებს.

„ნუთუ არ იცი, რომ მოვა შუაღამე, როცა ყველამ თავისი ნიღაბი უნდა მოიხსნას?“ — წერდა ს. კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 11). მწერლებისთვის შემოქმედება სწორედ ამგვარი შუაღამეა, როცა ისინი ნიღაბს იხსნიან, მაგრამ ნიღბის მოხსნა გამოვლინდება, როგორც თავისებური თამაში. ერთი ნიღბით შეკრული სახე თითქოს ერთბაშად მოირღვევა და უამრავ ნატეხებად დანაწილდება, ამიტომაც კვლავ ნიღბის შერჩევა ხდება ყოველი ცალკეული ნაწილისთვის. ამგვარად, ერთს ენაცვლება მრავალი და მათი დათვალიერება-გაჩხრეკა გულისხმობს ადამიანში მისი მრავალსახოვნების დადასტურებას.

არტისტული თამაში მოდერნისტულ რომანებში ხორციელდება, უპირველესად, თხრობის ახალი ტექნიკის საშუალებით. ქართველი მოდერნისტები, ერთი მხრივ, ეყრდნობოდნენ კლასიკური პროზის ტრადიციებს, მეორე მხრივ კი, იყენებდნენ ახალს. საზოგადოდ, მოდერნისტულ პროზაში აღორძინდა ბაროკოსთვის დამახასიათებელი ხერხი სიუჟეტის განვრცობა-დრამატიზაციისა. ეს არის „ამპლიფიკაცია“ (ლათ. amplificatio — გაფართოება), იგი საშუალებას ქმნის, რომ გაიზარდოს სიუჟეტის ისტორიული, ზნეობრივი, რელიგიური მნიშვნელობა. ჟ. ჟენეტი საუბრობს სიუჟეტის განვრცობის სამ საშუალებაზე და მათ უწოდებს ამპლიფიკაციებს: 1. განვითარების (ან გაფართოების) ხარჯზე; 2. ჩადგმული მოთხრობების ხარჯზე; 3. ავტორისეული ჩარევების ხარჯზე (ჟენეტი 1994: 389).

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში გვხვდება ამპლიფიკაციის სამივე სახე, მაგრამ განსაკუთრებით კი მეორე — ჩადგმული მოთხრობები. ასევე ხშირია ამპლი-

ფიკაცია განვითარების გზით, როდესაც ავტორი ერთგვარად წელავს თხრობას, „შიგნიდან ბერავს“, დეტალებს უსაზღვროდ ამრავლებს (მაგალითად, ჯოისთან ამგვარი ამპლიფიკაცია წინა პლანზეა — იგი ძალიან დეტალურად აღწერს წვრილმანებს). კ.გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ ამგვარი ამპლიფიკაციის მაგალითად შეიძლება დასახელდეს სხვდასხვა ქალაქისა და დასახლებათა, მუზეუმთა, ნახატთა, ქუჩათა დეტალური აღწერები, გრძელი დიალოგები, სადაც პერსონაჟები ხანგრძლივად საუბრობენ, კამათობენ კულტურული, რელიგიური, პოლიტიკური თუ სოციალური საკითხების გარშემო.

სავარსამიძე და ჯენეტი შევიდნენ ნოტრდამში. მათი ყურადღება მოხატულმა კედლებმა მიიპყრო. მწერალი დაწვრილებით „აღაწერინებს“ პერსონაჟს ნახატს: „აპოკალიფსურ მოტივებზე მოხატულ, ვიწრო მაღალ ფანჯრებიდან იისფერი შუქი იფრქვევა. ამეთვისტოსფერ ფანჯრების ფონზე: პატმოსის ჭალაკი, ზეწრით შესუდრული ძე-კაცის მსგავსი თოვლივით სპეტაკი თავი, ალისებური ბრწყინვალე თვალები. მისი პირიდან ორპირ აღლესილი მახვილი ამოდის. ხელთ უპყრია კლიტენი სიკვდილისა და ჯოჯოხეთისანი. მარჯვნით ვარსკვლავი შვიდი, და შვიდი სასანთლენი, ოქროისანი. ნაირ-ნაირი აპოკალიფსური ცხოველი: ლომის მსგავსი, კუროს მსგავსი, არწივის მსგავსი, მეოთხესაც პირი კაცისა, თითოეულის წინ და უკან ორ-ორი თვალი, და ფრთა ექვს-ექვსი. (გამსახურდია 1992: 84).

გრიგოლ რობაქიძე ხშირად აღწერს ნივთებს, ნახატებს დაწვრილებით. აი, როგორ აღწერს ხალიჩას: „მწვანე ვასაკისფერი მოლი. აქაიქ თითქო მზის ფოთლები. შიგდაშიგ: დიდრონი მოთეთრო ლაქები. შუაგულში: ტანაშოლტილი ნიამორი მთვარის უნაზეს პროფილით და უცნაურ ყელმოღერებით. მასთან გვერდით: მორცხვი ქალწული. ისიც: თითქო მთვარესავით გარინდული. მარცხენა ხელი ნიამორის ყელს ეალერსება. თვალები სხვაგან იცქირებიან: მზეჭაბუკს თუ ელიან. თვალს აცილებ ნიამორსა და ქალწულს – და ორ მხრით. ორი ვაჟი მშვილდ-ისრით. ორივეს სურთ ქალწულის დატყვევება?!“ (რობაქიძე 1989: 61).

„დიონისოს ღიმილში“ ხშირად გვხვდება ამპლიფიკაციის ის სახეც, რომელიც გულისხმობს ტექსტში „მეორეულ“ მოთხრობათა ჩასმას. სხვადასხვა პერსონაჟი ჰყვება რაიმე ამბავს, თავის თავგადასავალს. მაგალითად, ბიანკას ნაამბობი ბარონესას ოჯახზე, იოჰანეს ნოიშტეტის მონათხრობი ნიკარაგუაზე, მოღალატე ცოლზე, მუსუს ზანგზე და სხვა. სწორედ ეს ამპლიფიკაციები განაპირობებენ ტექსტის დიდ მოცულობას, მიუხედავად რამდენიმე წინადადებით გადმოსაცემი სიუჟეტისა. მეორადი მოთხრობები ჩართულია „სანავარდოშიც“, მაგალითად, ზემოთ ნახსენები ზღაპრები.

ჟ. ჟენეტის აზრით, ნარატიული შინაარსის თვალსაზრისით — ეს მეორადი მონათხრობი პირველთან მიმართებით შეიძლება იყოს ან ჰომოდიეგეტიკური ე.ი. ეხებოდეს იმავე პერსონაჟებს, რომლებიც მონაწილეობენ მთავარ მოთხრობაში, ან ჰეტეროდიეგეტიკური, ეხებოდეს სრულიად სხვა მოქმედ პირებს, ან სრულიადაც არ იყოს მომიჯნავე ამბავი მთავარისა (რომელიც არ გამორიცხავს სხვაგვარ კავშირს, მაგალითად, ანალოგიას, კონტრასტს ან სხვა) (ჟენეტი 1998: 392). „გველის პერანგში“ ამორძალთა ამბავი ჩართულია ანალოგიისათვის. ასევე პითაგორასა და თეანოს ამბავი მოხმობილია სიყვარულის არსის გადმოცემის გასაღრმავებლად. „სანავარდოში“ ალი ფაინას შესახებ ზღაპარი ჩართულია სინამდვილისადმი ბონდოს გაორებული დამოკიდებულების გასამძაფრებლად და სხვა. ჰომოდიეგეტიკური ამპლიფიკაციები ხშირია „დიონისოს ღიმილში“. ასეთია, მაგალითად, ვიტენზონის ამბავი, ჯენეტისა და სხვა.

მესამე ტიპის ამპლიფიკაცია გულისხმობს ავტორის ჩარევას თხრობაში და თავისი დამოკიდებულების გამომჟღავნებას. ეს ტიპი ამპლიფიკაციისა გამოდის თხრობის სამყაროდან დისკურსის სამყაროში. „გველის პერანგში“ იშვიათად, მაგრამ მაინც ჩნდება ავტორის რეპლიკები, რომლებიც გმირისადმი დამოკიდებულებას

გამოხატავენ.

„არჩიბალდ ტაროს სინჯავს. ყნოსავს — (პირველად?!)

ტაროს სურნელი ხსოვნაში არ ამოიშლება.

ირღვევა შორეული. მოსჩანან შორეულში ბავშვის ხელები.

(ხელები ტაროს ხომ არ ეთამაშებიან) (რობაქიძე 1989: 159).

ქართველი მოდერნისტები იმითაც გამოირჩეოდნენ, რომ ეძებდნენ ენის განვითარების ახალ გზებსა და სანიშნებს, რაც მათ რომანებში წარმოჩნდა კიდეც. ისინი იყვნენ ფორმის ჭეშმარიტი თაყვანისმცემლები. როგორც უაილდი წერდა: „დაიწყეთ ფორმის თაყვანისცემით და ხელოვნებაში არ დარჩება საიდუმლო, თქვენ წინაშე რომ არ გამჟღავნდეს“ (უაილდი. 136).

ამ რომანებში, მართლაც, ბევრი საიდუმლოა წარმოჩენილი, რომლებიც მკითხველზე ზემოქმედებას სწორედ თხრობის ახალი ტექნიკის წყალობით ახდენენ. ეს ტექნიკა კი, უპირველესად, გულისხმობს პროზისა და პოეზიის სინთეზის მრავალფეროვან ვარიაციებს. აქ ხშირად პოეტური მედიტაციების გზით ფილოსოფიურ-რელიგიური საკითხები ესთეტიკურ ღირებულებას იძენენ. მუსიკა ამ რომანებში წარმოდგენილია, როგორც მათი შინაგანი ხერხემალი, რომელიც აპირობებს თხრობის სიმტკიცეს.

სტეფან მალარმე წერდა: „საჭიროა მხოლოდ მინიშნება და სხვა არაფერი. საგანთა ჭვრეტა, ზმანებებით ნასაზრდოები, ზმანებათა მიერ მონაქროლი სახეები – აი, რა არის ნამდვილი შემოქმედება“ (მალარმე 1997: 7). „ზმანებათა მიერ მონაქროლი სახეებით“ ქართველი მოდერნისტები ქმნიან სრულიად ახლებურ მხატვრულ სისტემას, რომლის ყოველ ნაწილს აქვს თავისი დამოუკიდებელი ცენტრი, იმავდროულად, დაკავშირებულია იმ ერთიანსა და საზოგადოსთან, რომელიც რომანის ხან ხილულ, ხან ფარულ საყრდენად გვევლინება.

თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“ ერთგან წერს: „აქ მხოლოდ ჩვენი თხრობის სტიქიამ მოგვიყვანა“ (მანი 1984: 559). თხრობამ, როგორც დამოუკიდებელმა ფენომენმა, განსაკუთრებული ღირებულება სწორედ XX საუკუნის რომანებში შეიძინა. აქ წინა რიგში წამოიწია „თხრობამ თხრობისთვის“, ეს განსაკუთრებით თვალში საცემია ფოლკნერისა თუ პრუსტის პროზაში.

თხრობა მოდერნისტულ რომანში თითქოს გამოეყოფა იმ დრო-სივრცეს, რომელშიც მოქმედება ხდება და პერსონაჟები „მოძრაობენ“ და იძენს თვითკმარ ღირებულებას. თითქოს თავისთავში ჩაიკეტება. ამ დროს თხრობა გამოირჩევა ლირიკული ნაკადის სიჭარბით. მსგავსი მაგალითები უხვადაა „დიონისოს ღიმილში“, სადაც თხრობა იძენს ჰიმნების ფორმას და მთლიანად „გადაფარავს“ პერსონაჟს, მაგალითად, ჰიმნები ღვინისადმი, ჰიმნები ხეებისადმი, ქადაგება თევზებისადმი და სხვა.

ვ. ვულფი წერდა, რომ თანამედროვე რომანს მეტი საერთო ჰქონდა პოეზიასთან, რადგან უპირატესად ასახავდა არა ადამიანთა ურთიერთობებს, არამედ მარტოობაში საკუთარ თავთან გამართულ დიალოგებს (ვულფი 1988: 13).

მარტოობაში საკუთარ თავთან გამართული დიალოგები უხვადაა ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. ესეც წარმოგვიდგება, როგორც არტისტული თამაშის ერთი სახე.

„ამბავი და რომანი, იდეა და ფორმა ნემსივითა და ძაფივით არის და არასოდეს მსმენია, რომ მკერავთა ამქარს ძაფის ხმარება ერჩიოს ვინმესთვის უნემსოდ“, — წერდა ჰენრი ჯეიმსი (ჯეიმსი 1989: 285).

ფოლკნერი ფიქრობდა, რომ ყველა ენა უნდა იცვლებოდეს, ან შეეძლოს ცვალებდობა. გრამატიკა და წესებიც ამ დინების ნაწილია. ექსპერიმენტის საშუალებით იგებ, საუკეთესოა ძველი წესები თუ უნდა შეიცვალოს. არა მგონია, რომ ამას ზიანი მოჰქონდეს სტილისთვის. სტილი, თუკი მისი სიცოცხლე გსურთ, ისევე, როგორც ყველაფერი, უნდა მოძრაობდეს, თუ გაიყინა — მოკვდება, ცარიელი რიტორიკაღა დარჩება. სტილი იმის მიხედვით უნდა შეიცვალოს, რისი თქმაც სურს მწერალს“

(ფოლკნერი 1984: 145).

სწორედ ასეთი „მოძრავი სტილია“ გამოყენებული ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. აქ გვხვდება სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლებისთვის დამახასიათებელი სტილის მონაცვლეობა. ეპიზოდები ხან იმპრესიონისტული სტილითაა შესრულებული, ხან ექსპრესიონისტული, ხან რეალისტური და ა.შ. ყველანაირი სტილი კი გამოყენებულია ადამიანის სულის სიღრმეთა დასახატავად.

„ყველაზე სრულყოფილი ხელოვნება ისაა, რომელიც ყველაზე უფრო სრულყოფილად ასახავს ადამიანს თავის უსაზღვრო მრავალსახეობით“, — წერდა ო. უაილდი. „არ არსებობს ხელოვნება სტილის გარეშე და არ არსებობს სტილი მთლიანობის გარეშე. მთლიანობა კი პიროვნებისაა“ (უაილდი 1982: 39).

ქართული მოდერნისტული რომანების ცალკეული ფრაგმენტი თითქოს ჯაზის ტექნიკითაა შესრულებული. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, გრიგოლ რობაქიძის „ფალესტრაში“ წარმოდგენილი შეხედულებანი ევროპაში შემოჭრილ ამ ახალ მუსიკაზე: „ყოველ საკრავს თითქოს თავისი მელოდია მიჰყავს, მაგრამ, იმავე დროს, ერთგულია საერთო გეზის — სწორედ ისე, როგორც საქართველოს კუთხის, გურიის, გასაოცარ სიმღერას“. „ყოველი საკრავი, ყოველი ტონი, ყოველი ჩასუნთქვა თუ მოსმა თუ დარტყმა — თავისკენ იწევს, ხტის და უხვევს, მაგრამ არც ერთის არც ერთი გადახვევა არ იქცევა „გადაცდენად“. ყოველი მათგანი მთელს უბრუნდება, როგორც მამას თუ დედას, როგორც თავის საშოს“. „სიმღერა „ბლიუზ“, მელანქოლიური სუნთქვა ქალაქების, იშვიათი, მაგრამ ფიცხელი და ბასრი. აქ მელოდია გატიტვლებული გამოდიოდა, რომელსაც არხევდა თუ არწევდა უმჩნევი რიტმიული ხაზი, ოდნავ კვეთილი და წამახული“ (რობაქიძე 1989: 367). ამგვარად, რომანში ყოველი „გადახვევა“ არტისტული თამაშის ელემენტად წარმოჩნდება.

დ. შენგელაია წერდა: „პროზა მოდის უზარმაზარი ციკლონივით და ძნელია მისი გალბობა ლირიკის ფსიქოლოგიურ წყალში. მას მხოლოდ ერთადერთი თვალი აქვს და ეს თვალი შემოქმედებაში მუდამ გარედან იცქირება შიგნით. იგი არ იკარგება საკუთარ სახეებში. მხატვარი სახეებს ობიექტურად და გულგრილად უნდა ალაგებდეს. დიდი გამბედაობაა საჭირო, რომ არ გქონდეს არც რითმა, არც ზომა (მეტრი) და სხვა და სხვა და ისე შეხვიდე ზღვა სახეებში და დაიწყო მისი გადალაგება“. იგი წერდა, რომ მისთვის ყველაზე ძვირფასი იყო ქართული დიალექტები. „პროვინციალიზმი ჩვენ გვწამს, როგორც ინვენტარი. იგი საგანს აბრუნებს ახალი სახით და სახეს გვაძლევს მეტი რელიეფურობით და თავიდან აუცილებლობით. ამ გზით იყო წასული ჩემი რომანი „სანავარდო“ და ამავე გზით წავალ შემდეგშიც მეტის გარკვეულობით” (შენგელაია 1986: 260).

საზოგადოდ, ქართულ მოდერნისტულ რომანებში თხრობის ტექნიკა მეტად თავისუფალია. ჟ. ჟენეტი განასხვავებს თხრობის სამ სახეს: 1. დამაჯერებელს, იგივე იმპლიციტურად მოტივირებულს; 2. მოტივირებულს; 3. თავისუფალ თხრობას. (ჟენეტი 1998: 321).

თავისუფალი თხრობისას პერსონაჟი იქცევა მკითხველისთვის „მოულოდნელად“, ამ შემთხვევაში ქცევის მოტივაცია ძევს ადამიანის ფსიქიკის ულრმეს შრეებში. ამგვარი თავისუფალი თხრობა დამახასიათებელია ქართული მოდერნისტული რომანებისთვის. სავარსამიძის მიერ დოქტორ ვიტენზონიოს პასპორტის „მოპარვა“, ინგებორთან მისი ცდუნება, არჩილ მაყაშვილის სამშობლოდან „გაქცევის“ მცდელობა, ბონდო ჭილაძის სკაპცებთან მისვლა და სხვა.

ცალკეული ეპიზოდი ქართულ მოდერნისტულ რომანებში შერეული „ტექნიკითაა“ შესრულებული. იმავდროულად, ეს არის „კონტრაპუნქტული პროზა“, როგორც ჰ. ფრიდრიხი შენიშნავდა: „სავსე ჩახლართული სირთულეებით, უნარით, ერთი ფიქრი მეორისას ისე ჩააწნას, რომ ორივე, ზოგჯერ რამდენიმე აზრიც კი ერთდროულად აამეტყველოს. ამ მეთოდს ბევრი საერთო აქვს მუსიკასთან, განსაკუთრებით იმით, რომ ჩნდება რამდენიმე აზრის ერთდროულად მოძრავი სინთეზი, რომელიც,

როგორც დამოუკიდებელი წარმონაქმნი, აზრის ცალკეულ ხაზებს მოიცავს, კონტრაპუნქტული მუსიკალური ფრაზის სინთეზური აკუსტიკური ზემოქმედების მსგავსად“ (ფრიდრიხი 1990: 311).

ცნობილია, რომ ევროპულ კულტურას საფუძვლად დაედო ორი ტრადიცია, ორი სტილისტური სისტემა. ერთი ჰომეროსის ეპოსს ენათესავება, მეორე კი – ძველ აღთქმას. პირველი, ჰომეროსისეული სტილი არის დასრულებული აღწერა საგნებისა, სინათლე ზომიერად არის განაწილებული ყველა საგანზე, ყვალაფერი ურთიერთკავშირშია, მეტყველება თავისუფლად მიედინება, მოქმედება წარიმართება პირველ პლანში, ერთმნიშვნელოვანი სიცხადე გამოსჭვივის ყველგან. მეორე სტილი მისგან განსხვავდება, რადგან აქ ერთი ნაწილი გამოეყოფა სხვათაგან, დანარჩენი კი იჩრდილება, მოქმედებები წყვეტილია, ყველგან იგრძნობა გამოუთქმელის ზემოქმედება, შემოდის უკანა პლანი, თითოეულ ფრაგმენტს ენიჭება სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნება, სახეები მოითხოვენ განმარტებას.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში ეს ორივე სტილისტური სისტემა თავისებურად გამომჟღავნდა, ერთმანეთს შეერია.

საზოგადოდ, სამყაროს ესთეტიკური ჭვრეტა ანტიკური ხელოვნებისთვის იყო დამახასიათებელი. აქ დაცული იყო კოსმოსთან დისტანცია. ქრისტიანულ კულტურაში კი წარმოჩნდა ადამიანის ზნეობრივი კონტაქტი სამყაროსთან.

სავარსამიძის სამყაროსთან დამოკიდებულებაში კარგად მოჩანს ამ ორგვარი სისტემის მონაცვლეობა. საზოგადოდ, ეს ქართული ბუნებისთვისაა დამახასიათებელი, რამდენადაც მასში ძლიერია წარმართული სული.

ჯოზეფ ფრენკმა თანამედროვე ლიტერატურაზე დაკვირვებისას შენიშნა, რომ მისთვის დამახასიათებელია სივრცობრიობა. მან ლესინგის მეთოდი გამოიყენა ელიოტის, პაუნდის, პრუსტის, ჯოისის ნაწარმოებთა ანალიზისას. მისი აზრით, ესთეტიკური ფორმა აღარ არის გაიგივებული ტექნიკის გარეგან პრობლემებთან, ის აღარ არის მხოლოდ „სამოსი“. ფორმა იქმნება უშუალოდ ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის პროცესში. დრო და სივრცე გააზრებულ იქნა, როგორც ორი უკიდურესი კატეგორია, რომლებიც განსაზღვრავენ ლიტერატურისა და ფერწერის საზღვრებს (Фрзнк1987: 197).

თანამედროვე რომანის ესთეტიკური ფორმის ანალიზისას ფრენკი ამოსავლად მიიჩნევს ფლობერის „მადამ ბოვარის“ ცნობილ — მესაქონლეობის გამოფენის სცენას, სადაც მოქმედება ერთდროულად სამ დონეზე ხორციელდება. ამასთანავე, ყოველი დროის სივრცული მდგომარეობა ზუსტად შეესაბამება მის სულიერ, შინაგან აზრს. ერთდროულად იხატება მოედანი — ბრბოთი გაჭედილი, ერთმანეთში არეული ხალხითა და გამოფენაზე მოყანილი საქონლით, ოდნავ შემაღლებულ სცენაზე ერთმანეთს ცვლიან ორატორები. ყველაფერ ამას კი ზემოდან, ფანჯრიდან უყურებენ ემა და რუდოლფი, თან ერთმანეთს სიყვარულზე ესაუბრებიან. მოგვიანებით ფლობერი ამ სცენასთან დაკავშირებით შენიშნავდა: "ყველაფერი ერთდროულად უნდა აჟღერდეს – მკითხველმა უნდა გაიგონოს — საქონლის ბღავილი, შეყვარებულთა ჩურჩული და ჩინოვნიკთა რიტორიკა, ყველაფერი ერთდროულად“ (Фрзнк 1987: 200).

ფრენკის აზრით, ეს სცენა მცირე მასშტაბით წარმოადგენს რომანის „სივრცობრივ“ ფორმას. თხრობის დრო თითქოს ჩაიკეტება. ყურადღება კონცენტრირდება პერსონაჟთა ურთიერთობაზე დროის უძრავ მონაკვეთში. ეპიზოდის აზრი მიიწვდომება მხოლოდ სხვადასხვა აზრობრივი პლასტის ურთიერთქმედების გაგების შემდეგ.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში გამოყენებულია ამგვარი ხერხი. რობაქიძე „გველის პერანგში“ ხანდახან რამდენსამე განსხვავებულ მოქმედებას ერთ სიბრტყეში მოაქცევს და ქმნის ერთდროულობის შეგრძნებას. ასეა, როცა ხატავს „მოქანავე ქალაქ-ხომალდს — ტფილისს“. ეპიზოდი წარმოდგენილია, როგორც ქალაქის „ბოდვა“. ლანდები ერთმანეთში ირევიან, საუბრობენ. მათ ლაპარაკში კი ფრაგმენტულად იხატება საქართველოს ისტორია. იქმნება ფანტასმაგორიის განცდა:

„პირველი: არსის ხვედრი არსშია თვითონ.
მეორე: არ არის სიმართლე უმაღლეს ამისა.
მესამე: თვითონ გაუწირავს თავი.
(ვის?! ხომალდს?! ტფილისს?!)
ხომალდი ქანაობს — (უცხო ქარია?!)
ლანდები გადაცვივდებიან".
„პირველი: არ წახვიდე ამ მხრით.
მეორე: გვერდით მარაბდაა.
მესამე: მარაბდა ნაძრახი ადგილია.
(როგორ?! ვისგან?!)
პირველი: იქ დახვდა ქართველთა ჯარი მონგოლებს.
მეორე: ოთხმოცი ათასი თორმეტი ათასს.
მესამე: ოთხმოცი ათასი უკუიქცა.
(შესაძლებელია!) (რობაქიძე 1989: 221).

ავტორის ეჭვიანი ჩანართები თითქოს დროს აუქმებს, მხატვრულ სივრცეს „არღვევს" და მკითხველსაც მოთხრობილი და აღწერილი ამბის თანამონაწილედ აქცევს. იქმნება ილუზია, თითქოს და სწორედ მკითხველის „მინდობასა" თუ „მიყოლაზე" იყოს დამოკიდებული შემდგომი ამბები.

უცებ შემოჭრილი ასოციაცია უკან მიიდევნებს ასოციაციათა ნაკადს, რომელიც მკითხველში აღვიძებს ნაცნობი თუ შორეული ტკივილის განცდას. ამ შემთხვევაში, ადამიანთა ბედის მსგავსებასაც ესმება ხაზი და, იმავდროულად, კონკრეტული ტკივილიც განზოგადდება. დავითის ქნარს შემოაქვს ტრაგიკული ტონალობა:

„მე გადავლახავდი გარდუვალს".
ამას დარჩენილი გული ჰკივის. მაგრამ პირველი გულის კივილი ვეღარ დაეწევა.
ქვითინი გაგუდული.
საულ! საულ! დღეს ვერ დაგამშვიდებს შენ ქნარი დავითის" (რობაქიძე 1989: 266).

ტკივილი თითქოს ამსხვრევს ადამიანს და ეს მსხვრევა „გასამებული" არჩიბალდით წარმოდგება.

„წაიკითხე!
ჩურჩულით ეუბნება ერთი.
მეორე ბარათს ჰკიდებს ხელს..."
სხვა: გაგუდული ქვითინი ..."
„საულ! საულ! ვინ დაგამშვიდოს?!" (რობაქიძე 1989: 267).

ამგვარად, ამ წერილში წარმოვაჩინეთ არტისტული თამაშის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ მოდერნისტულ რომანში.

დამოწმებანი:

Bakhtin, Mikhail. „K`arnavalizebuli Literatura" (in Georgian language). *Lit'erat'uris Teoris Krest'omatia.* II. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ბახტინი, მიხეილ. „კარნავალიზებული ლიტერატურა". *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია.* II. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).

Eikhenbaumi, Boris. „Rogoraa Agebuli Gogolis Shineli" (in Georgian language). *Lit'erat'uris Teoria.* II. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba,2010 (ეიხენბაუმი, ბორის. „როგორაა აგებული გოგოლის „შინელი". *ლიტერატურის თეორია.* II. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).

Faulkner, William. *Saubrebi.* (in Georgian language). Tbilisi: 1984 (ფოლკნერი, უილიამ. *საუბრები.* თბ.: 1984).

Frenk, Dzhozef. Prostranstvennaja Forma v Sovremennoj Literature. M: 1987 (Фрзнк, Джозеф. *Пространственная форма в современной литературе*. M: 1987)

Friedrich, Holderlin. „Tanamedrove Lirik'is St'ruktura" (in Georgian language). *Saunje* 5 (1990) (ფრიდრიხი, ჰოლდერლინი. „თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა". *საუნჯე*. 5 (1990)).

Frisch, Max. *Viknebi Tundats Gant'enbaini. (*in Georgian language). Tbilisi: 1981 (ფრიში, მაქს. *ვიქნები თუნდაც განტენბაინი*. თბ.: 1981).

Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine. „Dionisos Ghimili". *Tkhzulebani 20 T'omad.* T'. II. Tbilisi: 1992 (გამსახურდია, კონსტანტინე. „დიონისოს ღიმილი". *თხზულებანი 20 ტომად*. ტ. II. თბ.: 1992).

Genette, Gerard. *Figury. (*in Russian language). M: 1998 (Женетт, Жерар. *Фигуры*. M: 1998).

Huizinga, Johan. „K'ult'uris Tamashshi Ts'armoshobis Shesakheb" (in Georgian language). *Lit'erat'ura da Khelovneba*. №3-4 (1992 (ჰოიზინგა, იოჰან. „კულტურის თამაშში წარმოშობის შესახებ". *ლიტერატურა და ხელოვნება*. №3-4 (1992)).

Kafka, Frants. „Zamok". Novelly i Pritchi. Peterburg: 1991 (Кафка, Франц. "Замок". *Новеллы и Притчи*. П: 1991).

Kierkegaard, Soren. „Estet'ik'urisa da Etik'uris Ts'onast'oroba" (in Georgian language). *Lari*. Tbilisi: 1991 (კირკეგორი, სორენი. „ესთეტიკურისა და ეთიკურის წონასწორობა". *ლარი*. თბ.: 1991).

Lundkvist, Artur. *Sk'andinaviuri Eseebi (*in Georgian language). Tbilisi : 1992 (ლუნდკვისტი, ართურ. *სკანდინავიური ესეები*. თბ.: 1992).

Mallarme, Stephane. „Simbolizmis Shesakheb" (in Georgian language). *Arili*. 27 April, 1997 (მალარმე, სტეფან. „სიმბოლიზმის შესახებ". *არილი*. 27 მარტი, 1997).

Mann, Thomas. *Jadosnuri Mta.* (in Georgian Language). I. Tbilisi: 1978 (მანი, თომას. *ჯადოსნური მთა*. ტ. I. თბ.: 1978).

Mann, Thomas. *Jadosnuri Mta.* (in Georgian Language). II. 1984 (მანი, თომას. *ჯადოსნური მთა*. ტ. II. თბ.: 1984).

Robakidze, Grigol. *Gvelis P'erangi. Palest'ra.* Tbilisi: 1989 (რობაქიძე, გრიგოლ. *გველის პერანგი. ფალესტრა*. თბ.: 1989).

Shengelaia, Demna. *Sanavardo. Rcheuli.* Tbilisi: 1983 (შენგელაია, დემნა. *სანავარდო. რჩეული*. თბ.: 1983).

Shengelaia, Demna. *Kartuli Lit'erat'uruli Esse.* Tbilisi: 1986 (შენგელაია, დემნა. *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბ.: 1986).

Wilde, Oscar. *Dorian Greis P'ort'ret'i.* (in Georgian Language). Tbilisi: 1982 (უაილდი, ოსკარ. *დორიან გრეის პორტრეტი*. თბ.: 1982).

Woolf, Virginia. *Eseebi.* (in Georgian Language). Tbilisi: 1988 (ვულფი, ვირჯინია. *ესეები*. თბ.: 1988).

Maia Jaliashvili

Variations of Artistic Game According to Georgian Modernistic Novels

Summary

Key words: Georgian literature, modernism, artistic game.

In the Georgian modernistic novels, we mean, Grigol Robakidze's „The Snake Skin", Konstantine Gamsakhurdia's „Dionysus' smile" and Demna Shengelaia's „Sanavardo", the game is revealed as a new mastery, a different level of art, which determines the form of artistic text.

There is an opinion, that artistic creativity is a peculiar kind of game. Game elements are in all three above-mentioned novels. First of all, it seems in the style of narrative and in the composition of artistic system. For example, the epigraph of „Sanavardo" can be considered as some kind of musical and semantic tone of novel and that artistic games, that is represented. This can be considered as cryptogram, which is easy to understand for Georgian readers, because they know the well-known Georgian text literature, from which this fragment is given. And for those readers for whom this work is unknown, we mean „The Martyrdom of The Holy Queen Shushanik" by Jacob Tsurtaveli, epigraph will become clear idea after all understanding the essence of the novel. There are association replacement or interchange in the Georgian modernistic novels. Sometimes, at first sight, quite unexpectedly one episode followed by another episode. This association connection is often ironical and causes the feeling of expectations. In a certain sense some kind of carnival feeling also appeared in such episodes. This represents a devaluation of values. This demonstrates that the society no longer appreciates the old, traditional values and has pseudo cultural attitudes. There are close to each other and we often meet both tragic and comic episodes in novels, or including ironical echo, which strengthens the feeling of tragicomedy of life and, in this way, the reader is relieved from unpleasant tension.

It is known that European culture was based on two traditions, very different from each other's stylistic system. One of them is linked to Homer's epic, the second one is related to the Bible. Homer' style means the complete description of subject and events, narrative clarity. The second style is different. One episode is often separated from others. The rest is the shadow of another episode. The story is narrated in fragmentary. This kind of artistic work contains a lot of symbols, which needs understanding. Artistic work requires appropriate method of interpretation. These two stylistic systems are assimilated with each other in Georgian modern novel.

It is known that European culture was based on two traditions, very different from each other's stylistic system. One of them is linked to Homer's epic, the second one is related to the Bible. Homer' style means the writers are using artistic elements of games in all three novels in order to define, on the one hand, the character of personage, on the other hand, the epoch, society, human relations, to paint the preceding time and the eternal spirit of mankind. There is crossing to each other's philosophical, physiological, lyrical, religious and the intellectual streams in Georgian modernistic novels, and by this way, the novel entirely and its narrative becomes very interesting, because methods of artistic game are attractive, original, impressive, diverse, and innovative.

ნონა კუპრეიშვილი

XX საუკუნის ოციანი წლების ნარატიული სტრატეგიები

XX საუკუნის ოციანი წლების ქართული პროზა მრავალგვარი ნარატიული ხერხებითაა არტიკულირებული. ესაა შედეგი, ერთი მხრივ, თვით ეპოქის რევოლუციური, ფეთქებადი ხასიათისა (XXს. I ნახევარი არა მარტო „სოციალური“, არამედ „სამეცნიერო“ და თვით „სექსუალური“ რევოლუციების ხანაა), მეორე მხრივ კი, იმ ახალი ფორმის ძიებისა, რომელიც პირობითი ნიშნებითა და კულტურული სისტემებით დაფარული „წმინდა“ (უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, „დაწმენდილი“ — ნ.კ.) რეალობის“ მიღმაა საძიებელი (Эпштейн 2004: 58). ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობაში ეს მოვლენა სამართლიანად განიხილება არა მარტო ესთეტიკურ ჭრილში, ასე ვთქვათ, ფართო გაგებით, „სტილისტური ტრანსფორმაციების“ თვალსაზრისით, არამედ ფასეულობათა ერთი სისტემის მეორეთი ჩანაცვლების მომენტის ისტორიულობის კონტექსტში. იმთავითვე იდეოლოგიური და ენობრივი დიქოტომიების ნიშნით წარმართული მაშინდელი ლიტერატურული პროცესი კულტურული არჩევნისათვის წარმოებული უკომპრომისო ბრძოლის ხასიათს იძენს და ცხოვრების ყველა სფეროს ეხება. ამიტომაც ოციან წლებში კულტურული კოდის ცვლილებას ხშირად ეგზისტენციალურ სიტუაციასთანაც ვაიგივებთ.

ცნობილია, რომ არადოგმატური აზროვნების ატმოსფერომ, პოეზიასა და პროზაში დანერგილმა ექსპერიმენტებმა რევოლუცია კრიტიკაშიც გამოიწვია (რუსული ფორმალისტური სკოლა პროზის თეორია). ბახტინის სიტყვებით, „თავისუფალი სჯა“ „გაწაფული აზრით“ ანუ ობიექტურ კრიტერიუმებზე დაყრდნობილი ანალიზით შეიცვალა. ჩვენს სტატიაში წარმოდგენილი თხრობითი მხატვრული ნიმუშები ნარატივის რთული სტრუქტურის არაერთი კომპონენტის აღმოჩენას და მათი ნარატივისავე სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ფუნქციათა მიმართებით განხილვის საშუალებას იძლევა. თუმცა არის საკითხები, რომლებიც, შესაძლოა, უშუალოდ ამ სტრატეგიების მიღმა მოიაზრება, მაგრამ, უდავოა, რომ პირდაპირ თუ ირიბად ისინი სასურველი მხატვრული ფორმის რეალიზაციის ხარისხზე საგრძნობ გავლენას ახდენენ.

გასაბჭოების პირველ წლებში ნარატიული ანუ თხრობითი მხატვრული ტექსტების მომრავლებას (დასავლური და, განსაკუთრებით, რუსული პროზის მსგავსად გააქტიურებულ ქართულ პროზას „გაღვიძებული კონსერვატორიც“ კი უწოდეს) თავად „ნარაციის ცნებაში ფარულად მინიშნებული განჯისა და ინტერპრეტაციის იდეები“ განაპირობებენ. სხვა სიტყვებით, მომხდარი, თავისი მასშტაბურობის გამო, ლექსის ფორმატში აშკარად ვერ თავსდება და ნანახისა და განცდილის ასახვისას არა მარტო თანმიმდევრობის დაცვას, არამედ მისი ინტერპრეტაციების აუცილებლობას ითხოვს. დროის ნიშნითაა აღბეჭდილი ის ფაქტიც, რომ შესამჩნევად იმღვრევა რეალობასა და მხატვრული გამონაგონის ზღვარზე დაყენებული ხედვის ფოკუსიც, რაც ფიქციური (გამონაგონი) და არაფიქციური (რეალურ ამბებზე დაფუძნებული) ტექსტების ჟანრობრივ ურთიერთდაახლოებას იწვევს. აი, როგორ აღიქვამს ამ ფაქტს ნ. მიწიშვილი: „საქმე ისაა, რომ გამოგონილ ამბავს სჯობს ნამდვილი ამბავი. ის, რაც გუშინწინ და გუშინ განვიცადეთ და ვნახეთ თვითოეულმა ჩვენთაგანმა და რისი მოწამე დღესა ვართ... ცხოვრება დღეს იმდენად საინტერესო შეიქმნა, რომ თუ მწერალმა შესძლო ამ სინამდვილის მხატვრული ხელით და კარგის ენით აწერა — ეს სინამდვილე ყოველთვის დასჩაგრავს და წაახდენს გამოგონილი გმირის ისტორიას, იმდენად ამაღელვებელი, იმდენად წარმტაცი და მოულოდნელობით სავსეა იგი...“ (მიწიშვილი 1927: 6). თუმცა, როდესაც საქმე ისეთ ლიტერატურულ მოვლენასთან გვაქვს, როგორიც სწორედ ოციან წლებში შექმნილი „ჯაყოს ხიზნებია“, რეალურისა

და გამონაგონის ურთიერ-თმიმართება რამდენადმე განსხვავებულ განზომილებას იძენს. „გამონაგონი აქ ერთგვარი კვლევის“ შედეგად წარმოგვიდგება, თავად მოქმედებას კი არა, „მოქმედების შუალედურ მოტივებს“ რომ სწავლობს. მთხრობელი სწორედ ისტორიის მეშვეობით გადმოგვცემს შესაძებელისა და აუცილებელის ზოგიერთ უნივერსალურ მოდელს, რომელიც ადამიანურ ცხოვრებას ახასიათებს“ (ხარბედია 2006: 180). დაკვირვებულ მკითხველს იტაცებს თვალის მიდევნება „ყოვლისმცოდნე ავტორის“ თვითალაგმვისა და თვალთახედვათა სიმრავლის წარმოჩენისათვის. აშკარავდება, რომ მწერალი ამჯობინებს ავტორის, მთხრობელებისა და პერსონაჟების თვალთახედვათა ვარირებით შეკრას კომპოზიცია. თუმცა ავტორისა და პერსონაჟის თვალთახედვის ხარისხი ზოგჯერ იმდენად მაღალია, რომ თამამად შეიძლება საუბარი ჰენრი ჯეიმსონისეული „ამრეკლავი პერსონაჟის“ შესახებ. პროლეტარული მწერლები, რომელთაც რევოლუციური იდეებისადმი ფანატიკური რწმენა არ აკლდათ და მეტი დამაჯერებლობისთვის მაუზერით შეიარაღებულნიც მიმოდიოდნენ, ვერ ქმნიდნენ „ეპოქის სულის“ ამსახველ ტექსტებს. (სხვათაშორის, ტ. ტაბიძე ამ მოვლენას იმ მარტივი მიზეზით ხსნიდა, რომ „რევოლუცია ორგანულად არ იყო გამოტანჯული ქართველი ხალხისგან, არამედ მოვიდა ფოსტით პეტროგრადიდან“ — ტაბიძე 1923: 3). ბოლშევიკ-კრიტიკოსი, მე-11 არმიის ცხენოსანი დივიზიის ყოფილი სამხედრო კომისარი, ვ. ბახტაძე წერდა: „...მოთხრობის და მით უფრო რომანის შექმნა გაცილებით უფრო ძნელი და მძიმე აღმოჩნდა, ვიდრე გარითმული და გარიტმული სიტყვების ლექსად აწყობა... ამიტომ არ არის სრულებითაც გასაკვირი ის ფაქტი, რომ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების მერვე წელზე ჩვენ კიდევ არა გვაქვს არც ერთი რევოლუციური რომანი“ (ბახტაძე 1962: 301). მართლაც, მაღალმხატვრული ნარაციის მიზანი ხომ არა რეალობის იმიტაციაა, არამედ მწერლის ფანტაზიის მაპროვოცირებელი რეალობის „ლოგიკური სტრუქტურის, მისი საზრისის“ მოხელთება. ამგვარი ტექსტის ანალიზს ერთ კონკრეტულ დასკვნამდე მივყავართ: „ამა თუ იმ მოვლენის რეალობა მეორეხარისხოვანია იმასთან შედარებით, რომ ის შეთხზეს...“ (ელსი 2006: 181).

გავიხსენოთ ნ. მიწიშვილის დოკუმენტური პროზა, რომანი „თებერვალი“ — უნდა მივიჩნიოთ თუ არა იგი არაფიქციურ თხრობით ტექსტად? ნაწარმოები სავსებით რეალურ ამბავზეა აგებული. კერძოდ, 1921 წლის მარტში „ბათუმის გასხვანაირების“ მიზეზად ქცეული „თავისუფალი საქართველოს უკანასკნელი დღის“ ქრონიკაზე, თუმცა დროითი სტრუქტურა ისეა გართულებული, რომ მთხრობელის ფსიქოლოგიური განცდა ლამის ფარავს რეალობას. რომანის სიუჟეტური დრო დატვირთულია და მრავალფეროვანია, იმდენად, რომ პოლიტიკურ, სოციალურ და პიროვნულ სფეროთა დეფორმაციას იწვევს. ხდება “ადამიანის დროსთან დამოკიდებულების იმ მახასიათებელი ნიშნების გამოაშკარავება, რომლებიც ცხოვრებაში დაფარულია“ (ხარბედია 2006: 189). ასე რომ, „ზუსტი სადერმაკაციო ხაზის გავლება დოკუმენტალიზმსა და შთაბეჭდილებებს, გნებავთ, გამოგონილს შორის, აშკარად ჭირს. ეს კი თავის მხრივ მხოლოდ ადასტურებს იმ მოსაზრებას, რომ ფიქციური და არაფიქციური ტექსტი ერთსა და იმავე წესებს ემორჩილება“ (წიფურია 2009: 180).

ისტორიის რიტმის მოხელთების სურვილით მოტივირებული ძველი დასრულებული ფორმების ნაცვლად „ფორმის გადააზრების“ (შკლოვსკი) პრინციპთა დეკლარირება სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის მწერლებს განსხვავებული ნარტიული სტრატეგიების გამოყენებისკენ უბიძგებს. იქმნება მხატვრულ შესაძლებლობათა მთელი პალიტრა. როგორც ვიცით, რეალისტურ ხაზს ძირითადად ავითარებენ შ. დადიანი, მ. ჯავახიშვილი, ლ. ქიაჩელი; მოდერნისტულს — ვ. ბარნოვი, ნ.ლორთქიფანიძე, გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, დ. შენგელაია, ბ. მელიქიშვილი, მ. მრევლიშვილი; ავანგარდისტულს — კვლავ დ. შენგელაია, სტ. კასრაძე, ა. ბელიაშვილი, პ. ნოზაძე. თუმცა ამგვარი დაყოფა პირობითია, რადგან ერთი და იგივე ავტორი ხშირად განსხვავებული ესთეტიკური ან ანტიესთეტიკური პრინციპების რეალიზა-

ციას ახდენს (ეს განსაკუთრებით ახალბედა ავტორთა პირველცდებში იჩენს თავს, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი). ამ თვალსაზრისით მოძრაობა შეინიშნება არა მარტო მოდერნიზმიდან რეალიზმისკენ (კ. გამსახურდია, ლ. ქიაჩელი, ნ. ლორთქიფანიძე), რაც ბოლშევიკური ლიტერატურულ პოლიტიკის პირდაპირი შედეგი იყო, არამედ თვით მოდერნისტულ-ავანგარდისტულ დაჯგუფებათა შიგნით, როდესაც სიმბოლისტური რომანის „სანავარდოს“ შემდეგ დ. შენგელაია, როგორც თვითონ მიიჩნევს, ავანგარდისტულ, უფრო კონკრეტულად კი ტაქტილურ რომან (მასალებს რომანისთვის) „ტფილისს“ ქმნის. მწერალი იგონებს: „1924 წელს ჟურნალ „მნათობში“ დაიბეჭდა „სანავარდო“. ცნობილი მწერალი გავხდი! ცისფერყანწელებს განსაკუთრებით მოვწონდი... მიუხედავად ცისფერყანწელების სურვილისა და ბუნებრივი მოლოდინისა, მათ ჯგუფს არ მივმხრობივარ. მემარცხენეობა ვარჩიე... ახალგაზრდობაში თაყვანს ვცემდი ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმის კორიფეებს და ბევრად დავალებულიც ვიყავი, კერძოდ, სიმბოლისტური პროზისგან — სიმბოლისტების იდეალიზმი არასოდეს გამიზიარებია, რადგან ბუნებით ყოველთვის მატერიალისტი ვიყავი“... (შენგელაია 1977: 564). ამას მოსდევს საბჭოურ ზეწოლას დანებებული შემოქმედის თვითშეფასების იმგვარი ფორმა, (გ.ასათიანი „სამი საღამო დემნა შენგელაიასთან“) იმგვარი ქმედითი არგუმენტის დამოწმება — (მამის სოციალ-დემოკრატობა, მუშების უბანში, ნაძალადევში, გატარებული ბავშვობა), რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით გვიხსნის კიდევაც შთაგონების ხარჯზე მწერლის შემდგომი სახეცვლილების მიზეზს.

პროლეტარული მწერლობა კი, რომელიც „უტრადიციობითა და უშვილობით“ იწონებს თავს, თავისი ესთეტიკური პარამეტრებით ვერც ძველსა და ვერც ახალ ყალიბში თავსდება, რადგან ფორმით ნატურალისტური და შინაარსით სოციალისტური ნარაციული ტექსტები ადეკვატურად ვერ „გადათქვამენ რეალობას“ და ვერც მის „ლოგიკურ სტრუქტურას“ წვდებიან. საგულისხმოა მათი ეპიგონური ინტერესებიც: სწორედ იმ ავტორებს ბაძავენ, ვისაც შეურიგებელ იდეოლოგიურ მოწინააღმდეგედ მიიჩნევენ. ასე, კ. ლორთქიფანიძე მ. ჯავახიშვილის მიერ ხორცშესხმულ მედროვეობის იდეას უტრიალებს და თავის ადრეულ მოთხრობაში „ხავსი“, მას, ისევე, როგორც „თეთრ საყელოში“ მხატვრულად რეალიზებულ თემას (სინამდვილეში ახალი დროების მიღებისა და აქტუალიზების პრობლემად რომ მოიაზრება და არა მთისა და ბარის, პრიმიტივისა და ცივილიზაციის დაპირისპირებად, როგორც ამას მაშინდელი კრიტიკა და კ. ლორთქიფანიძე მიიჩნევენ) საკმაოდ სუმბურულ ასახვას აძლევს. რაც შეეხება მოთხრობის დასაწყისს, იგი ენობრივ-სტილური დაქვემდებარების ისეთი ნიმუშია, რომ და „თეთრი საყელოს“ პირველი ფურცლებიდან ლამის გადაწერილ ტექსტს მოგვაგონებს: „აქ შევისვენოთ: — მითხრა გახამ: თავზე უზარმაზარი კლდე გვახურავს, ზევით ნაძვნარი, ძირს გველივით გასწრაფული გარბის წვრილი გზა. ძუნძულ-გადაყრილი ღრიალებს ენგური, გეშინია, თან გიზიდავს. ჭაღარა ღრუბლები დაბაჩუნობენ ნელა, ხან ისვენებენ მთის წვერზე, თუ ქარი მობერავს დგებიან ზანტად, აბოლებენ ცას. შორს ენგურის ბღავილს ეხმაურება ხევები...“ (ლორთქიფანიძე 1926: 38). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ისევ და ისევ მ. ჯავახიშვილის მიერ ღრმად გააზრებული და მხატვრულად დამუშავებული „სასიყვარულო სამკუთხედის“ თემა-მოდელი (თეიმურაზი — მარგო — ჯაყო), რომელიც, პირველ რიგში, „ურთულესი დროითი გამოცდილების თხრობითი ოსტატობით დაძლევის“ შედეგია. ოჯახური ისტორიის მოყოლა-ნარაცია ჯავახიშვილთან აქაც, როგორც ყოველთვის, მნიშვნელოვანია როგორც პროცესის (რა პროცესში არიან ჩართულნი პერსონაჟები, ანუ რას აკეთებენ), ასევე ობიექტის თვალსაზრისით (ანუ ვის ან რის შესახებ ყვებიან). პროლეტპროზაიკოსები კი (მაგ. ნ. ზომლეთელი, ს. თალაკვაძე, ი. ლისაშვილი ან ვ. მალაქიაშვილი-ხუროძე) ნარაციის ამ მახასიათებლების სინთეზირებას ვერ ახდენენ და მზა მოდელის რეპრეზენტირებით კმაყოფილდებიან. დ. შენგელაიაც კი, რომელიც ამ პერიოდში საკუთარი ხელწერის ძიებას იწყებს და, როგორც აღვნიშნეთ, მოდერნიზმსა

და ავანგარდიზმს შორის მერყეობს, მოთხრობაში „ჯავშნიანი მატარებელი № B. E. 365 Октябрь“ თხრობას სწორედ იმავე „სასიყვარულო სამკუთხედის“ თემაზე აგებს. მოგვიანებით მოთხრობის ტექსტში შეაქვს „ჯაყოს ხიზნებში“ გამოყენებული ერთერთი კონცეპტუალური დატვირთვის მქონე ტერმინი „ნაკაცარი“, ცვლის სათაურს („ჯავშნიანი მატარებლიდან“→„კაც“) და ახალ ვარიანტს ძველის თარიღს,1924 წელს, უტოვებს (სწორედ ამიტომ, ერთხანს საბჭოთა მკლევრები ტერმინ „ნაკაცარის“ შემქმნელად არა მ. ჯავახიშვილს, არამედ დ. შენგელაიას მიიჩნევდნენ მაშინ, როდესაც რომანის ტექსტში ანალოგიური სიტყვათწარმოების არაერთი ნიმუში გვაქვს: ნამოურავალი, ნავექილარი, ნახუცარი...). ამასთან თხრობის ტემპი, თვალთახედვა (იგივე თვალსაზრისი), გარეგანი და შინაგანი ფოკალიზაციის ჯავახიშვილისეული სისტემა დ. შენგელაისა მიერ ვარირებულ ტექსტში, ცხადია, დეფორმირებულია და არა მხატვრულ ამოცანას, არამედ საბჭოური კონიუქტურის მოთხოვნებს ემორჩილება, ანუ ხდება ავტორის მიერ შექმნილი სამყაროს იდეოლოგიურ ჭრილში აღქმა. შედეგად ვღებულობთ ტექსტს, რომელშიც „იდეოლოგიური თვალსაზრისი წარმოდგენილია რომელიმე ერთი დომინანტური პოზიციით. სწორედ ამ პოზიციას ექვემდებარება ყველა დანარჩენი“ (ლომიძე 2010: 33). სხვა სიტყვებით, ნარაცია იმ წესების კონდენსირებულ ერთობლიობად წარმოგვიდგება, რომელიც ამ დროისათვის უკვე თითქმის შეთანხმებულია და საბჭოურ კულტურულ ჩარჩოებში გამოსაყენებლად მზადდება. თავად ავტორთა მიერ თხრობითი მხატვრული ტექსტების კომპოზიციურ-თემატურ ხელყოფის პრაქტიკა ოციან წლებში იკრებს ძალას (შემდეგ ათწლეულებში იგი მენტორი-რედაქტორის სრულუფლებიანობასთანაა გაიგივებული). მ.ჯავახიშვილი გახმაურებულ და მწვავე მოთხრობას „დამპატიჟე“ „რკინის საცერად“ გადააკეთებს, ლ. ქიაჩელი „ჰაკი აძბას“ ორგვარ ფინალს შექმნის, კ. გამსახურდია კი „მთვარის მოტაცებიდან“ მამისმკვლელობის ეპიზოდს ამოიღებს და ა.შ. ყველაზე საგრძნობ ზიანს ეს მანიპულირება მაინც მ. ჯავახიშვილს აყენებს. საერთოდაც, ესაა მწერალი, რომელსაც საკუთარ ნარატიულ სტრუქტურაში გარკვეული ტიპის ცვლილების შეტანისთანავე ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილი თითქმის ეშლება.

თუ თვალთახედვა — თვალსაზრისის საკითხს, როგორც ნარატოლოგიის ერთერთი ძირითადი ტერმინის შემდგომ გააზრებას განვიზრახავთ, შეგვიძლია დავსძინოთ, რომ ოციანი წლების თხრობითი მხატვრული ტექსტები ჰგუობდა რომელიმე კონკრეტული პერსონაჟის თვალსაზრისით წარმოდგენილ ავტორისეულ შეფასება-პოზიციას, როგორც ეს კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილშია“ მოცემული, სადაც ცენტრალური ფიგურა მთხრობელი — კ. სავარსამიძეა. ლ. ქიაჩელთან კი ოცდაათიან წლებში შექმნილ ტექსტებში განსხვავებული პოზიციების თანაბარუფლებიანობის პრინციპია ხორცშესხმული (მაგ.კუზმა კილგა — ჰაკი აძბა).

სერიოზული პრეტენზია ახალი კულტურული პარადიგმის ადეკვატურ ასახვაზე გაუჩნდა სწორედ ოციან წლებში შექმნილ ქართველ ფუტურისტთა ლიტერატურულ გაერთიანებას. შექმნილი სიტუაციის პარადოქსი იმაში მდგომარეობდა, რომ ფუტურისტები თავიანთი ეპატაჟური მანიფესტებით, პირველობისაკენ დაუფარავი სწრაფვითა და სიმულტანიზმით აბუნდოვანებდნენ ისედაც რთულ, პოლარიზაციისათვის განწირულ ლიტერატურულ ცხოვრებას და ამასთან საშიშ კონკურენტებს იძენდნენ. ასე, მაგალითად, „რაპული“ სულისკვეთების კრიტიკოსი გ. მუშიშვილი-ხოფერია მთელი სერიოზულობით აცხადებდა: „ფუტურიზმი, რომელიც დიდ მემარცხენეობას იჩენს, მემარცხენეობაში გვეჯიბრება ლიტერატურულ ფრონტზე...“ (მუშიშვილი 1927: 48). საკუთარი პოზიციები ამ იტალიურ-რუსული ავანგარდისტული ძიებების ნაგვიანევმა გამოძახილმა გამოხატა როგორც „რეაქცია სიმბოლისტურ ესთეტიკასა და, მათი გაგებით, ბურჟუაზიული“ (ჩვენს სინამდვილეში კი უფრო მეშჩანური) „კონფორმიზმის სამყაროზე“. „ცისფერყანწელებისათვის“ მოფიქრებულია მომაკვდინებელი ფორმულა: „პოეზია+პოეტი=0“, რომელსაც უნდა ჩაენაცვლოს ახალი: „ინერცია+მონტაჟორი=როშვას“ (ანუ პოეტი „როშარია“. გავიხსენოთ

გალაკტიონის „ფორმალისტური როშარობა ან ს. ჩიქოვანისეული: „...ძველი მცხეთა, საქართველოს ფუძე, მე ვარ მისი გაზაფხულის როშარი“) (სიგუა 1994: 204). ხელოვნების სხვადასხვა ფორმათა დაახლოებად აღქმული ზემონახსენები სიმულტანიზმი მწერალთა, მხატვართა და კინორეჟისორთა ერთიანობის განსაკუთრებულ სიმბიოზს ქმნის. სწორედ ამ კონტექსტში „უსაგნო ხელოვნებაზე“ ორიენტირებული ქართველი ფუტურისტები ანათემას გადასცემენ მათი კორპორაციის მიღმა შექმნილ თხრობით მხატვრულ ტექსტებს, პათოსით: დაუნდობელი ბრძოლა ავტორიტეტებს. ს. ჩიქოვანი: „...ვერსად იშოვეს რედაქტორის გრძელი კამოდი ჯავახიშვილის ნაწერების შესანახავი...“ (ჩიქოვანი 1933: 333). პ. ნოზაძე: „..ბალზაკი და ილია ჭავჭავაძე გავირთხებული, გათმებული და გაწვერულვაშებული მოღვაწენი“ (ჟ. „H_2So_4“, პ. ნოზაძე „ტრაქტატი დაწერილი პოეზიისათვის“, 1924, 1) და სხვა. არჩ. ჯორჯაძის მიერ „მშვენიერ ტყუილად“ წოდებული ესთეტიკური ტყუილი, სიუჟეტი, კომპოზიცია, რაზედაც იგებოდა ტრადიციული ბელეტრისტიკა, გაუმართლებელ დ უსარგებლო ანაქრონიზმადაა გამოცხადებული. მას კარდინალურად შეცვლილი ყოფის ასახვა არ შეუძლია, ამიტომაც უახლოეს მომავალში სიკვდილი მოელის — მოვლენათა ასეთ პროგნოზირებას ახდენს ქართული ფუტურიზმის თეორეტიკოსი ს. ჩიქოვანი წერილში „ბელეტრისტიკის სიკვდილი“ (1929 წ.). ფუტურისტულ-ავანგარდისტული ნოვაციებით პროვოცირებული თხრობითი მხატვრული ტექსტების არსებობაში გვარწმუნებს ახალგაზრდა კრიტიკოსი ა. გაწერელია, რომელიც ქართული პროზის განსხვავებულ მიმართულებათა ორიგინალურ დეფინიციასაც გვთავაზობს: „წმინდა რეალისტური (მ. ჯავახიშვილი), მისტიკურ-ექსპრესიონისტული (კ.გამსახურდია), სიმბოლისტურ-მეტაფიზიკური (გრ. რობაქიძე) და ტაქტილური (დ. შენგელაია)“. ცნობილია, რომ დ.შენგელაიას ფუტურისზმის ავანგარდულ დამრტყმელ ძალად პროზაში, ა. გაწერელიას გარდა, სხვებიც აღიარებდნენ. მაგ. ბ. ჟღენტი. თუმცა მწერალი (როგორც ჩინებული ესეისტი) თვითონაც ცდილობდა საკუთარი მხატვრული პრაქტიკის თეორიულ დასაბუთებას. (წერილებში „Comentaria de bello Galico“, „ტაქტილიზმი“, ჟ. „მემარცხენეობა, 1927: 1). მის მიერ დეკლარირებული „ლექსის კოშმარის“,ლირიკის სეზონის დამთავრებას ლოგიკურად უნდა მოჰყოლოდა ახალი და უჩვეულო ფუტურისტული ნარაცია, რომლის შემქმნელნი ბასრი თვალით, ერუდიციით, ინტუიციით და რაც მთავარია, „პროვინციალიზმის, როგორც ინვენტარის“, ხალხური მასალის, „პრიმიტივის“ ფლობის უნარით იქნებოდნენ გამორჩეულნი. პროზის სტიქიას კი ახალგაზრდა მწერალი ასე შეიგრძნობს: „პროზა მოდის უზარმაზარ ციკლონივით და ძნელი იქნება მისი გალბობა ლირიკის ფსიქოლოგიურ წყალში...“. სრული უსიუჟეტობა, აყირავებული კომპოზიცია და სიტყვებთან, როგორც ნივთებთან „შეხებით მისვლა“ (სწორედ ასე განმარტავდა მწერალი ტაქტილობას) მიუღწეველი სულაც არ იყო, რადგან, მისი აზრით, ასე უკვე იყო შექმნილი „ტფილისი“ და ს. ჩიქოვანის პოემა „ფიქრები მტკვრის პირას“.

XX საუკუნის ოციანი წლების მოდერნისტული რომანების ნარატიული სტრუქტურის ანალიზის დროს გამართლებული ჩანს „მოძრავი სტილის“ ცნების აქცენტირება (ჯალიაშვილი 2011: 8), რაც ერთ ნაწარმოებში სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლებისათვის დამახასიათებელ სტილთა მონაცვლეობას გულისხმობს. მართლაც, ამ პერიოდის ლიტერატურულ დებიუტანტთა ესთეტიკური მიკერძოებების განსაზღვრა არც თუ ისე ადვილია. „ნიჭიერებაზე ატმოსფერული მოთხოვნილების“ ათწლეულში მწერლობაში, კერძოდ კი პროზაში მოსულ დამწყებ და იმედისმომცემ პროზაიკოსებთან [ბ. მელიქიშვილი („ტარიგი“, „.მკერდშებოლილი მერცხალი“, „თურმანი“), პ.ნოზაძე („დღე და ღამე რევოლუციის“), სტ. კასრაძე („გვართსამხილავი“, „მეჯინიბე“, „უდაბურობა“, „ქალაქის კუჭი“), მ. მრევლიშვილი („ინონ“, „ობობა“), აკ. ბელიაშვილი („ცხრა ცენტრი“). სახეზეა „მასალის ესთეტიზაციაც“ და „მასალის უტილიტარიზაციაც“, რაც ქართულ თემასთან მითოსური ფონის მორგების (ბ.მელიქიშვილი), კინოკადრირების პრინციპის (სტ. კასრაძე), უსიუჟეტო თხრობის

(პ.ნოზაძე), აქამდე პროვინციული ყოფის ამსახველი, ამჯერად კი საგრძნობლად ურბანიზებული ქართული პროზისთვის კი უშვეულო ახალი ტიპის პერსონაჟის, ტერორისტისა და სადისტის (მ. მრევლიშვილი), ვერბალირების ორიგინალური ფორმითაა გამოხატული. შთამბეჭდავია ამ ნარატორთა ენა, როგორც მათი თვითგამოხატვის უნივერსალური საშუალება, რომელიც განთავისუფლებულია იმდენად და იქამდე, საიდანაც ამ ენის თვითსპობა იწყება. გამოყენებულია, უფრო სწორად კი, „ულმობელობის ველშია გატარებული“ ყველა ის წარმატებული და გახმაურებული მიღწევა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ევროპულ მოდერნისტულ-ავანგარდისტული ლიტერატურის სპექტრში, მაგრამ ყოველივე ეს ხდება არა კოპირებისათვის, არამედ ამ ძიებების ქართული ვარიანტის შექმნისათვის. სამწუხაროდ, აღნიშნული პროცესი ნაძალადევად იქნა შეწყვეტილი. 60-იანი წლების „ნეომოდერნიზაციის“ ეტაპის გასვლის შემდეგ კი, უკვე განსხვავებული მუხტით, ბევრი რამ პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკასა და თეორიაში მეორდება.

დამოწმებანი:

Epstein, Mikhail. „Ot Modernizma k Postmodernizmu...“. *NLO.* 58 (2004) (Эпштейн, Михаил. „От модернизма к постмодернизму...“. *НЛО.* 58 (2004)).

Jaliashvili, Maia. „Art'ist'uli Tamashis Variatsiebi Kartuli Modernist'uli Romanebis Mikhedvit“. *Sjani* 12 (2011) (ჯალიაშვილი, მაია. „არტისტული თამაშის ვარიაციები ქართული მოდერნისტული რომანების მიხედვით“. *სჯანი*12 (2011)).

Kharbedia, Malkhaz. „Narat'ologia“. *Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Dziritadi Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobani. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba,* 2006 (ხარბედია, მალხაზ. „ნარატოლოგია“. *ლიტერატურის თეორია. XX ს. ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი.* თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2006).

Kvachant'iradze, Manana. *Ts'erilebi Lit'erat'uraze.* Tbilisi: 2001 (კვაჭანტირაძე, მანანა. *წერილები ლიტერატურაზე.* თბ.: 2001).

Lit'erat'uris Teoriis Krestomat'ia. II. Tbilisi: *lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010* (*ლიტერატურის თეორიის ქრესთომატია.* II. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).

Lomidze, Gaga. „Realist'ur/P'ost'modernist'uli P'rozis Komp'ozitsia“. *Sjani.* 11 (2010): 33-48 (ლომიძე, გაგა. „რეალისტურ/პოსტმოდრნისტული პროზის კომპოზიცია“. *სჯანი.* 11 (2010): 33-48).

Mits'ishvili, Nikoloz. „Akt'ualuri Sakitkhebi: Dokument'aluri P'roza“. *Kartuli Mts'erloba.* 1 (1928) (მიწიშვილი, ნიკოლოზ. „აქტუალური საკითხები: დოკუმენტალური პროზა“. *ქართული მწერლობა.* № 1 (1928)).

Shengelaia, Demna. *Rcheuli.* Tbilisi: sabchota sakartvelo, 1977 (შენგელაია, დემნა. *რჩეული.* თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1977).

Sigua, Soso. *Avangardizmi Kartul Lit'erat'urashi.* Tbilisi: „didost'at'i“, 1994.(სიგუა, სოსო. *ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში.* თბ.: „დიდოსტატი“, 1994).

T'abidze, T'itsian. *Dadaizmi da Tsisperq'antselebi. Evropa tu Azia.* Tbilisi, lit'erat'uruli mat'ianc, 1923 (ტაბიძე, ტიციან. *„დადაიზმი და ცისფერი ყანწები“. — ევროპა თუ აზია.* თბ.: „ლიტერატურული მატიანე“, 1923.

Uspenskij, Boris. *O Poetike Kompozitsii.* Moskva: Sovetskij Pisatel', 1982 (Успенский, Борис А. *Поэтика композиции.* М.: Сов. писатель, 1982).

Nona Kupreishvili

Narrative Strategies of the 20s of the 20th Century

Summary

Key words: Georgian Avant-garde prose, European orientation, prose reconstruction.

The revival of Georgian artistic prose became an important event in the twenties of the 20th century. This turnabout realized on the wave of modernist avant-garde was termed by critics at that time as „prose restoration", „awakening of the conservative", and the prose itself - „sensitive seismograph of the garesknеli (another world)". The historical-cultural precondition of such change in the tenths of the 20th century became the process of modernization started for the creation of a new cultural paradigm that marked European orientation of Georgian culture.

As a result of tremendous efforts creative group of Georgian symbolists managed to make a breakthrough from the viewpoint of poetics, form and content of the verse. Now it was the turn of prose that was also waiting for reformation.

The ultimate purpose of the Bolsheviks - to create controlled literature – initially seemed to be obscure and manifested itself in relatively „naïve" initiative: „To set up a commission for elaboration of aesthetic terminology under the leadership of the „Commissariat for Education". The first meeting that was held in the chief committee was attended by: G.Rtskhiladze, K.Makashvili, L.Kiacheli, K.Gamsakhurdia, S.Abasheli, P.Ingorokva, G.Kikodze. The material was divided according to the branches. K.Gamsakhurdia was charged to pick up the terms from the materials of the theory of poetics; Kartvelishvili - from music; the artist Shavardnadze - from painting; professor Chubinashvili – from architecture. These individuals were required to submit their work to the Commission within 14 days". At the same time, more and more polarized writers had to produce proper response on the focus „turbidity" set on the boundary of reality and artistic invention that caused the approximation of fictitious (invented) and non-fictitious (based on real story) texts. N.Mitsishvili, who was directly included into current events, considered that the strengthening of a genre documentary prose was necessary. It is this with pathos that today already known his works (February, Death, Epopee) having confessional character were written. However, when we deal with such literary phenomena as the novel „Jaqo's Dispossessed" created in the twenties, the interrelation between reality and fiction acquires somehow different dimension. The fiction here is represented as a result of investigation and the action itself that studies not the action but „intermediate motives of the action". The narrator renders some universal models of possibility and necessity that characterize human life by means of history proper. It is seen in the novel the process of restriction of one's own self by „all-knowing author" and demonstration of various views. Through the variation of the view points of an author, narrator and characters the composition of a novel is created. Frequently the views of an author and protagonist come so close to each other that one can easily discover a „reflective" personage like in Henry James.

The atmosphere of non-dogmatic thinking, experiments introduced in poetry and prose brought about revolutionary change in criticism too. The theory of prose created in the depths of the Russian formalist school made possible the discovery of more than one component in narrative artistic specimens as a complex structure of narration and consideration of social and psychological functions in relation to narrative itself.

Instead of the old finished forms the sharing with the principles of the „rethinking of the form" (V.Shklovskii), motivated by a desire to catch the rhythm of time, its „raised pulsation" compelled Georgian prose writers to the application of different narrative structures. There was created the whole pallete of artistic styles, means of expression classified in the twenties as: „pure realistic (M.Javakhishvili), mystical expressionist (K.Gamsakhurdia, symbolic-metaphysical

(G.Robakidze) and tactile (D.Shengelaya)" – (A.Gatserelia).

In special literature there are given rather reserved evaluations concerning the avant garde prose. It is believed that futurism appeared to be more fruitful in poetry than in prose the specifics of which consists in deformation of the events, sharp ironical and parody spirit, abstrusity, i.e. unconscious language; besides this, multiplicity of fonts used with hidden regularity, different sizes and number of storeys. A group of Russian innovative writers (A.Kruchionikh, I.Terentiev, I.Zdanevich) who escaped from Russian civil war and found shelter in Tbilisi, displayed great loyalty to the leftist traditions of avant-gardism, unlike those poets (Khlebnikov, Mayakovsky, Kamenskii, Aseev, Burliuk, etc) who stayed in their motherland and led Russian futurism in different direction. Being heterogenic from the beginning, at the verge of the tens and twenties still more heterogeneous Tbilisi was disgusted among the local intelligentsia. Their patriotic aspirations were alien to the requirements of manifesto of the Futurists who tended to free a word from overall diktat, moreover Dadaists. From this viewpoint of special importance is this sample of „consultation" of Georgian Futurists with Igor Terentiev: Georgian Futurists to I.Terentiev: „Our Tasks? Who is to be bitten? With what to scold? What to do?" Terentiev: „Nothing, but poetic international. Handle with combination of languages". Response: „It is impossible in Georgia, they will kill us"... Clearly, the environment so sensitive to language identity as was ours in the depth of which new literary trend was to be established made certain corrections in the plans of young futurists. In spite of this the relation of Georgian avant-garde to classical narrative artistic specimens is unambiguously negative. (S.Chikovani's „The Death of Belles-Lettres", D.Shengelaya, „Comentaria de bello Galico".

An aesthetic lie called „wonderful" by A. Jorjadze, plot, composition, on which traditional fiction was constructed, was announced as useless anachronism. In spite of this, making their debut prosaic writers (B.Melikishvili, S.Kasradze, M.Mrevlishvili, I.Ioseliani, P.Nozadze, A.Beliashvili) presented the principle of both „aesthetization" and „utilization" of the material with equal force. Such essential components of the narrative as: time and time structure, plot and fable, standpoint and vision of the characters and author, and according to Zh.Zhenet's terminology focalization and narration focus linked with it or multifaceted narrative text, were expressed in the best specimens of narration by young prose writers in original and interesting way.

For instance, with account of ideological and stylistic peculiarities realized in Vazha's poetry and Barnov's prose, sharing Erekle Tatishvili's teaching the young writer B.Melikishvili develops not only the motives of Georgian myth and folklore but displays the ability to „strive for the mystery of the world, understand religious and philosophical system, stylistic artistry". In the novel „The White-Breasted Swallow" inspired by tragic events of the twenties (the August revolt of 1924) we see mytho-poetic interpretation of the idea of freedom. The phrases „to save face", Toreli can see but is blind" contain the allusions of preservation personal and national identity. Language archaization, tense rhythm, original syntax structure, timeless of action, interesting samples of tropic thinking – are the samples of modernist stylistic search. In this we can see the range of approximation to the depth of the language by B.Melikishvili's as a writer. It is noteworthy being interested in rural theme before, now in urbanized Georgian prose there appears a protagonist, neurotics and terrorist, in M.Mrevlishvili's strange novel „Inon". S.Lasradze in his prose saturated with an unusual rhythm that is frequently constructed according to the principle of film shots, gives rise to joy of experience novelty and different perception of the environment. As to D.Shengelaya, his brilliant novel „Sanavardo" is a perfect specimen of stylization Georgian environment. „Sanavardo" represents an interesting synthesis of Georgian tradition and Russian modernism.

To some extent, this prose also can be called experimental. Obviously, after „overcoming" such stage, the centuries-old Georgian writing turned to be an integral part of modern world literature instead of being trapped in the frames of socialist realism.

ქეთევან ბეზარაშვილი

დრო და თარგმანი

წინამდებარე ნაშრომში მოკლედ განვიხილავთ წმინდა წერილის თარგმანის ორ ძირითად სახეს, გავიხსენებთ დიდ მთარგმნელ მამებს — ეფთვიმე ათონელსა და ეფრემ მცირეს, რომელთა მოღვაწეობის მიმართულება, გარდა მათი პირადი გემოვნებისა, განპირობებელი იყო მათი ეპოქის მოთხოვნით. ასევე მოკლედ შევეხებით თარგმანის, უწინარესად, წმ. წერილის თარგმნის საჭიროებას, რაც ასევე ეპოქის მოთხოვნით აიხსნება.

თარგმნის მეთოდი

აღმოსავლური ქრისტიანული ლიტერატურის მთარგმნელობით გამოცდილებაში განირჩეოდა უმთავრესად თარგმნის ორი ძირითადი მეთოდი: 1) თავისუფალი (პარაფრაზირებული, განმარტებითი) ტიპის თარგმანი, რომელიც მთარგმნელის პირად შეხედულებებს გამოხატავდა; 2) სიტყვასიტყვითი (ზედმიწევნითი, ლიტერალური). საყოველთაოთ გავრცელებული სამეცნიერო ტერმინოლოგიის მიხედვით, ასეთ თარგმანებს უწოდებენ: დინამიკური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანს და ფორმალური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანს, ანუ სემანტიკურს და ფორმალურს (Brock 1993: 1-17; Nida 1964: 149; ბეზარაშვილი 2004: 425-519, 331). ლათინური სახელწოდების მიხედვით პირველი ტიპის თარგმანს უწოდებენ sersus de sersu, ხოლო მეორეს — verbum e verbo.

პირველი ტიპის თარგმანი მკითხველისკენაა მიმართული, მას დედანი მიაქვს მკითხველთან და ცდილობს ორიგინალის აზრი მკითხველისთვის გასაგები და მისაღები ფორმით გადმოსცეს: ორიგინალის ფორმობრივი და შინაარსობრივი სტრუქტურა შეუსაბამოს თარგმანის ენის ბუნებრივ გამომსახველობით საშუალებებს.

მეორე ტიპის თარგმანი კი არის ტექსტზე, წყაროზე ორიენტირებული, მისთვის მთავარია ორიგინალის ტექსტის ზუსტი გადმოცემა, თუმცა ეს თარგმანს ნაკლებად ბუნებრივს ხდის.

ფორმალური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანი მკითხველისთვის ერთგვარად უცხო და მოულოდნელია ორიგინალის ენასთან მისი ზედმიწევნით შინაარსობრივი და ფორმალური სიახლოვის გამო. ეს თარგმანი არის მკითხველთა ფართო მასისთვის უცხო, მაშინ, როდესაც პირველი, ანუ დინამიკური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანი განკუთვნილია მასებისთვის.

პირველი ქართველი მთარგმნელები

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული თვალსაზრისით, მწიგნობრული სკოლები ერთიანდებოდა რომელიმე კოდიფიკატორის, ავტორიტეტული და მისაბაძი პიროვნების გარშემო. ასეთები იყვნენ პირველი ანონიმი ქართველი მთარგმნელები, რომელთაც გიორგი ათონელი ეფთვინე ათონელს ადარებს და ვისაც სამაგალითოდ სახავს ეფრემ მცირე თავის კოლოფონებში. ასეთი იყო ივირონში ეფთვიმე ათონელი, ვინც „განანათლა ქართუელთა ენაჲ და ქუეყანაჲ“ და „ვისაც პატივს უყოფდეს ბერძენნი და ქართველნი“. ასეთი იყო შავ მთაზე და ათონზე გიორგი მთაწმინდელი — „ვინც განაკვირვა არა ხოლო ქართველნი, არამედ ბერძენნიც და ასურნი“. და ასეთიც იყო ძველ ტრადიციებზე აღზრდილი ახალი კოდიფიკატორი ეფრემ მცირე.

ეფთვიმე ათონელი ქმნის დინამიკური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანს, ეფრემ მცირე კი — ფორმალური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანს, რომელსაც ავტომატურად

გადმოყვებოდა დედნის ესა თუ ის თავისებურება.

ეფთვიმე ბაძავს ევანგელურ სიცხადესა და სისადავეს, ეფრემი კი — ელინური რიტორიკა-ფილოსოფიის მიფარულება-ლაკონიურობას.

ქრისტიანული ესთეტიკის მახასიათებლები

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მშვენიერება საღვთო აზრისა და ღვთის სიტყვის უბრალოებაშია და არა მისი გამოსახვის მაღალფარდოვანებაში. საღვთო სისადავე (**aploth~**) ქრისტიანულ ესთეტიკაში ხდება მშვენიერების საფუძველი (Бычков 1981: 245-246). ეს აზრი ასე აქვს გამოხატული პავლე მოციქულს: „დაღათუ უცებ ვარ სიტყჳთა, არამე არა ცნობითაცა“ (II კორ. 11, 6). მოციქულნი იწოდებიან, როგორც „კაცნი უწიგნონი და უმეცარნი“ — **anqrwpoi agrammata** (საქმე 4, 13). ქრისტიანული საღვთო სიბრძნისა და მისი გადმოცემის მშვენიერება გულისხმობს პირველსახისა და სიწრფოების, პავლესეული სისადავის ბაძვასა და რიტორიკული სამკაულების ნაკლებობას.

ლაპარაკია სტილის სისადავეზე მაღალი, საღვთო გაგებით და არა დაბალ სტილზე, რადგან *სტილის საღვთო სისადავე, თავისი წარმოშობით, სტილის ყველა სახეობაზე აღმატებულია და სტილთა ტრადიციული თეორიების მიღმა რჩება. სიმარტივე და სიდიადე თანაბარი სტილისტური ღირებულებისაა, რადგან თავად ღმერთია სისადავე და სიდიადე.*

ქრისტიანული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელია სტილისტური და შინაარსობრივი სიცხადე-ბუნდოვანება, როგორც ერთიანობა. ორგვარი აზრი ცხადი და დაფარული, თითოეულისთვის იმდენადაა გასაგები, რამდენის მიღებაც მას შეუძლია. ასეთი ანტინომურობა ახასიათებს არამარტო წმინდა წერილსაც, არამედ სიცხადე-ბუნდოვანებას, სისადავე-სიღრმეს...

ეფრემ მცირე ასახელებს სტილის ორ სახეობას: მდაბიურსა და მაღალს, მაგრამ საგანგებოდ განასხვავებს წმ. წერილის სტილს, რომელიც რაც უნდა მარტივად ჩავთვალოთ, მესამე დონე კი არ არის, არამედ სტილთა დონეების მიღმა დგას და მათზე აღმატებულია, როგორც საღვთო წარმოშობის მქონე და ხელშეუხებელი. ამავე კატეგორიას განეკუთვნება წმ. მამათა თხზულებები: „...ვერვინ იკადრებს შეხებად, ვითარცა წმიდა სახარებასა და ეპისტოლეთა პავლე მოციქულისათა, როდესაც ლიტონითა სიტყუათა აღწერილ იყოს, ბრძენთა და მართლმადიდებელთაგან ვერვინ შეეხების, არათუ ვინმე იყოს სულელი, უფროისღა მწვალებელ და განვრდომილ ეკლესიისაგან“. წმ. წერილის ამ სისადავეს, რომელსაც ეფრემ მცირე „ლიტონითა (**liton**) სიტყვითა აღწერილს“ უწოდებს, ადრექრისტიანული ლიტერატურიდან მოყოლებული, საღვთო სისადავე, მეთევზურთა სიმარტივე ეწოდებოდა (**aploth**“), მიუხედავად იმისა, რომ ქართულად ორივეს ერთნაირი სახელწოდება აქვს: „ლიტონი“.

ეფრემის მიერ ეფთვიმეს თარგმანების ხელახლა თარგმნა გამოწვეული იყო იმით, რომ მან (ეფთვიმემ) თარგმნა ეპოქის მოთხოვნილების მიხედვით („ვით მას ჟამსა შეჰგუანდა“), შემდეგ შემუშავდა ახალი მთარგმნელობითი თეორია, თარგმანებში კი – ახალი მთარგმნელობითი პრაქტიკა, როგორც დედნის ფორმალური ეკვივალენტის ტიპი (ბეზარაშვილი 2004: 159, 198, 152, 387).

თარგმნა ეპოქის მოთხოვნების შესაბამისად

ფორმალური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანი ძირითადად ორენოვანი კულტურებისთვისაა დამახასიათებელი, სადაც სათარგმნი დედნის, პირველწყაროს ენის პრესტიჟის საკითხი წარმმართველია. მაგ; ასეთია ბიბლიის აკვილასეული რედაქცია (II ს.) ებრაულთან დაახლოების მიზნით შექმნილი პალესტინის ორენოვანი იუდეველებისათვის. ასეთივეა სირიული სკოლის თარგმანები და სხვ.

დედნის ტექსტობრივი სირთულე და ბუნდოვანება ტექსტის ფორმალური

თარგმანის მიზეზია. ქრისტოლოგიური კამათების გავლენით ნელ-ნელა ენიჭებოდა უპირატესობა ზუსტ თარგმანს თავისუფალთან შედარებით.

ამა თუ იმ ეპოქის ეს პოლემიკა აიძულებდა სხვადასხვა მოღვაწეს ბერძნულ დედანთან სიხლოვე შეენარჩუნებინა. პრეციზიულობა, ზედმიწევნითობა, განსაკუთრებით ტერმინოლოგიის თვალსაზრისით, აუცილებელი ხდებოდა.

თუკი თავდაპირველად თარგმანი თავისუფალი იყო, მოგვიანებით ეს უკვე აღარ შეესაბამებოდა ქართული საზოგადოების გაზრდილ თეოლოგიურ და ლიტერატურულ მოთხოვნებს, რასაც თან ერთვოდა თავად ქართული მთარგმნელობითი ტრადიციის და ქართული საღვთისმეტყველო აზრის განვითარება.

თარგმანის პრეციზიულობა, პირველ რიგში, ბიბლიის წიგნების ეფრემისეულ რედაქციაში გამოვლინდა, რადგან ბიბლიური წიგნები თავიანთი საღვთო წარმოშობის გამო, იყო ელინოფილური, ლიტერალური თარგმანის საყოველთაოდ გავრცელების მიზეზი ქრისტიანული ლიტერატურის ყველა ეპოქისთვის (Barr 1979: 279-325, 324; Brock 1979: 69-87, 72-79).

სწორედ ამ მოთხოვნების გამო X-XII საუკუნეების უდიდესმა ქართველმა მთარგმნელებმა (ეფთვიმე და გიორგი ათონელები, ეფრემ მცირე, გელათური სკოლა) რამდენჯერმე გადაამუშავეს ბიბლიურ წიგნთა ძველი ქართული თარგმანები ბერძნულთან დაახლოების მიზნით.

მთარგმნელობითი ხერხები

ვინაიდან თარგმანი ბერძნულთან დაახლოებული ხდებოდა, მასში აისახა კიდეც ბიზანტიური რიტორიკის თეორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, რომელთაგანაც ერთ-ერთი ძირითადი იყო ბაძვის (mimhsi~) ცნება, წარმოშობილი ღვთის ბაძვის თეოლოგიური ცნებიდან: (ὁμοίωσι" θεw), რომელსაც ქრისტიანული ასპექტი გააჩნია.

სიღრმე-მიფარულება და სიცხადე-ლაკონიურობა, საჩინო და ფარული აზრი ასევე არის გადმოტანილი ეფთვიმე ათონელისეულსა და ეფრემ მცირისეულ ქართულ თარგმანებში. ეფრემი ინარჩუნებს ორიგინალის სიღრმე-სირთულეს და ბუნდოვანებას, ამასთან, ლაკონიურობს უკვე სულიერად მომწიფებული მკითხველისათვის. ეფთვიმე კი ირჩევს სტილის სისადავეს, სინათლეს, სიცხადეს სულიერად ჩვილთათვის (ბეზარაშვილი 2004: 219-220).

თუმცა, როგორც აღნიშნავენ, განსხვავება ამ ორი ტიპის თარგმანს შორის მოუხელთებელია და ძნელად გასამიჯნი. არც მათი აღმნიშვნელი ტერმინები და კლასიფიკაციაა აბსოლუტური და ზუსტ კრიტერიუმებზე დამყარებული. არსებობს თავისუფლების და სიზუსტის სხვადასხვა ხარისხი. ასევე არსებობს თავისუფალი და ზედმიწევნითი თარგმანების დაპირისპირებისა და შერწყმის განსხვავებული გზა. ერთსა და იმავე თარგმანში შესაძლებელია შერწყმული იყოს ორივე ტიპის თარგმანის ნიშნები სხვადასხვა დონეზე და სხვადასხვა ფორმით. მაგ., შესაძლებელია თარგმანის მთლიანი სემანტიკური გამოხატულება თავისუფალი მიმართულებისა იყოს, ხოლო იშვიათად, ცალკეული ფრაზის თარგმანი — ფორმალური და ა.შ. არსებობს შუალედური, გარდამავალი საფეხური მათ შორის და სხვ. ამასთან, არსებობს ზედმიწევნითობის ხარისხები: ზოგი ფორმალური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანი წარმოადგენს ორიგინალის ადეკვატურ, სემანტიკურ გადმოღებას. მას ახასიათებს კალკების ნაკლები გამოყენება, ზოგისთვის კი — სემანტიკური ადეკვატურობა არ არის არსებითი და მისი ზედმიწევნითობის ტექნიკა დამოკიდებულია მის მიმართებაზე ორიგინალის ფორმასთან. სარკისებური თარგმანიც შეიძლება იყოს ტენდენციური და ა.შ. ამიტომ, რიგ შემთხვევებში, ამა თუ იმ თარგმანს უნდა მივუდგეთ კონკრეტულ მთარგმნელთა თვალთახედვით.

საღვთო წერილის შინაარსობრივი ბუდნოვანება გადმოცემულია ლაკონიურობითა და ტერმინოლოგიური სისადავით, ხოლო ე.წ. ელინოფილ წმ. მამათა ღვთის-

მეტყველება — რიტორიკული მიფარულება-ლაკონიურობით. სიტვათა მიფარულება ბუნდოვანება და ლაკონიურობა გულისხმობს ლაკონიურ მოკლე ფრაზაში დაწნეხილი ქრისტიანული თეოლოგიის განსხვავებული საკითხების, დოგმების მიწოდებას.

სულიწმიდით შთაგონებული წმ. წერილის თარგმნა მოითხოვდა დედანთან მიმართებაში სიზუსტეს, რადგან შთაგონებულად ითვლებოდა არა მხოლოდ მისი შინაარსი, არამედ თავისი ყოველი დეტალი. ბიბლიური წიგნების ბერძნული თარგმანი ლიტერალური უნდა ყოფილიყო და ებრაული ორიგინალის შესაბამისი გავლენაც განეცადა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თარგმანსაც სულიწმიდის შთაგონებულად მიიჩნევდნენ (შდრ. და იხ. სეპტუაგინტას თარგმნის ამბავი — ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად მომუშავე სამოცდაათი მთარგმნელი ერთმანეთის იდენტურ თარგმანებს ქმნის).

დრო და თარგმანი

სხვადასხვა ეპოქაში თარგმანების მიმართ წაყენებული მოთხოვნები, მთარგმნელობითი სტანდარტები განსხვავდებოდა კულტურულ მოთხოვნათა, აგრეთვე ცვალებადი ლიტერატურული გემოვნების შესაბამისად. ასე რომ, ერთ ეპოქაში შესრულებული თარგმანი შეიძლება მეორე ეპოქისათვის სრულიად მიუღებელი გამხდარიყო. ელინოფილებმა ხელმეორედ თარგმნეს უკვე ნათარგმნი ტექსტები და ეს იყო, საზოგადოდ, საერთო ტენდენცია აღმოსავლურ ქრისტიანულ ლიტერატურაში. ხოლო დღეს, სიტყვასიტყვითი თარგმანები ზოგჯერ გაუგებარია თანამედროვეთათვის, რადგან უპირატესობა თავისუფალი ტიპის თარგმანს ენიჭება.

მკითხველთა სხვადასხვა ინტერესი განაპირობებდა განსხვავებული ტიპის თარგმანების არსებობას — მრევლისათვის და განსწავლულთა მცირე წრისათვის.

როგორც აღნიშნავენ, შეუძლებელია თარგმანში დედანთან აბსოლუტური ეკვივალენტობის მიღწევა, რადგან ენები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან აზრის გადმოცემის ენობრივი საშუალებებით და თარგმანში ჩნდება წინააღმდეგობა მთარგმნელის თეორიულ მოსაზრებებსა და მათ განხორციელების პრაქტიკულ შესაძლებლობებს შორის. ამდენად, იქმნებოდა თარგამანის შუალედური ტიპი — დინამიკური ეკვივალენტის ტიპის თარგმანი თავისუფალი ეკვივალენტის ტიპის თარგმანის ელინოფილური მახასიათებლებით.

მოთხოვნილება თანამედროვე თარგმანისადმი

ქრისტიანობა, როგორც ცნობილია, მწიგნობრული რელიგიაა, და მის გავრცელებას „ქუეყანასა ზედა“ თან ახლდა წმ. წერილის გადმოღება მორწმუნეთა მშობლიურ ენაზე. ბიბლიის თარგმნის ისტორია, შეიძლება ითქვას, ასაკით თავად ქრისტიანობის წარმოქმნას უსწრებს. წმ. წერილის თარგმნის პროცესი, პრაქტიკულად, არასდროს შეწყვეტილა, იგი ქრისტიანობის არსებობის პარალელურად მიმდინარეობდა, რადგან თარგმანში გამოიხატება რელიგიის არსის წვდომა, მისი გაგება. შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ეპოქა თარგმანებით გამოხატავდა თავის დამოკიდებულებას ღვთისადმი.

ჩვენ სინამდვილეში ამოცანა ამგვარია: ღვთის სიტყვას წითელი ძალადობით დაშორებული, კვალად რელიგიურ „სიჩვილეში“ ჩავარდნილი ერის მოქცევა და მისთვის ჭეშმარიტების გზის ჩვენება.

როგორი უნდა იყოს თარგმანის ენა ასეთ შემთხვევაში? როგორ უნდა მოხდეს ზემოთ მოყვანილი მოთხოვნების დაკმაყოფილება? როგორ უნდა მოხერხდეს ტრადიციის დაცვაც და ამავდროულად ტექსტის მიტანა მკითხველამდე?

ვფიქრობთ, დაინტერესებული მკითხველი უკვე არსებული თანამედროვე თარგმანების ურთიერთშედარებით ადვილად გასცემს პასუხს ამ კითხვებს.

ამგვარად, ბიბლია გადმოდის ახალ ქართულ ენაზე. ბიბლია ახალ ქართულად სხვადასხვანაირად ითარგმნებოდა XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან. უწმინდესის და უნეტარესის, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქის, ილია II-ის ლოცვა-კურთხევით 1989 წელს საპატრიარქომ გადმოსცა ბიბლიის თარგმანი ახალ ქართულ ენაზე, რომელიც გაკეთებული იყო მასორეტული ტექსტიდან; ხოლო 1992 წლიდან ასევე უწმინდესისა და უნეტარესის ილია II-ის ლოცვა-კურთხევით შეიქმნა მთარგმნელობითი ჯგუფი თბილისის სასულიერო აკადემიაში, რომელიც შეუდგა ბიბლიის ახალ ქართულ თარგმანს. წინა (1989 წ.) თარგმანისგან განსხვავებით თარგმანი ამ ჯგუფში მიმდინარეობს *ძველი ბერძნული ტექსტიდან*. თარგმანი გამოვიდა კარგი, რომელშიც ჩანს სიყვარული და ბიბლიის ძველი ქართული თარგმანების გამოც ახალ თარგმანში იგრძნობა ძველი ენის სურნელიც და სიმბოლურ-ალეგორიული სიტყვებიც.

დაწყებული მთარგმნელობითი მუშაობა მიმდინარეობს საპატრიარქოს მიერ ბიბლიის გადმოცემით მეუფე იოანეს ხელმძღვანელობით ახალ ქართულ ენაზე, რომელიც გაკეთებულია შემდეგი პირების მიერ. ჟგუფის წევრებია: პროტოპრესვიტერი გიორგი გამრეკელი (მეუფე იოანე); ჯგუფის შემადგენლები: ა. არჯევანიძე, მ.გოგილაშვილი, ქ. მათიაშვილი, შ. ნაჭყებია, მ. ოვაშვილი, მ. ჭანტურია, ლელა ჭელიძე, ქ. ღოღობერიძე (საქართველოს საპატრიარქო 2004-2010; ძველი აღთქმა 2006-2009; იურგეროვი 2009: 11-16 და სხვ.).

დამოწმებანი:

Barr, J. „The Typology of Literalism in Ancient Biblical Translations, in: Mitteilungen des Septuaginta - unternehmens (MSU) XV". *Vergelegt in der Sitzung vom* 12 Januar, *№11*, Göttingen: 1979.

Bezarashvili, Ketevan. *Rit'orik'isa da Targmanis Teoria da P'rakt'ik'a Grigol Ghvtismet'q'velis Tkhzulebata Kartuli Targmanis Mikhedvit.* Tbilisi: metsniereba, 2004 (ბეზარაშვილი, ქეთევან. *რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანის მიხედვით.* თბ.: „მეცნიერება", 2004).

Bychkov, Viktor. *Estetika Pozdney Antichnosti.* Moskva: 1981 (Бычков, Виктор.V. *Эстетика поздней античности.* Москва: 1981).

Brock, S. „Aspects of Translation Technique in Antiquity". *Greek-Roman and Byzantine Studies*, v. 20, №1, Spring: 1979.

Brock, S. „Towards a History of Syriac Translation Technique". *Orientalia Christiana Analecta* 221, Rome: 1983.

Junger, Paul A. „Sep't'uagint'as *(LXX) Targmani*" (in Georgian languagc). Trans. Lela Chelidze and Manana Ovashvili. Tbilisi: *Rts'mena da Tsodna.* 1-16(2009) (იუნგეროვი, პავლე ა. „სეპტუაგინტას *(LXX)* თარგმანი". წიგნიდან თარგმნეს ლელა ჭელიძემ და მანანა ოვაშვილმა, „რწმენა და ცოდნა". №1-16. (2009).

Nida, Eugene A. *Towards a Science of Translation. Special Reference to Principles and Problems Involved in Bible Translation.* Leiden: 1964.

Sakartvelos Sap'at'riarko. *Ts'igni Shekmnisa. Dzveli Aghtkma. Ts'igni Gamosvlisa. Dzveli Aghtkma.* Tbilisi: 2006-2009 (საქართველოს საპატრიარქო. *წიგნი შექმნისა. ძველი აღთქმა. წიგნი გამოსვლისა, ძველი აღთქმა.* 2006-2009).

Sakartvelos Sap'at'riarko. *Aghtkma Uplisa Chvenisa Ieso Krist'esi. Ts'igni Matesi; Ts'igni Mark'ozisa; Ts'igni Luk'asi; Ts'igni Ioancsi.* Tbilisi: 2004, 2005, 2008, 2010 (საქართველოს საპატრიარქო. *აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი. წიგნი მათესი; წიგნი მარკოზისა, წიგნი ლუკასი, წიგნი მარკოზისა, წიგნი ლუკასი, წიგნი იოანესი.* 2004, 2005, 2008, 2010).

Ketevan Bezarashvili

Time and Translation

Summary

Key words: holy letter, translation, Ephrem Mtsire, Euthymius the Athonite.

Old and modern Georgian translations of the Bible are at the same time difficult and simple to apprehend. The old Georgian translations of the different books of the Bible have been made in the middle ages from Greek. At present with the blessing of Catholicos-Patriarch of Georgia, Ilia II and bishop Ioanne (George Gamrekeli) the modern translations of the Bible are made from Greek by the group of several translators.

In the modern Georgian translations of the Bible, naturally, modern syntactic constructions and idioms are used, though these translations also abundantly use the unique and expressive old Georgian vocabulary. The symbolic meaning of the Biblical text is also conveyed in the modern translations in accordance with the old Georgian translations.

According to Byzantine theory of styles, there are two or three different styles, though, as the prominent Georgian scholar and translator of the 11th c., Ephrem Mtsire says in one of his colophons, the text of the Bible is beyond these styles, surpassing them, as it has the Divine origin. Consequently, the language of the modern Georgian translations of the Bible, as well as that of the old Georgian translations, is allegorical. The young Georgian translators of the Bible little by little refine their translation techniques, according to the theory of translation levels.

ელენე გოგიაშვილი

ზებუნებრივ არსებასთან ქორწინების უძველესი მოტივი ზღაპარში

ზებუნებრივი, მითოსური არსებების შესახებ რწმენა-წარმოდგენები ყველა ხალხის კულტურაში არსებობს და, შესაბამისად, ტაბუირებული ქორწინების მოტივი საზღაპრო სიუჟეტებშიც ვლინდება. ზღაპრები, რომლებშიც ადამიანისა და ზებუნებრივი არსების სიყვარულის ამბავია მოთხრობილი, არა მხოლოდ შინაარსობრივად ამჟღავნებენ მჭიდრო კავშირს მითოლოგიურ გადმოცემებთან, არამედ სტრუქტურული თვალსაზრისითაც.

კავკასიურ ფოლკლორში მრავლად გვხვდება ისეთი ზღაპრები, რომელთა სტრუქტურული თავისებურება მითოსთან განსაკუთრებულ სიახლოვეზე მიუთითებს, კერძოდ, ზღაპრის ფინალური ეპიზოდები.

მეთოდოლოგიისათვის

სტრუქტურულ თავისებურებათა ასახსნელად, უპირველეს ყოვლისა, გასათვალისწინებელია პერსონაჟთა ფუნქციები.

„ფუნქციის“ ცნება ფოლკლორისტიკაში სოციოლოგიის სფეროდან არის ნასესხები, თუმცა დღესდღეობით ის სხვადასხვა მნიშვნელობით გამოიყენება (Fisher 1987: 543-544). განვასხვავდება ტერმინები „შიდა ფუნქცია“ და „გარე ფუნქცია“. შიდა ფუნქცია გულისხმობს ერთ ან რამდენიმე სიუჟეტს შორის მოტივთა ურთიერთობას. გარე ფუნქცია დაკავშირებულია განსაზღვრულ კონტექსტთან, რომელშიც მონაწილეობს მთხრობელი და საზოგადოება.

რადგანაც რეკონსტრუქციისადმი ინტერესს ფოლკლორისტიკაში დიდი ხნის ტრადიცია აქვს, შესაბამისად, განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა შიდა ტექსტური ფუნქციების შესწავლას მაშინ, როცა კულტურის ანთროპოლოგები და ეთნოლოგები გარე ტექსტურ ფუნქციებზე დაკვირვებას ანიჭებენ უპირატესობას და ხალხურ გადმოცემებს სხვა კულტურულ ასპექტებთან ერთად აანალიზებენ. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ფოლკლორისტიკაში უკვე გაფართოებულია სამუშაო ველი და ფოლკლორული მასალა მისი სოციალურ როლის მიხედვით განიხილება, დღემდე აქტუალურად რჩება ტექსტის ანალიზი.

შიდა ტექსტური ფუნქციის უმნიშვნელოვანესი განსაზღვრება ეკუთვნის ვ.პროპს. მის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი „ფუნქცია“ გულისხმობს მხატვრულ ნაწარმოებში პერსონაჟის ფუნქციას როგორც მის ჩვეულ ძირითად მოქმედებას საერთო ამბავთან კავშირში. პროპის მიერ ფუნქციათა განსაზღვრება მოვლენათა განსაზღვრულ რაოდენობასა და თანმიმდევრობას ეყრდნობა (პროპი 1984: 70-71). სტრუქტურული ანთროპოლოგიის ფუძემდებელი კ. ლევი-სტროსიც ტექსტის ანალიზისთვის პროპის ტერმინს იყენებდა საჭიროებისდამიხედვით, მაგალითად, მითოსური პერსონაჟების მოქმედების აღწერისას, კულტურული და სოციალური ფენომენების ასახსნელად და სხვ. (Fisher 1987: 548-549).

კვლევისას გამოყენებულია ვ. პროპის ტერმინოლოგია, რომლის თანახმად ფუნქცია გულისხმობს მოქმედებას ან პერსონაჟთა შორის ურთიერთობას. ამგვარ ფუნქციათა სერია სხვა ელემენტებთან ერთად ქმნის ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურას.

მოჯადოებული ცოლის ფუნქციები

ზღაპრის ტიპი ATU 400, რომლის მიხედვით უმცროსი ძმა მოჯადოებულ არსებაზე ქორწინდება — მსოფლიოს უმეტეს ნაწილშია გავრცელებული: მთელ ევრაზიაში და ამერიკის კონტინენტებზე. მოტივი, რომელშიც გმირი მშვილდს ალალ-ბედზე მოზიდავს და გაისვრის — სადაც დავარდება, ცოლსაც იქიდან წამოვიყვანო, გმირის ხთონურ არსებასთან (ბაყაყთან, თაგვთან, გველთან და სხვ.) ქორწინებით მთავრდება. კავკასიურ ფოლკლორში ამ ტიპის ზღაპრების სხვადასხვა ვარიანტი და ვერსია არსებობს, მაგალითად, „ორი ობოლი“ (ღლონტი 1948: 153-158), „ხელმწიფის შვილი და ბაყაყი“ (უმიკაშვილი 1964: 102-106), „ცხრა ძმა და ბაყაყი“ (უმიკაშვილი 1964: 67-69), „ბაყაყის ამბავი“ (ბეპიევა 2009: 145-146). კავკასიის მეზობელ ხალხებში ამავე ტიპის ზღაპრები პოპულარულია სლავურ (რუსულ, უკრაინულ, სლოვენიურ, სერბულ, ხორვატულ, პოლონურ) ფოლკლორში (სიხარულიძე 1974: 105-115; *Народные русские* ...1982: 384-388).

საერთოკავკასიურ საზღაპრო სიუჟეტებში, რომლებშიც ზებუნებრივ არსებასთან ქორწინების შესახებ არის მოთხრობილი, ყურადღებას იქცევს გმირისა და გველეშაპის / გველის ქორწინება.

კავკასიური ზღაპრების უმრავლესობას, რომლებშიც ქალი-გველი მონაწილეობს, ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურა იშვიათად აქვს, ძირითადად ნოველისტური ხასიათისაა, ან უბრალოდ გმირის თავგადასავალია მოთხრობილი, მაგალითად, სომხურ ხალხურ ნოველაში „გველის ზღაპარი“ მოთხრობილია ქალზე, რომელიც სინამდვილეში გველია და თავის ქმრებს ღუპავს (ალექსიძე1976: 188-194). როგორც წესი, ქალი გველი გრძნეულია, იცის განძეულის საიდუმლოებები და მკვდრის გაცოცხლებაც კი შეუძლია.

ქართულ ზღაპარში „გველადქცეული მზეთუნახავი“ (ჩიქოვანი 1952: 145-148) ერთ ბიჭს ტყეში დანთებული ცეცხლიდან ქალის ხმა შემოესმა, მიშველეთო. ცეცხლიდან წითელი გველი ამოხტა, წელზე შემოეხვია და ანიშნა, თუ რომელ გზაზე უნდა წასულიყვნენ. მიადგნენ ერთ მაღალ კოშკს, გველი შემოეხსნა ბიჭს და მზეთუნახავ ქალად იქცა. ქორწინების შემდეგ ბიჭს მშობლების მონახულება მოუნდა. ცოლმა თან ჯადოსნური ხანჯალი გაატანა, რომელიც გზაში მოტყუებით მოპარეს და მოკლეს, მაგრამ გრძნეულმა ცოლმა ქმრის გაცოცხლება მაინც შეძლო.

ქალი-გველისთვის დამახასიათებელი თვისებაა კონტაქტურობა და უშუალობა გმირთან ურთიერთობაში, პირველი ნაბიჯის გადადგმა მასთან დასამეგობრებლად. „ერთგან ბზე იწვებოდა და შიგ გველი წიოდა. მივიდა ერთი კაცი და უყურებდა. გველმა უთხრა: გამომიყვანე და ბედსა გწევო. რა უნდა გამოგიყვანო, ერთი კარგი მარგილი რომ მეჭიროს, მანდვე სულს გაგანთხევინებდიო, მაგრამ მოგლიჯა ჭიგო და დაუდო. გამოცურდა თუ არა, იმ წამსვე ყელზე შემოეხვია და უთხრა: აი იმ სახლთან მიდი, სინათლე რომ გამოდისო. მივიდა და შიგ მცხოვრებლებმა უთხრეს: თუ მაგ გველს მოიხსნი, შემოგიშვებთ, თუ არა და არც არაო. უცბად გველი ქალად იქცა და შევიდნენ სახლში. თურმე სამნი დანი ყოფილიყვნენ და უთხრეს: რახან ჩვენი და გადაარჩინე, აჰა, აი, ესენი, და მისცეს ძველი საფულე, ძველი პერანგი და ძველი ხანჯალი და წავიდა“ (ჩიქოვანი 1952: 210-212). ამ ჯადოსნური ნივთების საშუალებით გმირმა მართლაც მიაღწია საწადელს.

გველის ყელზე მოხვევა ქართულ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებული მხატვრული სახეა, კერძოდ, ცოლის მეტაფორაა. „ყელზე გველი მომეხვია“ ცოლის ალერსს ნიშნავს, როგორც ეს ცნობილ ლექსშია „წუხელის სიზმარი ვნახე“: „ყელზე გველი მომეხვია, ნეტავ, დედავ, რაო? — შვილო, ის შენი ცოლია...“ (კოტეტიშვილი 1961: 285).

კავკასიურ ზღაპრებში ქალი-გველი რამდენიმე ფუნქციით შეიძლება შეგვხვდეს. ის შეიძლება იყოს 1) ანტაგონისტი, 2) გრძნეული შემწე, 3) მჩუქებელი ან 4) ყველა ერთად.

მოჯადოებული ქმრის ფუნქციები

კავკასიური ზღაპრები, რომლებშიც მთავარი პერსონაჟი გველეშაპი / გველი მამრობითი სქესისაა, ზღაპრის ტიპ ATU 425-ს განეკუთვნებიან.

ATU 425 საერთაშორისო საძიებელში განმარტებულია როგორც ზღაპრის ტიპი, რომელშიც ქმარი ურჩხულია (შესაბამისად, გველეშაპი, გველი კავკასიურ ზღაპრებში), ღამით კაცია, დღისით ისევ ტყავით იმოსება. ცოლი ტყავს უწვავს, რის შემდეგაც ქმარი ფრინველად (საერთოკავკასიურ ფოლკლორში — მტრედად, მერცხლად) გადაიქცევა და გაფრინდება. ცოლი მის საძებნელად მიდის და პოულობს მას. ზღაპრის ამ ტიპს აქვს უამრავი ვარიაცია, შეიცავს მრავალ მოტივსა და აქვს მრავალფეროვანი კონტამინაციის საშუალება. ეს არის ზღაპრის ტიპი, რომელიც ევროპაში ფართოდ გავრცელებულია „მზეთუნახავი და ურჩხულის“ სახელწოდებით. გველეშაპი-ქმრის სახე პოპულარულია აღმოსავლეთ ევროპაშიც. ბალკანურ ფოლკლორში, კერძოდ, მონტენეგრულ ზღაპარში „ბაშ-ჩელიკი“ გმირის ერთ-ერთი სიძეა გველთ მეფე, რომელიც მას იორდანიიდან უკვდავების წყლის მოტანაში ეხმარება (ზუბალაშვილი1974: 130-149). ჩრდილო-დასავლეთ ევროპულ ფოლკლორში პოპულარულია ზღაპრის ტიპი ATU 440, რომელშიც ქმარი მოჯადოებული ბაყაყია — „ბაყაყი მეფე“ (KHM 1), „სიძე-გომბეშო“ (ფრანგული... 1976: 186-193). გარდა ამისა, გამოკვლევებმა აჩვენა, რომ ზღაპრები ზებუნებრივი მეუღლის შესახებ მთელ მსოფლიოშია გავრცელებული შორეული აღმოსავლეთის ჩათვლით (Swahn 1984: 95-97).

გველეშაპი-ქმრის ზღაპარი საქართველოში მეტად პოპულარულია, რასაც ადასტურებს მისი უამრავი ვარიანტი და ვერსია, მათ შორის, „გველბიჭას ზღაპარი“ (თსუფა № 4377), „გველკაცა“ (გიგინეიშვილი 1961: 431-432; თსუფა 12732), „გველშვილა და გველჩიტა“ (თსუფა № 4263), „გველბიჭა“ (თანდილავა 1970: 122-128). საილუსტრაციოდ შეიძლება მაგალითის მოყვანა ზღაპრიდან „ზღაპარი ხელმწიფის ცოლისა, გველი რომ გაუჩნდა“ (ჩიქოვანი 1952: 40-48): ერთ ხელმწიფეს შვილის ნაცვლად გველი შეეძინა, რომელიც იზრდებოდა და დღეში თითო ბავშვს ჭამდა. ერთხელაც ერთი ობოლი გოგონა გაუგზავნეს. წინა ღამეს, სანამ წაიყვანდნენ, გოგონას დაესიზმრა, რომ თუ გველს ყვითელ ბატკანს მიართმევდა ოქროს სინით, შეჭმას გადაურჩებოდა. გოგონა ასეც მოიქცა. როცა ხელმწიფის მსახურებმა მეორე დღეს ორმოში ჩაიხედეს, ერთმანეთს ჩახვეული ქალ-ვაჟი იხილეს. გველი ვაჟად გადაქცეულიყო. ამ ზღაპრის უფრო ადრინდელი ვერსიაა „მზეჭაბუკი“ პეტრე უმიკაშვილის არქივიდან (უმიკაშვილი 1964: 188).

ATU 425-ს ტიპის საილუსტრაციოდ მოვიყვან „სამი დის“ ზღაპარს (ჩიქოვანი 1956: 29-32).

ერთ ღარიბ კაცს, რომელსაც სამი ქალიშვილი ჰყავდა, დიდი მოსავალი მოუვიდა. პურის მოწევის დრო რომ დადგა, უზარმაზარი გველეშაპი მოვიდა და ყანას შემოეხვია. მასთან მოსალაპარაკებლად კაცმა ქალიშვილები გაგზავნა. ორმა უფროსმა დამ გველეშაპისთვის სიტყვის თქმაც ვერ გაბედა, უმცროსმა კი თამამად ჰკითხა მოსვლის მიზეზი. გველეშაპმა მოითხოვა, რომ რომელიმე ქალიშვილი მისთხოვებოდა. უფროსმა დებმა მისი წინადადება შორს დაიჭირეს, უმცროსი — დათანხმდა. სოფელს რომ გასცდნენ, გველეშაპმა ტყავი გაიძრო და კოხტა ვაჟკაცი გამოვიდა. სანამ ოჯახში მიიყვანდა, ქმარმა ცოლი გააფრთხილა: „ჩვენს ქვეყანაში ქაჯურად* ლაპარაკობენ, ჩემმა დედამ რო გითხრას, კოკა გატეხეო, უნდა მიუტანოვო“. ცოლმა ქმარს ყველაფერი დაუჯერა და მის სახლში დიდი სიყვარულიც დაიმსახურა. როცა ბავშვის გაჩენის დრო მოახლოვდა, ქმარმა მოსალოგინებლად მშობლიურ სოფელში წაიყვანა. დებს მისი ბედნიერება ძალიან შეშურდათ. ერთ-ერთმა დამ, რომელმაც გზაში გამოაცილა, ბავშვი წაართვა და ახალნამშობი-

* „ქაჯური“ ანუ უკუღმა ლაპარაკი ბასკურ ფოლკლორშიც გვხვდება — ზღაპარში „ფერიას მოახლე“ რძალმა პირიქით უნდა გააკეთოს, რასაც ეტყვიან (Baskische.. 1980: 23-25).

არევი ქალი ვაშლის ხეზე დატოვა. ქალი დარჩა ხეზე, იტირა, იტირა და ბოლოს სისხლად და ცრემლად ჩამოიშალა მიწაზე. სადაც მისი სისხლი და ცრემლი მოხვდა, ლერწმის ტყე გაშენდა და ყვავილები და ბალახი ამოვიდა. ამასობაში მისი შვილი გაიზარდა. ერთხელ ძროხას აძოვებდა და სწორედ იმ ხეებთან მივიდა. მოტეხა ლერწამი და სტვირი გამოთალა. სტვირი უკრავდა და თან ამბობდა: „სტვირო, სტვირო, რასა სტირო, მე დედაშენი ვშავდები, შენ კი ჩემი შვილი ბრძანდებიო". სტვირი არ მოეწონა ბავშვის ცრუ დედას და დაუმტვრია. ნამტვრევები ისევ აგრძელებდნენ სიმღერას, ცრუ დედამ თონეში ჩაყარა. ნაცარში ქალის სახე გამოისახა. ნაცარი ბანზე დაყარეს, სადაც ალვის ხე ამოვიდა. ქმარს ისე მოეწონა ალვის ხე, ლოგინი დაიდგა მის ჩრდილქვეშ. ალვის ხე ტოტებს ჩამოუშვებდა და ქმარს ასე ეალერსებოდა. მეორე ცოლმა ეს ხეც მოაჭრევინა. ერთი ნაფოტი ერთი მოხუცი ქალის ეზოში გადავარდა და ცოტა ხანში ისევ ქალად გადაიქცა. ერთ დღეს თავისი ყოფილი ქმარი დაპატიჟა ლხინზე და ყველაფერი ბედნიერად დასრულდა. ქმარმა ცოლი იცნო, ცრუ ცოლი კი დასაჯა.

ეს ზღაპარი საქართველოში ბევრგან გვხვდება. არსებობს ინგილოური ვარიანტიც — „გველეშაპის ცოლი" (თსუფა 24319).

ATU 425-ის ტიპის კავკასიურ ზღაპრებში გველკაცი შეიძლება იყოს 1) ანტაგონისტი, 2) გრძნეული შემწე, 3) მჩუქებელი და 4) გმირი. თუმცა ეს უკანასკნელი ფუნქცია ყოველთვის სრულყოფილი არ არის. გმირის მოქმედებათა წრე გულისხმობს ზღაპრის ბოლოს შინ დაბრუნებას, „გველკაცის" ბევრ ვერსიაში კი ქმარი საერთოდ არ ბრუნდება შინ. ამგვარი ფინალი გვაფიქრებინებს, რომ „გველკაცის" ტიპის ზღაპრები სტრუქტურულად არ ესადაგებიან ჯადოსნური ზღაპრის ჟანრს. ამგვარი ტექსტები თავიანთი „არასრულყოფილების" ანუ ბოლომდე ვერჩამოყალიბებული საზღაპრო სტრუქტურის გამო არქაულობაზე მიუთითებენ. ისინი კიდევ უფრო ძველი ჩანს, ვიდრე ამ ტიპის ზღაპრის პირველი ჩანაწერი (ახ. წ. II ს.).

ATU 425-ის ტიპის ზღაპრის უძველესი ლიტერატურული ვერსია

უძველესი ფიქსირებული ტექსტი, რომელიც ATU 425-ს ტიპს განეკუთვნება, არის აპულეუსის „მეტამორფოზებში" (დაახლ. ახ. წ. 125 წ.) ჩართული „ამურისა და ფსიქეას" ამბავი (აპულეუსი 1963: 100-142).

ერთ სამეფოში მეფე-დედოფალს სამი ქალიშვილი ჰყავდა. უმცროსი ქალიშვილი ფსიქეა ისეთი მშვენიერი იყო, რომ ხალხმა ქალღმერთად შერაცხა. ამან განარისხა ქალღმერთი ვენერა და თავის ვაჟს, კუპიდონს დაავალა, ფსიქეასთვის ვინმე უღირსი კაცი შეეყვარებინა. კუპიდონს ფსიქეა თავად შეუყვარდა, თავის სასახლეში წაიყვანა და ცოლად შეირთო. კუპიდონი ყოველ ღამით მოფრინავდა თავის ცოლთან და დილით ისევ ტოვებდა. ფსიქეას მისი სახე ჯერ არ ენახა. კუპიდონმა გააფრთხილა ფსიქეა, არ დაეჯერებინა თავისი დებისთვის, თუ ისინი რჩევას მისცემდნენ, თორემ მეუღლეს სამუდამოდ დაკარგავდა. დებმა ფსიქეა მაინც დაარწმუნეს, რომ მასთან საზარელი შხამიანი ურჩხული წვებოდა. ფსიქეამ დებს დაუჯერა და ღამით, ქმარს რომ ჩაეძინა, წინასწარ მომზადებული ბასრი მახვილი და სანათი აიღო და სარეცელი გაანათა. ფსიქეა ქმრის მიმართ სიყვარულით აივსო, ამ დროს სანათურიდან ზეთი დაეწვეთა კუპიდონის მხარს და დასწვა. კუპიდონს გამოეღვიძა და გაფრინდა. ფსიქეა დაედევნა და ხანგრძლივი და მძიმე თავგადასავლების შემდეგ მივიდა ვენერასთან, რომელმაც ოთხი რთული დავალება მისცა. პირველი დავალება ერთმანეთში არეული სხვადასხვა მარცვლის დახარისხება იყო, მეორე — საძოვრებიდან ოქროს მატყლის მოპოვება, მესამე — კლდიდან შავი წყლის მოტანა, მეოთხე კი ქვესკნელში ჩასვლა და პროზერპინასგან ვენერასთვის სილამაზის წამოღება. სამი დავალების შესრულებაში ფსიქეას ჭიანჭველები, ლერწამი და არწივი დაეხმარნენ, მეოთხეჯერ კი კუპიდონმა იხსნა, რომელმაც ველარ გაძლო ცოლის უნახაობით და მასთან დაბრუნდა. ბოლოს კუპიდონი და ფსიქეა იუპიტერმა დალოცა — ფსიქეას უკვდავება მიანიჭა და შეყვარებულები სამუდამოდ შეუღლდნენ. მათი ქორწინების შედეგად დაიბადა

ქალღმერთი ვოლუპტასი (განცხრომა).

აპულეუსის „ამურისა და ფსიქეას ამბის“ ფოლკლორული წყაროსა და პარალელების შესახებ არაერთი გამოკვლევა არსებობს (Megas 1977: 464-472; სვანი 1955). 1000-ზე მეტი ვარიანტის დაწვრილებითი ანალიზისა და მათი 14 სუბტიპის კლასიფიკაციის მიხედვით ი.-ო. სვანი მივიდა დასკვნამდე, რომ ძირითადი მოტივები მთელ ინდოევროპულ კულტურულ არეალშია გავრცელებული, ხოლო ყველაზე ძველი ფორმით შენარჩუნებულია ხმელთაშუაზღვისპირეთის აღმოსავლეთით, კერძოდ, სამხრეთ იტალიაში, სიცილიაში, საბერძნეთსა და თურქეთში. გ. მეგასი მრავალრიცხოვან ბერძნულ ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ ინდოევროპულ კულტურის წრეში ამ ზღაპრის უძველესი ფორმა ბერძნულია და მისი კვალი მიკენურ ეპოქამდე მიდის (Megas 1977: 471-472). მოგვიანებით, 1980-იან წლებში ი.-ო. სვანი კვლავ დაუბრუნდა ATU 425-ს ტიპის გამოკვლევას და განაცხადა, რომ ისტორიულ-შედარებითი მეთოდი ვერ მოიტანს შედეგს, თუ მეცნიერები არ გაითვალისწინებენ არაევროპელ უდამწერლობო ხალხთა ფოლკლორს და მხოლოდ ლიტერატურული წყაროს ძიებაზე იქნებიან ორიენტირებული: „ზღაპარმცოდნეობა, რომელიც ისტორიული კონსტრუქციისას არაევროპულ ტრადიციას მხედველობაში არ იღებს, ცალთვალაა“ (Swahn 1984: 97). არაევროპული ფოლკლორული მასალის შესწავლა ცხადჰყოფს, რომ მისი განსხვავება ევროპულთან არც ისე დიდია. წმინდა ფუნქციონალისტური ასპექტების გვერდით ამ კულტურებს შეუძლიათ თავისი გამოცდილება დაგვანახონ, მაგალითად, ის, რომ თხრობითი ტრადიციის არსებობა გარდაუვალი ფაქტია როგორც მწიგნობრულ, ისე უდამწერლობო საზოგადოებებში. ი.-ო. სვანის მართებული შენიშვნით, ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ვარაუდები გამოვთქვათ ანტიკური ხანის ზეპირ ტრადიციებზე, მაგრამ თანამედროვე უდამწერლობო ხალხების ზღაპრები, თქმულებები და მითები უტყუარ ფაქტებს წარმოადგენენ, რომელთა მეშვეობით ტრადიციის სტაბილურობას ვხედავთ ისტორიულ ასპექტში (Swahn1984: 96).

ლიტერატურული ტრადიციების გავლენა ზეპირსიტყვიერ ჟანრებზე საკმაოდ ხშირია, მაგრამ ყოველთვის შეიძლება დადგენა, რომელი ტექსტები მომდინარეობენ ლიტერატურული წყაროდან. მე-17-18 საუკუნეებში ევროპულ ფოლკლორზე დიდი გავლენა იქონიეს იტალიურმა და ფრანგულმა საზღაპრო კრებულებმა, მაგრამ წიგნიერი გზის პარალელურად თხრობის ტრადიცია ისევ ცოცხალი იყო. თუნდაც მარტო ევროპაში გავრცელებული ზღაპრების მიხედვით ვიმსჯელოთ, ATU 425 ტიპის პირველწყარო მაინც არ არის მხოლოდ ლიტერატურული. სკანდინავიაში, დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპაში, რუსეთში, კავკასიაში შეკრებილი მრავალრიცხოვანი ტექსტები ადასტურებენ, რომ ისინი ლიტერატურული ტრადიციისგან დამოუკიდებლად არსებობდნენ საზოგადოებაში.

ზღაპრები ტრაგიკული დასასრულით

თ. ქურდოვანიძის მიერ შედგენილ ქართულ ზღაპართა საძიებელში, რომელიც აარნე-თომპსონის საძიებლის მიხედვით არის დამუშავებული (ქურდოვანიძე 1976: 240-263), „სასწაულებრივი მეუღლის ტიპის“, მათ შორის, ATU 425-ის გარშემო საინტერესო სურათს ვხედავთ. ამ ტიპის ზღაპრებს აქვთ სხვადასხვა ვერსია და პერსონაჟის გარდასახვის ფართო სპექტრი. ზოგიერთ ვერსიაზე თ. ქურდოვანიძეს მითითებული აქვს: „დაზიანებული ვარიანტი“. ამგვარი მითითება ძირითადად არის საარქივო მასალებზე, რომლებიც არ არის ლიტერატურულად დამუშავებული და გამოცემული. ამ ტექსტებში ზღაპრის სიუჟეტი ბედნიერი ფინალით არ სრულდება. ამგვარი ზღაპრები ტრაგიკული დასასრულით გვხვდება ზოგიერთ გამოცემაშიც.

ზღაპარ „გველვაჟის“ ერთ-ერთი ძველი ვარიანტი გამოქვეყნებულია „ძველი საქართველოს“ I ტომში: ქალი მისდევს მტრედადქცეულ ქმარს და ის არის უნდა დაი-

ჭიროს, რომ მტრედი ისევ მაღლა ფრინდება: „ტრედი ხან თავზე ევლება მზეთუნახავს და ხან ფეხებზე აჯდება, მარამ ყოველივე ცდა მზეთუნახავისა, რომ მეიგდოს ხელში ტრედი — ამაოთ რჩება. დღესაც ასე დაფრინავს რაშით მზეთუნახავი და ტრედიც თავზე ევლება, ხან მხრებზე აჯდება მზეთუნახავს, იმათი ფოფინი და ფორთქინი დოუსრულებელია“ (თაყაიშვილი 1909: 6-10). ამ ზღაპრისვე ზემოიმერული ვარიანტია „გველკაცა“, რომელიც ასევე დაუსრულებელია: „[ქალმა] სთხუა მამამისს რაში და გიეკიდა, მარა ვერ დიეწია. მტრედი მიფრინავდა და ღუღუნობდა, რაში ფრუტუნობდა და მიზდევდა“ (გიგინეიშვილი 1961: 431-432).

მოჯადოებული ქმარი გველის ტყავის დაწვის შემდეგ ფრინველის სახეს რომ იღებს, ეს მოტივი კავკასიაშიც გვხვდება, მაგალითად, ლაკურ ზღაპარში „გუგურჩი“ (ჩლაიძე 2006: 25-32). აქ ქმარი მერცხლად იქცევა, თუმცა ქართული „გველკაცასგან“ განსხვავებით ლაკური ზღაპარი ბედნიერად მთავრდება — ცოლი და ქმარი ისევ ხვდებიან ერთმანეთს.

„გველვაჟი“ და „გველკაცა“ ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაზეა აგებული, მაგრამ ისინი იმით იქცევენ ყურადღებას, რომ ჯადოსნური ზღაპრისთვის არაბუნებრივი დასასრული აქვთ. ეს ზღაპრები არ მთავრდება. ცოლი დაუსრულებლად მისდევს ქმარს და საბოლოოდ ისინი ერთმანეთს ვერ ხვდებიან. ამ ზღაპრების შესწავლისას დგება საკითხი, ხომ არ გვაქვს საქმე მითოსიდან ზღაპარზე გარდამავალ ჟანრთან. აშკარაა, რომ ეს ტექსტები მითოსისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს (ციკლურობა) ისევე ატარებენ, როგორც ზღაპრისას (სტრუქტურა). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სტრუქტურის მიხედვით ჯადოსნური ზღაპრები არიან, დასასრულის მიხედვით კი მითები.

ამგვარად, ზღაპრები, რომლებშიც გველეშაპი ქმრის როლში გვევლინება, შეიძლება ორ კატეგორიად დავყოთ: ზღაპრები ტრაგიკული ან დაუმთავრებელი (მითოლოგიური გადმოცემებისთვის დამახასიათებელი) დასასრულით და ზღაპრები კეთილი (ჯადოსნური ზღაპრისთვის დამახასიათებელი) დასასრულით.

დასკვნა

ზღაპრები ზებუნებრივ არსებასთან ქორწინების შესახებ მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხის ფოლკლორში გვხვდება. კავკასიური მასალის შესწავლისას ჩანს, რომ მეუღლის როლში განსაკუთრებულად ხშირია გველეშაპი / გველი. ზებუნებრივი მეუღლის (როგორც ცოლის, ასევე ქმრის) ფუნქციებია 1) ანტაგონისტი, 2) შემწე, 3) მჩუქებელი და 4) გმირი. გმირის ფუნქცია, რომელშიც აუცილებლად მოიაზრება შინ დაბრუნება, ATU 425 ტიპის ბევრ ქართულ ვერსიაში არ ხორციელდება – ქმარი არ ბრუნდება და ზღაპარი ან ტრაგიკულად მთავრდება, ან დაუმთავრებელია. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ამგვარი ზღაპრები სტრუქტურულად არ თავსდებიან ჯადოსნური ზღაპრის სქემაში და არქაულ ნიშნებს ავლენენ.

თხრობით ჟანრთა რეპერტუარი კავკასიაში მეტად მრავალფეროვანია და არ არის გასაკვირი საერთაშორისო სიუჟეტების არსებობა, მაგრამ ყურადღებას იქცევს ერთი გარემოება: მე-20 საუკუნეში არქაული სიუჟეტები გვიანდელი სიუჟეტების პარალელურად იყო მიმოქცევაში. იმ საზოგადოებაშიც კი, რომელსაც სტრუქტურული თვალსაზრისით მეტად დახვეწილი საზღაპრო ეპოსი ჰქონდა (კერძოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონები), გადმოსცემდნენ „არასრულყოფილ“ ზღაპრებს, ანუ ზღაპრებს ტრაგიკული დასასრულით. ეს ფაქტი ისევ და ისევ სხვადასხვა ტრადიციის (არქაულისა და გვიანდელის) თანაარსებობაზე მიუთითებს. ზეპირი თხრობითი ტრადიცია მუდმივად არსებობს საზოგადოებაში ლიტერატურული ტრადიციის გვერდით და უფრო მეტიც, თავად თხრობით ტრადიციაში აქტუალობას არ კარგავენ ისეთი ჟანრები, რომლებიც თავისი ფორმით არქაულია.

წყაროები და ლიტერატურა:

Alcksidzc, Zaza. cd. and Comp. *Somkhuri Zghap'rcbi.* Tb.: „nak'aduli", 1976 (ალექსიძე, ზაზა. შეადგინა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო. *სომხური ზღაპრები.* თბ.: „ნაკადული", 1976).

Ap'uleius. *Okros Viri. Met'amorpozebi.* Trans.T. Q'ipiani (on Georgian language). Tb: lit'erat'ura da khelovneba, 1963 (აპულეუსი. *ოქროს ვირი. მეტამორფოზები.* თარგმნა თ. ყიფიანმა. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1963).

Baskische Märchen. *Übersetzt und herausgegeben von F. Karlinger und E. Laserer.* Düsseldorf / Köln, Diederichs, 1980.

Bep'ieva, Naira, P'op'iashvili, Nino. Comps. *Osuri Tkmulebebi.* Tb.: universali, 2009 (ბეპიევა, ნაირა პოპიაშვილი, ნინო. მასალები შეკრიბეს და წიგნი შეადგინეს. *ოსური თქმულებები.* თბ.: „უნივერსალი", 2009).

Chikovani, M. cd. *Khalkhuri Sit'q'vierсba.* II. Tb.: sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1952 (ჩიქოვანი, მ. (რედ.). *ხალხური სიტყვიერება.* II. თბ.: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა", 1952).

Chikovani, M. ed. *Khalkhuri Sit'q'viereba.* V. Tbilisi: sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba,1956 (ჩიქოვანი მ. (რედ.). *ხალხური სიტყვიერება.* V. თბ.: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა", 1956).

Chlaidze, L. comp. *Lak'uri Polklori.* Tb.: k'avk'asiuri sakhli, 2006 (შემდგენელი ლ. ჩლაიძე. *ლაკური ფოლკლორი.* თბილისი: „კავკასიური სახლი", 2006).

Fisher, John L. „Funktion". *Enzyklopädie des Märchens.* Bd. 5. Berlin / New York: Walter de Gruyter. 1987.

Ghlonti, Alcksandrc. *Kartuli Zghap'rcbi da Legendcbi.* Tbilisi: „sabchota mts'crali", 1948 (ღლონტი, ალექსანდრე. *ქართული ზღაპრები და ლეგენდები.* თბ.: „საბჭოთა მწერალი", 1948).

Gigineishvili, Ivane, et al. *Kartuli Dialekt'ologia.* I. Tb.: TSU gamomtsemloba, 1961 (გიგინეიშვილი, ივანე., ... *ქართული დიალექტოლოგია.* I. თბ.: „თსუ გამომცემლობა", 1961).

Kot'et'ishvili, Vakht'ang. *Khalkhuri P'oczia.* Tbilisi: „sabchota mts'erali",1961 (კოტეტიშვილი, ვახტანგ. *ხალხური პოეზია.* თბ.: „საბჭოთა მწერალი", 1961).

Kurdovanidze, Teimuraz D. „Syuzhety i Motivy Gruzinskikh Volshebnikh Skazok" . *Literaturnye Vzaimootnosheniya.*VI. Tbilisi: 1976 (Курдованидзе, Теймураз. Д. „Сюжеты и мотивы грузинских волшебных сказок" (Систематический указатель по Аарне-Томпсону). *Литературные взаимоотношения.* VI. Тбилиси: 1976, стр. 240-263).

Megas, Georgios A. „Amor und Psyche". *Enzyklopädie des Märchens.* Bd. 1. Berlin / New York: Walter de Gruyter. 1977.

Narodnye Russkie Skazki. Iz Sbornika A. N. Afanas'eva. Moskva: Pravda, 1982 (*Народные русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева.* М.: «Правда», 1982).

Pranguli Zghap'rebi. Trans. J. Ch'ant'uria. Tbilisi: nak'aduli, 1976 (*ფრანგული ზღაპრები.* თარგმნა ჯ. ჭანტურაიამ. თბ.: „ნაკადული", 1976).

P'rop'i, Vladimeri. *Zghapris Morpologia.* Tbilisi: „metsniereba", 1984 (პროპი, ვლადიმერი. *ზღაპრის მორფოლოგია.* თბ.: „მეცნიერება", 1984).

Sikharulidze, Ks. Ed. And Comp. *Uk'rainuli Zghap'rebi.* Tbilisi: nak'aduli, 1974 (სიხარულიძე, ქს. შეადგინა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო *უკრაინული ზღაპრები.* თბ.: „ნაკადული", 1974.

Swahn, Jan-Öjvind. *The Tale of Cupid and Psyche* (AaTh 425+428). Lund: Gleerup, 1955.

Swahn, Jan-Öjvind. „Psychemythos und Psychemärchen". *Antiker Mythos in unseren Märchen.* Kassel: Erich Röth, 1984, pp. 92-102.

Tandilava, Zaza. ed. and comp. *Lazuri Zghap'rebi.* Tbilisi: nak'aduli, 1970 (თანდილავა, ზაზა. შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო. *ლაზური ზღაპრები.* თბ.: „ნაკადული", 1970).

Taq'aishvili, E. Ed. *Dzveli Sakartvelos Saist'orio da Saetnograpio Sazogadoebis K'rebuli.* I. Tf.: dzmoba, 1909 (თაყაიშვილი, ე. რედაქტორი. *ძველი საქართველო. საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კრებული.* ტ. I. ტფ.: „ძმობა", 1909).

Umik'ashvili, P'et're. *Khalkhuri Sit'q'viereba.* III. Tb.: Lit'erat'ura da Khelovneba, 1964 (უმიკაშვილი, პეტრე. *ხალხური სიტყვიერება.* ტ. III. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1964).

Zubadalashvili, M. Ed. *Iugoslaviuri Zghap'rebi.*Tbilisi: nak'aduli, 1974 (ზუბადალაშვილი, მ. რედაქტორი. *იუგოსლავიური ზღაპრები.* თბ.: „ნაკადული", 1974).

Elene Gogiashvili

Archaic Motifs of Marriage with a Supernatural Being in Folktales

Summary

Key words: Caucasian folklore, mythical motif, marriage.

The article considers characteristics of mythological plots in Caucasian folklore on the example of the folktale type ATU 400-425: Supernatural or enchanted husband / wife.

The marriage of the hero with a supernatural being is one of the most popular fairytale motifs in the world. The supernatural spouse in Caucasian folktales are presented in zoomorphic forms: snake, frog or dragon („gveleshapi" in Georgian folktales). The „gveleshapi" can either be an enemy of the hero or a friend. In the fairytale of the tale of ATU 400-425 type, it is a supernatural spouse.

The dynamics of symbolism in the structure of the magic tale represents archaic plots. On top of their mythical foundations, many characteristics common to mythical thought structures appear in magic fairytales. These tales often include elements of the nature-based religions of the ancients. Beliefs about supernatural beings exist in all cultures in the world, therefore the motif of taboo marriage reveals in folktales. Caucasian fairytales about hero's marriage with a supernatural creature show not only authentic but structural correlation to the mythological tales.

The Georgian fairytale „The Frog's skin" is one of the examples of the fairytale type „enchanted wife". There were once three brothers who wished to marry. They said: „Let us each shoot an arrow, and each shall take his wife from the place where the arrow falls". They shot their arrows; those of the two elder brothers fell on noblemen's houses, while the youngest brother's arrow fell in a lake. The two elder brothers led home their noble wives, and the youngest went to the shore of the lake. He saw a frog creep out of the lake and sit down upon a stone. He took it up and carried it back to the house. All the brothers came home with what fate had given them; the elder brothers with the noble maidens, and the youngest with a frog. The youngest brother was out all day working, and when he came home he always found everything prepared for him. Once he said to himself: „I will see for once who is this unseen benefactor, who comes to do good to me and look after me". That day he stayed at home. He seated himself on the roof of the house and watched. In a short time the frog leaped out of the fireplace, jumped over to the doors, and all round the room; seeing no one there, it went back and took off the frog's skin, put it near the fire, and came forth a beautiful maiden. The lord of the country heard of this, and wished to take her from him. He called the beautiful woman's husband to him and gave three challenges. The most difficult job was to go to the underworld. The lord said: „My mother, who died in this village, took with her a ring. If you go to the other world and bring that ring to me, it is well; if not, I shall take away thy wife". The hero went home and complained to his wife. She reproached him, and then said: „Go to the lake and ask for the ram". The husband went to the lake and called

out: „Mother and Father! give me your ram to-day, I pray you.“ From the lake there came forth a ram with twisted horns; from its mouth issued a flame of fire. The man sat down, and, quick as lightning, the ram descended towards the lower regions. It went on and shot like an arrow through the earth. At last the man came up on earth, victorious over his enemy.

The journey of the hero which happen in this fairytale is significant because of its extraordinary character. The hero makes a long journey through the underworld in the kingdom of deaths and returns successfully. His transport is a magic ram which can move in all terrains, including hell. On the way the hero meets some strange characters like a man and woman on a bullock's skin, which is too small for the both; a man and woman sitting on an axe-handle, not afraid of falling; a priest feeding cattle, whose beard spread over the ground; and the cattle, instead of eating grass, fed on the priest's beard. When the hero asks these people what is the meaning of this, they just reply „I have seen many pass by like thee, but none has returned. When you come back I shall answer thy question“. This fairytale grabs attention with the ancient motifs which are both pagan and Christian. The magic ram with twisted horns issuing a flame of fire, seems like very pre-Christian symbol.

We really do not know, how this tale was told in the ancient times. It is difficult to give an answer to this question. Instead, we possess many motifs and mythologems, which make the 'building material' for the folktales. Some of them can be older than the written documents of the folk tales.

The object of the article is Georgian traditional prose, specifically the magic folktale, based upon rich mythological foundations.

The goal of the article is to demonstrate the mythological aspects of magic fairytales. In Caucasian folk literature there exist numerous examples which demonstrate that the plot of the magic tale is based upon the myths.

ГАЛИНА ВЛАСОВА, ЛИЛИЯ ФЛЁРКО
(Казахстан)

Мифопоэтика литературной календарной поэзии

Мифопоэтика – одна из актуальных проблем современного литературоведения. Мифопоэтика – это та часть поэтики, которая исследует не отдельные усвоенные художником мифологемы, а воссозданную им целостную мифопоэтическую модель мира и, соответственно, его мифосознание, реализованное в системе символов и других поэтических категорий. Мифопоэтика основана на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим структурам, сюжетно-образной системе и поэтике мифа и обряда. Существуют и ряд других определений, репрезентирующих мифопоэтику – мифологизм, художественный мифологизм (мифопоэтизм), неомифологизм.

Исследователи констатируют неослабевающий интерес современного литературоведения к различным формам взаимодействия художественного сознания с мифопоэтическим пластом духовной культуры. Но в то же время отмечаются трудности методологического характера, связанные с терминологическими понятиями мифопоэтики как литературоведческой категории. В инструментарий мифопоэтического анализа входит ряд терминов, таких как «архетип», «литературный архетип», «мифологема», «мифопоэтический образ», «мифопоэтическая структура», «мифопоэтический подтекст», «архетипическое начало».

Актуализация архетипа повлекла за собой разработку и расширение терминологического и понятийного аппарата мифопоэтики. Так, А. Большакова в статье «Литературный архетип» утверждает, что слово «архетип», употребляемое в современном литературоведении, полисемантично, и выделяет следующие его значения:

1. Писательская индивидуальность с точки зрения ее роли в формировании дальнейшего литературного процесса.

2. То, что иначе называют «вечными образами» мировой литературы (Дон-Кихот, Гамлет, Дон-Жуан и др.).

3. Христианско-библейская тематика, рассматриваемая в качестве источника литературных образов и сюжетов.

4. Античная мифологическая традиция.

5. Основная ситуация, характер или образ, который постоянно появляется в жизни и, следовательно, в литературе (Большакова 2001).

В литературоведении архетип понимается как универсальный прасюжет или прообраз, зафиксированный мифом и перешедший из него в литературу. Архетипы могут реализовывать свои значения в виде различных элементов текста: сюжетов, образов, предметных и предикативных мотивов.

Наличие бытования архетипов в структуре художественных текстов признается большинством исследователей, обращающихся к мифопоэтическому анализу. «Принятие этого постулата позволяет проводить интерпретацию литературного текста с учетом тех пластов смыслообразования, которые иначе были бы скрыты от внимания исследователя. Вооруженный понятием о проблеме архетипов, взгляд ученого-литературоведа становится более восприимчивым по отношению к нюансам, которые до того казались не заслуживающими внимания или неинтересными, поскольку не были должным образом поняты. Архетипы дают возможность увидеть глубинные содержательные стороны произведений: «преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, т.е. архетипической памяти, в чем бы она ни проявлялась» (Власенко 2009).

Следует прокомментировать и уровни взаимодействия литературы и мифа. В статье «Мифы» в Литературном энциклопедическом словаре выделено шесть типов художественного мифологизма:

1. Создание своей оригинальной системы мифологем.

2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных имен и пространств, двойничество, оборотничество персонажей), которые должны обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия.

3. Реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с долей вольного осовременивания.

4. Введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями.

5. Воспроизведение таких фольклорных и этнических пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического миросозерцания.

6. Притчеобразность, лирико-философская медитация, ориентированная на архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, дорога, вода, очаг, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и т.п. (Литературный словарь 1987).

Е.М. Мелетинский выделяет два типа отношения литературы XVII-XX веков к мифологии: сознательный отказ от традиционного сюжета и «топики» ради окончательного перехода от средневекового «символизма» к «подражанию природе», к отражению действительности в адекватных жизненных формах; попытки сознательного совершенно неформального, нетрадиционного использования мифа (не формы, а его духа), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества (Мелетинский 2000).

В.Н. Топоров предлагает различать: внешний мифологизм, основанный на освоении мифологии как культурного пласта; органический мифологизм как свойство поэтического мироощущения писателя, когда мир творится «изнутри» и является как бы природной сущностью автора; синтезирующий оба предыдущих типа, то есть объединяющий культуру и «органику» (Топоров 1990).

Три уровня связи литературы с мифом выделяет С.М. Телегин: «заимствование из мифологии сюжетов, мотивов и образов; создание писателем собственной системы мифов; реконструкция мифологического сознания» (Телегин 2006).

Ю. Доманский предлагает взаимодействие мифа и литературы представить следующим образом: во-первых, осознанное обращение писателя к тем или иным известным ему мифологическим сюжетам и мотивам; во-вторых, так называемое мифотворчество, когда художник на основе мифа древнего, как бы по канве его, творит свой собственный миф; в-третьих, соотнесение литературы и мифа через архетипы (Доманский 2001).

Анализ показывает, что в целом ряде мотивов архетипическое значение актуализируется всегда, вне зависимости от ситуации. Эти мотивы можно распределить по тематическим группам: мотивы, связанные с описаниями природы, стихий мироздания; мотивы, непосредственно соотносимые с циклом человеческой жизни, ключевыми моментами и категориями в жизни человека; мотивы, характеризующие место человека в пространстве.

Ю.В. Доманский, проанализировав ряд произведений, выделил следующие типы функционирования архетипических значений в литературе: сохранение всего пучка сем архетипического значения мотива; доминирование каких-либо сем архетипического значения; инверсия архетипического значения мотива как показатель неординарности персонажа; инверсия архетипического значения мотива как показатель отступления от универсальных нравственных ценностей; сочетание разных сем архетипического значения в оценках одного персонажа (Доманский 2001).

Для выработки инструментария мифопоэтического анализа необходимо определить составляющие художественного мифопоэтизма. Опираясь на сложившуюся в научных ис-

следованиях традицию, С. Королева предлагает следующие составляющие художественного мифопоэтизма: мифопоэтический образ, мифопоэтическая структура, мифопоэтический подтекст (Королева 2005).

Под «мифопоэтическим образом» понимается как литературное воплощение персонажей, восходящих к каким-либо религиозно-мифологическим источникам, так и новых, собственно авторских персонажей, образная структура которых выключает мифологические мотивы. Понятие «мифопоэтическая структура» определяется как более широкое, включающее мифологические единицы разного уровня (образы, сюжеты, мотивы).

Кроме того, С. Королева, вслед за С. Аверинцевем, предлагает при исследовании художественного мифопоэтизма разделять мифопоэтические структуры двух типов: эксплицитные (реализованные с помощью фантастического приема) и имплицитные. «Структуры имплицитного типа функционируют в художественном произведении как знаки, семантика которых наиболее полно содержится не в художественном тексте, а в определенной религиозно-мифологической традиции» (Королева 2005).

Помимо имплицитных и эксплицитных мифологических структур, художественный мифопоэтизм включает «нижний ярус» – «мифопоэтический подтекст» – «совокупность разноуровневых архетипических элементов» (Королева 2005). Его образуют художественные образы и мотивы, относящиеся к так называемым архетипическим константам бытия (природные стихии; рождение, смерть, дом, дорога).

В инструментарий входят и такие понятия, как архетип и мифологема. Их соотношение необходимо прокомментировать. Мифологема и архетип – глубоко взаимосвязанные понятия. Среди исследователей наблюдаются различные точки зрения на их взаимосвязь. С одной стороны, понятие «мифологема» входит в общее понятие «архетип». Другая точка зрения рассматривает мифологему как самостоятельную единицу мифологического мышления. В узком значении «мифологема» – развернутый образ архетипа, логически структурированный архетип. С.М. Телегин понимает под мифологемой изначальный первообраз, «семя», из которого вырастает конкретный образ или сюжет. «Мифологема – первообраз, содержащийся в подсознании и проявляющийся в мифе и в художественном тексте» (Телегин 2006).

Объектом исследования современных литературоведов являются различные мифологемы и неомифологемы в русской поэзии. Чаще всего мифологема понимается как реализация архетипа в художественном тексте. Так, анализируются мифологемы «хаос – космос», мифологемы природных стихий в классической поэзии и лирике серебряного века (А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой, О. Мандельштама).

В аспекте мифопоэтики календарных циклов перспективным представляется рассмотрение таких архетипов и мифологем, как праздник, годичный природный круг (зима, весна, лето, осень). Интерпретация архетипа природного круга в творчестве символистов и в ранней лирике Пастернака представлена в статье О.Ю. Казмирчук (Казмирчук 2003). Сопоставив основные трактовки образов различных времен года у Пастернака и символистов, автор делает некоторые выводы о том, как функционирует в их творчестве традиционный мифологический архетип годичного круга. Поэты-символисты практически не использовали художественные возможности архетипа годичного природного цикла, сосредоточившись на разработках сложнейшей системы интерпретаций отдельных его элементов, преимущественно весны и зимы. В свою очередь, осмысляя идею годичного цикла, Борис Пастернак отказывается от предпринятой поэтами-символистами сакрализации отдельных времен года (весны), поэт возвращается к традиционному мифологическому представлению о смене времен года как череде «рождений» и «смертей», с которой соотносится и жизнь самого лирического героя. Отказавшись от символистской «сакрализации» времен года, Пастернак, тем не менее, видит в их повторяющейся смене некий «вечный» контекст бытия, позволяющий человеку приобщиться к вселенной.

Мифопоэтика литературной календарной поэзии еще не стала предметом внимания исследователей. Реактуализация календарности как культурного феномена, которая произошла на рубеже XX-XXI веков, предопределила интерес литературоведов и фольклористов к «календарным» жанрам. И если календарная обрядовая поэзия разработана и изучена в фольклористике, то календарная литературная поэзия, напротив, ещё не стала предметом монографического исследования. Само понятие календарной лирики известно только обрядовому фольклору, а в литературе этот термин употребляется редко. Между тем в русской лирике XIX-XX веков есть целый ряд стихотворений и циклов, ориентированных на народный и церковный календарь.

Календарная поэзия в фольклоре – произведения народного устно-поэтического творчества, являющиеся частью календарной обрядности, связанной с явлениями природы, годовым кругом солнца, земледельческим трудом. Календарная литературная поэзия включает в себя поэтические произведения, которые приурочены к определённому календарному времени. Е.В. Душечкина, актуализировавшая изучение календарных жанров литературы как культурного явления, предлагает называть календарными произведения, которые спровоцированы временем, обладают определённой содержательной наполненностью хронологически значимого характера и сюжетно связаны с ним (Душечкина 1991).

В основе понятий календарности и календарного времени лежит цикличность многих природных явлений, движение по кругу: смена дня и ночи, смена четырёх времён года, двенадцатимесячный годовой цикл. Кроме этого, к категории календарности следует отнести и календарный праздник. В мифопоэтической и религиозной традиции праздник – это временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального. Календарное время предполагает максимальную причастность к сакральной сфере всех участвующих в празднике и отмечается как некое институциализированное действо. Исследователи определяют праздник как универсальный культурно-исторический феномен, вобравший в себя языческие и христианские мифологемы и архетипы. Любой праздник вызывает особые типы культурного поведения, поэтому и рождает набор текстов различного назначения. Такие тексты выполняют важные социокультурные функции. Смысловая сакральная маркированность того или иного дня отражает общественную, групповую или личностную значимость календарного смысла.

Среди поэтов, активно разрабатывающих мифопоэтическую структуру календарности, особое место занимает Сергей Есенин. В 1912 году С. Есениным было написано календарное стихотворение «Матушка в Купальницу по лесу ходила...», в котором ярко представлена мифопоэтическая картина мира. Она становится понятной лишь при тщательном комментировании фольклорно-этнографических ритуалов и моделей ритуально-обрядового поведения, маркирующих праздник Ивана Купалы:

Матушка в Купальницу по лесу ходила,
Босая, с подтыками, по росе бродила (Есенин 1983: 27).

Купальница, как известно, один из древнейших годовых праздников крестьян, входящих в систему сельского календаря под общим именем Ивана Купалы. Мифопоэтическое комментирование способно объяснить есенинский художественный образ матушки, которая в купальскую ночь демонстрирует модель обрядового поведения – собирает целебные травы:

Травы воробьиные ноги ей кололи,
Плакала родимая в купырях от боли (Есенин 1983: 27).

Аграфена Купальница (23 июня) посвящается собиранию трав, имеющих – по знахарской науке – целебную силу. Именно такие «ворожбиные травы» собирала матушка в лесу. Кроме целебных трав, именно в ночь на Ивана Купалу народное суеверие советует

искать и такие «лютые коренья» и «злые былия», как «любистик-трава», «перелет-трава», «разрыв-трава». Поэтому, вероятно, и колют матушке ноги эти травы («Травы ворожбиные ноги ей кололи»), обнаруживая свой злой, демонический норов. В стихотворении реализуется растительная мифологема травы.

Доминантным архетипическим мотивом стихотворения становится мотив чудесного рождения:

Не дознамо печени судорга схватила,
Охнула кормилица. Тут и породила (Есенин 1983: 27).

Древний купальский обряд, давно перешедший в России в разряд игровых, по мнению В. Харчевникова, Есенин использует для развёртывания поэтического подтекста о рождении незаурядного человека, познавшего силу и могущество таинственных трав земли, ибо «с совершением купальских обрядов неразлучны некоторые травы как предохранительные средства от болезней и злых духов, или как имеющие особую силу заколдовывать и открывать тайну» (Харчевников 1978: 134).

Лирический герой, рожденный чудесным образом, получает статус мифологического певца, его удаль и поэтическая мощь объяснима связью от рождения с повивавшей его купальской травой и с родной землей:

Родился я с песнями в травном одеяле,
Зори меня вешние в радугу свивали.
Вырос я до зрелости, внук купальской ночи,
Сутемень колдовная счастье мне пророчит.
(Есенин 1983: 27)

Судьба лирического героя маркирована календарной датой его чудесного рождения – в Купальское солнцестояние (23 июня ст. ст. – день Аграфены Купальницы, 24 июня – день Ивана Купалы). Момент рождения соотнесен с космогонией, подчинен архетипу народного языческого праздника: новорожденный является из материнского чрева непосредственно на лоно природы – среди «трав ворожбиных», сразу окутывается в купальскую ночь, в летнее солнцестояние, пеленается «свивальником» из радуги и укрывается в «травное одеяло». Есенин сознательно приурочил дату рождения своего лирического героя к кульминационному моменту раскрытия всех небесных и земных сил природы, ее языески-колдовского очарования и потаенной целебности.

Таким образом, в есенинском стихотворении легко «прочитываются» эксплицитные единицы мифопоэтической структуры – хронотоп (Купала, ночь), модели ритуального поведения (сбор лечебных трав), мотивы (чудесное рождение), мифологические образы – матушка, чудесный ребенок (внук купальской ночи), песни, зори, радуга, растительный код (травы) и т.д.

Соотнесение каждой мифологемы с определенным мифологическим сюжетом (мотивом) свидетельствует об органическом типе мифологизма поэта, о знании им праздничной славянской обрядности. Анализ мифологем в контексте произведения позволяет отметить, что купальское стихотворение «Матушка в Купальницу...» имеет программный характер, эксплицитная и имплицитная мифореставрация позволила автору маркировать особый статус лирического героя – поэта и певца, органически воспринявшего природное начало.

На материале календарной поэзии можно обосновать инструментарий и представить алгоритм мифопоэтического анализа (три уровня анализа).

Первый уровень анализа учитывают выявление следующих составляющих (имплицитных и эксплицитных) мифопоэтической структуры текста:

– мифопоэтический хронотоп – календарная приуроченность к комплексу народных

или церковных праздников;

– фольклорно-этнографические ритуалы и модели ритуально-обрядового поведения (запрет работать, праздничная трапеза, гостевание, обход дворов, ритуальное веселье, молитва; церковная служба);

– система мифологических (архетипических) образов: архетипы матери, дитяти, тени, анимуса (анимы), мудрых стариков (по К. Юнгу); божества и люди, животные и хтонические существа, птицы, растения: например, ёлка, Снегурочка, Мороз, дитя, младенец, Христос, крест, странник, матушка и т.д.;

– архетипические мотивы: чудо перерождения (возрождения, пробуждения), искупительная жертва, всеобщая любовь, покаяние, милосердие, страдания (страсти, Страстная седмица), дар, моление, бессмертие, раскаяние, предательство, отречение и др.;

– мифологемы (составляющие мифопоэтической картины мира): хронотоп: Космос – Хаос, страна, город, храм, алтарь, крест, путь, дорога, дом, граница, окно и т.д.; природные стихии: огонь, вода, земля, воздух и т.д.; бинарные оппозиции: жизнь – смерть, добро – зло, счастье – несчастье, чет – нечет, правый – левый, мужской – женский; небо – земля, огонь – влага, день – ночь; зима – весна, солнце – луна, старый – молодой; священный – мирской;

– символы: геометрические, числовые.

Выделенные составляющие мифопоэтической структуры календарных текстов в русской и мировой поэзии могут быть представлены имплицитно и функционировать в художественном произведении как знаки, отсылающие к определенным текстам и контекстам, находящимся вне данного произведения, в частности, к глубинным архетипам национальной культуры. Выявление таких составляющих предполагает наличие фоновой культурной памяти. Традиционность календарных текстов заложена на глубинном смысловом уровне и проявляется не в цитировании фольклорных сюжетов и формул, а в воспроизведении определенного круга устойчивых представлений, характерного для русского этнического менталитета. Это уровень менталитета, то есть привычек мировосприятия и мироощущения, и он совершенно не обязательно должен быть предметно отражен в традиционных образах и мотивах. Иначе говоря, традиционные представления могут иметь нетрадиционное (в данном случае авторское) воплощение.

Эксплицитные единицы обнаруживаются на внешнем, текстовом уровне и представляют собой явные образные и сюжетные отсылки к мифопоэтической традиции (образно-мотивного цитирования или выявлением ритуально-мифологического подтекста (объективированного в определенных формах архаической традиции).

Второй уровень мифопоэтического анализа предполагает соотнесение каждой мифологемы с определенным мифологическим сюжетом (мотивом), анализ каждой мифологемы в контексте произведения и выявление степени трансформации.

Механизм реконструкции архетипического значения (по Ю. Доманскому) выглядит следующим образом:

– рассматривается один и тот же мифологический мотив (мифологема) в разных национальных мифологиях;

– устанавливаются значения этого мотива;

– эти значения соотносятся друг с другом;

– выявляется общее значение всех мифологем, которое, по всей вероятности, и будет значением архетипа, находящегося в коллективном бессознательном и породившего ряд мифологических мотивов.

Третий уровень мифопоэтического анализа представляет вывод о типах мифологизма:

– внешний мифологизм, основанный на освоении мифологии как культурного пласта;

– органический мифологизм как свойство поэтического мироощущения писателя;

– синтезирующий оба предыдущих типа, то есть объединяющий культуру и «органику».

Использование С. Есениным имплицитных и эксплицитных составляющих мифопоэтической структуры календарного текста позволяет ему обратиться к генетической

прапамяти, выражающей народную мудрость, к общечеловеческим ценностям, к вечным вопросам бытия. Особенности художественного мифологизма поэта возникают из взаимодействия образов народной культуры и современных ему представлений. Эта черта художественного метода проявляется на разных уровнях авторского текста – и в особенностях языка, и в обращении к мифологическим и фольклорным архетипам при создании образов героев, т.е. при создании своей (авторской) художественной картины мира. Именно мифопоэтическая картина мира, как нам представляется, аккумулирует в своем содержании мировидение (миропонимание) и эстетические принципы поэта.

Календарный текст С. Есенина позволяет рассмотреть его через призму анализа мифопоэтической структуры литературной календарной поэзии и определить тип его мифологизма как синтезирующий. Авторская модель мира репрезентирована через осознанное осмысление мифа, соотнесение литературы и мифа через архетипы и создание календарных стихотворений, отражающих национальный менталитет поэта и литературы и фоновую культурную память.

Библиография:

Bol'shakova, Anna. „Literaturnyj Arkhetip". *Literaturnaya Ucheba.* 6 (2001): 169-173 (Большакова, Анна. „Литературный архетип". *Литературная учеба.* 6 (2001): 169-173).

Domanskiy, Yuri V. *Smysloobrazuyushaya Rol' Arkhetipicheskikh Znacheniy v Literaturnom Tekste.* Tver': 2001 (Доманский, Юрий В. *Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте.* Тверь: 2001).

Dushechkina, E. V. *Zimnikh Prazdnikov Blestyashie Trevogi. Svyatochnye Rasskazy.* Moskva: Izdatel'stvo Rudimino, 1991 (Душечкина Е.В. *Зимних праздников блестящие тревоги. Святочные рассказы.* Москва: Издательство «Рудомино», 1991.

Esenin, Sergej A. *Izbrannye Sochinenija.* Moskva: Izdatel'stvo «Khudozhestvennaja literatura», 1983 (Есенин, Сергей А. *Избранные сочинения.* Москва: Издательство «Художественная литература», 1983).

Kazmirchuk, Ol'ga J. „Interpretatsiya Arkhetipa Prirodnogo Kruga v Tvorchestve Simvolistov i v Ranney Lirike B. L. Pasternaka". *Sbornik Statey «Paradigmy».* Tver':Tverskoy gos. universitet, 2003 (Казмирчук, Ольга Ю. „Интерпретация архетипа природного круга в творчестве символистов и в ранней лирике Б.Л. Пастернака". *Сборник статей «Парадигмы».* Тверь: Тверской гос. университет, 2003.

Kharchevnikov, Vladimir I. „Nekotorye Ocobennosti Fol'klorizma Rannego Esenina". *Slavyanskie Literatury i Fol'klor.* Leningrad: Nauka, 1978 (Харчевников, Владимир И. „Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина". *Славянские литературы и фольклор.* Ленинград: Наука, 1978).

Koroleva, S. Y. „Khudozhestvennyj Mifologizm v Sovremennykh Literaturovedcheskikh Issledovaniyakh" (k voprosu o granitsakh ponyatiya). *Problemy Filologii i Prepodavaniya Filologicheskikh Distsiplin: materialy otchetnoy konferentsii prepodabateney, aspirantov i studentov.* Perm": 2005 (Королева, С.Ю. „Художественный мифологизм в современных литературоведческих исследованиях" (к вопросу о границах понятия). *Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин: материалы отчетной конференции преподавателей, аспирантов, молодых ученых и студентов.* Пермь: 2005.

Literaturnyj Entsiklopedicheskiy Slovar'. V.M. Kozhevnikova u P. A. Nikolaeva Eds. Moskva: 1987 (*Литературный энциклопедический словарь.* Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: 1987).

Meletinskiy, Eleazar. *Poetika Mifa.* Moskva: Izdatel'stvo „Nauka", 2000 (Мелетинский, Елеазар. *Поэтика мифа.* М.: Издательство «Наука», 2000).

Telegin, Sergey M. *Stupeni Miforestavratsii: iz Lektsiy po Teorii Literatury.* M: 2006 (Телегин, Сергей М. *Ступени мифореставрации: из лекций по теории литературы.* М.: 2006).

Toporov, Vladimir. *Neomifologizm v Russkoy Literature Nachala XX Veka.* Moskva: 1990 (Топоров, Владимир Н. *Неомифологизм в русской литературе начала XX века.* М.: 1990).

Vlasenko, Elena. „Problema Arkhetipov i Arkhetipicheskikh Obrazov v Literaturovedenii". *Setevoy Literaturnyj Al'manakh.* Al'tsiona, 2009 (Власенко, Елена. „Проблема архетипов и архетипических образов в литературоведении". *Сетевой литературный альманах* «Альциона» 14 мая, 2009).

Galina Vlassova, Liliya Flyorko

Mythopoetics of Literary Calendar Poetry

Summary

Key words: mythopoetics, mythologem, archetype, calendar poetry, mythopoetic analysis, mythopoetic structure.

The article is devoted to the questions of the mythopoetics of literary calendar poetry. The mythopoetics is one of the actual problems of the contemporary literary criticism. It is based on the art motivated reference to the traditional mythological structures, system of plot and image, poetics of myth and ceremony.

The authors mark that contemporary literary criticism is very interested in the various forms of interaction of art consciousness with the mythopoetic layer of the spiritual culture. But at the same time there are the difficulties of the methodological character arising at studying of myth in art creativity. The method of the mythopoetic analysis includes a number of terms, such as „archetype", «literary archetype», «mythologem», «mythopoetic image», «mythopoetic structure», «mythopoetic subtext», «archetype beginning».

The mythopoetics is defined by the authors of article as a part of poetics which investigates not separate mythologem adopted by an artist, but recreated by the artist a complete mythopoetic model of the world and, accordingly, his myth consciousness, realized in the system of symbols and other poetic categories.

The authors address to the researches on the mythopoetics of such scientists as E. Meletinsky, V. Toporov, S. Koroleva, J. Domansky and others. In the article they represent a short review of the substantive positions on the mythopoetics and interaction of the literature and the mythology.

The authors notice that Sergey Yessenin has a special place among the poets actively developing mythopoetic structure of calendar time. On the example of S. Yessenin poem «Barefoot on Midsummer Eve in the forest yonder...» («Матушка в Купальницу по лесу ходила...») the authors reconstruct a mythopoetic picture of the world of the art text of literary calendar poetry, and represent the comment of the folklore-ethnographic rituals and the models of ritually-ceremonial behavior marking a calendar holiday.

In the conclusion the authors on the material of calendar poetry give a substantiation of the method and they present the algorithm of the mythopoetic analysis which consists of three levels of the analysis.

The first level of the analysis considers revelation of the parts (implicit and explicit) of the mythopoetic structure of the text. The authors marked out the parts of the mythopoetic structure of the calendar texts in Russian and world poetry, which can be presented implicitly and function in the art work as the signs sending to the certain texts and contexts, being out of the given work, in particular, to deep archetypes of the national culture.

According to the authors of the article, a revelation of such components supposes presence of the background cultural memory. A traditional character of the calendar texts is put at deep semantic level and shown not in citation of folklore plots and formulas, but in reproduction of a certain circle of steady representations, characteristic for ethnic mentality. This level of mentality should not be absolutely obligatory in detail reflected in traditional images and motives. In other words, traditional representations can have unconventional (in this case author's) embodiment.

The second level of the mythopoetic analysis supposes the correlation of everyone mythologem with a certain mythological plot (motive), the analysis of everyone mythologem in the context of a work and the revelation of transformation degree.

At the third level of the mythopoetic analysis in the art text are marked out the types of mythologism: external mythologism, based on the opening up of mythology as cultural layer; organic mythologism as a character of poetic attitude of a writer; and synthesizing both previous types mythologism, that is joining culture and ideology of a writer.

ლელა წიფურია

მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებათა აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციები

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობებისა და რომანების მიხედვით ქართულ ხელოვნებაში არაერთი ნაწარმოებია შექმნილი. საგანგებო ყურადღებას ითხოვს ის ვერსიები, რომლებიც მწერლის სიცოცხლეშივე იქნა განცხორციელებული — მხატვრული ილუსტრაციები, თეატრალური წარმოდგენები, მხატვრული ფილმების არარეალიზებული პროექტები.

კვლევის დროს წამოჭრილი კითხვები უკავშირდება ლიტერატურულ-ვერბალური და აუდიოვიზუალური ხელოვნების კონტრასტს და ერთიანობას: რამდენად ხერხდებოდა მწერლის თანადროულ, სინქრონულ კულტურულ ვითარებაში ლიტერატურული ტექსტების ტრანსპონორება აუდიოვიზუალურ ტექსტებში; რამდენად სწორად იყო გაგებული მწერლის შემოქმედებითი ჩანაფიქრი ან რამდენად იყო შესაძლებელი იდეოლოგიზებულ პირობებში ამ ჩანაფიქრის საჯაროდ გამოსახვა გამომსახველობითი საშუალებებით?

კიდევ ერთი პრობლემა უკავშირდება მიხეილ ჯავახიშვილის თანადროულ კულტურულ-იდეოლოგიურ სიტუაციას – მწერლის მცდელობას, ამხილოს ბოლშევიკური რეჟიმი და, მეორე მხრივ, რეჟიმის მცდელობას, ცენზურული თუ რეპრესიული საშუალებებით მოახდინოს მწერლის ჩანაფიქრის იგნორირება. ჩნდება კითხვები, თუ რამდენად შეგვიძლია განვიხილოთ მიხეილ ჯავახიშვილის საავტორო უფლებების შელახვის პრეცედენტები ამ რეპრესიული პოლიტიკის ფარგლებში; როგორ ხდებოდა, რომ რომელიმე დრამატურგი წერდა პიესას ან სცენარს და ჯავახიშვილის ტექსტს, უბრალოდ ითვისებდა; ან ადგილი ჰქონდა მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულების ეპიზოდების გამოყენებას და მისი პერსონაჟებისთვის სახელების შეცვლას და ჯავახიშვილის ავტორობის სრულ უგულველყოფას; ან პერსონაჟის და მისი სახელის გამოყენებას, ასევე, რუსულად გამოცემის შემთხვევაში, რედაქტორის მიერ თარგმნილი ტექსტის ავტორობის მითვისებას და ა. შ.

მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებებს ავტორის სიცოცხლეში უცნაური ბედი დაჰყვებათ. ისინი იწვევდნენ რეჟისორების დიდ ინტერესს, თუმცა მიუხედავად პროზაული ტექსტების უდიდესი დრამატურგიული — სცენიური თუ კინემატოგრაფიული პოტენციალისა, მათი სრულფასოვანი აუდიოვიზუალური ხორცშესხმა ავტორის სიცოცხლეში, მისი დიდი სურვილის ფონზე, მაინც არ მომხდარა. უფრო ზუსტად კი, თეატრშიც და კინოშიც მეორდებოდა ერთი და იგივე უსამართლობა: ჯავახიშვილის უაღრესად პოპულარული პროზაული თხზულების მიხედვით რომელიმე დრამატურგი წერდა პიესას ან სცენარს და მას უბრალოდ ითვისებდა. ადგილი ჰქონდა მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულების ეპიზოდების გამოყენებას და მისი პერსონაჟებისთვის სახელების შეცვლას და ჯავახიშვილის ავტორობის სრულ უგულვებელყოფას, ან პერსონაჟის და მისი სახელის გამოყენებას, ასევე, რუსულად გამოცემის შემთხვევაში, რედაქტორის მიერ თარგმნილი ტექსტის ავტორობის მითვისებას და ა. შ.

გასული საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობაც და ქართული აუდიოვიზუალური ხელოვნებაც მსოფლიო პროცესების ნაწილი იყო და, ფაქტობრივად, ყველა კულტურული ტენდენცია, რაც მეოცე საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში არსებობდა, ქართულ სინამდვილეში ამა თუ იმ ფორმით აისახებოდა. იმ პერიოდისთვის მიხეილ ჯავახიშვილი უაღრესად პოპულარული და აღიარებული მწერალი იყო. თუმცა აღიარება მას პირველივე მოთხრობამ, 1903

წელს გამოქვეყნებულმა „ჩანჩურამ“ მოუტანა. მწერლის მთელი ბიოგრაფიაც და შემოქმედებითი ცხოვრებაც, ერთი მხრივ, ხალხის საყოველთაო სიყვარულითა და თაყვანისცემით და, მეორე მხრივ, მუდმივი კრიტიკითა და მორალური დევნით იყო აღბეჭდილი. მწერლის ბიოგრაფიაც და შემოქმედებაც სრულად ასახავს მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ისტორიის უაღრესად დრამატულ პერიოდს, რომელიც 1937 წელს საქართველოს კულტურულ-ინტელექტუალური ელიტის საუკეთესო ნაწილის ფიზიკური განადგურებით დასრულდა. საბჭოური რეპრესიის მიზანმიმართების გათვალისწინებთ სრულიად ლოგიკური იყო, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი, თავისი მრწამსისა და ცხოვრების წესის შესაბამისად, დახვრეტილთა სიაში აღმოჩნდა.

მიხეილ ჯავახიშვილის სიცოცხლეში გამოქვეყნებული თხზულებები, როგორც მხატვრული ნაწარმოებები ასევე პუბლიცისტური წერილები, ნათლად ასახავს იმ ვითარებას რომელშიც მიხეილ ჯავახიშვილს უხდებოდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. მაგრამ კიდევ უფრო მძაფრად ჩანს რეალობა მწერლის უბის წიგნაკების ჩანაწერებიდან. უბის წიგნაკში მწერალი ერთი ან რამდენიმე წინადადებით ინიშნავდა თავის მოსაზრებებს როგორც ზოგად თემებზე, ასევე მომავალ ან უკვე დასრულებულ თხზულებებზე. ეს თემები და პერსონაჟები (თეიმურაზი, ჯაყო, კვაჭი და ა.შ.) მწერლის გულსა და გონებას, მის ემოციურ და საფიქრალ სივრცეს თხზულების დასრულების შემდგომაც არ ტოვებდნენ. ხოლო ის ფრაგმენტები, სადაც მწერალი საქართველოს თანადროულ რეალობას აფასების, გვაოცებს თავისი დრამატიზმით: „გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა — აი ჩვენი ეპოქა“ (ჯავახიშვილი 2005: 130); „ქართველი ხალხი მუდამ ერთმანეთის ჭამით იყო მაძღარი“ (ჯავახიშვილი 2005: 46); „დღევანდელი ქართული მწერლობა, ხელოვნება და მეცნიერებაც მეტად მცირე გამონაკლისის გარდა, მოსკოვის ნაბუშარია. საკუთარი ქართული სული იშვიათად მოსჩანს სადმე. მხოლოდ სრულ თავისუფლებას შეუძლიან ეს უცხო სისხლი მოგვაშოროს. მხოლოდ ქართულის ფოლადურ რომანტიკას შეუძლიან სავსებით განგვკურნოს, მაგრამ ამისთვის საჭიროა, რომ ჩვენს ირგვლივ და ჩვენს სულიერ-ფიზიკურ ცხოვრებაშიც ნამდვილი გამაჯანსაღებელი კატაკლიზმი მოხდეს — „ჩვენ კი — ჩვენ ჩვენს თავს არ ვეყუდნით“ და ამიტომ მოლოდინის მეტი აღარა დაგვრჩენირა“ (ჯავახიშვილი 2005: 45); „დღეს ცოცხლები მკვდრები ვართ, ხოლო დახოცილები უკვდავნი არიან და ჩვენზე ბატონობენ“ (ჯავახიშვილი 2005: 74).

ქართულ საზოგადოებრივ-კულტურულ სივრცეში მიხეილ ჯავახიშვილი ილია ჭავჭავაძის მისიის გამგრძელებლად არის მოაზრებული, რაც ზუსტად გამოხატს როლს საქართველოს სინამდვილეში. მის ნაფიქრშიც ამოიცნობა ილიასეული თემები: „სხვის პატრონობას შეჩვეულნი ეხლაც ჩრდილოეთიდან მოველით შველას. ვერ შევითვისეთ ის ცხადი სინამდვილე, რომ „პატრონი“ აღარა გვყავს, რომ ჩრდილოეთიდან ნაცვლად დახმარებისა და წესრიგისა აუცილებლად გვეწვევა ღვთის რისხვა — რეაქცია და ანარქია...“ (ჯავახიშვილი 2001: 570)

უაღრესად მნიშვნელოვანია მიხეილ ჯავახიშვილის დამოკიდებულება სახვითი ხელოვნების მიმართ. მიხეილ ჯავახიშვილს ბავშვობაში მხატვრობა უნდოდა, ის კარგად ხატავდა, ამას ქეთევან ჯავახიშვილის მოგონებებიც ადასტურებს. მოგვიანებით, როდესაც მიხეილ ჯავახიშვილი ლიტერატორი გახდა, რამდენიმე სტატია გამოაქვეყნა სხვადასხვა მხატვარზე და ეს სტატიები პროფესიულ დონეზეა დაწერილი. მიხეილ ჯავახიშვილი უდიდეს ყურადღებას უთმობდა თავისი ნაწარმოებების გამოცემების მხატვრულ გაფორმებას. „ნაწარმოების მხატვრულად გაფორმების დროს მამაც იღებდა მონაწილეობას. მხატვრებსაც, უმეტეს შემთხვევაში თვითონვე შეარჩევდა ხოლმე და თავის ჩანაფიქრს უზიარებდა. მამას ნაწარმოებების ორი კრებული: „ლამბალო და ყაშა“ და „პატარა დედაკაცი“ გააფორმა ჩვენმა სასიქადულო მხატვარმა ლადო გუდიაშვილმა“ (ჯავახიშვილი ქ. 2000: 268).

განსაკუთრებული შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა მწერალს ახალგაზრდა მხატვართან სოსო გაბაშვილთან. მან გააფორმა „ჯაყოს ხიზნების“ მეორე, 1926 წლის გამოცემა. წიგნის ყდაზე გამოსახულია ორი ძაღლი. ნონა კუპრეიშვილი წერილში „სოსო გაბაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვარი-ინტერპრეტატორი“ მხატვარს მწერლის თანანამოაზრედ წარმოგვიდგენს. ამგვარად, მიხეილ ჯავახიშვილის პირველ ინტერპრეტატორად სახვითი ხელოვნების წარმომადგენელი მოგვევლინა. ხელოვნების ერთი დარგის მეორე დარგად ტრანსფორმირება წარმატებული აღმოჩნდა სწორედ იმ გარემოების გამო, რომ მხატვარმა მწერლის ლიტერატურული ტექსტის კონცეფცია ვიზუალურად გადმოსცა და მას სიმბოლური დატვირთვა მიანიჭა. კომპოზიციაში ორი ფერია გამოყენებული: შავი და წითელი. არ შეიძლება არ გაიზიარო ნონა კუპრეიშვილის აზრი, რომ წითელი ფერი „უჩინარი სისხლის ანარეკლია“ (კუპრეიშვილი 2005: 306).

მიხეილ ჯავახიშვილმა მხატვარში ლიტერატურული ტექსტის სრულყოფილად აღმქმელი და ვიზუალურად გარდამქმნელი შეიცნო და ამიტომაც შესთავაზა მას შეექმნა ქართველი მწერლების პორტრეტები. კონცეპტუალური თანხვედრის შედეგია სოსო გაბაშვილის მიერ შექმნილი მიხეილ ჯავახიშვილის პორტრეტი. 1925 წელს შექმნილი ეს ნახატი არა მხოლოდ მწერლის გარეგნული იერს, არამედ მის თვალსაწიერისა და ეპოქალური მისიის მხატვრული გამოსახვაა: მწერლის პენსნე სხივს ირეკლავს, თვალი სრულადაა დაფარული ამ დეტალით; თეთრი ფერი მწერლის პიჯაკის საყელოს ჭრილში გარჭობილი გვირილის ფურცლებზე მეორდება; და კიდევ, ასეთივე თეთრ ფურცელზეა წარმოსახული წიგნი, „ჯაყოს ხიზნები“. ეპოქალური რომანი, რომელიც სოსო გაბაშვილმა აპოკალიფსურ ხილვად წარმოსახა წიგნის გარეყდაზე, ამ კომპოზიციაში ნათელი ფურცლის დატვირთვით მოიაზრება. ოდნავ მოყვითალო ფერი დაკრავს „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ „გამოცემას“. კომპოზიციის ცენტრში განთავსებულ მწერლის პროფილს მოლურჯო, მუქი ცისფერი ფერი აქვს. არაბუნებრივი ფერის სახე ტრაგიზმის ელემენტის მატარებელია. ეს ტონი ოდნავი ცვლილებით მეორდება კომპოზიციის კუთხეებში განლაგებულ კალმის წვერთან და მის საპირისპირო მხარეს მოთავსებულ ცის ნაწილთან, რომელიც ცირკის შენობას დაჰყურებს. ღვთაებრივი ფერის ტონი მუქია და უფრო სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი. ასევე სიმბოლურ სახე-ნიშნებად მოიაზრება მზე და მთვარე. მზე ერთ სიბრტყეზე განლაგებული თაღებიდან ამოდის. შავი თვალებითა და მსხვილი წარბებით კოპებშეკრული წითელი მზის სიმბოლო თითქოს დადაისტურ სტილშია გადაწყვეტილი. იისფერი რკალით შემოსაზღვრული მთვარე და ვარსკვლავებიც ბავშვურ ელემენტებს შეიცავს: მუქი წითელი მზე, რომლის თავზეც ცირკის მოწითალო სახურავიდან ცილინდრიანი ჯამბაზი გადმოდის და ცირკისვე ფინიას თასმით მიბმულ მდედრ ჯამბაზს ასდევნებია. წითელი დემონის თავი, უზარმაზარი წითელი კითხვის ნიშანი, წითელი პროკლამაციები, რომელსაც მეორე ცილინდრიანი ჯამბაზი ყრის — და წითელი ფერის ტუჩები ჯავახიშვილის სახეზე... ეს გაბნეული წითელი ლაქები სისხლდენის ასოციაციას იწვევს. კომპოზიციაში ყველაფერი თითქოს შამფურივითაა აცმული წითელ კალამზე — სისხლი არავის და არაფერს ასცდა. სოსო გაბაშვილის ნახატზე მეორდება კუბისტური დეტალები, მეოცე საუკუნის ავანგარდისტულ სტილთა აღრევა კონცეპტუალურად არის გამთლიანებული. ვიზუალური ტექსტის აშკარა ალეგორიული დატვირთვა იმითაც არის ხაზგასმული, რომ ნახატზე ტრაგიკული რიცხვი „21“, უტრირებული ზომით, თითქოსდა შენობის ნომრის აღსანიშნად არის მოცემული, მაშინ, როცა ნაციონალური შინაარსის აღქმაზე ორიენტირებული თვალისთვის ეს ციფრი საქართველოს გასაბჭოების და მის შედეგად შექმნილი ტრაგიკული ქაოსის პირდაპირი ნიშანია. ამავე დროს ამ რიცხვის კონტურების ჩრდილები, რომლებიც წითლითაა მონიშნული, მომღიმარი ნიღბის ჩრდილის ასოციაციასაც იწვევს და ცინიზმის ელემენტების შემცველია. სოსო გაბაშვილის ეს ქმნილება, ისევე როგორც მისი სხვა ნამუშევრები, სამართლიანად

მიიჩნევა მიხეილ ჯავახიშვილის მწერლური პოზიციის მხატვრული ვიზუალიზაციისა და ინტერპრეტაციის არა მარტო პირველ, არამედ ყველაზე წარმატებულ მცდელობებად.

მიხეილ ჯავახიშვილის პორტრეტები შექმნეს როგორც იმდროინდელმა ცნობილმა მხატვრება, ასევე პოეტებმა გალაკტიონ ტაბიძემ და პაოლო იაშვილმა. პოეტების ნამუშევრები ესკიზური ჩანახატებია, რომლებიც მნიშვნელოვანია როგორც მწერლის ჰაბიტუსის და მისი ხასიათის შესაცნობად, ასევე იმის მანიშნებლად, თუ როგორ აღიქვამენ თანამედროვეები მწერლის ფიგურებს.

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების კვლევისას იკვეთება ის გარემოება, რომ ის, ილიასდარად, ამკვიდრებს ეროვნულ ღირებულებებს პროზასა თუ პუბლიცისტიკაში. მწერლის პუბლიცისტური წერილების თემატიკაც კი საკმარისია იმის დასტურად, თუ რაოდენ მრავალმხრივი იყო ჯავახიშვილის, როგორც პუბლიცისტის მოღვაწეობის ასპარეზი. თეატრი, როგორც საქართველოში მეოცე საუკუნის დასაწყისისთვის არსებული აუდიოვზუალური ხელოვნების ერთადერთი დარგი (ძალზე პოპულარული „ცოცხალი სურათების“ ჩათვლით), იმ პერიოდში მწერლის მიერ შექმნილ პუბლიცისტურ წერილებში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. ქართული კინო, როგორც ხელოვნება, იმხანად ჯერ არ არსებობდა, მხოლოდ ქრონიკებს იღებდნენ.

ქართული თეატრის შესახებ მიხეილი წერდა: „მე მიყვარდა ქართული თეატრი, ისე მიყვარდა, როგორც სამშობლო, ძვირფასი მეგობარი, კეთილი მამა, მოსიყვარულე ცოლი უფრო ძლიერ - ისე მიყვარდა, როგორც ჩვენი წარსულის მასწავლებელი... ხშირად თეატრის გულისთვის შიმშილ-სიცივეც ამიტანია. გულის ფანცქალით, თაყვანისცემით, თითქოს შიშით ვუყურებდი სცენას, იქ მოსიარულე და მოლაპარაკე კაცებს და ქალებს...“ – წერს მწერალი 1903 წლით დათარიღებულ თავის პირველ და იმთავითვე საპროგრამოდქცეულ წერილში „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“ და ოპონენტს, რომელსაც ის „პატივცემულ ქართველად“ მოიხსენიებს, ქართული თეატრის ეროვნულობაზე შემდეგ მოსაზრებას უზიარებს: „ზოგიერთების აზრით, დრამის ახალ მიმართულების მომხრენი, წარმოიდგინეთ, უარსჰყოფენ ეროვნულ ხელოვნებას! საიდან, ან როდის? პირიქით, ჩვენ ვამბობთ: ხელოვნება ეროვნულ ჩარჩოში უნდა ჩაისვას და არა შოვინისტურ ბნელ ორმოში. ეროვნულ ხელოვნებიდან შოვინისტურ ხელოვნებამდე უსაზღვრო სივრცეც არის და ერთი ნაბიჯიც“ (ჯავახიშვილი 1964: 5). მიხეილ ჯავახიშვილის ეს სტატია არაერთი მეცნიერის კვლევის საგანი გახდა, ხოლო „პატივცემული ქართველის“ ვინაობა თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძემ დაადგინა: „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“ კონცეპტუალური მნიშვნელობის სტატიაა. მიხეილ ჯავახიშვილი მოითხოვს, რომ თეატრის სცენაზე უბრალო ადამიანები გამოიყვანონ. იგი ამ პოზიციიდან აკაკი წერეთელს ეკამათება“ (კიკნაძე 2010). 1903 წელს „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნებული მიხეილ ჯავახიშვილის წერილი „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“ ჯერ კიდევ დამწყები მწერლისა და პუბლიცისტის აზროვნების ეროვნულ საფუძველზე და, კიდევ, მის სითამამეზეც მეტყველებს. ამგვარი თამამი განცხადებებით სანდრო ახმეტელიც გამოირჩეოდა, რომლის წერილიც, „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ ასევე იქცა ქართული სათეატრო აზროვნების საპროგრამო წერილად 1915 წელს, მისი გამოქვეყნებისთანავე. „არის თუ არა ქართული თეატრი გამომხატველი ქართველისა, როგორც სპეციფიური ნაციონალური ფსიქოლოგიის და რელიგიის მატარებელი ადამიანისა? გვყავს ეს ქართველი სცენაზე? შეგვიძლია გადაჭრით ვაღიაროთ, რომ ხელოვნურის სხივით შექმნილი ქართველი, იდეური გაგრძელებაა ნამდვილ არსებულ ქართველისა? გვითხრა ჩვენმა თეატრმა თუ ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ვნება? ძალა? რით საზრდოობს? რით სულგდმულობს? ვიცნობთ ჩვენ ქართული ადამიანის სულის დრამას? ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ მას ჩვენ, როგორც თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუუმს? რით განირჩევა იგი სხვისგან? ვიცნობთ ჩვენ მის რელიგიურ ლტოლვილებას, რელიგიურ ექსტაზს? შეგვიძლია ვთქვათ, განვმარტოთ, თუ რა ფორმებში ხატავს

იგი თავის ექსტაზს? ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქოლოგიას? ვიცნობთ ჩვენ მას როგორც თავისებურ ტიპს, ჩამოყალიბებულს საქართველოს ისტორიის პირობებით? გვითხრა თეატრმა ვინ არის ვინ, რაგვარია ქართველი როგორც ადამიანი?“ (ახმეტელი 1978: 91-92).

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის პერსონაჟების ტიპოლოგიური ანალიზი ყველა იმ კითხვას სცემს პასუხს, რომელსაც სანდრო ახმეტელი თავის წერილში აყენებს. ჯავახიშვილის პერსონაჟთა გალერეაში სწორედ იმ ნიშან-თვისებათა მატარებელი პერსონაჟები არიან, რომლებიც ქართულ სულს ყველა პრიზმაში წარმოგვიდგენენ — როგორც დადებით, ასევე უარყოფით ასპექტში. რაოდენ უცნაურია, რომ, მიუხედავად უდიდესი სულიერი და კონცეპტუალური თანხვედრისა, ახმეტელს არასოდეს დაუდგამს მიხეილ ჯავახიშვილის რომელიმე ნაწარმოები.

მიხეილ ჯავახიშვილის ამჟამად დაკარგული პიესა „ივერიუმი“ სამი თეატრის რეპერტუარში შეიტანეს: რუსთაველის, ბათუმისა და ქუთაისის. თავად ახმეტელი მეტად მაღალი აზრის ყოფილა პიესაზე: „პიესის მხატვრულ ღირსებაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ სანდრო ახმეტელს მაღალი შეფასება მიუცია „ივერიუმისთვის“ და გამოუთქვამს აზრი, რომ “ბოლო წლებში ქართულად ასეთი პიესა არავის დაუწერია“ (ჯავახიშვილი ქ. 2000: 216).

„ივერიუმის“ მთავარი გმირი კვაჭი კვაჭანტირაძე გახლდათ. პიესა ჯავახიშვილის რომანის, „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ გაგრძელება იყო. რომანი დაბეჭდვისთანავე უაღრესად პოპულარული გახდა. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, ისევე როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის ყველა პროზაული ნაწარმოები, უაღრესად ქმედითია. თავად ავტორმა კარგად იცოდა თავისი რომანის ეს ასპექტი და, ცხადია, ამ გარემოებას თეატრალებიც კარგად ხედავდნენ. შალვა დადიანი ჯავახიშვილის რომანის სასცენო ვარიანტზე მუშაობდა. ჯავახიშვილის არქივში შალვა დადიანისადმი მიწერილი არაერთი წერილი ინახება, სადაც ჯავახიშვილი დადებითად აფასებს შალვა დადიანის მიერ რომანის სასცენო ვარიანტზე მუშაობას. კვაჭი, როგორც პერსონაჟი ძალზე სწრაფად გახალხურდა, ხოლო ტერმინი „კვაჭობა“ დღესაც იგივე აზრით იხმარება, როგორც რომანის დაბეჭდვისთანავე დამკვიდრდა. სხვადასხვა ავტორების შექმნილ ორიგინალურ პიესებში კვაჭი კვაჭანტირაძე მთავარ მოქმედ პირად იყო გამოყვანილი. 1927 წელს, როდესაც „ივერიუმი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე უნდა დადგმულიყო, თეატრის რეპერტუარში კვაჭის თემაზე დაწერილი ოთხი პიესა აღმოჩნდა შეტანილი — ნიკოლოზ შიუკაშვილის ორი პიესა: „ამერიკელი ძია“ და „ძიის გასაბჭოება“, შალვა დადიანის ინსცენირება და „ივერიუმი“. ქეთევან ჯავახიშვილის მოგონებებშიც და მიხეილ ჯავახიშვილის მიმოწერაშიც ირკვევა, რომ მწერალი გრძნობდა მოსალოდნელ საშიშროებას რუსთაველის თეატრის სეზონში მოსალოდნელი „კვაჭიადას“ გამო. ამ მოსაზრებას გერონტი ქიქოძისთვისადმი მიწერილი წერილიც ადასტურებს. გერონტი ქიქოძე მწერალს ამშვიდებდა, რადგანაც „ივერიუმი“ რომანის გაგრძელება იყო. მწერლის საარქივო ჩანაწერების მიხედვით ირკვევა, რომ ხუთმოქმედებიანი პიესა თურქეთიდან საქართველოში დაბრუნებული კვაჭის ამბავს მოგვითხრობდა. უხერხული სიტუაციიდან გამოსავლად რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობამ „ივერიუმის“ დადგმა მომავალი სეზონისთვის გადაიტანა. მიხეილ ჯავახიშვილმა წერილებით მიმართა როგორც ნიკოლოზ შიუკაშვილს, ასევე სანდრო ახმეტელსა და საქართველოს კომუნისტური პარტიის პირველ მდივანს, მიხეილ კახიანს, მაგრამ ამან შედეგი არ გამოიღო. რუსთაველის თეატრის სცენაზე კვაჭის თამაზე შექმნილი ყველა პიესა დაიდგა, გარდა თავად მწერლის ორიგინალური ნაწარმოებისა. „ივერიუმი“ არც რუსთაველის თეატრის სცენაზე და არც ქუთაისსა თუ ბათუმში აღარ დადგმულა და, სამწუხაროდ, ეს პიესა დაიკარგა. თუ იმ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი შემოქმედებითად იყო დაკავშირებული რუსთაველის თეატრთან, იყო სამხატვრო საბჭოს წევრი და მოგვიანებით კი საკავშირო დრამკომის რწმუნებული საქართველოში და ამიერკავკასიაში, გასაგები გახდება, თუ რაოდენ

უსამართლოდ მოექცნენ რუსთაველის თეატრში კვაჭის შემქმნელს მისივე პერსონაჟისთან დაკავშირებით, არც მწერლის ავტორიტეტს და საზოგადოებრივ მდგომარეობას მოერიდნენ.

მიხეილ ჯავახიშვილის ზნეობრივ სიმაღლეზე მეტყველებს 1934 წელს სანდრო ახმეტელისადმი მიწერილი ბარათი: „ძმაო სანდრო! ოციოდე წლის წინათ შენ გაჰბედე და საჯაროდ განაცხადე, ქართულ თეატრს სახე არა აქვსო. მაშინ ეს აზრი კადნიერებად ჩაგითვალეს, მაგრამ რუსთაველის თეატრმა ცხადად გაამართლა შენი ნათქვამი. შენი თაოსნობით დაარსებულმა და შენივე ხელმძღვანელობით აღზრდილმა თეატრმა თანდათან იპოვა ეროვნული ფორმა-ხასიათი, რიტმი, პლასტიურობა, გმირული სული...“ (ჯავახიშვილი 2000: 221-222). ამ პატარა პირად ბარათში კვალიც აღარ ჩანს პირადი წყენისა, რომელიც მწერალს რუსთაველის თეატრთან უთანხმოებამ მოუტანა. ამასთანავე ნათლად იკვეთება, თუ რა კრიტერიუმებით აფასებს მიხეილ ჯავახიშვილი თეატრის ეროვნულ ნიშან-თვისებებს: ფორმა-ხასიათი, რიტმი, პლასტიურობა — ეს კომპონენტები სათეატრო ხელოვნების ვიზუალური მხარეა, რომელსაც სიტყვის დიდოსტატი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა.

მიხეილ ჯავახიშვილის პირადი მიმოწერა შალვა დადიანთან, შალვა სოსლანთან და სხვებთან ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის მწერლის სათეატრო ესთეტიკაზე. ამ თვალთახედვით მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების შესწავლა ძალიან ბევრს შესძენს მწერლის შემოქმედების მკვლევარებს და უცილობლად დაეხმარება იმ ავტორებს, რომლებიც მომავალში მიხეილ ჯავახიშვილის დადგმას განიზრახავენ.

მიხეილ ჯავახიშვილის დამოკიდებულებაზე აუდიოვიზუალური ხელოვნების მიმართ მეტყველებს ქეთევან ჯავახიშვილის მოგონებანი: „მამას განზრახული ჰქონდა თავისი ზოგიერთი მხატვრული ნაწარმოები სცენასა და ეკრანზე გადაეტანა. ამ მიზნით მას გაკეთებული აქვს რამდენიმე ლიბრეტო და სცენარი, რომლებიც მეტყველებენ ავტორის დიდ ინტერესზე ამ ჟანრის მიმართ. მის პირად არქივში რამდენიმე საქაღალდე ინახება, რომელთაც მწერლის ხელით გაკეთებული აქვს წარწერა: „სასცენარო მასალები“. ეს მასალები მეტყველებენ იმ ინტერესზე, რომელსაც მწერალი იჩენდა თეატრის და კინოს მიმართ. ამ საქმეს მან დიდი დრო და ენერგია მოახმარა, რომელიც, საბოლოოდ, უშედეგოდ დამთავრდა. მამას სხვადასხვა დროს გაკეთებული აქვს „არსენა მარაბდელის“, „კვაჭი კვაჭანტირაძის“, „თეთრი საყელოს“ და სხვათა ინსცენირებანი. დაწერილი აქვს რამდენიმე დამოუკიდებელი სცენარიც, მაგრამ საბოლოო მიზანი, საკუთარი სცენარი ან პიესა ენახა ეკრანსა და სცენაზე, მწერლის სიცოცხლეში არ მოხერხდა და ამ მიმართულებით პრაქტიკულად გადადგმული ნაბიჯები უშედეგოდ დამთავრდა. ამის შემდეგ მან შეწყვიტა ამ ჟანრზე მუშაობა“ (ჯავახიშვილი 2000: 215).

ამ მიმართულებით წარუმატებელ მცდელობებში, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვიგულისხმოთ „ჯაყოს ხიზნების“ დადგმები ბათუმსა და ქუთაისში. რეალურად, ეს წარმოდგენები ჯავახიშვილის პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის პირველი ცდები გახლდათ. 1927 წელს შალვა სოსლანისადმი მიწერილ წერილში მიხეილ ჯავახიშვილი წერს: „ჯაყო ორჯერ თუ სამჯერ დაუდგავთ ქუთაისში სეზონის დასასრულს. მითხრეს, სამივეჯერ თეატრი სავსე იყო და დიდი გამარჯვებაც ერგოო. ოღონდ გადაუმლაშებიათ სცენა ურემში“ (ჯავახიშვილი 2005: 215).

როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის წერილებით ირკვევა, მას არც ქუთაისის და არც ბათუმის თეატრების დადგმა არ უნახახვს. აშკარაა, რომ არც ერთი წარმოდგენა არ ქცეულა განსაკუთრებულ თეატრალურ მოვლენად, ორივე წარმოდგენა მალევე ჩამოვიდა სცენიდან.

„ჯაყოს ხიზნების“ გასცენურება, ანუ „პიესად გადაკეთება“, როგორც მას მწერალი უწოდებს, სდომებია შალვა დადიანს, მოგვიანებით კი ეს შალვა სოსლანს შეუთავაზებია მოსკოვის ერთ-ერთი სტუდიისთვის. შალვა სოსლანის რუსული ვერსია მოწონებული და მიღებული იქნა მოსკოვის სტუდიაში დასადგმელად მთავარი

რეჟისორის, ნ. დემიდოვის მიერ, რომელიც შეუდგა მის მზადებას, მაგრამ სტუდია მთავრობის განკარგულებით დაიხურა. შემდგომში ამ ვერსისადმი ინტერესს აკაკი ფალავაც იჩენს.

განსაკუთრებით დრამატულია მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ გარშემო შექმნილი ვითარება. მწერალი რომანზე ექვსი წელი მუშაობდა. ჯავახიშვილის რომანი უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა, ის მალევე ითარგმნა და გამოიცა რუსულად, ეს კი, თავისთავად, მრავალმილიონიანი აუდიტორიისთვის ნაწარმოების გაცნობას და იმ პერიოდისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან საკავშირო აღიარებას ნიშნავდა. იმითვე უნდა აღინიშნოს, რომ სახალხო გმირი, არსენა, რომელსაც შესანიშნავი ხალხურ ლექსი ეძღვნება, ქართულ ცნობიერებაში აღიქმება როგორც უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი. მაგრამ არსენა მხოლოდ სოციალური კონფლიქტით ინსპირირებული გმირი არ გახლავთ მიხეილ ჯავახიშვილისთვის. „ისტორიული კონტექსტი მისთვის პრიორიტეტულია თვით მხატვრულ ტექსტში. „არსენა მარაბდელი“ სწორედ განსახოვნების ამ ასპექტით გამოირჩევა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი მწერლის ყველაზე პოლიტიკური ტექსტია. „ქართლის ბედის“ პერიპეტიები აქ გაიშლება საკმაოდ პლაკატური, შედარებით იოლად აღსაქმელი ნიშან-სიმბოლოთა მეშვეობით“ (წიქარიშვილი 2004: 119).

ცხადია, „ქართლის ბედის“ პერიპეტიებით დატვირთული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად ქცევა იმ მიზანმიმართებით, როგორც მწერალს აქვს, ნებისმიერ რეჟისორს სირთულეებს შეუქმნიდა. მაგრამ არსენა, როგორც სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი და მისი თანამებრძოლნი უაღრესად საინტერესო ხასიათები გახლდათ როგორც თეატრისთვის, ასევე კინოსათვის. თუ იმ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, რომ „არსენა მარაბდელის“ მთავარი გმირების პროტოტიპები რეალური ადამიანები არიან (მათ შორის მიხეილ ჯავახიშვილის ახლო ნათესავები, ბიძაშვილი ბაგრატ ბურნაძე და ბაბუა ანდრო ბურნაძე), რამაც მხატვრული სახეების დიდოსტატის პერსონაჟები კიდევ უფრო სისხლსავსე გახადა, მაშინ გასაგები გახდება, თუ რატომ არიან „არსენა მარაბდელის“ გმირები ესოდენ დამაჯერებლები და რატომ დაინტერესდნენ რეჟისორები რომანის დადგმით. რომანზე მუშაობის დროს ჯავახიშვილმა არსენას და ბარათაშვილის შთამომავლებიც კი მოძებნა. ცხადია, ოცდაათიანი წლების თეატრშიც და კინოშიც მომგებიან თემებს ეძებდნენ, საბჭოური კონტექსტის გათვალისწინებით კი სოციალური თემატიკა და გლეხთა სახეები, რაც „არსენა მარაბდელში“ მრავლად იყო, რომანს ინსცენირებისთვის საინტერესოს ხდიდა. და, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო საუკუნის პირველი ნახევრის აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის, რომანში დახატული იყო დადებითი გმირი, მართალი, ჩაგრულთა ქომაგი, ჰეროიკული, ეროვნული ნიშან-თვისებებით სავსე ხასიათი. უდაოა, რომ ამგვარი პერსონაჟის შექმნაზე სცენასა თუ ეკრანზე ნებისმიერი მაღალი რანგის მსახიობი ისურვებდა. ხოლო სოცრეალიზმის ესთეტიკური დაკვეთის ფონზე ბევრი რეჟისორი იდგა ცდუნების წინაშე, რომ არსენა ჩაგრულთა დასაცავად მებრძოლ პათეტიურ პერსონაჟად ექცია. მოვლენები ასე ვითარდებოდა: პირველად „არსენა მარაბდელის“ დადგმა გიორგი ნამორაძემ განიზრახა ოპერაში. მან ჩანაფიქრი ზაქარია ფალიაშვილს გაუზიარა და მიხეილ ჯავახიშვილსაც მიწერა თავისი ჩანაფიქრის შესახებ, ლიბრეტოზეც დაიწყეს მუშაობა, მაგრამ ეს დადგმა არ განხორციელებულა.

კიდევ უფრო რთული გამოდგა სახკინმრეწვთან ურთიერთობა. მიხეილ ჯავახიშვილს ხელშეკრულებაც კი გაუფორმეს სცენარის შესაქმნელად. ფილმი მიხეილ ჭიაურელს უნდა დაედგა და მწერალი და რეჟისორი ერთად მუშაობდნენ სცენარზე. მაგრამ ორ შემოქმედს შორის სიუჟეტის შეცვლასთან დაკავშირებით უთანხმოებამ იჩინა თავი. მიხეილ ჯავახიშვილის არქივს შემორჩა 1934 წლით დათარიღებული წერილი, სადაც იგი დაწვრილებით აღწერს უთანხმოების მიზეზს. მოგვიანებით სცენარის გადაკეთება სანდრო შანშიაშვილს დაუკვეთეს. საბოლოოდ კი სანდრო შანშიაშვილი

მარტო აღმოჩნდა „არსენას“ სცენარის ავტორი. ქეთევან ჯავახიშვილი იგონებს იმ გულისტკივილს, რომელიც მამის ცხოვრებაში დარჩა, რადგანაც „ფილმი რომანის მიხედვით გაკეთდა. ფილმის საფუძველი მამას რომანი იყო. ტიპაჟი და ზოგიერთი ეპიზოდი კი გადაკეთებულია. მწერლის ჩანაფიქრი და სიუჟეტური ხაზიც დარღვეულია. მთავარ მოქმედ პირთა სახელებიც შეცვლილია“ (ჯავახიშვილი 2000: 390).

„არსენას“ დადგმა სანდრო ახმეტელმა გადაწყვიტა. 1934 წელს მათ გააფორმეს ხელშეკრულება. მაგრამ რუსთაველის თეატრშიც სახკინმრეწვის ისტორია განმეორდა. პიესის ავტორად კვლავ სანრო შანშიაშვილი მოევლინა საზოგადოებას. მიხეილ ჯავახიშვილმა წერილი მისწერა განათლების სახალხო კომისარს, სადაც წერდა: „მე გადაჭრით ვაცხადებ, რომ შანშიაშვილს „არსენა მარაბდელიდან“ მრავალი მასალა გამოუყენებია, რომელიც უდაოდ მხოლოდ მე მეკუთვნის“ (ჯავახიშვილი 2000: 392). სანდრო შანშიაშვილის „არსენა“ წლების განმავლობაში იდგმებოდა რუსთაველის თეატრში. მიხეილ ჯავახიშვილის ბრძოლა საავტორო უფლებებისთვის ამ და სხვა შემთხვევებშიც უშედეგოდ მთავრდებოდა.

ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც მიხეილ ჯავახიშვილი კმაყოფილი დარჩა „არსენა მარაბდელის“ დადგმით, მოზარდ მაყურებელთა სპექტაკლი იყო. ინსცენირების ავტორები იყვნენ სიმონ მთვარაძე და ბორის გამრეკელი, რომელთაც წინასწარ აიღეს ნებართვა ავტორისგან. სპექტაკლი 1934 წელს დაიდგა. მიხეილ ჯავახიშვილმა გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „სცენაზე გადატანილი რომანი“. საკმაოდ ვრცელი წერილი წარმოდგენას გვიქმნის, თუ რა მიაჩნია ავტორს უმთავრესად რომანის სცენაზე გადატანისას: „ჩემი რომანიდან თუნდ ხუთი პიესა გამოიჭრება, ხოლო დრამატურგებს მთვარაძეს და გამრეკელს — ერთი პიესა უნდა გამოეჭრათ, ე. ი. მასალა მაქსიმალურად შერჩეული ეპიზოდებიდან დრამატურგიულად და კომპოზიციურად მთლიანი შენობა აეგოთ. ვისაც სურს ეს პიესა და დადგმა პირუთვნელად შეაფასოს, მან ზემოხსენებული დაბრკოლებანი წინასწარ უნდა გაითვალისწინოს... თეატრის უმთავრესი საზრუნავი ის იყო, რომ მაქსიმალურად სისწორით გადმოეცათ ჩემი რომანის იდეური ღერძი და ტიპები. ეს ამოცანა პირნათლად არის შესრულებული... მე ვერ წარმომედგინა, რომ ხელის გულის ოდენა სცენაზე ამოდენა მასალა დაეტეოდა და ესოდენი დინამიკა გაიშლებოდა“ (ჯავახიშვილი 2000: 396).

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „არსენა მარაბდელი“ რეჟისორებმა ალექსანდრე თაყაიშვილმა და ბორის გამრეკელმა დადგეს. სპექტაკლის მხატვარი ნიკოლოზ ყაზბეგი იყო. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მუზეუმში დაცული საქაღალდე ძალზე მწირ ინფორმაციას გვაწვდის წარმოდგენის შესახებ. არ არის შემორჩენილი არც ერთი რეცენზია — სავარაუდოდ სპექტაკლი პრესაში არც ყოფილა შეფასებული კრიტიკოსთა მიერ. ამ სპექტაკლის შესახებ მუზეუმში დაცული ყველაზე მნიშვნელოვანი ექსპონატები მხატვარ კლარა კვეესის შესრულებული სამი ესკიზია. ესკიზებზე ასახულია სამი პერსონაჟი: არსენა მარაბდელი, ცალთვალა დევი-ღვთისავარი და არსენას რაზმის ერთ-ერთი წევრი. ესკიზებზე გმირების პორტრეტები შავ-თეთრია გრაფიკით არის გამოსახული. სამივე ფურცელი გრიმის ესკიზებია: მსხვილი ულვაშები და უდრეკი გამომეტყველება — არსენას პორტრეტი ასე გამოიყურება. არსენას როლს მსახიობი გრიგოლ კოსტავა ასრულებდა. პორტრეტზე იკითხება გმირის ვაჟკაცური ხასიათი და იმ პერიოდის თეატრის გრიმის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი მონასმები. ცალთვალა დევი, რომლის პროტოტიპიც მწერლის ბაბუა იყო, რომანის პერსონაჟთა შორის ფიზიკური მონაცემებით გამოირჩევა. ამ როლს სპექტაკლში ა. ყიასაშვილი ასრულებდა. ღვთისავარის დახუჭული თვალი, წვერ-ულვაში, პატარა ქუდი და უსაყელო პერანგი პერსონაჟის მკაცრ პორტრეტს მსუყე დეტალებით წარმოაჩენს. მესამე ფურცელი, თავწაკრული რაზმის წევრის ესკიზი, შედარებით რბილი მონასმებით არის შექმნილი. კლარა კვეესი ხატოვნად გადმოგვცემს ეპოქის სულს. ესკიზებში იკვეთება ეპოქისთვის დამახასიათებელი პერ-

სონაჟის პორტრეტის დეტალური დამუშავება. გმირების ხასიათებში ჩანს ჰეროიზმი და პათეტიკაც, რაც ასე ახასიათებდა ოცდაათიანი წლების თეატრს. როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის წერილიდან ჩანს, ის კმაყოფილია მსხიობების შექმნილი სახეებით და ამ ესკიზების საფუძველზე შექმნილი „ტიპებით“. „ტიპები“, ანუ სპექტაკლის პერსონაჟები და რომანის იდეური ღერძი მიხეილ ჯავახიშვილის აზრით დინამიურ სპექტაკლად იყო დადგმული. მწერლის მიერ სპექტაკლის შეფასება საკმაოდ მაღალია. პატარა სცენაზე დადგმული „არსენა მარაბდელი“ აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მწერლის სიცოცხლეშივე განხორციელებული ის ერთადერთი გამონაკლისი აღმოჩნდა, რომელიც იმ მაღალ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა, რასაც მიხეილ ჯავახიშვილი თეატრსა და კინოს უყენებდა.

მიხეილ ჯავახიშვილის აუდიოვიზუალურ ხელოვნებასთან მიმართების კვლევისას იკვეთება მწერლის კონცეპტუალური ხედვის ასპექტები, რომლებიც მის თანადროულ თეატრალურ თუ კინოხელოვნებაში ვერ რეალიზდებოდა. მიზეზი, ცხადია ბევრია, მაგრამ უპირველესი მიზეზია ეპოქა, რომელმაც თავად მწერლის სიცოცხლეც შეიწირა. პრინციპები, რომელსაც მწერალი თავის შემოქმედებაში ამკვიდრებდა, სრულიად შეუთავსებელი აღმოჩნდა საუკუნის დასაწყისის სოციოკულტურული გარემოსთან. ამდენად მწერლის თანადროულ თეატრსა თუ კინოში ჯავახიშვილის ნაწარმოებების ღირსეულად დადგმა ვერ ხორციელდებოდა. მწერლის დახვრტის შემდეგ ჯავახიშვილის დადგმას ვეღარავინ ბედავდა და მხოლოდ მისი რეაბილიტაციის შემდგომ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარის აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მოხდა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ღირსეული ინტერპრეტაცია თეატრში, კინოსა თუ ტელევიზიაში.

დამოწმებანი:

Akhmet'eli, A. *Dok'ument'ebi, Nark'vevebi.* t'. I. Tbilisi: Sakartvelos Teat'raluri Sazogadoeba, 1978 (ახმეტელი, ა. *დოკუმენტები, ნარკვევები.* ტ. I. თბ..: საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1978).

Javakhishvili, K. *Mogonebani Mamaze.* Tbilisi, merani, 2000 (ჯავახიშვილი, ქ. *მოგონებანი მამაზე.* თბ.: „მერანი“, 2000).

Javakhishvili, Mikheil. *Rcheuli Tkhzulebani Ekvs T'omad.* t'. VI. Tbilisi: sabchota sakartvelo, 1964 (ჯავახიშვილი, მიხეილ. *რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად.* ტ.VI. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964).

Javakhishvili, Mikheil. *Ubis Ts'ignak'idan.* Tbilisi: merani, 2005 (ჯავახიშვილი, მიხეილ. *უბის წიგნაკიდან.* თბ.: „მერანი“, 2005.

Javakhishvili, Mikheil. „Mimots'era Shalva Soslantan“. *Lelvari.* Tb.: kartuli lit'erat'uris sakhelmts'ipo muzeumis gamomtsemloba „Lit'erat'uris mat'iane“, 2005 (ჯავახიშვილი, მიხეილ. „მიმოწერა შალვა სოსლანთან“. *ლელვარი.* თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2005).

K'ik'nadze, V. „Mikheil Javakhishvili akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. *Kartuli Universit'et'i* 18-24 mart'i, 2010 (კიკნაძე, ვ. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. *ქართული უნივერსიტეტი* 18-24 მარტი, 2010)

Kup'reishvili, Nona. „Soso Gabashvili – Mikheil Javakhishvilis Mkhat'vari-Int'erp'ret'at'ori“. *Lelvari.* Tb: kartuli lit'erat'uris sakhelmts'ipo muzeumis gamomtsemloba „Lit'erat'uris mat'iane“, 2005 (კუპრეიშვილი, ნონა. „სოსო გაბაშვილი – მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვარი-ინტერპრეტატორი“. *ლელვარი.* თბ.: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2005).

Ts'ikarishvili, Lela. *Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ekt'ebi. PhD.* Diss. Tbilisi: 2004 (წიქარიშვილი, ლელა. *მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები.* ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, 10.01.01 — ქართული ლიტერატურა, 2004).

Lela Tsiphuria

Interpretations of Mikheil Javakhishvili's Writings in Visual Arts, Theatre and Film

Summary

Key words: „Kvachi Kvachantiradze", „Jaqo's Dispossessed", interpretation, audio-visual, Akhmeteli, „Arsena".

The article offers an analysis of films and theatrical performances based on the works by remarkable Georgian prose writer Mikheil Javakhishvili, and namely theatrical performances and the film projects made while his lifetime.

The main topics raised by the article are related with the contrasts and/or unities among the literary/verbal and film/theatrical ways of expression: was it possible to fully transpose the messages from literary texts into films and theatrical performances; how complete could be the understanding of artistic meaning of Javakhishvili's literary works in the time of Soviet ideology domination; and was it possible to express that meaning publicly through film and theatre?

Mikheil Javakhishvili was thoroughgoing in his attempts of resisting to the Bolshevik regime and disclosing its evil nature. He was achieving these goals through developing allegoric artistic methods, which made his novels acceptable for publishing even under the strict Soviet censorship. However, it was another difficult task to re-create the meaning of literary texts through adequate theater and film interpretations.

The article discusses the success and/or failure of film/theatre directors while achieving these goals, and also the cases when Mikheil Javakhishvili's author's rights were neglected while staging his texts.

In the first decades of the 20th century Georgian literature, as well as theatre and visual art, was the part of Western cultural context. All major cultural tendencies of Modernist European culture were reflected and recalled in Georgian culture. Mikhail Javakhishvili was also participating in this process. He has been famous in Georgia since 1903, when his first story Chanchura was published. However, after the Sovietization of the country in 1921, he was quite often criticized and morally persecuted by Soviets-biased literary critics. Through analyzing main messages of his literary works, it's seems logical that his professional and personal life was not that easy in Soviet times, and this ended in 1937, within the Great Soviet Purge, with his execution by the Soviets.

In the end of the 1920s Javakhishvili wrote a play Iveriumi. The project of staging the play was included in plans of three major Georgia theatres: Rustaveli National Theatre, Batumi Theater and Kutaisi Theater. Famous Georgian theatre director Sandro Akhmeteli highly evaluated the play, saying that nobody has written such a play in Georgian for last few years. Iveriumi was the continuation of Javakhishvili's own novel Kvachi Kvachantiradze, with the same main character Kvachi, who is now coming back to Georgia from his exile in Turkey. Since the novel was full of action and humor, with intriguing plot and the whole gallery of memorable protagonists, it became very popular from the very first day of its publishing. The author himself and his theatrical colleagues were fully aware that the novel could be effectively dramatized. Shalva Dadiani, Georgian play writer, supported Mikahil Javakhishvili in his work on the play, saying that Kvachi was already a truly popular character. Maybe because of this popularity, Kvachi Kvachantiradze also became a main character of plays by other authors; however, the Mikail Javakhishvili's author's rights were neglected. In 1927, together with Iveriumi two other plays with the same protagonist and same thematic appeared in the Rustaveli Theatre plans: American Uncle by Nikoloz Shiukashvili, and Uncle's Sovietization, by Shalva Dadiani, which was an adaptation of the novel Kvachi Kvachantiradze. According to the memoirs by Javakhishvili's daughter Ketevan, the writer was worried about this situation. And indeed, the theatre postponed, and later

cancelled staging Javakhisvili's play, while two other plays were staged. The writer addressed the letters to Nikoloz Shikuashvili, Sandro Akhmeteli, and the first secretary of Georgian Communist Party Mikhail Kakhiani, with the request of solving this awkward situation; however his attempts could not lead to any results. The situation seems even more discomfiting considering the fact that Javakhishvili, besides being a popular writer, was himself sitting in the artistic board of the Rustaveli Theatre, and little later he became the representative of All-Soviet Dramatic Committee in Georgia and Southern Caucasus; thus we can assume that the decision about neglecting his rights was made on the higher political levels, which were controlling also the cultural reality in Georgia. They play was not staged neither in Kutaisi and nor in Batumi, and, most unfortunately, the text since was lost.

Maybe the most important work by Javakhishvili, the novel Jaqo's Dispossessed has not been adequately interpreted within drama versions while author's lifetime, although, he was happy with his cooperation with the artist Soso Gabashvili, and liked cover design made by him for the second edition of the novel in 1926. In 1927, in Batumi and Kutaisi the theatrical performances based on Javakhishvili's famous novel had been offered to public. Batumi performance was the first, however, unsuccessful dramatization of Javakhishvili's prose. From writer's personal letters we can assume that he has never seen the performance, which was conducted only two or three times in the end of theatrical season, and never became an event in Georgia's cultural life.

The same novel served as a basis for a screenplay by Shalva Soslani, which was suggested to one of Moscow film studios. Russian theatre director Nikolai Demidov was interested in the project, and preparatory works has been started, but the studio was closed down with the Soviet government decree.

The story of possible theatre and film interpretation projects of another famous novel by Micheil Javakhishvili Arsena Marabdeli is most dramatic. The novel openly refers to Georgia's colonial status under the Russian power. The main protagonist Arsena, with his strong, heroic character, together with few other protagonists, represents the idea of Georgia's freedom and people's equity. Thanks to these qualities the novel was extremely interesting material for dramatization. The theatre director George Namoradze shared with Javakhishvili and famous Georgian composer Zakharia Paliashvili the idea of creating an opera performance based on the novel. The work on libretto was started, but the idea never has been materialized.

The relations with the Sakhkimretsvi, Georgian state film studio, were much more complicated. Film director, Mikheil Chiaureli started working on film project together with the writer, but they had arguments, Javakhishvili was debarred from the project, and the screenplay was developed by Sandro Shanshiashvili. The writer was very upset with neglecting his role, and misinterpreting the main ideas of the novel.

Exactly the same happened with the novel's dramatization project at the Rustaveli Theatre. Sandro Akhmeteli started his work as a director, but finally again Sandro Shanshiashvili appeared as an author of the play. Mikhail Javajhishvili's attempts of defending his rights were unsuccessful.

The only case, when Javakhishvili was happy with the dramatization of his novel Arsena Marabdeli was the performance at the Youth Theatre. The play was developed by Simon Mtvaradze and Boris Gamrekeli with the writer's permission. Javakhishvili liked the way of choosing relevant scenes from the novel, and he appreciated theatre director's, Alexander Taqaishvili's and Boris Gamrekeli's work for achieving dynamism on the stage.

After the 1937 purge the works by executed writer were dismissed from stages and screens. Only after his rehabilitation in the Thaw period the next phase of the dramatizations of Javakhishvili's prose has started in Georgia.

თინათინ ბიგანიშვილი

თვითკანონიზება — კანონის თეორიის ერთი წახნაგი

თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურის, კერძოდ, პოსტმოდერნის განსახილველად ლიტერატურათმცოდნეებს არაერთი ახალი ტერმინის დამკვიდრება უწევთ. წინამდებარე სტატია სწორედ ახალი ტერმინის დამკვიდრებას ისახავს მიზნად. ესაა თვითკანონიზების გაგება. ეს ცნება ორიგინალურია, მაგრამ მისი წინამორბედია ფართოდ გავრცელებული Canon theory და კანონის თეორიის ინტერპრეტაცია ქართული ლიტერატურის ისტორიის საზღვრებში. ეს უკანასკნელი ზაზა შათირიშვილის მიერ „სამი ქართული სალიტერატურო კანონის" განხილვითა და სისტემატიზებით არის წარმოდგენილი. აქედან გამომდინარე, თვითკანონიზების გაგება ხსენებული თეორიის განვითარებად, გავრცობად უნდა მივიჩნიოთ.

თვითკანონიზების ტერმინის, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნების ონტოლოგიური საფუძვლის ძიება ავტორის, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთობის ჯაჭვის განხილვით უნდა დავიწყოთ. ეს ურთიერთობა, თავისი არსით, სამგანზომილებიანია, გნებავთ, სამვექტორიანი, რადგან ამ ურთიერთობას სხვაგვარად სამი ქრონოტოპის გადაკვეთის წერტილი ქმნის.

ქრონოტოპი, თავის მხრივ, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ახლად დამკვიდრებული ტერმინია.

„მხატვრული დრო-სივრცე, ანუ ქრონოტოპი ავტორისა და მკითხველის ინტენციათა შეხვედრის ადგილია. იგი აპრიორულად გულისხმობს ორი პოზიციის ავტორისეული და მკითხველისეული პოზიციების — არსებობას. ავტორი გარკვეულ დრო-სივრცულ კონტექსტში ქმნის პირობით დრო-სივრცულ მიკროსამყაროს, რომელსაც მკითხველი, ასევე გარკვეული დრო-სივრცული კონტექსტიდან აღიქვამს. ამდენად, სრულიად მიზანშეწონილია „ავტორისეული დრო-სივრცისა" და „მკითხველისეული დრო-სივრცის" ცნებათა დამკვიდრება. ორივე მათგანი წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის მოდიფიცირებულ ვარიანტს და გამოხატავს მხატვრული დრო-სივრცის გააზრების არათანაბარ პოზიციებს, რომელთაც უშუალო მიმართება აქვთ ტექსტთან" (რატიანი 2010: 186).

ირმა რატიანი საუბრობს ავტორისეულ და მკითხველისეულ ქრონოტოპზე, რათა ტექსტის დრო-სივრცის საზღვრები დაადგინოს. ეს გვეხმარება, რომ თვითკანონიზების ცნების გასააზრებლად ხსენებული ორი განზომილებისგან ტექსტის ქრონოტოპი გავმიჯნოთ. ტექსტის ქრონოტოპი ცალკე ონტოლოგიას წარმოადგენს. ტექსტის წყარო ენაა. აქედან გამომდინარე, ენა ქრონოტოპის გაგებას ბევრად ფართოდ შეიცავს.

ენის ქრონოტოპის შესაცნობად პირველყოფილი კულტურის მიხედვით დროისა და სივრცის შინაარსის ანალიზი მოგვიწევს. პირვანდელი ყოფის მატიანემ, ანუ არქაულმა კულტურამ დროისა და სივრცის პირვანდელი გაგება შემოგვინახა, რაც იმას ნიშნავს, რომ იმ ეპოქაში, როცა ენა და კაცობრიული კულტურის პირველი ნიშნები შეიქმნა, ქრონოტოპი სხვაგვარ შინაარსს ატარებდა, ვიდრე ესაა დროისა და სივრცის თანამედროვე გაგება. ამიტომ ენის ქრონოტოპის ინტერპრეტირება დროისა და სივრცის იმგვარი კატეგორიებით გაანალიზებას მოითხოვს, როგორც აღიქვამდნენ დროსა და სივრცეს არქაულ ეპოქებში, როცა ენა წარმოიშვა.

არქაული პერიოდის დრო და სივრცე იყო შედეგი და არა მიზეზი ყოფისა. ყოფის ფუძედ არქაული ადამიანი უპირობოდ ღმრთაებას გულისხმობდა. აქედან გამომდინარე, დრო მხოლოდ ღვთაებრივთან ურთიერთობის რიტუალის პერიოდებს წარმოადგენდა, ხოლო სივრცე — ღვთაებრივის განფენილ მოცემულობას.

არქაული ადამიანი ყოველი მოქმედების პირველწყაროდ ღვთაებრივთან ურთიერთობას მიიჩნევდა. შესაბამისად, არ არსებობდა არც ერთი მოძრაობა რიტუალური კონტექსტის გარეშე. დრო კი ცვლილებების თანაბარერთეულებრივი თანმიმდევრობაა. არქაული ადამიანი ღვთაებრივთან ურთიერთობის თანაბარი ერთეულების თანმიმდევრობას რიტუალით აწესრიგებდა, რიტუალით ითვლიდა. დრო რიტუალის საზომი იყო, რაც უშუალოდ უკავშირდებოდა ყოველდღიურ საყოფაცხოვრებო, სამეურნეო, მიწათმოქმედებით და სამრეწველო საქმიანობას.

არქაული ადამიანი საგნის არსს ღვთაებრივის განფენილი მოცემულობით ხსნიდა. ამან წარმოშვა ენა და ენის პირველი შემოქმედებითი შედეგი — მითი, რომელიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული სარიტუალო ტექსტებთან.

აქედან გამომდინარე, ენის ქრონოტოპი თავისი უკიდურესი განზოგადებით ვლინდება რიტუალით და მითით.

შუასაუკუნეების ჩათვლით, ძველი მსოფლიოს კულტურული ერების ენის ქრონოტოპი მკაცრად დადგენილ ჩარჩოებს ექვემდებარებოდა, რაც იმით გამოვლინდა, რომ ენა, შესაბამისად, ყოფა, რიტუალისა და მითის მეტნაკლებად უცვლელი ფორმებით იყო გაჯერებული. ამ მოვლენის უშუალო შედეგი გახლდათ თავისუფალი ინტერპრეტაციის არარსებობა, რაც ავტორის კანონიზების ტრადიციული საზღვრების შენარჩუნებას უწყობდა ხელს. თანამედროვეობამ კი ეს ჩარჩოები დაარღვია.

ბელა წიფურია ამის შესახებ აღნიშნავს, რომ ტექსტისა და მოვლენის თავისუფალი ინტერპრეტაცია პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. ინტერპრეტაციის თავისუფლება, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა თავისთავადი შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და მათდამი ერთგულების აუცილებლობა. სარწმუნოებრივ ეპოქაში ზოგადი მოვლენები და ლიტერატურული ტექსტები ღვთისადმი, აბსოლუტისადმი მიმართებით გაიაზრებოდა. ამდენად, ინტერპრეტაცია, ამ ცნების პოსტმოდერნული გაგებით, ანუ მოვლენათა გააზრება ინდივიდუალური შერჩევით, ფაქტობრივად, დაუშვებელი იყო და ერესის საფრთხემდე მიდიოდა. აზრობრივი მოღვაწეობის მიზანი ამ შემთხვევაში იყო არა თითოეული მოვლენისთვის საკუთარი მიზეზის, საკუთარი საარსებო სივრცის მოძიება, არამედ მათი აღქმა ღვთიური ჩანაფიქრის საფუძველზე, შესაბამება ღვთიური ჭეშმარიტების იდეასთან და ერთიან სარწმუნოებრივ სივრცეში მათი ადგილის მოძებნა. პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია კი არის სწორედ ის, რაც ამგვარი ერთიანობის დარღვევის შედეგად შეიძლება მივიღოთ (წიფურია 2005: 23).

ის, რაც, ბელა წიფურიას სტატიის მიხედვით, არის აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის, ერთიანი სისტემის არარსებობა, ჩვენი აზრით, სხვაგვარად ენის ქრონოტოპის ტრადიციული რიტუალისა და ტრადიციული მითისგან დაცლის მოვლენად უნდა აღვიქვათ.

აქ კი ენის ქრონოტოპის განახლების პრინციპი იჩენს თავს. ენის ონტოლოგია აუცილებლობით გულისხმობს მითსა და რიტუალს. აქედან გამომდინარე, იქ, სადაც დარღვეულია ტრადიციული მითი და ტრადიციული რიტუალი, ახალი მითისა და ახალი რიტუალის, შესაბამისად, დროისა და სივრცის ახალი გაგების, ახალი ქრონოტოპის შექმნის აუცილებლობა ჩნდება. ეს ერთგვარი დამოკიდებულება არქეტიპებისა და ინვარიანტული სისტემებისა განხილული აქვს სოსო სიგუას. ის წერს:

„ყოველ სიახლეს აქვს კონსერვატიული საწყისი, მარადი, როგორც მიწა, რომელიც პერიოდულად იცვლის სახეს და ნაირგვარი ნიღბებით მეორდება. ყოველი ანბანი რამდენიმე ათეული ბგერის ნიშნისგან შედგება, რაც არის ბგერის სიმბოლო, მყარი, გენეტიკური და ისტორიულად განსაზღვრული წესრიგი, მაგრამ მათი კომბინაციით წარმოიშობა მილიონობით ახალი სიტყვა... ეს არის ერთისა და სიმრავლის დიალექტიკა, დროში ხორცშესხმული ზედროული“ (სიგუა 2005: 64).

ახალი რიტუალისა და ახალი მითის შექმნის აუცილებლობას და მოთხოვნას, როგორც მუდმივი რეგენერაციის წყარო, ისევ ენა ააქტივებს, ამ აქტუალობას ლიტე-

რატურას ენა კარნახობს. ამის შესახებ შესანიშნავად მსჯელობს მანანა კვაჭანტირაძე. მისი აზრით, კულტურის დიაქრონული აღქმისათვის ყველაზე საფუძვლიან და ანგარიშგასაწევ პარამეტრს, მისი ერთიანობის ყველაზე სრულყოფილ არგუმენტს ენა წარმოადგენს, სახელდობრ, მისი ის ულრმესი ფენა, სადაც განლაგდებიან ჰიპოსტასური (დალექილი, დამარხული) სტრუქტურები. ესაა მხატვრული ენა, როგორც კულტურის ყოფიერების ონტოლოგიური გარანტი და სუბიექტის მაიდენტიფიცირებელი მექანიზმი. სისტემის მთლიანობის დაცვის მიზნით იგი განუწყვეტლივ „ამოისვრის" არაცნობიერიდან დარღვეული სისტემის აღმდგენ და ჩასანაცვლებელ სტრუქტურებს (კვაჭანტირაძე 2004: 50). ჩვენს შემთხვევაში, ესაა დროისა და სივრცის ახალი გაგება, ახალი მითი და ახალი რიტუალი, რომელმაც ახალი კანონიზების წესები უნდა შექმნას.

მაშასადამე, ახალი ფორმების შექმნის აუცილებლობას ენა უზრუნველყოფს, ხოლო ენის მოთხოვნას, ენის დირექტივას შემოქმედი ასრულებს. ამდენად, ახალი რიტუალისა და ახალი მითის დამკვიდრების პასუხისმგებლობა შემოქმედს აკისრია. ეს უკანასკნელი კი ახალი ქრონოტოპის შექმნას არა წარსულის ამოძირკვით, არამედ, ტრადიციულის ბაძვის საფუძველზე ახლის წარმოქმნით უნდა ცდილობდეს. სწორედ ამას აღნიშნავს მანანა კვაჭანტირაძე, როცა შემოქმედის პასუხისმგებლობაზე საუბრობს და ამბობს, რომ წარსულთან დამოკიდებულება, როგორც კულტურის ორგანიზაციის ფორმა, არა მხოლოდ დრო-სივრცის განუწყვეტელი დეფორმაციებისა და გამრუდებების მიმართ კულტურის გამძლეობის ხარისხზე მიგვითითებს, არამედ წარმოადგენს ყველა სხვა სისტემის თვითდადგენისა და თვითაღდგენის მექანიზმს, ერთგვარ დამცავ კედელს, ამ კულტურის მატარებელი თითოეული ადამიანი კი — სისტემის ერთიანობაზე პასუხისმგებელ ინდივიდად ანუ მის დამცავ სოციალურ „მექანიზმად" გვევლინება. შემოქმედის შემთხვევაში ეს პასუხისმგებლობა ორმაგადაა დეტერმინირებული: შიგნიდან, „მე"-ს არაცნობიერი შემოქმედებითი უნარით და გარედან — დროის მადეტერმინებელი ფაქტორის გამო. სწორედ დეტერმინაციათა ამ შეჯახებისას იქმნება ერთგვარი „ძალთა ველი", რომელიც კულტურის სივრცეში სხვა არაფერია, თუ არა შემოქმედებითად გამოვლენილი ზნეობრივი და ნებელობითი აქტების დაპირისპირება დროით აღძრულ დამანგრეველ ცვლილებებთან (კვაჭანტირაძე 2004: 49, 50).

ამ პასუხისმგებლობას ყველა შემოქმედი, ფსიქოლოგიაში კარგად ცნობილი პროექციის ცნების თანახმად, საკუთარ ინდივიდუალურ შინაარსს არგებს, რაც საბოლოოდ მაინც ერთ ზოგად ფენომენს ქმნის. ესაა თვითკანონიზების ამბივალენცია — ერთი მხრივ, წარსულის ავტორიტეტთა დაუძლეველი გავლენა, მეორე მხრივ, მათ მიერ დაწესებული „ზღვრის" გადალახვის სურვილი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ, სწორედ ამ სუბიექტური ფაქტორის გამო, თვითკანონიზების ეს ამბივალენცია ახალი მითისა და ახალი რიტუალის, ანუ ენის ახალი ქრონოტოპის შესაქმნელად აუცილებლობას ან გარდაუვალობას არ წარმოადგენს. ამ მხრივ აუცილებელი და გარდაუვალი კი ბაძვაა, რომელიც წარსულის დამხობის და ცარიელ ნიადაგზე აგების სურვილის ნაცვლად წარსულზე დაშენების პრინციპს გულისხმობს.

აქედან გამომდინარე, ახალი მითისა და ახალი რიტუალის შექმნას, უმეტესად, თუმცა არა ყოველთვის, წინ უძღვის „მამის კასტრირების" თანდაყოლილი ინსტინქტი (ურანოსი და კრონოსი, კრონოსი და ზევსი, ოიდიპოსი და ლაიოსი). მხატვრულ ლიტერატურაში ამგვარ მოვლენას ჰაროლდ ბლუმმა „გავლენის შიში" უწოდა. მისი აზრით, გავლენის შიში შეიძლება ორგვარად გამოვლინდეს. ერთი მხრივ, შემოქმედი ამხობს წარსულის ავტორიტეტს, მისი გმობით, მეორე მხრივ, ის თავის დამკვიდრების, თვითკანონიზების მოთხოვნილებას სუბლიმირებულად ავლენს და დამხობის ნაცვლად წინამორბედს ბაძავს, მის დანატოვარს ითვისებს და ამის საშუალებით კანონიზდება.

ჰაროლდ ბლუმის მიხედვით, პოეტური ავტორიტეტის გავლენის შიშით შეპყრობილი გვიანი პოეტი, გინდაც პოეზიის სამყაროს უმცროსი მოქალაქე, ანუ ეფე-

ბოსი, ცდილობს და მიელტვის წინამორბედის გადაჭარბებას და დაჯაბნას. ეფებოსი აღფრთოვანებულია წინაპრით, მაგრამ მისი შურს და ეშინია კიდეც. მას სურს თავისი უპირატესობის ჩვენება და წარმოჩენა, სწადია მისი, როგორც მხატვრის, მოკვლა და ამას იგი სჩადის კიდეც წინამორბედი პოეტის ტექსტების ქვეცნობიერად თუ გამიზნულად უსწორო წაკითხვითა და მათი საკუთარ მანერაზე გადაწერით. ასე ეუფლება ყველაზე ანტითეტური ადამიანი — ეფებოსი — ხელოვნებას: იგი პრეტექსტებს საკუთარი პირობებისდაკვალად, გადახრებით კითხულობს და ამით აფართოებს საკუთარ წარმოსახვათა ველს და გასაქანს აძლევს მას (ტაბუცაძე 2008: 244, 245).

აქედან გამომდინარე, ახალი მითი და ახალი რიტუალი სხვა არა არის რა, თუ არა ინდივიდუალურ თარგებზე გამოჭრილი ზოგადი ფორმა მითისა და რიტუალისა. და რადგან თანამედროვეობაში სუბიექტური ფაქტორი გადამწყვეტ ფუნქციას იძენს (მანანა კვაჭანტირაძე, ბ. წიფურია), ამიტომაც ავტორთა კანონიზების ტრადიციულ ნორმას — უნივერსალურ კანონს (ზ. შათირიშვილი) თვითკანონიზების ფენომენი — სუბიექტური კანონი ჩაენაცვლა. ტრადიციული მითითა და რიტუალით დაცლილი ყოფა ვერ აკანონებს შემოქმედს, რომელმაც თავად უნდა შექმნას რიტუალისა და მითის ახალი ფორმა, ერთი მხრივ, და ამავდროულად, თავი დაიკანონოს, რათა მითითა და რიტუალით დაცლილი ყოფა იხსნას უკანონობისგან, ურიტუალობის ქაოსისგან. სხვაგვარად, დაამხოს კერპი და თავი გაიკერპოს, დაჯაბნოს წარსულის კანონმდებელი (მამის კასტრირების კომპლექსი, ურანოსის, კრონოსის, ზევსის, ოიდიპოსის მითოლოგემები), შური იძიოს ფსევდომამის წინაშე (ორესტეს, ტარიელის, ჰამლეტის ტრაგედია) და ახალი კანონები დაამკვიდროს, ან „მცნების გარდასვლის", განახლების საფუძველზე ახალი მცნება იქადაგოს (ქრისტე, პრომეთე, ტელემაქე, ავთანდილი).

ზემოთქმულის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თავის დაკანონების, თვითკანონიზების ფენომენი სამი არქეტიპის შერწყმას მოითხოვს. ესაა ღვთაების, ქურუმისა და გმირის ერთიანი სახე, რომელიც თანამედროვე თვითკანონიზებული ავტორის შემოქმედებითი აქტივობით ვლინდება. თუმცა ის, რაც ახალი მითისა და ახალი რიტუალის, ენის ახალი ქრონოტოპის სახელითაა მოწოდებული, ყოველ ჯერზე ინდივიდუალური მითისა და ინდივიდუალური რიტუალის წარმოჩენაა, რაც, თავის მხრივ, მაინც ტრადიციული მითისა და ტრადიციული რიტუალისგან არის ნასესხები, ანუ არქაული ქრონოტოპის ინვარიაციაა.

სოსო სიგუას აზრით, ფსიქიკაში შთაბეჭდილი არქეტიპებიც ისევე მყარია და უცვლელი, როგორც გენები და ქრომოსომები, მაგრამ სწრაფვა და წარმოსახვა იძლევა მათ აურაცხელ ვარიაციას. არქეტიპები ფსიქიკაში არეკლილი პრეისტორია და ველური ვნებებია, სულის არქაიკის სიმბოლოები, არქეტიპებად შეკრული და ალანდული ინსტინქტები, იმპულსები, ვნებები, ლტოლვები ამოდიან ფსიქიკის სიღრმიდან, ტემპერამენტიდან და ხასიათიდან, როგორც ორფეოსი ჰადესიდან, სულს იდგამენ ტოტემურ, მითოსურ, რელიგიურ, ისტორიულ და ლიტერატურულ მოდელებად, კრისტალდებიან არსებულს მიმგვანებულ პერსონაჟებად, სიუჟეტებად, რაც იმართება და კორექტირდება ცნობიერებით. ძირითადად, ეს პროცესი ფარულია და შეუმჩნეველი, როგორც სისხლის მოძრაობა, უჯრედების გაყოფა და ტვინის ფუნქციონირება. სახელებსა და ფიგურებს სიცხადისთვის მოვუხმობთ ხოლმე, რადგან თავად ესენიც მეტაფორული და სინონიმური ხატებია. ჩვენთვის კი საგულისხმო ის არის, რომ არქეტიპების გვერდით სოსო სიგუა პიროვნული არაცნობიერით მოცემულ სახეებზე და შინაარსებზე ამახვილებს ყურადღებას და შემოქმედებით პროცესს ამ ორი იუნგიანული ცნების — კოლექტიური არაცნობიერისა და პიროვნული არაცნობიერის — მთლიან, ერთიან აქტივობად სახავს (სიგუა 2005: 64, 65).

მაშასადამე, ახალი მითისა და ახალი რიტუალის, ენის ახალი ქრონოტოპის შექმნის სურვილი ინსტინქტურად ვლინდება თვითკანონიზების მოთხოვნილებით, რომელიც წინამორბედის დაჯაბნის, დამხობის, უარეს შემთხვევაში, ამოძირკვის სურვილით ხასიათდება, რაც უარყოფით მოვლენად უნდა შეფასდეს და მისი საფუძველი არა ობიექტურ ლიტერატურულ-კულტურულ პროცესებსა და საჭიროებაში,

არამედ სუბიექტურ, პიროვნულ კომპლექსებში უნდა ვეძიოთ. ჰაროლდ ბლუმმა ამგვარ სუბიექტურ შინაარსს უკვე უწოდა „გავლენის შიში“. ეს უნდა იყოს მიზეზი იმისა, რომ არც ერთი თანამედროვე ავტორი, რომელიც თვითკანონიზებას სწორედ წინამორბედი ავტორიტეტების დამხობის მცდელობით შეუდგა, სათანადოდ არ არის მკითხველთა წრეში აღიარებული, დაფასებული და მათი მოქმედებაც უფრო უკუშედეგით დასრულდა, ვიდრე წარმატებით.

წინამორბედთა დამხობის მცდელობის შესახებ ზაზა შათირიშვილი წერს, რომ დღეს ქართული სალიტერატურო კანონი დემონტაჟის წინაშეა — არ დარჩენილა „შვიდკაცას“ (ასე უწოდებს ავტორი შვიდ დიდ ქართველ ავტორს: შოთა რუსთაველი, დავით გურამიშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიონი) თითქმის არც ერთი წევრი, რომლის „დამხობის“ ცდაც არ განხორციელებულიყოს. ილია ორმაგი — ესთეტიკური და პოლიტიკური — კრიტიკის ობიექტი შეიქნა: ქართული ლიბერალური დისკურსი მას აკრიტიკებს, როგორც ნაციონალიზმის იდეოლოგიის ფუძემდებელს და „ცუდ მწერალს“. ასევე ადგილი აქვს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და გალაკტიონის „დამხობის” ცდებსაც, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც რუსთველის დემითოლოგიზაციისა და „დისკრედიტაციის“ ცდაა. აშკარად გამოიკვეთა „ყოველივეს ნულიდან დაწყების“ ტენდენცია — ამით XX საუკუნისა და XXI საუკუნის გარიჟრაჟის რადიკალები არა მარტო XX ს-ის 20-იანი წლების ფუტურისტების ჟესტს იმეორებენ, არამედ, ამასთან ერთად, პირველი სოციალისტური ათწლეულის ტენდენციასაც, როცა ქართული ლიტერატურა ეგნატე ნინოშვილიდან იწყებოდა.

ზაზა შათირიშვილი ამბობს, რომ ამ მოვლენების დასასრულს ქართული სალიტერატურო კანონის საბოლოო დამხობას უნდა ველოდეთ. ამასთან ერთად აღნიშნავს, რომ გალაკტიონი ქართული სალიტერატურო კანონის უკანასკნელი კანონიზებული ავტორია (შათირიშვილი 2003: 7).

ამ კონტექსტიდან გამომდინარე, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რატომაც მიილტვიან თანამედროვე ავტორები თვითკანონიზებისკენ. საკუთარი მითისა და საკუთარი რიტუალის შექმნისკენ. სწორედ ამითაა ინიცირებული თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურის რამდენიმე დომინანტური მიმართულება: „ცნობიერების ნაკადი“, სიურეალიზმი, დადაისტური ლირიკა, ირონიულ-პაროდიული ნაკადი. ეს არის ტრადიციულის შეცვლითა და დაძლევით თავის დამკვიდრების საშუალება, რაც ზოგ შემთხვევაში, წარმატებით განხორციელებული ბაძვის წყალობით, მართლაც მთავრდება ენის ახალი ქრონოტოპის შექმნით, მაგრამ ხშირად თავის გაკერპების მოთხოვნილებად და „ნერონის კომპლექსად“* რჩება.

საბოლოოდ კი ახალი მითი და ახალი რიტუალი ტრადიციული მითისა და რიტუალის ინვარიანტულ სახეს იძენს და ენის ახალი ქრონოტოპი ძველის ვარიაციად გვევლინება, რაც ტრადიციის დამხობისა და დაძლევის ფატალურ შიშსა თუ მოთხოვნილებას კომიკურ იერს სძენს, რადგან წარსულის გავლენის დაძლევა, წარსულის ამოძირკვა ისეთივე ამაო ცდაა, როგორც უსასრულო გზაზე მორბენალი ადამიანის სურვილი, რომ საკუთარ თავს გაექცეს.

საბოლოოდ, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თვითკანონიზება უფრო პროექციულ, სუბიექტურ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, ვიდრე ლიტერატურის განვითარებისთვის აუცილებელ კატეგორიად, რადგან ახალი მითისა და ახალი რიტუალის შექმნა, ენის ახალი ქრონოტოპის მოცემულობა იმანენტურად გულისხმობს ავტორის კანონიზებას. ეს კი ავტორის ქრონოტოპის მკითხველის ქრონოტოპთან გადაკვეთის წერტილის შედეგია.

---

* სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირია ამავე შინაარსით „ჰეროსტრატეს კომპლექსის“ გამოყენება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ნიშანდობლივად ის მიგვაჩნია, რომ ნერონი უნიჭო პოეტი იყო და მისი საქციელი, რომის გადაწვა, გარდა იმისა, რომ სურდა ეს ბარბაროსობა ქრისტიანებისთვის დაებრალებინა, სწორედ ამითაც — უნიჭობით იყო ნაკარნახევი.

დამოწმებანი:

K'vach'ant'iradze, Manana. „K'ult'uris Sivrtse da P'oet'uri Sit'q'va". *K'rit'eriumi.* 10 (2004): 49-58 (კვაჭანტირაძე, მანანა. „კულტურის სივრცე და პოეტური სიტყვა". *კრიტერიუმი.* X (2004): 49-58).

Rat'iani, Irma. T'ekst'i da Kronot'op'i. Tbilisi: universit'et'is gamomtsemloba, 2010 (რატიანი, ირმა. *ტექსტი და ქრონოტოპი.* თბ.: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).

Shatirishvili, Zaza. „K'anonis Teoria da Sami Kartuli Salit'erat'uro K'anoni". *Sjani.* IV (2003): 3-8 (შათირიშვილი, ზაზა. „კანონის თეორია და სამი ქართული სალიტერატურო კანონი". *სჯანი,* IV. (2003): 3-8).

Sigua, Soso. „Arketip'ebi da Invariant'uli Sist'ema". *K'rit'eriumi.* XIII (2005): 64-67 (სიგუა, სოსო. „არქეტიპები და ინვარიანტული სისტემა". *კრიტერიუმი.* XIII. (2005): 64-67).

T'abutsadze, Solomon. „Gavlenis Teoria". *Lit'erat'uris Teoria.* Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2008 (ტაბუცაძე, სოლომონ. „გავლენის თეორია". *ლიტერატურის თეორია.* თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტეს გამომცემლობა, 2008).

Ts'ipuria, Bela. „Int'erp'ret'atsiis Tamashis Uplebamde". *Sjani.* VI (2005): 23-34 (წიფურია, ბელა. „ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე". *სჯანი.* VI. (2005): 23-34).

Tinatin Biganishvili

Self-Canonization – Canon Theory

Summary

Key words: Canon theory, chronotope, myth, ritual, pseudo-father.

The individual canon and the chronotop of language are correlative terms. The chronotop of language is result of culture, which is to be changed and renewed. It's a parallel phenomenon of any creative process. Tradition forms and their general systems – myth and ritual – are changed by new forms, which are inversions of tradition systems. There are many things in tradition culture to be changed and renewed.

From the archaic epoch till the medieval epoch the chronotop of the language of the ancient cultural nations submited to the strict frames. It was shown by the forms of the general myth and the general ritual, which were invariable. The main result of this appearance was the absence of the free interpretation. This phenomenon defended the tradition frames of the author's legitimate. Modern time destroyed this frames. The free interpretation of the text and the appearance is the main principle of postmodern epoch. The free interpretation and the special meaning of this phenomenon is a result of the absence of the absolute truth in a modern time, in a postmodern epoch. There is not the universal idea and the general system which would be protected by the recipient of culture. In the medieval epoch all appearences and the literary texts were connected with the idea of divinity, with the idea of Absolute. So, it was inadmissible to have own position, own attitude and there was not interpretation like in modern time (postmodern epoch). If it was admited, so, it was the same appearance of the heresy. The intention of thinking was apprehension of the subject, which were connected with the divine plan. So, it was impossible to find the own reason of the appearance or the subject. The postmodern interpretation destroyed this whole system. In the modern time we haven't the absolute truth and the universal idea. It means that the modern chronotop of the language is devastated by the tradition myth and the tradition ritual.

The new myth and the new ritual is connected with the instinct of „father's castration". Another name of this phenomenon is „the fear of the influence".

On the other hand the new myth and the new ritual have general foundation, general hypodigmus. It represents as the general myth – the new god changes the old god. The principle of mimesis is most perfect form, most perfect paradigmus of this myth. The principle of mimesis means that new forms are constructed on the old basis, on the tradition foundation. It resists to the principle of destruction, which means that the individual canon is founding by the destroyer, who has destructed and hasn't renewed tradition forms.

To create the new forms – this necessity is realized by the language. The artist (author) realizes the direction of the language. So, to create the new myth and the new ritual is a duty of the author. The author must do it not against the tradition myth and the tradition ritual, but the author must remake the tradition myth and the tradition ritual. So, the new myth and the new ritual it is the general forms of the myth and the ritual, which are made by individual scheme. Modern time is known like the time that subjective factor is the main structure of the culture (Manana Kvachantiradze, Bela tsipuria), So, the legitimate of the author by the tradition norm of the universal canon is changed by the individual canon as the subjective canon. The culture, which is devasteded by the tradition myth and the tradition ritual, cann't legitimate the new author, which must create the new form of the myth and the new form of the ritual. On the other hand, author must legitimate himself/herself, because he/she must save the culture, which is devasteded by the tradition myth and the tradition ritual. He/she must protect the culture from the chaos and lawlessness, from the chaotic structures, which are out of the main law – the general myth and the general ritual. He/she must destroy the idol and make himself/herself like the new idol. He/she must overcome the old legislator and make himself/herself like the new law – the new myth and the new rirual.

The individual canon is an author's individual condition. It is negative consequence of necessity of the new chronotop of language. It is projection of concrete writers. It is demonstrated by subjective condition. The author is oriented to make himself/herself as an idol, to make own canon and to legitimate herself/himself before time and culture will give it to him /her.

The phenomenon of the individual canon – self-legitimate – is the totality of three archetypes: the divinity, the priest and the hero. This three archetypes are shown by the activity of the modern author. Everytime when we have the new myth and the new ritual it is the individual myth and the individual ritual, which are just transformation of the tradition myth and the tradition ritual. It's just inversion of the archaic chronotop.

The chronotop of language is an alternative phenomenon of the individual canon, because it's the system of culture as the permanent transforming structure, inversion of the archaic chronotop – the tradition myth and the tradition ritual. The author has directives of culture that he/she must change and renew the chronotop of language. If this process ends successfuly, it will represent the chronotop of language as the one system uniting the three main chronotops: the author's chronotop, the reader 's chronotop and the text's chronotop.

So, this will make foundation for the author and he/she will legitimate by culture and time.

This article also presents the ancient mythologema of the individual canon (Uranos – kronos; Kronos – Zeus.), forms of individual canon in literature (Laios – Edipos; Orestes – Kliptemnestra; Tariel – Parsadan; Hamlet – Klavdius; Promethes – Zeus). We also present forms of the individual canon, which are realized not as revolt or insurrection, but the principle of mimesis (Odyssey – Thelemakhos; Avtandil – Rostevan; father Hamlet – son Hamlet, Father (God) – Son (God), Jesus Christ.).

ანა ლეთოდიანი

სიმბოლოს განმარტებისათვის

სიმბოლო საკმაოდ რთული და სპეციფიკური მოვლენაა. თავისი არსებობის მრავალათასწლიანი ისტორიის მანძილზე იგი მუდმივად იქცევს ყურადღებას და შეიძლება ითქვას, ინტერდისციპლინური კატეგორიაა. მის შესწავლას და კვლევას ცდილობს ჰუმანიტარული და არა მხოლოდ ჰუმანიტარული ცოდნის სხვადასხვა სფერო: ფილოსოფია, ესთეტიკა, ფილოლოგია, კულტუროლოგია, სემიოტიკა, ჰერმენევტიკა, სტრუქტურალიზმი, ხელოვნებათმცოდნეობა, პოლიტოლოგია, ეთნოლოგია, ანალიტიკური ფსიქოლოგია, სოციოლოგია.

სიმბოლო იქმნება და გამოიყენება ჰუმანიტარული და სოციალური აზროვნების თითქმის ყველა სფეროში: რელიგიაში, ხელოვნებაში, ლიტერატურაში, მეცნიერებაში, ადამიანის ყოველდღიურ ყოფაში (ივანოვი 1987: 316).

სიმბოლო ისევე ძველია, როგორც ადამიანის ცნობიერება (ავერინცევი 2001: 159). იგი ადამიანის მიერ გარემომცველი სამყაროს შეცნობის შედეგად აღმოცენდა. მისი გააზრება იწყება იმ დროიდან, როცა ჩამოყალიბდა სამეტყველო გარემო, ადამიანმა დაკარგა სამყაროს არაცნობიერი ხედვა და სამუდამოდ გადავიდა „გაფორმებულის" აღქმასა და ჩაწვდომაზე. ამ პერიოდიდან იწყება რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე, დიალოგური ურთიერთობა სამყაროსთან, რაც იქცა სიმბოლიზაციის სტრუქტურულ-მაწარმოებელ პრინციპად (http://www.planetadisser.com/work/work_16768.html). გარკვეული სიმბოლოები ჯერ კიდევ დამწერლობამდელი დროიდან მომდინარეობს, როცა განსაზღვრული (და როგორც წესი, მოხაზულობის მხრივ, ელემენტარული) ნიშნები წარმოადგენდა კოლექტივის ზეპირსიტყვიერ მეხსიერებაში ტექსტებისა და სიუჟეტების შენახული, კონდენსირებურ, მნემონურ პროგრამებს (Лотман 1992: http://www.durov.com/literature 1/lotman 92-e.htm).

ინტერესი სიმბოლოსადმი უძველესი დროიდან არსებობს. სხვადასხვა ეპოქაში სიმბოლოსადმი დამოკიდებულება, მისი აღქმა და გააზრება სხვადასხვაგვარი იყო, რასაც მოჰყვა სიმბოლოს შესახებ არაერთი თეორიის წარმოშობა.

სიმბოლოს, ისევე როგორც ზოგადად ნიშანთა არქეტიპებს, სიმბოლურობის ფუნქციონალურ და დისკურსიულ გამოხატვას, უპირველეს ყოვლისა, მითოსური მსოფლხედვა გვთავაზობს, მაგრამ ამ პერიოდის სიმბოლური კონსტრუქციები და მათი გამოხატვის თავდაპირველი ფორმები განსხვავებულია სიმბოლოს შესახებ გვიანდელი წარმოდგენისგან. (http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/4166/). მითოსური აზროვნების ეპოქაში სიმბოლოს ფორმა და მისი არსი დაუნაწევრებელ იგივეობად აღიქმებოდა (Аверинцев 2001: 159). სიმბოლოს შინაარსი მისსავე ფორმაში ვლინდებოდა (სირაძე 2008: 15), რაც გამორიცხავდა სიმბოლოზე ყოველგვარ რეფლექსიას (Аверинцев 2001: 159); სხვა ფიზიკური თვისებების მსგავსად, სიმბოლოც საგნის თვისებას წარმოადგენდა. მაგ., ამ პერიოდში ღვთის სახელი მისი ბუნების განუყოფელ ნაწილად აღიქმებოდა (კასირერი 1998: 482-483).

სიმბოლო არ გამოხატავდა ტრანსცენდენტურ რეალობას, იგი თავად იყო რეალობა (http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/4166/; კირილეს და მეთოდეს ენციკლოპედია: http://www.megabook.ru/ArticlePrintasp?AIDe). მას კოსმოლოგიური ფუნქცია ენიჭებოდა და ადამიანის მიერ ჩართული იყო სამყაროს საერთო სურათში, როგორც მისი ყოფისათვის აუცილებელი ელემენტი (http://www.nauka-shopm..com/mod/shop/productID/4166/). სიმბოლიზაციის მეშვეობით ადამიანი შეიცნობდა და აწესრიგებდა სივრცეს, რომელშიც იგი ცხოვრობდა. „პირველყოფილ გონებას ჰქონდა უნარი, ყოველგვარი იეროფანია დაენახა მისთვის დამახასიათებელი სიმბოლიზმის

ჩარჩოებში", — წერს მ. ელიადე (Элиаде 1999: 407).

დამკვიდრებული თვალსაზრისით, სიმბოლოს ფილოსოფიური გააზრება ანტიკური ხანიდან მომდინარეობს, ისევე, როგორც თავად ტერმინი „სიმბოლო"[1] (http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/4166/; კირილეს და მეთოდეს ენციკლოპედია: http://www.megabook.ru/ArticlePrint.asp?AID=672087). συμβολον ძველი ბერძნული არსებითი სახელია და პირობით, ამოსაცნობ ნიშანს, ნიშან-თვისებას, სახეს, ხატს ნიშნავს. (Аверинцев 2001: 156; ივანოვი 1987: 368). თავის მხრივ, არსებითი სახელი συμβολον ნაწარმოებია ზმნისაგან συμβαλλω (თანხვედრა, შეკრება, შეერთება, შერწყმა, დამთხვევა), სადაც უფრო მკაფიოდ ჩანს ამ სიტყვების აზრი (ივანოვი 1997: 368).

ძველ საბერძნეთში „სიმბოლო" მრავალი მნიშვნელობით გამოიყენებოდა.

სახელმწიფო, საზოგადოებრივ თუ რელიგიურ ჯგუფებს, პარტიებს, გაერთიანებებს ჰქონდათ თავიანთი, ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი ნიშნები (სიმბოლოები). სიმბოლო წარმოადგენდა პირობით საიდუმლო ნიშანს მაგ: ციბელას/კიბელას,[2] ცერერას[3] და სხვა ღვთაებათა თაყვანისმცემელთათვის.

მოგვიანებით, საბერძნეთშივე „სიმბოლო" აღნიშნავდა სახელმწიფო ხაზინიდან, გულუხვ მდიდართაგან დაბალ ფასში ან უსასყიდლოდ მისაღებ პურის ბილეთს ან ნომერს; თეატრში სახალხო თამაშებსა თუ გლადიატორთა ბრძოლაზე დასასწრებ ბილეთებს; რომაულ „ტესარებს" (გასანთლულ ფირფიტებს, რომლებზეც იწერებოდა სამხედრო ბრძანებები). ზოგჯერ სიმბოლო ნიშნავდა ხაზინაში ქველმოქმედების, კეთილი საქმეებისათვის შეტანილ გარკვეულ თანხას; შეგროვილი ფულით სუფრის გაშლას და საყოველთაო გამასპინძლებას; უცხო ქვეყნის ელჩისათვის რწმუნების სიგელის გადაცემას; „სიმბოლო" წარმოადგენდა ორ, მეზობელ სახელმწიფოს შორის დადებულ ხელშეკრულებას იმ ქმედებათა შესახებ, რომელნიც უნდა განხორციელებულიყო ერთ-ერთი ამ სახელმწიფოს მოქალაქეების მეორე სახელმწიფოს მოქალაქეებთან დავის შემთხვევაში (ასეთი ხელშეკრულებები მკაცრად სრულდებოდა, მაგალითად, ათენში) (Брогкауз... *энциклопедия* 1990: http://www.bashedu.ru/perspage/abdullin-ar/kult-simvol/2-1ht).

„სიმბოლოს" ჰქონდა ასევე ერთი განსაკუთრებული მნიშვნელობა. „სიმბოლო" ეწოდებოდა გასანთლულ ფირფიტას, რომელზეც განშორებისას მეგობრები რამეს წერდნენ ან ხატავდნენ, შემდეგ ფირფიტას ტეხდნენ ორ ნაწილად. შეხვედრისის ისინი ან მათი მემკვიდრეები (უფრო მეტად ეს უკანასკნელნი) იმ შემთხვევაში აღიარებდნენ ერთმანეთს კვლავ მეგობრებად, მოკეთეებად, თუკი ფირფიტა მათ ხელთ არსებული ნახატების ერთად დაწყობისას გამთლიანდებოდა ანუ „სიმბოლოს" მეშვეობით ადამიანები ერთმანეთს ამოიცნობდნენ ხოლმე. (Аверинцев 2001: 156; ბროკჰაუზი... ენციკლოპედია 1990: http://www.bashedu.ru/perspage/abdullin-ar/kult-simvol/2-1htm).

მიუხედავად იმისა, რომ ძველ ბერძნულ συμβολον/συμβαλλω-ს მრავალი მნიშვნელობა ჰქონდა, თავისი არსით იგი ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა სიმბოლოს მისი დღევანდელი გაგებით.

ძველ ბერძნულ ტექსტებში სიმბოლო ყოველთვის გაიაზრება, როგორც რაღაც ორი საწყისის სინთეზი და არა რაღაცის სიმბოლო. იგი არ უკავშირდება რამე ობიექტს, რისი სიმბოლოც შეიძლება იყოს, არ მიანიშნებს რამე სხვაზე, უფრო ემბლემას[4] წარმოადგენს. ელინისტური აზროვნება მუდმივად ურევს ერთმანეთში სიმბოლოს და ალეგორიას[5] (Аверинцев 2001: 156). მან დააყენა საკითხი თვით აბსოლუტის ადეკვატური ფორმებით გამოხატვის შესაძლებლობის შესახებ.

პლატონი ცდილობდა გაემიჯნა სიმბოლო ფილოსოფიამდელი მითისგან „ეიდოსები", რომლებიც არც აბსტრაქციაა, არც სახეები ამ კონტექსტში შეიძლება გავიაზროთ სწორედ, როგორც სიმბოლოები (კირილესა და მეთოდეს დიდი ენციკლოპედია: http://www.megabook.ru/ArticlePrint.asp?AID=672087). იგი სიმბოლოს განმარტავს როგორც ობიექტის უმაღლესი იდეალური ფორმის ინტუიტურ წვდომას (http://planetadisser.com/see/dis_117363.html).

მართალია პინდარეს, ევრიპიდეს, დემოკრიტეს, ემპედოკლეს და არისტოტელეს რამდენიმე ტექსტში სიმბოლოს ენიჭება მისი ჭეშმარიტი მნიშვნელობა (საპირისპირო საწყისების შერწყმა), მაგრამ მიუხედავად ამისა ა. ტახო-გოდის აზრით, კლასიკური საბერძნეთის ლიტერატურაში არ არსებობდა მისწრაფება გამოხატულიყო, დამკვიდრებულიყო და გაფორმებულიყო სიტყვაში სიმბოლიზაციის გამოვლენა, რაც იმით შეიძლება აიხსნას, რომ ამ ეპოქის მითოსური ცნობიერება და შემოქმედება თავად არის სიმბოლური და ამიტომ დამატებით სიმბოლიზაციას არ საჭიროებდა (უნივერსალური ენციკლოპედია: http://www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?TopicNumber=6335; http://www.bashedu.ru/perspage/abdullin_ar/kult_simvol/2_1.htm).

მნიშვნელოვანი წვლილი სიმბოლოს განსაზღვრაში ნეოპლატონიზმის იდეალისტურ დიალექტიკას მიუძღვის. ნეოპლატონიზმის კონცეფცია სიმბოლოს შესახებ ამგვარი იყო, სიმბოლო უპირისპირდება გამოსახულებას, რადგან ეს უკანასკნელი მიბაძვის შედეგია. გამოსახულება უნდა ჰგავდეს ნიმუშს, სიმბოლო კი უნდა წარმოადგენდეს „ჭეშმარიტ არსს", რაც მიიღწევა არა საგნის კოპირებით, არამედ პირიქით, მასში საპირისპირო საწყისების აღმოჩენით. საპირისპირო საწყისების თანაარსებობა შესაძლებელია მხოლოდ სიმბოლოში (პროკლე დიადოქოსი: http://planetadisser.com/see/dis_117363.html).

ნეოპლატონიზმმა ტერმინი „სიმბოლო" განსაზღვრა, როგორც მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი უნივერსალური, ესთეტიკური კატეგორია. მოგვიანებით, ამ სახით დამკვიდრდა სიმბოლო ევროპულ ტრადიციაში (უნივერსალური ენციკლოპედია: http://www.mega.km.ru_2004/emcyclop.asp?Topic=6335).

ნეოპლატონიზმმა ტერმინი „სიმბოლო" განსაზღვრა, როგორც მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი უნივერსალური, ესთეტიკური კატეგორია. მოგვიანებით, ამ სახით დამკვიდრდა სიმბოლო ევროპულ ტრადიციაში (უნივერსალური ენციკლოპედია http://www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?TopicNumber=6335).

სიმბოლოს ნეოპლატონური თეორია ქრისტიანობაში გადავიდა არეოპაგეტიკის მეშვეობით. არეოპაგეტიკის მიხედვით, ჭეშმარიტების შესახებ ცოდნის გადმოცემის ორგვარი გზა არსებობს: „ერთი — გამოუთქმელი, მეორე — ცხადი და იოლად შესაცნობი. ამათგან, პირველი — სიმბოლური და მისტიკურია, მეორე კი ფილოსოფიური და ყველასთვის მისაწვდომი". დიონისე არეოპაგელის სწავლებით, უმაღლესი ჭეშმარიტება პირველი გზით გადმოიცემა (http://planetadisser.com/see/dis_117363.html), რადგან ყველაფერი, რასაც ვხედავთ, არის უხილავის, საკრალურის, ღვთის განუსაზღვრელი არსის სიმბოლო (ამასთან, ამქვეყნიური იერარქიის საფეხურები აღადგენენ უმაღლესი, ზეციური იერარქიის სახეს).

სიმბოლოს ამგვარი გააზრება შუა საუკუნეებში თანაარსებობდა დიდაქტიკურ ალეგორიზმთან ერთად (Аверинцев 2001: 159).[6] ეს არის ეპოქა, რომელშიც სიმბოლოს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. იგი ერთ-ერთ ზოგადკულტურულ პრინციპს წარმოადგენდა (უნივერსალური ენციკლოპედია: http://www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?TopicNumber=6335). სიმბოლიზმი მსჭვალავს შუასაუკუნეობრივი ცხოვრების ყველა სფეროს, რელიგიურით დაწყებული საზოგადოებრივით დამთავრებული (სირაძე 1982: 76). სასულიერო მოღვაწეები იყვნენ პირველი, ვინც სერიოზულად დაიწყო სიმბოლოს სტრუქტურული ანალიზი. პირველებმა მათ დაყვეს ნიშანი ორ ტიპად: რეალური ნიშანი ანუ სახე და პირობითი ნიშანი ანუ სიმბოლო („რამეთუ აჩრდილი აქუნდა სჯულსა მერმეთა მათ კეთილთა, არა თჳთ იგი ხატი საქმეთაჲ მათ წლითი წლად მსხუერპლთა მათ შესწირველ სამარადისოდ, ვერასადა შემძლებელ იყვნეს იგინი შემწირველთა მათ განსრულებად" (ებრ. 10. 1) (ახალი აღთქუმაჲ 2008: 713, 714).

რენესანსის პერიოდში, სიმბოლო განისაზღვრა, როგორც არსის შეცნობის ინსტრუმენტი. ამასთანავე იგი ხდება ესთეტიკური კატეგორია; ეს ბუნებრივია, რადგან ამ დროს ფილოსოფიური ცოდნის სისტემაში ესთეტიკას განსაკუთრებული როლი ეკავა (http://planetadisser.com/see/dis_117363). რენესანსის ეპოქაში ყურადღება გამა-

ხვილებული იყო სიმბოლოს ინტუიტურ აღქმაზე, მის მრავალმნიშვნელობაზე, მაგრამ ამ პერიოდში სიმბოლოს შესახებ ახალი თეორია არ შექმნილა.

მანერიზმის, ბაროკოს, კლასიციზმის, განმანათლებლობის ესთეტიკური მოდელები სიმბოლოებით მდიდარ რელიგიურ თუ მხატვრულ სამყაროებს გვთავაზობენ, თუმცა, ყველა აღნიშნულ ეპოქაში სიმბოლოს ძირითადად ქარაგმულად თქმისა და ჰერალდიკური რეპრეზენტაციის საშუალებად გაიაზრებდნენ, მასში ამაზე მეტ მნიშვნელობას ვერ ჭვრეტდნენ. (Аверинцев 2001:159; უნივერსალური ენციკლოპედია: http://www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?TopicNumber=6335) ვითარება იცვლება მე-18 საუკუნიდან. კანტის სწავლების (სწავლება „წარმოდგენის" შესახებ) წყალობით, სიმბოლო პირველად იძენს რეალობის სულიერი გათვისების განსაკუთრებულ სტატუსს. იგი სიმბოლოს განმარტავს, როგორც წარმოდგენის განსაკუთრებულ ფორმას, რომლის საშუალებითაც გადმოიცემა რაღაც ისეთი, რაც არ შეიძლება გადმოიცეს დისკურსიული განსჯის მეშვეობით. კანტის თანახმად, სიმბოლო არის გამოსახვის სპეციფიკური ფორმა, რომელიც გონებით გაიგება, თუმცა, მხოლოდ რეფლექსიის და არა შინაარსის ფორმით. იგი გონების იდეის წარმოდგენის გრძნობისმიერი საშუალებაა. გაიგო სიმბოლო... ნიშნავს ჩასწვდე იდეას.

კანტის თეორიის საფუძველზე, სიმბოლოს გაგების შესახებ ორი მიმართულება განვითარდა. მათგან პირველს წარმოადგენდა შილერის თეორია და რომანტიკოსების ტრადიცია, ხოლო მეორეს გოეთეს თეორია.

შილერი გვთავაზობს სიმბოლოს ესთეტიკურ კონცეფციას. იგი სიმბოლოს განსაზღვრავს, როგორც დიალექტიკურად დაძაბულ ურთიერთობას სულსა და მატერიას, სასრულსა და უსასრულობას, ფორმასა და რეალობას, თავისუფლებასა და ყოფიერებას შორის, რომელთა „შერიგება" შესაძლებელია მხოლოდ ესთეტიკურ სფეროში, რაც ადამიანს ჰარმონიულობას, მთლიანობას ანიჭებს (http://planetadisser.com/see/dis_117363.html).

გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიაში (შლეგელი, ნოვალისი, კროიცერი, შელინგი...) სიმბოლოს სპეციფიკა გაიაზრება რომანტიზმის ძირითად თემებთან მიმართებით (უნივერსალური ენციკლოპედია http://www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?TopicNumber=6335). გერმანელი რომანტიკოსები სიმბოლოს გამოსახულებისა და იდეის ორგანულ იგივეობად, შემოქმედებას კი „მარადიულ" სიმბოლოებად აღიქვამდნენ. შლეგელისათვის სიმბოლო არის სახე უსასრულო სუბსტანციისა, რომელსაც ჩვენ მხოლოდ ფრაგმენტულად ვხედავთ. მისი ერთი ცენტრი მდებარეობს სასრულ, მეორე კი, უსასრულო რეალობაში. სიმბოლოს დახმარებით შეგვიძლია გამოვყოთ ის რეალური არსებობა, ჭეშმარიტი აზრი, რომელიც ამაღლებულია ყოველგვარ ილუზიაზე (http://planetadisser.com/see/dis_117363.html; Аверинцев: http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/ave/rinstser 6.htm).

გოეთეს თვალსაზრით, ბუნებრივი და ადამიანური შემოქმედების ყველანაირი ფორმა მარადისობის მნიშვნელოვან და მეტყველ სიმბოლოს წარმოადგენს, „ყველაფერი, რაც კი ხდება სიმბოლოა" (http://planetadisser.com/see/dis_117363.html). თუმცა გოეთე, რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, სიმბოლოს მოუხელთებლობასა და დაუნაწევრობას უკავშირებს არა მისტიკურ მიღმიურობას, არამედ ცხოვრებისეულ ორგანულობას, რომელიც სიმბოლოთა მეშვეობით გამოიხატება (Аверинцев 2001: 159; კირილეს და მეთოდეს დიდი ენციკლოპედია: www.mega.km.ru). რომანტიზმთან დაახლოებულ ვერსიას გვთავაზობს ა. შოპენჰაუერი, რომელმაც სამყარო გამოსახა, როგორც უშინაარსო ნების სიმბოლიზაცია იდეებსა და წარმოდგენებში. http://www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?TopicNumber=6335).

რომანტიკოსების საწინააღმდეგო შეხედულებას გამოთქვამს ჰეგელი. სიმბოლოს სტრუქტურაზე საუბრისას, იგი, ყურადღებას ამახვილებს სიმბოლოზე, როგორც პირობითობაზე დაფუძნებულ ნიშანზე, ხაზს უსვამს მის რაციონალურ მხარეს. ჰეგელის თქმით, „ზოგადად სიმბოლო... შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც

გარკვეული ნიშანი ან უბრალოდ აღნიშვნა, რომელშიც კავშირი აზრსა და გამოსახვას შორის არის გამჭვირვალე". იგი სიმბოლოს განიხილავს აგრეთვე ფორმალური თვალსაზრისითაც ანუ როგორც რეპრეზენტაციისა და კომუნიკაციის ერთ-ერთ საშუალებას (ბასინი: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bas/11php).

XIX საუკუნის 80-იან წლებში სიმბოლიზმმა, როგორც ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ სიმბოლო დაუბრუნა ესთეტიკის სფეროს. სიმბოლისტების თვალსაზრისით, სიმბოლო, — ეს არის მატერიალურ საგნებში დაფარული ჭეშმარიტი, საიდუმლო არსი, იდეა. ის ხელოვნებაში ხსნის საზრისთა აღმოჩენის უსასრულო პერსპექტივას (თუმცა, მისი საბოლოო ინტერპრეტაციის მცდელობა ამ პერსპექტივას და თავად სიმბოლოსაც გააქრობს) (ნაკუდაშვილი 1999: 83).

სიმბოლოსადმი ინტერესი განსაკუთრებით მძაფრდება XX საუკუნის დასაწყისიდან. ამ პერიოდის დასავლური აზრის მდინარება სიმბოლოს გაგების არაერთ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მოდელს წარმოგვიდგენს. მოკლედ შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე მათგანს.

ე. კასირერის ნეოკანტიანიზმისაგან აღმოცენებული „სიმბოლური ფორმების ფილოსოფიამ" სიმბოლოს ადამიანური სამყაროსთვის უკიდურესად ფართო მნიშვნელობა მიანიჭა; იგი სულიერი რეალობის ამსახველ უნივერსალურ საშუალებად, კულტურის შეცნობისა და შემოქმედების საყოველთაო ფუნქციად მიიჩნია. კასირერი ფიქრობს, რომ ადამიანი არის „სიმბოლური ცხოველი", ენა, მითი, რელიგია, ხელოვნება და მეცნიერება სიმბოლური ფორმების არსია, რომელთა მეშვეობითაც ადამიანი აწესრიგებს გარშემომყოფ ქაოსს.

სიმბოლოს ფსიქოლოგიურ ანალიზს ავითარებდნენ: ზ. ფროიდი, ი. კრისტევა, ა.სტორი, კ. იუნგი (http://www.dslib.ru/religio-vedevie/ten.htm).

ზ. ფროიდს სიმბოლო დაჰყავს არაცნობიერი ფსიქიკური მოქმედებების ფუნქციამდე ანუ მისი შეხედულებით, სიმბოლო გათანაბრებულია ფსიქო-პათოლოგიურ სიმპტომთან (http://www.lib.ua.ru.net//diss/cont/198071.html).

კ. იუნგმა უარყო ფროიდის თვალსაზრისი. მან გააგრძელა რომანტიკული ტრადიცია და ადამიანთა სიმბოლოები ახსნა, როგორც არაცნობიერის (ანუ არქეტიპის) გამოხატვის მყარი ფიგურები, რომლებიც თავიანთი არსით დაუნაწევრებელია და გამოხატვას ჰპოვებს სხვადასხვა კულტურის სიმბოლოებში. იუნგის წარმოდგენა სიმბოლოს შესახებ მთლიანად შლის საზღვრებს სიმბოლოსა და მითს შორის, სიმბოლოს გადააქცევს მყარ აზრობრივ საფუძველს მოკლებულ სტიქიად (Аверинцев 2001: 161; კირილეს და მეთოდეს დიდი ენციკლოპედია: http://www.mega.km).

XX საუკუნის II ნახევარში ჩ. პირსის, უ. მორისის, რ. კარნაპის და სხვათა მიერ სემიოტიკის (ნიშნებისა და ნიშანთა სისტემების შესახებ მეცნიერება) ძირითადი პრინციპების დამუშავებამ იმოქმედა ფილოსოფიაში სიმბოლოს სტატუსზე. სემიოტიკის ფარგლებში, ნიშანთა სისტემების შედარებითი ანალიზისას, სიმბოლო განიხილება, როგორც ერთ-ერთი ნიშანი, როგორც კონვენციური (დადგენილი) ურთიერთობა ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის (ჩ. პირსი) (Шатин 2003: http://www.philology.ru/literature1/shatin-03.htm). ჩ. პირსის შეხედულებით, სიმბოლო, იმგვარი ნიშანია, რომელიც ენაცვლება ობიექტს, ამასთან აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის კავშირი თავისუფალი ხასიათისაა.

ფ. დე სოსიური „ზოგადი ლინგვისტიკის" კურსში ამტკიცებს, რომ ეს თავისუფლება არ არის აბსოლუტური და სიმბოლოში აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის არსებობს ბუნებრივი კავშირის რუდიმეტი.

სიმბოლოს სტრუქტურალისტური ინტერპრეტაცია ორ პოზიციას გამოხატავს. ერთი მხრივ, წარმოადგენს რა სოციოკულტურულ ფენომენს, სიმბოლო განეკუთვნება „დისკურსიის სფეროს". ამ შემთხვევაში, ენის სხვა ნიშნებთან მიმართებით სიმბოლურ და მითოსურ მნიშვნელობას არ გააჩნია საკუთარი მახასიათებლები. ისინი გამოირჩევიან მხოლოდ დესკრიფციის, ინტერპრეტაციის, ასევე კლასიფიკაციისა და

კატეგორიზაციის თვალსაზრისით.

მეორე მხრივ, სიმბოლო გამოდის კულტურული ლოგოსის საზღვრებიდან, იძენს მითებისა და რიტუალების ფორმას. ასეთ დროს, იგი წარმოადგენს „საკრალურ ენას“ (http://5ka.su/ref/culture/o_object10106.html).

სიმბოლოს სტრუქტურალისტური თეორიის მიხედვით (XX საუკუნის II ნახევარი), „სიმბოლო“ შეესაბამება „სიმულაკრას“ ცნებას (სიმულაკრა — ერთგვარი ასლი, რომელიც ისეა დაშორებული ორიგინალს, რომ პირველწყარო აღარც აქვს (ლიტერატურის თეორია 2008: 342).

სიმბოლოთა პროფანაციისა და დესაკრალიზაციის პრობლემა აისახა: ჟ. ბოდრიარის, რ. ბარტის, უ. ეკოს და სხვათა ნაშრომებში (http://www.dslib.ru/religio-vedevie/ten.htm).

„ტარტუ — მოსკოვური“ სკოლის ლიდერი ი. ლოტმანი კულტურას აფასებს, როგორც ნიშანთა სისტემას, იგი თვლის, რომ რეალური სამყარო ამ სისტემაში აღიქმება როგორც ტექსტი. კულტურის დანიშნულება კი არის შეტყობინებებისა და მათში არსებული აზრის „გაშიფვრა“. ი. ლოტმანი სიმბოლოს მიიჩნევს კულტურის უმნიშვნელოვანეს ნიშნობრივ საშუალებად, ტექსტად, რომლის შინაარსიც მრავალმხრივია და რომელიც შემჭიდროვებული სახით თან ახლავს კულტურული პროგრამების ტრანსლირებას.

ც. ტოდოროვის „სიმბოლოთა თეორიების“ ცენტრში მოქცეულია ესთეტიკისა და პოეტიკის პრობლემები. იკვლევს რა, სიმბოლოს ისტორიულ კონცეფციებს (ნეტარი ავგუსტინე, რომანტიკოსები, ფ. დე სოსიური), იგი ეყრდნობა სიმბოლოს ლინგვისტურ, სტრუქტურალისტურ გაგებას.

კ. იასპერსისათვის ყოფიერება შეიცნობა სიმბოლოში და სიმბოლოს მეშვეობით. მისი თვალსაზრისით, სიმბოლო — ეს არის მონაწილეობის საშუალება ყოფიერების სხვადასხვა დონეზე, სხვადასხვა დოზით. მისი დახმარებით შეგვიძლია შევაღწიოთ „მოუხელთებელ რეალობაში“, მითში და ბოლოს სიმბოლოს მეშვეობით მივდივართ ღმერთთან (http://simbols.ru/9/).

დ. რასმუსენის განსაზღვრებით, სიმბოლო ერთდროულად არის აფექტური და კოგნიტური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური ფენომენი. მისი გაგებით, სიმბოლო არის კულტურის ბაზისი, ცენტრი, ყოფიერების შეცნობის გასაღები.

მ. ჰაიდეგერის „ფუნდამენტური ონტოლოგია“ და ჰ. გ. გადამერის ჰერმენევტიკა ცდილობენ ენა გაათავისუფლონ სციენტური ცენზურისაგან და სიმბოლოს მისცენ საშუალება იყოს სამყაროს გაგების თვითკმარი საშუალება. ჰაიდეგერთან ქრება სიმბოლოს ანალიტიკური ინტერპრეტაცია. გადამერი ეყრდნობა სიმბოლოზმის შესახებ გერმანელი რომანტიკოსების (გოეთე, ზოლგერი, შელინგი, კროიცერი...) თვალსაზრისს, ასევე კანტის შეხედულებას (http://5ka.su/ref/culture/o_object10106.html).

ა. ლოსევი ცდილობს ახსნას სიმბოლოს დიალექტიკური ბუნება. იგი სიმბოლოს სამყაროს შეცნობის უნივერსალურ ინსტრუმენტად მიიჩნევს.

კულტუროლოგიური, ესთეტიკური თვალსაზრისით სიმბოლოს ასევე შეისწავლიდნენ პ. ფლორენსკი, ს. ავერინცევი.

სიმბოლოებზე, როგორც ცნობიერი გზავნილებისა და ცნობიერების რეზულტატების რეპრეზენტაციის საშუალებებზე მსჯელობენ მ. მამარდაშვილი და ა. პიატიგორსკი. მათი მოსაზრებით, სიმბოლო ადამიანის ცნობიერებას აკავშირებს კულტურულ ცხოვრებასთან (მამარდაშვილი... 1999: 195).

სიმბოლოს არსის, ფუნქციის, სიმბოლური სტრუქტურების, ფორმის, სისტემის დადგენა-შესწავლა საკმაოდ ხანგრძლივი პროცესი იყო. ამას სიმბოლოს შესწავლის ისტორიის ზემოთ წარმოდგენილი მოკლე მიმოხილვა და ჩამოთვლილ ავტორთა სიმრავლეც ცხადჰყოფს. და მაინც როგორ შეიძლება განისაზღვროს სიმბოლო, რომლის შესახებაც ამდენი თქმულა?

ნაშრომში სიმბოლოს არსის, ფუნქციის განსაზღვრის მცდელობისას ძირითადად ვეყრდნობით ს. ავერინცევის შეხედულებებს, ასევე ც. ტოდოროვის ნაშრომში

„სიმბოლოს თეორიები“ შეკრებილ სხვადასხვა მკვლევრის შეხედულებას, თუმცა, ვითვალისწინებთ: ა. ლოსევის, პ. ფლორენსკის, მ. ივანოვის და სხვათა მოსაზრებებსაც.

ყოველგვარი სიმბოლო არის გამოსახულება და ყველა გამოსახულება, გარკვეულ წილად, არის სიმბოლო, თუმცა, სიმბოლო, როგორც კატეგორია გადის საკუთარი საზღვრებიდან და წარმოადგენს ისეთ რაობას, რომელიც განუყოფლადაა შერწყმული გამოსახულებასთან, მაგრამ არ უდრის მას. საგნობრივი გამოსახულება და ღრმა აზრი სიმბოლოს სტრუქტურის ორ პოლუსს წარმოადგენს (Аверинцев 2001: 155). სიმბოლო, უპირველეს ყოვლისა, თავისთავად არსებობს და მის მიერ რამეს აღნიშვნა მეორეული მოვლენაა. მასში მოცემულია კონკრეტული, გამოსახულებიდან (სახიდან) ზოგადი, იდეალისაკენ გადასვლა (გოეთე) (Тодоров 1999: 239, 240). სიმბოლოს სტრუქტურა მიმართულია იქეთკენ, რომ ნებისმიერი კერძო მოვლენის მეშვეობით შექმნას სამყაროს მთლიანი ხატი (Аверинцев 2001: 156). სიმბოლური ერთგვარად ნიშნავს სახეობრივს, ტიპურს, ამიტომ შესაძლებელია იგი განვიხილოთ, როგორც ზოგადი კანონის გამოვლინება (გოეთე) (Тодоров 1999: 239, 240). სიმბოლო ერთდროულად არის შერწყმა: კერძოსა და ზოგადისა, მატერიალურისა და სულიერისა (გოეთე, კროიცერი) (Тодоров 1999: 255, 340).

სიმბოლურია ის, რაც არა მხოლოდ აღნიშნავს იდეას, არამედ თავად არის იგი (მაგალითად, წმინდა მარიამ მაგდალინელი არა მარტო აღნიშნავს სინანულს, არამედ თავად არის „ცოცხალი სინანული“).

სიმბოლო რეალობის ცოცხალ ჭვრეტას ეფუძნება (Лосев1919: 218), მაგრამ ის არ არის რეალობის უშუალო იმიტაცია (მ. ივანოვი 1987: 379), პირდაპირი ანარეკლი. იგი არის მინიშნება, იდუმალი აზრის მონაცვლე და მისკენ მეგზური (ვიაჩ. ივანოვი) (ჰოფმანი: http://slovar.lib.ru/dictionary/simvol.htm). სიმბოლო მიმართულების მომცემია, რათა სწორად გავიგოთ სინამდვილეში რას აღნიშნავს თითოეული სახე (Шеллинг 1996: 156, 157). იგი მოვლენების თუ საგნების სიღრმისაკენ წარმართავს ჩვენს ყურადღებას (სირაძე 1982: 79) და შინაგან, არსებით მხარეზე მიუთითებს (მ.ივანოვი 1987: 370). სიმბოლო ერთდროულად არის აზრთა წარმოებისა და გამოუთქმელის გამოთქმის საშუალება (ჰუმბოლდტი) (Тодоров 1999: 249; ნაკუდაშვილი 1999: 82). როგორც უკვე აღინიშნა, ყოველგვარი სიმბოლო არის განზოგადება (გოეთე) (Тодоров 1999: 340), ისეთი სახის განზოგადება, რომელიც უსასრულო აზრობრივ პერსპექტივას ქმნის (Лосев 1995: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/01ph) (ფლორენსკი) (Лепахин 2005: http://bestreferat.ru/referat-3746.html). მას ამოუწურავი შინაარსი აქვს. სიმბოლოს აზრობრივი პოტენციები ყოველთვის უფრო ფართოა, ვიდრე მისი მოცემული რეალიზაცია (ლოტმანი 1992: http://www.durov.com/literature 1/lotman 92-e.htm). სიმბოლოს ყოველგვარი ინტერპრეტაცია თავად რჩება სიმბოლოდ, ოღონდ რამდენადმე რაციონალიზებულ სიმბოლოდ (ბახტინი: http://slovar.lib.ru/dictionary/simvol.htm).

სიმბოლო არ არის „უსულო ტვიფარი“ (ვ. ივანოვი) (ჰოფმანი: http://slovar.lib.ru/dictionary/simvol.htm). იგი თავისი არსით დინამიკურია (Шеллинг 1996: 156). სიმბოლოების შინაარსი და მნიშვნელობა არ არის მოცემული ერთხელ და სამუდამოდ. ის, როგორც „ცოცხალი“ სტრუქტურა რჩება თავისთავადი, თუმცა, მუდმივი ქმნადობის პროცესშია. (საერთოდ, სიმბოლო უფრო ქმედებაა, ვიდრე შედეგი (ზოლგერი) (Тодоров 1999: 255). ცნობილი სიმბოლოები ახლებურ ღირებულებებსა და ინტერესებს იძენენ (http://nauka-shop.com/mod/shop/product ID/4166).

სიმბოლოს არსებითი ნიშანია, რომ იგი არასოდეს ეკუთვნის რომელიმე კულტურის ერთ რომელიმე სინქრონულ ჭრილს, ის ყოველთვის მსჭვალავს ამ ჭრილს, წარსულიდან მოსული მიდის რა მომავალში. სიმბოლოები მსჭვალავენ კულტურის დიაქრონიას. მათ კულტურის ერთი პლასტიდან მეორეში გადააქვთ ტექსტები, სიუჟეტური სქემები და სხვა სემიოტიკური წარმონაქმნები. სიმბოლო, როგორც განმეორებადი რამ, არის გზავნილი სხვა კულტურული ეპოქებისა (=სხვა კულტურების),

როგორც გახსენება ძველი (=მარადიული) საფუძვლებისა (Лотман 1992: http://www.durov.com/literature 1/lotman 92-e.htm).

სიმბოლურ აზროვნება ევოლუციას განიცდის. სხვადასხვა ეპოქაში ირეკლება ამ ეპოქების რელიგიური, მითოსური, ხელოვნებისმიერი (გამსახურდია 1991: 19), პოლიტიკურ-იდეოლოგიური მემკვიდრეობა, ღირებულებების, ნორმებისა და იდეების ძირითადი არსი. კულტურულ კონტექსტთან აქტიური ურთიერთობისას არა მხოლოდ სიმბოლო ტრანსფორმირდება მისი ზეგავლენით, არამედ თვითონაც ახდენს მის გარდასახვას (Лотман 1992: http://www.durov.com/literature1/lotman 92-e.htm). სიმბოლოები ჩნდებიან, ტრანსფორმირდებიან და ქრებიან, მაგრამ მათ შესწევთ უნარი საკუთარ წიაღში კვლავ აღმოჩენისა. ამდენად, ისინი მარადიული საშუალებებია და ფორმითაც მარადიულნი არიან (პ. ფლორენსკი) (ლეპახინი 2005: http://bestreferat.ru/referat-3746.html).

სიმბოლო არ არის უბრალო და ყველასთვის მისაწვდომი (მ. ივანოვი 1987: 379). სიმბოლოს „გაშიფვრა" მარტივი განსაზღვრებით, მხოლოდ გონების ძალით შეუძლებელია. იგი არ არსებობს რამე რაციონალური ფორმულის სახით (Аверинцев 2001: 155). სიმბოლო თავისი არსით, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგური მოვლენაა. მისი არსი მხოლოდ ადამიანთა ურთიერთობაში ვლინდება (Аверинцев 2001: 158). სიმბოლოს სრულფასოვანი არსებობა აღმქმელის გარეშე წარმოუდგენელია. (http://nauka-shop.com/mod/shop/product ID/4166). მისი არსობრივი სტრუქტურა ორიენტირებულია აღმქმელის აქტიურ შინაგან მუშაობაზე (Аверинцев 2001: 157). ის ითხოვს არა მხოლოდ განცდას, არამედ მასში შეღწევასა და განმარტებას (კუპერი: http://book.ariom.ru/txt188.html). თუმცა, სიმბოლოს განმარტებისას სიფრთხილეა საჭირო, რადგან დიალოგი, რომელიც ხორციელდება მისი შინაარსის ჩაწვდომით შესაძლებელია დაირღვეს განმმარტებლის არასწორი ინტერპრეტაციის შემთხვევაში (Аверинцев 2001: 158).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლო მართლაც განსაკუთრებული, მრავალფუნქციური ფენომენია. იგი ერთდროულად წარმოადგენს სამყაროს, რეალობის შეცნობის ინსტრუმენტსა და გამოსახვის ფუნდამენტურ მეთოდს (კუპერი: http://book.ariom.ru/txt188.html). სიმბოლო ადამიანის ცნობიერებას აკავშირებს კულტურულ ცხოვრებასთან. მასში აკუმულირდება გარკვეული საზოგადოებრივი ერთობის ცხოვრებისეული გამოცდილება, ამავე დროს იგი ასრულებს საკომუნიკაციო-ინფორმაციულ ფუნქციას, რადგან მას შესწევს უნარი იდეებისა და ღირებულებების ურთიერთგაცვლისა, როგორც შიდა, ასევე ინტერკულტურული კონტაქტების დონეზე. სიმბოლო, გამოიყენება სხვადასხვა პროცესის, მოვლენის თუ საგნის ანალიზისას, რადგან მას ძალუძს მრავალი ისეთი ასპექტის გამომჟღავნება, რაც სხვა საშუალებათათვის მიუწვდომელია. იგი ერთგვარი აზროვნების სტილიცაა.

სრულიად ვეთანხმებით ს. ავერინცევის მოსაზრებას, რომ სიმბოლოლოგია უნდა ვაღიაროთ არა როგორც არამეცნიერული, არამედ მეცნიერების მიღმა არსებული (ნაირმეცნიერული) ცოდნის ფორმაც, რომელსაც გააჩნია საკუთარი შიდა კანონები და სიზუსტის კრიტერიუმები (Аверинцев 2001: 157).

სიმბოლოს შესახებ არსებულ შეხედულებათაგან, რომელთა შორის ხშირად არის განსხვავებები, წინააღმდეგობები (ეს ზემოთ წარმოდგენილი მოკლე მიმოხილვიდანაც ნათლად ჩანს), შევეცადეთ გამოგვეყო, ის ძირითადი და მნიშვნელოვანი, რაც ვფიქრობთ, უკეთ წარმოაჩენს სიმბოლოს არსს, ფუნქციას. საკითხის ამგვარი გააზრებით გამოვხატეთ სიმბოლოსადმი ჩვენი დამოკიდებულება.

შენიშვნები:

1. სიმბოლოს კვლევის ანტიკურ სათავეებზე საუბრისას უნდა ვიგულისხმოთ სიმბოლოს უფრო, როგორც ტერმინის, ცნების და არა ფენომენის ისტორია, რადგან სიმბოლოების გააზრება ალბათ მაშინვე უნდა დაწყებულიყო, როცა ისინი გაჩნდნენ (www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/4166/).

2. (ბერძნ. Κυβελη, ლათ. Cybele) ბერძნ. მითოლოგიაში ფრიგიული წარმოშობის, სიცოცხლის შემოქმედი ძალის, ნაყოფიერების ღვთაება. იგი ხშირად გაიგივებული იყო რეასთან) (მითოლოგიური ლექსიკონი 1991: 286; http://bibliotekar.ru/bek2/110.htm; http://dic.academic.ru/dic_fwords/8748/...)

3. ცერერა (რომ.), დემეტრა (ბერძნ.); უძველესი იტალიური და რომაული ხთონური ღვთაება; ნადირობის ქალღმერთი, ნაყოფიერების, მიწათმოქმედებისა და ქორწინების მფარველი (მითოლოგიური ლექსიკონი 1991: 604; http://www.foxdesign.ru/legend/demetra.html).

4. ემბლემა (ძვ. ბერძნ. εμβλημα; ლათ. emblem - ჩართვა, ჩამატება, ჩანართი; ამობურცული სამკაული) არის რამე ცნების ან იდეის განმარტება გარკვეული გამოსახულების დახმარებით. იგი უნდა იყოს მარტივი და ცხადი. მაყურებელმა მასში უნდა დაინახოს ზუსტად ის, რაც მისთვის სურდათ ეთქვათ. ემბლემას ხშირად განიხილავენ ალეგორიის სახესხვაობად, ვიწრო გაგებით კი — სიმბოლურ გამოსახულებად. თუმცა, სიმბოლოსაგან განსხვავებით, იგი ხორცს არ ასხამს ცნების შინაარსს, მხოლოდ მიუთითებს მასზე (სოკოლოვი: 1999; www.ec-dejavu.net/e-2/Emblem.html; ბროკჰაუზი... 1890-1907: www.ec-dejavu.net/e-2/Emblem.html).

5. ალეგორია (ბერძნ. αλλ – ηγορεω — „ქარაგმულად, სხვაგვარად გამოხატვა“ (ცანავა 2009: 14, 15) წარმოადგენს სახეს, რომელშიც კონკრეტულ საგანს (მოვლენას, სახელს) ცვლის აბსტრაქტული ცნება ან განყენებული იდეა. მათ შორის კავშირი, როგორც წესი, პირობითი, ლოგიკური და ერთმნიშვნელოვანია. მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოსაგან განსხვავებით, ალეგორიას ყოველთვის აქვს ერთი მნიშვნელობა, რომელიც განპირობებულია ტრადიციით ან მწერლის ვარაუდით.

ალეგორიული სახეები, როგორც წესი არ ჰგვანან იმ საგნებს ან მოვლენებს, რომელთაც აღნიშნავენ. ისინი უფრო მათი პირობითი ნიშნებია. ამ თვალსაზრისით, ალეგორია ძალიან ახლოს დგას სახე-ემბლემასთან (www.durov.com/study/1114521593-102.html).

6. დიდაქტიკური ალეგორიზმი ქრისტიანული კულტურის ძველი მეთოდია. იგავური (ქარაგმული) დიდაქტიკით დაიწყო ქრისტიანული ხელოვნება.

თანდათანობით ალეგორიზმი ქრისტიანულ კულტურაში აღქმულ იქნა როგორც რელიგიური შემოქმედების გაგების მეორადი, დამხმარე მეთოდი. თუმცა, სულიერი დაცემის მომენტებში ადამიანის სიმბოლოთშემოქმედების უნარი სუსტდება და ამ დროს კულტურაში თანდათან შემოდის უმაღლესი არსებობის ალეგორიული სახეები.

მე-16-ე საუკუნის დასაწყისიდან კულტურის ისტორია სულ უფრო და უფრო შორდება აბსოლუტის სიმბოლურად გამოსახვასა თუ გამოთქმას და ხშირად მას ენაცვლება ღვთაებრივი ბუნების გამოხატვა: მეტაფორის, ემბლემის ან განყენებული იდეოლოგემების მეშვეობით. სიმბოლური თანხვედრა იცვლება ქარაგმულად თქმით (ერმოლინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Cul ture/Ermol/14.php).

დამოწმებანი:

Akhali Aghtkumay. Metsnierulad Dadgenili T'ekst'i Ts'minda Ekvtime da Giorgi Mtats'mindelta Redaktsiebisa (Ts'm. Otkhtavi da Samotsikulo Redaktsia Giorgi Mtats'mindelisa, gamotskhadeba - redaktsia Ekvtime Mtats'mindelisa). 2008 (*ახალი აღთქუმაჲ.* მეცნიერულად დადგენილი ტექსტი წმ. ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელთა რედაქციებისა (წმ. ოთხთავი და სამოციქულო რედაქცია გიორგი მთაწმინდელისა, გამოცხადება-რედაქცია ექვთიმე მთაწმინდელისა). იბეჭდება ბათუმისა და ქობულეთის მთავარეპისკოპოსის დიმიტრის (შიოლაშვილი) ლოცვა-კურთხევით. 2008

Averintsev, Sergey S. *Sofiya-Logos Slovar'.* Kiev: 2001 (Аверинцев, Сергей С. *София-Логос (Словарь).* Киев: 2001).

Averintsev, Sergey S. „Simvol". *Yakov Krotov's Library.* n.d. 17 Feb. 2011. http://krotov.info/lib_sec/01_a/ave/rintsev6.htm (Аверинцев, Сергей С. „Символ". http://krotov.info/lib_sec/01_a/ave/rintsev6.htm)

Bassin, E. J. „Iskusstvo i Kommunikatsiya: Ocherki iz Istorii Filosofsko-Esteticheskoy Mysli". *Gumer Library – Philosophy.* n.d. 17 Feb. 2011. http://www,gumer.info/bogoslov_Buks/philos/Bas/11php (Басин, Е.Я. „Искусство и коммуникация: Очерки из истории философско-эстетической мысли". http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/philos/Bas/11php).

Brogkauz i Efron. *Malyj Entsiklopedichcskiy Slovar'.* n.d. 19 Feb. 2011. www.ecdejavu.net/e-2/Emblem.html (Брогкауз и Ефрон *Малый энциклопедичепкий словарь.* 19 февраль 2011. www.ecdejavu.net/e-2/Emblem.html).

Brogkauz i Efron. *Malyj Entsiklopedicheskiy Slovar.* n.d. 19 Feb. 2011. http://www.bashedu.ru/perspage/abdullin-ar/kult_simvol_1.htm) (Брогкауз и Ефрон. *Малый энциклопедичепкий словарь.* 19 февраль 2011. http://www.bashedu.ru/perspage/abdullin-ar/kult_simvol_1.htm).

Cassirer, Ernst. *Ra aris Adamiani?* (in Georgian language). Lamara Ramishvili. Trans. Tbilisi: 1983 (კასირერი, ერნსტი. *რა არის ადამიანი?* გერმანულიდან თარგმნა ლამარა რამიშვილმა. თბ.: 1983).

Cooper, James. *Entsiklopediya Simvolov.* n.d. 19 Feb. 2011. http://book.ariom.ru/txt 1888. html. (Купер, Джеймс. *Энциклопедия символов.* 19 февраль 2011. http://book.ariom.ru/txt 1888. html).

Eliade, Mircha. „Obrazy i Simvoly" (esse o magiko-realiznoy simvolike). *Izbrannye Sochineniya: Mif o Vechnom Vozvrashenii; Obrazy i Simvoly; Svyashennoe i Mirskoe.* Moskva: Ladimor, 2000 (Элиаде, Мирча. „Образы и символы" (эссе о магико-религиозной символике). *Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское.* — М.: Ладомир, 2000)

Ermolin, Elena. „Russkaya Kul'tura. Personalistskaya paradigma Obrazovatel'nogo Protsessa". *Bibliotcka Gumer – Kulturologiya.* n.d. 19 Feb. 2011. www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ermol/14.php. (Ермолин, Елена. „Русская культура. Персоналистская парадигма образовательного процесса". *Библиотека Гумер – Культурология.* 19 февраль 2011. www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ermol/14.php).

Gofmanm, Viktor. *Jazyk Simvolistov.* M.: 1937 (Гофманн, Виктор. *Язык символистов.* ЛН. М. 1937. т. 27-28).

Ivanovi, M. „Simbolo Ghvtismet'q'velebisatvis". N. Khutsishvili. Trans. *Saghvtismet'q'velo K'rebuli.* 3. Tbilisi: 1987 (ივანოვი, მ. „სიმბოლო ღვთისმეტყველებისათვის". თარგმნა ნ. ხუციშვილმა. *საღვთისმეტყველო კრებული.* 3, თბ.: 1987).

Lepakhin, Valeriy V. *Ikon i Simvol.* 10 Sept. 2011 Web. 19 Feb. 2011. http://www.bestreferat.ru/referat-3746.html (Лепахин, Валерий В. *Икона и символ.* 19 сентябр 2005. 19 февраль 2011. http://www.bestreferat.ru/referat-3746.html)

Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Dziritadi Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi. Tbilisi: Lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2008 (*ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები.* თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008).

Losev, Aleksei F. *Problema Simvola v Realisticheskoe Iskusstve.* n. d. 17 Feb. 2011. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/ Culture/Los_prismv/01.php (Лосев, Алексей Ф. *Проблема символа в реалистическое искусстве:* http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/ Culture/Los_prismv/01.php)

Lotman, Yuriy M. *Simvol v Sisteme Kul'tury.* n. d. 17 Feb. 2011. http://www.durov.com/literature1/lotman92-htm) (Лотман Юрий М. *Символ в системе культуры.* http://www.durov.com/literature1/lotman92-htm).

Mamardashvili, M K. Aleksandr Pyatigorskiy. *Simvol i Soznanie. Metafizicheskie Rassuzhdeniya o Soznanii, simvole i Yazike.* M.: 1999 (Мамардашвили, Мераб К., Александр М. Пятигорский. *Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке.* M.:1999).

Megaentsiklopediya Kirrila i Mefodiya. Web. http://www.megabook.ru (*Мегаэнциклопедия Киррила и Мефодия.* http://www.megabook.ru)

Meletinskiy, Eleazar M. Ed. *Mifologicheskiy Slovar'.* M: Sovetskaya Entsiklopediya, 1991. (Мелетинский, Елеазар М. Главный. Редактор. *Мифологический словарь.* М.: `Советская Энциклопедия~, 1991).

Nak'udashvili, N. *Lit'erat'uruli Mimdinareobebi.* Tbilisi: 1999 (ნაკუდაშვილი, ნ. *ლიტერატურული მიმდინარეობები.* თბ.: 1999).

Schelling, Freidrich. *Filosofiya Iskusstva.* Moskva: 1995 (Шеллинг, Фридрих П. *Философия искусства.* M., 1996).

Shatin, Juri V. *Mif i Simvol kak Semioticheskie Kategorii* (Jazik i Kul'tura). Novosibirsk: 2003. 19 Feb. 2011. http://www.philology.ru/literature1/shatin-03/htm. (Шатин, Ю. В. *Миф и символ как семиотические категории.* (Язык и культура-Новосибирск, 2003. с. 7-10). http://www.philology.ru/literature1/shatin-03/htm)

Siradze, Revaz. *Sakhismet'q'veleba.* Tbilisi: 1982 (სირაძე, რევაზ. *სახისმეტყველება.* თბ.: 1982).

Siradze, Revaz. Kultura da *Sakhismet'q'veleba.* Tbilisi: Int'elekt'i, 2008 (სირაძე, რევაზ. *კულტურა და სახისმეტყველება.* თბ.: ინტელექტი, 2008).

Sokolov, M N. *Emblema. Misteriya Sosedstva. K metamorfologii Iskusstva Vozrozhdeniya.* M.: 1999. 19 Feb. 2011. http://ec-dejavu.net/e-2/Emblem.htm. (Соколов. М. Н. *Эмблема. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения.* M., 1999, с. 144-19 151. http://ec-dejavu.net/e-2/Emblem.htm).

Todorov, Tsvetan. *Teorii Simvola.* Boris Narumov Trans. Moskva: 1999 (Тодоров, Цветан. *Теории символа.* Перевод с французского Бориса Нарумова. Дик. М.: 1999).

Tsanava, Rusudan. *Metapora.* Tbilisi: Lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba , 2009 (ცანავა, რუსუდან. *მეტაფორა.* თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009).

www.mega.km.ru/bes_2004/encyclop.asp?Topic Number =6335

http://slovar.lib.ru/dictionary/simvol.htm

www.bibliotekar.ru/bek2/110.htm

http://www.bashedu.ru/perspage/abdullin_ar/kult_simvol/2_1.htm;

http://www.dslib.ru/religio-vedenie/ten.html

www.durov.com/study/1114521593-102.html

http://dic.academic.ru/ dic/_fwords/8748

http:// www.foxdesign.ru/legend/demetra.htm

http://5ka.su/ref/culture/o_object10106.html

http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/198071.html

http://nauka-shop.com/mod/shop/product ID/4166

http://planetadisser.com/work/work_16768.html

http://simbols.ru/9/

Ana Lethodiani

For Explanation of the Symbol

Summary

Key words: symbol, explanation, viewpoint.

Symbol is a quite complex and specific phenomenon. It could be found in any spheres of life and activity of an individual: in art, religion, literature, science and everyday life.

The symbol has the history of many thousands of years. It emerged in result of cognition of the surrounding world by the humans.

Each symbol is an image and each image, to certain extent, is a symbol, though, the symbol, as a category, spreads beyond its limits and comprises something indivisibly merged with the image, though not equal to it. Subject image and deep sense are two poles of the symbol structure. Primarily, the symbol exists as such and designation of something with the symbol is the secondary phenomenon. It provides movement from specific image to general, ideal.

Symbol is based on the vivid observation of reality, though it is not a direct imitation, direct reflection thereof. It drives our attention to the depths of the events and things and shows their internal, substantial part.

Contents and meaning of the symbols is not given once and forever. It, as a vivid structure, remains as such, though being in the permanent process of formation. Known symbols acquire new values and interests.

The symbol could not be „decoded" only by the power of mind, simple definition. It does not exist in a form f some rational formula. Symbol, with its substance, is the dialogue phenomenon and its valid existence, without perceiver is impossible. It requires feeling, "penetration" and explanation. Each interpretation of the symbol, itself, is the rationalized symbol, to certain extent. Though, it should be noted that in definition of the symbol care should be taken as dialogue, implemented through in-depth understanding of its contents, could be destroyed in the event of its improper interpretation.

Thus, it could be said that the symbol is a specific many-functional phenomenon. Simultaneously, it is the instrument for cognition of the world, reality and expresses the fundamental method. The symbol links human mind with the cultural life. It accumulates the life experience of certain social community and at the same time, it fulfills the communication-information function, as it gas capacity of mutual exchange of the ideas and values, at the levels of as internal, also inter-cultural contacts. The symbol is able to reveal many such aspects, which are unavailable for the other means. Consequently, the symbol is some kind of style of thinking as well.

გივი ლოგიძე

სიკეთითა და სიყვარულით გულანთებული

ცხოვრების უსიერ ტევრში გზის გაკაფვას ყველა თავისებურად ცდილობს. ადამიანთა ერთი ნაწილი, სიძნელეთა დაძლევის ნაცვლად, ყველანაირ კომპრომისზე მიდის, არ ცნობს არანაირ ზნეობრივ ღირებულებას. მაგრამ, საბედნიეროდ, არიან ისეთებიც, რომლებიც ადამიანურ ღირსებას ყველაზე მაღლა აყენებენ და ამ პრინციპებს არასდროს ღალატობენ. სწორედ ასეთი პიროვნებები ალამაზებენ ცხოვრებას და გაუსაძლის ყოფასაც კი გიადვილებენ, ასატანს ხდიან. ასეთი პიროვნება გახლდათ გრიგოლ (ქიცა) ხერხეულიძე, სიკეთითა და სიყვარულით გულანთებული, რაც მისი შინაგანი ბუნებრივი თვისება იყო და რომლისგანაც მას ერთი წუთითაც კი არ გადაუხვევია ცხოვრებისა და მოღვაწეობის რთულ გზაზე.

ოფიციალური სახელით მას თითქმის არავინ მიმართავდა, ყველა ქიცად მოიხსენიებდა სიახლოვისა და სიყვარულის ნიშნად. მშრალი სტატისტიკის მიხედვით, იგი დაიბადა 1916 წლის 7 დეკემბერს, თბილისში. 1936 წელს დაამთავრა თბილისის პირველი საშუალო სკოლა და სწავლა განაგრძო ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე. 1938 წლიდან, სწავლის პარალელურად, მუშაობს ქორეოგრაფიის დარგში. 1941 წლიდან დროებით სწავლას თავს ანებებს და მუშაობას იწყებს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში (სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში). 1946 წელს დაბრუნდება უნივერსიტეტში, რომელსაც დაამთავრებს 1948 წელს. ამავე წლის ოქტომბრიდან ჩაირიცხება შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ასპირანტურაში, რომელსაც დაამთავრებს 1951 წელს. 1954 წელს დაიცავს საკანდიდატო დისერტაციას გიორგი ლეონიძის პოეზიის შესახებ. 1955 წლიდან მუშაობს ლიტერატურის ინსტიტუტში უფროსი მეცნიერი თანამშრომლის თანამდებობაზე. 1973 წელს, ასევე წარმატებით დაიცავს სადოქტორო დისერტაციას.

მისი კვლევის სფერო მრავალმხრივი და მრავალფეროვანია, თუმცა განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენდა მეოცე საუკუნის ქართული პოეზია, მისი განვითარებისა და ესთეტიკურ-მხატვრული თავისებურების მეცნიერული ანალიზი. ამ მიმართულებით მან შექმნა არაერთი გამოკვლევა, რომლებშიც გააშუქა მეოცე საუკუნის სხვადასხვა თაობის პოეტთა შემოქმედება და წარმოაჩინა მათი ღვაწლი ქართული პოეზიის ისტორიაში. აღნიშნულ საკითხებზე მისი წერილები სისტემატურად ქვეყნდებოდა როგორც სამეცნიერო კრებულებში, ისე ჟურნალ-გაზეთებში. თავისი მნიშვნელობით მაინც საგანგებო აღნიშვნას მოითხოვს წიგნები: „გიორგი ლეონიძის პოეზია“ (თბ., მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1959), „თანამედროვეობა და პოეზია“ (თბ., „მეცნიერება“, 1965), „თანამედროვე ქართული პოეზია (ოციანი წლები)“, რომელიც გარდაცვალების შემდეგ, 1977 წელს გამოსცა „მეცნიერებამ“. პირველ წიგნში მონოგრაფიულადაა გამოკვლეული გიორგი ლეონიძის პოეზია, მოცემულია მისი მხატვრული შემოქმედების საფუძვლიანი ანალიზი. მეორე წიგნში, მე-20 საუკუნის ქართული პოეზიის ზოგადი სურათის ფონზე, გაშუქებულია ამ პოეზიის ძირითადი თემები და მოტივები და დახასიათებულია მისი განვითარების მთავარი ეტაპები. მესამე წიგნში უფრო ვრცლად არის წარმოდგენილი წინა გამოკვლევებში მოცემული პრობლემატიკა, 20-იანი წლების ლიტერატურულ დაჯგუფებათა ესთეტიკური პრინციპები და ნაჩვენებია მათი მნიშვნელობა შემდგომი პერიოდის ქართული პოეზიის განვითარებაში.

ქიცა ხერხეულიძის დახასიათება არ იქნება სრული თუ არ გავიხსენებთ მის პიროვნულ თვისებებს, რაც უდაოდ წარმოადგენდა მაღალზნეობრივი ცხოვრების

მაგალითს. თავად სიკეთით სავსე სხვისი წარმატებითა და ბედნიერებით ხარობდა, იყო სხვათა ჭირისა თუ ლხინის თანამოზიარე. ღვთიური რწმენით ანთებულს შეეძლო გულმხურვალე ლოცვით ეცხოვრა, რაც იმ დროს, ათეიზმის ეპოქაში, ბევრისთვის უცხოც კი იყო. მახსოვს, გალაკტიონის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით, აკაკი ხინთიბიძის ინიციატივით, ინსტიტუტის თანამშრომელთა ერთი ჯგუფი ყოველწლიურად ავდიოდით მთაწმინდის მწერალთა პანთეონში, პოეტის საფლავთან; შემდეგ ვბრუნდებოდით ბატონი აკაკის ბინაში და საგანგებოდ გაშლილ სუფრასთან იმართებოდა პოეტის ხსოვნისადმი მიძღვნილი საღამო. ერთ-ერთ წელს პანთეონიდან უკან დაბრუნებისას მე და ქიცა სხვებს ჩამოვრჩით. როცა მონასტერს გავუსწორდით, ქიცა, თითქოს ხილვა ეწვია, უცებ შეჩერდა, ქუდი მოიხადა და ჯვრისკენ ხელაპყრობილმა ჩურჩულით ლოცვა დაიწყო, რაც რამდენიმე წუთს გაგრძელდა. მე, ხელი რომ არ შემეშალა, გვერდით მდგარ ნაძვის ბუჩქს მივეფარე, თუმცა იგი, რასაკვირველია, იმ დროს მე ვერც კი მამჩნევდა. როცა ლოცვას მორჩა, უჩვეულოდ გახარებულმა მიხმო და თავქვე დავეშვით.

ქიცა ტრადიციების მიმდევარი კაცი იყო როგორც ყოველდღიურ ყოფაში, ისე ლხინის დროსაც. იყო არა მარტო კარგი თამადა, არამედ საუცხოო მომლხენიც. უყვარდა ხალხური სიმღერები, ცეკვა და, რა თქმა უნდა, ითვლებოდა ჩინებულ დეკლამატორად. ამიტომაც ყოველთვის სასურველ სტუმარსა და თანამეინახეს წარმოადგენდა. დეკლამაციასთან დაკავშირებით მინდა ერთი შემთხვევა გავიხსენო. უკვე ბნელოდა, როცა ქიცა, ბენო დობორჯგინიძე, ვახტანგ ჭელიძე და მე დღევანდელი დავით აღმაშენებლის გამზირზე მაშინ არსებულ სასაუზმე „იმერეთიდან“ შექეიფიანებულნი ამოვედით. ქიცამ გვითხრა: აპოლონი აქვე, 25 თებერვლის ქუჩაზე ცხოვრობს, ცოტა ხნით შევუაროთო. დაუპატიჟებელი სტუმრები რამდენიმე წუთში უკვე ადგილზე ვიყავით. ქ-მა ლამარამ სუფრა გაშალა და ლხინიც გაჩაღდა. გაიმართა ლექსების კითხვა. ქიცამ გალაკტიონის „მზეო თიბათვისა“ ისე წაიკითხა, რომ ყველა აღტაცებაში მოვიდა. ტექსტი ფირზეც კი ჩავწერეთ და იქ ყოფნისას რამდენჯერმე მოვისმინეთ... ქიცამ გასაოცარი ინდივიდუალობით გააცოცხლა ამ დიდებული ლექსის იდუმალი შრეები, წარმოაჩინა ახალი ინტონაციები და გვაზიარა მანამდე შეუცნობ პოეტურ ქვეტექსტებს.

ქიცას გარს ეხვია მეგობართა ფართო წრე. ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ანა კალანდაძესთან, მუხრან მაჭავარიანთან, ოთარ ჭელიძესთან... მუხრანი თამადა ყოფილა მის ოჯახში გამართული არაერთი ლხინისა.

ქიცა განსაკუთრებულად ამაყობდა თავისი ოჯახით, სამი ვაჟკაცით, რომელთაგან უფროსი — ბიძინა, სამწუხაროდ, რამდენიმე წელია ცოცხალი აღარაა. ქიცას და მის ოჯახს მეგობარი პოეტები ლექსებსაც კი უძღვნიდნენ. კერძოდ, მუხრან მაჭავარიანს გავიხსენებ ლექსით — „იყავ დღეგრძელი“:

შენი ოჯახი,
გრიგოლ ჩემო,
შენი ოჯახი,
სადაც ღუზღუზებს პოეზიის ცეცხლი მარადი...
ცოლიც რომ შენი ჭკუის შეგხვდა?!
მართლა, ყოჩაღ, შენ!
შენი ბიჭები: ერთი, ორი, სამი ვაჟკაცი,
ეგ, შენი ღვინო, —
ხან კახური,
ზოგჯერ მეგრული...
ჩვენ პოეტები, —
უწყლოდ მყოფნი პროზის ალყაში,

რაკილა შენი ოჯახია,
არ ვართ ბედკრულნი!
იყავ დღეგრძელი,
გაიხარონ შენმა ბიჭებმა!
თვით ქაშუეთი მეთანხმება,
მჯერა, ამაში...
გადასაჭრელი საკითხები, —
გადაიჭრება!
მადლობა დიდი
დედაშენს და ცნობილ მამაშენს“.

სულ ხალხში ტრიალებდა, თითქოს ვერ ძღებოდა მეგობართა და ახლობელთა სიყვარულით, ცდილობდა გაუტანელ წუთისოფელში ბოლომდე დახარჯულიყო. მისმა მეგობრობამ არ იცოდა დრო, მანძილი, ასაკი, ყველა თაობის წარმომადგენლებს საოცარი ძალით იზიდავდა და იახლოებდა. მაგონდება ასეთი ამბავი: რომელიღაც სამეცნიერო კონფერენცია გვიან დამთავრდა. გადაქანცულები და მშივრები, როგორც იქნა, დარბაზიდან გარეთ გამოვედით და სახლებისაკენ გამოვეშურეთ. ქიცა, ბორის დარჩია და მე ერთად გამოვუყევით გზას. მაშინ ინსტიტუტთან ახლოს, პეროვსკაიას ქუჩაზე ვცხოვრობდი. სოფლიდან ახლად ჩამოტანილი ალადასტურის ღვინო მქონდა და ორივეს შევთავაზე, რომ ჩემთან შემოევლოთ. ქიცა აღფრთოვანდა და ლექსად მითხრა:

„რასაც ამბობ, ჩემო გივო,
აღარ უნდა დასტური —
უნდა დავაჭაშნიკოთ
შენი ალადასტური“.

სახლში მარტო ვიყავი, ამიტომ „სამაიას“ ბაღში საუზმე ავიღეთ და სუფრაც გავშალეთ. ცოტა ხნის შემდეგ ქიცამ გვითხრა, რომ რამდენიმე წუთით დაგვტოვებდა და გარეთ გავიდა. მართლაც, მალე დაბრუნდა პოეტ ოთარ ჭელიძესთან ერთად. პურობა გაგრძელდა. უცებ ქიცამ გაიხსენა, დღეს ფილიპე ბერიძის დაბადების დღეაო და დასძინა, ქალაქში არ არის, ავჭალაშია, მეუღლის მზია კობერიძის მშობლებთან, ხოდა „თავს დავესხათო“. ოთარი და მე დაგვითანხმა, ბორისმა კი რაღაც მოიმიზეზა და უარი თქვა. არ დავიზარეთ, წავედით. ჩვენი მისვლა უზომოდ გაუხარდათ. კიდევ ერთი ლამაზი საღამო გვაჩუქა...

ქიცას მეუღლე, ქალბატონი ვენერა ყურადღებით იყო სტუმრებთან, ქიცასთვის ღვინო არ დაეძალებინათ, მაგრამ თუ სუფრაზე ამას ვინმე შეახსენებდა, სასაცილოდაც არ ყოფნიდა, უმალ გალაკტიონის ლექსს „ფედია ჩუდეცკის“ მიაშველებდა და განსაკუთრებული სიამოვნებით წარმოთქვამდა:

„იყო ღრმა ფილოსოფოსი,
სახელად ერქვა სპინოზა.
ის ქადაგებდა: რათა სომთ
ამდენს არაყს და ღვინოსა.
ეს რომ სიკვდილმა გაიგო,
სთქვა: ცოტა მამითმინოსა!
გამაუქროლა სპინოზას —
და მტვრად აქცია სპინოზა!

ესე ამბავი სახუმრო
სერიოზულზე მეტია.
რაც დღე დააკლდა სპინოზას —
შენ შაგემატოს, ფედია“.

რომან მიმინოშვილმა ექსპრომტიც კი შეთხზა:

„თუკი დავთმო ღვინო,
თუნდა არაყიცა,
ვიყო არა კაცი,
მერქვას არა ქიცა“.

თითქოს ენერგიული ცხოვრება გრძელდებოდა.

ქიცა ძველებურად გატაცებით ემსახურებოდა საყვარელ საქმეს: წერდა გამოკვლევებს, აქვეყნებდა ნაშრომებს, ამზადებდა ახალ მონოგრაფიას. თუმცა თავისუფალ დროს ძველებურად მეგობართა შორის ატარებდა, მაგრამ 1974 წელს ნაადრევად, მოულოდნელად შეწყდა მისი გულისცემა, წავიდა და თან გაიყოლა მრავალი კეთილი ფიქრი და ოცნება, ჩვენ კი, მის მეგობრებს დაგვიტოვა მწარე მოგონება იშვიათი ღირსების მქონე ადამიანსა და ჭეშმარიტ მამულიშვილზე.

გრიგოლ (ქიცა) ხერხეულიძე

ქართველი ფუტურისტები

1910 წელს ფრანგულ გაზეთ „ფიგაროში“ გამოქვეყნებული მანიფესტით მსოფლიოს ისედაც მრავალრიცხოვან მხატვრულ სკოლებს ფუტურიზმიც შეემატა. მანიფესტს ხელს აწერდნენ ახალგაზრდა იტალიელი პოეტები მარინეტის მეთაურობით. მათი პრეტენზია საკმაოზე დიდი იყო. არც მეტი არც ნაკლები, ისინი პოეზიაში რევოლუციის მოხდენას აპირებდნენ. ფუტურისტები ფიქრობდნენ, რომ მანამდე და იმჟამად არსებულმა შემოქმედებითმა მიმდინარეობებმა ვერ გაამართლეს თავიანთი დანიშნულება, დრო მოჭამეს, მოძველდა და ახალი დროის მოთხოვნილებებს ვეღარ აკმაყოფილებს არსებული პოეტური ხელოვნების ნორმები, მისი შინაარსი და ფორმა, ე. ი. საჭიროა პოეზიის ძირფესვიანი გადახალისება, სრულიად ახალი გამომსახველობითი ხერხების გამომუშავება და გამოყენება, ყოველივე ძველის უარყოფა და რაღაცა ახლის შექმნა იყო მათი დევიზი. მაგრამ როგორ და რა საშუალებებით? ამისათვის მათ მიზნად დაისახეს, უპირველეს ყოვლისა, არსებულისაგან ძირეულად განსხვავებული პოეტიკის შექმნა. ე.წ. ფორმალური პოეტიკა გახდა ფუტურიზმის საპროგრამო ლოზუნგი. იგი მოასწავებდა პოეტური ენის დეფორმაციას, დაშლასა და გადაგვარებას. ფორმალური პოეტიკა ანგარიშს არ უწევდა მხატვრული კონტექსტის შინაარსობრივ მხარეს, წინა პლანზე წამოსწევდა სიტყვის გარეგნულ, გრაფიკულ მონახაზს, აუცილებლად არ მიაჩნდა ცნებების ლოგიკურ–აზრობრივი ურთიერთდაკავშირება. შეიქმნა ე.წ. „ზაუმი“ — გონების მიღმა არსებული „პოეტური მეტყველება“, სადაც სიტყვები ერთმანეთთან შეუწყობლად, ყოველგვარი აზრის გარეშე იყვნენ განლაგებულნი. შედეგად ვღებულობდით არა ჩამოყალიბებულ მხატვრულ ნაწარმოებს, არამედ რაღაც გაუგებარ გამოთქმათა კონგლომერატს, რებუსად ქცეულ ფორმალისტურ ნაზავს. მაშასადამე, ხელოვენების ძირითადი დამახასიათებელი კომპონენტი, მხარტვრული სახის ფუნქცია, ფუტურისტულ ნაწარმოებში იგნორირებული, თითქმის ნულამდე იყო დაყვანილი.

საქართველოში ფუტურიზმი რუსეთის გზით შემოვიდა. სავსებით აშკარა იყო ჩვენს „მემარცხენეებზე“ რუსული ფუტურიზმისა და „ლეფის“ გავლენა. რუსეთში ფუტურისტული სკოლა რევოლუციამდე შეიქმნა (1914 წ.), ხოლო საქართველოში იგი გასაბჭოების შემდეგ ჩამოყალიბდა. ამიტომ, გასაგებია, სხვა იყო რუსი ფუტურისტების საწყისი პროგრამა და სხვა ქართველებისა. ქართული „მემარცხენეობის“ შემოქმედებითი პრინციპები უფრო რუსული ფუტურიზმის ახალი სახეობის — „ლეფის“ მხატვრულ კრედოს უკავშირდებოდა.

ფუტურიზმის ოფიციალური განაცხადი ქართულ მწერლობაში განეკუთვნება 1924 წელს, როცა გამოიცა ახალი ლიტერატურული ჟურნალი საკმაოდ უჩვეულო და უცნაური სახელწოდებით „H_2SO_4“. გოგირდმჟავას ფორმულის ემბლემად მიღება უკვე აშკარად მიანიშნებდა, რომ აღნიშნული ლიტერატურული გაერთიანება მიდიოდა თავისებურ შემოქმედებით გამოწვევაზე: სურდა არსებული ხელოვნების ქიმიური ანალიზისა და დაშლის გზით შეექმნა საკუთარი, სხვებისაგან მკვეთრად განსხვავებული იერსახე.

თეორიულად ამ დებულებებს ქართველი ფუტურისტები შემდეგნაირად ავითარებდნენ: „H_2SO_4“ გამოსვლით ქართული ხელოვნების არსებული პოზიციები დაირღვა. მომაკვდავ შკოლების ნარჩენმა თავი მოიყარა სქელტანიან საექსპლოატაციო ჟურნალებში... თ ა ნ ა დ რ ო უ ლ ო ბ ი ს კ ი ნ ე მ ა ტ ო გ რ ა ფ ი უ ლ გ ა დ ა ლ ა გ ე ბ ი ს დ ა ა ღ მ ო ჩ ე ნ ე ბ ი ს ო რ გ ა ნ ი ზ ა ც ი ა ა რ ი ს... კომუნისტურმა აღმშენებლობამ მოსპო ძველი ფსიქიკა, ჩვენ პარალელურად გვიხდებოდა დაგვეშალა ქართული შემოქმედების ანტირევოლუციონური ფორმულოვკა... რუსულ ფუტუ-

რიზმთან „H_2SO_4“ აერთებს მხოლოდ კომუნისტური სახელმწიფოებრივი გაგებიდან გამოსვლა!“.* პარალელურად საინტერესოა გავეცნოთ ნაწყვეტს „ლეფის“ განცხადებიდან: „В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укрепляя левое искусство, ЛЕФ будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра“** აქვე ბარემ გვინდა მოვიყვანოთ ერთი ამონაწერი ჟურნალ „მემარცხენეობიდანაც“: „მ ე მ ა რ ც ხ ე ნ ე ო ბ ა ს “ - ს მ ი ზ ა ნ - ს შ ე ა დ გ ე ნ ს ჩ ა მ ო ყ ა ლ ი ბ დ ე ს ნ ა მ დ ვ ი ლ ი მ ე მ ა რ ც ხ ე ნ ე ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა , გ ა ა ე რ თ ი ა ნ ო ს ა მ პ რ ი ნ ც ი პ ე ბ ი თ მ ო მ უ შ ა ვ ე ქ ა რ თ ვ ე ლ ი ხ ე ლ ო ვ ა ნ ნ ი დ ა ს ა ს ტ ი კ ი ბ რ ძ ო ლ ა გ ა მ ო უ ც ხ ა დ ო ს მ ე მ ა რ ჯ ვ ე ნ ე ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა ს . მეორე მხრივ გაუწიოს კონტროლი ყველა მემარცხენეობის სახელით შემოსულ კონტრაბანდას და გააერთიანოს მხოლოდ ის მუშაკები, რომელნიც ნამდვილ მემარცხენე პრინციპებით ასრულებენ სოციალურ დაკვეთას, რასაც მათ საბჭოთა საქართველო უყენებს“***.

ჩვენ შეუმცდარად შეგვიძლია დავადასტუროთ ზემომოყვანილი სამი ლიტერატურული დოკუმენტის საერთო მოდუსი და ხასიათი. ისინი ერთმანეთს ეხმაურებიან. ფუტურიზმი ჩემულობს რევოლუციური ეპოქის შესატყვის როლს; იგი მოწოდებულია ახლებური მხატვრული სიტყვით წინ გაუძღვეს სოციალიზმის მშენებელ ხალხს. რუსული ფუტურიზმის კვალობაზე, რომელიც ოქტომბრის მონაპოვართა დასამკვიდრებლად იბრძვის, ქართველ მწერალთა მემარცხენე რაზმი ასრულებს ახალი საქართველოს სოციალურ დაკვეთას, რაც თავისთავად, რასაკვირველია, ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვებითაა ნაკარნახევი. ფუტურიზმი მომავლის ხელოვნებაა, გამარჯვება ლიტერატურულ სკოლათა ურთიერთბრძოლაში მას დარჩება. აი ძირითადად, ის საერთო აზრი, რაც შეიძლება გამოვიტანოთ ციტირებული განცხადებებიდან.

აღნიშნული აზრის წინააღმდეგ ვის შეიძლებოდა რამე ჰქონოდა? ეს იყო პროგრესული და კეთილშობილური სურვილი, მაგრამ ის გზა და ხერხები, ფორმალური პოეტიკის საფუძველშივე მცდარი პრინციპები, რაც ქართულმა ლიტერატურულმა მემარცხენეობამ აირჩია თავისი შემოქმედებითი პროგრამის განსახორციელებლად, შეუძლებელს ხდიდა ამ გეგმის შესრულებას.

ქართული ფუტურიზმის ყველაზე თვალსაჩინო თეორეტიკოსი ბ. ჟღენტი შემდეგნაირად აყალიბებს ფორმალური პოეტიკის პრინციპს და მის სიცოცხლისუნარიანობას ახალ პოეზიაში: „გამოვალთ რა იმ დებულებიდან, რომ პოეზია იძლევა თავისთავად ღირებულ მხატვრულ ფაქტებს, ნათელი იქნება, რომ პოეზიაში არ შეიძლება გაირჩეს ფორმა და შინაარსი. ამის მაგიერ ახალმა პოეტიკამ იცის მასალა და ხერხი. მასალა, რომელიც არსებობს თავისთავად, სტილისტური ხერხების მეშვეობით ქმნის მხატვრულ ფაქტს, საკუთარი მხატვრული ფუნქციით. აქედან ცხადია, ფორმალური პოეტიკის ცნობილი ფორმულა: ხელოვნება არის ჯამი სტილისტურ ხერხებისა“.**** ადვილად მისახვედრია ამ მოსაზრების მიუღებელი ხასიათი, ხელოვნების ნაწარმოების მთავარი ფაქტორების, ფორმისა და შინაარსის უარყოფა და მისი შეცვლა სტილისტური ხერხების ჯამით. ამ საერთო დებულებით იყვნენ შეიარაღებულნი ჩვენი ფუტურისტები თავიანთ მხატვრულ პრაქტიკაში,

საილუსტრაციოდ საკმარისი იქნებოდა „H_2SO_4“-ის პირველი ნომრისათვის გადაგვეხედა, აქ ჩვენ შევხვდებით ცდებს თანადროულობის მოვლენების ფორმალური პოეტიკის ხერხებით ასახვისა. ავიღოთ, მაგალითად, ნიკოლოზ შენგელაიას ლექსი „მოხსენება პირველი“, წავიკითხოთ მისი ერთი ნაწილი:

---

* ჟურნ. „H_2SO_4“, თბ., 1924, №1 (მოწინავე).

** В.В. Маяковский. За что борется ЛЕФ?, том 2, М., 1939, 490.

*** ჟურნ. „მემარცხენეობა“, თბ., აპრილი, 1927, № 1, გვ. 3.

**** ბ. ჟღენტი, ფორმალიზმი და ხელოვნების კვლევის მეთოდოლოგიური პრობლემები, ჟურნ. „მნათობი“, თბ., 1926, №4, გვ. 170.

გულებში დასახლდა
ახალი ბედი,
სიყვარული ჩვენი
დედამიწას რომ აბრუნებს ღვედი
მანქანის ქშენით,
მუშშა
მუშშა
მუშშა
მუშშა
მუშა ამშენებელი გონება
მუშა რკინა ღონე და
მუშა პოეტი ორატორი
მუშა დიქტატორი
მუშას მუშტი
ურო
რომ აპობ ქონიან ღიპებს
და მირონცხებულ ჭიპებს.*

გვაძლევს თუ არა ამგვარი პოეტიკა ახალი ქვეყნის მშენებლის სახეს? ოდნავადაც არა, აქ არის ცალკეული, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ცნებების გროვა („მუშა“, „მუშა დიქტატორი“, „მუშის მუშტი“, „ურო“ და სხვ.) და არ არის მთლიანი მხატვრული სახე, რომელიც მკითხველში გამოიწვევდა ემოციურ დამოკიდებულებას საგნისადმი. ანდა, ამავე თვალთახედვით მივუდგეთ ს. ჩიქოვანის ერთ ადრინდელ ლექსს, რომელიც „გრდემლში“ დაიბეჭდა:

ფოლადის ყნოსვით
ანთებული ელექტრო ლამპებს
მთვარე ელანდება განაფითრები
მარქსის დოქტრინებით,
სახე მონარკინი
თუჯით ანალურჯი
ირეკს ფიგურები
სხივების ნარევს და
მიმდინარებს
ჟამი ნაჟანგი.**

არც ეს ლექსი გვაძლევს იმის შესაძლებლობას, რომ მასში ახალი ცხოვრების რაიმე ნიშანდობლივი სურათი დავინახოთ.

მაგრამ მივუბრუნდეთ „H_2SO_4“-ს. რას არ ვნახავთ აქ, გარდა ჭეშმარიტი ხელოვნებისა! ფუტურიზმი თავისი შემოქმედებითი პრინციპებით ეთვისება დადაიზმს, კონსტრუქტივიზმს და კუბიზმს. მათ ერთმანეთთან ანათესავებთ ნაწარმოების შინაარსობრივი დანიშნულების უგულებელყოფა და გარეგნული, გაუგებარი, უცნაური კონსტრუქციების პრიმატი. დავუკვირდეთ ჟანგო ღოღობერიძის ლექსების სათაურებს „პირდაპირ და შებრუნებულათ“, „ჟანგო დადა და ფაბრიკანტების კოალიცია“, „კომპოზიცია მეექვსე ბოძის“, ან ავიღოთ ერთი სტროფი მისივე ლექსიდან „თეორიები“.

* ნიკოლოზ შენგელაია, მოხსენება პირველი, ჟურნ. „H_2SO_4“ თბ., 19024, № 1.
** ს. ჩიქოვანი, დასავლეთი, ჟურნ.„ გრდემლი“, ქუთაისი, 1923, № 6.

ჟანგო ისე არღვევს საერთო წარმოდგენას
ბურთს რომ ფეხი გაკრათ ისიც მთლიანობაა
ჟანგო მოგიწოდებთ დაარღვიეთ მთლიანობა
ბურთი პოეზიის გულზე ჩამოკიდეთ
ფეხი გაკარით პოეზიას გული გაუსკდება.*

დადაიზმის მძლავრი გავლენა აქ სავსებით აშკარაა. ერთმანეთთან აზრობრივად დაუკავშირებელი, უცნაური და არაფრისმთქმელი სიტყვიერი კონსტრუქციებით სავსეა არა მარტო აღებული ჟურნალი და არა მარტო ჟ. ღოღობერიძის ნაწარმოებები, არამედ აღნიშნული ლიტერატურული ჯგუფის სხვა გამოცემები და სხვა პოეტების ლექსები. პ. ნოზაძე, აკ. ბელიაშვილი, შ. ალხაზიშვილი, ნ. ჩაჩავა, ბ. აბულაძე და სხვები თანაბრად სცოდავენ ამ მხრივ.

ვარ ნაღდი
როგორც იაგორას სასწორზე აწონილი
გირვანქა ხურმა,**

იკვეხის ა. ბელიაშვილი.

ავსტრალიაში მიდის პროპაგანდა
ჩემი ფეხების საჯარო ვაჭრობის
მე მინდა ვიყო ბორდოს თავადი
ან ინდოეთის ბოგდიხანი.***

— ეპასუხება მას ბ. აბულაძე.

სხვათა შორის დადაისტური გატაცებებით ურთიერთშეხვედრის წერტილს პოულობდნენ ქართველი ფუტურისტები და სიმბოლისტები. მოვიგონოთ, მაგალითად, ტ. ტაბიძის „დადაისტური მადრიგალი“ და სხვ.

ფუტურისტების გამოცემათა ზოგიერთი ფურცლიდან საერთოდ ვერაფერს ვერ გაიგებთ. ვითომცდა ეპოქისეული დინამიკის, მანქანათა ხმაურის, სივრცის განზომილებათა, ქიმიურ რეაქციათა, ოპტიკურ და აკუსტიკურ მოვლენათა შესატყვისად მათი ჟურნალ-გაზეთები აჭრელებულია ცნობიერებისათვის მიუწვდომელი ფრაზებით, მათემატიკური და ქიმიური ფორმულების მსგავსი განტოლებებით და მყვირალა ლოზუნგებით, როგორც, მაგალითად: პოეზია^2+ პოეტი=0; „ისტორიობგერა=სიტყვა ღირებულება“; ან „3 პოეზია^2+2 პოეტი=0, პოეზია^2+პოეტი=0, რის დამტკიცებაც გვინდოდა“.**** ან კიდევ გავიხსენოთ ფუტურისტების მიერ შექმნილი ტერმინოლოგია: „სიტყვის ქიმიური ლაბორატორია“, „ლიგვოტეხნიკა“, „სიტყვის ინჟენერია“, „სიტყვის ფაბრიკა „ოპტიო–აკუსტიკა“***** და სხვ..

ასეთს სიტყვაქმნადობასა თუ აკრობატიკას თავისი თეორიული დასაბუთება სჭირდებოდა და ფუტურისტები ამისთვისაც მზად იყვნენ. „ყოველი სიტყვა ჯერ ხმა არის, მერე შინაარსი, — წერდა შ. ალხაზიშვილი, — ამიტომ ყოველი სიტყვა მისაღებია ინდივიდუალურად. მაგალითად ჩემთვის სიტყვა „ოფლი“ უფრო ლამაზია ვიდრე „ვარდი“. აზრი, იდეა, შინაარსი მეორე ხარისხის ეკვივალენტია“.****** ეს ისევ ფორმალური პოეტიკის რეციდივია, ისევ მხატვრული ნაწარმოების, როგორც შინაარსმოკლებული კატეგორიის მცდარი ქადაგებაა. ფუტურისტების პრეტენზია — პოეზიაში შინაარსის ხარჯზე ფორმალურ–სტილისტური ხერხების წინ წამოწე-

* ჟანგო ღოღობერიძე, თეორიები, ჟურნ. „H_2SO_4“., თბ. 1924.
** ა. ბელიაშვილი, XXX, ლიტერტურა და სხვა, თბ., 1924–25, № 1.
*** ბიძინა აბულაძე, მოგზაურობა, ჟურნ. „H_2SO_4“., თბ., 19024, № 1.
**** ბიძინა აბულაძე, მოგზაურობა ჟურნ. „H_2SO_4“, თბ., 1924, № 1.
***** შალვა ალხაზიშვილი, პოეზია, ლიტერატურა და სხვა, თბ., 1924–25, № 1, გვ. 61.
****** შალვა ალხაზიშვილი, პოეზია, ლიტერატურა და სხვა, თბ., 1924–25, № 1, გვ. 61.

ვისა — ვერ ამართლებს თავის დანიშნულებას, რამდენადაც აზრთან ერთად მათი ნაწარმოებების არც ფორმაა გასაგები და მიმზიდველი.

საქმეს უფრო ართულებს „ზაუმი“, რაც რუსულ ფუტურიზმში გამოვლინდა თავისი „კლასიკური“ სახით (ხლებნიკოვი, კრუჩონიხინი). მართალია, „ზაუმი“ ლექსიკის ორკესტრირებას ემყარება და შედარებით უფრო მსუბუქი წყობით ხასიათდება, მაგრამ თვით ეს ორკესტრირება მოჩვენებითია, სიტყვათა შეთანხმება შემთხვევითი და უაზრო, რაც გონების მიღმა კატეგორიას უფრო განეკუთვნება. პოეზიის ამგვარ მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ნ. ჩაჩავას ლექსი „ღერო და ღერძი“:

ღერო მღეროდა,
ღერო ღერძი და...
გაზანგულ ზურგზე
ოქროს ვერძი დევს.
ვერძი ძუძუს სძოვს,
ვერძი ვერძს ზრდიდა.
ღეროს სიმღერას
ღერძი ვერ ზიდავს“.*

მიუხედავად მეტრულ-რიტმული სიმწყობრისა და ალიტერაციული ბგერადობისა, ამ სტრიქონებში რაიმე შინაარსის ამოკითხვა დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული, რადგანაც აქ სუფთა თვითმიზნურ-ფორმალისტურ ვარჯიშთან გვაქვს საქმე.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ფუტურისტები შემოქმედებითს ნათესაობას პოულობდნენ ხელოვნების სხვა დარგებთან და ფორმალური პოეტიკისა და „ზაუმის“ თვისებებს ნახულობდნენ კონსტრუქტიულ და კუბისტურ მხატვრობაში. შემთხვევითი არ იყო, რომ ქართველ ფუტურისტთა გაერთიანების წევრები იყვნენ მხატვრები, ირაკლი გამრეკელი და ბენო გორდეზიანი, რომელთა ნამუშევრების რეპროდუქციები დაიბეჭდა „H_2SO_4“-ში. ერთ-ერთ სტატიაში აღნიშნული საკითხის თაობაზე ჟ. ღოღობე-რიძე ასე ავითარებს თავის აზრს: „არსებობს შემოქმედება „ზაუმ“, რომელიც არ ეძებს ახალ სიტყვებს. უმთავრესად ეყრდნობა მხატვრობას და ნივთების გადალაგებას... მხატვარ გამრეკელის სურათში „მე და ცირკში“ მ ე მ ო ძ რ ა ო ბ ა მ ე ს მ ი ს დ ა ვ ხ ე დ ა ვ ხ მ ა ს. სივრცე ჯამბაზსა და მხატვარს შორის შემოკლებული, დაყვანილი ფორმების შენაერთებამდე იგივეა, რაც „ზაუმ“, რომელიც გრაფიკამდე მიდის“.** კუბისტურ-კონსტრუქტივისტული გრაფიკისა და „ზაუმის“ დაკავშირება, მართლაც, შეიძლება ხერხდებოდეს, მათი უსაზღვრო პირობითობის გამო, კრიტიკოსის ნათქვამი, რომ მას გამრეკელის სურათში მოძრაობა ესმის და ხედავს ხმას, უეჭველად საყურადღებოა, მაგრამ იგი ვერ ითვალისწინებს. მხატვრობასა და პოეზიას შორის წყალგამყოფ საზღვარს, რაც ლესინგს აქვს დადგენილი*** და წინასწარ შემუშავებული აზრისა თუ სურვილის გამო, უკიდურესობაში ვარდება.

ჩვენი ფუტურისტების მხატვრულ ნაწარმოებებში ძალაუნებურად მოწმენი ვხდებით ქართული ლექსის დეფორმაციისა, როგორც შინაარსის, ისე მხატვრულობის მხრივ, როცა იშლება საზღვრები პოეზიასა და პროზას შორის. ამ ლექსების იდეურ-მხატვრული გააზრება ვერ პასუხობს იმ შემოქმედებითს პროგრამას, რაც მემარცხენეობამ დაისახა საქართველოს ახალი ცხოვრების ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს „ლეფის“ ერთ-ერთი განცხადება, რომელსაც ხელს აწერენ ვ. მაიაკოვსკი და ო. ბრიკი. აი, ერთი ადგილი ამ განცხადებიდან: „Мы не хотим знать различья между поэзией, прозой и практическим языком. Мы знаем единный материал слова и пускаем его в сегодняшнюю обработку“.****

---

* ნიკოლოზ ჩაჩავა, ღერო და ღერძი, ჟურნ. „დროული“, თბ., 1926, № 3.

** ჟანგო ღოღობერიძე, მზადება... ჟურნ. „H_2SO_4“, თბ., 1924, № 1, გვ. 22.

*** Лессинг, Лаокоон..., М., 1957.

**** В.В. Маяковский, том 2, М., 1939, с. 498.

ყოველივე ზემოთქმულს თუ გავითვალისწინებთ, საკვირველად მოგვეჩვენება ქართველი ფუტურისტების განცხადება: „ჩვენი დადა, ფუტურიზმი და კონსტრუკტივიზმი იხსნება, სრული რევოლუციონური და კომუნისტური აღმშენებლობითი საწყისით“.*

ჩვენ განგებ ბოლოსთვის შემოვიტოვეთ სიმონ ჩიქოვანი — ქართული ფუტურიზმის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი და მეთაური, შემდგომში გამოჩენილი საბჭოთა პოეტი. ჩვენი ასეთი გადაწყვეტილება ემყარება იმ თვალსაზრისს, რომ ს. ჩიქოვანის ოციანი წლების ლირიკის განხილვა ნიშნავს ქართული ფუტურისტული პოეზიის შეფასებას საერთოდ, რამდენადაც ს. ჩიქოვანის ლექსებში სრული თვალსაჩინოებით მოჩანს აღნიშნული პოეტური სკოლის სახე, მისი ნაკლოვანებანი და ღირსებაც.

დავიწყოთ იქიდან, რომ ერთ-ერთი თავისი პირველი ლექსი ს. ჩიქოვანმა გამოაქვეყნა პროლეტმწერალთა ასოციაციის ორგანო „გრდემლში“. ამ ფაქტით გამოწვეული გაკვირვება ლექსის წაკითხვისთანავე ნელდება, რადგანაც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, ეს ნაწარმოები თავისი შესრულების მანერით ფუტურისტული მხატვრული აზროვნების მაგალითს წარმოადგენს, ეს იყო ერთ-ერთი სიმპტომი პოეტის შემოქმედებითი გატაცებისა და მართლაც, ლიტერატურული მემარცხენეობის ჩამოყალიბების შემდეგ, რაშიაც ს. ჩიქოვანს ერთ-ერთი მთავარი ორგანიზატორული როლი მიუძღვის, უფრო გაღრმავდა აღნიშნული ტენდენცია მის პოეზიაში, „H_2SO_4“-ის პირველსავე ნომერში მოთავსებული მისი ორივე ლექსი („სანაპირო სიმღერა „ხაბო“ და რომანტიული პლაკატი“) და საპროგრამო სტატია („პროექტი ახალი კრეისერის“) მოწმობს მათი ავტორის მიერ არჩეულ შემოქმედებითს გზას, რაც ფუტურიზმისა და დადაიზმის თავისებურ შენაერთს წარმოადგენს. „რომანტიული პლაკატის“ ერთი ადგილის დამოწმებაც კი დაგვაჯერებს დადაისტური მხატვრული მეტყველების გავლენის ძალას.

კრახმალის გრძნობას დაარქმევთ ამ ლექსს უგემურს
ბანალური რომანტიზმი ბარგათ გადამაქვს
შეძლება გექნეთ გამოცვალოთ გრაფიკა სტრიქონის
აგებულ ასოების ქვეშ
დარჩება ჩრდილი რეზინის.**

ხოლო „სანაპირო სიმღერა „ხაბო“ „ზაუმისა“ და „დადას“ სანიმუშო შენაზავია:

მეკობრეებს ხიფათს აბრუებს ხაბო
ხარბი აბრეშუმის ხორგი ხაბო,
რაგუ ხრეში ხარდინგი ხაბო
ბობოლი ბეგო ოფოფი ხაბო
აქლემები იალქაგარებს მიბღავის
იალქაგარი აგარებს დახევს.
იალქაგარი დორდო შორეულ ხაბოს
იალქაგარი ღრევა და ჩაფი
შორს ნიჩაბები ტალღებს მიაპობს.***

მაგრამ როცა ს. ჩიქოვანის „ზაუმურ“ ლექსებზე ვმსჯელობთ, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ისეთ ცნობილ ნაწარმოებს, როგორიცაა „ცირა“, რომელიც გამოირჩევა თავისი მსუბუქი ორკესტრალობით:

* ჟურნ. „H_2SO_4“, თბ., 1924, № 1 (მოწინავე).
** სიმონ ჩიქოვანი, რომანტიკული პლაკატი, ჟურნ. „H_2SO_4“, თბ. 1924. № 1.
*** სიმონ ჩიქოვანი, სანაპირო სიმღერა „ხაბო“, მხოლოდ ლექსები, თბ., 1930, გვ. 151.

ბაიდე ბაიდებს
ბუდე ბაიდებს
ცირა მუხლებზე გულფილტვს დაიდებს
აიდა-ბაიდებს, აიდო ბაიდებს
ცირა ციბა, ცირა წარბი ცირა წაბლი წარბენილი
უდე ბუდე
უდევს ბადე
და ბაიდებს
ობადები აბადია.*

მუსიკალური ეფექტი აქ მართლაც ფაქტია, მაგრამ ესაა უშინაარსო მუსიკა. ესეც უნდა ითქვას, ს. ჩიქოვანის „ზაუმი“ მასალას ხალხურ მეტყველებაში ნახულობს. პოეტი ახდენს ქართული ხალხური, განსაკუთრებით, მეგრული, გამოთქმების თავისებურ ვარირებას და უპირატესად ამ გზით ჰქმნის „ზაუმურ“ კონტექსტებს. საინტერესოა, რომ თავისი ამგვარი გატაცება თვით ავტორმა ორკესტრალობის მოტივით გაამართლა, როცა „ზაუმური“ ლექსების ციკლს „ორკესტრული ლექსალობა“ დაარქვა.

საბედნიეროდ, შემოქმედებითი ბურუსი ს. ჩიქოვანის პოეზიაში დიდხანს არ გაგრძელებულა. მალევე მის ლექსებში, ფუტურისტული გადმონაშთის პარალელურად, ჩნდება რეალისტური ელემენტი, რაც თანამიმდევრულად ვითარდება და სდევნის ძველ განწყობილებასა და წარმოსახვის ხერხებს. ამ მონაკვეთს განეკუთვნება ლექსები: „ჩემი სიტყვა ჩემს შესახებ“, „მიძღვნა ახალ პოეტებს“, „ძველ პოეტს“, „გაბაასება ახალ მკითხველთან“, „ჩადრი“, „მუშათა კლუბი საფრთხეშია“, „მოწოდება“. „ოქტომბრიდან ოცდაშვიდამდე“, „ხალხური“, „მყინვარი“ და სხვ. ამ ნაწარმოებების კითხვის დროს ცხადად ვგრძნობთ თუ როგორ ებრძვის ფუტურიზმს ახალი ტენდენცია, თუ როგორი თანდათანობით იხვეწება პოეტური მეტყველება. „მე მინდა სულის და ხასიათის ძირეულად გამობრუნება“ — აცხადებს პოეტი, ან „მე ფუტურიზმი, ბრძოლა, კივილი, რევოლუციის ძარღვების ნაშთი; ძირს ჩამოსული მწერლის კიბიდან პროლეტარების სიღრმეში გავჩნდი“.** ამ ლექსების როგორც თემატიკას, ისე მხატვრულ ლექსიკას აშკარად ატყვია ვ. მაიაკოვსკის გავლენა. გავიხსენოთ თუნდაც „მოსკოვი დიდი, კრემლი დგება მაიაკოვსკივით“. აქ მარტო მაიაკოვსკის ხსენებაში არ არის საქმე, არამედ მთავარია შედარების, სახის შექმნის პრინციპი. როგორც ითქვა, ს. ჩიქოვანის პოეტური სიტყვა აშკარად დაწმენდისა და რეალიზმის გზით მიდის. საილუსტრაციოდ ავიღოთ, თუნდაც „მგზავრის სიმღერა“, რომელიც 1927 წელსაა დაწერილი:

მომნდომებიხარ, მომგონებია
ლერწმებ აწვდილი შენი სხეული
ეს ვაგონებიც მონგოლებია
და მე მგზავრი ვარ შენგან წყეული.
ალბათ ვიქნებით სადგურში დროზე
ჩაქვრენ მინდვრებში ჩრდილნი მთებისა;
შენზე ვიფიქრო თუ სამშობლოზე
გამხადე ღირსი ყურადღებისა.***

ძვრები შეინიშნებოდა ქართული ფუტურიზმის სხვა წარმომადგენელთა ლირიკაშიც. ნელ-ნელა მათს ლექსებში სუსტდება ძველი გავლენა, „ზაუმი“, იჭრება ახალი თემები, ხალხური კილო, ხალხური ინტონაციები:

* სიმონ ჩიქოვანი, სანაპირო სიმღერა „ხაბო“, მხოლოდ ლექსები, თბ., 1930, გვ. 151.
** სიმონ ჩიქოვანი, გაბაასება ახალ მკითხველთან, ლექსები, თბ., 1934, გვ. 33.
*** სიმონ ჩიქოვანი, მგზავრის სიმღერა, ჟურნ. ქართული მწერლობა, თბ., 1928, № 2-3.

ფარა უყვარდა ჯაფარას
ფარა ფრთამარილისაო,
თოლი თოლს მისცა საფარად,
გული რქით ამოგლისაო.*

ესაა ერთი სტროფი ნ. ჩაჩავას ლექსიდან „ჯაფარა“, სადაც გარკვეულად მოჩანს ფუტურიზმის, როგორც მხატვრული მეტყველების სტილის, უარყოფა.

მიუხედავდად იმისა, რომ ფორმალური პოეტიკა უარყოფდა მხატვრული სახის განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ლიტერატურულ ნაწარმოებში, მემარცხენეთა ლექსებში მაინც შევხვდებით ზოგიერთ საინტერესო პოეტურ სახეს, როგორც, მაგალითად, „ვარსკვლავები ყრია ღამის ჯიბეში“, „და ჩემი მხრები შენი ტრფობით ჩამოთოვლილი“ (ს. ჩიქოვანი); „მზე გაცივდა მთაზე ავად და ახველებს ჯიხვის რქაზე“ (ნ. შენგელაია); ანდა: ჟ. ღოღობერიძის ორიგინალური მეტაფორა — „ცხენის სირბილიდან ქუჩა დაიბადა“, რომელსაც ფუტურისტები რეკლამას უკეთებდნენ.

დავასკვნით, ქართველი ფუტურისტების ლიტერატურული გაერთიანება ვერ ამართლებდა თავის მიზანდასახულებას — ყოფილიყო ახალი ყოფის, სოციალისტური აღმშენებლობის მხატვრულად ამსახველი და პროპაგანდისტი. ამაში მას ხელს უშლიდა ფორმალური პოეტიკის მიჩნევა მხატვრულ-შემოქმედებით პრინციპად და ჯგუფური კარჩაკეტილობა.

* ნ. ჩაჩავა, ჯაფარა, ჟურნ. ქართული მწერლობა, თბ., 1926; № 1.

მანანა კვაჭანტირაძე

ახალი სამეცნიერო კრებული მოდერნიზმისა და რეალიზმის შესახებ

სამეცნიერო კრებული, რომელზედაც ამ წერილში გვექნება საუბარი და რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქიფანიძის 130 წლისთავს ეძღვნება, თემატურია. თემა კრებულის სათაურშივეა მითითებული: „ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე“. მოგეხსენებათ, მიჯნის საკითხი ყოველთვის პრობლემურია და ამდენად, წინამდებარე გამოცემაც ასახავს იმ სირთულეებსა და მრავალფეროვნებას, რომელსაც პრობლემა წამოჭრის. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ კრებულის მცირე მოცულობის მიუხედავად, ავტორთა ჯგუფმა წარმატებით გაართვა თავი დასახულ ამოცანას — წარმოდგენილი კვლევები ღრმაა და მრავალფეროვანი, განსხვავებული მიმართებების, პრობლემებისა და სიახლეების შემცველი.

მოგეხსენებათ, მიხეილ ჯავახიშვილიცა და ნიკო ლორთქიფანიძეც რეალიზმისა და მოდერნიზმის მიჯნაზე მოღვაწეობდნენ. აქ მიჯნა ლიტერატურული პროცესის მხოლოდ ისტორიულ- ქრონოლოგიურ ასპექტს არ გულისხმობს, უფრო მნიშვნელოვანი ესთეტურ-მსოფლმხედველობრივი გადასასვლელია. ქართული ლიტმცოდნეობის ტრადიციული შეფასებით, მიხეილ ჯავახიშვილი რეალისტია, ნიკო ლორთქიფანიძე იმპრესიონისტადაა აღიარებული. როგორც კრებულში წარმოდგენილი წერილების კონკრეტული შინაარსი, ისე მისი კარგად გააზრებული კონცეპტუალური ფონი წარმოდგენას იძლევა იმაზე, თუ რა პრობლემების წინაშე იდგა ზოგადად ქართული მწერლობა და კონკრეტულად, ახალი დროის ეს ორი გამოჩენილი პროზაიკოსი XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში, როგორც პოლიტიკურ-იდეოლოგიური, ისე კულტურული და ესთეტიკური თვალსაზრისით და რა ახალი პრობლემების ფონზე კითხულობს და აანალიზებს მათ შემოქმედებას თანამედროვე ლიტმცოდნეობა.

ამ პრობლემების სიღრმეში მკითხველს მიუძღვება კრებულის პირველივე წერილი ბელა წიფურიას ავტორობით — „მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში“ და ასრულებს ირმა რატიანის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ხასიათის კვლევა „ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები. მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“. ამ ორ წერილს შორის არსებულ რეცეპციულ სივრცეში მოთავსებულია მე-20 ს-ის ორი კლასიკოსი ბელეტრისტის მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედების ცალკეული ასპექტები, დასმული მიჯნის პრობლემის ფონზე. იმისათვის, რომ ზოგადი წარმოდგენა მაინც შეგვექმნას კრებულზე და ვუპასუხოთ კითხვას, რა გაკეთდა ახალი და მნიშვნელოვანი ამ კრებულით ჩვენს ლიტმცოდნეობაში, რით შეივსო და რა გაცხადდა ამ, ანალიტიკური ხარისხის თვალსაზრისით, საკმაოდ საყურადღებო გამოცემით, მივყვეთ თანმიმდევრობით.

ბელა წიფურიას წერილი საგულისხმო კულტუროლოგიური აქცენტებითაა დატვირთული. მისი მოსაზრებით, აღნიშნულ პერიოდში ხდება „ქართული კულტურის დასავლურ გამოცდილებასთან სინქრონიზაცია“, „ავტორები აშკარად გამოხატავენ ინტერესს არა რუსული, არამედ საკუთრივ დასავლური კულტურული სივრცისადმი“. რამდენადაც საკითხს ვიცნობ, ვგონებ, ეს უკანასკნელი მოსაზრება პირველადაა მოწოდებული ასეთი მკაფიო მახვილით. იგი გამყარებულია მოდერნისტებამდელ ქართველ მწერალთა შემოქმედებითი გამოცდილებით და მკვლევრის აზრით, გამოხატავს შემოქმედებითი ცნობიერების ანტიკოლონიალურ სულისკვეთებას — დაუპირისპირდეს რუსეთის კულტურულ ცენტრად აღიარების ტენდენციას უკვე XIX საუკუნეში, უკვე ილიას „მგზავრის წერილებში“ (ფრაგთან შეხვედრის ეპიზოდი). ამ ტრადიციით ზურგგამაგრებულები, ქართველი მოდერნისტები იმპერიულ მითს

რუსეთის კულტურული უპირატესობის შესახებ უპირისპირებენ ახალ მოდელს, რომლის თანახმადაც ცენტრად უკვე ქართული კულტურაა აღიარებული, რაც „რეალობად იქცევა საქართველოს პირველი რესპუბლიკის პერიოდში". თბილისი გვევლინება „ასტრალურ ისრად", „რუსი მოდერნისტების თავშესაფრად", „აღთქმულ ქვეყნად" (ოსიპ მანდელშტამი). წერილში გამოთქმული არაერთი საინტერესო მოსაზრება შესაძლებლობას გვაძლევს განსხვავებული კუთხით შევხედოთ ქართულ მწერლობაში გაჟღერებულ, ნაციონალური იდენტობის ახალ ვერსიებს, თვით „ქართული მესიანიზმის" იდეასაც, რაც, მკვლევრის აზრით, აიხსნება ევროპეიზაციის პროცესის გარდაუვალობის ფონზე ნაციონალური კულტურული სახის გაცნობიერების სურვილით, უფრო ზუსტად კი — ევროპული კულტურის წინაშე მტკიცე პოზიციის მოპოვების განზრახვით. მიუხედავად იმისა, რომ ქ-ნ ბელას წერილი ზოგადკულტუროლოგიური და ლიტმცოდნეობრითი ხასიათისაა და ჩვენს იუბილარებზე კონკრეტულად არ ჩერდება, იგი მკაფიო წარმოდგენას იძლევა კონტქსტზე და შესაძლებლობას გვაძლევს კვლევა გავაგრძელოთ რიგი ჯერაც შეუსწავლელი კონცეპტების მიმართულებით მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში, მაგალითად, აღმოსავლურ-დასავლური კულტურის სინთეზი თავისი ქართულ-კავკასიური სპეციფიკით, თბილისური ტექსტი და ქალაქური კონტექსტი, საქართველოს კულტურული მისია, ეროვნული და კულტურული იდენტობის პრობლემა და მრავალი სხვა.

მიუხედავად იმისა, რომ ბ. წიფურიას მოსაზრებით, „მოდერნიზმი იმ პერიოდის საქართველოში ნამდვილად არის დომინანტური სტილი", თამაზ ვასაძე თავის წერილში „სულიერების პირველუჯრედი" სწორედ ტრადიციულ, სულიერი და სოციალური თვალსაზრისით უმაღლესი ღირებულების კონცეფტს — ოჯახს — იკვლევს ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში. დამეთანხმებით, ჩვენს ლიტმცოდნეობაში ეს თემა ჯერჯერობით თითქმის ხელდაუკარებელია და თ. ვასაძის ეს არჩევანი მით უფრო დასაფასებელია, რომ, დამკვიდრებული შეხედულებით, მოდერნისტული კონტექსტი ტრადიციული ღირებულებებისათვის არახელშემყობი კონტექსტია. ბ-ნ თამაზს აინტერესებს ამ მტკივნეული თემის კონტრასტული მსოფლმხედველობრივ-სტილური გადაწყვეტები ორივე მწერალთან, ერთთან — იმპრესიონისტული, მეორესთან — „მწარე სკეპტიკური ტონალობით, დაუნდობელი სარკაზმით" გაჯერებული რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდით შესრულებული.

მაია ჯალიაშვილი განიხილავს „მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმს, როგორც მოდერნიზმის ალტერნატივას". მიხ. ჯავახიშვილის წერილებიდან ცნობილია, რომ საკუთარ სამწერლო გზას იგი ნეორეალიზმად მოიხსენიებდა. ამდენად, თითქოს არაფერია მოულოდნელი და საკამათო იმაში, რომ მისი შემოქმედების განმსაზღვრელ მეთოდად ნეორეალიზმი მივიჩნიოთ, თუმცა, აქ არის ერთი „მაგრამ", რომელიც „ნეორეალიზმის, როგორც მოდერნიზმის ალტერნატივის" თეზის მიმართ დამატებით კითხვებს ბადებს: მოდერნიზმი ხომ თავის არადეკადენტურ გამოვლინებაში, სწორედ რაციონალიზმით დაუძლურებული ევროპული ცნობიერების განკურნებას ისახავდა მიზნად, სწორედ „უძვლო და უსისხლო სხეულის" გაჯანსაღებას, სასიცოცხლო ინსტინქტებთან, ყოფიერების პირველქმნილ ძალებთან, მითთან მიბრუნებას. ვფიქრობთ, ასეთი მოდერნიზმი ვერ იქნებოდა მ. ჯავახიშვილის რეალიზმის ალტერნატივა. იგი უთუოდ შედიოდა ნეორეალიზმის მწერლისეულ გაგებაში. მიხეილ ჯავახიშვილი რეალისტი იყო, გნებავთ, ნეორეალისტი (თავსასრთი „ნეო" აქ უფრო რეალიზმიდან ახალ სივრცეში „გასვლაზე" მიგვანიშნებს და არა ალტერნატიულობაზე), თავისი დიდი ერთგულებით ხილული და გრძნობადი რეალობისადმი, მისი მრავალგვარი გამოვლინებისადმი, მათ შორის ფსიქიკის სიღრმისეული შრეებისა და კონკრეტულად, არაცნობიერისადმი, მაგრამ,ვიმეორებთ, იგი ვერ იქნებოდა მოდერნიზმის იმგვარი გაგების ალტერნატივა, ზემოთ რომ ვახსნეთ. თავისთავად, ქ-ნი მაიას მიერ წამოჭრილი საკითხი ძალზე საინტერესოა. ვნახოთ, რა არგუმენტებს

შემოგვთავაზებენ სხვა მკვლევრები ამასთან დაკავშირებით.

„კერია–მიწა–მამული–სამყარო“ — ასეთ მოდელში უყრის თავს ინგა მილორავა ნიკო ლორთქიფანიძისეულ ყოფიერების აღქმასა და გამოსახვის თავისებურებებს. ამ სივრცული მოდელის საფუძველში დევს სამშობლოს, როგორც უმაღლესი მიღმური იდეის ხილული სახის კონცეფცია და მას მყარი ცენტრიდანული სტრუქტურა აქვს: ცენტრი—წერტილი—კერია. ინგა მილორავას კარგად მიგნებული ანალოგია სამყაროს წარმომშობის ე. წ. „აფეთქების თეორიასთან“ წარმოდგენას გვაძლევს იმ სულიერი ენერგიის შემდგომ მოძრაობაზე, უსასრულო განფენილობაზე, რომელიც კერიის ქვაშია კონცენტრირებული, ხოლო იქ, სადაც ინგრევა საწყისი წერტილი-კერია, სულიერი მოძრაობა წყდება და ქ-ნ ინგას აზრით, იშლება შემდეგი შრეც — მამული. წერილში იგრძნობა მასალის ფაქიზი აღქმა და მისი ინტელექტუალური ტრანსფორმაციის კარგი უნარი.

„მწერალი უპირველეს ყოვლისა ვალშია თავისი დროის წინაშე“ — წერდა მიხეილ ჯავახიშვილი. დროს მიმართ ეს გამძაფრებული პასუხისმგებლობა, გარკვეულწილად, ხსნის მწერლის ინტერესს ტრიქსტერის მიმართ. ტრიქსტერი (ინგლ.) — მოხერხებული, გაიძვერა, ილუზიონისტი, ფლიდი, ავანტიურისტი და თაღლითი — XX საუკუნის კულტუროლოგიასა და ფილოსოფიაში აღიარებულია მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთ ძირითად პერსონაჟად. ჩემი, როგორც მკვლევარის ინტერესი მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მიმართ სწორედ ტრიქსტერის ტიპისადმი მწერლისა და თვით იმდროინდელი სოციოკულტურული გარემოს განსაკუთრებულმა ინტერესმა განსაზღვრა. ჩანს, მწერალი ბევრს ფიქრობს მომავალზე, ცდილობს გაარკვიოს, რა სჭირდება საზოგადოებას, გრძნობს ეპოქათა გზაჯვარედინს, როცა წესრიგს, სისტემას ქაოსი ენაცვლება და ღირებულებები აზრს კარგავენ, როცა ცხოვრება ტრაგიკომიკურ ელფერს იძენს და დეფორმირებული სინამდვილე გროტესკული პროფილით იმზირება. ამ დროს სცენაზე გამოდის ტრიქსტერი — ფარისის მთავარი პერსონაჟი და გმირის მანტიით იმოსება. რას ეუბნება ეს რომანი თანამედროვე მკითხველს, როგორია ტრიქსტერის აღქმა გლობალურ მსოფლიოში, ტრავესტულ დროში, ანუ XX ს-ის ისტორიულ მონაკვეთზე? „დღევანდელ ეპოქას სული არა აქვს და თუ აქვს, მძულვარებაა მისი სახელი“ — ეს მიხეილ ჯავახიშვილის დასკვნაა. ამ ფონზე კვაჭიც უსულოა. არასოდეს ეძებს თანაგრძნობას — მხოლოდ გამოსავალს, არავინ უყვარს — მხოლოდ იყენებს. არასდროს არაფერს ნანობს იმის გარდა, რაც და ვინც ვერ გამოიყენა, ვერ „გააიმასქნა“, ვერ აცდუნა და გააბრიყვა. პარადოქსია, მაგრამ ტრიქსტერი სწორედ სოციოკულტურული ქაოსის წყალობით იკვრება და ძლიერდება. სოციალურად, ზნეობრივად, ინტელექტუალურად უსახო და ამორფული, კვაჭი ყოველ დაბრკოლებაზე „გაშტიკინდება“ ხოლმე. იგი მოქმედია — უმოქმედოთა შორის, მოძრავია — უმოძრაოთა შორის, გადაწყვეტილების უყოყმანოდ მიმღებია, — დაეჭვებულთა შორის. ტრიქსტერი პარადოქსია, მაგრამ პარადოქსული ეპოქისთვის ის გმირი და დემიურგია. მწერალი თხზავდა ანტიგმირს, რათა გმირი შეეხსენებინა საზოგადოებისათვის, რაინდობის დაკარგული იდეალის სიმძაფრე და ხსოვნა გამოეწვია ქართველებში. ის, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო მისთვის ეს ამოცანა, უბის წიგნაკში აქვს ჩანიშნული: „ვინც ვაჟკაცია, გამოკვლევა დაწეროს ამ თემაზე: ვაჟკაცობის კულტი ქართულ მწერლობაში და ხალხურ პოეზიაში. ეს დედაღერძი უნდა აღსდგეს, თორემ სულ დავიღუპებით“. ცხადია, გმირთა შექმნა ფსევდოგმირების ეპოქაში ძალზე სარისკო საქმე იყო (მხატვრული დამაჯერებლობის თვალსაზრისით). თუკი ნიკო ლორთქიფანიძე რაინდის ხსოვნას ისტორიულ სურათებში აცოცხლებდა, მიხ. ჯავახიშვილმა შექმნა ტრიქსტერი და მისი მეშვეობით შეეცადა დაკარგული იდეალი შეეხსენებინა საზოგადოებისათვის. მისი სატირა დროზეა დამიზნებული, პირდაპირ უყურებს დროის მახინჯ სახეს, კვაჭის სიცოცხლისუარიანობას და გავრცელების საშიშ მასშტაბებს, საზოგადოების ყველა ფენის თაღლითურ სულისკვეთებას. კვაჭი საშიშია, მაგრამ მას ითმენენ, ითმენს მწერალიც.

იქნებ იმიტომ, რომ რაინდის „მემორიალური სივრცე“ საბოლოოდ არ დაცარიელდეს? რომანის ფინალური ფრაზა „მესმის და ვიცი შენი, კვაჭი“ — საუკუნეს წვდება. მწერლის გამჭოლი მზერა და ხმა გაფრთხილების ინტონაციას შეიცავს.

თავის მშვენიერ წერილში რუსუდან ბურჯანაძე ნიკო ლორთქიფანიძეს განიხილავს, როგორც ადამიანის უფლებათა დამცველს. წერილი კაცობრიობის დღევანდელი რეალობის ერთი უაღრესად მტკივნეული პრობლემის შეხსენების წარმატებული მცდელობაა: „გრანდიოზული აღმშენებლობების მიღმა ვერშემჩნეული, უძღები აგრესიის შედეგად ტრავმირებული თუ, უბრალოდ, განგებისაგან განწირული ადამიანის დახმარების“ აუცილებლობა. წერილში ნიკო ლორთქიფნიძე თავისი ღრმად ადამიანური, რაფინირებული, კაცთმოყვარე პროფილით იმზირება, რ. ბურჯანაძის სიტყვით, „ამ ერთადერთი და განუმეორებელი ქვეყნიერების ქომაგად და მონაღვლედ“. მკვლევარი ამჟღავნებს საარგუმენტაციო მასალის შერჩევის, მის მიღმა მწერლის სათქმელის ამოცნობის ფაქიზ ალღოს და საგულისხმო დასკვნას გვთავაზობს: სამშობლოსთან იდენტიფიკაცია იწყება იმავ წამს, როგორც კი ადამიანში დროებით მიძინებული ღირსების გრძნობა იღვიძებს.

ნონა კუპრეიშვილის წერილი „მხატვრული და ეკონომიკური დისკურსის კორელაცია „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით“, შრომის კულტურისა და ეკონომიკის, როგორც კულტურის ფორმის მიმართ მიხ. ჯავახიშვილის პუბლიცისტურ წერილებში გამოთქმულ მოსაზრებებსა და მათ მხატვრულ რეალიზაციას ეხება. ჯავახიშვილისათვის, მკვლევარის მართებული შეფასებით, კულტურის ეს ფორმა ახალი ქართველის თვითდადგენის, თვითრეალიზაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით ქ-ნი ნონა მიხეილ ჯავახიშვილს, სრულიად მართებულად მიიჩნევს ილიას ტრადიციის გამგრძელებლად და შემდეგ საყურადღებო მოსაზრებას გვთავაზობს: „კონტრასტი, რომელიც მთელი რომანის მანძილზე (იგულისხმება „ჯაყოს ხიზნები“) ნაკაცარის თეორიულსა და პრაქტიკულ მომზადებას შორის იგრძნობა, ქართული ინტელიგენციისათვის მწერლის მიერ გამოტანილი ვერდიქტის მხატვრული ტრასფორმაციის ფორმად აღიქმება, რომელმაც, გარკვეულ დროსივრცულ არეალში „ჯაყოობის“ შეუცვლელი სტიმულატორის ფუნქცია შეასრულა“.

კრებული სრულდება ირმა რატიანის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ხასიათის წერილით „ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები. მიხ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“. საინტერესოა ის დასკვნები, რომელსაც ქ-ნი ირმა ინტერპრეტაციის, როგორც დაფარულის გაცხადების მეთოდის, საფუძვლიანი თეორიული განხილვის შემდეგ გვთავაზობს: „ინტერპრეტაციის ხიბლი თავისუფლებაა, მაგრამ არა სუმბურული, არამედ ლოგიკური, დაფუძნებული კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ ხერხებს და მიწოდებული დაფარულის შესამეცნებლად“. შესაბამისად, კითხვაზე, თუ რა საზღვრებშია დასაშვები ინტერპრეტაცია, ირმა რატიანი პასუხობს: „ინტერპრეტაციის საზღვრების გაფართოება დასაშვებია, მაგრამ ამ პროცესის უმართაობა — დაუშვებელი“. წერილში წარმოდგენილი წინასწარი თეორიული ექსკურსი მკვლევარს სჭირდება თავის სამეცნიერო ნაშრომში განხილული „ჯაყოს ხიზნების“ ინოვაციური ვერსიის წარმოსაჩენად. ესაა აღნიშნული ტექსტის წაკითხვის შესაძლებლობა, ერთი მხრივ, ანტიუტოპიური ჟანრის, მეორე მხრივ კი — ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორიის ჭრილში. ამ წაკითხვების შედეგად აღმოჩნდა, რომ რომანის ტექსტი მკაფიოდ გამოხატულ ესქატოლოგიურ დატვირთვას ატარებს. ამ მოულოდნელმა ექსპერიმენტმა, როგორც მას მკვლევარი უწოდებს, შექმნა ინტერპრეტაციული წინააღმდეგობები რომანის ტრადიციულ წაკითხვებთან, თუმცა ეს წინააღმდეგობა, მისსივე თქმით, არ გადასულა ინტერპრეტაციულ კონფლიქტში, მან თავისი ნიშა დაიკავა „ჯაყოს ხიზნების“ ირგვლივ წარმოებულ ინტერაპრეტაციულ დიალოგში სწორედ იმიტომ, რომ დაეფუძნა ინტერპრეტაციის მკაცრ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს. ინტერპრეტაციული სტრატეგია, რომელიც ინტერპრეტატორისა და ავტორის

უფლებების თანაბრად დაცვას გულისხმობს, მართლაც არის ინტერპრეტაციული წარმატების წინაპირობა. ამ პირობებში ყოველი ახალი ინტერპრეტაცია აღიქმება არა როგორც ტრადიციის რღვევა, არამედ როგორც ნაცნობი ტექსტის კიდევ ერთი, უცნობი ვერსიის აღმოჩენა.

ირმა რატიანის წერილი თავისი ადგილით კრებულის სივრცეში ბოლოა. იგი თითქოს მოგვიწოდებს ახალი და მეთოდოლოგიურად გამართული წაკითხვებისაკენ, ტექსტსა და მკითხველს შორის ახალი დიალოგისაკენ, მაგრამ ამ ახალ დიალოგში, წერილის ავტორის აზრით, ინტერპრეტატორის უფლება-მოვალეობანი მკაცრად განსაზღვრულია. თუ ამ უფლება-მოვალეობების დარღვევად არ ჩამეთვლება და ინტერპრეტირების შედარებითი თავისუფლებითაც ვისარგებლებ, თავს ნებას მივცემ, ჩემი გამოხმაურება-რეცენზიის დასასრულს კრებულის გარეკანის ჩემეული ინტერპრეტაცია შემოგთავაზოთ:

წიგნის გარეკანიდან, თეთრ ფონზე ორი, ევროპული იერის, შუახნის სიმპათიური ქართველი მწერალი იმზირება. ფოტოს რაკურსით ჩვენკენ მომართული მათი მზერა დაკვირვებული და რაღაც უჩვეულოდ ყურადღებიანია. მათ ზამთრის პალტოები აცვიათ, ქუდები ხურავთ. ერთი სიტყვით, სურათის ფიზიკური დრო ზამთარზე მიგვანიშნებს, თუმცა, თუ ისტორიულ რეალობასაც გავიხსენებთ, ეს დრო-სივრცე და თეთრი ფერი საერთო კონტექსტის სიმბოლოდაც შეიძლება აღვიქვათ — მელვილისეულ ბედისწერის სიმბოლოდ. შესაძლოა, თეთრი ფერი სულაც არ შეესაბამებოდეს მავანის წარმოდგენას იმ შავბნელ დროზე, მაგრამ პირადად ჩემთვის ემოციურად და ლოგიკურად ძალზე ზუსტია: იგი იმ საქმის ანარეკლია, რომელიც მათ ღირსეულად შეასრულეს; ის შუქია, რაც მათმა შემოქმედებამ დატოვა. მიხეილ ჯავახიშვილის ტრაგიკული აღსასრული — რეჟიმის მსხვერპლის, გაუტეხელი მწერლის მაგალითის ძალა ამ ნათელ სივრცეს განსაკუთრებულ ხარისხს ანიჭებს.

Manana Kvachantiradze

New Scholarly Collection about Modernism and Realism

Summary

Key words: Mikheil Javakhishvili, Niko Lortkipanidze, 20th-century literature.

The review deals with the scholarly collection dedicated to the 130th anniversary of two eminent figures of Georgian literature – Mikheil Javakhishvili and Niko Lortkipanidze. There are indications in the title that the edition is thematic and engages various studies having diverse attitudes, addressing certain issues and containing some novelty.

The content of each paper presented in the collection, as well as its well-thought-out conceptual background, form a general opinion about the challenges facing Georgian literature and, in particular those two writers of that epoch, the 10s of the 20th century, from the political-ideological, cultural and aesthetic standpoints. Furthermore, what are new challenges against which new literary studies read and analyze their creative work?

Bela Tsipuria's work „Modernistic Experience in Georgia", which is making emphasis on cultural studies, leads a reader to the depth of this problem. In the author's viewpoint, the synchronization of Georgian culture with western experience takes place", expressing anti-colonial attitude of creative consciousness, the trend to confront with the tendency considering Russian as a cultural centre. This trend was apparent even in the 19th century, in Ilia Chavchavadze's „Letter of the Traveller". Backed by this tradition, Georgian modernists use a new model, emphasizing

Georgian culture, as means to confront empirical myth concerning the superiority of Russian culture. This came true during the first independent Georgian republic.

In the letter „Archetype of Spirituality", Tamaz Vasadze studies the concept of the highest value, family in Niko Lortkipanidze's work from traditional, spiritual and social standpoints. The scholar is concerned with the interrelation of modernistic context towards traditional values, contrastive stylistic resolution of the issue of family in Niko Lortkipanidze's and Mikheil Javakhishvili's works. In first case, impressionistic and in the second – realistic work saturated with „bitter skeptical coloring and sarcasm".

Maia Jaliashvili analyzes „Mikheil Javakhishvili's neo-realism as a modernistic alternative". It is known from Mikheil Javakhishvili's correspondence that he called his own works as neo-realistic. It should be pointed out that in his non-decadent revelation, modernism which aimed at returning to instincts of western consciousness, myth could not serve as an alternative of Javakhishvili's realism. According to this evaluation, it was definitely a part of neo-realism, where the prefix neo indicated more to a new, widened viewpoint, than an alternative of modernism.

Mikheil Javakhishvili's interest towards trickster type was conditioned by grotesque profile of socio-cultural and political environment of historical crossroad. Trickster appears on the stage of degraded reality - a protagonist of farce. What do Mikheil Javakhishvili's adventure novel and its characters tell a modern reader? What kind of viewpoint does Trickster have in global world, travestic time or current historical period? Manana Kvachantiradze's letter „Trickster as Anti-hero" is an analysis of Trickster's Georgian version. Socially, morally, intellectually amorphous character Kvachi-Trickster is a paradox, but he is a hero for paradoxical epoch. If Niko Lortkipanidze tried to revive memories about knight in historical scenes, Javakhishvili created a contemporary Trickster – anti-hero in order to remind the society of a hero.

Rusudan Burjanadze discusses Niko Lortkipanidze as a defender of human rights. The letter is an attempt to remind one of the most painful issues of contemporary society.

Nona Kupreishviili's letter „Correlation of Artistic and Economic Discourse according to Jaqo's Dispossessed" concerns Mikheil Javakhishvili's viewpoints expressed in publicistic works and its artistic realization. For a writer who continues Ilia's tradition, this form of culture represents one of the crucial aspects for self-identification, self-realization of a Georgian.

Irma Ratiani's theoretical-methodological paper „Interpretative Opportunities of a Text. Mikheil Javakhishvili's Jaqo's Dispossessed" ends the scholarly collection. The author analyzes the text, on the one hand as an anti-utopian genre and, on the other hand, from anthropological theory of liminality. This „Unexpected Experience", created a sort of opposition towards traditional perception of Jaqo's Dispossessed, however it did not grew into interpretational conflict. It occupied its own place among the interpretative dialogue and used the interpretative strategy emphasizing the equal defense of rights of interpreter and author. Therefore, each new interpretation is regarded not as a deviation from the existing tradition but an unknown version of a known text.

The final point of the review is the interpretation of the cover of the collection.

სოლომონ ტაბუცაძე

რომანტიზმის შემდეგ...

საყოველთაო თვალსაზრისით საუკუნეთა გაზაგასაყარი ხდომილებათა ინტენსივობითა და კატაკლიზმებით გამოირჩევა. არის ამ შეხედულებაში მისტიცზმის ანარეკლი და ამგვარი განწყობის ადამიანებს მოვლენათა ჯაჭვში მისი დალანდვა არ ეძნელებათ. ისტორია კალენდარს არ ჩასცქერის და არც მოვლენებს ალაგებს ჩვენეული წარმოდგენებით, ამიტომ საკაცობრიო მოვლენების განსჯისას, ამგვარი წარმოსახვებისგან თავის დაღწევა არცთუ ადვილი საქმეა. სხვა შემთხვევაში, ამ „საყოველთაო“ თეზისის საპირწონედ შეგვეძლო მოგვეხმო აზრი, რომ არანაკლები ხდომილებებითა და ძვრებით გამოირჩეოდა, თუნდაც, გასულ და ჩავლილ საუკუნეთა სამოციანი წლებიც. ალბათ, სხვა ფაქტებითაც შევძლებდით საპირისპირო თვალსაზრისის შემაგრებას, მაგრამ ამ შემთხვევაში ამ, აწ უკვე ერთგვარი კონცეპტუალური ელფერით მოსილი, თვალსაზრისის განჩხრეკას არ ვაპირებთ. თვით ეს რეფლექსია კი „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათიის“ მეორე ტომის გამოსვლას უკავშირდება, რომელიც „მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილ ლიტერატურათმცოდნეობით ტექსტებს“ აერთიანებს. აქ „თავმოყრილია ამ პერიოდის დასავლური და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი ნარკვევები (მთლიანი ტექსტები ან — ვრცელი ფრაგმენტები), რომელთაც საეტაპო როლი შეასრულეს ლიტერატურული კვლევების ისტორიაში“. აღნიშნული გამოცემა, როგორც უკვე მიხვდა მკითხველი, ნაწილია იმ ვრცელი პროექტისა, რომელიც “მოაზრებულია როგორც აუცილებელი პროფესიული საკითხავი ივანე ჯავახიშვილის სახელობის უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულების რიგი სალექციო კურსებისათვის ბაკალავრიატსა და მაგისტრატურაში, ასევე ლიტერატურის თეორიის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის“. გამოცემის ერთ უმნიშვნელოვანეს ღირსებად ისიც გვესახება, რომ რამდენიმე ტექსტი სწორედ ამ პროექტისთვის ითარგმნა და ამით, ცხადია, ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობითი არსენალი რამდენიმე, მართლაც საეტაპო ნაშრომით შეივსო.

წიგნის სტრუქტურისა და ეპოქის გასათვალისწინებლად თუ თვალშესავლებად ჩამოვთვლი წიგნის სტრატებსა და ავტორებს: „*პოსტრომანტიკულ კრიტიკაში*“ შედის შარლ ბოდლერის, სტეფან მალარმეს, გიიომ აპოლინერის და ვაჟა-ფშაველას ნაშრომები (აქედან ვაჟას, მართლაც რომ საპროგრამო, წერილები: „Pro Domo Sua“, „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“, და „მცირე შენიშვნა“ ენის შებღალვის თაობაზე, რომელიც სწორედ ასეა სახელდებული — “ენა”); მას მოსდევს „*ესთეტიკური კრიტიკა*“, რომელიც პოლ ვალერისა და გერონტი ქიქოძის ტექსტებითაა წარმოდგენილი; შემდეგ — „*ნეოკრიტიკა*“, რომელსაც, რასაკვირველია, თომას ელიოტი ფარავს და მოიცავს; „*რუსული ფორმალიზმი*“, რომელიც, მისი ადეპტების სიმრავლისა გამო, საკმაოდ ფართოდაა წარმოდგენილი და რომელთაც აღარ ჩამოვთვლი; „*ჩეხური სტურქტურალიზმი*“, რა თქმა უნდა, იან მუკარჟოვსკის ტექსტით; „*დიალოგური კრიტიკა*“ — მიხაილ ბახტინით; „ამერიკული ახალი კრიტიკა“ — რენე უელეკითა და ოსტინ უორენის ტექსტით „ლიტერატურის ბუნება“; ცალკე, „*დამატების*“ ფორმატითაა წარმოდგენილი ცვეტან ტოდოროვის ცოცხალი რეფლექსია — „ბახტინის მემკვიდრეობა“.

მკითხველმა ახლა უკვე იცის თუ რა მნიშვნელოვანი და ყოველმხრივ რთული ეპოქის სახელოვნებო და ლიტერატურათმცოდნეობით ტექსტებთანა გვაქვს საქმე.

პირველი უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც ქრესტომათიაში წარმოდგენილი ტექტებით გვახსენებს თავს, სიმბოლიზმია. რო-

მანტიზმის შემდეგ სიმბოლიზმი იყო წამყვანი მიმდინარეობა, რომელიც უგულებელყოფდა „მიმესისს“. შემდეგ კი მომრავლდა ანტიმიმეტური მიმართულების სკოლები, — სიურრეალიზმი, ესპრესიონიზმი, დადაიზმი, ფუტურიზმი და სხვა, — მაგრამ პოსტრომანტიკულ სივრცეში პირველი სწორედ სიმბოლიზმი იყო, რომელიც დაუპირისპირდა „პოლიტეკონომიკური პროგრესის იდეალით გამსჭვალულ და ემპირიულად ფუნდირებულ ნატურალიზმს და მიმეტურ, ყოფით რეალიზმს“ (ნოდარ კაკაბაძე). იგი მე-19 საუკუნის ბოლო მესამედში იშვა და მას ნიადაგი მოუმზადა შარლ ბოდლერის პოეტურმა და პოეტოლოგიურმა შემოქმედებამ. თავად ბოდლერი თავს გერმანული რომანტიზმის, ამერიკელი ედგარ პოსა და შვედი ფილოსოფოსის ემანუელ სვედენბორგის მიმდევრად მიიჩნევდა. წიგნში წამოდგენილ ტექსტში — „რომანტიკული ხელოვნების შესახებ“ — ბოდლერი წერს: „არ მჭირდება სტილზე ზრუნვა, ლამაზ წყობაზე და ადგილების აღწერაზე ფიქრი; მე ყველა ეს თვისება უხვად მაქვს; ვივლი ანალიზისა და ლოგიკის გზით და დავამტკიცებ, რომ ყველა სიუჟეტი ერთნაირად კარგი ან ცუდია; იმის მიხედვით, თუ როგორ არის გადმოცემული, ფრიად ვულგარული სიუჟეტიც კი საუკეთესო შეიძლება გახდეს“. დიახ, სწორედ რომ „როგორ“ არის მთავარი და არა — „რა“. სიმბოლიზმი ცდილობს გვაგრძნობინოს სამყაროს ერთიანობა. ყოველ არსებულს იდუმალი კავშირი აქვს ერთმანეთთან და პოეტმა საგანთა არსი უნდა „თარგმნოს“, „გაშიფროს“. „მსოფლიო ანალოგიათა“ იდეალურ ერთიანობას გამოხატავს სიმბოლო — პოეტური ხატოვანების მწვერვალი. პოეტი წვდება იმ მიღმიერ ყოფიერებას, რომელსაც ჩვეულებრივი მოკვდავი ვერც დალანდავს, მაგრამ როგორ უნდა გადმოსცეს მონაფლობი? სიმბოლისტებმა აღძრეს სიტყვის კონოტაციური ველი, გააძლიერეს იგი და სემანტიკისა და ამბივალენტურობის აქცენტირებით გააფართოვეს ენის ყოფიერების ფარგლები.

ფრანგული სიმბოლიზმის განვითარების პირველი ფაზა, რომელიც ეზოტერულობის ნიშნითაც აღიბეჭდა, ბოდლერიდან მალარმემდე პერიოდს მოიცავს.

და, აი, XIX საუკუნის 70-იანი წლები...

გასრულდა სიმბოლოზმის საწყისი ფაზაც და იგი იქცა ტონისმიმცემ ლიტერატურულ მოძრაობად. დაიწერა მანიფესტები, თეორიული ტრაქტატები, დაარსდა სიმბოლისტური ჟურნალები და ეს ყვალაფერი სიმბოლისტთა უმცროსი თაობის დროს მოხდა. მოძრაობას სათავეში ჩაუდგნენ ახალგაზრდა პოეტები პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, რომელთაც პარნასელთა წრეში გაშალეს თავიანთი შემოქმედება; პარნასელებისა, რომლებსაც კრიტიკოსებმა ვიკერმა და ბოკლერმა წერილების სერია მიუძღვნეს და მათ საწყენი ზედსახელი „დეკადენტები“ შეარქვეს. ახალგაზრდა პოეტებმა არათუ იწყინეს ეს იარლიყი, სიამაყითაც კი მიიღეს და ალამივითაც ააფრიალეს. მოგვიანებით ვიკერისა და ბოკლერის საპასუხოდ ვერლენი წერდა: „ჩვენ შეურაცხყოფასავით გვესროლეს ეპითეტი, მაგრამ იგი მივიღე და მისგან სამხედრო მოწოდება გავაკეთე, რადგან ვიცი, რომ დეკადენტი არაფერ საგანგებოს არ აღნიშნავს. განა მშვენიერი დღის დაისი ნებისმიერი დილის ცისკრად არა ღირს? და კიდევ, მზე თუ ჩადის — ხვალ რა, აღარ ამოვა?“. მეტიც შეიძლება ითქვას: მოგვიანებით სიმბოლისტ პოეტებს, ბოდლერისდაკვალად, ხიბლავდათ კიდეც ეს ფაქტი და დაქვეითების ეპოქის რომის იმპერიის პოეტებს ეტოლებოდნენ. რა უნდა იყოს ისეთი, რომ პოეტის წინ გაშლილ სუფთა ქაღალდზე ერთმანეთს არ დაუკავშირდეს. აი, მაგალითად, რა საერთო უნდა ჰქონდეს ხელის წისქვილს დესპოტიურ სახელმწიფოსთან? მართლაც ძნელი დასაკავშირებელია და ვერც ყველა მიხვდება, მაგრამ კანტისათვის (ეს სწორედ მისი მაგალითია) „ანალოგიური მსგავსება“ მოცემულ შემთხვევაში გამოიხატება „ცალკეული აბსოლუტური ნებით“, რომელიც განსვავებული თანაზომიერებით მართავს წისქვილსაც და სახემწიფოსაც. თუ ასეა, მაშინ არც იმის შემჩნევაა ძნელი, რომ სხვა მრავალი ნიშნის გარდა, ხელის წისქვილი შეიძლება გამოდგეს სხვა სიმბოლიურ მსგავსებათა საფუძვლადაც: სიმბოლოს ენერგია ხომ სწორედ ისაა, რომ იგი ადგენს, ქმნის ნებისმიერ საგანთა მსგავსებას; იგი აკავშირებს ერთი შეხედვით

სრულიად განსხვავებულ საგნებს და ეს კავშირი დამოკიდებულია სიმბოლოზაციის აქტის სუბიექტის ინტუიციის ძალმოსილებასა და წარმოსახვის გასაქანზე. საგანს პრაქტიულად ამოუწურავი სიმბოლიური ვალენტობა აქვს და სწორედ ამიტომ ძალუძს მას სხვა საგნის სიმბოლოდ ქცევა; სიმბოლო ესაბამება ყველაფერს; უცილო მნიშვნელობათა შინაგანად იერარქიზებული მთლიანობის მქონე ლინგვისტური ნიშნისგან განსხვავებით, სიმბოლოს აქვს მნიშვნელობათა უსასრულო წარმოების პოტენციური და დაუოკებელი მიდრეკილება. ამიტომ სიმბოლო მოვლენათა შორის „მზამზარეულ" ანალოგიებს კი არ აფიქსირებს, არამედ სიმბოლიზაციის აქტით თვითონ ქმნის მათ.

უსაზმნო კავშირთა თაობაზე, მაგრამ უკვე სხვა განასერში, აი, რას ამბობს „ესთეტიკური კრიტიკის" წარმომადგენელი, პოლ ვალერი (ქრესტომათიაში შესულია მისი ნაშრომი "პოეზია და აბსტრაქტული აზრი"): „...ყველა ხელოვნებას შორის მხოლოდ ჩვენი ხელოვნება აკავშირებს ერთმანეთთან ამდენ დამოუკიდებელ ელემენტსა თუ ფაქტორს: ბგერას, აზრს, რეალობასა და წარმოსახვას, ლოგიკას სინტაქსს და ფორმის არსის ერთდროულ ქმნადობას... და ყოველივე ამას ახორციელებს იმ პირწმინდად პრაქტიკული, გამუდმებით ცვლადი, დანაგვიანებული და ყოველგვარი საქმიანობისადმი მისადაგებული საშუალების მეოხებით, რასაც ეწოდება საყოველდღიურო ენა, საიდანაც ჩვენ მოვალენი ვართ გამოვყოთ წმინდა და იდეალური ხმა, რომელსაც უნარი შესწევს შეცდომებისა და ხილული ძალისხმევის გარეშე, სმენის შეუბღალავად და პოეტური სამყაროს ეფემერული სფეროს შეუმუსრავად გადმოგვცეს იდეა რომელიღაც „მე"-სი, სასწაულებრივად რომ აღემატება „მე"-ს.

პოლ ვალერის მთელ შემოქმედებას გასდევს „წმინდა „მე"-ს" (le moipun) ძიების თემა, რომლისკენაც მიდის ბიოლოგიური დაქვეითებისაგან უწყვეტი თავდაღწევისა და გათავისუფლების გზა. ეს არის მუდმივი გათავისუფლება ყველაფერი იმისაგან, რაც ბიოლოგიურ ცვალებადობასა განიცდის.

პოლ ვალერი მალარმეს მეგობარი იყო და ყმაწვილობიდანვე განიცდიდა სიმბოლოსტთა გავლენას. 1890 წლიდანკი საკუთარ ნატიფ და დახვეწილ აზრებთან განმარტოებული ცხოვრობს ესთეტის მჭვრეტელობითი ცხოვრებით და წერს ლექსებს მცირერიცხოვანი და ელეგანტური მოდერნისტების წრისათვის. მოგვიანებით საერთოდ გაეცალა ლიტერატურულ ყოფას და მათემატიკაში გადაინაცვლა. მხოლოდ 1917 წელს დაუბრუნდა პოეზიას და შექმნა "მათემატიკურად წმინდა" პოეზია.

პოლ ვალერისა და საზოგადოდ პოეტის (არ მინდა დავძინო — ჭეშმარიტი პოეტის) შემოქმედების ემბლემატურ ცნებად „წვდომა", „წვდომის აქტი" მესახება. ამ შემთხვევაში „სიღრმის" მეტაფორაც კი უსაგნოდ გამოიყურება, რადგან სწორედ ეს „წვდომის", „მოხელთების" ... უფრო ზუსტად, ამ ყველაფრის მუდმივი, დაუოკებელი ცდისა და რუდუნების შედეგია ის ანასხლეტები, რაიც, ვალერისნაირ შემოქმედთა კვალად, ადამიანურ შესაძლებლობათა ზღვრულ სივცეებში ილანდება. პოეტის სწორედ ეს თვალშენავლები შეიძლება იქცეს შემდგომ და შემდგომ იმ გამოცდილებად, რომელზედაც მისი მომხმარებელ-ფილაფოზნი ყოფიერების სახლის დაშენებას ლამობენ ხოლმე. თუმცა პოეტს ამათიც თავიდან ბოლომდე გაეგება... თუმცა, რაღა პერიფრაზი — ციტატას მოვიტან: „პოეტი უცილობლად პირველხარისხოვანი კრიტიკოსიც არის. ვისაც ეს ეეჭვება, მას წარმოდგენაც არა აქვს, თუ რა არის სულის რუდუნება, ეს მუდმივი ბრძოლა მომენტთა უთანაბრობის, ასოციაციათა ჟინიანი თამაშის, ყურადრების გაფანტულობის, ცთომის გარკვეულ ფაქტორთა წინააღმდეგ. სული საზარლად ცვლადია, სხვებისა და საკუთარი თავის მაცთური, გადაუჭრელი პრობლემებისა და ილუზორული გადაწყვეტილბების უშრეტი წყარო. ვერც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმეობი ვერ აღმოცენდებოდა ამ ქაოსიდან, ეს ყოვლისმომცველი ქაოსი იმავდროულად რომ არ შეიცავდეს თვითშეცნობის შესაძლებლობასა და ჩვენსავე თავში იმის განსაზღვრის უნარს, თუ რა უნდა წარვტაცოთ წამის წიაღს, რათა შემდეგ ჩვენივე მიზნებისთვის გამოვიყენოთ იგი.

...პოეტს გაცილების უფრო მეტად შესწევს ლოგიკური მსჯელობისა და აბსტრაქტული აზროვნების უნარი.

...ფილოსოფია მისსავე მეტ-ნაკლებად ფილოსოფიურ ფორმულირებაში როდია საძიებელი.... ფილოსოფიის ჭეშმარიტ შინაარსს იმდენად ჩვენი აზროვნების საგანი როდი ავლენს, რამდენადაც თვით აზროვნების აქტი და მისი ოპერაციები. ჩამოაშორეთ მეტაფიზიკას ყველა მისი საყვარელი და საგანგებო ტერმინი, მთელი მისი ტრადიციული ლექსიკა და, ...იქნებ კიდევაც დარწმუნდეთ, რომ ოდნავადაც არ გაგიღარიბებიათ აზრი".

მე პირადად მხიბლავს მისი ცხოვრების წესად ქცეული თვისება, რომ წლებისა და წლების განმავლობაში, უღალატოდ, ყოველ დილით იწერდა თავის აზრებსა და შთაბეჭდილებებს და ბოლოს, გარდაცვალებიდან 12 წლის შემდეგ — 1957-1960 წლებში — მისი ჩანაწერების ფაქსიმილურმა გამოცემამ 28 ტომი შეადგინა. ამასთან დაკავშირებით მახსნედება სულმნათი აკაკი გაწერელია და ის, თუ როგორ ეამაყებოდა, რომ ამ ტომეულების მფლობელი იყო. პოლ ვალერის დიდმა პატივისმცემელმა და ბრწყინვალე ფილოლოგოსმა წერილიც მიუძღვნა „რჩეული პროზის" ბაჩანა ბრეგვაძისეულ ქართულ თარგმანს, სადაც ყურადღება მიაქცია პოლ ვალერის ესთეტიკის უმნიშვნელოვანეს პრინციპს — ფორმისადმი თაყვანისცემას: „მთავარია რისამე აგება, ობიექტურისათვის ანუ მასალისათვის გარკვეული ფორმის ანუ უზუსტესი კონსტრუქციის მინიჭება". ვალერი უნდობლობას უცხადებს ყოველგვარ ემოციასა თუ შთაგონებას, იმპულსებს, რომლებიც თითქოსდა წინ უსწრებენ შემოქმედებით აქტს. ინდივიდის ემოციური სამყარო ხელოვნების ქმნილების საწყის ბიძგადაც კი უვარგისია. თვით სიყვარულიც კი, მისი აზრით, „ჰიპოთეზაა", „უწმნიდური ნარევი პირუტყვული, ბავშვური ან ანგელოსური შეგრძნებებისა". ამიტომ „ნაწარმოების მიხედვით ავტორის პიროვნებაზე მსჯელობა, ან ნაწარმოების კვალობაზე ავტორის ბიოგრაფიის შეთხზვა — წმინდა წყლის ფიქციაა". ხელოვნება უპიროვნოა და ამდენად ყოველი დიდი შემოქმედება აღბეჭდილია იმპერსონალიზმით — ეს არის სწორედ პოლ ვალერის უმნიშვნელოვანესი დებულება.

პოლ ვალერისადმი საყვედურიც გამოთქმულა, რომ თითქოს მან უკუაგდო ობიექტი, საგანი და მოახდინა არარსებული ნიშნების აბსოლუტიზაცია. მაგრამო, წერს აკაკი გაწერელია, ამ საკითხში უფრო გასაზიარებელია ელიოტის შეხედულება, რომელიც მან გამოთქვა თავის ცნობილ სიტყვაში „პოდან ვალერიმდე": „საჭიროა დაბეჯითებით მოვერიდოთ მტკიცებას, თითქოს შინაარსი უფრო ნაკლებ მნიშვნელოვანი გახდა... იგი საჭიროა, როგორც საშუალება, ხოლო მიზანი ლექსია. საგანი არსებობს ლექსისათვის და არა ლექსი — საგნისათვის".

რადგან ელიოტიც ვახსენეთ, ქრესტომათიაში „ნეოკრიტიკის" რუბრიკით გამოქვეყნებული მისი ორი ნაშრომიც ვახსებოთ — „კრიტიკის საზღვრები" და „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი". ამ უკანასკნელის ორი თარგმანიც კი არსებობს ქართულ სინამდვილეში, რაც, ვფიქრობ, აღსანიშნავია, რადგან ამ ტიპის ტექსტების თარგმანებით ვერ/არა ვართ განებივრებული. ორივე გასული საუკუნის 80-იან წლებში ითარგმნა და საგულისხმო ფაქტად მესახება, — და ამას ქრესტომათიის მესვეურთ უნდა ვუმადლოდეთ, — რომ ელიოტის ამ უმნიშვნელოვანესი ნაშრომების აქტუალიზება საგანმანათლებლო სივრცეში ახლა მაინც ხდება. ელიოტის ამ ნაშრომებში ასახვა ჰპოვა პოეზიის იმპერსონალურმა, ანტირომანტიკულმა თეორიამ (Impersonal Theory of Poetry), რომლის მოხედვითაც პოეზიაში გამოხატული განცდა ზეპიროვნული ხასიათისა უნდა იყოს. რომანტიკულმა პოეზიამ პოეტური აზრი ჩაანაცვლა რეალურ გამოცდილებას მოწყვეტილი, ჰიპერტროფირებული ემოციური განცდით (emotion). სიტყვები გამოიყენება არაზუსტად და მათ პოეტის ოდენ გაუგებარი შინაგანი მდგომარეობა აკავშირებს, რაიც ვერ უზრუნველყოფს სახის შინაგან წყობას, კომპაქტურ მეტაფორას. პოეტი უნდა იუწყებიდეს არა გრძნობის, არამედ მისი მნიშვნელობის შესახებ. ენას გრძნობათა გამომხატველი მოსამსახურის

ფუნქცია კი არ უნდა ჰქონდეს, არამედ პოეტი უნდა ექვემდებარებოდეს ენას, ეპოქის ენა უნდა ლაპარაკობდეს პოეტის წიაღ. პოეტი არის მედიუმი, კატალოზატორი. არა პოეტის პიროვნება, არამედ ნაწარმოები როგორც ორგანულად მთლიანი ავტონომიური სტრუქტურა. პოეტური ნაწარმოები არც ავტორის მამულშია ამოზრდილი და არც მკითხველის სამფლობელოში, — იგი ავტონომიურია. პოეტის ბედისწერა საკუთარ არსებაში ინდივიდუალური საწყისის დახშობაა. არასუბიექტური სუბიექტობა უზრუნველყოფს კონკრეტულის საყოველთაოობას, სხვაგვარად — „სულიერ რეალიზმს“. სწორედ ამ აზრით არის პოეზია ენის სული. ნამდვილი პოეტური ქმნილება ტრადიციის წყებას იდეალურ ერთდროულობად გარდასახავს. აწმყო იმდენადვე ახდენს წარსულის კორექტირებას, რამდენადაც აწმყო იმართება წარსულით...

თომას ელიოტი XX საუკუნის ლიტერატურისა და კულტურის ისტორიაში შევიდა როგორც ინგლისურენოვანი პოეზიისა და ლიტერატურული კრიტიკის რეფორმატორი, პოეზიის ორიგინალური თეორიის, კულტურისა და ტრადიციის ახლებურ კონცეფციათა ავტორი.

და, აი, აქ, სწორედ ამ ევროპელთა შორის — და არა სხვაგან — ვაჟა-ფშაველა, რომელიც „ერთ-ერთი უდიდესი მსახიერებელია საქართველოს მშობლიური ფესვებისა“ (გრიგოლ რობაქიძე) და სწორედ ამიტომაც, ვაჟასივე სიტყვით რომ ვთქვათ, „ყოველი ნამდვილი პატრიოტი კოსმოპოლიტია ისე, როგორც ყოველი გონიერი კოსმოპოლიტი (და არა ჩვენებური) პატრიოტი...“. რით არ არის სადღეისო ვითარების შესატყვისი ამ „პირვანდელი“ კაცის, რომელიც, როგორც კვლავ რობაქიძე იტყვის, „შუაგულითგან უმზერს გარესკნელს“, — სიტყვები: „განავითარეთ ყოველი ერი იქამდის, რომ კარგად ესმოდეს თავისი ეკონომიური, პოლიტიკური მდგომარეობა, თავის სოციალური ყოფის ავკარგი, მოსპეთ დღევანდელი ეკონომიური უკუღმართობა და, უეჭველია, მაშინ მოისპობა ერთისაგან მეორის ჩასანთქმელად მისწრაფება, ერთმანეთის რბევა, ომები, რომელიც დღეს გამეფებულია დედამიწის ზურგზე“ (წერილიდან „პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“).

დღესაც კი, ვაჟას ხსენებაზე, ჩასაფრებულ ქართველს ენის საკითხი ახსენდება და რა საკვირველი უნდა იყოს, რომ იმ დროს ვერ გაეგონათ მისი ხმა. აკი, ასეც იყო! ამიტომ უწევდა „თავის პიროვნებაზე საუბარი“, რომელიც „ცოტად კი არა, ბევრადაც საჩოთიროა, მაგრამ, რადგან საქმემ, გარემოებამ მოიტანა, არ შეიძლება, ვინც როგორ უნდა ჩამომართოს ასეთი მოქცევა, ცოტა ხანს ჩემი პიროვნებით არ დავავალო „მსმენელთა ყურნი“-ო, წერა ვაჟა წერილში „PRO DOMO SUA“.

გასული საუკუნის ბოლო წლებში ჩვენშიაც შემოაღწია ჰაროლდ ბლუმის გავლენის თეორიამ და კიდევ უფრო გაგვიმტკიცა აზრი, რომ მწერალი პრინციპულად წინამორბედ შემოქმედთაგან იკვებება. ვაჟასაც ამ საკითხზე უხდება სიტყვის დაძვრა და მტკიცება, რომ „ზემოქმედება მწერალზე აუცილებლად საჭიროა, უამისოდ მწერალი ცარიელი, უშინაარსო არსება იქნებოდა, თუ ამასთანავე იგი ცოცხლად გამომსახავი არ იყოს შთაბეჭდილებათა... ზღვაში ბევრი სხვადასხვა წყალი ერევა, მაგრამ ზღვას მაინც ზღვა ჰქვიან და ზღვაც იმიტომ არის, რომ ყველა იმ მდინარეთ იტევს, ისისხლხორცებს და საკუთარს დიდებულს სახელს არა ჰკარგავს“.

ანდა, ენა ვახსენეთ და, ქრესტომათიაში წარმოდგენილი ვაჟას „მცირე შენიშვნიდან“ ფრაგმენტსაც შევავლოთ თვალი: „რას ჰქვიან ენის ცოდნა. რასაკვირველია, არა კმარა, მხოლოდ სიტყვები ვიცოდეთ, უნდა ისიც გვესმოდეს, თუ როგორ შევუთანხმოთ ეს სიტყვები ერთი მეორეს და წინადადება როგორ ავაშენოთ. ამისთვის საჭიროა ენის სულისა და გულის შეგნება“. მართლაც, რომ ქრესტომათიული აზრია, მაგრამ თუ მის ამოწერაზე გავისარჯეთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ბევრ დღევანდელ „მოქართულე“ თანამემემულეს და, განსაკუთრებით ე.წ. ჟურნალისტს ფრიად დაამშვნებდა ეს აზრი ტრაფარეტად რომ ჩამოგვეკიდა ყელზე.

ძალზე საგულისხმოა, რომ „ესთეტიკური კრიტიკის“ რუბრიკით წიგნში შევიდა უზადო ესსეისტისა და ლიტერატორის გერონტი ქიქოძის წერილები:

„თანამედროვე კრიტიკის მეთოდები“ და „ენა და ეროვნული ენერგია“. როგორც თამაზ ჭილაძე ამბობს, გერონტი ქიქოძისეული „მიდრეკილება სკულპტურული სრულყოფისაკენ, მეტყველი დეტალების პოვნა, სივრცის და ლოკალური გარემოს გასაკვირი შეგრძნება მართლაც რომ განსაკუთრებულია ჩვენს კრიტიკულ აზროვნებაში“-ო. ქრესტომათიაში წარმოდგენილი წერილები ნათელი დასტურია გერონტი ქიქოძის კრიტიკული აზრისა და ქართული აზროვნების მაშტაბისადმი გაუნელებელი ინტერესისა.

როგორც აღვნიშნეთ, კრებულში პანორამულადაა წარმოდგენილი რუსული ფორმალისტური სკოლა. როგორც სერგეი ზენკინი აღნიშნავს, „ფორმალური მეთოდი“ გამოირჩევა თავისი ცნებითი აპარატის პარადოქსული *არაფორმალიზებულობით*. ლიტერატურათმცოდნეობით პრაქტიკაში ნოვატორული ცნებებისა და კატეგორიების შემოტანისას, „ოპოიაზის“ წამყვანი თეორეტიკოსები ვიკტორ შკლოვსკი, ბორის ეიხენბაუმი, იური ტინიანოვი ხშირად არც განმატრავდნენ თავიანთ შემოტანილ ტერმინებსა და ცნებებს. მათ ეს საქმე თითქოს მეორე ეშელონის თეორეტიკოსებს გადაულოცეს — უფრო მიდრეკილებს დოქტრინალური დისკურსისადმი (მაგ. ბორის ტომაშევკისკი — ლიტერატურის თეორიის ფორმალისტური სახელმძღვანელოს ავტორი). „სპეციფიკატორულობას“, ლიტერატურის ნებისმიერი ჰეტერონომული აღწერისადმი პრინციპულ უნდობლობას ჰქონდა თავისი უკუ მხარე — „უცხო“ კატეგორიალური აპარატის გამოყენებაზე უარის თქმა; ლიტერატურული ანალიზის მეტაენის შექმნას თავიანთივე შექმნილ ნიადაგსახმარ ცნებებზე დაყრდნობით ცდილობდნენ და მეთოდოლოგიურ სისტემატიზაციაზე ნაკლებად ზრუნავდნენ. ზენკინი ამის მიზეზად მიიჩნევს და იმას, რომ რუსეთში სასკოლო სივრცეში ნაკლები (მაგ. საფრანგეთთან შედარებით) ყურადღება ექცეოდა რიტორიკის შესწავლას; რიტორიკისა, რომელიც, მოგეხსენებათ, ქმნის ლიტერატურული ანალიზის ამოსავალ ფორმალიზებულ ენას.

შორს არ ვიქნებოდით სინამდვილისაგან, თუ ვიტყოდით, რომ რუსულ ფორმალიზმს ძალიან კარგად მიესადაგება ჟერარ ჟენეტის აზრი ლიტერატურული კრიტიკის განვითარების „ბრიკოლაჟური“ ხასიათის შესახებ, რომელიც თავისი ცნებების იმპროვიზაციას ახდენს. ამ შემთხვევაში ცნებითი აპარატის ფორმირება ხდება არა დიდი ძიებისა და რუდუნებით მოპოვებული, არამედ ხელთმოხვედრილი მასალისაგან და სწორედ ამიტომ არისო, წერს რუსი ლიტერატურათმცოდნე, რომ ფორმალისტთა ტერმინოლოგიას „თვითნაკეთობის“ ელფერი დაჰკრავსო. ისინი არ ეყრდნობოდნენ არც რაიმე ფილოსოფიური სისტემასა თუ სამეცნიერო დისციპლინის კონცეპტუალურ აპარატს, ამიტომ მნიშვნელოვანი სემანტიკური ოპოზიციების გამოსახატავად იყენებენ არა იმდენად არტიკულირებულ, სამეცნიერო ტრადიციით გამყარებულ სიტყვათა შინაგან ფორმას, რამდენადაც სამეტყველო სადაგი ყოფისა და ყოველდღიურობის ენის ეფემერულ კონოტაციებს. მათი ტერმინოლოგიას ერთგვარი „ორგემაგეობით“ ხასიათდებიან და ეს ეხება მათი გამოხატვისა თუ საზრისისეულ მხარეს. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიტანოთ შკლოვსკისეული ფუნდამენტური ცნება „გაუცნაურება“ („остранение“//„остраннение“), რომლის ძირი ხან ორი „ნ“-თი იწერება და ხან ერთით და ამით, რა თქმა უნდა, ტერმინის საზრისი მერყეობსა და იცვლება. ანდა „სიუჟეტისა“ და „ფაბულის“ ფორმალისტებისეული განსაზღვრებანი, რომლებიც ოდენ სემანტიკურ დუბლეტებად წარმოსდგება და მათმა სინონიმურობამ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეს გენადი პოსპელოვს მათი ურთიერთჩანაცვლების საბაბიც კი მისცა... მსგავსი სტიქიურად ჩამოყალიბებული ტერმინები პრაქტიკაში გამოსაყენებლად მოუხერხებელია. ვიკტორ შკლოვსკიმ მოგვიანებით აღიარა, რომ სტატიაში „ხელოვნება როგორც ხერხი“ (ქართულადაც, ვფიქრობ, სწორედ ასე უნდა დაიწეროს და არა — „ხელოვნება, როგორც ხერხი“), რომელშიც მან ეს ტერმინი შემოიტანა, ბეჭდური შეცდომისა და შეცოდებისა გამო სიტყვა დაიბეჭდა ერთი „ნ“-თი და ეს ვარიანტი გავცელდა ლიტერატურაშიც. ამიტომ, შემდეგში

თავადაც გამოირიცხა ერთი „ნ"-ი და ასე იქცა დაკოჭლებული სიტყვა ტერმინად. შემდეგ ეს ტერმინი შეცდომით გადაიღო ბერთოლდ ბრეხტმა, რომელმაც გერმანულად თარგმნა როგორც „die Verfemdung" — გაუცხოება; მოგვიანებით, ბრეხტის ნათარგმანების რუსულად უკუთარგმანებისას, შეცდომით კარლ მარქსის ფილოსოფიურ ტერმინში აერიათ და თარგმნეს „die Entfremdung"-ად. ასეთივე ბედასლი გამოდგა ამ ორი ტერმინის — „გაუცნაურება"/„გაუცხოება" („отстранение"/„очуждение") — შემდეგი დროის თარგმანებიც. მათზე დამატებითი წაფენები გააკეთა ფრანგულმა სტრუქტურალიზმმაც და უპირველესად — ჟაკ დერიდამ, რომელმაც რუსული ფორმალიზმის გამოცდილებაზე დაყრდნობით „გაუცნაურების" ფრანგულ ანალოგად შემოგვთავაზა „დეკონსტრუქცია" (deconstruction). თუმცა დეკონსტრუქტივიზმი „ნივთის გაკეთებულობის" იდეისკენ იხრება, მაშინ როცა ინტეპრეტაციის პროცედურა პრაქტიკულად ანადგურებს გასააზრებელი საგნის მთლიანობასა და თვითკმარობას, ხოლო გაუცნაურების შემთხვევაში ეს უნიკალურობა და თვითკმარობა არათუ ნარჩუნდება, ახალ წახნაგებსაც კი ავლენს.

ძალზე მნიშვნელოვანია რომან იაკობსონის სტატიები, — „ლინგვისტიკა და პოეტიკა" და „გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა", — რომელთა გარეშეც ბევრი ლიტერატურათმცოდნეობითი საკითხის ნათელყოფა ფრიად გაჭირდებოდა.

ვლადიმერ პროპის „ზღაპრის მორფოლოგია", რომელმაც ნარატოლოგიის ჩამოყალიბებას მისცა ბიძგი...

არას ვიტყვი მიხაილ ბახტინის „კარნავალიზებულ ლიტერატურაზე", რადგან ასეთ შემთხვევაში ცვეტან ტოდოროვის წერილი უნდა მომეშველიებინა და ეს წერილი კი ამავე კრებულშია დაბეჭდილი და მკითხველს მისი გაცნობის საშუალებაცა აქვს.

იან მუკარჟოვსკი საგანგებოდ ამ გამოცემისთვის ითარგმნაჩეხურიდან და ეს, როგორც ითქვა, კიდევ უფრო მატებს ღირსებას ამ გამოცემას.

მადლიერება უნდა გამოვხატო ყველა მთარგმნელის მიმართ, რომელთა ღვაწლი სახვალიოდ უფრო დაფასდება, რადგან საგანმანათლებლო სივრცეში მათი ნაღვაწის დანერგვა ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი მსოფლხედვის განმტკიცებასა და გაფართოებას ნიშნავს.

Solomon Tabutsadze

After Romanticism ...

Summary

Key words: literary studies of postmodern epoch, letters of Georgian writers and literary critics, Russian formalism.

The review deals with the second part of the „Literary Theory", which encompasses texts of literary studies created on the verge of the 19-20th centuries. The discussions presented in the review can be considered as a widening and deepening of the thematic panorama of the book, which is revealed in detailed analysis of concrete key concepts and notions. The history of the term „becoming strange" can serve as an example, which is characterized by its paradox. The technical mistakes or misprints occasionally have widened the connotation field of the term and consequently conveyed new meanings and reflections. The reviewer places emphasis on the publication of Georgian theoretical-essaystic materials alongside the considerable texts on literary studies after the epoch of romanticism. In addition, the establishment of this anthology of literary studies in educational sphere and its significance are highlighted.

ირმა რატიანი.
ტექსტი და ქრონოტოპი
გამომცემლობა:
2010

წიგნში „ტექსტი და ქრონოტოპი“ გამოკვლეულია თანამედროვე ლიტერატურის თეორიის ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემა, როგორიცაა ტექსტისა და ქრონოტოპის კონცეპტუალური და მეთოდოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხი.
ნაშრომი განსაზღვრულია როგორც ლიტერატურის თეორიისა და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სპეციალისტების, ისე ლიტერატურის პრობლემებით, კერძოდ, ილია ჭავჭავაძის, მიხეილ ჯავახიშვილისა და ვლადიმირ ნაბოკოვის შემოქმედებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისთვის.

ადრიან მარინო
კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია
მთარგმნელები: რუსუდან თურნავა, ნინო გაგოშაშვილი
რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე
გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა
2010

შეგვიძლია თუ არა წარმოვიდგინოთ ლიტერატურული კომპარატივიზმის სრული განახლება ისე, რომ მან მხარი გაუსწოროს თანამედროვეობას და მის ახალ მოთხოვნებს? შეიძლება თუ არა შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობას მივცეთ მკაცრად განსაზღვრული სპეციფიკური საგანი, შესაფერისი მეთოდი, რომელიც ამ მიზნიდან გამომდინარეობს და არ იმეორებს რომელიმე მოდურ მეთოდს? ამ კითხვებს დადებითად ვპასუხობთ, რისთვისაც უნდა შესრულდეს ორი პირობა: 1) ლიტერატურული კომპარატივიზმი გამოვიყვანოთ ისტორიული სანახებიდან და მისი მონაპოვარი გარდავქმნათ თეორიული ხასიათის წყაროდ და ათვლის წერტილად, კომპარატივიზმი შემოვაბრუნოთ ლიტერატურის თეორიისაკენ; 2) შევქმნათ მთლად ახალი, ზედმიწევნით კომპარატივისტული სულისკვეთებისა და ორიენტაციის მეთოდი, რომელიც მოფიქრებული იქნება ამ თეორიული მიზნის შესაბამისად. „კომპარატივიზმისა და ლიტერატურის თეორიის“ ავტორს ეს ორი მიზანი აქვს დასახული.
წიგნი გამოიცა საფრანგეთის საგარეო საქმეთა სამინისტროს, საქართველოში საფრანგეთის საელჩოსა და თბილისის ალექსანდრე დიუმას სახელობის ფრანგული კულტურის ცენტრის ხელშეწყობით, მერაბ მამარდაშვილის სახელობის საგამომცემლო პროგრამის ფარგლებში.

კლოდ ლევი-სტროსი
ტოტემიზმი დღეს
მთარგმნელი: მერაბ მიქელაძე
რედაქტორი: ნინო აბაკელია
გამომცემლობა: აგორა
2010

ფრანგმა ეთნოლოგმა და ანთროპოლოგმა, კლოდ ლევი-სტროსმა გასული საუკუნის მეორე ნახევარში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების განვითარებაში. ეთნოგრაფია, მითოლოგია, ტოტემიზმი — ეს ის სფეროებია, რომელთაც ფრანგი მეცნიერი იკვლევდა. კლოდ ლევი-სტროსი სტრუქტურალისტური თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. პირველი სამეცნიერო შრომები ბრაზილიის ინდიელებს ეხებოდა, რომელთა ცხოვრებაც 1935-1939 წლებში შეისწავლა. კვლევების საფუძველზე დაწერა „ნათესაობის ელემენტარული

სტრუქტურები“, რომელიც 1949 წელს გამოქვეყნდა. „ტოტემიზმი დღეს“ 1962 წელს გამოიცა და მასში ამ თემატიკასთან დაკავშირებული არაერთი საინტერესო საკითხია მიმოხილული.

წიგნი გამოიცა საფრანგეთის საგარეო საქმეთა სამინისტროს, საქართველოში საფრანგეთის საელჩოსა და თბილისის ალექსანდრე დიუმას სახელობის ფრანგული კულტურის ცენტრის ხელშეწყობით, მერაბ მამარდაშვილის სახელობის საგამომცემლო პროგრამის ფარგლებში.

ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია (II)
რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე
გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა
2011

წიგნი წარმოადგენს ვრცელი პროექტის — „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია“ მეორე ნაწილს, რაც მოიცავს მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილ ლიტერატურათმცოდნეობის ტექსტებს. ტომში თავმოყრილია ამ პერიოდის დასავლური და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი ნარკვევები, რომელთაც საეტაპო როლი შეასრულეს ლიტერატურული კვლევების ისტორიაში. ტომს ერთვის ანალიტიკური რუბრიკა „დამატება“. წინამდებარე კრებულში შესული ბევრი ტექსტი (მთარგმნელები: სიბილა გელაძე, ბაჩანა ბრეგვაძე, მაია დიასამიძე, თამარ ლომიძე, თამარ ნუცუბიძე, ირაკლი კენჭოშვილი, მარიამ კარბელაშვილი, ნანა ღამბაშიძე, მაკა ნაჭყებია) პირველად ქვეყნდება. კრებული იყოფა ნაწილებად: პოსტრომანტიკული კრიტიკა, ესთეტიკური კრიტიკა, ნეოკრიტიკა, რუსული ფორმალიზმი, ჩეხური სტრუქტურალიზმი, დიალოგური კრიტიკა, ამერიკული ახალი კრიტიკა.

თამარ ბარბაქაძე.
ლირიკის ჟანრები
გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა
2011

ნაშრომი ეთმობა ლირიკის უმთავრეს ჟანრებს: ოდას, ჰიმნსა და ელეგიას.

განხილულია: ლირიკული ციკლის განვითარების ეტაპები; ლირიკული გმირისა და ავტორის ურთიერთმიმართების პრობლემა; თუ როგორ დაირღვა ტრადიციული წარმოდგენა მათი ერთიანობის თაობაზე მე–20 საუკუნეში, ჟანრის თეორიის წყალობით გაანალიზებულია სამეცნიერო ნოვაციები ლირიკის თეორიაში.

მკითხველი გაცნობა ლირიკის ცნების ანტიკური გაგების მიხედვით შექმნილ შედევრებსაც და „კომბინატორული ლიტერატურის“ ტერმინით ცნობილ, უძველესი და თანამედროვე ლექსის ტექნიკის ნიმუშებსაც.

Confessions of a Young Novelist
by **Umberto Eco**
უმბერტო ეკო.
ახალგაზრდა რომანისტის აღსარებანი
გამომცემლობა: Publisher: Harvard University Press
2011

რიჩარდ ელმანის მიერ ჰარვარდის უნივერსიტეტში წაკითხული ლექციების ამ კრებულში, სემიოლოგი, მედიევისტი და ბესტსელერი რომანების ავტორი უმბერტო ეკო ცდილობს გაარკვიოს, რა არის სამწერლო შემოქმედება. ამ მიზნით, ეკო იკვლევს ავტორს, ტექსტს და მის განმმარტებლებს შორის ცვალებად ურთიერთობებს. რატომ ინტერესდება მკითხველი ავტორის ჩანაფიქრით? შეუძლია თუ არა ტექსტს თავისთავად წარმოქმნას თავისი სამაგალითო მკითხველი? ყველაზე უკეთ რა თვისებების მიხედვით უნდა დავადგინოთ, რომ მკითხველს მართლაც სწამს გამოგონილი გმირის

არსებობის? რა კავშირია გამონაგონსა და სინამდვილეს შორის? წიგნის უკანასკნელი ნაწილი ეთმობა ჩამონათვალის, როგორც ლიტერატურული ხერხის ანალიზს რაბლესთან და ჯოისთან, ჰომეროსთან, უიტმანთან, ალფრედ დიობლინთან და თვით ეკოსთან.

Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel
by **Rachel Schmidt**
რეიჩელ შმიდტი
თანამედროვეობის ფორმები: დონ კიხოტი და რომანის თანამედროვე თეორიები
გამომცემლობა: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division
2011

წიგნში თავმოყრილია „დონ კიხოტის" მრავალფეროვანი ფილოსოფიური და თეორიული რეცეფციები. ავტორი შთამბეჭდავად წარმოგვიჩენს წიგნს განსხვავებული კუთხით და არკვევს რომანის იდეას და თანამედროვეობის პრობლემას. წიგნში დასმულია საკითხი, თუ რა მიმართებაა რომანს, როგორც ჟანრსა და თანამედროვეობის გაგებას შორის. ავტორი იკვლევს პოლემიკას სერვანტესთან და მის რომანთან დაკავშირებით და თან ჟანრის თეორიის საკითხებს არკვევს. სერვანტესის „მკვლევარებიდან" შმიდტი ყურადღებას ამახვილებს შლეგელის, ორტეგა-ი-გასეტის და ბახტინის მოსაზრებებზე.

Mediterranean Modernisms
by **Marinos Pourgouris**
მარინოს პურგურისი
ხმელთაშუაზღვის აუზის ქვეყნების მოდერნიზმი
გამომცემლობა: Ashgate
2011

მარინოს პურგურისი შეერთებულ შტატებში, ბრაუნის უნივერსიტეტში კომპარატივისტული ლიტერატურის პროფესორია. თავის ნაშრომში განიხილავს ნობელის პრემიის მფლობელი პოეტის — ოდისეუს ელიტისის პოეზიას, საერთაშორისო მოდერნიზმის კონტექსტში და მის ქმნილებებს სხვა ევროპელი მოდერნისტი და სიურეალისტი ავტორების ინტერტექსტში კითხულობს. იმავდროულად, პურგურისი ევროპული მოდერნიზმის ახალ განმარტებას გვთავაზობს, სადაც გაერთიანებულია აქამდე ისეთი უგულვებელყოფილი ელემენტები, როგორებიცაა ეროვნული იდენტობა და გეოგრაფია. ბერძნულ მოდერნიზმზე საუბრისას, ავტორი ელიტისზე ბოდლერის, ბაშლიარის და ფროიდის გავლენებს იკვლევს.

Franz Kafka: Narration, Rhetoric, and Reading
Jakob Lothe (editor), Beatrice Sandberg (editor), Ronald Speirs (editor)
ფრანც კაფკა: თხრობა, რიტორიკა და წაკითხვა
რედაქტორები: იაკობ ლოტი, ბეატრის სენდბერგი, რონალდ სპაირსი
გამომცემლობა: Ohio State University Press
2011

წიგნის გამომცემლებმა თავი მოუყარეს საერთაშორისო მასშტაბის მკლევარების და კაფკას შემოქმედების სპეციალისტების ნაშრომებს. წიგნში სწორედ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ნარატოლოგების — სთენლი ქორნგოლდის, გერჰარდ კურცის, იაკობ ლოტის, ჯ. ჰილიზ მილერის, ბენო ვაგნერისა და სხვათა ესეებს შეხვდებით. ეს მკლევარები, კაფკას ტექსტების საშუალებით, პროვოკაციულ საკითხებს წამოჭრიან კაფკას ნარატივთან მიმართებაში. საკითხთა წრე მოიცავს როგორც კაფკას თხრობის თავისებურებებს, ისე ნარატივის თეორიის ზოგად პრობლემებს. ესეები ცხადყოფს, რომ კაფკას შემოქმედება ნარატივის თეორიის და ანალიზის უშრეტი წყაროა დღესაც.

Kristeva
by **Stacey Keltner**
სთეისი კელტნერი
კრისტევა
გამომცემლობა: Polity
2011

თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ლინგვისტის, ფსიქოანალიტიკოსის, სოციალური და კულტურის თეორეტიკოსის, რომანისტის — იულია კრისტევას ინტერესების ფართო არეალი ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების საზღვრებს სცდება. სთეისი კელტნერი თავის წიგნში ამ ბულგარული წარმოშობის ფრანგი ავტორის ნააზრევის ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა, ვთქვათ, მოლაპარაკე სუბიეტსა და მის სოციალურ და ისტორიულ გარემოებებს შორის მიმართება. ნაშრომის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს კრისტევასეულ ცნებებზე და მათ ახლებურ წაკითხვას გვთავაზობს: სემიოტიკური და სიმბოლური, ჩაგვრა, სიყვარული, დანაკარგი, სოციალური და კულტურული სხვაობანი, ოედიპოსური სუბიექტურობა. ეს წიგნი თანაბრად სასარგებლოა როგორც ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების ფაკულტეტის სტუდენტებისთვის, ისე მკლევარებისთვისაც.

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის
სამეცნიერო პუბლიკაციების 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, CD დისკზე) და თან ახლდეს:
   - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
   - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი).
3. დამოწმებანი ორიგინალ ენაზე სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში; ქართული და რუსული დასახელებები უნდა იქნას ტრანსლიტირებული რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე (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 ქაღალდზე შემდეგნაირად:
   ა) ნაშრომის სათაური (იწერება შუაში);
   ბ) ნაშრომის ტექსტი;
   გ) დამოწმებანი ორიგინალ ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამოწმებული 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 ევროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ).
   მისი მოთხოვნებია:
   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 ორწერტილი და გვერდი.
   მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
   (იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).
   ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ინტერვალით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
7. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით **(დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2)**.
8. ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
   ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
9. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი 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" (ჟენეტ 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.

დანართი 2

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: „gantiadi, 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	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).
Editor or compiler as "author"	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'erviu Avt'ortan*. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachusets'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. *ინტერვიუ ავტორთან*, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანაწერი) 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 Sakhismet'q've-lebiti Asp'ek'tebi. PhD.* Diss. TSU, 2004 (წიქარიშვილი, 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).