



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი



Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

IX საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

ტრადიცია და თანამედროვე მწერლობა

(სიმპოზიუმი ეძღვნება აკაკი წერეთლის
გარდაცვალებიდან 100 წლისთავს)

**IX International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism**

Tradition and Contemporary Literature

**(The symposium will pay tribute to the 100th anniversary
year of the death of Akaki Tsereteli)**

**ნაწილი I
Volume I**

მასალები Proceedings

UDC(უაკ) 821.353.1.09(475.22)(063)
ლ-681

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:
მაკა ელბაკიძე
ირინე მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

მხატვარი
რევაზ მირიანაშვილი

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Miranda Tkeshelashvili

Cover Design by
Revaz Mirianashvili

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,
2015

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2015

ISBN 978-9941-13-479-1 (ორივე ნაწილის)
ISBN 978-9941-13-480-7 (პირველი ნაწილის)

ISSN 1987-5363

კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხის-
მგებლები არიან ავტორები.

The authors are responsible for the contents and the style of the articles
printed in the collection.

Доклады печатаются в авторской редакции.

შინაარსი

საჯარო მოხსენება
Lecture of Professor

GIORGI GACHECHILADZE

Georgia, Tbilisi

**Poetics of Politics (Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli,
Vazha-Pshavela, Galaktioni and Stalin).....17**

გიორგი გაჩეჩილაძე

საქართველო, თბილისი

პოლიტიკის პოეტიკა

(ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი,

ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიონი და სტალინი).....17

პლენარული სხდომა
Plenary Session

ALEXANDRE STROEV

France, Paris

Henri Barbusse' Political Messianism:

Jesus Christ and Stalin.....46

А.Ф. СТРОЕВ

Франция, Париж

Политический мессианизм

Анри Барбюса: Иисус и Сталин.....46

MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLARI

Georgia, Tbilisi

Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of

Georgian Literature in the Service of Saving and

Global Accessibility of the Cultural Heritage.....71

მერი ხუხუნაიშვილი-ნიკლაური

საქართველო, თბილისი

**შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი კულტურული
მემკვიდრეობის გადარჩენისა და მისი ფართო
ხელმისაწვდომობის სამსახურში.....71**

**ტრადიცია და ანტიტრადიცია თანამედროვე მწერლობაში
Tradition and Anti-tradition in Contemporary Literature**

IRINA BAGRATION-MUKHRANELI

Russia, Moscow

The Paradox of the Genre – Idyll “At Death”78

ИРИНА БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ

Россия, Москва

**Парадоксальность жанра
– идиллия «на смерть».....78**

GALINA DENISSOVA

Italy, Pisa

**Tradition and Anti-Tradition in Russian
Contemporary Literature: Aesthetic of
Clichés in the «Encyclopedia of the Russian Soul»
of Viktor Erofeev.....86**

Г.В. ДЕНИСОВА

Италия, Пиза

**Традиция и антитрадиция в современной
литературе: об эстетике стереотипов в романе
Виктора Ерофеева «Энциклопедия русской души».....86**

MICHEL DE DOBBELEER

Belgium, Ghent

**Where Comics Meet World Literature:
Adapting East European Literature from
Classics Illustrated to Russ Kick’s *The Graphic Canon*.....100**

LALI TIBILASHVILI

Georgia, Tbilisi

The Novelty in Shio Aragvispireli’s Novels.....114

ლალი თიბილაშვილი

საქართველო, თბილისი

შიო არაგვისპირელის ნოველების სიახლე.....114

VIKTORIA IVANENKO

Ukraine, Kiev

Scottish/Glaswegian Dasein and Breaking of

Narrative Traditions in James Kelman’s

Collection of Short Stories *Greyhound for Breakfast* (1987).....125

ETER INTSKIRVELI

Georgia, Tbilisi

The Issue of Transformation of

a Biblical Story in Folk Tradition.....138

ეთერ ინსკირველი

საქართველო, თბილისი

ბიბლიური სიუჟეტის ხალხურ ტრადიციაში

ტრანსფორმაციის საკითხი.....138

LARISA KISLOVA

Russian Federation, Tyumen Russian Federation, Tyumen

Traditional Motifs Drama T. Williams in the

Discourse of the Russian “New Drama” of the

Turn of XX-XXI Centuries.....147

Л.С. КИСЛОВА

Россия, Тюмень

Традиционные мотивы драматургии

Т.Уильямса в дискурсе русской

«новой драмы» рубежа XX-XXI веков.....147

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Time and Space in

One Episode of The Life of St.Nino.....157

გოჩა კუჭუხიძე

საქართველო, თბილისი

დრო და სივრცე

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ერთ ეპიზოდში.....157

SIARHEI LEBEDZEU

Belarus, Minsk

«Skaz» as a Type of Narration:

«Young Tradition» in Fiction.....165

СЕРГЕЙ ЛЕБЕДЕВ

Беларусь, Минск

«Сказ» как тип повествования:

«молодая традиция» в художественной литературе.....165

LILIA NEMCHENKO

Russia, Ekaterinburg

Activity of tradition.....179

ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО

Россия, Екатеринбург

Активность традиции.....179

NINO POPIASHVILI

Georgia, Tbilisi

National Literary Canon and Dictatorship

(Stalin and Akaki’s “Suliko”).....191

ნინო პოპიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ნაციონალური ლიტერატურის კანონი და დიქტატურა

(სტალინი და აკაკის „სულიკო“)......191

ELZHBIETA TYSHKOVSKA-KASPRZAK

Poland, Wroclaw

Parody as a Negation of Tradition.

“Nikolai Nikolaevich” by Yuz Aleshkovsky

as a Parody of Occupational Novel.....202

Э. ТЫШКОВСКА-КАСПШАК

Польша, Вроцлав,

Пародия на жанр как отрицание

традиции «Николай Николаевич»

Юза Алешковского как пародия на

производственную повесть.....202

MARIA FILINA

Georgia, Tbilisi

Polish-Georgian Literary

Relationship - From the Tradition

Beginning to Modernity.....214

МАРИЯ ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

Польско-грузинские литературные

взаимосвязи – от возникновения

традиции к современности.....214

ELENA SHKHAIDZE

Germany, Bochum

“Georgian” Writers – Migrants:

Change and Continuation of Tradition.....226

ЕЛЕНА ЧХАИДЗЕ

Германия, Бохум

«Грузинские» писатели-мигранты

в русской литературе постсоветского

периода: перелом и продолжение традиции.....226

MAIA TSERTSVADZE

Georgia, Tbilisi

Nikoloz Baratashvili's Attitude to Tradition.....233

მანია ცერცვაძე

საქართველო, თბილისი

ნიკოლოზ ბარათაშვილის

მიმართება ტრადიციასთან.....233

AGNIEŠKA JUZEFOVIČ

Lithuania, Vilnius

Reflection of Argentine Literature

Tradition in Musical Lyric.....245

**ავტორი ტრადიციის წინაშე
Author in the Presence of Tradition**

SUSANBAR AGAMALIYEVA

Azerbaijan, Nakhchivan Autonomous Republic, Nakhchivan

Hemingway's Traditions in

Modern American Prose.....253

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Chantladze's Verse –

Against the Background of

Tradition and Innovation.....261

თამარ ბარბაქაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა ჩანტლაძის ლექსი —

ტრადიციისა და ნოვაციის ფონზე.....261

S. BYKOVA

Russi, Ekaterinburg

Texts and Readings in Stalinist Russia:

Inversion of the Tradition.....267

С. БЫКОВА

Россия, Екатеринбург

Тексты и практики чтения

в сталинской России: инверсия

традиции.....267

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Twofold Rhyming.....279

ლევან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

ორჯერადი გარითმვა.....279

RŪTA BRŪZGIENĖ

Lithuania, Vilnius

Some Peculiarities of the Song genre in

the Lithuanian Poetry of the 20th c.289

NUGESHA GAGNIDZE

Georgia, Kutaisi

Literary Tradition and Nino Haratischvili's

Novel “My Gentle Twin”296

ნუგეშა გაგნიძე

საქართველო, ქუთაისი

ლიტერატურული ტრადიცია და

ნინო ხარატიშვილის რომანი

„ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“296

ANDREW GOODSPEED <i>Macedonia, Tetovo</i> Expatriation Nowhere: The Cultural Location of William Burroughs' <i>Interzone</i>.....	307
---	------------

NANA GONJILASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> “The Pillar of Light” - a Symbol of Spiritual light and Twentieth-Century Georgian Writing.....	315
--	------------

ნანა გონჯილაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> „ნათლის სვეტი“ – სიმბოლო სულიერი ნათლისა და XX საუკუნის ქართული მწერლობა.....	315
--	------------

OLENA GUSIEVA <i>Ukraine, Mariupol</i> The Old Poets’, or The Past as a Part of the Artistic Model of the World.....	335
--	------------

ЕЛЕНА ГУСЕВА <i>Украина, Мариуполь</i> «Старые поэты», или прошлое как элемент художественной модели мира.....	335
--	------------

TEA DULARIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The Role of Heralds in the Homeric Tradition and in Aeschylus’ Tragedies.....	346
---	------------

თეა დულარიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> შიკრიკის როლი ჰომეროსის ტრადიციასა და ესქილეს ტრაგედიებში.....	346
--	------------

PETYA TSONEVA IVANOVA

Bulgari, Gabrovo

Oral Tradition and Native American Writing.

The Case of Louise Erdrich.....356

MANANA KVATAIA

Georgia, Tbilisi

An Enigmatic Alorythm of Classics.....367

მანანა კვათაია

საქართველო, თბილისი

კლასიკის მარადიულობის

ენიგმური ალგორითმი.....367

NINO KVIRIKADZE

Georgia, Kutaisi

Concerning Traditional/Non-traditional Use

of Means of Expression in the Text of

Thomas Mann’s “Buddenbrooks”.....381

Н.Г. КВИРИКАДЗЕ

Грузия, Кутаиси

К вопросу о традиционном/

нетрадиционном использовании

изобразительных средств в тексте

романа Томаса Манна «Будденброки».....381

ZEINAB KIKVIDZE

Georgia, Kutaisi

“Song of Songs” as an Archetype and a

Semiotic Tradition.....392

ზეინაბ კიკვიძე

საქართველო, ქუთაისი

„ქებათა-ქება“, როგორც არქეტიპი და

სემიოტიკური ტრადიცია.....392

ELENA KORNILOVA <i>Russia, Moscow</i> Victor Erofeev's Novel “Uckimudy” as Ego-text.....	402
Е.Н. КОРНИЛОВА <i>Россия, Москва</i> Роман Виктора Ерофеева «Акимуды» как эготекст.....	402
IRAIDA KROTENKO <i>Georgia, Kutaisi</i> The Story “Caucasus Captive” by V. Makanin in the Aspect of Relation to the Caucasus Text in Russian Literature.....	413
ИРАИДА КРОТЕНКО <i>Грузия, Кутаиси</i> «Кавказский пленный» В. Маканина в аспекте отношения к Кавказскому тексту русской литературы.....	413
TATIANA KRUGLOVA <i>Russia, Ekaterinburg</i> Politicization of the Discourse of the Artistic Traditions Under Stalinism: Ways of Appropriations of Classical Heritage.....	425
Т. А. КРУГЛОВА <i>Российская Федерация, Екатеринбург</i> Политизация дискурса о художественных традициях при сталинизме: способы присвоения классического наследия.....	425
NESTAN KUTIVADZE <i>Georgia, Kutaisi</i> Georgian Literary Tale on the Boundary of the XX-XXI Centuries.....	437

ნესტან კუტივაძე

საქართველო, ქუთაისი

ქართული ლიტერატურული ზღაპარი

XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე.....437

TATJANA KUHARENOKA

Latvia, Riga

“The Long Way Round”.

Peter Handke: Between the Poetic

Innovation and Literary Tradition.....451

ТАТЬЯНА КУХАРЕНОК

Латвия, Рига

„Медленное возвращение домой“:

Петер Хандке: между поэтическим

новаторством и литературной традицией.....451

ELIZAVETA LITOVSKAYA

Russia, Ekaterinburg

Traditions of the Culinary text’s

Genre as an Object of Re-thinking of

Modern Russian Blogosphere.....465

ЕЛИЗАВЕТА ЛИТОВСКАЯ

Россия, Екатеринбург

Традиции жанра кулинарного

текста как объект переосмысления

современной русской блогосферы.....465

DAVID MAZIASHVILI

Georgia, Tbilisi

“Mimetic Desire” in Tom Stoppard’s Works.....477

დავით მაზიაშვილი

საქართველო, თბილისი

„მიმეტური სურვილი“

ტომ სტოპარდის შემოქმედებაში.....477

NAIDA MAMEDKHANOVA

Azerbaijan, Baku

**A. Tzereteli's Creativity in Perception of
Azerbaijani Poet-translator Abbas Sahhat.....484**

НАИДА МАМЕДХАНОВА

Азербайджан, Баку

**Творчество А.Церетели в восприятии
азербайджанского поэта-переводчика А.Сиххата.....484**

KHVITISO MAMISIMEDISHVILI

Georgia, Tbilisi

Folkloric Motifs in Story

“Bnelo” by *Melania*.....488

სვთისო მამისიმედიშვილი

საქართველო, თბილისი

ფოლკლორული მოტივები მელანიას

მოთხრობაში „ბნელო“.....488

TATIANA MEGRELISHVILI

Georgia, Tbilisi

Author and Comprehension of the Past:

Zahar Prilepin's Reflections.....497

ТАТЬЯНА МEGРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Автор и осмысление прошлого:

рефлексии Захара Прилепина.....497

SABA METREVELI

Georgia, Tbilisi

Woman and Love in

Totalitarian Literature Discourse.....510

საბა მებრეველი

საქართველო, თბილისი

ქალი და სიყვარული საბჭოთა ტოტალიტარიზმის

ლიტერატურულ დისკურსში.....510

NINA MOROZ

Russia, Moscow

“The Road” by Cormac McCarthy:

Metamorphoses of American Tradition.....517

Н.А.МОРОЗ

Россия, Москва

Роман К. Маккарти “Дорога”:

метаморфозы американской традиции.....517

KETEVAN NADAREISHVILI

Georgia, Tbilisi

An Author in front of a Tradition:

Medea’s Mythical Tradition and

Apollonius Rhodius’ *Argonautica*.....528

ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

ავტორი ტრადიციის წინაშე:

მედეას მითოსური ტრადიცია და

აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა“.....528

IRINA NATSVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Historiographic Tradition in the Context of

Georgian Historic Novel of the 20th Century.....542

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

ისტორიული ტრადიცია XX საუკუნის

ქართული ისტორიული რომანის კონტექსტში.....542

MAIA NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Baroque Literature:

Individual Talent at the Threshold of the New Epoch

(Parallels: Georgia and France).....555

მანია ნაჭყეზია

საქართველო, თბილისი

ბაროკოს ლიტერატურა: ინდივიდუალური

ტალანტი ახალი ეპოქის ზღურბლზე

(პარალელები: საქართველო და საფრანგეთი).....555

FLORA NAJIYEVA

Azerbaijan, Baku

Literary “Leniniana” in

Modern Artistic Interpretations.....563

ФЛОРА НАДЖИЕВА

Азербайджан, Баку

Литературная «Лениниана» в современных

художественных интерпретациях.....563

საჯარო მოხსენება
Lecture of Professor

GIORGI GACHECHILADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Poetics of Politics

**(Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli,
Vazha-Pshavela, Galaktioni and Stalin)**

25 of December, 1895, Ilia Chavchavadze published in his newspaper “Iv-eria” a poetry about Christmas by Soso Jughashvili, a pupil of Tbilisi Theological Seminary. The sixteen years old guy claims the herd that refused to recognize Jesus, a sower of “justice and heavenly love”, but “instead of glorifying him (...) gave him a cup, full of poison”. In 12 years after writing this poem, Soso Jughashvili became Joseph Stalin, a leader of terrorist gangs of Bolsheviks and Social-Democrats. Later, their member killed Ilia Chavchavadze. All the experts, who have any qualification in this area, point towards Stalin as an organizer of that assassination. Lenin had saw in Stalin an “extraordinary Georgian” who he could use as an instrument to restore an empire, flowing on revolutionary waves, but in the way that “enslaved nations would join the revolution without gaining independence”. In turn, Stalin had saw Lenin as an instrument for installing himself as a head of the imperial government. Thus, Stalin had to make a choice between Chavchavadze and Lenin, i.e. between the nation and the empire. And he sacrificed his national identity in favor of the empire.

Key words: *Politics, Poetics, Stalin, Georgian literature.*

გიორგი ბაჩიჩილაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

პოლიტიკის პოეტიკა (ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიონი და სტალინი)

შესავალი

ისტორიულ ქაოსში გადაზრდილი დიფერენციაციის პროცესი, რომელშიც პოსტრენესანსული ბაროკოს ეპოქა აღმოჩნდა, ესტაფეტის სახით მიიღო განმანათლებლობის ეპოქამ. დეკარტეს რაციონალისტურ კონცეპტს: Cogito, ergo sum – „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“ – (დეკარტე 1950: 282) პირველი სოციოლოგიური კვალიფიკაცია 1784 წელს. კანტმა მისცა. კითხვაზე, თუ რა არის „განმანათლებლობა“?, მან თქვა: „განმანათლებლობა არის, სხვების კარნახის გარეშე, საკუთარი აზროვნებით მოქმედების უნარი“. ამ პარადიგმიდან ედება სათავე XIX საუკუნიდან დღემდე მომდინარე ცივილიზაციურ პროცესს.

ქართულ სინამდვილეში ეს პარადიგმა ბაროკოს ეპოქიდან იღებს სათავეს. ქართული კულტურა ამ ცივილიზაციური ექსპერიმენტის სუბიექტია. ექსპერიმენტის თავისებურება ისაა, რომ ექსპერიმენტატორები ზოგჯერ თავიანთი ექსპერიმენტის მსხვერპლი ხდებიან. არსთაგამრიგემ არც ეს განსაცდელი დააკლო საქართველოს: განსჯის თავისუფლების უნარი. სხვა სიკეთესთან ერთად, „ანგაარ-მოგულ-ძვირეთა“ (არჩილი) ვოლუნტარიზმის ყველაზე მახინჯი ფორმების გენერატორად იქცა.

ბაროკოს ვოლუნტარიზმი და აზროვნების სხვისი კონტროლისაგან გამოსვლის განმანათლებლობაში აპრობირებული უნარი XIX საუკუნემ ეროვნული იდენტობისა და თავისუფლების პრობლემად აქცია. არჩილის „მუნ ჩვენ ხელთ იყო ჩვენობა“ და ილია ჭავჭავაძის „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“ – სხვა არაფერია, თუ არა კულტურის სისტემაში ქცევის სემიოტიკურობაზე ყურადღების გამახვილება.

ილია ჭავჭავაძის ცხოვრება და შემოქმედება იმიტომ აღიქმება ერთიან ავტო-ბიო-გრაფიად, რომ მისი ცხოვრება და შემოქმედება სწორედ ქცევის სემიოტიკურობის პრობლემაზეა კონცენტრირებული. ილიას „პოეტი“, „მგზავრის წერილები“, „კაცია-ადამიანი?!“ და „ბედნიერი ერი“ ქმნიან მაორგანიზებელ ლერძს XIX საუკუნის 60-იანი

ნლების ქართულ კულტურაში. ამ ნაწარმოებთა ამგვარი მისია მათში წარმოსახულმა ქცევის სტერეოტიპზე ორიენტირებულობამ, როგორც დისკურსის თემამ, განაპირობა. ამ თვალსაზრისით დავით გურამიშვილი თავისი აუტო-ბიოგრაფიით „გასვლისა და დაბრუნების“ და ეროვნული იდენტობის პარადიგმით ილია ჭავჭავაძის არქეტიპია.

პირველი, ვინც ეროვნული იდენტობის შესახებ ილიას მიერ დაწყებულ დისკურსში ჩაერთო, იყო აკაკი წერეთელი. ილია და აკაკი ქართული კულტურის პრეცედენტული ფიგურები არიან. სიმპტომატურია, რომ ილიას „პოეტს“ აკაკი წერეთელი 25 წლის დაგვიანებით გამოეხმაურა იმავე სახელწოდების შედეგით „პოეტი“ (1886). თუ ეროვნული იდენტობის გზას ილია ჭავჭავაძე მხოლოდ მაცხოვრის გზის „იმპერატიულობაში“ ხედავდა, აკაკი წერეთელი გავლენის ჩარჩოებისაგან თავისუფალი აზროვნებისა და შემოქმედების მომხრეა. აკაკის „პოეტში“ ილია ჭავჭავაძის „პოეტის“ მაქსიმალიზმი სათუოდაა მიჩნეული. მაგრამ შემდგომ, თითქოს არა გონებით, არამედ გულით, რაღაც ხიფათი იგრძნო, 1894 წელს აკაკიმ დაწერა შედეგური „ხატის წინ“, რომელშიც რეაბილიტირებულია ილიას „პოეტის“ სულისკვეთება. საქმე ეხებოდა არა მხოლოდ ილიას „პოეტის“, არამედ მთელი მისი შემოქმედებისა და პიროვნული მოღვაწეობის ახლიდან აღმოჩენას. გამოიკვეთა 60-იანელთა შემოქმედებითი მოღვაწეობის განმსაზღვრელი ეროვნული იდენტობის დისკურსი: ადამიანად დაბადება არის კაცობის არა გარანტია, არამედ – შესაძლებლობა; სიტყვა არის აზროვნების არა გარანტია, არამედ – შესაძლებლობა; ადამიანის, ერის თავისუფლება არის არა დაბადებით ბოძებული გარანტია, არამედ – შესაძლებლობა; სიცოცხლე არის ღირსების არა გარანტია, არამედ – შესაძლებლობა. შესაძლებლობა ყოველთვის გამოკვეთილია კონკრეტულ დროსა და სივრცეში.

აკაკის შემდეგ ეროვნული იდენტობის შესახებ დისკურსი ვაჟა ფშაველამ ორი სტრიქონით დაასრულა: „ჩემი კაცობის გვირგვინო, ჩემო სამშობლო მხარეო!“ შემდეგ მოვა გალაკტიონი...

მაგრამ მანამდე მოხდა გარეგნულად თითქოს უმნიშვნელო, სინამდვილეში კი, ისტორიის უმნიშვნელოვანესი შემთხვევა. 1895 წლის 25 დეკემბერს ილია ჭავჭავაძემ „ივერიაში“ ქრისტეშობისადმი მიძღვნილი ლექსი დაუბეჭდა თბილისის სასულიერო სემინარიის მოსწავლეს, სოსო ჯულაშვილს. 16 წლის ყმაწვილი ამხელს ბრბოს, რომელმაც უარყო „სიმართლისა და ციური სიყვარულის“ მთესველი იესო და „დიდების მაგიერ“ ... „დაუდგა შხამით აღვსილი ფიალა“.

ამ ლექსის დაწერიდან 12 წლის შემდეგ სოსო ჯულაშვილი სტალინად იქცა და იგი ბოლშევიკებისა და სოცდევების შეიარაღებული ტე-

რორისტიკის მეტაურია. ამ ორგანიზაციის წევრებმა მოკლეს ილია. ამ საქმეში ჩახედული ყველა ექსპერტი ილია ჭავჭავაძის მკვლელობაში სტალინისკენ იშვერს ხელს... ილია ჭავჭავაძის მკვლელობის შესახებ იმ ნაშრომთა ავტორებიც კი, რომლებიც სტალინისკენ იშვერენ ხელს, ისე არიან მონუსხული ამ მკვლელობის ირგვლივ ჩამოყალიბებული სტერეოტიპებით, რომ ხელიდან გაუსხლტათ ბოლშევიკებისა და სოცდევების მიერ ილიას მკვლელობის მთავარი მოტივი: საქმე ეხება მსოფლმხედველობრივ განხეთქილებას, რომელიც გამოიწვია ილია ჭავჭავაძის 1989 წლის წერილმა “ევროპის მილიტარობა და ამერიკის მერმისი” (ჭავჭავაძე 1989).

ამ წერილის შინაარსი ასეთია: იმის ნაცვლად, რომ ევროპა ფიქრობდეს საერთო ევროპულ უსაფრთხოებაზე, რაც მას რუსეთისგან ელის, იარაღდება იმისთვის, რომ ევროპის ქვეყნებმა ერთმანეთს ცხვირ-პირი დაამტვირონ. ილიას აზრით, ომი ეკონომიკის განადგურებას იწვევს, მოსალოდნელი ომი ევროპასა და რუსეთს შორის დამთავრდება არა რუსეთის ან ევროპის გამარჯვებით, არამედ ორივე მხარის ეკონომიკური განადგურებით. ასეთ სიტუაციაში ომის ბედს გადაწყვეტს ამერიკა და შესაბამისად, მსოფლიოს მომავალი მეტაური იქნება არა ევროპა ან რუსეთი, არამედ ამერიკა.

ამ წერილის არსი მარტივია: საქართველო ორიენტირებული უნდა იყოს ამერიკაზე. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ილიას ეს წერილი გაუაზრებელი დარჩა არა მხოლოდ მისი თანამედროვე მოწინავე ქართული საზოგადოებისთვის, არამედ ასეთადვე დარჩა დღევანდელ დღესაც. ილიას მკვლელობის ერთი ძირითადი საბაბი ამ წერილით გამოთქმული გეოპოლიტიკური ორიენტაცია იყო.

დამთავრდა მე-2 მსოფლიო ომი და გამოირკვა, რომ სტალინმა ილია ფიზიკურად კი მოსპო, მაგრამ მორალურად და ფაქტობრივად ილიას პროექტი აღმოჩნდა ერთადერთი ქმედით-უნარიანი. 1945 წელს სტალინმა უარი თქვა მიეღო გამარჯვების აღლუმი. ამით მან, ნებსით თუ უნებლიეთ, აღიარა, რომ ილია მართალი იყო.

რაკი სიტყვა სტალინზე ჩამოვარდა, დოკუმენტური სიზუსტისათვის მოვიხმობ ამონარიდს აკაკი ვასაძის მოგონებიდან „სტალინთან აგარაკზე“ (ვასაძე 1990, № 5).

აკაკი ვასაძე იგონებს სტალინის სიტყვებს: „თუმცა ილია ჭავჭავაძეს პატივსაც ვცემ, მაგრამ აკაკი მაინც უფრო ნოვატორად მიმაჩნია საქართველოში ენის გახალხურებისა და განვითარების საქმეში“. აკაკი ვასაძე პასუხობს: „თქვენ მიერ აკაკი წერეთლის ასეთ შეფასებასთან დაკავშირებით, ნება მომეცით, მისი „განთიადი“ წაგიკითხოთ, ისე, როგორც ამ ლექსს ადრე ვკითხულობდი და რომლის წაკითხვის

გასაღები თვითონ აკაკიმ მოგვანოდა ყველა მსახიობს“. მე დავინყე: „მთანმინდა ჩაფიქრებულა, შეჰყურებს ცისკრის ვარსკვლავსა“... წარმოვთქვი ეს ტაეპები და უცებ სტალინის რეპლიკა მესმის: „თუ ძმა ხარ, აგრე ნუ წაიკითხავ, თორემ ავტირდებიო“ ამას ამბობს კაცი, რომლის თვალეშიც, გარდაცვლილი მეუღლის საფლავში ჰამლეტივით ჩახტომის შემდეგ, ცრემლი არავის დაუნახავს, კაცი, რომელმაც თქვა, რომ დღეიდან მასში ყველაფერი ადამიანური ჩაკვდა. წარმოუდგენელია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამგვარი განწყობის ადამიანს მომავალში შეეძლო ეთქვა: „როცა ადამიანი კვდება, ეს არის ტრაგედია, როცა მილიონები იხოცებიან, ეს არის სტატისტიკა“.

საინტერესოა, რა პასუხს მოგვცემდა სტალინი კითხვაზე: დამპყრობი ქვეყნის ჯარის საკუთარ სამშობლოში შემოყვანა სტატისტიკის კატეგორიას განეკუთვნება, თუ ტრაგიკული ლალატისას?

როდესაც სტალინზე ვლაპარაკობთ, პირადად მე ვდგები ცდუნების წინაშე: შევჩერდე განცდისა და მოქმედების ბაროკოს ეპოქაში პედალირებულ მოტივზე, რომლის შესახებაც გურამიშვილი ამბობდა: „მე კი ვფარავ, მაგრამ ჩემი სატიკივარი არა ფარავს“. რადგანაც ამ მოტივის სფეროში ექსკურსი დღევანდელიობის თემას დაგვაშორებს, ამაზე საუბარი მომავლისთვის გადავდოთ.

უნდა ითქვას, რომ წერილის სათაური: „პოლიტიკის პოეტიკა და პოეტიკის პოლიტიკა“ შთაგონებულია არისტოტელეს ორი წიგნით: „პოლიტიკა“ და „პოეტიკა“.

ჩვენ ვცხოვრობთ გლობალიზაციის ეპოქაში, რომელშიც მეცნიერების ამა თუ იმ დარგის საკვლევი სახელით აღნიშვნის პრინციპში კორექტივი იქნა შეტანილი. მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო არა მხოლოდ მეცნიერების მომიჯნავე დარგებს შორის, არამედ ზუსტი და ჰუმანიტარული აზროვნების სტილთა შორის კავშირების ძიება. ამ პროცესს სინერგეტიკა ეწოდა. ფიზიკის პარალელურად გაჩნდა ფიზიკური ქიმია. ქიმიისა და ბიოლოგიის პარალელურად გაჩნდა ბიოქიმია, ფილოსოფიის გვერდით – გეოფილოსოფია, პოლიტიკის პარალელურად – გეოპოლიტიკა, ეკონომიკის პარალელურად – გეოეკონომიკა. არისტოტელეს „პოლიტიკაში“ ლაპარაკია პოლიტიკურ ტექნოლოგიაზე, „პოეტიკაში“ – მხატვრული ნაწარმოების პოლიტიკურობაზე. ამ კონტექსტში ქართული კულტურულოგიის ამოცანად იკვეთება ქართული კულტურის მოდელირების პროექტი პოლიტიკის პოეტიკისა და პოეტიკის პოლიტიკის კონტექსტში.

რადგანაც მთელი ქართული კულტურის მოდელირება ჩვენი ნარკვევის ფარგლებში შეუძლებელია, ამ მოტივის წარმოჩენისას ბაროკოს ეპოქთან ერთად შემოვიფარგლებით XIX-XX საკუნეების

მიჯნით. კონკრეტულად შევეხებით ქართული კულტურის სააზროვნო სიტუაციის განმსაზღვრელ რამდენიმე არტეფაქტს.

დისკურსი ილიას „პოეტის“ შესახებ და გამო

ილიამ 1961 წელს დაწერა „პოეტი“. იგი შთაგონებულია პუშკინის ლექსით „წინასწარმეტყველი“. პუშკინთან მონოდებაა, რომ პოეტი ასრულებდეს წინასწარმეტყველის ფუნქციას. ეს კონცეპტი ანტიკური და შუა საუკუნეების ფილოსოფიური აზროვნებიდან იღებს სათავეს: „ფილოსოფია არს ბაძვა ღვთისა, რაოდენიცა ძალუძს კაცსა“ (ამონიოს ერმისი 1983: 1).

აკაკი წერეთელი ილიას „პოეტს“ 25-წლიანი ანტრაქტის შემდეგ გამოეხმაურა იმავე სახელწოდების ლექსით. ილია და აკაკი თანამებრძოლები არიან, მაგრამ გარკვეული აზრით, აკაკის „პოეტი“ არის პოლემიკა ილიას „პოეტთან“. ილის „პოეტი“ იმპერატიული და განმკითხველია, როგორც მიქელანჯელოს ქრისტე სიქსტის კაპელაზე. იგი შემოქმედისგან მოითხოვს თვითშენიშვნას: „ერის წყლული მაჩნდეს წყლულად, მენოდეს მის ტანჯვით სული“... ილია მაქსიმალისტია. ორივე „პოეტი“ კონცენტრირებულია ღვთის ბაძვაზე, მაგრამ ილია ღვთის ბაძვაში არის მაქსიმალისტი და იმპერატიული. აკაკის კი აქცენტი გადააქვს კონცეპტის მეორე ნაწილზე – ბაძვა, „რაოდენიცა ძალუძს კაცსა“. აკაკი აღიარებს, რომ მაქსიმალისტური ბაძვა ყველას არ შეუძლია. იგი არ ახსენებს, მაგრამ გამოდის რუსთაველის კონცეპტიდან: „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“.

ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს საზოგადოებრივი ადამიანის ქცევის კრიტიკიუმის ძიებასთან. ორივე შემთხვევაში როგორც ილია, ისე აკაკი შთაგონებული არიან პუშკინისა და ლერმონტოვის გარშემო რუსულ პოეზიაში გამართული დისკურსით. როცა ლერმონტოვი წერს იმაზე, თუ რა ბედი ენია წინასწარმეტყველს, იგი შთაგონებულია იმ რეალობით, რომელშიც „წინასწარმეტყველის“ ავტორი პუშკინი აღმოჩნდა. პუშკინის ბედში ლერმონტოვმა დაინახა იდენტობა პოეტისა და წინასწარმეტყველის ბედს შორის. ის ორიენტირებულია პუშკინის „წინასწარმეტყველზე“ (ჭავჭავაძე 1951: 269). საზოგადოება სჯის რჩეულს. ლერმონტოვთან მთხრობელია ქრისტე.

ჰერმენევტიკა გვასწავლის, რომ გარდა კონტექსტისა, ტექსტის გასაგებად საჭიროა ტექსტის სამეტყველო სუბიექტის ცოდნა, იმის ცოდნა, თუ ვინ არის ტექსტის სამეტყველო სუბიექტი, მთხრობელი. ან

როგორც ნიციშვილი იტყობდა, საჭიროა იმის ცოდნა, თუ ვინ გველაპარაკება. ლერმონტოვის „წინასწარმეტყველის“ სამეტყველო სუბიექტი არის ქრისტი. ლექსის მეორე ნაწილში დისკურსის მონაწილე ხდება ბრბო, რომელიც ცინიკურად ეპყრობა მაცხოვარს.

აქ ლოგიკურია, გავიხსენოთ სტალინის სიტყვები: „ყველა შეუიარაღებელი მოციქული დამარცხდა, ყველა შეიარაღებულმა მოციქულმა გაიმარჯვა“. სტალინმა მიაგნო გამარჯვების ინსტრუმენტს: შეიარაღება. სტალინი როგორც მოციქული ისე მოძღვრავს თავის თანამებრძოლებს: ჩვენ გვესაჭიროება სამი რამ: პირველი – შეიარაღება, მეორე – შეიარაღება, და მესამე – შეიარაღება“. ამ იდეოლოგიამ რუსეთი განახლებულ მონღოლეთად აქცია. მაკინდერმა ნაშრომში „ისტორიის გეოგრაფიული ლერძი“ აღნიშნა, რომ რუსეთმა ჩანაცვლა მონღოლეთის იმპერიის (მაკინდერი 2003: 27). 30-იან წლებში ევროპამ მეორე მსოფლიო ომის წინ სტალინში მოტორიზებული ჩინგის ხანი დაინახა.

გველი პერანგს იცვლის

რობერტ ტაკერი იყო პირველი ისტორიკოსი, რომელმაც თქვა, რომ სტალინმა 1910 წლიდან შეიცვალა ეროვნება. ეროვნების შეცვლა სხვა არაფერია, თუ არა ეროვნული იდენტობის შეცვლა. ხოლო ეროვნული იდენტობის შეცვლა ნიშნავს საკუთარი ეროვნული ფასეულობების სხვა ერის ფასეულობებით ჩანაცვლებას (ტაკერი 1991). ამ საკითხის შესახებ უფრო ვრცლად იხილეთ ჩემი ნერილები (გაჩეჩილაძე 2005ა: 7-22; გაჩეჩილაძე 2005ბ: 48-88). მაგრამ სტალინის ტერორისტული ორგანიზაციის წევრების მიერ ილიას მკვლელების ფაქტი მოწმობს, რომ მას ეროვნული იდენტობა უფრო ადრე ჰქონდა დაკარგული.

სტალინის მიერ ეროვნული იდენტობის დაკარგვის ფაქტი მეტაფორულად არის წარმოსახული გრ. რობაქიძის „გველის პერანგში“. ეროვნების შეცვლა შედარებულია განწვალის, გველის მიერ პერანგის, კანის გახდის პროცესთან. ეს პროცესი მშობიარობის ტკივილის შემცველია, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მშობელი გულში იკრავს შობილს, ხოლო გველი მიწაზე აგდებს პერანგს. მწერალი შენიშნავს, რომ „კაცი ისე უნდა უყურებდეს თავის წარსულს, როგორც გველი უყურებს თავის პერანგს, გახდილსა და დაგდებულს“.

სტალინის შემთხვევაში ვიღებთ ტრაგიკულ სურათს. ეს სხვა ერი მისი სამშობლოს მტერია. შმიდტი წერს: პოლიტიკა იწყება მტრისა და მოყვრის გარჩევადან (შმიდტი 1992). სტალინი აღმოჩნდა ილიას

„ბედნიერი ერის“ პერსონაჟი – „მტრის არმცნობი, მოყვრის მგმობი“. ისტორიის ირონიის დემონს არ ეძინა, როცა სტალინს უწოდებდნენ მოტორიზებულ ჩინგის ხანს. ამ ლაქის ჩამოსარეცხად მას დასჭირდა, მსოფლიოსთვის შეეხსენებინა, რომ ის არის არა მონღოლი, ან რუსი, არამედ დასავლურ ცივილიზაციასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი ქართული კულტურის პირმშო... ამიტომაც მართავს ქართული კულტურის დეკადას, იხდის ვეფხისტყაოსნის იუბილეს და მსოფლიოს წარუდგება არა რუსულ-მონღოლური, არამედ ქართული კულტურის იმიჯით.

პოლიტიკოსის შესაფასებლად ისტორიას აქვს ერთი კრიტერიუმი: შედეგები. სტალინისთვის ვერავინ მოიგონებს განსხვავებულ კრიტერიუმს. 1944-45-46 წლები, რომლებიც გარეგნულად სტალინის ტრიუმფის ხანად ჩანს, სინამდვილეში მისი მორალური კრახის დასაწყისი აღმოჩნდა. თავის ყოვლისშემძლეობაში დარწმუნებულმა სტალინმა ორი კურდღლის დაჭერა გადაწყვიტა: ნამუსის მოწმენდა თავისი თავისა და რუსეთისათვის. საქმე ეხება გეორგიევსკის ტრაქტატის მეოთხე არტიკულს: „მისი იმპერატორობითი უდიდებულესობა აღუთქვამს, ომის შემთხვევაში მიმართოს ყოველგვარ ხერხს იარაღის საშუალებით ხოლო მშვიდობის შემთხვევაში დაჟინებით სცადოს ქართლის სამეფოსთვის კუთვნილი მიწების და ადგილების დაბრუნება, რომლებიც დარჩება აქაურ მეფეთა მფლობელობაში“. აი, ამოსავალი კონცეფცია, რომელიც საფუძვლად დაედო რუსეთისა და საქართველოს მოკავშირეობას და რომელსაც მესამე საუკუნეა, რუსეთი არათუ ასრულებს, არამედ დღესაც განაგრძობს ქართული სახელმწიფოებრიობის გაუქმებასა და ტერიტორიის ანექსიას. ბოროტების იმპერია იმსხვრევა და სტალინის აჩრდილი შეუპოვრად ლამობს საქართველოს ჩათრევას ამ ნანგრევებში. შედეგების მიხედვით სტალინმა საქართველოს ისტორიაში სულ-ხან-საბა ორბელიანის მახრებელი გზირის როლი შეასრულა, მაგრამ საბას გზირისგან განსხვავებით, სტალინი იყო პლანეტის გზირი. ერთი კია: მსოფლიომ საქართველო სტალინით გაიცნო.

სტალინი წარმოშობით არის ქართველი, მაგრამ სტალინიზმი არ არის ქართული კულტურის პროდუქტი. სტალინიზმი არის ქართული კულტურის, ქართული სახელმწიფოებრიობის, საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის დამანგრეველი იდეოლოგემა. სტალინის მიჩნევა ქართულ ფენომენად ნიშნავს ქართული კულტურის მიჩნევას თვითგანადგურების კულტურად. ვისაც სტალინი ქართული კულტურის მოვლენად მიაჩნია, ვურჩევდი, წაიკითხოს 1939 წელს გერმანიის მომავალი კანცლერის, ვილი ბრანდტის მიერ 26 წლის ასაკში დაწერილი წიგნი „ჰიტლერი არ არის გერმანია“ (ბრანდტი 1939). სტალინი არ არის არც ქართული და არც რუსული კულტურის მომავალი. ამ თვალ-

საზრისით, სტალინი არ არის არც სტალინის ფენომენით აღტაცებული რუსი ხალხის მომავალი. მუმიფიცირებულ ლენინზე ორიენტაციით სტალინმა რუსეთი აქცია სიკვდილსა და წარსულზე ორიენტირების მძევლად. ყირიმის ომში დამარცხების შემდეგ რუსეთის მაშინდელმა საგარეო საქმეთა მინისტრმა გორჩაკოვმა, რომელსაც ბისმარკი, რატომღაც, შტერად მიიჩნევდა, წარმოთქვა წინასწარმეტყველური სიტყვები, რომლებიც სტალინის სიკვდილის შემდეგ აუხდა რუსეთს: „აფართოებს რა თავის საზღვრებს დაპყრობილი ქვეყნების ხარჯზე, რუსეთი აფართოებს თავის სისუსტეებს“ (კისინჯერი 1997: 155). ამ სისუსტეებმა თავი იჩინა მავზოლეუმში მუმიფიცირებულ ლენინზე რუსი ხალხის ორიენტირების ფაქტში. რუსულ ენობრივ ცნობიერებაში ამ მოვლენის აღმნიშვნელი სიტყვაა труположестве, ქართული ცხედართმავლობა რუსულის კალკია.

სტალინში, როგორც „არაჩვეულებრივ ქართველში“, ლენინმა დაინახა ინსტრუმენტი, რომლითაც ის რევოლუციის ტალღაზე შეძლებდა იმპერიის შენარჩუნებას, რომ დაპყრობილი ერები მიემხრობოდნენ რევოლუციას და სანაცვლოდ არ მოითხოვდნენ დამოუკიდებლობას. სტალინმა, თავისი მხრივ, ლენინში დაინახა ინსტრუმენტი, რომლის დახმარებითაც ის შესძლებდა იმპერიის სათავეში მოსვლას. სტალინს არჩევანი უნდა გაეკეთებინა ილია ჭავჭავაძესა და ლენინს შორის, ანუ საქართველოსა და იმპერიას შორის. მან თავისი ეროვნული იდენტობა მსხვერპლად მიიტანა იმპერიის სამსხვერპლოზე. აუცილებლობით ჩნდება ალუზია ხორხე ლუის ბორხესის „იუდას ლალატის სამ ვერსიასთან“ (ბორხესი 1994: 109-114). მაგრამ სტალინი არ ეტევა იუდას სახეში. იუდა ღმერთის ჩანაფიქრის ნაწილია. სტალინი კი მთელი თავისი ცხოვრებით: – მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადი და მასწავლებელი, კომუნისტური რუსეთის „იმპერატორი“, კომუნისტური ძალების გენერალისიმუსი – ანტიქრისტიდ მოეკვლინა მსოფლიოს. განმანათლებლობის პარადიგმა („სხვების კარნახის გარეშე, საკუთარი აზროვნებით მოქმედება“), – თუ ის კეთილის ქმედებას არ ესწრაფვის, საბოლოოდ აღმოჩნდა გზა ანტიქრისტიმდე. ეს არის კორექტივი, რომელიც სტალინის ფენომენს შეაქვს განმანათლებლობის კანტისეულ კვალიფიკაციაში.

ამ შემთხვევაში ცნობიერებაში ტივტივდება საქართველოს კომუნისტური ოკუპაციის შემდეგ დაწერილი გალაკტიონის სტრიქონი: „არასდროს ჩვენთან აქ არ ყოფილა ნაზარეველი“.

„გასვლისა და დაბრუნების“ პარადიგმა

მაშ, ვინ იყო არაჩვეულებრივი ქართველი?

ყოველივე იმის შემდეგ, რაც ქართული საზოგადოებრივი სიტუაციისა და სტალინის შესახებ ითქვა, ლოგიკურია, დაისვას კითხვა იმის შესახებ, თუ საიდან და რატომ მაინცდამაინც საქართველოდან მოევლინა სათავეში რუსეთის იმპერიას ლენინის მიერ „არაჩვეულებრივ ქართველად“ წოდებული სტალინი? ამ კითხვას პასუხი რომ გაცეცხ, უნდა გავიხსენოთ მსოფლიო ისტორიის ცირკულარული პროცესი, რომელსაც ა. ტონინმა „გასვლისა და დაბრუნების პარადიგმა“ უწოდა (ტონინი 1991: 261-292). საქართველოში ამირანის მითიც იციან და გიორგი ჭალადიდელის სიტყვებაც ახსოვთ: „ ვინც სახლში დარჩა, რა გააკეთა, ვინ მოიშორა თავიდან ჭირი?“

როგორც ილია ჭავჭავაძის, ისე სტალინის ავტობიოგრაფიას, როგორც პოლიტიკის პოეტიკას, „გასვლისა და დაბრუნების“ პარადიგმა განაპირობებს. ილიას „მგზავრის წერილები“ 1861 წელს დაინერა. ფრანგი ჟიდ დელიოზის გახმაურებული ნაშრომი ინგლისურ-ამერიკული ლიტერატურის უპირატესობის შესახებ მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში დაიბეჭდა (დელიოზი 1990). ბუნებრივია, ილიას არ ეცოდინებოდა ჟიდ დელიოზი და სამწუხაროა, რომ ჟიდ დელიოზს წაკითხული არ ექნებოდა ილიას „მგზავრის წერილები“. „გასვლისა და დაბრუნების“ პროცესს ჟიდ დელიოზი უკავშირებს თავისი ლერძის გარშემო დედამიწის ბრუნვის პროცესს. ეს პროცესი ტერიტორიზაციას, ტერიტორიული სივრცის გადალახვას ანუ დეტერიტორიზაციას, და სანყის ნერტილში დაბრუნებას ანუ რეტერიტორიზაციას უკავშირდება. „გასვლისა და დაბრუნების“ პარადიგმაც ტერიტორიის გადალახვასა და უკან დაბრუნებაზეა აგებული. მაგრამ „გასვლა და დაბრუნება“ ყოველთვის არ არის პროგრესი. გააჩნია, ვინ არის გასული და ვინ არის დაბრუნებული. ილია ჭავჭავაძის თაობამ თერგდალეულების სახელით გადალახა ტერიტორია და საქართველოს გამოხსნის იდეით დაბრუნდა სამშობლოში. სტალინი და ბოლშევიკების პლეადა გავიდა და დამპყრობი ქვეყნის ჯარით დაბრუნდა საქართველოში. ამ ფაქტში გამჟღავნდა ბაროკოს ეპოქაში გახშირებული მართლის თქმის პრინციპი: „ვინც არ არის კახაბერი, მე ვერ ვიტყვი კახაბერად“. ეს არის გამოწვევა, რომელზეც ადეკვატური პასუხის გაუცემლობამ განაპირობა ქართველი ერის ტრაგიკული ბედ-იღბალი. როცა ევროპის ქვეყნები აღმოჩნდნენ ანალოგიური გამოწვევების წინაშე, მათ შესძლეს იდენტური პა-

სუხის გაცემა გამოწვევაზე: ინგლისის პარლამენტმა ჩარლზ პირველს თავი მოჰკვეთა ინგლისში საფრანგეთის არმიის შემოყვანის განზრახვისათვის. საფრანგეთში რევოლუციურმა სენატმა გილიოტინაზე აიყვანა ლუდოვიკო მე-16 საფრანგეთში უცხო ჯარის შემოყვანის განზრახვისათვის. გერმანიაში როცა სტუდენტმა ზანდმა მოკლა უდიდესი მწერალი კოცებუ რუსეთის ჯაშუშობის გამო, გერმანელმა ხალხმა ძეგლი დაუდგა სტუდენტ ზანდს. სამწუხაროდ, უნდა ვალიაოთ, რომ საქართველოში ანალოგიური პროცესები საპირისპირო მიმართულებით განვითარდა: ძეგლები დაუდგეს სამშობლოს მოლალატეებს. ქართული პოლიტიკური ელიტა, როგორც ილიამ შენიშნა, „მტრის არ მცნობი, მოყვრის მგმობი“ აღმოჩნდა.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, პოლიტიკა მტრისა და მოყვრის გარჩევიდან იწყება. ეს არის პოლიტიკის პოეტიკისა და პოეტიკის პოლიტიკის ანი და ჰოე.

აქამდე „პოლიტიკის პოეტიკისა და პოეტიკის პოლიტიკის“ შესახებ ჩვენ ვლაპარაკობდით როგორც ფიქსირებულ გამოწვევებზე. ახლა მინდა, ამ პრობლემას შევხედოთ არა ესთეტიკის, არამედ ეგზისტენციური გამოწვევის კუთხიდან.

საკმარისია გამოვცვალოთ ხედვის კუთხე და ჩვენ წინაშე გადაიშლება ცხოვრების და კულტურის ურთიერთმემსჭვალულობის გრანდიოზული პანორამა. ცხოვრება არ არის კულტურა და კულტურა – ცხოვრება. ისინი ქმნიან ერთმანეთიასგან პარადოქსულად დამოუკიდებელ რეალობებს. პარადოქსი იმაშია, რომ ცხოვრება და კულტურა ზიარჭურჭლის კანონით არიან მიჯაჭვული ერთმანეთზე. თუ არ გაივსო ცხოვრება, იფიტება კულტურა და თუ კულტურამ არ შეავსო ცხოვრება, ის უფსკრულის წინაშე დგება. სააზროვნო სიტუაციის ეს სურათი ორ სტრიქონშია აკრეფილი ვაჟა ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალში: „და უფსკრულს დასცქერს პირიშზე მოღერებულის ყელითა“.

რატომ პირიშზე და არა ვარდი, მიხაკი, გეორგინები ან ვან გოგისთვის საყვარელი მზესუმზირები? პირიშზე იმიტომ, რომ ის ყველაზე მინიატურულია, დაუცველი, პანანინა ყვავილი¹, რომელიც ყელმოღერებული, როგორც სამყაროში ადამიანის ვერტიკალური მდგომარეობის სიმბოლო, გადაჰყურებს „სტუმარ-მასპინძელში“ გათამამებულ კატასტროფას, როგორც უფსკრულს.

„პოლიტიკის პოეტიკა და პოეტიკის პოლიტიკაზე“ საუბარი ჩვენ დავიწყეთ ბაროკოს ეპოქის მიერ დროშასავით აფრიალებული ფორმულის გახსენებით: „ვაზროვნებ, მამასადამე, ვარსებობ.“ ბაროკო

არის კულტურის ისტორიის პრეცედენტული მონაკვეთი, რომელშიც დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვებიდან“ მიტიას მიერ სიყვარულზე ნათქვამი ფრაზა რომ გავიხსენოთ, „ემშაკი შეჭიდებია ღმერთს და ბრძოლის ველი არის ადამიანის გული“. ბაროკო არის კულტურის ისტორიის მობილური მონაკვეთი, რომლის წიაღში განვითარებული დრამის ექოკი არ წყდება, არამედ დღესაც ასკდება ჩვენს ყურთასმენას. რა, გურამიშვილის „ქართლის ჭირი“ იყო და დღეს აღარ არის? რა არის ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, თუ არა „ქართლის ჭირის“ „პოლიტიკის პოეტიკისა და პოეტიკის პოლიტიკის“ პარადოქსული ექო? პარადოქსული იმ გაგებით, რომ ბარათაშვილმა არ იცოდა გურამიშვილის არსებობა. ეს არის ფაქტი, რომლის შესახებაც აზროვნებაში დოკუმენტალურობის შესახებ ჰეგელის ხუმრობა რომ გავიხსენოთ, „მით უარესი ფაქტებისთვის“. ბაროკო დღეს, ახლა, ჩვენს თვალწინ მონანილეობს ჩვენი თვითგაგების, თვითდაგეგმვისა და თვითაგების პროცესში. ყველაფერი ახალი იმიტომ ითვლება მივინყებულ ძველად, რომ ძველი ახლა გვახსენებს თავს. ბევრი რამ, რაც „აქ და ახლა“ ჩვენ გვჭირს, არის ჩვენ მიერ ბაროკოს ეპოქაში გამოწვევებზე გაცემული არაადეკვატური პასუხების შედეგი. ისტორია გვეუბნება: „რასაცა დასთეს, იმას მოიმკი“. გურამიშვილმა თქვა: „ვინც არ არის კახაბერი, მე ვერ ვიტყვი კახაბერად“. ჩვენ ხომ იმითაც არ შეგვიწუხებია თავი, რომ გაგვერკვია, თუ ვინ იყო კახაბერობის მჩემბელი ის პიროვნება, რომლის კახაბერობასაც აპროტესტებდა გურამიშვილი. რადგანაც ტექსტი იკითხება კონტექსტში და კონტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა ტექსტს მიღმა არსებული რეალობა, კახაბერი არის სახელი არც მეტი, არც ნაკლები, საქართველოში დამპყრობი ქვეყნის ჯარის შემომყვანი, ქართლის გმირი სიმონ მეფის გამცემი ყორღანაშვილისა.

ახლა ვხვდები იმ სიტყვების მნიშვნელობას, რაც ჩვენ მიერ ჯერ კიდევ დაუფასებელმა ოთარ ჩხეიძემ მითხრა, როცა მისი „არტისტული ყვავილები“ გამოქვეყნებამდე ნავიკითხე: „აქ გვართ და სახელით არიან დასახელებული ქართული წითელი ინტელიგენციის ის წარმომადგენლები, რომლებმაც მონანილეობა მიიღეს საქართველოს 1991-1992 წლების და შესაბამისად, მომდევნო პერიოდის ტრაგედიაში“. ბრეიგელს აქვს სურათი „მხატვარი და ვითომ ხელოვნებათმცოდნე“, რომელშიც ვითომ ხელოვნებათმცოდნე მხატვარს შენიშნას აძლევს. ჰოდა, ამ ვითომმცოდნესავით მეც გავკადნიერდი და ვკითხე მწერალს: „ბ-ნო ოთარ, თქვენ რომ სახელით და გვართ ახსენებთ ჩვენს საერთო ნაცნობ ადამიანებს, მოვლენის განზოგადოებისთვის ხომ არ აჯობებდა, ისინი ანონიმ ფიგურებად დარჩენილიყვნენ რომანში?“ „არაო,

– მიპასუხა ბ-მა ოთარმა,- ჯერ ერთი, მე ახლა ისეთ ასაკში ვარ, რომ პირდაპირ ღმერთისთვის მაქვს აღსარება მისაცემი და მეორეც, ეგენი რომ შეცვლილი გვარებით და სახელებით მოვიხსენიო, დემონურობის ძალმოსილებას შევძენდი მათ. თავიანთი სახელითა და გვარით კი რაც არიან, ეგენი არიანო“.

დღეს ჩვენ ვიცით, რომ საქართველოსთვის ტერიტორიების დაბრუნების პრობლემა ვერ გადაწყვიტა არა სტალინმა, არამედ რუსეთმა. საქართველო ხომ ტერიტორიების დაბრუნების პირობით შეუერთდა რუსეთს?! რა ენერა ამ პირობაში? გადაშალეთ 1783 წლის გეორგიევსკის ტრაქტატი სათაურით ”Артикул IV сепаратный”, სადაც წერია: Ея Императорское Величество обещает в случае войны употребить всевозможное старание пособием оружия, а в случае мира настоянием о возвращении земель и мест. издавна к царству Карталинскому принадлежащих, кои останутся во владении царей тамошних – მისი იმპერატორობითი უმაღლესობა პირობას იძლევა, რომ ომის შემთხვევაში მიმართოს ყოველგვარ ცდას იარაღის ძალით, ხოლო მშვიდობის შემთხვევაში – დაჟინებით, დააბრუნოს დიდი ხნიდან ქართლის სამეფოს კუთვნილი მიწები და ადგილები, რომლებიც დარჩება იქაურ მეფეთა მფლობელობაში“.

აი, რისი შესრულების სურვილი გამოხატა სტალინმა, როგორც რუსეთზე საქართველოს არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ მორალური მიზნულობის გარანტია. რატომ ვერ შესძლო ყოველისშემძლე სტალინმა და უძლეველმა რუსეთმა მათი შესაძლებლობების მასშტაბებისთვის ამ წვრილმანი პრობლემის გადაწყვეტა? ვერ შეძლეს რუსული самодурство-ს გამო.

სტალინი, სააკაძე და „ქართლის ჭირი“

საქართველოს მიმართ სტალინის დამოკიდებულების ტესტი არის სააკაძის მიმართ სტალინის დამოკიდებულების კრიტიკიუმი. ჩვენ უკვე ვახსენეთ, თუ საქართველოსგან განსხვავებით, რა საშუალებით გაუმკლავდა ბაროკოს ეპოქის ინგლისი, საფრანგეთი და გერმანია ვოლუნტარიზმს. სტალინი ხომ ბაროკოს ეპოქის იმნაირი ქვეყნის შვილია, სადაც „ესე სჭირთ საქართველოსა პატარას გინდა მცირესა, აზავთდებიან, იტყვიან: „უჩემოდ ვით იმღერესა?“ საქართველომ ვერ შეძლო სახელმწიფოებრივად დაპირისპირებოდა ბაროკოს ეპოქის ვოლუნტარიზმს. ქართულმა სახელმწიფოებრიობამ ვერ შეძლო ვოლ-

უნტარისტთა თვითნებობის ალაგმვა, რამაც დაამკვიდრა დაუსჯელობის სინდრომი. ჩვენ ვლაპარაკობთ გამოწვევაზე, რომელიც იყო და კი არ დასრულდა ბაროკოს ეპოქაში, არამედ გრძელდება დღემდე. სტალინი ამ პარადიგმის პირმშოა.

აი, ამ კონტექსტშია საქართველოს მიმართ სტალინის დამოკიდებულების ტესტი სააკაძის მიმართ სტალინის დამოკიდებულების კრიტიკიუმი.

მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე სტალინის დაკვეთით გადაიღეს ფილმი „გიორგი სააკაძე“. სტალინთან შეთანხმებით, ამ ფილმისათვის სცენარი ორ ავტორს შეუკვეთეს: გიორგი ლეონიძეს და „დიდი მოურავის“ ავტორს, ანა ანტონოვსკაიას, რომელმაც თანაავტორად თავისი შვილი აიყვანა. სტალინი გაეცნო ორსავე სცენარს და მათ შესახებ ერთგვერდიანი რეცენზია დაწერა. ამ რეცენზიიდან ჩანს, რომ სტალინმა ლეონიძის სცენარი დაიწუნა. ამჟამად, ჩვენთვის უფრო საინტერესოა ის მოტივები, რომლებიც მიიჩნია სტალინმა ლეონიძის სცენარის ნაკლად. სტალინის შეფასებით, ლეონიძის სცენარი იყო მხატვრულად სუსტი და ღარიბი ისტორიული მასალის მოხმობის თვალსაზრისით. მაგრამ მთავარ ნაკლად ის მიიჩნია, რომ სცენარი მთავრდებოდა გიორგი სააკაძის გამარჯვებითა და აპოთეოზით, რაც, მისი აზრით, არ შეესაბამებოდა ისტორიულ სინამდვილეს. სცენარის ასეთი შეფასების შემდეგ სტალინი გადადის გიორგი სააკაძის პოლიტიკის შეფასებაზე. სტალინი წერს: სააკაძის პოლიტიკა იყო პროგრესული. მან ზუსტად დაინახა საქართველოს სისუსტის მიზეზები, ძალა ფეოდალებისა და ცენტრალური ხელისუფლების სისუსტე. სააკაძის მხრივ კადნიერება იყო, რომ მან მოინდომა საქართველოს სისუსტის უცხო ძალის გამოყენებით გადაფარვა. აი, სწორედ ამ ადგილიდან სტალინი ქართულ ცნობიერებას სთავაზობს პარადოქსულ სიურპრიზს: საქართველოში რუსეთის ჯარის შემომყვანი სტალინი ცინიკურად და ნიჰილისტის გულახდილობით ლაპარაკობს: „მაგრამ უცხო ძალას არ შესწევს ერის შიდა პრობლემების კომპენსირება და ამიტომ სააკაძე უნდა დაღუპულიყო და დაიღუპა კიდეც.“ როგორია? როგორი სამართალია? სააკაძე უნდა დაღუპულიყო და დაიღუპა კიდეც, ხოლო სტალინი, რომელმაც საკუთარი სამშობლო დააქცია და რუსეთ-საქართველოს თანაყოფის მანძილზე მეორედ გააუქმა ქართული სახელმწიფოებრიობა, არა თუ არ დაიღუპა, არამედ შეინარჩუნა ტრიუმფატორის სტატუსი მსოფლიო ისტორიაში.

როგორც თებესკენ მიმავალ გზაზე სფინქსი გამოცანას აძლევს ოიდიპოსს, ისე დატოვა ეს გამოცანა სტალინმა. რადგანაც ტექსტი იკითხება კონტექსტში და კონტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა ტექსტს

მიღმა არსებული რეალობა, როგორც ჩანს, სტალინი ჩაღრმავებია მი-ზეზებს, რომლებმაც სააკაძის დაღუპვა განაპირობა. სტალინს მოუძებნია ალტერნატიული პასუხი სააკაძის წინაშე მდგარ გამოწვევაზე. თავად განსაჯეთ, სააკაძე ბაზალეთის ომში თეიმურაზის დამარცხებისა და ქართლში ძალაუფლების დაუფლების შემთხვევაშიც სასიკვდილოდ იქნებოდა განწირული, ის ხომ პირისპირ რჩებოდა შაჰ აბასის წინაშე! ასეთი სიტუაცია შაჰ აბასს მისცემდა მორალურ და სამართლებრივ მიზეზს, ვითომ თეიმურაზის დაცვის ლეგიტიმური მოტივით, გაენადგურებინა ქართლ-კახეთი სააკაძის მსგავსად რომ არ დაღუპულიყო, რა გამოსავალი იპოვა სტალინმა,? აი, აქ სტალინი გვაგონებს შექსპირის მაკბეტს, რომელიც ამბობს: „გაგებდავ ყველაფერს, რისი გაბედვაც შეუძლია ადამიანს“. სააკაძისგან განსხვავებით, რომელმაც ვერ გადაწყვიტა შაჰ აბასის საფრთხის უვნებელყოფის საკითხი, სტალინმა ეს პრობლემა გადაჭრა რუსეთის იმპერატორის დამხობის გზით. სტალინი ჯერ რუსეთში მოვიდა ხელისუფლებაში და მერე შემოიყვანა დამპყრობი ქვეყნის ჯარი საქართველოში.

საქართველოში 1922 და 1924 წლების აჯანყებათა ჩახშობის შემდეგ (ფაქტობრივად 1922 წლის შემდეგ, დე იურე 1924 წლიდან) სტალინი გახდა რუსეთის იმპერატორი. მაგრამ შესაკრებთა გადანაცვლებით ჯამი არ იცვლება და სპარსი შაჰ აბასი ჩანაცვლა „გარუსებულმა ქართველმა აზიატმა“ სტალინმა (სწორედ ასე უწოდებდა იგი თავის თავს). აი, სად იჩინა თავი დაუსჯელობის ბაროკოს ეპოქაში ჩამოყალიბებულმა, მენტალობამ. ეს მენტალობა შიშველი ნერვივით ფეთქავს დღევანდელ საქართველოშიც.

ყოფილ სემინარიელ სტალინს ინტელექტი არ აკლდა იმის გასაანბნებლად, რომ ერთ მშვენიერ დღეს მასაც მოეთხოვებოდა პასუხი, გამარჯვებულებს ხომ მაშინ არ ასამართლებენ, როცა გამარჯვება სამართლიანია და არა – უსამართლო. მთავარი სააკაძის სტალინისეულ შეფასებაში არის ის, რომ თვითგადარჩენისათვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ომში ჩართულ სტალინს საქართველოსთვის არ ცხელოდა. როცა დადგა მონანიების დრო, უკვე გვიანი იყო.

ისტორიის ირონია აღმოჩნდა ის, რომ სტალინი შეეცადა საქართველო რუსეთზე მიეჯაჭვა. ყველაფერი პირიქით მოხდა. ქართველი ხალხის მოლოდინის გაცრუებით სტალინმა წერტილი დაუსვა რუსეთის გზით ქართული სახელმწიფოებრიობისა და ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენის უტოპიას.

ეს ამბავი ასე მოხდა: თუ სააკაძის შესახებ აზრის გამოთქმის დროს სტალინს საქართველოსთვის არ ეცალა, მეორე მსოფლიო ომის მიწურულს, როდესაც ომის სასწორი რუსეთის მხარეს გადაიხარა,

სტალინმა გააცნობიერა, რომ მისი ბიოგრაფიის საკვანძო ეპიზოდების გათეთრების გარეშე მსოფლიო პოლიტიკის ოლიმპზე მისთვის ადგილი არ მოიძებნებოდა. ვის გაუგია, რომ მოლაღატე, დამანგრეველი, დამპყრობი იმპერიის სამსხვერპლოზე საკუთარი სამშობლოს ზვარაკად მიმტანი პიროვნება ვინმემ ღირსეულ კაცად მიიჩნიოს? მას ხომ მუდამ ახსოვდა მის მიერ მოძულებული ვაჟას სიტყვები: „თუ კაცს თავისი სამშობლო არ უყვარს, სხვისას ვერ შეიყვარებს“. ვინც საპირისპიროს დამტკიცებას ცდილობს, ის ან ნიჰილისტია, ან ცინიკოსი. ორივე – ნიჰილიზმი და ცინიზმი – დამარცხებული ადამიანის თვისებაა. სავსებით გასაგებია, რომ ამბიციურ სტალინს არ მოესურვებოდა ამ ნიღბით შესვლა მსოფლიო პოლიტიკის პანთეონში. 1944 წლიდან სტალინი შეუდგა პროექტის განხორციელებას, რომელიც ითვალისწინებდა საქართველოსა და სომხეთისათვის ოსმალეთის იმპერიის მიერ მიტაცებული მიწების დაბრუნებას. პოსტდამში სტალინი გარდაცვლილი რუხველტის ნაცვლად გაპრეზიდენტებულ ტრუმენს და ჩერჩილს შეხვდა. სტალინმა შოკი მოჰგვარა გამარჯვებულ კოლეგებს, როცა განუცხადა: ისტორია მათ გაასამართლებს, რადგანაც მოკავშირეებმა ფაშიზმის განადგურება შეძლეს გერმანიასა და იტალიაში, მაგრამ დატოვეს ფაშიზმი ესპანეთში. სტალინმა კოლეგებს შესთავაზა, მეორე მსოფლიო ომისთვის წერტილი დაესვათ არა ბერლინში, არამედ მადრიდში. ეს არის დრო, როდესაც სტალინს მრავალმილიონიანი არმია ჰყავს გერმანიაში და ორმილიონიანი არმია მარშალ ტოლბუხინის სარდლობით უყენია საქართველოში. რუსეთს შეუძლია თურქეთზე გავლით, სწრაფი მარშით მისვლა დარდანელის სრუტესთან და ევროპა მარნუხებში იქნება მოქცეული. ბოსფორისა და დარდანელის სრუტეების კონტროლი იყო და არის რუსეთის სიზმარი, რომელსაც ახდენა არ უნერია. აი, რა ავანტიურულ პროექტს მიაბა სტალინმა საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენის იდეა. მაგრამ სტალინს მოლოდინი გაუცრუვდა. გენერალისიმუსს, რომელიც მსოფლიოს აზანზარებდა, მოახსენეს, რომ თურქეთის ხარჯზე რუსეთის გაფართოება დაუშვებელია. აშშ-ს პრეზიდენტმა სტალინი ორჯერ გააფრთხილა, რომ ამერიკას გააჩნია ატომური ბომბი. სტალინმა ისეთი სახე მიიღო, თითქოს ვერ გაიგო, რა უთხრეს მას. სტალინის მოსათოკად ამერიკამ პროფილაქტიკური ნაბიჯი გადადგა: ისედაც დამარცხებული იაპონია ხიროსიმასა და ნაგასაკიში მიწასთან გაასწორა.

ამ მარცხით მსოფლიო ომის ტრიუმფატორმა სიკვდილამდე ზნეობრივი ხასიათის ორი ტრავმა მიიღო. ორივე მათგანი უკავშირდებოდა მისი მე-დედალის კონფლიქტს მის რეალურ მე-სთან. ზ. ფროიდი მე-დედალს სუპერ-ეგო-ს უწოდებდა. სუპერ-ეგო-ში ადამიანი მიისწრაფვის

იდეალისკენ, როგორც მას უნდა, რომ იყოს, საპირისპიროდ იმისა, როგორც ის არის სინამდვილეში. ორივე მარცხი სტალინს ჩამოუყალიბდა „სარკისებურ მედ“ ანუ საკუთარი თავის სხვისი თვალთ დანახვისა და შეფასების ეკრანად. ამ ეკრანიდან პიედესტალებზე აღმართულმა მისმა ურიცხვმა ფიგურამ ჰოფმანის „პატარა ცახესის“ გამოსახულება მიიღო. ადვილად წარმოსადგენია, ამბიციური სტალინისათვის რამდენად თავზარდამცემი იქნებოდა ეს ხილვები. წარმოდგენელია, სტალინს არ გაეაზრებინა ის, რაზეც თანამედროვე სპარსელი პოეტი წერს: „ადამიანი მუდამ ერთი დიდი შეცდომის მსხვერპლია, თუნდ დიდი ადამიანიც იყოს!“ (ალი შარიათი 2015: 62). ამ ლექსის კონტექსტში მოიზრება არა არითმეტიკული ერთი, არამედ ის პირველადი, საიდანაც იწყება მრავლის ათვლა. ასე რომ, სტალინის მიერ საკუთარი სამშობლოს ღალატი არის ის პირველადი ცოდვა, საიდანაც იწყება სხვა შეცოდებათა ათვლა.

სტალინისა და რუსეთისთვის განუღმამ ამ სილამ დაადასტურა, რომ 1801 წელს რუსეთის სენატის მიერ ქართული სახელმწიფოებრიობის გაუქმების გადაწყვეტილება იყო რუსეთის შლეგური შეცდომა. დღევანდელი ქართული სახელმწიფოს ყველა მოხელემ უნდა იცოდეს, რომ სენატის ამ გადაწყვეტილებას მხარი არ დაუჭირეს რუსეთის სახელმწიფო კანცლერმა კოჩუბეიმ, ობერპროკურორმა ბეკლეშევმა, სენატის საგარეო საქმეთა დეპარტამენტის უფროსმა ვორონცოვმა, გრაფმა ჩერტორისკიმ. ეს ადამიანები რუსეთის ინტერესების უფრო შორსმჭვრეტელი პოლიტიკოსები აღმოჩნდნენ, ვიდრე ქართული სახელმწიფოებრიობის გამაუქმებელი მედროვეები. სტალინი და ქართველი კომუნისტები, რომლებიც მონაწილეობას ღებულობდნენ რუსეთის მიერ საქართველოს მეორე ოკუპაციაში, ამ მედროვეთა ბანაკში აღმოჩნდნენ. რუსეთისა და საქართველოს გზები ამ დღიდან გაიყარა.

გავიხსენოთ კ. ადენაუერის შემდეგ, XX საუკუნის II ნახევრის თვალსაჩინო პოლიტიკოსი ვილი ბრანდტი. ბრანდტი გაექცა ჰიტლერის ფაშისტურ რეჟიმს და ნორვეგიაში დასახლდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 1939 წელს მან ოსლოში ნორვეგიულ ენაზე გამოაქვეყნა წიგნი „ჰიტლერი არ არის გერმანია“. ქართულმა საზოგადოებამ ასევე უნდა გააცნობიეროს ის, რომ სტალინი არ არის საქართველო თუ სპარსი პოეტის სიტყვებით, ადამიანი ყოველთვის ერთი შეცდომის მსხვერპლია, ასეთივე წარმატებით შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანს ერთმა შესტმაც შეიძლება მოუტანოს დიდება. 1970 წლის 7 დეკემბერს ვილი ბრანდტი პოლონეთს ესტუმრა გერმანიის კანცლერის სტატუსით. მას ვარშავის აჯანყების მსხვერპლთა მემორიალი დაათვალიერებინეს. მრავალრიცხოვან თანმხლებთა თვალწინ ბრანდტმა მემორიალთან მოულოდ-

ნელად დაიწოქა. შემცბარი ხალხი გაოგნებული მისჩერებოდა დაჩოქილ კანცლერს (ბრანდტი 2013). ალბათ, ყველაზე ლალი ფანტაზიის მქონე ქართველსაც გაუჭირდება წარმოიდგინოს ქართველ გმირთა მემორიალთან დაჩოქილი სტალინი, ან თუნდაც, პუტინი ან მედვედევი...

გვინდა თუ არ გვინდა, უნდა შევეგუოთ იმ ფაქტს, რომ სტალინი საქართველოსთვის არის მოვლენა. მის სახელს უკავშირდება ან საქართველოს დაბრუნება ბნელ წარსულში, ან საქართველოს ღირსეული მომავალი.

საქართველო რუსეთის ლაბირინთში

თვალსაზრისი, რომელიც ამ საკითხთან დაკავშირებით მინდა გაგიზიაროთ, საბედისწერო და მწარე რეალობას ეხება. ამ რეალობისთვის თვალის გასწორების გარეშე არავითარი მომავალი საქართველოს არ უნერია.

საქმე ეხება 1921 წლის ოკუპაციიდან დღემდე მოქმედ, გასაიდუმლოებულ რუსეთის პროექტს. მხედველობაში მაქვს რუსული ევრაზიიზმის პატრიარქის, ნიკოლაი ტრუბეცკოის ნარკვევი “კავკასიის ხალხთა შესახებ“ (ტრუბეცკოი 1997). ამ ნარკვევს ეპიგრაფად უძღვის 117-ე ფსალმუნის მე-10 მუხლი: „ხალხნი ყოველნი გარს შემომერთყნენ – უფლის სახელით მოვერევი მათ“, თავისი სულისკვეთებით ეს ნარკვევი ენათესავება კავკასიის ხალხთა შესახებ დეკაბრისტ პესტელის პროექტს, მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ პესტელის პროექტი დაიწერა რუსეთის იმპერატორისთვის, ტრუბეცკოის პროექტი კი – პერსონალურად სტალინისათვის. ყოველ შემთხვევაში, 1925 წელს ეს პროექტი სტალინის მაგიდაზე იდო. პროექტი ნათელს ჰფენს ჩვენს თვალწინ მიმდინარე პროცესებს და ამ პროცესებში მონაწილე ხალხების ზნეობრივ და პოლიტიკურ ჰაბიტუსს. აქ არა გვაქვს ადგილი და დრო, შევჩერდეთ ამ პროექტის ყველა დეტალზე, მაგრამ მიუტყეველი იქნება მისი ძირითადი დებულებების გაუთვალისწინებლობა.

წერილი იწყება სომხეთის დახასიათებით. ტრუბეცკოი მიიჩნევს, რომ სომხეთის პრორუსული ორიენტაცია არის სომხეთის სტრატეგია რუსეთში ნებისმიერი რეჟიმის შემთხვევაშიც. ტრუბეცკოი აფრთხილებს სტალინს, რომ სომხეთის მიმართ (როგორც რუსეთში, ისე მის მეზობლებს შორის) გამეფებულია სრული ანტიპათია. ასეთ სიტუაციაში, სომხეთის მიმართ რუსეთის სოლიდარობა ნიშნავს არმენოფობიური განწყობის გადმოტანას რუსეთზე. ირონია იმაშია, რომ ტრუბეცკოი არ წერს სტალინს, რომ არმენოფობიური განწყობის გამავრცელებელი იყო და არის რუსეთი. „Ты рад, ты трус. ты Армянин“ – (ეს ლერ-

მონტოვია). ცნობილია, რომ ცნობილი რუსი პუბლიცისტი ველიჩკო (რომელიც კარგად იცნობდა ილია ჭავჭავაძეს) როგორც რუსეთში, ისე საქართველოში ავრცელებდა არმენოფობიურ განწყობას. თუ რა შედეგები მოუტანა ამ სტრატეგიამ სომხეთს თურქეთში, კარგად არის ცნობილი. არსებითად, ასეთია ტრუბეცკოის თვალთ დანახული სომხეთის პოლიტიკური ჰაბიტუსი. თუ რა მდგომარეობაშია დღეს სომხეთი, ჩანს ყარაბახის პრობლემიდან. სომხეთი იქცა პრორუსული პოლიტიკის მძევლად. რაც შეეხება თანამედროვეობას, ყარაბახის შემდეგ, ყველაზე კარგად ეს აისახა 1991-93 წლებში, რუსეთ-საქართველოს ომის დროს, აფხაზეთში ბაგრამიანის ბატალიონის ქმედებებში.

რადგანაც სომხობა არ არის იდენტური სომხეთის ტერიტორიისა, ამიტომ სომხები დეტერიტორიალიზებული ერია. აქედან გამომდინარე, სომხეთის პოლიტიკის სტრატეგია და ტაქტიკა სხვა თემაა და მის შესახებ სხვა დროს გვექნება საუბარი.

როგორია ტრუბეცკოის თვალთ დანახული საქართველო? ტრუბეცკოი სტალინს ატყობინებს, რომ თებერვლის რევოლუციის შემდეგ ძნელია საქართველოს ჩამოერთვას ავტონომიის უფლება, მაგრამ იმავდროულად აფრთხილებს: რამდენადაც ასეთი ვითარება შეიძლება ქართული სეპარატიზმის აღმოცენების საბაბად იქცეს, ნებისმიერი რუსული ხელისუფლება ვალდებულია, იბრძოლოს მის წინააღმდეგ. რამდენადაც რუსეთს სურს, შეინარჩუნოს ბაქოს ნავთობი (რომლის გარეშეც შეუძლებელია არა მხოლოდ ამიერკავკასიის, არამედ ჩრდილო კავკასიის შენარჩუნება), ის ვერ დაუშვებს საქართველოს დამოუკიდებლობას.

აქ შეიძლებოდა ნერტილის დასმა, ტრუბეცკოი რომ 1925 წელს არ წარმოსახავდეს საქართველოს ამჟამინდელი გამონწვევების სურათს. მოვუსმინოთ ისევ ტრუბეცკოის: „ქართული პრობლემის სირთულე და სიძნელე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ამჟამად უკვე პრაქტიკულად შეუძლებელია გარკვეული დოზით არ ვცნოთ საქართველოს დამოუკიდებლობა, მაგრამ დაუშვებელია, ვალიართ მისი სრული პოლიტიკური დამოუკიდებლობა. აქ უნდა ავირჩიოთ რაღაც შუალედური ხაზი, ამავე დროს ისეთი, რომელიც ქართულ გარემოს არ მისცემდა საბაბს რუსოფობიური განწყობისათვის.

ეს კიდევ არაფერია. სიურპრიზი წინ გველოდება. მოვუსმინოთ ისევ ტრუბეცკოის: „უნდა გავითავისოთ ის მდგომარეობა, რომ ქართული ნაციონალიზმი იმდენად იქნეს მავნე ფორმებს, რამდენადაც ის იმსჭვალება ევროპეიზმის ელემენტებით. ამდენად, საქართველოს საკითხის სწორი გადაწყვეტა შეიძლება მიღწეულ იქნეს მხოლოდ ქართული ჭეშმარიტი ნაციონალიზმის დანერგვით ანუ ევრაზიული იდეოლოგიის განსაკუთრებული ქართული ფორმით“.

ჭეშმარიტად „შეუცნობელ არიან გზანი უფლისანი“! ტრუბეცკოის ეს ტექსტი ქართულად არ გამოქვეყნებულა. არადა, ქართული მოსახლეობის გამოკითხვებიდან ირკვევა, რომ მას მხარს უჭერს მოსახლეობის 31%. აი, სიურპრიზი საქართველოს ამჟამინდელი ხელისუფლებისათვის!

ნ. ტრუბეცკოი კიდევ ერთ სიურპრიზსაც გვთავაზობს. ის საფლავიდან ხედავს დღევანდელი საქართველოს პრობლემას აფხაზეთში. საიდან სადაო?- დაისმის კითხვა. როცა 1915 წელს თბილისში ჩამოსულმა აფხაზეთის დელეგაციამ ამიერკავკასიის ხელისუფლებას სთხოვა, არ მოეწყვიტათ აფხაზეთი საქართველოდან, რუსეთი მიხვდა, რომ აფხაზეთის საქართველოდან იზოლაციის გარეშე, ისინი საქართველოს პრობლემას ვერ გადაწყვეტდნენ. სტალინის მაგიდაზე ამ პრობლემის გადაწყვეტის ორი პროექტი იდო: ერთი იყო გენერალ სიტინის ბრუტალისტური, პირდაპირი სამხედრო აგრესიით საქართველოსათვის აფხაზეთის ჩამოჭრის პროექტი, და მეორე: ტრუბეცკოის ჩვენთვის უკვე ნაცნობი პროექტი, რომელშიც კიდევ ერთი „უკვდავი ფრაზა“ იქცევს ყურადღებას: „აფხაზეთმა აფხაზური უნდა აღიაროს ოფიციალურ ენად. ხელი უნდა შეუწყოს აფხაზი ინტელიგენციის განვითარებას და უნდა შთაუწერგოს მას იმის შეგნება, რომ აუცილებელია ბრძოლა გაქართველების წინააღმდეგ“. საერთაშორისო საზოგადოებამ უნდა იცოდეს, რომ ეს არის ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის რუსული ვერსიის მარტივი ანატომია: დაყავი და იბატონე!

როგორც ხედავთ, კარტი გახსნილია, გაუხსნელია მხოლოდ ინფორმაცია, თუ რა იცის რუსეთთან ქართველი ხალხის ზურგს უკან მოლაპარაკე ხელისუფლებამ იმის შესახებ, რაზეც გველაპარაკება ტრუბეცკოი და რაც პრაქტიკულად განახორციელა სტალინმა. მხედველობაში მაქვს საზოგადოების ელიტების შეცვლის გზით ხელისუფლების შეცვლის, პარეტოს მიერ ჩამოყალიბებული თეორია.

ამრიგად, არჩევანი ქართველ ერზე: უნდა მას დარჩეს სტალინთან, უნდა ევრაზიულობა, რომელიც საქართველოს ტერიტორიის „ულისიზაციას“ (დარაიონებას) გვიქადის, უნდა საქართველოს ეროვნული ენერჯის წარმართვა ურთიერთქმედების, დაინვალიდების გზით, თუ უნდა, რომ დაშორდეს სტალინს და იაროს ევროპული ცივილიზაციის გზით, (რომლის გაგონებაც კი ზარავდა როგორც სტალინს, ისე ტრუბეცკოის).

აი, ქართლის ჭირი, რომელზე ფიქრები გურამიშვილმა დაამთავრა ისეთი სიტყვებით, რომლებიც გვაგონებს სტალინთან საქართველოს გამომშვიდობებას: „გულსა მოვწყვიტე მუნუკი, მეზა ზედა ვი თიანი“.

ინტელექტის საზომი წარმოსახვაა, აი, ისეთი, როგორიც აკაკი

წერეთელმა „გამზრდელში“ წარმოსახა საფარ-ბეგის საქციელის გა-
აზრებისას. აკაკიმ წარმოსახვის სცენოგრაფიული სურათი შექმნა.
პოსტმოდერნისტულმა სოციოლოგიამ სცენოგრაფიაში ერთი ასოს
შეცვლით სტენოგრაფიის გამოსახულება დაინახა. (მითში სტენო იყო
მედუზა გორგონას ერთ-ერთი და, რომლის დანახვაც შიშის ზარს
სცემდა დამნახავს). აკაკი ვერ წაიკითხავდა ნიკლას ლუმანს, მაგრამ
„გამზრდელის“ სტენოგრაფია ზუსტად იმ პრინციპზეა აგებული,
რომელშიც ლუმანმა სცენაში სტენოგრაფია დაინახა.

ყურს უგდებდა ჰაჯი-უსუბ,
სახე მონინაღვლიანა,
სიდიადე ამ მუხთლობის
თვალნინ გაისიგრძეანა.

ეს არის სტენოგრაფია, რომელშიც სტალინმა საქართველო ჰაჯი-
უსუბის მდგომარეობაში ჩააყენა. თუ რით დამთავრდა ეს სცენა, ამაზე
საუბარს აღარ გავაგრძელებ.

ეს აკაკი წერეთელია.

ახლა შევხედოთ იმ წინასწარმეტყველურ სურათს, ილია ჭავჭა-
ვაძის წარმოსახვაში რომ გამოიკვეთა. როგორც ზემოთ ითქვა, „მგზავ-
რის წერილებში“ ადამიანთა ხვედრში არეკლილი რუსეთ-საქართვე-
ლოს ურთიერთობის სიმბოლოდ მოხმობილია თერგის ორი სახე:
თერგი საქართველოში და თერგი რუსეთში. მოვუსმინოთ ილიას: „ეგ
დასალუპავი თერგი! რა ორპირი ყოფილა?! დახე, როგორ მიმკვდარა?
რაკი ზურგი ჩვენკენ უქნია და პირი რუსეთისკენ. რაკი გაუმინდვრე-
ბია და გაუვაცნია, როგორღაც ის დევგმირული ხმა ჩანყვეტია. ჩვენი
დამთხვეული თერგი ვლადიკავკაზთან ის აღარ არის, რომელზეც პო-
ეტს უთქვამს: “თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნები-
ან“. აქ ისე დამდოვრებულა, ისე დადუმებულა, თითქო ან როზგქვეშ
არის გატარებული, ან დიდი ჩინი მიუღიაო. მაგრამ იქნება იქ თერგი
ეგრე იმიტომ მიჩუმებულა, რომ მობანე კლდენი გვერდით არ ახლავს...
მაგრამ მაინცადამაინც ვაი, შენ, ჩემო თერგო, ჩემო ძმობილო, ზოგი-
ერთ კაცსავით, საცა მისულხარ, იქაური ქუდი დაგიხურავს. ცოდვა
არ არის შენი ჭექა-ქუხილი, შენი ზარიანი ხმაურობა, შენი შფოთვა
და ფოთვა, შენი გაუთავებელი ბრძოლა ქვა-კლდე-ღრესთან, თითქოს
შენი განიერი წადილი შენს ვინრო სანოლში ვერ მოთავსებულაო. აქ
კი მიმზრჩვალხარ დამარცხებულ და ნათრევ ლომსავითა. ცოდვა ხარ
და ცოდვას შვრები“ (ჭავჭავაძე 1988: 12).

აი, ეს არის სტალინის დაბადებამდე დაწერილი სტალინის აუტო-
ბიო-გრაფია, დაბადებიდან სიკვდილისწინა ფიასკომდე. აი, სტალინის

მშფოთვარე და შფოთიანი წლები (ციხეები, გადასახლებები, ჩინ-მედლები, ალზევება)

მაგრამ ილია ჭავჭავაძე რისი ილია იქნებოდა, რომ სტალინის აუტო-ბიო-გრაფიის შემდეგ ჩვენთვის არ დაეტოვებინა ამ ბიოგრაფიის შესაძლებელი ვერსიები. სამშობლოს გარეთ რუსეთში გატარებული წლები ცხოვრების საძირკველია, ცხოვრების წყაროს სათავე, სიბნელისა და სინათლის შუა ბედისგან გადებული ბენვის ხიდი. ეს ბენვის ხიდი ყველასთვის არაა, „მარტო იმათთვის, ვინც რუსეთში წასულა, რათა ჭკუა ავარჯიშოს, ტვინსა და გულს მოძრაობა მისცეს, ფეხი აადგმევი-ნოს... [ეს წლები] ჭაბუკის ტვინსა და გულში გამოჰკვანძავს კვირტსა. ეს კვირტი კიდევ ის კვირტია, რომლიდანაც მშვენიერი და ბრწყინვალე მტევანიც გამოვა და ძალყურძენაცა... ნეტავი იმას, ვისაც შენგან გადებული ბენვის ხიდი ფეხთა ქვეშ არ ჩასტყდომია, ნეტავი იმას, ვინც შენ რიგიანად მოგიხმარა!“ (ჭავჭავაძე 1988: 12-13).

ამ სტრიქონების დაწერიდან გაივლის საუკუნეზე მეტი და ფრანგი ფილოსოფოსები ჟილ დელიოზი და ფელიქს გვატარი დაწერენ წიგნს სათაურით „რა არის ფილოსოფია?“. ამ წიგნიდან ჩვენთვის ამჯერად საყურადღებოა საკუთრივ ფილოსოფიის გენეზისა და გეოგრაფიის საკითხისადმი მიძღვნილი ქვეთავი, რომლის სათაურია „კონცეპტუალური პერსონაჟი“ (დელიოზი ... 1998: 80-109). ამ ცნებას ფილოსოფიაში ხანგრძლივი ისტორია აქვს. პლატონის სოკრეტი კონცეპტუალური პერსონაჟია. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რასაც დელიოზი და გვატარი გვეუბნებიან, არის ბერძნულ ფილოსოფიაში კონცეპტუალური პერსონაჟის კავშირი იდიოტის ცნებასთან. „იდიოტი“ ბერძნულ ენაში პოლისემიური ცნებაა. ისტორიის ირონიაა, რომ ეს ცნება თანამედროვე ლექსიკაში მხოლოდ დებილისა და ჭკუიდან შეშლილის მნიშვნელობით მოიხმობა. სინამდვილეში „იდიოტის“ მრავალ მნიშვნელობათაგან ერთ-ერთია „განსხვავებული“, „არასტერეოტიპური“, „არასტანდარტული“. XX საუკუნის კონტექსტში ცნება „იდიოტმა“ დისიდენტის მნიშვნელობაც შეიძინა. კულტურის ფილოსოფიაში, როგორც ლოტმანმა შენიშნა, „სულელი – შეშლილის ბინალური ოპოზიცია შეიძლება განვიხილოთ როგორც ორი წინააღმდეგობრიობის – სულელი – ჭკვიანისა, და ჭკვიანი- შეშლილის – განზოგადება. ერთად ისინი ერთ ტერმინულ სტრუქტურას ქმნიან: „სულელი – ჭკვიანი – შეშლილი“. ასეთ ვითარებაში „სულელი“ და „შეშლილი“ არა სინონიმები, არამედ ანტინომიები და უკიდურესი პოლუსებია (ლოტმანი 2005: 51).

დასანანია, რომ ამ კონტექსტში ქართული ბაროკო სათანადოდ არა გვაქვს შესწავლილი, თორემ „სიბრძნე-სიცრუისას“ შემქნელ კულტურაში, – რომელშიც გურამიშვილი ლაღადებს: „თქმულა სიბრძნესთან

სიგიჟე, ვითა ცოცხალთან მკვდარია,“ ან „ცოცხალნი შობენ მკვდართა და მკვდარნი ცოცხალთა ბადებენ“ – ეს მოტივი ახალი ხილი არ არის. განა რუსეთში „დამდოვრებული, დადუმებული, როზგქვეშ გატარებული“, ან დიდჩინმილებული, „მიმხრჩვალ და ნათრეე ლომს დამსგავსებული“ თერგი კონცეპტუალური პერსონაჟი არ არის, მსგავსად დელიოზის და გვატარის სიტყვებისა, რომ დეკარტი, ავტორი კონცეპტისა – „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“ – რუსეთში ჭკუიდან შეიშალა?

დელიოზისა და გვატარის აზრი რომ განვავრცოთ, რუსეთში მოხვედრის გამო ჭკუიდან შეშლილ პერსონაჟთა გაღერეა არც დეკარტით იწყება და არც დეკარტით მთავრდება. სხვათა შორის, ქრონოლოგიურად ამ გაღერეის დასამახსოვრებელი პერსონაჟია რუსეთის მეფის მიერ ექსპერტად მინვეული ინგლისელი ფლეტჩერი, რომელმაც რუსული სახელმწიფოებრიობის შესწავლის შემდეგ მაკიაველივით აღმოაჩინა სხვაობა, თუ როგორ უნდა იყოს და როგორ არის რეალობაში. მან ამის შესახებ მოკრძალებით აუწყა მეფეს: „თქვენს განკარგულებაშია არა მონები, არამედ – ქვეშევრდომები, რომლებიც თავიანთ მოვალეობას იხდიან არა შიშის, არამედ სიყვარულის გამო“ (ფლეტჩერი 1906: 1).

ეს კატალოგი, გურამიშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მოსკოს ქალაქს მზეს ველოდით,“ იქ ჩასული ქართველებით შეივსო. ჩასვლა „გასვლისა და დაბრუნების“ პარადიგმაა. ამ პარადიგმის გმირები არიან ილიას თერგდალეულები. დელიოზსა და გვატარის თუ მიეუბრუნდებით, „გასვლა და დაბრუნება“ გეოფილოსოფიის საგანია. თავისი მხრივ, „გასვლა და დაბრუნება“ ასახავს ტერიტორიზაციის, დეტერიტორიზაციისა და რეტერიტორიზაციის პროცესს. თუ ამ პროცესის ამსახველ ფორმულაში ილიას თერგივით გასულ პერსონაჟთა გაღერეას გადავავლებთ თვალს, დავინახავთ, თუ რა ტრანსფორმაცია განიცადა ილიას თერგდალეულების შემდეგ გასულმა პლეადამ. თუ ილიამ საქართველოს რეტერიტორიზაციისა და თავისუფლების პროექტი შექმნა, ეს პლეადა ჭკუიდან შეიშალა. ჩვენს საზოგადოებას კარგად არ გაუცნობიერებია, რომ ქართველი სოციალ-დემოკრატები, რომლებიც დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობას უნდა გაძლოდნენ, რუსეთში აღმოჩნდნენ „ობორონცების“ ბანაკში. ისტორიის ირონია იმაშია, რომ ქართველი სოც.-დეკები იმ რუს ველიკოდერჟავნიკების თანამოაზრენი აღმოჩნდნენ, რომლებმაც I მსოფლიო ომის დაწყება ევროპის დაპყრობისა და რუსეთის იმპერიის გაფართოების შანსად მიიჩნიეს.

ეს იყო ჭკუიდან შეშლის რუსულ-ქართული ვარიანტი. ისტორიის მორიგი ირონია იყო ის, რომ ამ იდეის ფრთების შესხმის ინიციატორი

მოგვიანებით „დილას“ ავტორი, იოსებ ჯულაშვილი აღმოჩნდა. არც ერთ იმ ქართველთაგანს საქართველო არ გახსენებია. როცა გაახსენდათ, გვიანი იყო. ასეთ ცოდვას ისტორია არავის პატიობს. სიტყვა „გახსენებიათ“ მეტისმეტად ევფემისტურია იმ დამოკიდებულების კონტექსტში, რომელიც სწორედ საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში სტალინმა გამოხატა თავისი სამშობლოს მიმართ. მხედველობაში გვაქვს ანტანტის დამარცხებისა და სამოქალაქო ომის დროს 1919-20 წლებში უკრაინაში წარმოთქმული მისი სიტყვა: „პროლეტარულ რუსეთსა და იმპერიალისტურ ატლანტას შორის გაჩაღებული სამკვდროსასიცოცხლო ბრძოლის პირობებში განაპირა კუთხეებისთვის არსებობს მხოლოდ ორი გამოსავალი: ან რუსეთთან ერთად და მაშინ – ამ კუთხეების მშრომელთა მასების განთავისუფლება იმპერიალისტების ჩაგვრისაგან: ან ატლანტასთან ერთად, და მაშინ – გარდუვალი იმპერიალისტური უღელი. მესამე გამოსავალი არ არსებობს. ეგრეთწოდებული დამოუკიდებელი საქართველოს, სომხეთის, პოლონეთის, ფინეთის და ა.შ. დამოუკიდებლობა არის ცრუმოჩვენებითობა, რომლითაც დაფარულია, ბოდიში მომიხდია და, ამ სახელმწიფოების სრული დამოკიდებულება იმპერიალისტთა ამა თუ იმ ჯგუფზე“ (სტალინი 1936: 47).

„ჭეშმარიტად შეუცნობელ არიან გზანი უფლისანი!“ ამბობენ, რომ სტალინს რკინის ლოგიკა ჰქონდა. საინტერესოა, თუ საქართველო, სომხეთი, პოლონეთი, ფინეთი და ა. შ. ატლანტის იმპერიალისტთა ლუკმა არიან, ჰკითხვა ვინმემ მათ, მიაჩნიათ თუ არა თავისუფლებად რუსეთთან ყოფნა? თვითონ სტალინმა რატომ არ დაუსვა ეს კითხვა რომელიმე მათგანს? ძნელია იმის დაჯერება, რომ ეს სიტყვები და ტონი ეკუთვნის ქართველ კაცს, „დილას“ ავტორს! რამხელა ცინიკოსი უნდა იყოს ადამიანი, გძულდეს საკუთარი სამშობლო და ამ სიძულვილმა ისე დაგაკარგვინოს ნონასწორობა, რომ ვერ მიხვდე, სამშობლოს დამცირებით როგორ იმცირებ საკუთარ თავს!

ის, რაც სტალინმა თქვა, არის წამოცდენა. ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში ამგვარ „წამოცდენას“ ფროიდი უწოდებდა თვითმხილებას.

ამ მოვლენას მყისიერად უპასუხა ქართველმა საზოგადოებამ. პოლიტიკის პოეტიკამ საქართველოს მხრიდან თავი იჩინა მყისიერ რეაქციაში, რაც გამოიხატა აჯანყებათა სერიალებში, რომელთაგან ყველაზე მასშტაბური იყო 1922 და 1924 წწ. აჯანყებები.

რაც შეეხება პოეტიკის პოლიტიკას, ეს არის დრო, როცა სწორედ პროტესტის ნიშნად, მიუხედავად მკაცრი ცენზურისა, იწერება ისეთი პრეცედენტული ნაწარმოებები, როგორებიცაა გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, და კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“.

30-40-იან წლებს როგორც იმპერიაში, ისე საქართველოში შეიძლება ვუნოდოთ სტალინური „ქვათა განყრის“ უამი. 50-60 -იან წლების მიჯნაზე იწყება „ქვათა შეკრების“ უამი, რომელმაც თავის პიკს 80-იან წლებში მიაღწია.

მასში გიორგი ლეონიძემ „ნატურის ხით“ შემოაბიჯა. ეს იყო ხიდი ილია ჭავჭავაძის კონცეპტსა („რასაც დღედაღამ ნატრობდა ჩუმის ნატურითა ქართველი“) და დასავლურ პოსტმოდერნიზმში გამოკვეთილ ნატურებს („ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ენოდება“) შორის. ამ პერიოდის ქართული პარნასის ნიშნობრივი ფიგურებია: ანა კალანდაძე, მურმან ლებანიძე, მუხრან მაჭავარიანი და სიტყვის ენერგეტიკაზე ორიენტირებული შოთა ნიშნიანიძე. ეს არის დრო, როდესაც ნოდარ დუმბაძემ სადერმაკაციო ხაზი გაავლო ენობრივი ცნობიერების კონიუნქტურულ და არაფორმალურ მეტყველებას შორის („რავა გაზეთივით მელაპარაკები?!“). ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდას“ სათაური იქცა ქართული კულტურის სიღრმეებში ჩაღრმავების მეტაფორად, რომელიც დააგვირგვინა „გოდორმა“.

ეს არის დრო, როდესაც ტარიელ ჭანტურია გახსნა ფრონტი ენობრივ ცნობიერებაში დანყებული დესიმოტიზაციის მიმართულებით. რეზო ჭეიშვილი ქმნის გროტესკულ რომან შედეგებს – „რკინის კომისარი“, „კუდიანი ვარსკვლავი“. ჯემალ ქარჩხაძის პროზა იქცა ვარიაციად სტალინური გამოქვაბულიდან ადამიანთა დღის სინათლეზე გამოსვლისა და ვერტიკალურ მდგომარეობაზე გადასვლის მოტივებზე. როგორც არქიტექტურაში შემოსულმა ბრუტალიზმმა სამშენებლო მასალა არქიტექტურული ფორმის ნაწილად აქცია, ისე გურამ ფანჯიკიძემ დოკუმენტური მასალა აქცია ფორმის ატრიბუტად. რევაზ მიშველაძის ნოველები იქცნენ სტალინურ ეპოქაში ჩამოყალიბებული მენტალობის დეკოდირების ექსპერიმენტად. „ქვათა შეკრების“ პროცესს ასაზრდოებს ოთარ ჩხეიძის მიერ გახსნილი წყალუხვი არხი. „ბორიაციის“ თათაშელში, თუ მკითხველს ინტელექტი აკლია, ფონეტიკური ასოციაციით ხვდება, რომ მის წინაშეა ტრანსფორმირებული ლუარსაბ თათქარიძე. გასტრონომიაზე ორიენტირებული ლუარსაბი მონამებრივ სიკვდილზე მიდის, როგორც ლუარსაბ ქართლის მეფე. რაც შეეხება მის „თეთრ დათვს“, მასში მკითხველს შეუძლია მოისმინოს ქართველი კაცის ვერდიქტი „დილას“ ავტორზე: „ძალი მიაკვდეს სულში.“

არ შეიძლება არ ვახსენო ისეთი მოვლენა, როგორიცაა აკა მორჩილაძე. მისი „ნიგინი“ ქართული პოსტმოდერნიზმის შედეგია. მოთხრობაში „მოგზაურობა კახეთში“ „კაცია ადამიანი“ გარდაცვლილი ლუარსაბ თათქარიძე სალ-სალამათი მიჰყავს აკა მორცილაძეს ჩოლოქის ომში.

ეს პროცესები ქართულ თეატრში, კინოში, მუსიკაში, ფერწერაში ასევე ფართოდ არის წარმოსახული, მაგრამ მათ შესახებ მსჯელობა ცალკე საუბრის თემაა.

პოეზიაში კი მრავალთა შორის გამოიკვეთა გალაკტიონისა და გრიშაშვილის პრეცედენტული ფიგურები. 1921 წლის 25 თებერვალს დაინერა გრიშაშვილის „ახალ ხელისუფლებას“, რომელსაც მოჰყვა „ხადამიანთანიერი დროშა“, „მე და ევროპა“, ლექსები „კრწანისის ალყაფიდან იმღერეს დიდება“, „ნავალ, ნავალ“...რაც შეეხება გალაკტიონს, ეს იყო მის შემოქმედებაში ვულკანური აფეთქებების პერიოდი. „არტისტული ყვავილების“ შემდეგ დაინერა მისი „ცხრაასთვრამეტი“, „წინამურში რომ მოკლეს ილია“ (1920 წ.), „ბრმა ცალი თვალით“ (1921 წ.), „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“ (1922 წ.). „სამშობლო შავი ლიუციფერის“, გენიალური „ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“, „ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“, „მშობლიური ეფემერა“, „გრიგალი“, „ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“, „პოემა ვეფხისა“ და ა.შ. 1924 წლის აჯანყებას მიეძღვნა „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“. „მნათობის“ ის ნომერი, რომელშიც ეს პოემა დაიბეჭდა, ცენზურამ გაანადგურა. მაგრამ სიგიჟის მეტაფორის კვინტესენცია არის „ჯონ რიდი“. აქ მკითხველი დანახავს არა მხოლოდ დეკარტეს მსგავსად რუსეთში ჩამსვლელთა შეშლას, არამედ რევოლუციის ტალღაზე რუსეთის ჭკუიდან შეშლას. მერე მოდის კოლექტივიზაციის, ინდუსტრიალიზაციის, კომუნისიმის მშენებლობის, მე-2 მსოფლიო ომში საქართველოში ტოტალური მობილიზაციის პარანოია. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ქერჩის სამარცხვინო ოპერაცია, როდესაც რუსეთის სარდლობამ უიარალო 200 000 ქართველი შიშველი ხელებით დატოვა კბილებამდე შეიარაღებული გერმანელი ჯარისკაცების წინაშე. (მართალია, ამ ოპერაციის სარდალი პავლოვი დახვრიტეს, მაგრამ დახოცილი ქართველები არ გაცოცხლებულან). II მსოფლიო ომის ტრიუმფით დამთავრების შემდეგ სტალინმა რამდენიმე მორალური ტრავმა მიიღო და პარადოქსი იმაშია, რომ მან ამის გამო ჯავრი ისევ საქართველოზე იყარა.

1953 წელს, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, მან მეგრელთა საქმე წამოიწყო. ეს საქმე მონათლეს „მეგრულ სეპარატიზმად“. ეს იყო ჭეშმარიტად ნომინაციური ძალმომრეობა ანუ საგნისთვის სახელის ძალით გადარქმევა. თითქოს მეგრელები დაკავშირებიან უცხოეთში ქართულ ემიგრაციას იმ განზრახვით, რომ საქართველო გამოეხსნათ საბჭოთა კავშირიდან.

რუსეთში მოხვედრილი დეკარტი ამჯერად უკანასკნელად შეიშალა...

ისტორიის ირონიის დემონი ზოგჯერ მარტივი შემთხვევებით შლის ადამიანთა დიად წამოწყებებს. დიადი სტალინის სიკვდილი ერ-

თი ამ შემთხვევათაგანია. ამ თემაზე გალაკტიონს აქვს ბრწყინვალე ლექსი „მისტერია წვიმაში“ (გალაკტიონი 1973:416). ნოტრდამთან გამართული გრანდიოზული, ბიბლიური მისტერია – ვნებანი უფლისანი – ისეთი უწყინარი მიზეზით ჩაიშალა, როგორცაა მოულოდნელად წამოსული წვიმა.

წაიშალა ეს გრიმი,
არც თუ ისე გმირული,
წამოვიდა რა წვიმა
ჩქარი, კოკისპირული.
ამინდი გაკვიმატდა,
დამამ ქოლგა გაშალა,
წვიმამ უფრო იმატა –
მისტერიაც ჩაშალა.

ასე რომ, მისტერია დამთავრდა. მაგრამ სტალინისგან მიყენებული ჭრილობები დღემდე არ მოუშუშებია საქართველოს

ამ გზაზე ცნობიერება დგას დესემიოტიზაციის წინაშე. ენობრივ ცნობიერებაში დესემიოტიზაცია ხდება მაშინ, როცა სიტყვა და საგანი ერთმანეთს შორდებიან. ეს კი ხდება, როგორც გალაკტიონი იტყოდა, მაშინ, როცა „ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი დგება ჩვენ შორის“.

ამ მესამის თემაზეა შექმნილი ანა კალანდაძის ლექსი „მიჯნურმა ჩემმა ჩემს მტერს ბალის კარი გაუღო“ (კალანდაძე 1976: 120).

მიჯნურმა ჩემმა ჩემს მტერს ბალის კარი გაუღო
და შემოუძღვა ჩემს წალკოტში მონურად, მდაბლად,
დაჭკნა შროშანი, გახმა ვარდი, დამდაბლდა დაფნა’,
ბოლო მოელო სულის ჩემის მბრწყინავ ზეიმთა...
არ შეველ ტაძრად, უწმინდური სადაც შევიდა...
მიჯნურმა ჩემმა ჩემს მტერს ბალის კარი გაუღო“.

ანა კალანდაძის ამ ლექსის ადრესატები არიან საქართველოს ყველა დროის მოღალატეები. ერთი მათგანი იყო პოეტიც და ამ ნიშნით მიიჩნეოდა თავისი ქვეყნის მიჯნურადაც. ეს იყო „დილას“ ავტორი სტალინი. სტალინს არ ჩათვლიდნენ მოლოდინის გაცრუებად, ის რომ მტერთან ბრძოლაში დამარცხებულიყო. სტალინი მიიჩნევა მოლოდინის გაცრუებად იმიტომ, რომ თავის სამშობლოში მტერს შემოუძღვა „მონურად, მდაბლად“. ბალსა და წალკოტს უკავშირდება სამოთხის მითი. ბალი და წალკოტი არის გალავანშემორტყმული ქალაქიც და ციხე-სიმაგრეც. ამიტომ ქვეყნის დაპყრობის, ქალაქის და ციხე-სიმაგრის

აღების სუბსტიტუტი ანუ შესატყვისი არის ქალის დაუფლება და ამიტომ ამ ბალისა და ნალკოტის დამატეცევარს ყველა უნდა განერიდოს. 1921 წელს იუნკრებთან ერთად დაღუპული მარო მაცაშვილის სახესთან ერთად ანა კალანდაძის ეს ლექსი არის რეკვიემი ლალატისა და თავისუფლების დაკარგვის თემაზე.

საქართველო იშუშებს ჭრილობებს და გამოირკვა, რომ საქართველოს გზა არის გზა არა სტალინის რუსეთისაკენ, არამედ გზა, რომელიც საქართველოს აკავშირებს ევროპულ-ატლანტიკურ ცივილიზაციასთან.

ეს არის ილია ჭავჭავაძის პროექტი.

ასე იკვრება პოლიტიკის პოეტიკისა და პოეტიკის პოლიტიკის წრედი.

დამონებები:

ალი შარიათი 2015 : შარიათი ა. *ლექსები*. სპარსულიდან თარგმნა გ. ლობჯანიძემ. ჩვენი მწერლობა, № 12. თბილისი: 2015.

ამონიოს ერმისი 1983: ამონიოს ერმისი. „მოსახსენებელი პორფირის „ხუთი ხმისა“ და არისტოტელეს „კატეგორიებისა“. თბილისი: 1983.

ბორხესი 1994: Борхес, Х. Л. *Оправдание вечности*. Москва: 1994.

ბრანდტი 1939: Brandt W. *Hitler ist nicht Deutschland*. Oslo: 1939.

ბრანდტი 2013: Брандт, В. *Канцлер на коленях*. 2013.

გალაკტიონი 1973: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: 1973.

გაჩეჩილაძე 2005ა: გაჩეჩილაძე გ. „როგორ ვკითხულობთ ტექსტს და რა პოზიციიდან ვაფასებთ მას?“ *საისტორიო ვერტიკალები*. თბილისი: 2005.

გაჩეჩილაძე 2005ბ: გაჩეჩილაძე გ. „სამდლიანი დიალოგი პოლიტიკური ტექ-ნო-ლოგიის მანესტროსთან“. *საისტორიო ვერტიკალები*. თბილისი: 2005.

დეკარტი 1950: Декарт, Р. *Избранные произведения*. Москва: 1950.

დელიოზი 1990: Делез, Ж. *О превосходстве англо-американской литературы*. Журн. Логос. 1990.

დელიოზი ... 1998: Делез Ж., Гватари, Ф. *Что такое философия?* Москва: 1998.

ვასაძე 1990: ვასაძე ა. *სტალინთან აგარაკზე*. თეატრალური მომბე, № 5. 1990.

კალანდაძე 1976: კალანდაძე ა. *რჩეული*. თბილისი: 1976.

კისინჯერი 1997: Кисинджер Г. *Дипломатия*. Москва: 1997.

ლოტმანი 2005: ლოტმანი ი. *კულტურა და აფეთქება*. თარგმანი გ. ლომიძისა. თბილისი: 2005.

მაკინდერი 2003: Макиндер Х. Дж. «Географическая ось истории». *Классика Геополитики, XX в.* Москва: 2003.

სტალინი 1936: Сталин. 'Статьи и речи об Украине'. *Выступлений И.В. Сталина*. Киев: 1936.

ტაკერი 1991: Такер Р. «Сталин, Путь к власти, 1879 -1929». *История и личность*. Москва: 1991.

ტიონბი 1991: Тойнби А. *Постижение истины*. Сборник. Москва: 1991.

ტრუბეცკოი 1997: Трубецкой Н. *Сочинени*. Москва: 1997.

ფლეტჩერი 1906: Флетчер. *О государстве русском или образ правления русского царя*. С.-Петербург: 1906.

შმიდტი 1992: Шмидт К. «Понятие политического». *Вопросы социологии*. Т. 1, № 1. 1992.

ჭავჭავაძე 1951: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: 1951.

ჭავჭავაძე 1988: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: 1988.

პლენარული სხდომა Plenary Session

ALEXANDRE STROEV

France, Paris

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Henri Barbusse' Political Messianism: Jesus Christ and Stalin

In the scenario «The creators » (1935), dedicated to Joseph Stalin, Henri Barbusse uses patterns and scenes from his play «Jesus against God» (1927). Jesus appears as revolutionary; the revolutionary appears as the Apostle. The biblical model seems to correspond to the socialist realism. But it destroyed the.

Key words: Henri Barbusse, Lunacharsky, Stalin, mystery, film, Gospel, Jesus Christ, socialist realism.

А.Ф. СТРОЕВ

Франция, Париж

Университет Новая Сорбонна – Париж 3

Политический мессианизм Анри Барбюса: Иисус и Сталин

С 1927 г. по 1935 г. французский писатель Анри Барбюс постоянно приезжает в СССР, где его активно печатают. Его антивоенный роман «Огонь» (1916), получивший Гонкуровскую премию и переведенный на многие языки, оказался очень полезным для большевиков, отстаивавших лозунг поражения своего правительства в войне. Книгу высоко оценил Ленин с политической точки зрения в статье «О задачах III Интернационала» (1919), а с литературной – в беседе с А.В. Луначарским (см. Барбюс 1985: 469-471). В 1919 г. «Огонь» издали в России с предисловием Горького (заглавие перевели «В огне»), потом много раз перепечатавали массовыми тиражами. Барбюс приветствовал Октябрьскую революцию, основал в

1918 г. журнал «Кларте», рупор одноименного пацифистского движения, в 1923 г. вступил в коммунистическую партию, участвовал в работе МОПР (Международной организации помощи борцам революции). В начале 1920-х гг. на русском выходили и публицистика Барбюса, и его рассказы (в том числе в переводах О.Э. Мандельштама), а в конце 1920-х и в 1930-е гг. стали подряд переводить все его новые книги, переиздавать их, выпускать собрания сочинений.

Первый приезд писателя в СССР совпал с 10-летним юбилеем Октябрьской революции и проведением первой Международной конференции пролетарских и революционных писателей, приуроченной к празднествам (15-16 ноября 1927 г.), проходившей под председательством А.В. Луначарского (О взаимоотношениях французских писателей и Коминтерна см.: Morel 1985).

Анри Барбюса принимают как почетного и очень нужного гостя. Советская власть нуждается в поддержке знаменитого писателя, который может укрепить международную репутацию страны, представить Сталина как главу мирового революционного движения, сплотить под лозунгом борьбы за мир европейскую интеллигенцию, сочувствующую СССР¹. Со своей стороны, Барбюс ищет финансовую и политическую поддержку для своей литературной, журналистской и общественной деятельности, тем более, что с «Кларте» он разорвал отношения. Писатель получает поддержку на самом высоком уровне.

Барбюс приезжает в Москву в начале сентября 1927 г. Его хороший знакомый А.В. Луначарский тотчас публикует о нем две статьи (Луначарский 1927а; Луначарский 1927б)². А 16 сентября вечером Сталин принимает Барбюса, беседует с ним два с половиной часа, подробно отвечает на достаточно острые вопросы, в том числе о красном и о белом терроре, о притеснении национальной культуры в Грузии, сравнительно недавно присоединенной к СССР*. Сталин предлагает писателю самому посетить в Грузию и, после поездки, Барбюс напишет книгу «Вот что сделали с Грузией» (1929). В конце беседы Сталин поддерживает намерение Барбюса создать новый журнал, демонстрирует хорошее знакомство с романом «Огонь» и выслушивает рассказ писателя о своем творчестве: «Затем т. Барбюс говорит о других своих книгах, о том, что он закончил книгу о крестьянской (*читай: христианской* – А.С.) религии, а сейчас хочет написать несколько книг о СССР»**.

О каких именно книгах рассказывал Барбюс Сталину? В 1927 г. писатель

* РГАСПИ, Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 11-19. Перевод стенограммы с французского на русский, машинопись с рукописной правкой Сталина.

** Там же. Л. 11. Сборник статей Барбюса «Россия» вышел в 1930 г.

создает трилогию, посвященную Иисусу Христу. Первая книга – «Иисус» (1927), своего рода евангелие, написанное библейским стихом от лица самого Иисуса. Иисус – революционер, защитник обездоленных, и в его последних словах, произнесенных на Голгофе, звучат строки из Интернационала. Иисус отказывается следовать по пути Павла, предлагающему основать новую церковь, новую веру.

Во второй книге, историческом исследовании «Иуды Иисуса» (1927) Барбюс, в традиции «Жизни Иисуса» Эрнеста Ренана (1863), доказывает, что Иисус – историческое лицо, но отнюдь не сын божий. Современные христиане, утверждает Барбюс, – иуды, забывшие суть учения, а подлинными последователями – революционеры, Советское государство.

Нельзя не согласиться с мнением Жана Релинге и Филиппа Бодора, которые пишут о политическом мессианизме Барбюса (Relinger 1994; Vaudogge 1995). Еще в 1920 г., в манифесте группы Кларте «Свет из бездны» Барбюс восхищался красотой великого обновления, который русские впервые стремятся воплотить на земле и утверждал, что «фигура Ленина предстанет как фигура своего рода Мессии» (Barbusse 1920: 43). Жереми Камю сопоставляет взгляды писателя с русским революционным богостроительством начала века (М. Горький, А.В. Луначарский и др.), подчеркивая, что неизвестно, был ли Барбюс знаком с их трудами (Camus 2014 [online]). Можно предположить, что Барбюс прочитал ответы на опрос парижского журнала «Меркюр де Франс» (апрель 1907 г.) «Присутствуем ли мы при разложении или при эволюции религиозной идеи и религиозного чувства?», в котором участвовали более тридцати европейских писателей и философов, в том числе М. Горький, Г. Плеханов, Н. Бердяев, Н. Минский, Д. Мережковский. После этого опроса Луначарский и написал работу «Религия и социализм» (1908), которую Ленин подверг суровой критике.

Обе книги Барбюса об Иисусе вызвали в 1927 г. отрицательные рецензии в журнале «Кларте». Политическая и революционная интерпретация Библии, имеющая давнюю традицию (Мень [online]), не устраивала ни ортодоксальных богословов, ни ортодоксальных коммунистов.

3 октября 1927 г. в Москве в Политехническом состоялся публичный диспут наркома Просвещения А.В. Луначарского с митрополитом «обновленцев» А.И. Введенским на тему «Личность Христа в современной науке и литературе»³. Он был посвящен обсуждению двух книг Барбюса и проходил,

надо полагать, присутствии автора. Еще до того, в июльском номере журнала «Антирелигиозник» (1927, № 7) Луначарский напечатал рецензию на книгу «Иисус» Анри Барбюса. Во время диспута нарком первым делом отрекся от собственного «богостроительства»: «Я в моем большом труде “Религия и социализм” пытался доказать, что можно вычитать какой-то социализм в христианстве, но пришел к убеждению, что был неправ. От этих “грехов молодости” я давно отрекся» (Луначарский 1928: 18). А под конец, отрекся от Христа: «Гр. Введенский, цитируя кого-то*, сказал, что всякому хочется, чтобы Иисус был в его лагере. Ну, а я скажу, что нам этого не хочется (Аплодисменты). Нам Иисус не нужен» (Луначарский 1928: 32).

При издании стенограммы диспута редакторы поправили Луначарского («Можно оспаривать его утверждение о некоторых революционных элементах в первоначальном христианстве») и отреклись от Барбюса: «Барбюсс признает историческое существование Христа и пытается доказать, что “истинный” Иисус был великий революционер духа, заветы которого могли бы быть полезны современному пролетариату». С точки зрения редакции, французский писатель играет с опасным огнем, вступая на путь нового богоискательства. «Пролетариату нечего учиться революционной борьбе по евангелиям, хотя бы и в новом, современном издании Анри Барбюсса, когда у него есть работы Маркса, Энгельса, Ленина».

Однако советская власть нуждалась в Барбюсе, и через год книга «Иуды Иисуса» вышла на русском под названием «Иисус против Христа» (1928). Разумеется, в предисловии члена коммунистической Академии профессора М. Рейснера объяснялось, что Барбюс неправ и никакого Иисуса не было. Рецензии были отрицательными (см.: Урсынович 1928: 34-41), но книга не осталась незамеченной. Михаил Булгаков, начавший в 1928 г. работу над «Мастером и Маргаритой», использовал работу Барбюса при написании библейских глав, а полемику вокруг нее об историчности Иисуса – в первой главе романа, в беседе Берлиоза с Бездомным (Яновская 1983: 253; Кривоносов [online]).

Иисус против Бога

Менее удачно сложилась судьба третьей части трилогии Барбюса, пьесы «Иисус против Бога. Мистерия с кино и музыкой». 30 сентября 1927

* Введенский ссылался на статью: Гарнак А. Церковь и государство до образования государственной Церкви (Гарнак 1907).

г. Барбюс пишет из Москвы во Францию своей секретарше Анет Видаль, что получил от нее текст (по-видимому, машинописный экземпляр) и что пьесу вероятно будет ставить Мейерхольд, тогда как другой театр готовит инсценировку романа «Огонь»*. Барбюс передает Мейерхольду машинопись, смотрит спектакль «Ревизор» и на ужине дома у режиссера вручает ему эскизы декораций, сделанные по его указаниям его юной спутницей Симоной, приятельницей Анет Видаль (Baudouin 1995: 271). Эскизы и машинопись сохранились в РГАЛИ**.

По мнению издателей переписки Мейерхольда, в начале октября режиссер предложил Андрею Белому перевести пьесу, но тот отказался⁴. Напомним, что сам Андрей Белый в начале века написал несколько сцен мистерии «Антихрист», но не окончил пьесу (Белый 1990).

Театровед А. В. Февральский, сотрудник и переводчик Мейерхольда, присутствовавший на ужине, встретился затем с Барбюсом в редакции газеты «Правда». Писатель подробно рассказал о книге и о пьесе об Иисусе; краткая заметка вышла 19 октября, когда Барбюс уже путешествовал по Грузии (Правда 1927, № 239). После смерти писателя А.В. Февральский напечатал полную запись беседы с Барбюсом в «Литературной газете» (1935, 4 сентября), а через сорок лет, в своих мемуарах:

«В последние годы, – говорил Анри Барбюс, – я подробно изучал личность Иисуса и происхождение христианства. Результатом этого изучения явились исследования “Иисус” и “Иуды Иисуса” и пьеса “Иисус против бога”. Исключительно впечатляющая сила театра, могущественного средства распространения идей, заставила меня прибегнуть к созданию пьесы, как сильнейшего орудия пропаганды против религии — против ее обрядов, а также самих ее принципов. <...>

Эту тему я разработал в пьесе. Я также воспользовался как драматическим элементом старинной легендой о том, что Иисус не умер на кресте, а был спасен своими учениками. В моей пьесе Иисус спасается и скрывается в пустыне. В течение многих лет, которые он проводит в одиночестве, уже образовалось вероучение, именуемое его сыном божием Иисус встречается с последователями новой религии – христианами, и те убивают его за то, что он не верит в Христа.

Пьеса должна быть ударом по христианской религии, она должна раскрывать махинации церкви, которая стремится воспрепятствовать ини-

* Archives départementales de la Seine – Saint-Denis. F. J 499 (Henri Barbusse). N 97.

** РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3626.

циативе человека. Разоблачая фальсификацию фактов, произведенную церковью, пьеса при этом освобождает подлинные идеи Иисуса от извращений церковников. Все предстает в новом свете. Иисус проповедовал, что спасение людей – в них самих, он проповедовал свободу развития личности и масс, социальное равенство. Эта проповедь по существу была антирелигиозной. Иисус был разрушителем идолов, а его самого превратили в идола.

Эпоха возникновения христианства была эпохой социального кризиса. В наше время мы видим подобный кризис, подобную борьбу бедных против богатых и установленного ими строя, борьбу революционной воли против косности. Мы видим схожие факты: ненасытный грабительский империализм Англии (а тогда – завоевания Рима), систематическое преследование революционеров и проч. В пьесе я провожу некоторые аналогии и посредством введения кино даю параллели из современности. Симфония “последнего и решительного боя” двух миров – угнетателей и угнетенных – должна звучать в спектакле не только в сценическом действии, но и в музыке, которой следует отвести видное место. Финал – торжество освобожденного человечества – выразится в пении “Интернационала” на сцене и в зрительном зале» (Февральский 1976: 291-292).

В конце ноября, вернувшись из Грузии, Барбюс передал театру права на постановку пьесы:

«А. Барбюс – В. Э. Мейерхольду

Москва, 27 ноября 1927.

Мой дорогой друг Мейерхольд.

В результате свидания с заместителем директора Театра им. Мейерхольда гражданином С. И. Вишней я полностью согласился на предложение, переданное им от Вашего имени.

Следовательно, мы договорились, что я передаю Вам исключительное право постановки для всего Советского Союза на срок пять лет моей пьесы «*Иисус против бога*», перевод которой обеспечит А. В. Луначарский.

Я прошу Вас составить договор, приняв во внимание, что этот договор должен быть подписан не позднее, чем через полтора месяца (т. е. до 13 января), и мне должен быть в те же сроки выслан аванс триста рублей (300 руб.) в счет аванса, причитающегося автору и переводчику (две трети автору, одну треть переводчику) после премьеры пьесы в течение театрального сезона 1928 – 29 г.

Дружески Ваш Анри Барбюс» (Мейерхольд 1976 [online]).

Всеволода Мейерхольда в пьесе Барбюса, во-первых, привлек сам жанр современной мистерии. Он писал в 1911г. в статье «Русские драматурги (Новый Театр): «Алексей Ремизов дает начало современной мистерии по образцу мистерий раннего средневековья. Михаил Кузмин пишет пьесы в духе средневековой драмы, а также реконструирует французский комический театр. Андрей Белый пытается создать современную оригинальную мистирию» (Мейерхольд 1968 [online]).

Режиссер ставил «Балаганчик» А. Блока (1907), «Мистирию-буфф» В. Маяковского⁵ (1918, 1921), принимал участие в таировской постановке «Обмена» Поля Клоделя (1918), в 1920 г. намеревался ставить «Златоглав» Клоделя, а в его учебной мастерской В.Ф. Федоров поставил в сезоне 1922-1923 г. «Тиары века», композицию И. Аксёнова по пьесам Клоделя «Заложник» и «Черствый хлеб» (спектакль был снят с репертуара, отрывок показан в начале 1923 г.) (см.: Полонский 2011а: 271-285; Федоров [online]). По мнению Е.Д. Гальцовой, Луначарский поддерживал постановки Клоделя как один из образов «революционной мистерии» (Гальцова 2015 [online]). Во-вторых, евангельская тематика. Ранее Мейерхольд намеревался поставить пьесу Сергея Чевкина «Иешу Ганоцри. Беспристрастное открытие истины», 1922 (Фиалкова1981: 532-537). В-третьих, необычная интрига. В мистерии Барбюса палач, после распятия, спасает Иисуса, народного вождя. Через много лет постаревший Иисус ждет истинного мессию – народ. Но в деревню врываются первые христиане-фанатики и убивают Иисуса, который отказывается признать Христа своим богом. Главная тема – противопоставление пророка и тех, кто превращает его учение в догму, в культ, в церковь.

Одновременно с драматическим действием, происходящим в древности в Палестине, на установленных на сцене киноэкранах проецируются события XX века, и в финале торжествует мировая революция. Именно соединением кино и театра интересуется в эти годы Мейерхольд, но Барбюс пошел в своем эксперименте дальше, чем режиссер (Февральский 1978).

Как следует из письма Барбюса к Мейерхольду, воспоминаний А.В. Февральского и самого А. В. Луначарского, нарком, писавший драмы (в том числе «Фауст и город», 1918), намеревался перевести мистирию «Иисус против Бога», возможно, с помощью супруги, Натальи Александровны Розенель, актрисы и переводчицы. Однако, видимо боясь вновь навлечь

на себя обвинения в богостроительстве, он не осмелился дать делу ход без согласования на самом верху и получил отказ. В переписке Барбюс и Луначарский тщетно обсуждали возможности переработки пьесы.

«А. Барбюс – А.В. Луначарскому,

24 декабря 1927

Дорогой друг,

Я только что послал Мейерхольду рукопись моей пьесы «Иисус против бога», дополненную и исправленную не только в отношении текста, но также и по отношению к сценическим указаниям и декорациям.

Хотя я знаю лучше, чем кто-либо другой как вы загружены большой и постоянной работой, я думаю, что вы возьмете на себя труд немедленно заняться вопросом о переводе этой пьесы на русский язык при постановке которой я счастлив и горжусь видеть ваше имя рядом со своим.

Надеюсь, что вы дадите себе отчет в значении тех больших достижений, которых можно добиться с точки зрения сценической и драматической с данными выявленными этим трудом и о его постановке, которую я представляю себе и которую я организую в целях гармонического объединения всех действительных средств, которыми мы располагаем в настоящее время чтобы провести в жизнь драматическое произведение.

Вопрос о музыке, долженствующей внедриться в драматическое действие, продлить его, интенсифицировать его и расширить его иногда, – вопрос один за важнейших. Я также уверен что вы сможете найти сотрудника-музыканта, который будет способен построить (я думаю, что это слово подходящее) этот важный музыкальный сруб.

Прошу вас переговорить со мной об этом после того, как вы это обдумаете, и держать меня в курсе. Я глубоко верю в удачу этого произведения с теми лицами, которые с этого времени берут ее в свои руки: Вами, Мейерхольдом и вашими.

*Привет г-же Луначарской».**

«А.В. Луначарский – А. Барбюсу, январь 1928 г.

Мы с Мейерхольдом весьма внимательно сами прочли пьесу «Иисус против Бога», а затем посоветовались об этом вопросе с некоторыми руководящими товарищами. Общее мнение таково, что при существующей у нас линии борьбы с религией, эта пьеса как бы ее не переделывать, непременно вызовет всякого рода нарекания. Вы может быть считаете это узостью, но у нас держатся, как за одну из догм нашей антирелигиозности, за легендарность Христа. Мы будем иметь непременно против себя все

* РГАСПИ. Ф. 142 (А.В. Луначарский). Оп. 1. Ед. хр. 791. Л. 3, 4. Письмо переведено на русский язык и перепечатано

официальное мнение партии, атеистических организаций, прессу, комсомол и т.д. Вот почему по зрелом размышлении мы с Мейерхольдом решили просить Вас отказаться от мысли о переделке этой пьесы и постановке ее в русском театре. С другой стороны, она настолько хороша по своей сценической конструкции и так прельщает Мейерхольда в этом отношении, что мы решили просить Вас написать другую пьесу в таком же жанре. Нельзя ли взять какой-нибудь другой всемирно-исторический эпизод, не Христа, а допустим братьев Гракхов или Баркоку и применительно к таким личностям развернуть Ваши приемы, т.е. введение музыки, кино и т.д. Мне кажется, что даже многие сцены при этих условиях могут быть сохранены, т.е. те сцены (толпа, ее переживания, параллель с современным империализмом, коммунизмом и т.д.), обрамление, которое формально является особенно выигрышным в Вашей пьесе. Во всяком случае я буду вам чрезвычайно признателен за ответ.

Приобретенные Вами здесь многочисленные друзья шлют Вам горячий привет. В особенности кланяется вам Мейерхольд, который будет счастлив театральному сотрудничеству с Вами».*

«А. Барбюс – А.В. Луначарскому, 2 февраля 1928 г.

*Значит ли это что воссоздание неортодоксальной, но при этом симпатичной фигуры Иисуса кажется опасным? <...> Во втором случае есть простой и ясный способ все уладить: у моего героя от церковного Христа только имя. Хорошо, лишим его этого имени. Он будет называться не Христос, а Симон, или Урия или Абисай. Это будет какой-то еврейский пророк. А когда первые христиане, припертые к стене вопросами толпы, будут сочинять земную жизнь их бога Иисуса Христа (одна из самых сенсационных и исторически реальных сцен пьесы), эти проповедники используют события из жизни этого Симона, давно умершего и забытого, цинично добавив: его звали Иисус. Это изменение никим образом не противоречит тезису, который я отстаиваю, и, добавлю даже, что оно может быть выгоднее подчеркнет основные черты, сделает их более отчетливыми. Оно не потребует больших изменений в пьесе»**.*

В 1933 г., в статье написанной к шестидесятилетию Барбюса, А.В. Луна-

* РГАСПИ. Ф. 142 (А.В. Луначарский). Оп. 1. Ед. хр. 791. Письмо написано по-русски, а затем переведено на французский язык референтом.

В дальнейшем Барбюс способствовал организации гастролей театра Мейерхольда во Франции

** РГАСПИ. Ф. 142 (А.В. Луначарский). Оп. 1. Ед. хр. 791. (Перевод мой – А.С.).

чарский, уже снятый с должности наркома Просвещения, вспомнит о столь важной для него теме:

«<...> ему [Барбюсу] кажется и казалось, что где-то там, в самой глубине, бьется живое сердце революционера, что действительно существовал какой-то сын плотника, какой-то неумный протестант, зажигающий агитатор, который вызвал вокруг себя движение несчастных толп и который не так несчастен тем, что его казнили, как тем, что его ученики из его проповеди приготовили для нежно любимого им народа дурманный яд.

Несколько позднее Барбюс эту же тенденцию постарался провести в очень интересной и своеобразно задуманной драме. В ней история Христа в его понимании, Христа не только преследуемого, но и преданного ближайшими учениками, – перемежалась со сценами нынешних империалистических подлостей и зверств.

Это было хорошо сделано художественно. Сюда должна была быть введена музыка, очень много кино. Заманчиво для режиссера. Барбюс мечтал, что я переведу эту пьесу и отчасти, может быть, приспособлю ее к суровой требовательности нашего зрителя, а Мейерхольд ее поставит. Но суровость нашей партии в этом отношении непреклонна. Пьеса была талантлива, но это была мешанина. Христос хотя и никогда не существовал, но самая легендарная тень его справедливо числится у нас подозрительным субъектом, всякая симпатия к которому есть вещь компрометирующая» (Луначарский 1933 [online]).

В итоге, несмотря на переговоры Барбюса с режиссерами разных стран, мистерия «Иисус против Бога» так никогда и нигде не была поставлена и осталась неизданной по-французски*, тогда как русский перевод вышел в 1971 г. (Барбюс 1971).

Сталин это Ленин сегодня

Во время приездов в СССР Барбюс регулярно переписывается и встречается с Луначарским и Сталиным, получает указания как лучше вести международную антивоенную деятельность, а также деньги на издание журнала «Монд» и на пацифистское движение Амстердам (385.000 франков в 1932 г.)**, не говоря уже о многочисленных гонорах. После поездки 1932

* В 1929 г. Барбюс напечатал небольшой отрывок в журнале «Монд» (Monde. 1929, 28 décembre). В 1969 г. Жан Реленже в специальном номере журнала «Эроп», посвященном Барбюсу, опубликовал ключевые сцены мистерии (Europe. 1969. N° 477. P. 68-71).

** Письмо Барбюса Сталину, Москва, 12 октября 1932, РГАСПИ. Ф. 558, Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 52, 53-54; <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1014983>.

г., беседы со Сталиным 5 октября 1932г.* и получения денег, Барбюс решает написать биографию вождя. Посредником выступает немецкий коммунист Вилли Мюнценберг, основатель МОПРа (1920) и один из главных посредников между Коминтерном и европейскими писателями. После беседы в Берлине, Мюнценберг пересылает в Москву письмо Барбюса:

«Договорено, что я займусь книгой о Сталине, о которой мы с вами говорили. Я буду очень счастлив посвятить все мои усилия к тому, чтобы нарисовать эту великую фигуру, которая выполняет сейчас такую великую роль и которая действительно воплощает, как я мог убедиться при моей поездке по всей территории Союза, творческий энтузиазм революции. Но я не могу взяться за такое большое дело, если я не буду аккуратно получать, с другой стороны, документов о политической деятельности Сталина с самого начала его деятельности»**.

8 декабря Н.Н. Рабичев (Культпроп ЦК) направляет письмо в секретариат Сталина с предложением, чтобы предварительный просмотр и редакцию всей работы осуществлял И.П. Товстуха, секретарь Сталина и автор первой краткой биографии***.

Дмитрий Волкогонов, ссылаясь на Архив Президента Российской Федерации (АПРФ. Ф. 3. Оп. 20. Ед. хр. 73. Л. 123) пишет, что специальным решением Политбюро Барбюсу был выделен аванс в 40 000 франков на написание книги (Волкогонов 1999: 290).

Анет Видаль в своей книге рассказывает, что в августе 1933 г. в конце дружеского приема, в присутствии многих советских руководителей, Барбюс сказал Сталину, что хочет написать его биографию (Сталин только развел руками) и что ему нужны факты. Сталин, смеясь, указал пальцем на Кагановича: «Вот он доставит все, что нужно» (Vidal 1953: 328).

Но сведений Барбюс получает крайне мало. Об этом говорят книга А. Видаль, списки пересланных материалов, а также переписка Барбюса и его секретарши с немецким коммунистом Альфредом Куреллой. Курелла руководил во Франции юношеской школой Коминтерна в Бобиньи (1924-1926), затем работал в Москве на должности зам. зав. агитпропом Исполкома Коминтерна (1926-1928), был редактором «Комсомольской правды» (1928), а в 1929г. уехал в Германию, где написал книгу «Муссолини без маски»

* РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 35–42, 43–51; <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1014947>. Письмо переведено на русский.

** РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 62, 63. В русском переводе фраза о материалах подчеркнута. <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1015018>.

*** РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 699. Л. 61; <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1015017>

(1931). В конце октября 1932 г. Курелла был послан в Париж работать под руководством Барбюса секретарем Интернационального комитета борьбы против фашизма и войны, а также, с 1933 г., секретарем редакции журнала «Монд». В марте 1934 г. Курелла был отозван в Москву на должность секретаря Георгия Димитрова (1934-февраль 1935), чьим биографом он уже выступил в опубликованной в Германии книге «Димитров против Геринга», 1933 (Kurella 1966). Немецкий публицист помогал Димитрову писать мемуары (видимо, работа не была закончена), а Барбюсу — готовить французское издание книги «Письма Ленина к семье» (она вышла в уже после смерти Барбюса, в 1936г. (Lettres ... 1936)). В 1934 г. Курелла выступает посредником между Барбюсом и советским руководством, извещает о болезни писателя и трудном материальном положении, просит перечислить ему гонорары в валюте*, передает просьбы о присылке дополнительных материалов для биографии Сталина,

В 1935 г. во всем мире на многих языках выходит книга Барбюса «Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир» (на немецкий ее перевел А. Курелла). Созданная под контролем Москвы биография Сталина заложила основы культа вождя, которые затем будут зафиксированы в «Кратком курсе истории ВКП(б) (1938). Текст неоднократно перерабатывался и правился, в том числе уже в верстке, по критическим замечаниям А.И. Стецкого, зав. Отделом культуры и пропаганды ЦК. В письме к Барбюсу от 29 сентября 1934 г. Стецкий дал длинный список необходимых исправлений, из которых мы отметим лишь самые главные. Во-первых, необходимо было беспощадно разоблачить Троцкого и вычеркнуть упоминания о его революционной деятельности, чтобы Сталин предстал как единственный руководитель СССР и международного коммунистического движения: «О роли и личных качествах Троцкого. Хотел бы еще раз обратить Ваше внимание на то, что я пишу выше, в письме, о Вашей исключительной терпимости по отношению к Троцкому, которая приводит Вас к неправильным выводам**». Отметим, что подозрение в троцкизме возникло еще в 1932 г. в письме Н.Н. Рабичева в секретариат Сталина: «Мы специально спрашивали мнение т. Мануильского, в частности, в связи с тем, что в «Монде» вокруг А. Барбюса группировались троцкистские элементы. Тов. Мануильский считает, что А. Барбюсу это дело поручить можно и стоит, он напишет то, что ему посоветует, в частности,

* А. Курелла к А. Поскребышеву, 8 февраля 1934 г., РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 66-67.

** РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 124-125; [online]: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1015302>.

о борьбе с троцкизмом. Будучи в Москве, А. Барбюс говорил, что хочет порвать со своим «мондовским» окружением*. В письме к А. Курелле от 6 февраля 1934 г. Барбюс попросил дополнительные материалы о борьбе с борьбой с троцкизмом и другими оппозиционерами, объясняя, что в США, где с нетерпением ждут его книгу о Сталине, писатель Джозеф Фримен говорил ему, что читатели знают о событиях в СССР только по Троцкому**.

Во-вторых, Сталин должен был предстать не просто как продолжатель дела Ленина, но как равный ему, про праву занявший его место. Стецкий указывал: «Некоторые эпитеты, которые Вы применяете к Сталину, как, например, “человек здравого смысла”, “практик” затемняют истинный образ Сталина как величайшего теоретика марксизма после Ленина и делают из него иногда, помимо Вашей воли, какого-то оппортуниста – эмпирика, целиком поглощенного тем, что Вы называете “прикладным марксизмом”»***.

В-третьих, Стецкий предлагал убрать спорные библейские аллюзии: «Стр. 1. «Наполовину воскресенный» (Ленин в Мавзолее). Не представляется ли Вам это сравнение излишним?», «Стр. 221. Удачно ли сравнение: «Как святой Павел»?»****. В окончательном варианте книги первая фраза была заменена на «спит, как воскресенный» («dort comme ressuscité») (в русском переводе воскресение исчезло: «спит словно живой Ленин»), а вторая вычеркнута. А именно в ней, так же как в словах «человек здравого смысла», «практик», и скрывается, как мне кажется, парадокс отношения Барбюса к Сталину. Если продолжить аналогию, то Сталин, в отличие от Троцкого, не входил в число первых 12 апостолов (создателей большевистской партии), он строит социалистическое государство, как святой Павел – церковь. Но, как помним, в произведениях Барбюса именно последователи искажают учение Иисуса.

Редактура была закончена в январе 1935, последняя правка верстки в конце февраля и книга вышла на французском в марте. В том же году был напечатан русский перевод под редакцией А.И. Стецкого, но первое издание было запрещено из-за упоминания попавших в опалу руководителей партии, а сам Стецкий расстрелян в 1938г.

* РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 699. Л. 61.

** Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 12. Л. 3-10.

*** РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 124-125; <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1015302>.

**** РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 699. Л. 126-135; <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/remark/1015300>.

Христианская символика не исчезла из окончательного варианта биографии: «И там же, словно символ света, – могучий Тельман, распятый на свастике»*.

Барбюс пишет о культе Сталина («В новой России – подлинный культ Сталина, но этот культ основан на доверии и берет свои истоки в низах»). Но именно он создает новую мифологию вождя: «Это – железный человек. Фамилия дает нам его образ: Сталин – сталь. Он несгибаем и гибок, как сталь».

Для описания Сталина Барбюс вместо существительных Создатель и Спаситель использует глаголы: «<...> это человек, который заботится обо всем и обо всех, который создал то, что есть, и создает то, что будет. Он спас. Он спасет». Использование христианской лексики, усиленной в русском переводе, подспудно приводит к выводу, что Сталин воплощает Бога отца (Создателя) и Бога сына (Спасителя). Поэтому Сталин – не сподвижник Ленина, а его инобытие: «После смерти человек живет только на земле. Ленин живет всюду, где есть революционеры. Но можно сказать: ни в ком так не воплощены мысль и слово Ленина, как в Сталине. Сталин – это Ленин сегодня».

Для усиления этой идеи Барбюс использует кольцевую композицию. В начале и в конце книги описывается Красная площадь, «родина всех лучших людей земного шара», Мавзолей как центр мироздания и Сталин. Как в средневековом представлении о двух телах короля, тленном – физическом, и бессмертном – духовном, тот, кто олицетворяет государство, бессмертен (Дэвлин 2009: 213-240). Маяковский писал в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924): «Ленин и теперь живет всех живых». В книге Барбюса Ленин «остался сейчас единственным в мире, кто не спит; он бодрствует над всем», «он – отец и старший брат, действительно склонявшийся над всеми. Вы не знали его, а он знал вас, он думал о вас»⁶. Последняя фраза книги подчеркивает, что Ленин перевоплотился в Сталине: «И кто бы вы ни были, лучшее в вашей судьбе находится в руках того другого человека, который тоже бодрствует за всех и работает, – человека с головою ученого, с лицом рабочего, в одежде простого солдата».

Позднее М. Булгаков в пьесе «Батум» (1939, первое название «Пастырь»), посвященной молодости Сталина, в которой появляются евангельские мотивы, заимствовал из книги Барбюса эпизод чудесного исцеления от чахотки в заснеженной Сибири.

* Здесь и далее русские цитаты даются по изданию: Барбюс 1936.

«Созидатели»

Завершив первый вариант биографии вождя, Барбюс пишет сценарий фильма «Созидатели» (в другие рабочих названиях также явственно библейская символика: «Творцы», «Новые люди», «Спасители»). Напомним, что в 1920е-1930е годы романист активно использует в прозе кинематографические приемы, создает многочисленные сценарии⁷. Некоторые из них он превращает в повести, в сборник «Три фильма: Сила. Потустороннее. Глашатай» (1926). Сценарную заявку «Потустороннее» он посылает в Германию и в Россию (А.В. Луначарскому, 26 февраля 1926 г.), а также в Америку сценаристу и драматургу Сидни Ховарду. Одноименная повесть сразу же переводится на русский. Ее апокалиптический сюжет, жизнь после конца света (все люди погибли от газа после взрыва на химическом заводе, остался в живых один только летчик, который, вернувшись на землю, осматривает город мертвых) возможно, повлиял на замысел пьесы М. Булгакова «Адам и Ева» (1931)⁸.

Барбюс переписывается с немецкими, французскими, американскими и русскими режиссерами и директорами киностудий. Ему искренне нравится советское кино. В Москве, Киеве, Одессе, Тбилиси Барбюс смотрит на киностудиях в просмотровых залах фильмы Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, Оцепа, Кулешова и др., в том числе еще не оконченные, пишет и печатает в «Монде» статьи «Прекрасный украинский фильм», «Новые советские фильмы», вошедшие в его книгу «Россия» (1930)⁹. Он встречается с Абрамом Роомом, предлагает ему на выбор три новеллы из сборника «Правдивые повести» (1928) и режиссер выпускает фильм «Привидение, которое не возвращается» (1929; сценарий Валентина Туркина). Писатель неоднократно добивается, чтобы поставили фильм по роману «Огонь», тщетно рассчитывает, что это сделает Сергей Эйзенштейн, с которым он дружит. Он ведет переговоры с киностудиями и даже подписывает в конце 1932 г. договор на фильм по своему сценарию «Человек против человека» (проект не реализован).

В 1934г. студия Межрабпомфильм, согласовав вопрос с Культпропом ЦК, заключила с Барбюсом договор о написании сценария фильма про Сталина. В тот же год Дзига Вертов снял документальный фильм «Три песни о Ленине» (1934), показывая, как изменилась жизнь страны под влиянием ленинских идей. Барбюс предложил сделать художественный фильм с использованием кинохроники. Именно это и привлекло директора

киностудии Т.Ф. Самсонова. Барбюс послал сценарий в Москву 19 января 1935 г., одновременно с правкой гранок книги про Сталина. На русский язык сценарий перевела жена Альфреда Куреллы Валентина Сорокоумовская.

Сам Курелла в это время в качестве сценариста участвовал в подготовке фильма о лейпцигском процессе 1933 г. над Димитровым. Первоначально фильм задумывался как документальный, но в итоге на Межрабпомфильме был сделан силами немецкой эмиграции художественный фильм «Борцы» («Kämpfer», 1936, режиссер Густав фон Вангенхайм). Как вспоминал оператор Б.С. Монастырский «Достоверность событий подчеркивалась тем, что некоторые персонажи играли в картине самих себя. Георгий Димитров произносил свое последнее слово. Ромен Роллан выступал в его защиту. Анри Барбюс говорил свою речь на парижском антивоенном конгрессе» (Монастырский 1968) (их выступления сняли в Москве в 1935 г.).

Сценарий Барбюса, действие которого происходит с конца XIX в. по 1930 гг. напоминает написанный в кинематографической манере конспект исторического романа. Жизнь вождя тесно сплетена с историей России, подобно тому, как это сделал Вертов в кино, а Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин»: «Коротка / и до последних мгновений / нам / известна / жизнь Ульянова. / Но долгую жизнь / товарища Ленина / надо писать / и описывать / заново. - / Далеко давным / годов / за двести / первые / про Ленина / восходят вести».

На первом плане в сценарии действует множество простых людей и через их судьбы предстают исторические события (революции, войны). Сам Сталин появляется в ключевые моменты. Его жизнь описывается сравнительно кратко. Как справедливо отметила Т. Воронцова, «смена акцентов в заглавии биографии [«Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир»] совпала с литературной дискуссией о роли личности в истории и об историческом романе (центр дискуссии — журнал «Литературный критик»)»¹⁰.

Барбюс писал директору студии 19 января 1935 г.: «Что касается образа Сталина, есть несколько возможностей (не прибегая при этом к театральным приемам, недостойным нашего великого товарища) осветить его и выдвинуть перед нами на фоне исторических событий, которые постепенно разворачиваются и в которых конкретные действующие лица переднего плана выступают в качестве то свидетелей, то безымянных участников. <...> Я обращаю ваше внимание на необходимость произвести сейчас же отбор

документов, как-то фотографии, фильм или куски фильм, показывающие Сталина в действии, например: на трибуне, на пароходе (Беломор-канал и т.д.), чтобы можно было приступить к более точной разработке архитектуры фильма. Другие документы: голоса, либо заснятые на пластинках, либо на звуковой пленке, либо то, что специально можно было бы заснять для фильма, как например, некоторые короткие выступления таких людей, как Димитров, Бела Кун, Горький и самого Сталина (поскольку здесь речь не идет о введении романтизированной интриги)*.

Послав сценарий А. Курелле, Барбюс писал ему 15 марта 1935 г. о художественной новизне своего замысла: «первый важный вопрос – музыка, которая должна создать единое драматическое действие, соединенное с целым, и второй, мультипликация, которая составит оригинальность фильма. Кажется, впервые, рисунок будет сочетаться с фотографией, и не в качестве карикатуры, как поступали раньше, а как настоящая графика, серьезная, волнующая**». В марте 1935 г. Курелла уже перестал быть секретарем Димитрова, его изгнали из Коминтерна, отправили руководить научно-библиографическим отделом Государственной библиотеки иностранной литературы (1935-1937). Барбюс решил привлечь его к работе над своим фильмом, а заодно согласился сняться в фильме про Димитрова.

2 апреля 1935 г. директор Межрабпом-фильм Т.Ф. Самсонов послал секретарю Сталина Поскребышеву переводы сценария и письма Барбюса от 19 января, с просьбой принять его, чтобы согласовать ответ автору (другая копия была отправлена Стецкому). Т.Ф. Самсонов подчеркнул: «Присланный Материал дирекция рассматривает, как сугубо предварительный, но нужно отметить, что он представляет огромный интерес, так как в отличие от известной вам фильма «3 песни о Ленине» режиссера Вертова, т. Анри Барбюсс нашел другую форму фильма, через который можно отобразить гениальный образ т. Сталина***».

В письме к Барбюсу от 26 апреля 1935 г. дирекция подтвердила: «На основании нашего с вами договора мы хотим создать на эту тему полнометражный художественный фильм». Начав с похвал, дирекция вполне резонно отметила, что для художественного фильма материал слишком обширен, ибо охватывает период до и после революции, что некоторые драматургические линии трудно будет перенести на экран и самое, главное, неясно, как воплотить главного героя фильма. Дирекция обещала выпустить

* РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 700. Л. 6-9. Русский перевод письма хранится в архиве.

** Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 5-7.

*** РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 700. Л. 5.

фильм к 20-летию Октябрьской революции*

В ответном письме от 1 мая 1935 г., Барбюс поблагодарил за указанные фактические ошибки, но не согласился с главным замечанием, утверждая, что надо, напротив, продолжать «обогащать» сценарий, а уже затем сокращать. Он определил жанр как документальный лирический фильм нового типа. Барбюс согласился лично участвовать в работе над фильмом, и предложил создать заранее, до его приезда¹¹, рабочую группу. «Независимо от Дзиги Вертова о котором вы мне говорили как о режиссере, нельзя ли туда включить Альфреда Куреллу, с которым я обсуждал фильм, который думает, так же, как я и с которым у меня постоянная рабочая связь? Дополнительно преимущество заключается в том, что занимается фильмом о Димитрове и мне кажется, что было бы лучше, во избежание повторов, не снимать два фильма совершенно раздельно. Разумеется, в группу также должен войти политический советник, утвержденный вами»**.

6 июня 1935 г. А. Курелла отчитался о Барбюсу о переговорах на студии: «О фильме: я снова разговаривал с художественным отделом Межрабпома. Из вашего последнего письма они приняли ваше определение фильма как «документального- лирического». Тем самым, они относят его к категории таких фильмов, как «Три песни о Ленине», шедевру Дзиги Вертова, который вы наверное имели возможность посмотреть здесь. Поэтому он думают поручить постановку Вертову. Разумеется, Вертов один из самых талантливых режиссеров в СССР. Его «Три песни» - необычайное произведение искусства. И что особенно в нем ценно, это глубокое чувство музыки. Однако есть одно «но». Я несколько раз подолгу беседовал о нем о нашем фильме. Выяснилось, что он очень привязан к своей теории – несколько сектантской – согласно которой истинный смысл фильма и даже его историческое предназначение заключено в «документе», в съемке жизни такой, как она есть, без каких-либо искусственных добавок. С этой точки зрения для него любая «реконструкция» абсолютно неприемлема. В своих «Трех песнях» он дополняет – действительно, гениальным образом – «документы», которые нам остались от живого Ленина, современными кусками, взятыми прямо из жизни. Силой своего поэтического таланта он с удивительным совершенством соединяет воедино эти разнородные материалы и через их противопоставление добивается значительных драматических и лирических эффектов. Но при этом его концепция, которой он придерживается всецело и с большим упрямством и которая заставляет его полностью запрещать всякое «смешение» документального и

* Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 8-9.

** Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 10-11.

«художественного» стиля (творческий вымысел, реконструкция, придуманные образы), прямо противоположна концепции, которая лежит в основе вашего замысла. Я не говорю, что противоречие непреодолимое. Может быть ваше совместное сотрудничество приведет к изменениям, очень интересным для вас обоих. Но все же будут большие трудности. Надо, как мне кажется, чтобы вы в дальнейшей переписке попросили дать абсолютно точное, не допускающее никаких экивоков определение того, как надо понимать «документальный-лирический фильм».

Повторю еще раз то, о чем говорил в последнем письме. В ближайшие дни вы скорее всего увидите Максима Г.¹². Надо, чтобы вы с ним поговорили целиком и полностью обо всех этих вопросах. Последнее время он много занимается кино¹³ и было бы важно иметь влиятельного союзника, который пользуется здесь авторитетом, и с его помощью отстаивать суть вашей оригинальной концепции фильма, который может стать новым этапом в кинематографии*.

В середине июня 1935 г. Курелла пишет А. Видаль: «Между тем, фильм продвигается. Сегодня начались первые съемки – наружные, но их прервал проливной дождь»**.

Социалистическая агиография

Для фильма о Сталине Барбюс использует темы, сцены, художественные приемы, музыкальные произведения из мистерии «Иисус против Бога» и своих предыдущих сценариев. Так, в частности, с помощью приема обратной съемки он показывает публичную казнь и воскрешение расстрелянного человека. Подобно Всеволоду Мейерхольду и Сергею Эйзенштейну, Барбюс в кино и на театре стремится к созданию тотального произведения, соединяющего разные виды искусств и направленного на прямое взаимодействие со зрителем (Relinger 1994: 184-186, 197). Он предлагает современные и даже новаторские кинематографические приемы: документальный-лирический фильм, соединяющий актеров и хроника, контрастный монтаж, полифоническое построение, активное использование музыки, мультипликации, цвета в черно-белом фильме.

Эти приемы используются для создания новой политической мифологии. При этом сакрализация революции и вождя ведется в духе социалистического реализма (коллективный герой, народность, партийность,

* Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 48. Л. 2-3.

** Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 38. Л. 3-4.

показ действительности в ее революционном развитии) и, одновременно, в традициях житийной литературы и религиозной драматургии.

Если в мистерии Барбюса Христос предстал как революционер, то в сценарии постоянно возникают отсылки к библейским мотивам и религиозной живописи.

Поклонение волхвов: «Они собрались вокруг него, как волхвы вокруг Иисуса на древних картинах».

Плавание апостолов в лодке: «Появились бунтари новой складки. <...> Как-то они собрались в Швейцарии. Все они помещались в одной лодке».

Явление Христа в Эммаусе (картина Рембрандта): «Так как нельзя показать Сталина, поскольку у нас нет документов того времени и нежелательно реконструировать эту сцену с актером, то можно было бы показать, как крестьяне вечером направляются к дому, причем каждая сцена происходит в полутьме, Они обращаются к кому-то, виден только неясный силуэт и слышен голос, отвечающий им».

В финала, развивая сравнение с мировым пожаром и мировым потопом, восходящее еще к Французской революции, Барбюс превращает мавзолей в ковчег, а Сталина – в Ноя: «Влияние на весь мир. Мы видим массы различных национальностей, присоединяющихся к народу, первому вставшему на путь спасения человечества. Это людское море образует нечто вроде фронта монумента, этот монумент – Мавзолей Ленина. Мы видим кого-то, стоящего на самом верху и поднимающего руку для приветствия. Он слишком далек, чтобы его различить, но можем догадаться, что это Сталин. Все освещено красным светом, дающим фон пожара и зари»*.

Однако библейский сюжет, казалось бы хорошо вписывающийся в канон социалистического реализма, изнутри подрывает его. Чеканная формула Барбюса «Сталин – это Ленин сегодня» (в биографии) или «Сталин – это Ленин сегодня и завтра» (в сценарии), приобретает двойной смысл. Как мы помним, в произведениях Барбюса именно последователи мессии губили его, превращали учение в догму, в наглуемую ложь.

Летом 1935г. в Москве Барбюс, по свидетельству А. Видаль, просматривал множество кинохроники, отбирая материал для будущего фильма. Но 30 августа писатель умирает в больнице от воспаления легких. Барбюс страдал от туберкулеза (поражено левое легкое), много курил, пенициллин в медицине еще не использовался. В марте 1938 г., после процесса Бухарина – Рыкова и врачей, обвиненных в отравлении Горького, Куйбышева и Менжинского, Курелла¹⁴ написал Димитрову о том, что Барбюса убили;

* РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 700. Л. 10-72.

а тот переслал письмо Ежову (Vaksberg 1993: 76-79). Аркадий Ваксберг считает, что врачи в смерти Барбюса невиновны, но НКВД могло его отравить (Ваксберг 1999; Vaksberg 2007). Доказательств этому нет. Фильм о Сталине закончен не был. «Литературная газета» (1935, 4 сентября № 49) в специальном номере, посвященном памяти Барбюса, поместила отрывок из сценария «Творцы», переданного в Межрабпомфильм. Дзига Вертов снял к юбилею Октябрьской революции фильм «Колыбельная» (1937).

Как об этом писал еще Николай Бердяев, ссылаясь на Жозефа де Местра (Бердяев 1924)¹⁵, политический мессианизм расцветает в переломные эпохи, в годы революций, будь то французская или русская, и перехода к новому общественному устройству. Слом старого мира воспринимается как апокалипсис, приход Антихриста, либо как второе пришествие Мессии.

Глубоко личное отношение Барбюса к Христу, видимо, берущее начало в семейной протестантской традиции, соединяется с искренней преданностью коммунистическим идеалам. Его книги, рассчитанные не только на французского, но и на советского читателя, так или иначе входят в диалог, во-первых, с традицией богостроительства и литературой русского символизма, а во-вторых, с произведениями, вышедшими уже после Октябрьской Революции.

Когда Барбюс писал о СССР, он на многое закрывал глаза, но слепцом он не был. Среди подготовительных материалов книги о Сталине сохранился черновые наброски «Уроки русской интеллигенции»*, доказывающие, что Барбюс неплохо знал историю русской литературы. Поскольку на тех же двух листках начертано несколько русских слов в неточной фонетической транскрипции, можно предположить, что писал их Барбюс в СССР, может быть, под влиянием разговоров с русскими коллегами. По его мнению, все русские писатели, от Рылеева до Толстого, находились в противоборстве с властью. Говоря о авторах начала века, он упоминает Леонида Андреева, Мережковского, Сологуба, Зинаиду Гиппиус, Гумилева. Он знает Замятина и Пильняка, а пролеткультовских поэтов считает правильными, но банальными. Особо Барбюса интересует сочетание христианских и революционных мотивов. Он пишет о книге Эренбурга 1918 г. о России «распятой пролетариатом» [«Молитва о России»], о народе как о Христе, о «Скифах» и «Двенадцати» Блока, «впереди которых Христос», о Есенине, о воспевании Ленина Клюевым, где «легенды Карелии соединяются с евангельскими», об Андрее Белом и Валерии Брюсове.

* BNF. Manuscrits. NAF16499. F. 159-160.

Барбюс не мог прочитать «Иисуса Неизвестного» Дмитрия Мережковского (1932), поскольку французский перевод вышел в конце августа 1935 г. Сам же Мережковский еще в 1920 г. в статье «Все это любят» обрушился на Барбюса и Романа Роллана: «мягкотелые соглашатели, благородные шулера игры дьявольской, расторопные лакеи кровавой пошлости» (Мережковский 2008:93). Не мог Барбюс знать о непубликованных произведениях Михаила Булгакова, тогда как Булгаков трижды использовал книги французского писателя. Наверное, Барбюс не слышал о книгах Григола Робакидзе, писавшего о Сталине как о дьяволе («Убиенная душа», 1933, «Демон и миф», 1935) – их издавали на немецком, но не на французском. Однако еще в 1919 г. переводы произведений Барбюса и Робакидзе на русский печатали в одном и том же журнале «Орион»*.

В жизни и творчестве писателей заключение договора с властелином может разыгрываться по модели сделки с дьяволом, как о том свидетельствуют взаимоотношения Михаила Булгакова со Сталиным. Не более удачными были попытки мистиков Дмитрия Мережковского и Григола Робакидзе увидеть в Муссолини спасителя Европы от большевистской угрозы, от наступления царства Антихриста, от Сталина, воплощения духа зла (Джулиано 2011: 286-294; Полонский 2011б: 251-265). Барбюс в своих книгах отстаивал идеалы Христа и Революции. Увы, с тем же результатом.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. О целенаправленном использовании иностранных писателей, приезжавших в СССР в 1920-1930 гг. см.: Максименков 2004.

2. Луначарский познакомился с Барбюсом в Париже и дважды гостил у него на вилле на юге Франции.

3. В 1926 г. у них уже был диспут на тему «Христианство или коммунизм».

4. См комментарии к письмам: А. Белый - В.Э. Мейерхольду, Москва, 2 октября 1927, В.Э. Мейерхольд к А. Белому, Москва, 7 октября 1927 г. В переписке название пьесы не указывается (Мейерхольд 1976 [online]; Малмстад 2001 [online]).

5. По свидетельству А.В. Февральского, в 1927 г. Барбюс встречался в Москве с Маяковским. О параллелях между французскими и русскими революционными драмами на библейские сюжеты см. Proust 1980: 219-237.

6. Образ Ленина как старшего брата несколько раз повторяется в книге

* Барбюс А. Огонь. // Орион. 1919, №1,2,4; Ад // Орион. 1919, №8, 9; Робакидзе Г. Пан // Орион. 1919, №2; Майя // Орион. 1919, №3; http://www.ruthenia.ru/sovlit/j_aut000.html.

(«могучий вождь, великий брат всех революционеров»). Татьяна Воронцова в статье «В гостях у “старшего брата”» вполне убедительно пишет о влиянии книги Барбюса на образ всевидящего Старшего Брата в романе Дж. Оруэлла «1984» (Воронцова [online])

7. О кинематографических замыслах Барбюса см. Vidal 1953: 354-359; Relinger 1994: 184-186; Baudorre 1995: 308-315; Cahiers ... 2006: 24-46.

8. Среди рукописей Барбюса осталась неоконченная стихотворная мистерия «Адам и Ева» (1897), развивающая ту же тему: жизнь наступает после смерти, после изгнания из рая, BNF. Manuscrits. NAF 16499. F. 1-24.

9. В «Монде» также публикуются статьи о С. Эйзенштейне и Д. Вертове (1929, 8 июня, № 53).

10. 22 мая 1932 г. Барбюс писал Валентине Соколовой, что работает над большим романом об индивидуальной и социальной ситуации человеческой личности и эпохи, в которой мы находимся, романом с приемами из кино и радио, Архив ИМЛИ. Ф. 6. Оп. 3. Ед. хр. 18. Л.3.

11. Барбюс приедет в Москву в середине июля 1935 г.

12. Горький должен был приехать в Париж на Международный съезд писателей в защиту культуры (21-26 июня 1935 г.), но его поездка была отменена.

13. 10 апреля 1933 г. Горький выступил с речью о литературе и кино и заключительным словом на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров. Выступление было напечатано в газете «Правда» (1935, 14 апреля, №103); http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1935_literatura_i_kino.shtml.

14. В 1937 г. в Москве расстреляли его младшего брата, журналиста Генриха Куреллу.

15. Барбюс мог читать французский перевод, вышедший в 1927 г. и 1930 г.

АРХИВЫ:

BNF (Bibliothèque Nationale de France). Manuscrits. NAF 16499.

Archives départementales de la Seine – Saint-Denis. F. J 499 (Henri Barbusse).

РГАЛИ (Российский Государственный архив литературы и искусства). Ф. 998. Оп.

1. Ед. хр. 3626

РГАСПИ (Российский Государственный архив социально-политической истории). Ф. 558 (Сталин). Оп. 11. Ед. хр. 699, 700.

РГАСПИ. Ф. 142 (А.В. Луначарский). Оп. 1. Ед. хр. 791.

ЛИТЕРАТУРА:

Барбюс 1985: Барбюс, Анри. *Огонь* / под ред. Ф. Наркирьера. М., Наука, 1985.

Барбюс 1971: Барбюс, Анри. *Иисус против бога: Мистерия с музыкой и*

кинофильмом / пер. с фр. М. Вахтеровой; ст. Ф. Наркирьера. М., 1971.

Барбюс 1936: Барбюс Анри. *Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир*. М.: Гослитиздат, 1936 [online]: http://www.greatstalin.ru/files/books/barbyus_anri_stalin.pdf.

Бердяев 1924: Бердяев Н. *Новое средневековье. Размышление о судьбе России*. 1924.

Белый 1990: Белый А. *Антихрист. набросок к ненаписанной мистерии* / публикация, вступительная статья и примечания Даниелы Рицци. Университет Тренто, 1990.

Ваксберг 1999: Ваксберг А. Гибель Буревестника. М. Горький: последние двадцать лет. М.: Терра-Спорт, 1999;

Волкогионов 1999: Волкогионов Д. *Ленин. Книга II. Вожди*. Москва, АСТ и Новости, 1999. http://www.belousenko.com/books/publicism/volkogonov_lenin_2.htm.

Воронцова [online]: Воронцова Т. *В гостях у «старшего брата»* [online]: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300909>

Гальцова 2015 [online]: Гальцова Е.Д. История создания «Тиары века»: адаптации клоделевской трилогии И. Аксеновым и учебным театром Мейерхольда. Тезисы. *XLIV Международная филологическая научная конференция*. СПб, 2015 [online]: <http://www.conference-spbu.ru/conference/30/reports/2179/>.

Гарнак 1907: Гарнак А. Церковь и государство до образования государственной Церкви (Гарнак 1907). *Из истории раннего христианства*. М., 1907.

Джулиано 2011: Джулиано Дж. Русские при «дворе» Муссолини. «Персонажи в поисках автора»: жизнь русских в Италии XX века. М., 2011.

Дэвлин 2009: Дэвлин Дж. Миф о Сталине: развитие культа. *Труды «Русской Антропологической школы»: Вып. 6*. М.: РГГУ, 2009. С. 213-240; [online]: <http://ec-dejavu.ru/s-2/Stalin.html>.

Кривонос [online]: Кривонос М. *Михаил Булгаков и его время*, [online]: <http://mikhail-bulgakov.ru/series/mikhail-bulgakov-i-ego-vremya/>

Луначарский 1928: Луначарский А.В. *Личность Христа в современной науке и литературе (об «Иисусе» Анри Барбюсса). Стенограмма диспута А.В. Луначарского с митрополитом Ал. Введенским*. М.: Безбожник, 1928.

Луначарский 1933 [online]: Луначарский А. В. Анри Барбюс. Из личных воспоминаний. *Красная газета*, веч. вып., 1933, № 110, 15 мая, и № 111, 16 мая; [online]: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-6/anri-barbus>.

Луначарский 1927а: Луначарский А.В. К приезду Анри Барбюса. Газ. *Правда*, 1927, № 206, 10 сентября;

Луначарский 1927б: Луначарский А.В. К приезду Анри Барбюса. Газ. *Вечерняя Москва*, 1927, № 204, 8 сентября; [online]: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/k-priezdu-anri-barbusa>.

Максименков 2004: Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие). *Ж. Вопросы литературы*, 2004, №2, 3; [online]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/2/max13.html>, <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/max13.html>.

Малмстад 2001 [online]: Из переписки А. Белого: Письма В.Э. Мейерхольду и З.Н. Райх / публ., вступ. ст. и комм. *Джона Малмстада* // НЛО, 2001. № 51, <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/malm.html>

Мейерхольд 1976 [online]: Мейерхольд В.Э. *Переписка: 1896 – 1939* / Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976;

Мейерхольд 1968 [online]: Мейерхольд В.С. *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891-1917*. М., 1968 [online]: http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml;
[online]: http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#Rome_End_1289 ;

Мень [online] Мень Александр. Социальные интерпретации Библии. *Библиологический словарь*; [online]: <http://www.slovar.plib.ru/dictionary/d38/1530.html>

Мережковский 2008: Мережковский Д.С. *Царство Антихриста*. М., Директ-Медиа, 2008.

Монастырский 1968: Монастырский Б.С. Такое не прощают! [online]: <https://sites.google.com/site/ernstbush/kinofilm/spisok/borcy-1936>.

Полонский 2011а: Полонский В.В. Модернистская мистериальная драма: комментарий к теме «Поль Клодель в России». Полонский В.В. *Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX-XX веков: история, поэтика, контекст*. М.: ИМЛИ РАН, 2011.

Полонский 2011б: Полонский В.В. Между метафизикой, историей и политикой: религиозная мифология в позднем творчестве Д.С. Мережковского. Полонский В.В. *Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX-XX веков: история, поэтика, контекст*. М.: ИМЛИ РАН, 2011.

Правда 1927, № 239: Газ. *Правда*. 1927, 19 октября, № 239.

Урсынович 1928: Урсынович С. Еще одна тщетная попытка доказать истори-чность Иисуса Христа (рец. на кн. А. Барбюса «Иисус»). *Антирелигиозник*, 1928, №11.

Февральский 1978: Февральский А.В. *Пути к синтезу Мейерхольд и кино*. М.: Искусство, 1978.

Февральский 1976: Февральский А.В. *Записки ровесника века*. М.: Советский писатель, 1976.

Яновская 1983: *Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова*. Москва: Советский Писатель 1983.

Федоров [online]. *Федоров В. Мастерская Мейерхольда. Обзор работ сезона 1922-23г.* [online]: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2830.html>.

Фиалкова 1981: Фиалкова Л. Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. Т. 40, № 6. 1981.

Barbusse 1920: Barbusse, Henri. *La lueur dans l'abîme: ce que veut le groupe Clarté*. Paris, Editions Clarté, 1920.

Baudorre 1995: Baudorre, Philippe. *Barbusse*. Paris, Flammarion, 1995.

Cahiers ... 2006: Cahiers Henri Barbusse. 2006, juin. N 31.

Camus 2014 [online]: Camus, Jérémy. *Le communisme comme alternative à Dieu: problématique de la sécularisation dans l'œuvre d'Henri Barbusse*. Loxias 46. 30 août

2014 <http://revel.unice.fr/loxias/?id=7840>.

Kurella 1966: Kurella, Alfred. *Dimitroff contra Göring: Nach Berichten Georgi Dimitroffs über den Reichstagsbrandprozess*, 1933; Курелла А. *Димитров против Геринга: По материалам Г. Димитрова о Лейпцигском процессе 1933г.* / Пер. с нем. Г. Я. Рудого. М., Прогресс, 1966.

Lettres ... 1936: *Lettres de Lénine à sa famille* / éd. H. Barbusse; avec la collaboration de A. Kurella. Paris, Rieder, 1936.

Morel 1985 Morel, Jean-Pierre. *Le Roman insupportable: l'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*. Paris, Gallimard, 1985.

Proust 1980: Proust, Jacques. De Sylvain Maréchal à Maïakovski: contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire. Proust, Jacques. *Objet et le texte: Pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*. Genève, Droz, 1980.

Relinger 1994: Relinger, Jean. *Henri Barbusse écrivain combattant*. Paris, PUF, 1994;

Vaksberg 2007: Vaksberg A. *Le laboratoire des poisons: de Lénine à Poutine*. Paris, 2007.

Vaksberg 1993: Vaksberg A. *Hôtel Lux: les partis frères au service de l'Internationale communiste*. Paris, Fayard, 1993.

Vidal 1953: Vidal Annette. *Henri Barbusse, soldat de la paix*. Paris, Éditeurs français réunis, 1953.

მერი სუსუნაიშვილი-ნიკლაური

საქართველო, თბილისი

ბრიტანეთის ფოლკლორული საზოგადოების წევრი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი კულტურული მემკვიდრეობის გადარჩენისა და მისი ფართო ხელმისაწვდომობის სამსახურში

ფოლკლორის არქივი ერთ-ერთი უმდიდრესი სიძველეთსაცავია საქართველოში. არქივში ინახება ფოლკლორული ტექსტების ხელნაწერები, ფონო ჩანაწერები, კინო-ფოტო მასალა მე-19 საუკუნის 70-იანი წლებიდან დღემდე. დროის მოთხოვნათა შესაბამისად მათი გლობალური ხელმისაწვდომობისა და კონსერვაციის მიზნით არქივში შემუშავდა საარქივო მასალების დიגיტილიზაციისა და ელექტრონული სისტემატიზაციის პროგრამა.

აუდიო ფონდი მოიცავს გასული საუკუნის 50-იან-80-იანი წლების ჩანაწერებს, რომელშიც თავმოყრილია დღემდე უცნობი და მნიშვნე-

ლოვანი კულტურულ-ისტორიული ღირებულების მქონე ფოლკლორული მასალა. ყურადღებას იმსახურებს აკაკი წერეთლის პარიზში მოგზაურობის ამბავი და იქ ექსპრომტად შექმნილი ლექსის ისტორია. საყურადღებოა აკაკის რაჭაში მოგზაურობის დროინდელი გადმოცემები.

ფოლკლორის არქივის ელექტრონული დამუშავება და მისი ფართო ხელმისაწვდომობა საკვლევი მასალით ასაზრდოებს არა მარტო ფოლკლორისტებს, არამედ ერის კულტურული წარსულის შემსწავლელი სხვა დარგის სპეციალისტებს.

საკვანძო სიტყვები: ფოლკლორის არქივი, ნარატივი, პარიზი, ბილწნიტყვაობა

MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLARI

Georgia, Tbilisi

Member of the British Folklore Society

Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature in the Service of Saving and Global Accessibility of the Cultural Heritage

Folklore archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature (founded in 1932) is one of the important sections of the Institute which offers its service not only to the folklorists but to the scientists working in various fields of cultural history of the country. At present there are gathered about 110 000 documents from all parts of Georgia: manuscripts, audio recordings, films and photos. The oldest of them are the manuscripts dating back to the XIXth century.

At the period of change when Georgia restored the independence (1991) and chose European way of life the archival work lagged behind the time. Hence there arose the demand of creating innovative programme of digitalization and electronic systematization of the archive materials for their conservation and global accessibility. Since the end of the XXth century the programme has been refining and perfected annually. During the last two years there was realized the project of digitalization and electronic systematization of the audio materials recorded between the 50s and the 80s of the past century. The project was financially supported by Shota Rustaveli Scientific Foundation. The recordings cover whole territory of Georgia including Abkhazia and Samachablo (so called South Ossetia) being under Russian occupation today. The audio material contains almost all genres of verbal folklore as well as musical folklore. There are some recordings

in the Greek and the Turkish languages collected in Ajaria. The youngest of the narrators is 8 years old and the oldest one 110 years old. Among them there are professional storytellers whose skill must be a separate topic of research.

Working on the project we have got valuable information about the relationship between the historical-geographical provinces of the country, between Georgians and north Caucasians, verbal documents asserting historical belonging of the occupied territories to Georgia. Worthy of attention are the unknown histories of life of the well-known Georgian public personalities, artists and writers, among them of Akaki Tsereteli. He was not only a classic of the Georgian literature but a patriot public figure. In personal life he was a great merry-maker and flirtatious, known for his humour, eloquence and jokes in which the poet was often forthright using foul language without discretion and modesty which made him easily attainable to the folk. Until today his life lives in the memory of the population.

The archive recordings on Akaki Tereteli are divided into two groups: one, describing his widely known journey to Rach'a-Lechkhumi, the second, relating the case motivating him to create a verse during his visit in Paris. In 1908 Georgians celebrated 50 anniversary of Akaki Tsereteli's works for literary and public good. The celebration covered whole Georgia and ended with his journey to Rach'a – Lechkhumi (21 July-1 August 1912) to one of the important geographical and historical NW provinces of the country situated on the eye-catching mountainous terrain. Documentary is confirmed the fact of the great influence of the principality of Rach'a over the royal court, of the important role of the principality in the struggle against the foreign invaders. There in Barakoni Monastery, in the inaccessible place for the enemy was printed ecclesiastical literature and was spread all over the country. Being the host of Akaki Tsereteli was praiseworthy for the Rachians as it showed a sign of great respect of the poet towards the historical land. In the journey there were involved journalists of the leading media of that time, the event was photographed and even created the first Georgian film on it. As we see whole propagandistic means were drawn for the description of the historical journey of the poet. Hence arises the question: is there anything left which we don't know about the event? Audio recordings of the archive keep some details left out of the shot preserved in the memory of the folk. The audio material is recorded in the village Sori. Among more than a hundred villages of Rach'a Sori occupied main place in the route of the journey. From the narrator we learn that the village was given the name by Queen Tamar (1184-1213). Visiting the place she first passed along narrow gorge and after entered a level place of the village calling out: "what a level place!" which is pronounced in Georgian "Sts'ori", later the sound 'ts' was lost and we have got the name Sori

(PHN89b-1_18.28_71.09 – ID 35623). There is a church in Sori called after the Crucifixion being the chapel of the princes of Rach'a in the past. According to the oral tradition there functioned women's school where Queen Tamar's grand-daughter studied. Except the history of the village the narrator describes the life of the distinguished people of the village Onisime Mindeli and Nikoloz Berishvili connected to Akaki's visit to Sory. Onisime Mindeli greeted the poet by name of the village at the entry of it, he was chosen as a tamada – a chairman and a toast-maker of the feast held in the house of the feudal lord of Sori Bichia Gotsiridze where Akaki spent the night. In youth Onisime Mindeli longed for the revolutionary movement but after his brother's advice he got ecclesiastic education and entered the priesthood. He was the narrator's great helper in doing difficult lessons in childhood. Nikoloz Berishvili was a man of a gigantic appearance and voice, a good singer, a keeper and a blower of the huge bugle of the village for calling the inhabitants during the extraordinary situations. Together with Onisime Mindeli he solved debatable questions with neighbouring villages in the court of the province (PHN90c-1_1354.19_1808.68 – ID 35463; PHN90c-2_1665.06_1807.85 – ID 35464). Nickoloz Berishvili's daughter-in-law Melana Berishvili was also a distinguished lady for her voice and famous songs. During Akaki's visit to Sory, early in the morning she took her three grand-daughters Christina, Nina and Tebrole, good singers as well, to the house where Akaki stayed at night and below the opened window of the room where Akaki was sleeping they sang the traditional Georgian lullaby "Iavnana" ("Violetnana"). Akaki heard such bewitching voices that he thought it was angels' song, he leapt up, ran to the window and asked who they were (PHN90c-1_1123.02_1204.08 – ID 35457). Melana Berishvili was also a leading singer of the festival dedicated to Akaki in Oni, the administrative center of Rach'a (PHN89b-1_2446.57_2543.28 – ID 35665). The audio material from Sori expedition gives a new additional information about Akaki's visit to Rach'a, the history of the village Sori, enriches our knowledge on the distinguished people of the village. Hence it's obvious why the village Sori was involved in the route of Akaki's journey to Rach'a- Lechkhumi.

No lesser information was found in the audio recording on the case in Paris when Akaki composed impromptu a verse. Akaki travelled to Paris twice: in July-August 1905 and in July 1909 up to the beginning of January 1910. The narrator doesn't indicate the year of the visit. According to the narrative it was a summer time, Georgian students held a banquet on the occasion of graduation Parisian high school. They had heard that the poet was in Paris and invited him to the party. The feast was served by beautiful maidens wearing transparent silk dresses. Akaki kept eyes on the maidens. The students knew that in spite of his age he still stayed to be a philanderer. They asked the poet what was his mind set and what

he felt watching the girls. Akaki answered that he couldn't tell about it at that time and he would leave the reply later. Akaki wrote an impromptu verse and put the text under the tablecloth. After party they found the verse which was a scabrous one. Akaki wrote that comparing Paris with his poor country he was deeply pained at heart, he was under great impression of the glamorous, wealthy life of the city, he had not a golden pocket, wasn't young and his cock resembled straw (PHN21b-1_329.85_526.57; ID 34672). The verse told by the narrator consists of four strophes. Two strophes of the verse repeat the lines of his poem "Paris" and are not foul-mouthed as well as the whole poem "Paris". "Paris" consists of 8 strophes and it was never published in his life. The date of its composing is still arguable among the specialists. The poem entered up the second volume of Akaki's works seven-volume academic edition in 1941 with the editorship of P. Ingorokva and A. Abasheli. In the commentary the editor P. Ingorokva pointed out that the poem "Paris" was connected to his first visit to Paris and placed it in the section of undated works dating the poem by 1905 (Tsereteli 1941: 712; 551). It must be noted that to the work of the seven-volume edition was also involved a well-known writer, poet-academician and erudite Ioseb Grishashvili, who was the editor of the third and the fifth volumes. Earlier he edited Akaki's jokes, too. The next fifteen-volume academic edition of the works were edited in 1950-1963. The poem was placed in the third volume (Tsereteli 1954: 297-298). The editor G. Abzianidze made a change in the date of "Paris" relying on the newly discovered copies of it, one of which was dated by 1909 (Tsereteli 1954: 539-540). The publishers of the third twenty-volume academic edition (editor in chief professor I. Ratiani) share the opinion of the editor of the second academic edition strengthening it with the most recently discovered copies one of which also dates back to 1909. It's noteworthy that one strophe there is scabrous, repeating the strophe told by the narrator. The last strophe of the copy contains author's wish "to be in Bezhan's place here in Paris". Bezhan Tsereteli was Akaki's relative and close friend, wealthy, a great feaster and a philanderer. It's well known that Akaki corresponded with him intensively not only in the form of a letter but in the form of a funny verse-letter and sometimes signed it in place of somebody else's name (Unknown Akaki 2001:59-66; 199-200). Many of the letters are lost at present (Tsereteli 1963:226).

Working on the project of the folklore archive we came across a newly published book entitled "Obscenity" collected by I. Grishashvili, where among the texts there is a poem called "Akaki's Letter from Paris" consisting of 8 strophes, five of them repeating the strophes from the academic edition of the poem "Paris", the version of the poem sent to Bezhan Tsereteli and four of them completely envelope the verse told by the narrator. The book was edited by Nodar Grigorash-

vili, the director of I. Grishashvili's Library-Museum (Grishashvili 2014:74-75).

The idea of collecting the obscenity belonged to the famous theatrical figure Vaso Abashidze (1854-1926) for donation the collection to the newly founded Tbilisi University (1918). The period of collecting the works dates between the 20s and the 50s of the past century and coincides with the Soviet period of the country, when such kind of literature was under taboo and never published. In the folder of the obscenity kept in Grishashvili's Library-Museum we have discovered three versions of the poem told by the narrator, one of which is published in the book of "Obscenity" and a copy from Akaki's autograph of "Paris" written down by Grishashvili. One scabrous version of the poem was told to I. Grishashvili by Sosiko (Ioseb) Merkviladze (1854-1934) a publisher and a public figure close friend of both Akaki Tsereteli and Ioseb Grishashvili. S. Merkviladze was one of the organizers of Akaki's travelling to Rach'a- Lechkhumi. He owned the right of publishing Akaki's several works. It is impossible to think that I. Merkviladze didn't know the story of composing the scabrous verse which later turned into the poem "Paris". Knowing about the adventure of the poem "Paris" I. Grishashvili put the copy of the autograph of "Paris" in the folder of the obscenity. Neither "Paris" nor its scabrous versions were published in Akaki's life. No doubt that the foul-mouthed verse was composed under the first impression of Paris, of Parisian way of life that made him to express the emotions without discretion and modesty. Later, the poet modified it, perhaps in Georgia, perhaps during his second visit in Paris in 1909 and gave to it the title "Paris" but didn't publish it staying loyal towards his first feelings and first impressions on Paris shown in the version of the verse of 1905 told by the narrator.

Thus thanks to the narratives from the audio recordings of the folklore archive we have found out new facts connected to Akaki's visit to Rach'a, to Paris, managed to look into the poet's creative laboratory and tried to provide with the new information not only the folklorists but the specialists in literature working on the investigation of the writer's personal life and creative works.

BIBLIOGRAPHY:

Grishashvili 2014: Grishashvili, I. *Obscenity, (in Georgian)*. Tbilisi: Artanuji, 2014.

Tsereteli 1941: Tsereteli, A. *Academic Edition of Akaki Tsereteli's Works (in Georgian), Volume 2*. Tbilisi: Georgian State Publishing House, 1941.

Tsereteli 1954: Tsereteli, A. *Academic Edition of Akaki Tsereteli's Works (in Georgian), Volume 3*. Tbilisi: Georgian State Publishing House, 1954.

Tsereteli 2012: Tsereteli, A. *Academic Edition of Akaki Tsereteli's Works (in Georgian)*,

Volume 3. Tbilisi: Institute of Literature, 2012.

Unknown Akaki, *Recently Discovered Works* (in Georgian). Tbilisi: Tbilisi State University, 2001.

ARCHIVE

Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature – Archive codes of the audio recordings: <http://www.folktreasury.ge/ARPA> – PHN21b-1_329.85_526.57 – ID 34672; PHN89b-1_2446.57_2543.28 – ID 35665; PHN89b-1_18.28_71.09 – ID 35623; PHN90c-1_1123.02_1204.08 – ID 35457; PHN90c-1_1354.19_1808.68 – ID 35463; PHN90c-2_1665.06_1807.85 – ID 35464;

ტრადიცია და ანტიტრადიცია თანამედროვე
მწერლობაში
**Tradition and Anti-tradition in Contemporary
Literature**

IRINA BAGRATION-MUKHRANELI

Russia, Moscow

Moscow Psychological-Pedagogical University

The Paradox of the Genre – Idyll “At Death”

The article deals with the Genre of A.P.Chudakov’s novel “Lies the haze on old steps”, recognized as the best Russian novel, received the award “Booker” in the twenty-first century. The novel genre is marked as “Roman-idyll”. But the original title of the novel was “Death of my Grandfather”. That is, the idyll “at death”, the idyll-Elegy. The complexity of the semiotic encoding of the novel is the two-part design, to write a story of a young man of our age, using autobiographical material, but not letting his portrait. This history is based on organic connection between the Grandfather and the grandson, not just a family connection, attachment, the double portrait on the background on continuous historical development of Russia for hundred years, then, as she remained in ordinary life.

Idyll Chudakov calls his novel because of the tradition of faith and culture is stronger than politics, dictatorship. The continuity of life grins any ideologism and strata of life depicted in the novel retains the light and the sense among the tragic stories of Russian life.

Key words: roman, genre, tradition, Idyll, Elegy, style, lyrical prose, Chudakov A.P.

ИРИНА БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ

Россия, Москва

Павославный Свято-Тихоновский

Гуманитарный Университет

Парадоксальность жанра – идиллия «на смерть»

Роман А.П.Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» ошеломляет новизной материала и его описанием. Читатель узнает как нужно правильно изготавливать вакцину; копать землянку и огород на даче; крахмалить на морозе

белье; сервировать стол с девятью приборами – ножами и вилочками; запрягать лошадь, петь в домашнем музицировании – всего не перечислить. Если не знать, что А.П.Чудаков – ученый с мировым именем, выдающийся русский литературовед XX века, крупнейший специалист по творчеству А.П.Чехова, ученик В.В.Виноградова и многое другое из биографии ученого, – создается впечатление, что роман написан таким «бывалым человеком». Не академическим интеллектуалом, а персонажем, пережившим много профессий, объездившим как минимум, полмира, жадным до жизненного опыта. Но биография писателя Чудакова проста, не авантюрна, аскетична, как жизнь любого настоящего ученого: работа ума, претворившаяся в книги, статьи, комментарии, лекции. Роман «Ложится мгла на старые ступени» появился как результат работы воображения и наблюдательности, глубинного понимания жизни, писательского таланта в простом, коренном смысле. Его отличает виртуозность работы со словом и свой подход к репрезентации истории России XX века. Оригинальные научные идеи Чудакова претворены в не менее оригинальный художественный текст, над которым писатель, как оказалось, работал с юности.

Жанр этого романа сам автор определил как «роман-идиллию». И несмотря на то, что в типологии современной прозы такого жанра не сыскать, у нас нет оснований считать, что словосочетание «роман-идиллия» понадобилось автору в качестве словесной игры, немотивированной причуды художника. Глубокий и тончайший исследователь поэтики и предметного мира творчества А.П.Чехова, он всегда был ответственен и предельно точен в слове. Сомневаться в авторефлексии и свидетельстве т а к о г о автора нет никаких оснований.

В дневниковых заметках автора находим следующую запись (27 февраля 1985 года): «Вдруг пришла в голову простая мысль: все мои идеи о предметном мире, экологии, современном человеке и веществе устройства мира и не могут вместиться в традиционные жанры статей или даже книги (о чем я думал). Об этом надо писать прозу!» (Чудаков 2014: 517).

Проза Чудакова облекается в странные жанровые формы. Может ли идиллия одновременно быть элегией? К тому же идиллия в прозе? Первоначально роман-идиллия А.П.Чудакова назывался «Смерть деда». И в тексте (что странно для идиллии) описание смертей самых разных персонажей занимает достаточно большое место, не говоря уже о том, что сюжетную рамку романа замыкает поездка героя на похороны деда. Между воспоминаниями детства, когда «Дед был очень силен» (первая фраза романа) и последней сценой, где главный герой Антон расспрашивает родственников

о деталях кончины «Сказал только что-то про немоту перед кончиною. Это стихи, Антоша?» (Чудаков Александр 2014 : 500), располагается весь текст книги. Ни о каких буколических событиях «мечтательного сельского быта» классической идиллии в Казахстанском городе Чебачинске предвоенной и военной поры XX века, речь не идет. Разве что отмечается нетронутая цивилизацией, удивительной красоты природа. Но, тем не менее, роман Чудакова – одно из самых светлых произведений русской литературы последнего времени. Не случайно он признан жюри конкурса «Русский Букер» лучшим русским романом первого десятилетия нового века. И, можно сказать, одним из самых сложных по построению и писательскому мастерству, без анализа которых не ответить на вопрос, почему же автор назвал свой роман идиллией?

Чудаков предлагает читателю немного поразмышлять о теории литературы. Он не уточняет, что такое «Ложится мгла на старые ступени» – идиллия в прозе, как пушкинский роман в стихах, или поздняя прозаическая идиллия, как «Бежин луг» Тургенева?

С точки зрения развития русской литературы, поэтика и художественная идеология романа уходят в доромантический период русской классической литературы, во время, предшествующее «школе гармонической точности», (определение Л.Гинзбург элегической школы русской поэзии).

В исследованиях идиллии большинство авторов сходятся в том, что жанр этот в канонической форме перестает существовать после Карамзина, и к 20-м годам XIX века, когда происходит жанровая перестройка лирики, сохраняется в виде «идейноэмоционального комплекса», «концепции», следы которой обнаруживаются в произведениях самых разных жанров (Вацуро 2000, Саськова 2000, Козлов ... 2014).

«Мир идиллии окончательно распадается с момента, когда предметом поэтической рефлексии становится *распадение единства природного и индивидуального, личностного бытия*. Именно на этом разделении строится внутренний мир элегии и дружеского послания, в которых идиллический мир выступает своего рода точкой отсчета» (Дарвин ... 2011: 109).

Чудаков создает роман о России, роман, в котором преодолено это распадение единства природного и индивидуального. «Ложится мгла на старые ступени» – роман памяти, которая воссоздает жизнь России в единстве всей культурной системы исключительно в истории, в семиосфере русской культуры.

«...Это будет последний роман-идиллия – ностальгия по доиндустриальной эпохе, но не патриархальной, как у Ф.Искандера, а русско-интели-

гентски-патриархальной, осколок XIX века», делает Чудаков запись в дневнике от 23 декабря 1996 (Чудаков 2014: 544).

Сложность семиотического кодирования романа состоит в двусоставном замысле, как это фиксирует в дневниках автор: «Попробовать написать историю молодого человека нашей эпохи, используя автобиографический материал, но не давая своего портрета <...> Детский мир не муслируется, не подчеркивается специально-детское восприятие – кому это интересно после Толстого? Мне интересен в герое не ребенок, а тот, кто запомнил взрослую жизнь 50 лет назад, т. е. запомнил уже – историю» (Чудаков 2014: 502, 548). Показать органическую связь Деда и внука, не просто семейную связь, привязанность, а двойной портрет на фоне непрерывного исторического развития России за сто лет, то, как она сохранялась в обычной жизни – вторая задача романа. Если задуматься над тем, как представлена история в романе, то с первых страниц ясно, что Чудаков не описывает Историю как тенденцию, роман антиидеологичен и антитенденциозен. Писатель обходит стороной историю как вымысел, разного рода утопии. Он не противопоставляет вымыслу историю как факт. Но главное для Чудакова – история как вневременной опыт.

Чудакова упрекали, почему главный герой по профессии историк, а не филолог, а раз он историк, то должен мыслить хронологическими категориями, а не лексикой, словами, разноголосицей чужой речи. Феноменальная память Антона удерживает не собственно свои слова, и Чудаков с подлинно лесковским блеском перемежает наррацию цитатами из текстов самого различного происхождения, писатель с тонкой иронией позволяет звучать в романе индивидуальным лексическим интонациям, языковым клише, риторическим оборотам, целым текстам, типа советов отрывного календаря «Не ложитесь в постель с обутыми ногами и в платье» или «Соблюдение правил личной гигиены повысит вашу производительность труда»... «К концу чтения хохот усиливался. Не смеялся только один человек – Стенбок-Фермор. Он, напротив, делался печален и говорил горько: «Несчастливая страна. Бедный народ». Или что-нибудь уж совсем непонятное: «Рекомендация интеллигенции мыть душно пахнущие ноги в национальном масштабе. И это страна Достоевского и Чехова» (Чудаков 2014: 234).

Хаосу и распаду противостоит образ Деда – праведника, живого носителя целостности русской истории и культуры, самым своим существованием отрицающим все сломы и искривления XX века. «Я и не ставлю цель показать эволюцию героя и проч. Я бы хотел чуть-чуть показать ту Россию, ту ее толщу, которую не описали эмигранты, потому что уехали, и

не изобразили советские писатели, потому что было нельзя» (Чудаков 2014: 555). В романе Чудакова все персонажи возникают вокруг двух центров – лирического героя, Антона, alter ego автора и Деда. Сюжетная кульминация – эпитафия в главе «И все они умерли...» о посещении кладбища и могилы деда. «Здесь лежит тот, кого он помнит с тех пор, как помнит себя... любой день детства невоспоминаем без него. И без него я был бы не я. Почему я, хотя думал так всегда, никогда это ему не сказал? Казалось глупым произнести «Благодарю тебя за то, что...» Но гораздо глупее было не произнести ничего... Как, наверное огорчился дед, что его внук поддался советскому вранью. Дед, я не поддаюсь! Ты слышишь меня? Я ненавижу, я люблю тоже, что и ты. Ты был прав во всем!» (Чудаков 2014: 493-494).

Чудаков берется изображать самые «глухие» года в русской истории – девяностые XIX века, тридцатые – сороковые XX-го, и в них самое будничное, рутинное и прозаическое – стирку, поход в баню. Критики романа, чьи отзывы Чудаков фиксировал в дневниках, считали, что «много провинциальной слесарно-портняжной лексики <...>, «иногда слишком много навоза и помета. В эти места надо делать интеллектуальные вставки <...> Жалко, что не изображены московские тусовки 70-х годов – только чуть» (Чудаков 2014: 576, 577). Автор, любовно воспроизводящий предметный мир, не отклоняется на частности и не мельчит замысел романа.

Композиция глав складывается в сюжет этой «русской робинзо-нады». Чудаков следует логике развития лирики XIX века – на смену идиллии пришла кладбищенская элегия, разного рода ужасы и «унылый романтизм».

В статье «Идиллический «ключ» к поэзии М.Ю.Лермонтова» В.И.Козлов и О.С.Мирошниченко справедливо отмечают, что «унылая» элегия нуждалась не столько в самом воспоминании, сколько в *жесте* воспоминания, а потому обходилась языком формул: «весна души», «златое время», «юность резвая» и т. д. Но в стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен» «в каркас «унылой» элегии на место воспоминания поставлен отделенный, но по-бытовому вещественный мир, который обращает на себя внимание своей бессобытийностью» (Козлов ... 2014: 14) Подобная бессобытийность отличает и роман Чудакова. Ее оттеняет предметный мир.

В романе «Ложится мгла на старые ступени» жанр позволяет соединить идиллическую картину и политическую инвективу. Жестами воспоминаний движутся события романа. Соседями семьи Антона автор делает ссыльных разных волн и судеб. Затерянный город Чебачинск становится прообразом России 30-х годов. Здесь и раскулаченные крестьяне, и ссыльные немцы,

и чеченцы с ингушами. Концепция романа вырастает из точности и узнаваемости бытовых деталей. Они точечны, но они «держат» облако воспоминаний.

Бытовая сторона идиллии позволяет Чудакову сделать роман необыкновенно информативным. Автор с упоением описывает различные умения – как копать землю, как готовить вакуу или стирать и крахмалить белье на морозе, как пользоваться (о чем знала любая воспитанница института благородных девиц) столовыми приборами из девяти предметов, как запрягать лошадь, как «править» опасную бритву или правильно растапливать печь. Любая хорошо сделанная работа – вызывает у Чудакова уважение, если не восхищение. Но за всем этим встает картина России, которую большевики отбросили на уровень натурального хозяйства XVIII века. Опирается можно было только на семью. Выживали только семьи, в которых хранилась память разных культур, разного частного опыта – от сельскохозяйственного, до кулинарного, от сапожного до лингвистического. Советская власть уничтожила старую Россию до тла. «Как-то граф рассказал о своей летней поездке по бывшим своим именьям – знал, конечно, что там колхозы или совхозы, но надеялся, что от усадеб что-то осталось. Не осталось ничего. Местоположение бывших своих вилл он, как Шлиман, угадывал по реке, холмам, остаткам парков» (Чудаков 2014: 320).

Речь автора-рассказчика полна неожиданных метафор («как Шлиман») которые не позволяют сближать ее с монотонностью бытописательского повествования физиологического очерка. Язык автора прозрачен и оригинален без нарочитости. Коренные народные выражения, вроде «стала худа до прозрачности – пройди свет», советский новояз, речь бабушки про «бальное платье, отделанное панделоками из топазов» или о правилах использования визитных карточек. «От бабки он впервые услышал про пряженцы, мнишку с сметане, утрибку, пундики, кои потом нашел у Гоголя и понял, что для него они вовсе не были экзотикой» (Чудаков 2014: 24).

Книга отличается подлинно эпическим размахом, точностью исторических оценок. Но Чудаков не обозначил жанр романа ни как роман-эпопею, ни как роман воспитания, ни как роман «борьбы за наследство», хотя все эти мотивы обозначены в романе.

Думается, что для автора существенна такая память жанра, как его объем. Идиллия – маленькая картина. Большой роман Чудакова выстроен из маленьких картин.

За счет этого текст романа достигает такой степени концентрации, какая бывает в стихах и в малых формах прозы, хотя автором, повторяю, заявлен роман. «Ложится мгла на старые ступени» не имеет классической

фабулы, распадается на серию кратких новелл-историй. Эта тенденция к минимализация, характерная для прозы XX века, диктует особенности построения романа. Исследовательница лирической прозы И.А.Булгина Е.Капинос отмечает, что автор зачастую отмечает пунктиром развитие событий в малых формах. «Автор держит в своих руках не нити действия, а эмоциональный ореол описываемого, и этот ореол окутывает каждого персонажа, то приближая его к автору, то отдаляя от него. В приближениях и отдалениях от авторского «я» и состоит сюжет небольших по объему произведений, проникнутых лирическими интенциями» (Капинос 2012: 5-6).

Роман «Ложится мгла на старые ступени имеет сильную лирическую интенцию. Заглавие романа – строка стихотворения Блока «Бегут неверные дневные тени», посвященного С.Соловьеву 4 января 1902 года. Старые ступени – ступени храма, камень, «одетый страшной святостью веков» (Блок 1955: 67). Эта интенция, «чужое слово» в романе – тема христианства и церкви. О них Чудаков не говорит специально, в романе почти нет рассуждений на церковные или теологические темы, как и на темы исторические. Нет описания какой-либо конкретной церкви в родном Чебачинске. История увиденная глазами мальчика, чаще всего рассказана иронически.... В авторской же концепции она представлена по пушкински, так, как о ней говорит Борис Годунов в последнем монологе:

Ты знаешь ход державного правленья;
Не изменяй теченья дел. Привычка –
Душа держав. (Пушкин 1949: 313)

Эти сложившиеся веками привычки, составляющие концепты русской культуры внимательно сохранены на страницах романа. Чудаков избегает авторских комментариев, тавтологий, широко использует монтажный принцип. Он воссоздает отдельные картины. И только по прочтении целого, понимаешь, насколько они не случайны. Так одна из основных мыслей романа – устойчивость культуры. Ввергнув Россию в состояние натурального хозяйства, страна все-таки выстояла передачей традиций в семьях, нравственным запасом добра и праведности. И эта сюжетная линия, традиция истории и религии, главная в романе, прочерчена стихотворным пунктиром. В прозе она скупо присутствует в тексте и также отмечена особой лексикой – например, в виде ироничного объяснения дедом незнакомого слова «местоблюститель», которое Антон прочитал как «мостоблюститель». После этого мальчик Антон сообщает о том, что дед спорил с бородатым гостем о возвращении патриаршества. А в конце романа – итог жития Деда, отошедшего, как и положено праведнику в Страстную неделю.

«Дед умер накануне Пасхи. ... В последний приезд Антона сказал: умереть под пасху, в Великую неделю» (Чудаков 2014: 485).

Последняя строка романа «Немота перед кончиною подобает христиану» (Некрасов 1956: 295) – цитата из стихотворения Некрасова «Орина, мать солдатская».

Замкнутые этими строчками Блока и Некрасова, все истории, люди, бытовая мозаика, весь мир романа, обретают целостную раму. Понимание времени, жизни, назначения человека в романе-идиллии Чудакова, – все это принизано светом христианской системы ценностей. И получается, что все, воспроизведенное и изложенное в романе, имеет, как на картинах XVIII века, один источник света. Это – Память смертная.

ЛИТЕРАТУРА:

Блок 1955: Блок Александр. *Стихотворения*. Библиотека поэта, Большая серия, Второе издание. Л.: Советский писатель, 1955, 824 с.

Вацуру 2000: Вацуру В.Э. *Русская идиллия в эпоху романтизма* – Вацуру В.Э. *Пушкинская пора*. СПб.: Академический проект. 2000, 624 с.

Дарвин ... 2011: Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. *Теория литературных жанров*. М, Академия, 2011, 256 с.

Капинос 2012: Капинос Е.В. *Малые формы поэзии и прозы. (Бунин и другие)*. Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012, 334 с.

Козлов ... 2014: Козлов В.И., Мирошниченко О.С. Идиллический «ключ» к поэзии М.Ю.Лермонтова. *Известия ЮФУ. Филологические науки*. 2014. № 4, сс.12-25.

Некрасов 1956: Некрасов Н.А. *Стихотворения*. Библиотека поэта. Малая серия, издание третье, Л., Советский писатель, в 3 т, Т. 1, 1956, 498 с.

Пушкин 1949: Пушкин А.С. *Борис Годунов*. //Полное собрание сочинений в XX томах, М.-Л. Изд. АН СССР (Пушкинский дом), т. V, 1949, 622 с.

Саськова 2000: Саськова Т.В. *Пастораль в русской литературе XVIII первой трети XIX в.* Автореферат дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2000, 384 с.

Чудаков 2014: Александр Чудаков. *Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия*. М. Время, 2014. Лауреат премии «Русский Букер десятилетия», 640 с.

GALINA DENISSOVA

Italy, Pisa

Pisa State University

Tradition and Anti-Tradition in Russian Contemporary Literature: Aesthetic of Clichés in the «Encyclopedia of the Russian Soul» of Viktor Erofeev

Based on the idea of Dawkins that we are built as gene machines and cultures as meme machines, the present paper examines some of «Russian memes» that act as units for carrying cultural ideas, symbols or practices and can be transmitted from one mind to another through writing, speech, gestures and rituals. The aim and purpose of this article is to analyze the «Encyclopedia of the Russian Soul» of Viktor Erofeev that presents a picture of «collective identity» in contemporary Russia. In exploring the question of «Russian memes», both expressed and deconstructed by Erofeev, we are going to consider the main reason of calling this book a «Russophobe tome» that includes a lot of «blasphemous» statements about Russian Culture.

Key words: «Russian memes» and Contemporary Literature.

Г.В. ДЕНИСОВА

Италия, Пиза

Пизанский Государственный университет

**Традиция и антитрадиция в современной литературе:
об эстетике стереотипов в романе Виктора Ерофеева
«Энциклопедия русской души»**

Только дураки считают стереотип бранным словом
Вик. Ерофеев

1. Теоретическая предпосылка: к вопросу о формировании и функционировании лингвокультурного сознания

Деятельность «лингвокультурного сознания» можно представить как процесс формирования «картины мира», опосредованный словом и протекающий согласно индивидуальной психической деятельности, но под контролем социально выработанных систем норм, значений и оценок.

Таким образом, под «языковой картиной мира» понимается совокупность представлений, заключенных в значении разных слов и выражений, которая складывается в некую единую систему взглядов и и разделяется большинством говорящих на данном языке (Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005: 452)¹. При всей популярности данного концепта (прежде всего, в исследованиях ученых из стран Восточной Европы) следует осознать, что «языковая картина мира» (1) отличается вариативностью и представляет собой открытую семиотическую систему, (2) не свободно от противоречий и не обладает каким-либо универсальным смыслом, но лишь отражает способ подачи-интерпретации определенного фрагмента действительности; (3) в процессе поиска и разработки «национальных картин мира» аналитические описания языковой реальности и их смыслового содержания рискуют подменяться утверждением лжесиллогизмов, и в этом случае «лингвистика и культурология выступают в качестве средства осознания идентичности и в конечном итоге работают на строительство заданной идеологии, создавая или принимая участие в создании желаемого дискурса» (Жданова 2006: 103). Принимая во внимание спорность понятия «языковая картина мира» и учитывая теории ее самых строгих критиков², отметим, что на самом деле идеи «универсалистов» никак не противоречат исследованиям, проводимым «неореалистами». Напротив, слитые воедино достижения в области обеих научных парадигм, по сути, только дополняют общую картину формирования и функционирования «лингвокультурного сознания». Так или иначе, в данном случае нас будут интересовать именно лингвокультурные различия, которые проявляются в значениях, заложенных в единицах языка имплицитно и/или эксплицитно³.

Переходя от изучения знаковых систем, непосредственно осмысленных и сознательно используемых носителем языка, к знаковым системам, которые не всегда осознаются, Р. Барт доказывал, что язык в известном смысле предшествует индивиду, *помимо* него организуя действительность посредством готовых формул (Барт 2003: 150-166). Особую важность в данном случае приобретает очерк Барта «Миф сегодня» (1956), где ученый указывает на тесную связь мифа с языком, особо подчеркивая, что мифом может становиться *любое* сообщение. Носитель же языка вместе с усвоением родной лингвокультуры «берет напрокат» те мифы, которые составляют «общую память коллектива», и начинает воспринимать действительность через их преломление.

Биолог-дарвинист Ричард Докинз предложил называть единицу передачи «общей памяти коллектива» «мемом»⁴ (Dawkins [1976] 1999). «Мем»

можно определить как идею, способную передаваться от одного мозга к другому. Передача культурного наследия, согласно Докинзу, аналогична передаче генетической, а язык и связанная с ним «языковая картина» (или – национальный мемофон), эволюционирующие негенетически, развиваются со скоростью на несколько порядков выше, чем эволюция генетическая (идея, которую полностью поддерживает Дэниел Деннет и с которой решительно не соглашается Стивен Пинкер [Brockman 1995: 75-76, 78-80]). Любая лингвокультура, таким образом, представляет собой стабильный набор мемов, взаимно поддерживающих друг друга (именно в распространении «мемов» М. Эпштейн [2006: 1033], например, усматривает одну из основных функций языка). Составляющая единичного мема неочевидна: частично он может совпадать с идеологемой и со стереотипом, однако являет собой более широкое понятие⁵. Со временем «врожденные» мемы могут вытесняться на периферию коллективной памяти и заменяться мемами «приобретенными», «заражающими» мозг наподобие компьютерных вирусов⁶. Несмотря на растущее число работ, посвященных лингвистической прагматике и нацеленных на выявление «чужого» через «свое» vs. «своего» через «чужое», следует отметить, что исследования по описанию языковых маркеров национально-культурного сознания в перспективе контрастивного анализа разных лингвокультур носят пока спорадический характер.

В целом, утверждение Докинза о том, что «we are built as gene machines and cultures as meme machines» (Dawkins 1999: 201), вполне согласуется с положениями современной психолингвистики относительно механизмов функционирования лингвокультурного сознания. Предложенную Докинзом гипотезу «жизнедеятельности» мемов, таким образом, следует учитывать как важный отправной пункт для междисциплинарных исследований, в рамках которых достижения в области естественно-научных дисциплин могут дополнять и обогащать опыт гуманитариев. И наоборот.

Сложнейший философский вопрос о соотношении языка и сознания, в целом, остается за рамками настоящей работы, однако принципиальными для нас будут следующие постулаты:

- речевая деятельность носит фреймоподобный характер⁷,
- владение языком неизбежно предполагает владение концептуализацией мира, т.е. заложенными в данном конкретном языке мемами – как «универсальными», так и национально-специфичными.

2. Эстетика стереотипов в современной русской литературе

Нулевые годы стали эпохой «готового слова», которая окропила цитатность живой водой, дала ей мощное второе дыхание для забега на длинные дистанции: и художественный дискурс, и современная речь выявили мощную «энергию клишированных форм» (выражение Максима Кронгауза)⁸. Цитатность в данном случае понимается не только в буквальном смысле слова: речь идет также о цитировании стилей или просодии, когда узнаваемо не что-то конкретное; о цитатах, авторство которых настолько нерелевантно, что они соседствуют с квазичитатами.

В рамках теории прецедентности используется понятие «интертекстуальная энциклопедия», устойчивое ядро которой составляют постоянно востребуемые идиостилы/идеостилы (термин В.П. Григорьева [Григорьев 2007]), получившие статус значимых в определенный исторический момент *вне зависимости от эстетического качества*. В любой лингвокультуре бытуют, с одной стороны, «мантры высокой культуры»⁹, которые часто восходят к канону школьного образования и вследствие частого использования теряют в сознании носителей языка актуальную связь с источником, а с другой – динамический пласт интертекстуальной энциклопедии, представленный «слабыми» интертекстами, представляющими собой моментальные снимки ассоциативно-языкового сознания (подробнее см.: [Денисова 2003: 142-157]). В этой связи особую важность приобретает высказывание Ю.М. Лотмана о том, что для активизации памяти нет необходимости приводить обширные тексты, поскольку они живут в сознании в свернутом виде, т.е. не просто как цитаты, но в качестве доминантных лексем, интонаций, ритмов и т.д. (Лотман 1996: 332).

Разновидность интертекста, отличающуюся принципиальной нерелевантностью авторства и функционирующую в речи аналогично клишированному выражению, мы предлагаем называть «интертекстом-стереотипом». В русле учения А.А. Потебни интертексты-стереотипы можно определять как словесные произведения, т.е. как совокупность образа (=сказуемого), представления (*Tertium comparationis*) и значения (=психологического подлежащего) (Потебня 2003: 339-340). Интертексты-стереотипы характеризуются (1) высокой степенью клишированности, (2) не придают высказыванию индивидуальных черт, поскольку их функция связана, прежде всего, с социализацией личности; (3) точное авторство интертекстов-стереотипов не является релевантным, вследствие чего они могут использоваться как лингводемагогический прием, как не требу-

ющий доказательств результат коллективного опыта (см. [Николаева 2000]); (4) интертексты-стереотипы (как любой другой стереотип) очерчивают круг «своих» по линии языковых и энциклопедических знаний, а их использование в процессе коммуникации обеспечивает «выход» на устоявшийся образ мира, который без временного и/или культурного *отстранения* сомнению, как правило, не подвергается; (5) поскольку интертексты-стереотипы заключают в себе важные для лингвокультуры идеи, их следует рассматривать в качестве лингвоспецифичных концепций соответствующей «языковой картины мира»¹⁰.

Несколько примеров использования интертекстов-стереотипов в качестве первичного средства коммуникации из произведений современных русских авторов, которые так или иначе стремятся к взрыву коллективного бессознательного через разрушение клишированности языка:

*И еще холопа нанял всю эту тяжесть до дома доволочь, а по правде сказать, не столько оно тяжело было, сколько знатность свою охота было вволюшку выказать. Дескать, **вознесся выше я главою непокорной александрийского столпа**, ручек не замараю тяжести таскавши. Обслугу держу. Не вам чета [...] Урок нам всем, друзья. **Памятник нерукотворный! Тверже меди, долговечней пирамид!** Низкий тебе поклон, Анна Петровна, святая ты душа!* (Толстая 2001: 112, 159; разрядка моя – Г.Д.).

Венеция, как никак, дается человеку один раз, и надо побродить по ней в одиночестве, чтобы не было мучительно стыдно... (Гандлевский 2002: 163-164; разрядка моя – Г.Д.).

*Не осуждайте, граф. Сие просто привычка с младенчества. **Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей...** Поставив в конце последовательности букв греческую «омегу», Т. Положил перо. «Ну вот, – подумал он, – сейчас узнаем, **тварь ли я дрожащая или луч света в темном царстве...**» [...] (Пелевин 2009: 329, 370; разрядка моя – Г.Д.).*

Стершиеся интертексты бывают не только литературного происхождения: стереотипными часто становятся фразы из популярных песен, реклам и т.д., однако они оказываются менее устойчивыми и реже переходят в разряд мемов. Например:

Подыскал девочку ангельской внешности, чтоб хорошо смотрелась на телеэкране и на страницах таблоидов. Добросовестно разыграл роль счастливого отца. Безошибочный сюжет, воплощенная масс-медиальная

мечта! Маленькая Золушка, добрая фея, богатые тоже плачут – и все, как говорится, в одном флаконе (Акунин 2003: 342; разрядка моя – Г.Д.).

Все эти «цитаты» всплывают в памяти вне авторства и вне времени, легко и естественно вплетаются в речевую ткань и являют собой удобное средство создания языковой игры. Однако чрезмерное увлечение стершимися интертекстами с нулевым содержательным уровнем (особенно если средой их обитания становится художественная литература) сигнализирует о растворении авторского слова в усредненном узусе «модельной языковой личности»¹¹ и о снижении общего уровня «энциклопедической» прослойки. Вячеслав Курицын в своей пародии «7 проз» (2002) иронизирует именно над злоупотреблением интертекстуальными клише:

Недавно мы узнали, что правление Союза Российских Писателей (в лицах М. Кудимовой, Н. Кондаковой и А. Иванченко) соорудило постановление, согласно которому за употребление некоторых оборотов и цитат (наиболее затрепанных, изжеванных, утасканных) литератор может быть исключен из СП. Среди таких табу – «Когда б вы знали, из какого сора...», «рукописи не горят», «за мной, читатель», «Эмма Бовари – это я», «А Будду (Христа, Магомета) печатали?», «совы не то, чем они кажутся», унтер-офицерская вдова, парадокс Зенона (Ахилл, догоняющий черепах), рассуждения У. Эко о Лиала, привычка начинать статью фразой «О Бродском (Толстом, Софокле, Чичибабине) писать трудно...». Мы целиком согласны с предложенными мерами. Более того, мы предложили бы еще и список тем, задевать которые – постыдно. А авторов, пишущих о психушке для дессидентов как о знаке коммунистического режима, мы не просто выгоняли бы из СП, но и прилюдно секли бы плетьюми. Как унтер-офицерскую вдову (Курицын 2002: 131-132)¹².

3. Виктор Ерофеев: «энциклопедия русской души»

«Энциклопедия русской души» (1999) Виктора Ерофеева – настоящая тетрадка разбитых стереотипов¹³ – сразу после выхода попала в центр обсуждений, носивших скорее провокационно-скандальный¹⁴, нежели строго филологический характер. Лишь немногие сумели разглядеть в этом тексте мастерскую сатиру и виртуозные вариации на трагическую тему (например, [Сальмон 20086] или Н. Работнов [<http://rabotnov.org/publiccritic.html>]). Для большинства же критиков (и читателей), применивших к ней

непростительный буквализм, книга стала символом русофобии¹⁵. Думается, подобное восприятие связано, во-первых, с опасным отождествлением *fiction* с реальностью, а во-вторых, с укоренившимся непониманием идейных и стилистических характеристик эпохи постмодерна с ее принципиальной установкой на снятие внутри *художественного* процесса любых жестких оппозиций.

«Энциклопедия русской души» представляет собой стилистический и интертекстуальный комплекс, построенный по принципу разрозненных глав, которые связаны между собой только ассоциативно. Главный герой «Энциклопедии», как и в более поздней фантазмагории Ерофеева «Русский Апокалипсис» (2006), – Его Величество Русский Язык, ибо

У русских есть воображение. Они умеют рассказывать. Русский мир состоит из слов. Он словесный. Убрать слова – ничего не будет (там же: 60).

Избранная сюжетная канва без фабулы, пластичность языка, обыгрывание и маркирование по отношению к предсказуемому канону базовых для русской «языковой картины мира» интертекстов – все это в целом создает тот эффект *остранения*, благодаря которому происходит деиерархизация мемов и наносится сокрушительный удар по соблазну жить в категории мифов. В основу «Энциклопедии» заложен прием «интертекстуальной иронии» (термин Липовецкого [Липовецкий 1997: 233]), которая порождает философский юмор, отвергающий вертикальность и переплавляющий «серьезное» и «смешное» в одно горизонтальное чувство.

Книга, как гласит само ее название, посвящена исследованию самого главного и, одновременно, наиболее эфемерного понятия из всех составляющих «национальный мемофон» – «русской души»:

Чтобы понять Россию, надо расслабиться. Снять штаны. Надеть теплый халат. Лечь на диван. Заснуть (Ерофеев 1999: 58).

Толстой, описывая солдат, говорил, что главный русский тип – порочный человек. Я думаю, что русский – это тот, к кому не прилипает воспитание. Он лишь делает вид, что воспитан. О воспитании в России никто не заботится. Есть только один тип русских – невоспитанные люди. Крестьяне, рабочие, интеллигенция, правительство – все невоспитанные. А элегантный русский – вообще анекдот (там же: 59).

Русскими не становятся, сынок, – сказала мама. – Русскими рождаются (там же: 202).

Подобные высказывания, рассыпанные по книге в виде парадоксальных сентенций, свидетельствуют об отказе продолжать объяснять все, ссылаясь на метафизическое понятие «русская душа» («В умении все оправдать заключается русская правда», стр. 39). По сути, нарратор в «Энциклопедии» – такой же «парадоксалист», как повествователь в «Записках из подполья»: оба – «существа на двух ногах и неблагодарные» (Достоевский 1982: 422) – пытаются заглянуть в самые потайные уголки собственной «загадочности», вызывая тем самым жуткое ощущение *Das Unheimliche*.

Россия создана для молитв, тоски и несчастья [...] (Ерофеев 1999: 22).

Странно после литературы девятнадцатого века говорить о неспособности русских к самоанализу, но это так. Тетей Нюрой засеяна Русь (там же: 29).

И я, загадочный русский, знаю: меня нельзя разгадать. Я не поддаюсь анализу. Анализу поддаются разумные существа. Я сам не знаю, что выкину, руководствуясь неинтеллигентными соображениями. Могу броситься в огонь и спасти ребенка. А могу пройти мимо. Пусть горит! Пусть все горит! Я, моральный дальтоник, не вижу различия между да и нет. Мне говорят, что я – циник. Но это уже звание. А я – без звания. Может быть, я бессовестный? А это – как повернется. Я люблю глумиться, изводить людей. Но я помогу, если что. Я хочу, чтобы уважали мое состояние. У меня, может быть, тоска на душе. Тоска – это заговор «всего» против меня (там же: 48).

Русский человек неопишуем. [...] В этом его отличие от других национальностей (там же: 204)¹⁶.

В стилистическом горниле Ерофеева переплавляются базовые концепты «русской языковой картины мира». Например:

Авось.

Даже неграмотный иностранец знает, что русский надеется на авось. «Авось» – вводный расчет на везение. Когда-то, возможно, так и было. Но теперь «авось» – неприятное понятие, шелуха пословицы, свет потухшей звезды. Русский уже ни на что не надеется. «Авось» устарело, как «сударь» (Ерофеев 1999: 109)¹⁷.

Любой стершийся интертекст становится в «Энциклопедии» идиомой: даже названия глав (использование интертекста в сильной позиции) – «кто виноват?», «вперед – исус христос», «что делать, если ничего не

поделаешь?», «повесть о настоящем человеке», «детство, отрочество, юность», «три сестры» и т.д. – подчинены здесь осмеянию, понимаемому как деконструкция ментальных схем, при которой подключается болезненное чувство противоположного¹⁸. Для анализа «русской души» Ерофеев избрал едва ли не самую сложную и вполне ницшеанскую форму – афоризм. «Анекдотичность» же книги («Анекдот – единственная форма русского самопознания. Род терапии. Больше того, выживания», стр. 79) оборачивается выводом, который звучит под занавес с неподдельной серьезностью, обнаруживая истинную боль автора:

Россия нам уже только снится. Это возмездие за откровенный расизм русского обывателя [...]. Нам в России всегда казалось: обойдется. Как-нибудь проскочим. С помощью воровства, Бога и Запада. Мы летели в пропасть, но делали вид, что парим. Пыжились, изображая из себя сверхдержаву. Мы никогда не хотели признать глубину собственного падения. Нет ничего удивительного, что у нас украли родину (там же: 235).

Отвергая любую форму догматизма, Виктор Ерофеев вскрывает механизм воздействия мифа как готовой конструкции, построенной согласно стереотипно-бинарным представлениям и потому не предполагающей работы языка/мышления, что неизменно подразумевает отрицание и страдание. Цель «Энциклопедии русской души» – не реалистическое изображение, а выстраивание пространства для альтернативной логики, остраненная рефлексия над некоторыми универсалиями русского менталитета с последующим депрограммированием национальных мемов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См. также учение о «наивной картине мира» Ю.Д. Апресяна (1974); разработанную А. Вежбицкой (2005) теорию «культурных скриптов», представляющих собой запечатленную в языке наивную аксиологию (комментарий к этой теории см. в кн.: [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 464-499, 500-510]); а также – работы Ю.С. Степанова (Степанов 1985, 1997), сборник (Gentner, Goldin-Meadow 2003), исследование (Красных 2003) и глубокий анализ, представленный в статье (Gebert 2006).

2. Антрополога Дональда Брауна, описавшего общечеловеческие универсалии (Brown 1991) или Стивена Пинкера, которому принадлежит идея (во многом отталкивающаяся от хомскианской порождающей грамматики) о врожденных способностях сознания к языку (Pinker 1994 и 1997).

3. См. работы по интеграции семантики и прагматики наиболее неприимого оппонента теории Хомского – Роджера Шенка (Schank 1982, 1983, 1984).

4. Не путать с распространенным в последнее время пониманием «мема» как медиа-вируса.

5. Например, популярный лозунг – это одновременно и мем, и идеологема; выражение «чукча – не читатель, чукча – писатель» представляет собой этностереотип, превратившийся в мем, в то время как «идея Бога», наоборот, существует в форме мема с высокой выживаемостью («инфекционностью») и получает огромное число идеологем в среде, создаваемой человеческой культурой.

6. Ср. с высказыванием Докинза: «Some memes like some genes, achieve brilliant short-term success in spreading rapidly, but do not last long in the meme pool. Popular songs and stiletto heels are examples. Others, such as Jewish religious laws, may continue to propagate themselves for thousands of years usually because of the great potential permanence of written records» (Dawkins 1999: 194). «Вытеснение» так называемых «врожденных мемов» происходит, в частности, в процессе приобретения «второй самобытности» в ситуации двуязычия (о феномене «культурного сдвига» см. [Сальмон 2000: 242-256]).

7. Под «фреймом» в данном случае понимается «когнитивная единица, формируемая клише/штампами сознания и представляющая собой ‘пучок’ предсказуемых валентных связей (слотов), векторов направленных ассоциаций» (Красных 2002: 167).

8. Хотя, справедливости ради, следует отметить, что в последнее время наблюдается как раз обратный процесс. Вот свидетельство Льва Рубинштейна: «[...] цитатная поэтика захватила гораздо больший круг людей, чем концептуалистская компания. Потому что – ну, время такое. В какой-то момент вещество культуры перенасытилось художественной информацией, и готовые блоки культуры стали в виде кристаллов возникать в народе. Все говорили цитатами. Сейчас идет обратный процесс – разжижение этого раствора, полным ходом» (интервью «Дана установка на неразличение добра и зла» [<https://meduza.io/feature/2015/07/25/dana-ustanovka-na-nerazlichenie-dobra-i-zla>]).

9. «Происходит массовое вычеркивание 'неправильных' текстов из памяти культуры. Оставшиеся тексты канонизируются и подчиняются строгой иерархической структуре [...] на следующем этапе развития культуры, в свете новых метамоделей, апокрифическое может быть заново открываемо и переходить в каноническое» (Лотман 2000: 565).

10. Неслучайно А.Д. Шмелев в своем анализе русского концепта «счастье» ссылается на широкое использование крылатого выражения В.Г. Короленко

«человек создан для счастья, как птица для полета»), а также на заимствованную из названия одноименной пьесы Н.Г. Помяловского формулировку «мещанское счастье» (Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005: 460-461).

11. Под «модельной личностью» подразумевается «стереотип поведения, который оказывает существенное воздействие на культуру в целом и служит своеобразным символом данной культуры для представителей других этнокультур» (Карасик 2003: 30).

12. Ср. у Д.А. Пригова: *«В Японии понимаешь, что известные, принимаемые многими чуть ли не как руководство к действию и принцип эстетического поведения всего под один как неоспоримый идеал, набившие уже оскомину пушкинские ламентации по поводу пары стройных женских ножек построены на принципиально неправильной, полностью выдуманной посылке о преимуществе прямоты ног и ее совершеннейшей необходимости, как и вообще доминировании прямоты среди прочих геометрических осей и направлений»* (Пригов 2001: 2000, разрядка моя – Г.Д.). Или аналогичный комментарий Ольги Новиковой: *«Осетрина, говоришь, первой свежести? Ха-ха! – Потемкин, довольный своей шуткой, посмотрел на Катенина. Тот опять сумел промолчать. Не поддакнул. И не осудил за протухшую цитатку»* (Новиков, Новикова 2007: 55-56, разрядка моя – Г.Д.).

13. Важно обратить внимание на тот факт, что антиутопия Т. Толстой «Кысь» – «энциклопедия русской жизни», деконструирующая центральные мифы культурной традиции, вышла позднее, в 2000 году.

14. С эпитетами: «скандальный бестселлер» (Ю. Пятецкая [www.bulvar.com.ua/arch/]) или «помойка русского б/у» (Г. Шульпяков [http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-02-24/2_grey_bull.html]).

15. Например: «Виктору Владимировичу удалось вдохнуть жизнь в переживающую свою агонию русофобию. В самом деле, что-то, а клеймить русский народ постепенно становится немодным. Книга, правда, была написана в те годы, когда ненависть к России считалось чуть ли не хорошим тоном, да ведь переиздается же она время от времени! И, надо думать, переиздается не без согласия автора.

Виктор Владимирович прибеж к старому, испытанному способу, подведя под русофобию философскую базу. [...] Сегодня, когда русофобские сказки перестали волновать кровь, когда русофобия, будем надеяться, агонирует, пусть 'Энциклопедия русской души' послужит напоминанием о том, что вера в собственную никчемность – это прямой путь к тому, чтобы и в самом деле остаться ни с чем» (С. Замлелова, рецензия для ЖЗ [<http://magazines.russ.ru/zin/2013/1/s15.html>]).

16. Ср. у Достоевского: «У нас, русских, вообще говоря, никогда не было глупых надзвездных немецких и особенно французских романтиков [...] Свойства нашего романтика – это все понимать, все видеть и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительные наши умы; ни с кем и ни с чем не примиряться, но в то же время ничем и не брезгать; все обойти, всему уступить, со всеми поступить политично; постоянно не терять из виду полезную, практическую цель [...] – усматривать эту цель через все энтузиазмы и томики лирических стихиков и в то же время 'и прекрасное и высокое' по гроб своей жизни в себе сохранить нерушимо, да и себя уже кстати вполне сохранить так-таки в хлопочках, как ювелирскую вещь какую-нибудь, хотя бы, например, для пользы того же 'прекрасного и высокого'. Широкий человек наш романтик и первейший плут из всех наших плутов [...]» (Достоевский 1982: 435).

17. Ср. с анализом *авось* как одного из ключевых для русской языковой картины мира понятий: «Установка на *авось* часто эксплицитно осуждалась и раньше (об этом свидетельствуют многочисленные народные пословицы и рассуждения многих носителей языка), однако слово *авось* не так уж редко использовалось в спонтанной речи. В настоящее время эксплицитно выраженное отношение к установке на *авось* продолжает оставаться двойственным (хотя чаще, как и прежде, скорее отрицательным), но само слово *авось* почти вышло из употребления в прямом режиме и если и используется, то преимущественно в роли своего рода цитации, когда говорящий скорее осознанно указывает на данную установку, чем неосознанно выражает ее» (Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005: 450-451, 457).

18. См. типологию вербального юмора Л. Пиранделло (Pirandello 1995: 201-202). «Текстовой юморизм, будь он устным или письменным, состоит из языковых конструкций, которые *формально* (риторически) представляют осмеяние (каламбур, афоризм, игра слов и т.д.), но на *когнитивно-эмоциональном уровне* проявляют не простой эффект смеха, но противоположное (горизонтальное) чувство *со-страдания*, разрушающее вертикальную иерархию осмеяния» (Сальмон 2007: 50).

ЛИТЕРАТУРА:

- Акунин 2003:** Акунин Б. *Пелагея и красный петух*. М., 2003.
- Апресян 1974:** Апресян Ю.Д. *Лексическая семантика. Синонимичные средства языка*. М., 1974.
- Барт 2003:** Барт Р. *Система Моды. Статьи по семиотике культуры* [1967]. М., 2003.
- Бахтин 1975:** Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.

Вежицкая 2005: Вежицкая А. *Русские культурные скрипты и их отражение в языке* [2002]//Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д., (под ред.) *Ключевые идеи русской языковой картины мира*. М., 2005.

Гандлевский 2002: Гандлевский С. <нрзб>. М., 2002.

Григорьев 2007: Григорьев В.П. *Кое-что о стилевой политике*//Земская Е., Каленчук М. (отв. ред.), *Язык в движении: к 70-летию Л.П. Крысина*. М., 2007.

Гусейнов 2004: Гусейнов Г. Д.С.П. *Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х*. М., 2004.

Денисова 2003: Денисова Г. *В мире интертекста: язык, память, перевод*. М., 2003.

Достоевский 1982: Достоевский Ф.М. *Записки из подполья*//Достоевский Ф.М. *Собрание сочинений в 12 томах*. М., 1982.

Жданова 2006: Жданова В. *Русская культурно-языковая модель пространства и особенности индивидуальной ориентации в ней*//Красных В. (сост.) *Русские и «русскость»: лингво-культурологические этюды*. М., 2006.

Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005: Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д., *Ключевые идеи русской языковой картины мира*, М., 2005.

Ерофеев 1999: Ерофеев Вик. *Энциклопедия русской души*. М., 1999.

Ерофеев 2006: Ерофеев Вик. *Русский апокалипсис*. М., 2006.

Карасик 2003: Карасик, В.И. *Речевое поведение и типы языковых личностей*//Сорокин, Ю.А., Желтухина, М.Р. *Массовая культура на рубеже XX-XXI веков: человек и его дискурс*. М., 2003.

Красных 2002: Красных В.В. *Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология*. М., 2002.

Красных 2003: Красных В.В. *«Свой» среди «чужих»: миф или реальность?* М., 2003.

Кронгауз 2008: Кронгауз М. *Русский язык на грани нервного срыва*. М., 2008.

Курицын 2002: Курицын В. *7 проз: рассказы, повести*. Спб., 2002.

Липовецкий 1997: Липовецкий М. *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург, 1997.

Лотман 1996: Лотман Ю.М. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начала XIX века)*. Спб., 1996.

Лотман 2000: Лотман Ю.М. *Семносфера*. Спб., 2000.

Николаева 2000: Николаева Т.М. *«Лингвистическая демагогия» – мощное средство убеждения коммуниканта*//Николаева Т.М. *От звука к тексту*. М., 2000.

Новиков, Новикова 2007: Новиков В., Новикова О. *Убить? Любить!* М., 2007.

Пелевин 2009: Пелевин В. Т. М., 2009.

Потебня 2003: Потебня А. *Теоретическая поэтика*. Спб., 2003.

Пригов 2001: Пригов Д.А. *Только моя Япония (непридуманное)*. М., 2001.

Сальмон 2000: Сальмон Л. *Culture shift. Неорелятивизм и феномен «культурного сдвига» при приобретении вторичной самобытности*//Павловская, А.В. (под ред.) *Россия и Запад: диалог культур*. Вып. 8. М., 2000.

- Сальмон 2007:** Сальмон Л. *Теория перевода. История, наука, профессия*. Спб., 2007.
- Сальмон 2008а:** Сальмон Л. *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*. М., 2008.
- Сальмон 2008б:** Сальмон Л. *Об эстетике перевода и критериях сопоставительного анализа: по поводу итальянского издания «Энциклопедии русской души» Виктора Ерофеева*//Di Salvo M., Moracci G., Siedina G. (ed.) *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture* (Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff), Vol. II, Firenze University Press, 2008.
- Степанов 1985:** Степанов Ю.С. *В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства*. М., 1985
- Степанов 1997:** Степанов Ю.С. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М., 1997
- Толстая 2001:** Толстая Т. *Кысь* [2000]. М., 2001.
- Эпштейн 2006:** Эпштейн М. *Проективный словарь русского языка*//Степанов Ю.С. (под ред.), *Семиотика и Авангард*. М., 2006.
- Brown 1991:** Brown D. *Human Universals*. New York., 1991.
- Brockman 1995:** Brockman J. *The Third Culture. Beyond the Scientific Revolution*. Simon & Schuster, 1995.
- Dawkins 1999:** Dawkins R. *The selfish gene* [1976]. Oxford-New York, 1999.
- Gebert 2006:** Gebert L. *Immagine linguistica del mondo e carattere nazionale nella lingua. A proposito di alcune recenti pubblicazioni*. In: «Studi Slavistici», N. III, 2006.
- Gentner, Goldin-Meadow 2003:** Gentner D., Goldin-Meadow A. *Advances in the Investigation of Language and Thought*, Cambridge, 2003.
- Pinker 1995:** Pinker S. *The Language Instinct* [1994]. New York, 1995.
- Pinker 1997:** Pinker S. *How the Mind Works*. New York, 1997.
- Pirandello 1995:** Pirandello L. *L'umorismo* [1908]. Milano, 1995.
- Schank 1982:** Schank, R. C. *Reading and Understanding: Teaching from the Perspective of Artificial Intelligence*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1982
- Schank 1983:** Schank, R. C. *Dynamic Memory: a Theory of Reminding and Learning in Computers and People*. Cambridge, 1983.
- Schank 1984:** Schank, R. C. *The Cognitive Computer: on Language, Learning, and Artificial Intelligence*. Addison-Wesley Longman Publishing Co., Inc., 1984.

MICHEL DE DOBBELEER

Belgium, Ghent

Ghent University

**Where Comics Meet World Literature:
Adapting East European Literature from
Classics Illustrated to Russ Kick's *The Graphic Canon***

The practice of adapting the classics of world literature into comics is at least ninety years old. In the times of *Classics Illustrated* the first goal of the adaptations was to make the works of the canon available to school-age children. Nowadays comics still open up the classics, but far from only to children. Contemporary adaptations are usually more than pure condensations, and commonly draw much attention to the specific 'language' of their medium. This contribution first links comics (adaptations) to the term 'world literature' in its different meanings. Then it focuses on the differences between the adaptations of East European literary works in the *Classics Illustrated* series and those in Russ Kick's three-volume anthology *The Graphic Canon* (2012-2013). At the end, suggestions are given on which East European works 'deserve' to be adapted in the future and how.

Key words: *world literature, comics adaptation, canonization, EastEuropean literature, Russian literature.*

Comics and world literature

The main title of this contribution contains two terms, 'comics' and 'world literature', which both have proved to be hard to define. Since this has an impact on the way(s) in which they could 'meet', I first briefly define what I understand, in what follows, as comics and what as world literature.

As in most comics-related studies, I consider *comics* as a medium – not a genre* – in which at least two images are presented in a deliberate sequential way (cf. Mc Cloud 1994:9).** *World literature* then, often a bit of a catch-all term,

* As Monika Schmitz-Emans does in her recommendable book chapter 'Graphic Narrative as World Literature' (2013:385).

** This implies that Russ Kick's *The Graphic Canon* (cf. infra) also contains adaptations that are, in my opinion, not comics, such as Ali J's adaptation of Hawthorne's *The Scarlet Letter*, consist-

is mostly understood in one of the following three ways:

1) as a term which points to ‘all the literature *of the world*’, with an emphasis on the last word and its ‘globality’, thus also containing the literatures of virtually unknown peoples in their often very peripheral languages;

2) as a quality label, indicating the ‘best’ – however one measures this – literature of the world and all times; or

3) (more or less) in the sense of Goethe (who in 1827 successfully introduced the then already-existing term *Weltliteratur*), as a transnational phenomenon, a ‘cosmopolitan’ reading and appreciating of each other’s, thus mutually influential, literatures.*

This paper on comics adaptations of East European literature actually builds on all three of these meanings of world literature. AKhoi or Inuit comics adaptation of a Kashubian or Cherkess literary work (meaning 1) would certainly be included in my ‘corpus’, if they would just exist. As soon as they choose to adapt literary works, however, comics authors are likely to pick out broadly known, ‘canonical’ works (meaning 2),** hence why, as far as concerns Eastern Europe, mostly Russian literary works – by far the best known outside Eastern Europe – have been adapted. With reference to the Goethean sense of the term (meaning 3), finally, an adaptation will of course have a more transnational, cosmopolitan character when it adapts an, in my case, East European classic or other literary work into a *non*-East European comic book or other graphic narrative, e.g., a French *bandedessinée*, an American comic or a Japanese manga.

Comics as world literature

So far, I dealt with comics and world literature respectively. Now, I devote a few lines to comics *as* world literature. Although used rather infrequently, there exists a term ‘worldcomics’ which because of its referring to all comics ‘of the world’ could be linked to meaning 1 of ‘world literature’. Some former com-

ing of *only one* image, or James Uhler’s *imageless* adaptation of Rilke’s *Letters to a Young Poet* (in Kick 2012b:187 and 2013:309-320 respectively). This does not mean, by the way, that they are not graphic, as Kick’s title indicates.

* Goethe considered the time he lived in, with all its modernization processes, to be the “era of world literature” (Schmitz-Emans 2013:388, on whom I based this division of world literature’s three meanings).

** Gert Meesters (2003:523-524) rightly points to the fact that nowadays, regardless of its quality, the publication of a comics adaptation of a classic is often an event in itself, allowing literary critics to write once more about old(er) literary works. Understandably, too, such adaptations are more warmly welcomed by literary publishers than other comics (graphic novels).

munist states in Eastern Europe, for instance, especially Yugoslavia and to a certain extent Hungary,* had a fruitful comics tradition, but its products would only be included into ‘world comics’ if one would understand this as a term indeed indicating all the comics of the planet. According to Roger Sabin, in the nineties, ‘world comics’, when used in Britain or the US “invariably mean[t] [...] comics from [Western] Europe and Japan”,** but the geographical range in Tim Pilcher and Brad Brooks’ *The Essential Guide to World Comics* (2005) shows that this has changed now. The richly illustrated *Guide* also contains chapters on Latin-American, North and East European, African, Indian and Oceanian comics. Yet, the study objects of the booming discipline of comics studies still mainly belong to the Anglo-Saxon, continental West European (predominantly Franco-Belgian) or Japanese tradition.

When we take the quality criterion (meaning 2) into account, however, we cannot but recognize that there are only a few comic books / graphic novels which have really managed to become world literature. In 2005 Alan Moore and Dave Gibbons’ *Watchmen* (1986-1987) reached *Time* magazine’s ‘All-Time 100 Greatest Novels (published in English between 1923 and 2005)’ list,*** and we could say that works such as Art Spiegelman’s Holocaust-themed *Maus* (1980-1991) and Marjane Satrapi’s *Persepolis* (2000-2003), on her youth and life in Iran, have gained canonical status, too.

As regards meaning 3 of ‘world literature’, the question remains whether it makes any sense to think about comics as world literature in the Goethean sense. Although Goethe was enthusiastic about the work of the Swiss comics pioneer Rodolphe Töpffer (cf. Willems 2009:233-235), whom he knew personally, he most likely could not have imagined that this art form would once become a medium of world literature itself. This being said, comics which transfer a great work of literature across national borders to a new audience are pretty much in line with the cosmopolitan spirit of Goethe’s *Weltliteratur* concept. And this brings us to the phenomenon of comics adaptations.

* During communism, Hungary in particular boasted a tradition of comics adaptations (cf. Govaert 2011:28). My modest contribution, though, focuses on works adapted into English-language comics. Another ‘national’ adaptation tradition which will not be taken into account here is the Japanese (the fairly recent *Mangade Dokuha* series contains several adaptations of East European classics, among which no less than four by Dostoevskii).

** Sabin (1993:183), where the term is spelled as one word: “worldcomics”).

*** Charlotte Cabbage shows how this was a watershed moment for the study of popular culture (2010:70).

The long-standing practice of adapting the classics into comics: changing intentions and goals

The practice of adapting the classics of world literature into comics is at least ninety years old. The 1920s already saw several serialized comics adaptations of classics such as Johann Wyss' *Swiss Family Robinson* and Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*, but it was Albert Lewis Kanter (1897-1973) who came up, in the early 1940s, with the idea of "self-contained abridgments of individual titles in the comic-book format" (Jones 2011:11). The result of this 'American dream' was the *Classic Comics* series, which ran from 1941 until 1947, the year in which the name was changed to *Classics Illustrated*. In this contribution, I only take into account the so-called 'first run' of the series, until 1971. Being a strong product name, *Classics Illustrated* would return as (or in) the title of similar later series of comics adaptations, but when people (whether or not nostalgically, cf. Kick 2012b:xi) speak about *Classics Illustrated*, normally the first run is meant.*

In the heyday of *Classics Illustrated* the first goal of these adaptations was to make the works of the literary canon available to school-age children. In the last decades, many comics or 'graphic novels' have still opened up the classics, albeit that the audience of more recent adaptations is not at all limited to children, quite the contrary. What is more, these contemporary adaptations are often (far) more than pure condensations, and now and then they draw almost as much attention to the specific 'language' of their medium as to the classics they interpret. Since people nowadays spend lesser time reading (literature), adapted classics, at least in the West, are not only used for anticipating, but also for *replacing* the reading of the original work.

This may well have been one of the implied basic assumptions of Russ Kick's recent *The Graphic Canon: The World's Great Literature as Comics and Visuals* (2012-2013), a project which resulted in three volumes of some five hundred pages each. Together they present, in chronological order, adaptations of 190 literary works: from the Mesopotamian *Epic of Gilgamesh* (ca. 2100 BC) to David Foster Wallace's *American Infinite Jest* (1996). Just like was the case with *Classics Illustrated*, the initiative was American and the intended reading public, of course, first of all Anglophone. Proportionally, however, compared with the *Classics Illustrated* issues, a lot more *non-Anglophone* works have been adapted for Kick's *Graphic Canon*, and the "anthologist" (as Kick calls himself, 2012a: 1) also managed to involve some comics artists from outside the Anglophone world (Belgium, Brazil, Italy, South Korea and Sweden). Not completely unlike the *Classics*

* For a detailed history of the series, focusing on the first run, see Jones (2011).

Illustrated issues, which on their last pages featured educational information on the biography of the author of the adapted work and/or its historical context,* each volume of *The Graphic Canon* has a ‘Further Reading’ section.** Apart from that, however, all adaptations are preceded by an impassioned one-page introduction – not always by Kick himself – to orient especially those readers who have not yet read the original. Another significant difference lies in the fact that the artists in *The Graphic Canon* get far more attention than in *Classics Illustrated*, which did not always mention their name (for the evolution, cf. Jones 2011:284). After the ‘Further Reading’ section, each of Kick’s volumes reserves some pages for the bio-bibliographies of the contributing artists. This is obviously in line with the changed intentions and goals of the practice of adapting the classics into comics: these adaptations are no longer merely about the original literary works, they are now also about the comics medium itself. This is how Kick puts it at the end of his ‘Editor’s Introduction to Volume 1’:

“And this is the main point of *The Graphic Canon*. You could look at it as an educational tool, and I hope it does get used that way. You could say that it will lead people to read the original works of literature; that would make me happy. But, at its heart, this titanic, multi-volume anthology is a self-contained artistic/literary work, an end in itself” (Kick 2012a:1).

Between the glory days of *Classics Illustrated* and the appearance of *The Graphic Canon* many other comics adaptations of the classics, especially in the last decade, have been published (cf. also n. 5). It is not only for reasons of space that I limit myself here to the two ‘series’ mentioned in my title: I think they simply represent the best examples for a discussion about comics and world literature. The link with meaning 2 of world literature (cf. supra) is obvious, meaning 1 to a certain extent is touched upon in *The Graphic Canon* through the adaptations of Chinese, Japanese and other Asian works that are relatively unknown in the West. A worthwhile way to test the applicability of meaning 3, for its part, is to look at whether or how transnational – or ‘translingual’ – circulation is involved. The just-mentioned English-language adaptations of works from East Asia undeniably make the latter circulate transnationally, and one could say that every trans-

* The issues could also contain contents which had nothing to do with the adapted classic. A case in point is Rudolph Palais’ *Crime and Punishment* adaptation for *Classics Illustrated* (cf. infra), which on the last pages contains a Dostoevskii biography and a two-page story about the United States’ star-spangled banner. Katy Sosnak suggests that this “patriotic filler” should be linked to the ideological aims of the adapters (2013:164-165).

** By Liz Byer in volume 1 (Kick 2012a:486-493) and Jordyn Ostroff in volumes 2 and 3 (Kick 2012b:484-491; 2013:545-554).

lation of a *Classics Illustrated* issue or of *The Graphic Canon* volumes themselves as a matter of fact adds to their transnationality. *Classics Illustrated* exists in 26 languages (and in 36 countries; Jones 2011:9), while *The Graphic Canon* has already been (partially) translated into French, German (the subtitle interestingly being “Weltliteraturals Graphic Novel”) and Polish.

Which East European works have been adapted?

In spite of Albert Kanter’s (and several of his collaborators’) East European descent,* only three out of the 169 (American) issues of *Classics Illustrated*’s first run are adaptations of East European literary works: Fedor Dostoevskii’s *Crime and Punishment* (#89, 1951; artist Rudolph Palais), Nobel Prize-winning Henryk Sienkiewicz’ *With Fire and Sword* (#146, 1958; artist George Woodbridge) and Nikolai Gogol’s *Taras Bulba* (published as *The Cossack Chief*, #164, 1961; artist Sidney Miller). Aleksandr Pushkin’s *The Queen of Spades* (1962, UK #157) and Lev Tolstoi’s *Master and Man* (1963, UK #159), however, only appeared in the British series.** An adaptation of another work by Tolstoi, *The Siege of Sevastopol* was scheduled (US #171), but only the script was completed (Jones 2011:238).

A look at the list of adapted East European works in Russ Kick’s volume steers us that only one already featured in *Classics Illustrated*: Dostoevskii’s *Crime and Punishment* (2012b:358-367; artist Kako). The second volume, devoted to nineteenth-century classics, also contains an adaptation of Tolstoi’s *Anna Karenina* (2012b:404-414; artist Ellen Lindner). Volume 3, covering the twentieth century, presents adaptations of Maksim Gorkii’s (*The*) *Mother* (2013:66-73; artist Stephanie McMillan), one novella and two short stories by Franz Kafka: *The Metamorphosis* (2013:108-110; artist Robert Sikoryak; cf. n.14), ‘The Top’ and ‘Give it

* Kanter was the eldest child of a Russian-Jewish couple who had fled to the US in 1904; see Jones (2011:9), who further on emphasizes that, throughout the decades, there were several other (children of) East European immigrants among the artists and other collaborators of *Classics Illustrated* (2011:64, 76, 235).

** For the British *Classics Illustrated* list, see Jones’ Appendix J (2011:349-352), which unfortunately does not mention the comics artists. Although Jones (2011:278-279) mentions *Classics Illustrated*’s Joint European Series (JES, 1956-1976), his often detailed monograph does not feature a list of its 230 issues. Out of these 230, sixty-seven (according to the Comixology website; <https://www.comixology.com/Classics-Illustrated-Joint-European-Series/comics-series/35212?ref=Y29taWVmdmlldy9kZXNrdG9wL2JyZWFKY3J1bWJz> – accessed 12 Nov. 2015) were not originally published in English, by now they all are, among which no less than five ‘East European’ adaptations: *The Wandering Horseman* (Nikolai Leskov; JES #14), *Hadji Murad the Tartar Traitor* (Lev Tolstoi; JES #16), *The House of the Dead* (Dostoevskii; JES #24), *The Seven That Were Hanged* (Leonid Andreev; JES #26) and *A Terrible Revenge* (Gogol; JES #67).

up’ (2013: 196-204; artist Peter Kuper), Vladimir Nabokov’s *Lolita* (2013:418-428; artist Sally Madden) and finally Mikhail Bulgakov’s *The Master and Margarita* (2013:467-477; artists Andrzej Klimowski and Danusia Schejbal). As we all know, the ‘East-Europeanness’ of Kafka’s oeuvre, and of Nabokov’s *Lolita*, are debatable: both authors were born Eastern Europeans – a German-speaking Jew from Austro-Hungarian Prague and a Russian from Saint Petersburg – but the adapted works did not (originally) appear in an East European language (in German and English respectively).^{*}Evidently, here we do not need to dwell on this. Suffice it to say that Kafka’s works are classified, in the list “Country/Area of Origin”, under “Austria-Hungary”, and *Lolita* under “Russia & the Soviet Union” (Kick 2013:564). All of these adaptations were especially created for Kick’s anthology, except that of *The Master and Margarita* and the three Kafka adaptations (cf. Kick 2013:562), while these three, together with that of *Lolita*, are the only four that adapted the *whole* work. This was of course far easier for Kafka’s short source texts than for Nabokov’s long novel.^{**}

In overview:

***Classics Illustrated* (1951-1963)**

- Dostoevskii’s *Crime and Punishment*
- Sienkiewicz’s *With Fire and Sword*
- Gogol’s *Taras Bulba (The Cossack Chief)*
- Pushkin’s *The Queen of Spades*
- Tolstoi’s *Master and Man*

***The Graphic Canon* (2012-2013)**

- Dostoevskii’s *Crime and Punishment*
- Tolstoi’s *Anna Karenina*
- Gorkii’s *Mother*
- Kafka’s *The Metamorphosis*, ‘The Top’ and ‘Give it up’
- Nabokov’s *Lolita*
- Bulgakov’s *The Master and Margarita*

^{*}Actually, the same goes for Polish-born Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, whose adaptation (by Matt Kish, 2013:2-12) opens volume 3 (for Kick’s reasons not to include it in volume 2 – *Heart of Darkness* already started to appear in the 19th century – see his introduction to volume 3; 2013:xii). Very few people, however, would consider *Heart of Darkness* a Polish novel (la).

^{**}For more than twenty years, there have been ‘anthologies’ with one-page comics adaptations (mostly) intended to represent literary classics *in their entirety*, but this ‘subgenre’ – in contrast with Kick’s approach – is largely parodic (cf. Schmitz-Emans 2012:273-286). Among the ‘East European’ cases mentioned above, only Sikoryak’s *Metamorphosis* adaptation (1st publ. in *Raw* 2/2, 1990), with Charles Schulz’s Charlie Brown as Gregor Samsa, has parodic overtones.

Have times changed?

Even without examining the comics themselves, a quick comparison of the latter* with the former list already offers us a lot to comment on. It is clear that there could have been no place for a so-called morally disputable work such as *Lolita* (1955) – even if it had been older – on the *Classics Illustrated* list. The same goes for Gorkii's *Mother* (1906), but here the reason would be that the novel and its author would have been considered far too 'communist' (too 'Soviet') during the Cold War period in which all these *Classics Illustrated* issues were published. There never seems to have been any plan to adapt *Anna Karenina* among the *Classics Illustrated* collaborators. Although it soon became a classic, by a worldwide renowned writer – certainly also in the US (cf. Wentz 2006) –, the heroine was undoubtedly too frivolous and her way of life far too immoral. What is more, *Classics Illustrated* tended to focus on so-called 'boy's books' (cf. Jones 2011:135-136), thus with enough place for adventure and fighting, the 'good' defeating the 'bad' etc., hence adaptations of Sienkiewicz's *With Fire and Sword* and Gogol's *Taras Bulba*.

Technically, *The Master and Margarita*, with its notoriously complicated publication history (publ. only in 1966-1967, although its author had died already in 1940) was simply too recent to be adapted by *Classics Illustrated*. Even without that, there certainly would have been problems with the often grotesque style of Bulgakov's Soviet satire. The majority of the adapted works in the *Classics Illustrated* series were realist or romantic, and resulted in comics that could be drawn (more or less) realistically. Works like *The Master and Margarita*, with its chaotic plot, or those of Kafka were too outlandish, their tone too unrealistic or absurd, or – as is the case with 'The Top' and 'Give it up' – much too short. How could one acceptably adapt such works for an audience of, first of all, school children? In one word, too "unsettling" (cf. Kick 2013: 196) works were unlikely to get a chance in *Classics Illustrated*. And if they got it, the more unsettling aspects were removed (cf. Palais' *Crime and Punishment* adaptation, see Sosnak 2013:167-169).

So, yes, over more than seventy years, times have changed enormously, also as regards the reactions on both adaptation projects. Let us look first at the critique with which *Classics Illustrated* had to deal. Already from the first issues onwards, *Classics Illustrated* (then still *Classic Comics*), was disapproved of for various reasons:**

* It is important to note that *The Graphic Canon* did not specifically intend to complement *Classics Illustrated* (although one might think that after reading Kick's second paragraph on 2012b:xii).

** Sylvia (2013) offers a short overview, which I reduce here to three reasons.

- a) the (cover) artwork of several issues was deemed inferior and/or too violent;
- b) the adaptations purportedly kept the students away from the original – that is, in our ‘East European’ case, the translated – literary works; and
- c) certain issues were considered to “not accurately” (Sylvia 2013:46) represent the original classics.

With respect to (a), inferior artwork is a problem of all times, but opinions of course change in time about what exactly is inferior (and why). Sure, not all of the 190 adaptations for *The Graphic Canon* reach the same level in terms of artwork, but this is highly subjective. The question of ‘too violent?’, for its part, directly relates to the intended reading public. Nowadays the depiction of violence should definitely not be such a problem as it was during the heyday of the Comics Code (effective in 1954). Concerning ‘inappropriate’ contents and the reading public, Calvin Reid quotes (and paraphrases) Russ Kick:

“While he would like to see the book in schools, the classics are often filled with fairly raunchy sex and the adaptations in the *Graphic Canon* are ‘untamed and uncensored. It’s not toned down for school libraries.’ Kick said he’s ‘wary of looking at comics as a teaching tool – as remedial reading. The goal is for it to be an end in itself, a beautiful artistic literary work.’” (Reid 2012)

These last two sentences have brought us to reason (b) and, in fact, do not fully correspond with Kick’s above-quoted hope that *The Graphic Canon* will also be used “as an educational tool” (2012a:1). In any case, it is clear that, here too, things have radically changed. Kick seems to realize that one lifetime is not enough to read all those great books in the original form, albeit in translation. Therefore, an edited work like his, with all those adaptations and short introductions, is very welcome to teach young and old a great deal about the canon of world literature, but Kick does not refrain from repeating that for him (in contrast to Kanter) this was *not* a priority. And this is probably why the stimulating introductions in Kick’s volumes often teach us more about the original classics than the comics adapting them, for sometimes these can only be appreciated – as is the case with the Dostoevskii and Nabokov adaptations – by readers familiar with the original.

Reason (c), finally, addresses what has very long been the ‘hot potato’ in discussions about adaptations, irrespective of the medium chosen by the adapter(s). Today, however, at least in the West, the public tends to be more willing to accept adaptations which are not so “accurate”, and adapting (comics) artists themselves

seem to be more aware than ever that they can avoid the traditional ‘fidelity criticism’ (cf. Hutcheon 2006:6-7) all the more easily by not sticking too close to the original. Hence, understandably, in the reviews of *The Graphic Canon*, none of the points of critique addressed to *Classics Illustrated* are made.*

Yet, Kick did impose clear restrictions regarding ‘fidelity’:

“I asked the artists to stay true to the source material – no setting it in the future, no creating new adventures for characters, etc. Longer works would of course be represented by excerpts or extreme abridgements [cf. n. 14, and supra]. But within that framework, they were given carte blanche. Any approach, any medium,** any style. I wasn’t interested in a workman-like, note-by-note transcription of the original work. The adaptations are true collaborations between the original authors/poets and the artists.” (Kick 2012a:1)

In this last sentence, Kick exaggerates somewhat. If an artist has to remain “true to the source material”, perhaps ‘collaboration’, as between equal partners, is not the right term to use. Sure, given the artists’ “free reign” (2013:xii) on the visual plane, the opening for giving the adaptation personal touches is far bigger than in the *Classics Illustrated* series. Still, the fact that Kick’s restrictions hardly left any space for parodying the original may be considered a missed opportunity. Such competition or emulation*** with the literary authors would definitely work best for (only) the most widely known exponents of world literature – thus not really for Gorkii’s *The Mother*, but all the more for Dostoevskii’s *Crime and Punishment* – and, consequently, there are various paths to walk for adapters of (East European) literary works.

How and what to adapt in the future?

The only way for comics adaptations to enter the gallery of world literature in the qualitative sense (meaning 2; cf. supra) would of course be to create something great and original enough to be world-class.**** As I suggested, this could be

* Reading the (online) reviews, one cannot but conclude that Kick’s volumes received general acclaim, see, e.g., Weatherwax (2012) for *The New York Times*. For a few negative notes, however, see Smart (2013) for *The Guardian*.

** I suppose, Kick points to the ‘material’ used for the adaptations, e.g., photos, collage, paint, etc.

*** Cf. Schmitz-Emans’s use, in this respect, of the Italian (Renaissance) term “Paragone” (2012:300).

**** Currently, no (more or less) true adaptation seems to have reached such a status. Naturally, some adaptations are better known among comics/literature fans/critics than others. All in all, it is certainly telling that the first edited scholarly volume that was entirely devoted to comics ad-

aimed at by a competitive dialogue or emulation with the adapted work that *would* allow serious changes in plot, characters, setting, etc. That parodying can produce an original and fresh look has been proven by the curious, but much-criticised *Anna Karenina* by *Leo Tolstoy*, an adaptation in Russian and English at the same time (so with two alphabets in the captions and speech balloons) by Katia Melitisa, Valerii Kachaev and Igor Sapozhkov, in which Anna and the other characters have been restaged in the year 2000 and behave like so-called New Russians. Critics in Russia missed the point: it was actually not Tolstoy's classic that was the 'victim' of this adaptation – do not all parodies in one way or other pay tribute to the original? – no, it was the lifestyle of the rich New Russians that was actual-lyridiculed (cf. Alaniz 2010: 165-173). In daring adaptations like this, the comics medium can truly show how self-confident it is.

I repeat, this would only work well for the true classics, while Eastern Europe, just like every region in the world, boasts a lot more literary works that are worth to be known abroad and (thus) to be adapted into comics. For those adaptations, restrictions such as those imposed by Kick are more appropriate, not in order to produce comics with 'world literature potential' themselves, but to help increase the world literature potential of lesser-known literary works.

It is clear from the above-presented lists that Russian authors strongly dominate the scene, Sienkiewicz (Polish) and Kafka (Austro-Hungarian) being the only non-Russians. Evidently, this is no surprise, Russian literature unquestionably is the biggest of the region, and especially the works of the realist giants rank worldwide among the most canonical ever. Dostoevskii and Tolstoy are the only ones whose works have been adapted in both *Classics Illustrated* and *The Graphic Canon*, of the former even one and the same work: *Crime and Punishment*. This surely says something about the lasting canonical status of this novel, but – as we saw – many other factors played a role in the selection process before being included into *Classics Illustrated*. And *not* being included did obviously not automatically imply non-canonicity.

Is it not up to artists with a familiarity with, or fondness of, one or more East European literatures to think about adaptations of the works (from as many national traditions as possible) that inspire them? Last year, Ukraine saw one of its first adaptations: the first of two parts of Ivan Franko's *A Hero Against His Own Will* (1904), on the revolution year 1848 in Lviv (Lemberg), by Ukrainian-French adapter Cyril Horiszny (Kyrylo Horishnyi) and Romanian artist Mihai Timošenco (Mikhail Tymoshenko). For the time being, the adaptation only exists in Ukrainian,

aptations does not contain a single 'Slavonic' case study. It contains, admittedly, one 'East European' case study: Martha Kuhlman's chapter (2015) on adaptations of Kafka's *Metamorphosis*.

but if the authors succeed in their plan to have it translated into French,*it would become more *transnational* than what it is now: a Ukrainian work adapted into a Ukrainian comic book. The renown of Franko, undeniably one of the greatest Ukrainian writers, and of Ukrainian literature in general, could certainly benefit from such a translation.

A step further would be to adapt East European works by virtually *non-canonical* authors (or works), as has been done by Pascal Rabaté, who rewardingly adapted Aleksei Nikolaevich Tolstói's satirical novel *Ibikus* (1924) in a French four-volume graphic novel (1998-2001). Rabaté's adaptation has already been translated into Dutch, Italian, Japanese, Polish and Spanish. Being a Russian-literature (and comics) fan, I must admit that it was thanks to Rabaté that I discovered this fairly unknown Russian novel by Aleksei N. Tolstói.

To conclude, whereas in the *Classics Illustrated* adaptations the comics medium was highly subservient to the 'sacred' classics of world literature, *The Graphic Canon* has demonstrated that world literature can serve the comics medium too. With regard to Eastern Europe, an even more mutually beneficial marriage between comics and world literature (in as many meanings of the term as possible), than the one 'celebrated' by Russ Kick, would produce:

- (more) daring comics adaptations of the most widely known East European (i.e., mainly Russian) classics (à la Metelitsa, Kachaev and Sapozhkov 2000);
- (more) comics adaptations of lesser-known, non-canonical works (à la Rabaté 1998-2001);
- (more) comics adaptations of works from non-Russian, so-called 'minor' East European literatures (à la Tymoshenko and Horishnyi 2014); and, of course,
- translations of all these, as well as
- (more) translations of already existing comics adaptations of East European classics.**

Most of these adaptations could be one-shots, but just as well, an enterprising editor (with an eye for potential canonical works) could make an anthology from (parts of) them. Russ Kick's attractive format would be simply ideal for such an initiative.

* I met both of them in Brussels at the Fête de la BD/Stripfeest ('Comic Strip Festival', 5 Sept. 2015). Horiszny's reaction, when I asked him what he would think of a Russian translation of his adaptation, was positive.

** Here, I think for example about Dieter Jüdt's German 1995 adaptation of Bruno Schulz's Polish *Cinnamon Shops* (*The Street of Crocodiles*), or Lionel Tran, Ambre and Valérie Berge's French 2004 adaptation of Bohumil Hrabal's Czech *Too Loud a Solitude* (cf. De Dobbeleer and De Bruyn 2013, on the grotesqueness of both adaptations). Except for a Czech translation of the latter, both adaptations remained untranslated.

BIBLIOGRAPHY:

Alaniz 2010: Alaniz, José. *Komiks: Comic Art in Russia*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

Cubbage 2010: Cubbage, Charlotte. Selection and Popular Culture in Large Academic Libraries: Taking the Temperature of Your Research Community. In: R.G. Weiner (editor), *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives: Essays on Readers, Research, History and Cataloging*. Jefferson: McFarland, 2010, p. 72-80.

De Dobbeleer... 2013: De Dobbeleer, Michel, and Dieter De Bruyn. Graphic Grotesque? Comics Adaptations of Bohumil Hrabal and Bruno Schulz. *Slavic and East European Journal* 57, no. 2, 2013, p. 175-202.

Govaerts 2011: Govaerts, Jo. *Strips in de Balkan, de Balkan in strips*. Turnhout: Strip Turnhout, 2011.

Hutcheon 2006: Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Jones 2011: Jones Jr., William B. *Classics Illustrated: A Cultural History* (2nd ed.). Jefferson: McFarland, 2011.

Jüdt 1995: Jüdt, Dieter. *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*. Stuttgart: Ehapa, 1995.

Kick 2012a: Kick, Russ (editor). *The Graphic Canon* (vol. 1: From *The Epic of Gilgamesh* to Shakespeare to *Dangerous Liaisons*). New York: Seven Stories Press, 2012.

Kick 2012b: Kick, Russ (editor). *The Graphic Canon* (vol. 2: From “Kubla Khan” to the Brontë Sisters to *The Picture of Dorian Gray*). New York: Seven Stories Press, 2012.

Kick 2013: Kick, Russ (editor). *The Graphic Canon* (vol. 3: From *Heart of Darkness* to Hemingway to *Infinite Jest*). New York: Seven Stories Press, 2013.

Kuhlman 2015: Kuhlman, Martha. Visualizing the Unrepresentable: Graphic Novel Adaptations of Kafka’s *Metamorphosis*. In: S.E. Tabachnik and E.B. Saltzman (editors), *Drawn from the Classics: Essays on Graphic Adaptations of Literary Works*. Jefferson: McFarland, 2015, p. 205-220.

McCloud 1994: McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial, 1994.

Meesters 2003: Meesters, Gert. De lat-relatie tussen strip en literatuur: over de “verstriping” van literaire werken. *Ons Erfdeel* 46, no. 4, 2003, p. 523-530.

Metelitsa... 2000: Metelitsa, Katia, Valerii Kachaev, i Igor’ Sapozhkov. *Anna Karenina by Leo Tolstoy*. Moskva: Mirmovykhrukskikh, 2000.

Pilcher... 2005: Pilcher, Tim, and Brad Brooks. *The Essential Guide to World Comics* (forew. D. Gibbons). London: Collins & Brown, 2005.

Rabaté 1998-2001: Rabaté, Pascal. *Ibicus#1-4*. Issy-les-Moulineaux: Vents d’Ouest, 1998-2001.

Reid 2012:Reid, Calvin. Graphic Canon: Comics Meet the Classics. Big Event [review online]. *Publishers Weekly*, 3 February 2012, accessed 12 November 2015; available from <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/comics/article/50512-graphic-canon-comics-meet-the-classics.html>; Internet.

Sabin 1993: Sabin, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. London: Routledge, 1993.

Schmitz-Emans 2012:Schmitz-Emans, Monika. *Literatur-Comics: Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur* (i.Z.m. C.A. Bachmann). Berlin: De Gruyter, 2012.

Schmitz-Emans 2013:Schmitz-Emans, Monika. Graphic Narrative as World Literature. In: D. Stein and J.-N. Thon (editors), *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 385-406.

Smart 2013:Smart, James. The Graphic Canon, Volume 3, Edited by Russ Kick – Review: James Smart Embarks on an Impressive Tour of the Classics in Pictures[review online]. *The Guardian*, 7 August 2013, accessed 12 November 2015; available from <http://www.theguardian.com/books/2013/aug/07/graphic-canon-russ-kick-review>; Internet.

Sosnak 2013:Sosnak, Katy. The Many Faces of Raskolnikov:*Prestuplenie i nakazanie* As 1950s Popaganda. *Slavic and East European Journal* 57, no. 2, 2013, p. 154-174.

Sylvia 2013:Sylvia, Susan. Classical Comics: Graphic Novel Adaptations of Classical Literature. In: B.H. Beaty and S. Weiner (editors), *Critical Survey of Graphic Novels: History, Theme, and Technique*. Ipswich: Salem Press, 2013, p. 45-47.

Tran... 2004:Tran, Lionel, Ambre, et Valérie Berge. *Une trop bruyante solitude: d'après le roman de Bohumil Hrabal*. Montpellier: 6 Pieds Sous Terre, 2004.

Tymoshenko... 2014:Tymoshenko, Mikhai, iKyryloHorishnyi. *Heroiponevoli: zapovisti'iu Ivana Franka* (t. 1). L'viv: Leopold', 2014.

Weatherwax 2012:Weatherwax, Annie. Graphic Lit: 'The Graphic Canon,' Edited by Russ Kick. *The New York Times Sunday Book Review*, 2 December 2012, p. BR44.

Wentz 2006: Wentz, Virginia. What Tolstoy Means to America [1908]. In: P. Sekirin (editor), *Americans in Conversation with Tolstoy: Selected Accounts, 1887-1923*. Jefferson: McFarland, 2006, p. 210-214.

Willems 2009:Willems, Philippe. Rodolphe Töpffer and Romanticism. *Nineteenth-Century French Studies* 37, no. 3-4, 2009, p. 227-246.

LALI TIBILASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Novelty in Shio Aragvispireli's Novels

Shio Aragvispireli has been considered an innovator in Georgian critique since the nineties of the 19th century, and his name was associated with Maupassant and Anton Chekhov.

The destruction of the ideal of Georgian woman and dominance of amorality must be regarded as innovation of Shio Aragvispireli's prose.

The established by Shio Aragvispireli consists in representation of rural pictures in an original way, psychological truth and diversity of intimate life.

The folkloric traditions in his creativity appeared so that they could match the problems of contemporaneity.

Shio Aragvispireli reflected his own world outlook and presented the titles of the novels from different point of view rather than traditional.

Key words: Shio Aragvispireli, novels, novelty.

ლალი თიბილაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შიო არაგვისპირელის ნოველების სიახლე

შიო არაგვისპირელი, როგორც ევროპული ნიჰილიზმისა და ფსიქოლოგიზმის ლიტერატურულ ტრადიციებს ნაზიარები ნოველისტი, XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ნოვატორად იქნა მიჩნეული ქართულ კრიტიკაში. მისი სახელი ანტონ ჩეხოვთან და გი დე მოპასანთან დააკავშირეს. მან ქართულ მწერლობაში დაამკვიდრა გამოსახვის ორიგინალური ფორმა და მცირე მოცულობის პროზა, ეტიუდი, ესკიზი, სურათი თუ ნოველა თამამად დააყენა დიდი მხატვრული ტილოების გვერდით.

მ. ზანდუკელი აღნიშნავდა, რომ „შიო არაგვისპირელი ჩვენი ლიტერატურის სარბიელზე დასაბამიდანვე გამოდის თავისი ხმით, შემოქმედების ახალი მოტივებით, იგი გამოირჩევა წერის ახალი მანერით – აზრის გამობატვის მხატვრული სისადავით, სიზუსტით, სიღრმით,

სიმკვეთრით და სიტყვის თუ ფრაზის ლაკონიურობით“ (ზანდუკელი 1989: 4).

ვ. ცისკარიძის შეფასებით კი: არაგვისპირელის სახელი მჭიდრო-დაა დაკავშირებული ქართული ნოველის განახლებასთან. ახალ საუკუნეებში იგი პირველი ავტორია, რომელიც თავისი შემოქმედების ძირითად (და თითქმის ერთადერთ) ჟანრად იღებს პროზის ამ რთულ და მეტად საპასუხისმგებლო სახეობას (ცისკარიძე 1972: 40).

შიო არაგვისპირელი ნოველათა ორიგინალური დასათაურებითაც გამოირჩევა. სათაურის პოეტიკაზე საუბრისას უნდა გავითვალისწინოთ, რომ სათაური, მართალია, გარეგანი ელემენტია ტექსტის არქიტექტონიკაში, მაგრამ შიო არაგვისპირელის ნოველებში მას მათორგანიზებელი ფუნქცია ეკისრება. მწერლის თხზულებათა სათაურები, როგორც მხატვრული სახეები, ნაწარმოებთა ძირითად იდეას გადმოგვცემს და ნოვატორულ ხერხად წარმოგვიდგება XIX-XX სს-ის ქართულ მინიატურულ პროზაში. ვახტანგ კოტეტიშვილი ამჩნევს, რომ არაგვისპირელის ნოველათა სათაურებში ასახულია მწერლის მსოფლმხედველობა: „თქვენ გახსოვთ სათაურები შიო არაგვისპირელის ესკიზ-ეტიუდებისა? მაგრამ რა, შეიძლება არც გახსოვდეთ. ძალიან ხშირად, სათაურზე უფრო შინაარსი ამახსოვრდება ადამიანს. მაშ, აბა ყური დაუგდეთ: „ეჰ, ჯანდაბას ჩემი თავი და ტანი!..“, „ხითხითებს და ხითხითებს“, „...მხრები-ლა ავიჩეჩე“, „შემუსვრილი სამი მცნება“, „ღმერთო რა დაგიშავე?“, „ბეჩა რადა მკლავ?“, „...სულ ერთია!..“, „ეჰ“, „ესაა ჩვენი ცხოვრება!...“, „ბალლი ყოფილხარ“ და სხვა... სულ ასე შავად შეფერილი... სულ ასე სისხლით დაწერილი... თითქმის ამ სათაურებითვე შეგვიძლია გავითვალისწინოთ ტონი მისი შემოქმედებისა, შეგვიძლია, დავხატოთ კონტურები მისი ეტიუდებისა. „ესაა ჩვენი ცხოვრებაო“, – გვეუბნება მწერალი, და თუ ვერ შერიგებხარ ამ აზრს, „ბალლი ყოფილხარო“. „ესაა ჩვენი ცხოვრება“, სადაც „შემუსვრილი სამი მცნება“, სადაც შავი კაცი ხელის მომცრელი განუწყვეტლივ „ხითხითებს და ხითხითებს“, ხოლო ადამიანი კი, კაცთა ხროვა, გოდებს სასოწარკვეთილი: „ვაი, ჩვენი ბრალიც“, „ღმერთო, დაილოცოს შენი სამართალიო“. ასეთია მწერლის აზრით ადამიანთა ცხოვრება, ამ რკალში არიან მოქცეულნი „ბუნების მეფენი“, მედიდურები, თავხედები, ამაყები. ყურში კი განუწყვეტლივ იგივე შავი კაცის ლანდი ჩასწურჩულებს: „ი...ყუ... ჩე...ო“. ხოლო უმზერს რა ამ სურათს გესლიანი ფრთოსანი, ხედავს რა ადამიანის პამპულაობას, ყოყორობას, გესლიანადვე დაჰკისკისებს: „ხა, ხა, ხა, რა სულელი ხარ“, „სისულელიაო“. და მწერალი კი, როგორც ერთი ბუნების მეფეთაგანი, კვლავ უკვირდება კაცთა ცხოვრებას, ამ

დრამას, იხედება მის სიღრმეში, ეძიებს მიზეზებს და ხსნის გზას, მაგრამ... „მხრები-ლა ავიჩეჩო“. მას ებადება სასონარკვეთილების ტონი და ღმერთს ლა ეკითხება: „ღმერთო რა დაგიშავეო“, რომ იქიდანაც არ ესმის სანუგეშო პასუხი, ხელსლა ჩაიქნევს „ეჰ“, „სულ ერთია“, „ჯანდაბას ჩემი თავი და ტანიო“ (კოტეტიშვილი 1915: 3-4).

სალიტერატურო კრიტიკაში ბევრჯერ აღუნიშნავთ, რომ შიო არაგვისპირელის ნოვატორობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი ადამიანის ფსიქოლოგიის, მისი სულიერი მღელვარების მხატვრული ასახვაა. უნიკალური შემოქმედებითი ფანტაზიის საშუალებით მწერალმა ადვილად შეძლო ადამიანის უღრმეს და უზოგადეს ინტერესთა წვდომა და შესანიშნავი ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნა. თვითონ არაგვისპირელი ასე აფასებს თავის პროზას: „შეიძლება ჩემი ლიტერატურული შემოქმედება დიდი ღირსების არ იყოს, მაგრამ ერთი რამ კი უდავოა: ყოველ ჩემს ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ადამიანის ხასიათი, ადამიანის ფსიქოლოგიის ცოდნა და დაკვირვება. მე ყველგან, სადაც კი მიხდება ყოფნა, ახლოს ვდგავარ საზოგადოებასთან და თითოეული მისი შემადგენლობის გულის სიღრმეში დავეძებ იმ კუნჭულებს, რომლებიც საშუალებას მაძლევენ სინამდვილით ავავსო ადამიანის რთული ფსიქოლოგიის ზოგიერთი ელემენტები თანამედროვე ცხოვრების პირობებში“ (მიქაბერიძე 1982: 105-106).

შიო არაგვისპირელი პერსონაჟის დახასიათებისას თითქმის არასდროს ღალატობს წერის ჩვეულ მანერას, ყოველთვის სიტყვიერ სიძუნწეს იჩენს და ხშირად გმირს საუბრის, მოქმედების ან გარემოსადმი დამოკიდებულების დროს გვიხატავს.

ნოველა „ადე, ჩამოვიდა“ ერთ-ერთი ფსიქოლოგიური შედეგურია არა მარტო შიო არაგვისპირელის შემოქმედებაში, არამედ მთელ ქართულ მწერლობაში. ავტორი ემოციურად და დამაჯერებლად გვიხატავს ადამიანის სულიერ განცდებს.

არის წუთი, როდესაც შიმშილის საფუძველზე აშლილ ჰალუცინაციებს წონასწორობიდან გამოჰყვას მენისქვილე. იგი მზადაა მოკლას თანასოფლელი გეგე, რათა ფქვილი დაისაკუთროს, მაგრამ ხორცისა და სულის ამ ორთაბრძოლაში ადამიანი იმარჯვებს. მაშინ, როცა ქართველი მწერლის ეს ნოველა იწერებოდა, ცნობილი იაპონელი მწერალი რიუნოსკე აკუტაგავა ქმნის თავის „რასიომონის კარიბჭეს“, რომელშიც იგივე პრობლემა დასმული, მაგრამ არსებითად განსხვავებულადაა გადაჭრილი. აკუტაგავასთან შიმშილმა გაიმარჯვა, არაგვისპირელთან – ადამიანმა. მთავარი ორივე მწერლისათვის გმირის მორალური სახეა. ორივე ნოველაში ფსიქოლოგიური ნიუანსები ღრმა და დამაჯერებელია (კუტივაძე 2005: 44-46).

დრმა ფსიქოლოგიზმით გამოირჩევა ნოველა „მომილოცნია ახალი წელი“. მასში ავტორი ასახავს ქალაქის ერთ ბნელ სარდაფში მცხოვრები ქალის ტრაგედიას, რომლის დეგრადირებისა და დაცემის მიზეზი არის არა მისი ამორალური ბუნება, არამედ უსახსრობა, შიმშილი და საზოგადოების გულგრილობა.

ნოველაში „დიდება მარიამი და მისი ხატაურა“ შიო არაგვისპირელი, როგორც დახვეწილი ფსიქოლოგი, მარტოობის თემასაც ეხება, რომელიც ტექნიკურმა და პრაგმატულმა დრომ მოიტანა. ადამიანი ადამიანისათვის გაუცხოვდა, სიყვარული გაქრა და გული ნიჰილიზმის შხამმა დაგესლა. თხზულებაში იგრძნობა მოახლოებული მოდერნიზმის სუნთქვა. თხრობაში შემოდის მისტიკური ხილვა, რომელიც ჯერ-ჯერობით ისევ რეალისტური მეთოდით არის ხორცშესხმული (სიგუა 2002: 32-33). ფსიქოლოგიურ ასპექტში გადაჭრა ავტორმა საკითხი ნოველებში „და-ძმა“, „ეჰ, ჯანდაბას ჩემი თავი და ტანი“ და სხვ.

დროის უღმობელი ლოგიკით არის ნაკარნახევი პატრიოტული მოტივის ის უჩვეულო სიმძაფრე, რომელიც დამახასიათებელია შიო არაგვისპირელის შემოქმედებისათვის. ამ თემაზე შექმნილი ნოველების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, იგი შეიძლება ქართველ სამოციანელთა ღირსეულ მიმდევარად მივიჩნიოთ. „სამშობლოს სიყვარული ვარშავაში სიგიჟედის მომივიდაო, – აღიარებს შიო არაგვისპირელი. იქ, უცხოეთში დაემართა ასე, ახალგაზრდობისას დაემართა და მერეც აღარ განელება. ეს ანთებული სიყვარული შთააგონებდა, ეს ანთებული სიყვარული დააღონებდა, დაამწუხრებდა, გათანგავდა და სიხარული თუ ეწერა, ეს სიყვარული გაახარებდა (ჩხეიძე 1967: 3).

მწერალმა პატრიოტულ მოტივზე შექმნა შემდეგი ნოველები: „მინაა“, „ჩემი სამშობლო ჩემი გულია“, „ვეძებ და ვეძებ ჩემსა სანუთროს“ „ჩემი სამშობლოს მზეს“!, „მიჯაჭვული ამირანი“.

შიო არაგვისპირელის, როგორც ჰუმანისტი მწერლის სულსა და გონებას ადამიანური სიბრალულისა და თანადგომის ნადილი ანუხებს, ამიტომაც წინ წამოწევს სოციალურ თემას და აღწერს ისეთ პრობლემებს, რომელებიც გლახთა მძიმე ყოფას ეხება. ნოველაში „ესაა ჩვენი ცხოვრება“ მწერალი აღგვიწერს გლეხებისადმი ხელისუფლების არაადამიანური დამოკიდებულების სურათს. ამ ერთი თხზულების მაგალითითაც კი ცხადია, თუ როგორი სიმძაფრით განჭვრეტს იგი ეპოქის მსახვრალი ხელით განადგურებულ ადამიანთა ცხოვრებას. გლახთა მძიმე ხვედრით შეწუხებულ მწერალს უბის წიგნაკში ასეთი ჩანაწერი გაუკეთებია: „უფალმა დასწყევლა ადამიანი: „თავითა შენითა მოიპოვე ლუკმა შენი!“ ეს წყევლა მარტო ქართველ გლეხებზე გადმოვიდა“.

გლებთა ცხოვრებას ეხება შიო არაგვისპირელის შემდეგი ნოველები: „ჩემი ბრალი არ არის ღმერთო“, „მამას მინა მივაყალბეთ“, „მერე რილათი იცხოვროს?!“ „ჩემო შვინდავ“, „აღე, ჩამოვიდა!“ „ღმერთო, დაილოცოს შენი სამართალი!“

შიო არაგვისპირელის შემოქმედების ვრცელი თემატური რკალი მშვენივრად ავლენს მწერლის, როგორც ნოვატორის, ინტერესთა ფართო სფეროს. იგი დაინტერესდა საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ისეთი თვისებებით, როგორცაა: გულგრილობა, გაუტანლობა. შიო არაგვისპირელისთვის მიუღებელია ის ფაქტი, რომ „ცხოველთა მფარველი საზოგადოების“ წევრს არაფრად ადარდებს ადამიანის ბედი, ცხენს კი თავგამოდებით იცავს მეჯავვის ტანჯვისაგან. ასეთია არსებულ რეალობაში საზოგადოების მორალი. ადამიანს არავინ ესარჩლება. მისი მდგომარეობა უფრო მძიმეა, ვიდრე ცხოველის. ამიტომაც არის, რომ ზიზღი, რომელიც მეხდაცემულ გივლას სახეზეა აღბეჭდილი, სწორედ საზოგადოებისკენაა მიმართული („რა ზიზღით მიცქერის!“). შიო არაგვისპირელის ერთი პერსონაჟის აზრით კი, სჯობს თორმეტი წლის უპატრონო ბავშვი ტრაგიკულად დაიღუპოს, ვიდრე მან გულცივი საზოგადოებაში იცხოვროს („უბედური შემთხვევა“).

მწერალი ახალ თემატიკასაც ამკვიდრებს ჩვენს ბელეტრისტიკაში. იგი ცდილობს, შეცვალოს ქართველი ქალის ტრადიციული სტერეოტიპი და დახატოს, როგორ არყევს ოჯახს ქართული ხასიათისათვის მიუღებელი მორალური ნორმები. სიყვარულის თემა, ისევე, როგორც სხვა მნიშვნელოვანი რამ ცხოვრებაში, მისთვის ეთიკურ-ზნეობრივ ქრილშია გადანწყვეტილი.

ცნობილია, რომ დაოჯახებამდე გულწრფელი და მორიდებული შიო არაგვისპირელი გატაცებული ყოფილა ცნობილი საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი ყიფიანის შვილიშვილით ელისაბედ (ვეტა) ყიფიანით. შიოს სათუთი და სპეტაკი გრძნობა ვეტას არ გაუზიარებია და შემდგომში ცხოვრების თანამგზავრად გაბრიელ სულხანიშვილი აურჩევია. გიორგი ლეონიდის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმში შიო არაგვისპირელის მიერ ვეტა ყიფიანისადმი მიწერილი სამი ბარათია დაცული, რომლებიც მწერლის ღრმა გრძნობას, შინაგან ტანჯვას, შელახული თავმოყვარეობის განცდას, შეცდომების გაცნობიერებასა და იმედის გაცრუებას ასახავს.

შიო არაგვისპირელის ბიოგრაფიულ-ცხოვრებისეული დეტალებიდან ირკვევა, რომ ავტორსა და მის პერსონაჟებს იდუმალი ერთიანობა აქვთ. მწერლის ნატურაში დაუნჯებული პიროვნული ნიშან-თვისებები, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ქვეცნობიერად გადადის მისი პერსონაჟე-

ბის მოქმედებაში. შიო არაგვისპირელის უბის წიგნაკში ასეთი ჩანა-წერია: „მწერალი-ხელოვანი მხოლოდ მოგონებებით გვიხატავს. არ შეუძლიან ხელოვან-მწერალს იმ დროს წერა, როდესაც შთაბეჭდილება ხდება. ის მაშინ იკვებება, იტაცება“. ალბათ, ამიტომაც მოხდა, რომ შიო არაგვისპირელი ვეტა ყიფიანთან სამიჯნურო მარცხს ცამეტი წლის შემდეგ, 1909 წელს გამოეხმაურა ნოველით „ჩემი სამშობლო ჩემი გულია“. თხზულების მთავარ პერსონაჟს – გაბროს რწმენა შეერყა ქართველი ქალის სულიერ სიდიადეზე, როდესაც მისთვის სათაყვანებელი ქალის თვალთმაქცობის ამბავი გაიგო. ასეთივე ბედი ეწია ავტორსაც ვეტა ყიფიანისაგან დაგვიანებული, შეურაცხმყოფელი ბარათის მიღების შემდეგ. განსაკუთრებით განიცადა შიომ ვეტას მიერ მისი პირადი გრძნობების საქვეყნოდ გამოაშკარავება. ალბათ, აქედან მოდის არაგვისპირელის თხზულებებში გულგატეხილობა და სკეპტიციზმი, ზოგადად, ადამიანისა და სიყვარულის მიმართ. ამიტომაც შეეცადა მწერალი ცხოვრებისეული და ბიოგრაფიული მასალის გარდასახვით, სიყვარულისათვის მოეშორებინა ის შარავანდედი, რითაც მას საუკუნეთა მანძილზე ამკობდნენ მწერლები. „მისი ნოველების მიღმა დგას კაცი, რომელიც დასცინის, ამცირებს, აუფასურებს ტრფიალების გრძნობას, როგორც ყალბსა და მატყუარას... ქართულ მწერლობაში არავის უწერია ამდენი და ესოდენი გზნებით სიყვარულის უარსაყოფად. თითქოს აღსდგა თეოლოგიური შეგონება ქალის მაცდურ ბუნებაზე იმ ღვთის მსახურის შვილის არსებაში, რომელსაც სასულიერო სემინარია ჰქონდა დამთავრებული“ (სიგუა 2002: 31).

ნოველაში „სულ ერთია“... მწერალი აღგვიწერს ბრწყინვალე ნოდებიდან გამოსული თეკლეს თავგადასავალს, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარს განათლებული, პატიოსანი, ხელმოკლე მასწავლებელი კიკო ხეველი, მაგრამ დიდების მოყვარული და ამპარტავანი თეკლე სულელი და უშნო არჩილის გვარიშვილობამ და სიმდიდრემ მოხიბლა. ნოველის ბოლოს უზნეო, მოქეიფე ქმრისგან შეურაცხყოფილი და დამცირებული ქალი ჭირის ოფლს იწმენდს. მიხეილ ზანდუკელის თვალსაზრისით, ამ ეტიუდის დაწერა შიო არაგვისპირელს, შესაძლებელია, შთააგონა მისმა პირადმა გატაცებამ ელისაბედ (ვეტა) ყიფიანით. ცნობილია, ამგვარ შემთხვევებში სავალდებულო არ არის, მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი ისე იყოს გადმოცემული, როგორც ეს სინამდვილეში ხდება (ზანდუკელი 1966: 78).

უარყოფილი სიყვარულის ისტორია ლამის ტრაგედიად იქცა მწერლისათვის. მისი ფსიქოლოგიური ნატურისათვის ეს წარუმატებელი

რომანი საბაბი აღმოჩნდა ახალი მხატვრული ხედვის ხორცშესასხმელად. ერთ ჩანანერში იგი წერს: „როცა მამულის შექმნა გინდა განსასვენებლად, უეჭველია ყოველივეს ჩხრეკას იწყებ. ქალი კი, რომელიც მე უნდა მეკუთვნოდეს, მხოლოდ პირსახეს მიჩვენებს და სულს... ბადე... ვიდრე ასეთ გარემოებაშია, შეუძლებელია ნამდვილი, თავისუფალი სიყვარული.“

მწერალი ზედმინევენითი სისწორით აღწერს დროის მიერ მოტანილი ტრადიციისა და ხასიათის გადაგვარების ნიშნებს. თანამედროვე ოჯახში სიყვარულის ნაცვლად სიცრუემ და ლალატმა დაისადგურა: „ქმარი ქალისთვის ფარია, ფარდაა... კაცი თუ ქალი ორივე ლალატობენ. საქმით თუ არა განზრახვით მაინც; განზრახვით ლალატი და საქმით ორივე ერთია, ორივე ლალატია და არაფრით განსხვავდება... საცა ლალატია, იქ ერთობას ადგილი არა აქვს“ (არაგვისპირელი 1961: 299–302).

ნოველებში „ხითხითებს და ხითხითებს“, „ქარი კი ამ დროს ზუოდა, კვნესოდა და გმინავდა“, „ბალლი ყოფილხარ“ შიო არაგვისპირელი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობითა და მხატვრული სიფაქიზით აღბეჭდავს რეალისტური ყოფის სულისშემძვრელ სურათებს. მისი აზრით, ამქვეყნად მხოლოდ ლალატი და გაუტანლობა ზეიმობს, „ზედმეტ ტვირთად“ იქცა გულწრფელობა, სინმინდე, პატიოსნება. თხზულება „ქარი კი ამ დროს ზუოდა, კვნესოდა და გმინავდა“ ტიპოლოგიურ მსგავსებას ამჟღავნებს მოპასანის ნოველასთან „სამკაულები“, რომელშიც ასევე ნაჩვენებია სიცრუესა და ანგარებაზე აგებული ცოლქმრული ურთიერთობა.

როგორც ვხედავთ, შიო არაგვისპირელი სკეპტიკურადაა განწყობილი სიყვარულის მიმართ. იგი განაზოგადებს და მხატვრულ სიტყვად აქცევს მძაფრ შინაგან ტკივილებს. მისი აზრით, ახალ დროში დაიკარგა ჭეშმარიტი სიყვარული, ყველაფერი, როგორც ნივთი, ფულით იზომება („სულ ერთია“, „მომილოცნია ახალი წელი“). გულწრფელ გრძნობას არავითარი კავშირი არა აქვს სინამდვილესთან. ახალმა დრომ ქალს მოაშორა რომანტიკული შარავანდედი და მისი ნამდვილი სახე დაგვანახა. იგი ამპარტავან, ცრუ, მოლაღატე არსებად იქცა. ამის ერთ-ერთ მიზეზად მწერალი სოციალურ პრობლემებს მიიჩნევს. შიო არაგვისპირელის თხზულებებიდან მხოლოდ ორი ნოველა („გიული“ და „ის“) ასახავს უანგარო, გულწრფელ სიყვარულს.

შიო არაგვისპირელს არაერთი ნაწარმოები აქვს შექმნილი ბიბლიურ სიუჟეტზე. ამ თემაზე წერისას იგი ხშირად მიმართავს ასეთ ხერხს: ნოველებს ურთავს ქვესათაურებს: „საადღგომო ეტიუდი“, „სამოზაო ლეგენდა“, „ნაადღგომევი ეტიუდი“. ასე დასათაურებულ ნა-

წარმოებებს შორის განსაკუთრებული ინტერესით იკითხება ნოველები: „ბაბლო კი“, „პირველი მონაფე“, „ჭემმარიტად“, „იოდა“. საინტერესოა აგრეთვე ბიბლიურ თემებზე შექმნილი სხვა ნაწარმოებები: „მაცდური“, „ყოფილ სამოთხეში“, „საშობაო ჩვენება“, „ნააღდგომევი ეტიუდი“, „სხვადასხვა რამ“, „შობაა!“ „მესსია“ (კოჭლოშვილი 2003: 78–79).

შოი არაგვისპირელს დიდი წვლილი მიუძღვის საყმანვილო ლიტერატურის განვითარებაშიც. არაგვის ხეობაში გატარებულმა ბავშვობის წლებმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა მომავალი მწერლის ცნობიერებაზე. შოი არაგვისპირელს შეუყვარდა სოფელი, მშრომელი ადამიანი, მწერალმა ყმანვილობისდროინდელი მოგონებები მხატვრულ სიტყვაში გააცოცხლა და ნოველებად გარდაქმნა. სამწუხაროდ, მათში უფრო მეტი სევდა და ტკივილი იფარება, ვიდრე ბავშვური სილაღე და უდარდლობა.

შოი არაგვისპირელის საბავშვო ნოველები მოზარდებს კეთილშობილურ მისწრაფებებს უნერგავს და ჰუმანურ გრძნობებს უღვივებს. ისინი ისეთი მხატვრული უშუალობით გამოირჩევა, რომ დიდებიც სიამოვნებით კითხულობენ.

სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარულის იდეაა გატარებული შოი არაგვისპირელის ნოველაში „მინა“. ეს თხზულება შოი არაგვისპირელის შემოქმედებაში ერთ–ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში შედიოდა სასკოლო სახელმძღვანელოებში. მასში აღწერილია რუსი მოხელეების მიერ ქართველი ხალხის აუტანელი ტანჯვა. ნოველის მთავარი პერსონაჟის ბერა ობლაიძის სახის დახატვით მწერალს თავის თანამედროვე ქართველებში პატრიოტიზმის გაძლიერება სურს.

შოი არაგვისპირელი კარგად იცნობს მოზარდთა ფსიქოლოგიას. იცის, რომ ბავშვს ფაქიზი ალლო აქვს. იგი სწრაფად ხვდება სიცრუეს და ერთი პატარა შეცდომის გამოც კი უარყოფითად განწყობა მოთხრობილისადმი. ამიტომაც არის, რომ საბავშვო ნაწარმოებებს შოი არაგვისპირელი განსაკუთრებული დამაჯერებლობით, ბუნებრივობითა და მიმზიდველობით წერს.

ცხოველებისა და ფრინველების სიყვარული აფაქიზებს ბავშვის სულს. შოი არაგვისპირელი მათდამი სათუთ დამოკიდებულებას ითხოვს. ეს თემა ახალი არ არის ქართულ ლიტერატურაში. საამისოდ აკაკისა და ვაჟას პოეზიაც იკმარებდა, მაგრამ შოი არაგვისპირელმა ზნეობრივი პრინციპების წინ წამოწევით კიდევ ერთხელ შეგვახსენა ჭემმარიტი საბავშვო მწერლობის მოვალეობა: მოზარდში ჰუმანური გრძნობების გაღვივება და მაღალი იდეალებისკენ სწრაფვის განვი-

თარება. ამ მხრივ აღსანიშნავია ნოველები „მოგონება“, „ჩემო შვინდავ!“

შიო არაგვისპირელმა კარგად იცის, რომ აგრესიულობის აღმოფხვრას დიდი მნიშვნელობა აქვს მოზარდებში, როდესაც მისი ნიშნები ჩამოყალიბების პროცესშია და ჯერ კიდევ შესაძლებელია დროული ზომების მიღება. ბავშვი ადრეულ ასაკში უნდა შეეჩვიოს შრომას, წესრიგს. ნოველაში „საჩივარი“ ავტორი მოგვითხრობს, თუ როგორ დააზიანეს პატარა ნათელამ და ბიძიკომ თავიანთი ნივთები, რომლებმაც ამის გამო გადაწყვიტეს, რომ წყენა ბავშვების მშობლებთან გამოეხატათ.

შიო არაგვისპირელის საბავშვო ნოველათა ერთ ნაწილში ძლიერია ხალხოსნური ტენდენცია. ამ მხრივ საყურადღებოა „მამას მინა მივაყალღე“, რომელიც, მართალია, საბავშვო თხზულებათა ჩარჩოებში ვერ ჩაეტევა, მაგრამ თავისი შინაარსითა და ბავშვის სახის მხატვრული ჩვენებით ერთ-ერთ საინტერესო ნოველას წარმოადგენს.

გლახთა ცხოვრებიდან აღებული ერთი ტიპური ეპიზოდის გადმოცემით მკითხველი ეცნობა სოფელს, ხალხის უნუგეშო ყოფას. მწერალი დიდი რეალისტური ძალით გვიჩვენებს, თუ როგორ იჭრება სასტიკი სინამდვილე ადამიანის ცხოვრებაში და ყმანვილს ართმევს ბავშვურ რწმენასა და სიხარულს. მოზარდს ბავშვობა აღარ აქვს: ოთხი წლის გოგონაც კი ჩაბმულია ცხოვრების ორომტრიალში.

შიო არაგვისპირელი დედაშვილობის უფაქიზეს ნიუანსებსაც შეეხო. ეს საკითხი მარადიული თემაა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. დედა არის ადამიანი, რომელმაც სიტყვით უთქმელი ტანჯვის მიუხედავად შვილები უნდა აღზარდოს, ბოლომდე გასცეს სითბო და სიყვარული, სანაცვლოდ კი არაფერი მიიღოს. „მხოლოდ გული ხედავს კარგად, თვალს არ ძალუძს დაინახოს ის, რაც მთავარია და არსებითი“ – ეკვიუპერის ამ მოსაზრებას ადასტურებს შიო არაგვისპირელის ნოველა „ბედნიერი დედა“, რომლითაც ავტორი ბავშვებს დედის უსაზღვრო სიყვარულსა და პატივისცემას შთააგონებს.

შიო არაგვისპირელი მოზარდთა პრობლემების გადაჭრას ყველაზე აუცილებელ და მნიშვნელოვან საქმედ თვლის. მისი აზრით, ბავშვი ხშირად ვერ აცნობიერებს, თუ რა უბედურება მოაქვს მის მიერ გადადმულ არასწორ ნაბიჯს. ერთ ხელნაწერში მწერალი გულისტკივილით წერს: „მოზარდთ არ ესმით ცხოვრების მნიშვნელობა, ამისთვის ასე ადვილად იკლავენ თავს. ვერ ჰგრძნობენ იმის მშობლები, რა მწუხარებით ცდილობენ, რომ არა აკლდეთ რა... ცხოვრებას მხოლოდ მაშინ (და)აფასებენ, როდესაც იგრძნობენ, რომ ეს ყველაფერი წარმავალია და... სასურველი ვიდრე ბუნება ანდერძს აუგებს“...

შიო არაგვისპირელი, როგორც ნოვატორი, შემთხვევით არც ზეპირსიტყვიერებით დაინტერესებულა. მითის ახლებური გააზრებით

მან ახალ შინაარსი შესძენა თავის ნოველებს, ღრმა ფსიქოლოგიზმით დატვირთა და გამოსახვის ორიგინალური ფორმებით გაამდიდრა. მის ნოველაში „მიჯაჭული ამირანი“ ხალხური ამირანი მწერლის პოეტური შთაგონების წყაროდ იქცა და ახალი შინაარსი და ღრმა ფსიქოლოგიზმი შეიძინა. ძირითადი იდეა, რომელიც ხალხურ ამირანსა და შიო არაგვისპირელის პერსონაჟს თავიდან ბოლომდე გასდევს – თავისუფლების სიყვარულია. შიო არაგვისპირელის ამირანი უხვად ითავსებს ფოლკლორული გმირის თვისებებს. იგი მოგვაგონებს ბერძნულ პრომეთეს, ოსური ნართების ბათრადს, სომხური ეპოსის მჰერს, აფხაზ აბრსკილს და მეგრელ არამხუტუს.

პრომეთე „ამირან-ართავაზდის სახემ შიო არაგვისპირელს მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალება მისცა. მითოსური გმირის თემაზე შექმნილი კიდევ ერთი ნოველა „ამირანი“, მართალია, ფრაგმენტის სახით შემოგვრჩა, მაგრამ მასში მაინც გამოიკვეთა მწერლის მისწრაფება, კვლავ ეთქვა თავისი სიტყვა იმ პრობლემის შესახებ, რომელიც ქართველი ხალხის საუკუნოვან ფიქრად იქცა.

საზღაპრო ეპოსი არაერთი დიდი მწერლის მასაზრდოებელი წყაროა. გამონაკლისს არც შიო არაგვისპირელი წარმოადგენს. ზღაპარში ავტორი გულისხმობს მოგონილ, შეთხზულ ამბავს, იმას, რასაც რეალობის საპირისპირო ცნების როლი აკისრია. ნოველისტური ზღაპრის ნიმუშებია: „და-ძმა“, „შემუსვრილი სამი მცნება“, „გრძნეული ციხე“, „კურცხალია და ხატი“, „ოლოლები“, „ბრძენი ვეზირი“, „საჩივარი“ (დაუმთავრებელი თხზულებები: „მოხუცი და მარილის ქვა“, „გიჟი დედოფალი“). რაც შეეხება რომან „გაბზარულ გულს“, ავტორი მას დასაწყისშივე აძლევს ლეგენდის სახეს და მკითხველს წინასწარ აფრთხილებს, რომ ეს ზღაპარია და არა რეალურად მომხდარი ამბავი. მაგრამ თუ ჰგეგმს დაფუჯერებთ, რომ თვით უაღრესად განყენებულ ლეგენდაშიაც კი უკუფენილია ადამიანის რეალური ცხოვრება, მაშინ შიო არაგვისპირელის პროზის აღნიშნული ფორმა მხოლოდ პოეტური ხერხია ცხოვრებისეული ჭეშმარიტების მხატვრული წარმოსახვისათვის.

ფოლკლორული საწყისი „გაბზარულ გულში“ XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ პროზაში მითოლოგიზაციის პროცესის ერთ-ერთი საგულისხმო გამოვლინებაა.

რომანის დასაწყისი ქართული ზღაპრის ტრადიციულ დასაწყისს იმეორებს: „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი ვინ იქნებოდა!“ მთავარ გმირებსაც ზღაპრული საწყისით ვეცნობით. რომანის პერიპეტიები, სიუჟეტური ხაზი მზეთუნახავი ეთერის გარშემოა კონცენტრირებული. არაგვისპირელის მიერ მთავარი პერსონაჟის სახელის არჩევანი ხალხურ „ეთერიანთან“ ინტერპრეტაციულ გადაძახილზე

მიგვითითებს. მზეთუნახავი დიდ მსგავსებას ამყლავნებს ასევე აკაკის „ნათელასთან“.

შიო არაგვისპირელი თავის შემოქმედებაში ფართოდ იყენებს ხალხურ თქმულებებს. მის უბის წიგნაკში ასეთი ჩანაწერია: „შვიდ წელიწადში ერთხელ წყალს ჩაეძინება რამდენიმე წუთით და ამ დროს თუ ვინმემ შეჰნიშნა ეს და ინატრა რამე, აუსრულდება. ღმერთს კი შვიდ-ათასი წლის განმავლობაში გამოეღვიძება და ამ დროს ყოველივე მომხდარი ამბავი ერთ წუთს თვალ-წინ წარმოუდგებაო.“ ეს თქმულება მწერალს გამოყენებული აქვს ნოველებში „თავბერა“ და „ღვთის თვალი“.

შიო არაგვისპირელის ნოველა – „ღვინის ქურდი“ დავით კლდიაშვილისეზური ნაღვლიანი იუმორითაა დაწერილი. თხზულებას წამძღვარებული აქვს ქვესათაური – „ქიზიყელებზე ქართლში გაგო-წილი ჰატარა ამბავი“. გონივრულად ჩაქსოვილი ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული მასალა (გლეხის ლაღობა, უწყინარი ხუმრობა-სიმარჯვე) აძლიერებს ნოველის მხატვრულობას.

ღვინის ქურდობის შესახებ ექვსი თუ შვიდი სხვადასხვაგვარი თქმულება არსებობს. ყველა ამ თქმულებაში საერთო ის არის, რომ ღვინის მოსაპარავად სხვის მარანში შეხიზნულები იქვე სმას იწყებენ და თან სიმღერას მიაყოლებენ. ეს წრეგადასული გაუფრთხილებლობა, ჩვენი აზრით, დაკავშირებულია ქართველი კაცის ჩვეულებასთან ღვინის სმის დროს უთუოდ სიმღერით შეიქცეოს თავი.

მთლიანად ხალხური თქმულების მიხედვით არის დაწერილი შიო არაგვისპირელის სამმოქმედებიანი დრამა „შიო თავადი“.

მწერლის ჩანაწერების საშუალებით ხალხური თამაშების ნიმუშებიც შემოგვრჩა. ისინი ერთგვარ მინიატურულ სარკეს წარმოადგენენ, რომლებშიც ძველი ნივთიერი და სულიერი კულტურა ირეკლება. ხალხური თამაშების მსგავსად, მწერლის მიერ შეკრებილი შელოცვებიც მრავალფეროვანი და საინტერესოა, რადგანაც მზერის მიმართვა ქართული წეს-ჩვეულებებისკენ იმ დროს იშვიათობას წარმოადგენდა.

ამრიგად, შიო არაგვისპირელი XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ნოვატორად იქნა მიჩნეული ქართულ კრიტიკაში. მან ქართულ მწერლობაში დაამკვიდრა გამოსახვის ორიგინალური ფორმა. მისი ნოვატორობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია ადამიანის ფსიქოლოგიის მხატვრული ასახვა, სოფლის სურათების ორიგინალური კუთხით წარმოჩენა, ინტიმის მრავალფეროვნება, ქართველი ქალის იდეალის მსხვრევა, ამორალიზმის გაბატონება, ფოლკლორულ ტრადიციათა ასახვა და ნოველების სათაურთა ტრადიციულისაგან განსხვავებული კუთხით წარმოჩენა.

დამონებები:

არაგვისპირელი 1961: არაგვისპირელი შ. *მოთხრობები*. თბილისი: 1961.

ზანდუკელი 1966: ზანდუკელი მ. *შოი არაგვისპირელი*. თბილისი: 1966.

ზანდუკელი 1989: ზანდუკელი მ. თხზულებანი. ტ. V. თბილისი: 1989.

კოტეტიშვილი 1915: კოტეტიშვილი ვ. *შავი ნიგნი*. პეტერბურგი: 1915.

კოჭლოშვილი 2003: კოჭლოშვილი ნ. *შოი არაგვისპირელის ცხოვრება და შემოქმედება (ახალი მასალების მიხედვით)*. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისი: 2003.

კუტივაძე 2005: კუტივაძე ნ. *შოი არაგვისპირელისა და გი დე მოპასანის ნოველათა ურთიერთმიმართებისათვის*. „ქართველური მემკვიდრეობა“. IX. 2005.

მიქაბერიძე 1982: მიქაბერიძე ა. *ლიტერატურის მატრიანე*. № 7–8. თბილისი: „საბჭოთა საქართველი“. 1982.

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „დიდოსტატი“, 2002.

ჩხეიძე 1967: ჩხეიძე ო. სამყარო შოი არაგვისპირელისა. ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. № 50. 1967.

ცისკარიძე 1972: ცისკარიძე ვ. *უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის საკითხები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1972.

VIKTORIIA IVANENKO

Ukraine, Kiev

Kiev National Linguistic University

Scottish/Glaswegian Dasein and Breaking of Narrative Traditions in James Kelman's Collection of Short Stories *Greyhound for Breakfast* (1987)

Martin Heidegger's concept of Dasein is interpreted through mediation of an immediate world of Scottishness and through awareness of this mediation and belonging. This Scottish Dasein construction is closely connected to the peculiarities of the notion of Scottishness in the 1980s-'90s, particularly in the region of Glasgow. Glaswegian Scottishness in the '80s-'90s inevitably carries the imprint of political and social modality as it derives from the struggle and antagonism with the Thatcher's politics of shutting down mineworks, steelworks and some other heavy industries in the region, which immediately brought people to poverty, existential hopelessness, inability to make sense of one's Being.

James Kelman's *Greyhound for Breakfast* was published in 1987. It consists of forty-seven short stories that manifest themselves as a certain Scottish (Glaswegian) Dasein. Kelman writes out a Glaswegian Being-in-the-world that is trying to understand itself getting engaged with the world outside and mediated by the Self. Sometimes this Being is just simply trying to prove its own existence. In order to present the transformations of this Scottish Dasein Kelman breaks away from the traditional narrative patterns in literature. Dialogues as monologues, first-and-third person mode of narration, plotlessness, the use of the vernacular – these are the few techniques that Kelman uses to give Scottish/Glaswegian Being-in-the-world its distinctive literary form.

Key words: *Dasein, everydayness, plotlessness, Being-with Other, modes of narration, first-and-third person narration.*

The publication of Heidegger's masterpiece, *Sein und Zeit (Being and Time)*, in 1927 was a milestone in philosophical thought. Since the time of René Descartes Western philosophy has tried to establish a secure grounding for the human knowledge of the world on the basis of phenomena or experiences about which an individual could be certain. Cartesian approach presupposed a conception of the individual as a mere thinking subject who is radically distinct from the world and therefore is epistemologically isolated from it. However, for Heidegger, Being is deeply involved with the world. The fundamental feature of *Dasein* is "Being-in-the-world" (which means already being caught up in, involved with, or committed to other individuals and things). *Dasein's* practical involvements and commitments are ontologically more basic than the thinking subject and its immanent abstractions. *Being and Time* gives prominence to such ontological concepts as "world," "everydayness," and "Being-with" Other (Heidegger 2008). The condition of "being-thrown-in-the world" presupposes a certain attitude to the world and to the Self, where the concept of interaction comes to play the central role. According to Heidegger, any human Being experiences the reciprocal influence of certain immediate objects, people, relations that construct this Being. Thus, Being could not be identified as a certain fixed or established entity (as it presents itself in Cartesian philosophy), but rather as a process of infinite construction that opens up to its finite end – its own death (Heidegger 2008). This Being opposes to Nothingness and is constantly trying to establish its presence in the texture of life.

James Kelman's collection of short stories *Greyhound for Breakfast* was first published in the UK in 1987 and contains forty-seven short stories that in a

specific manner ask the question of meaning and purpose of Being. The specific nature of Kelman's questioning could be interpreted through the fact that James Kelman has always seen himself as a Glaswegian working-class writer, and the question that preoccupied him most was the question of finding a distinctive working-class voice that would speak to the readers from the pages of his text. In one of his interviews the writer claims:

Go and write any story at all, providing of course you stay within the bounds, not the bounds of decency or propriety or anything tangible; because that is not the way it works. Nobody issues such instructions. It is all carried out by a series of nudges and winks and tacit agreements. What it amounts to is: go and write a story about a bunch of guys who stand talking in a pub all day but if you have them talking then do not have them talking the language they talk.

Pardon?

Write a story wherein people are talking but not talking the language they talk (Kelman cited in Craig 2010:76).

It is clear that form and language are important to Kelman since they both are the only instruments that allow him to voice the presence of a working-class Scottish mentality, and the peculiarities of its Being as well as its Being-with-Other. Thus, the collection of short stories *Greyhound for Breakfast* could be read as a quest for presenting and re-presenting Scottish working-class Dasein in literature. In Kelman's prose the working-class Glasgow manifests that world of "everydayness" where human Being defines itself both via myriads of immediate involvements with objects /people, and via the language that Heidegger calls "idle talk" (Heidegger 2008).

It is common knowledge that Dasein literally means 'being-there'. While reading Kelman's short stories it is essential to ask the following questions: 1) what is the meaning of 'being' in the 'there' of Glasgow; 2) how could this 'being-in-Glasgow' reach out to the reader and not become an objectified representation; 3) what does the 'everydayness' of Dasein in Glasgow working-class community look like? These are the questions that I'm trying to address in this article arguing that *Greyhound for Breakfast* is the fictional interpretation of Heideggerian existential philosophy that manifests itself by means of breaking away from narrative traditions.

Everydayness, the plot, and the vernacular

In his article *Kelman and the Short Story* Adrian Hunter argues that "characteristic of Kelman's stories is their 'straight concreteness', as Kelman himself

puts it 'there's only facts being stated there's no [...] value judgement'... Kelman organises his conspicuously 'plotless' stories around quotidian incidents that are not elaborated to any conclusion or embedded within the larger sense-making narrative structures; events unfold sequentially, in the manner one would expect of realist fiction, but the sense of meaningful consequence arising from them is scrupulously suppressed" (Hunter 2010: 44). It's difficult to disagree that the mentioned by Hunter kind of 'plotlessness' is a distinctive feature of Kelman's writing in general. However, in case of *Greyhound for Breakfast* it would be fair to say that the short stories differ in the degree of 'plotlessness'. Some of them (like 'Renee', 'Let that be a lesson' etc.) are quite 'plotful' while others (like 'of the spirit', 'Getting Outside', 'Good intentions') are very far from the idea of the plot. Thus, the plot becomes one of the basic narrative categories that Kelman re-thinks and re-interprets in his representations of Scottish Dasein.

E. M. Forster defined plot as the cause-and-effect relationship between events in a story (Forster 1956). The idea of causality is also crucial in the definitions of plot by Russian formalists (Shklovsky 1925; Tomashevsky 1999). Thus, causality lies at the core of the narrative, whereas 'being-in-the-world' and immediate involvement with it is often devoid of such causality. In everyday life things just happen, and a lot of them are far from being explained from a causative-consecutive stand. Everydayness of Dasein often manifests itself through the inability to understand 'why me?' or 'why am I going through this right now?'. Heidegger points out that the lack of perspective is lost in human beings by means of practical catching up with the world. The lack of causality in real existence is at the opposite end to the classical realist fiction (and Kelman claims to be a realist writer) that has always tried to establish the idea of causality in a narrative i.e. to construct the illusion of reality where everything could be explained. In his *Greyhound for Breakfast* Kelman breaks away from the causality of the plot in various degrees to let Dasein speak for itself without being objectified, spoken for, or suppressed by the illusion of 'meaning'. Many of his 'plotless' short stories are just random accounts of everydayness, mere cuts of Being. Thus, in *Even money* the narrator talks about a stranger who is following the lady, about the distance between them, about his own impressions of the people he's talking about. The characters just pass the narrator/observer, while he can't even decide whether the characters know each other or not, if they passed along each other a couple of minutes before or not, if the man was even planning to come up to the lady or not, and that's the end of the 'story'. This short story looks like a part of the conversation about nothing overheard somewhere in a pub or in a public transport: "He looked to be following her in an offhand kind of fashion. When she stopped

outside the post office he paused. In she went. But just as you were thinking, Aw aye, there he goes... Naw; he didn't, he just walked on" (Kelman 1987:34). In terms of greater narrative perspective, causality, reason, this story is pointless, but this is what everyday life is. Extradiegetic narrator who speaks Glasgow patter is getting involved with a pair of people he sees for a brief moment in his life, and that's it. As it has been mentioned earlier, this is typical characteristic of Dasein: to come across people every day, give them a tiny thought and proceed further without ever remembering them. What is interesting though, that the narrator of *Even money* calls his reflections 'a story': "Anyhow, back to the story, the distance between the pair amounted to twenty yards..." (Kelman 1987:34). This seems to be an accurate definition along with the Forester's one since the latter claims that the simple sequence of events without causality is a 'story' rather than 'a plot' (Forester 1956). Thus, Kelman also seems to give theoretical hint for a possible reading of such short stories as *Even money*.

This attitude to the Self and to the world of Glasgow through immediate involvement with quotidian objects is characteristic of many other short stories in the collection. It brings to the forefront the Glaswegian Dasein of getting lost in the daily routine of pointless interactions and is represented in breaking away from the narrative category of the plot. In *An old story* Kelman once again brings up the idea of the impossibility of the plot. In this short story the narrator is talking to somebody unidentified and is trying to tell a story, but fails to do so. The unidentified narrator's addressee could be anyone, including the narrator himself. The story hints at the idea that it doesn't really matter whom one is talking to since one can't really communicate anything. There is a sense of isolation in the space 'within' Being-in the world. The lack of perspective, as well as the lack of agency, identifies this type of Scottish working-class Dasein:

It concerns a lassie, right? And she's in this depressed state, because of her boyfriend probably-eh?

I don't want to tell it.

But you've got to tell it. You've got to tell it. Unless... if it's no really a story at all.

Oh aye Christ it's a story, don't worry about that (Kelman 1987:198).

Dasein is represented not only by means of breaking away from the plot, but also in the use of the Glasgow patter. Considering the question of what it means 'to be' in the 'there' of Glasgow, this short story gives a clear answer: 'to be' means to do the talking right in the middle of everydayness and, moreover, to do so in a distinctive local manner. Scottish/Glaswegian Dasein for Kelman originates in the use of the Glasgow patter, as this dialect is often the only thing

–(the only story) – that is ‘happening’ in Kelman’s short stories. Paradoxically enough, sometimes the meaningless of everyday involvement with the world becomes quite meaningful for Kelman’s characters due to their use of Glasgow dialect. This happens when characters’ Dasein (the process of existence) seeks self-grounding, and it turns out that the only thing it can ground itself upon is speech (the ability to voice anything). Thus, in *Samaritans* (the ‘plotless’ account of giving away the last cigarette to a stranger with money) as well as in *Manchester in July* (a ‘story’ about a sudden TV switch off on a Thursday or Friday night) a pointless everyday involvement turns into a meaningful event through the ‘estrangement’ technique of the vernacular (Hames 2010: 90), for it can adequately express the state of disappointment and anger that Kelman’s characters are going through continuously. In *Greyhound for Breakfast* it’s often the vernacular, not the narrative scene that becomes the climax of the ‘story’.

So okay I mean you don’t like to see a cunt without a smoke.

Okay, I says, here.

Ta...

Fair enough, I says, I’ve been skint myself.

Aw it’s no that, he says, I’m no skint...

Good, I says, but I’m thinking well fuck you as well, that’s my last fag man
I mean jesus christ almighty (Kelman 1987:62).

This self-grounding in speech that is meant to be meaningful, but fails to be so, is something that Heidegger calls ‘idle talk’. He claims: “Because Dasein first dwells in the Anyone, which in turn is interpreted in idle talk, the tendency to cover up appears right in the tendency of Dasein’s being toward the Anyone” (Heidegger 2008: 273). According to Heidegger, idle talk doesn’t open up one’s possibilities, but limits them instead, and ultimately aims at escaping the understanding of one’s death. Kelman’s characters keep talking in order to prove their presence, their existence, and their meaning in the meaningless interaction with everydayness of Glasgow, their vernacular being the climax of their ‘life-stories’.

‘Being-with’ Other and modes of narration.

Being that is ‘caught up in, involved with, or committed to other individuals and things’ struggles through its own existence without any accompanying commentary from a Definite Reliable Source. We just meet people, do things,

and then proceed. We make stories after the interactions to justify the things we do. Paul Ricoeur calls these justifications ‘narrative identities’ (Ricoeur 1995). However, what happens right in the process of our everyday ‘Being-with’ Other before the narrative identity is constructed? Or what happens if narrative identity still refuses any superintendent commentary on the ‘everydayness’? Kelman’s short stories in *Greyhound for Breakfast* try to capture this being-in-the-world right in the process of existence before the rise of narrative identity. To be more precise, there is a certain sense of narrative identity in Kelman’s texts, but that narrativity is of a special kind. As it has already been stated this ‘narrativity’ concurs to a special functioning of Glasgow Dasein in breaking away from the plot as a form of dealing with everydayness, and in the use of the Glasgow patter and the vernacular as a means of self-grounding. Moreover, there is another aspect of Dasein that has to do with handling the Other in the texture of everyday interactions. Heidegger calls it ‘being-with’ Other (Heidegger 2008).

Since most of the short stories in the collection represent a quotidien incident devoid of any philosophy or didactics, it seems that for Kelman’s characters ‘being-there’ means being in an immediate interaction with the Other (however undesirable and irritating it may be). There is a great sense of passivity of the subject together with the feeling that the world and the Other are thrown upon it (upon the narrator or the character). The special kind of narrativity that arises from this shock of ‘being-thrown-upon’ is the one that eschews the authoritative commentary, logical thinking, or a view from the side. In order to represent this special Dasein Kelman breaks away from the traditional understanding of the narrative modes.

One of the most exemplary short stories in this respect is *End of a Beginning*. Roddy is a young man who leaves his home in Scotland and arrives in London. He escaped his parent’s control and there’s an overwhelming sensation of freedom that he’s living through. He rents a tiny room and goes to a common kitchen to fix dinner. There arrives a middle-aged man who’s eating a take-away of fish and chips. In a matter of casual interest Roddy asks the man if one should eat in the kitchen or in his own room (since Roddy forgot to ask the landlord about the rules for tenants), and the next thing that happens is that the middle-aged man accuses Roddy of being ‘cheeky’, grabs a bread knife, and shouts that he’ll ‘fix the bastard!’ (Kelman 1987:86).

But the man lumbered towards him, staggering from side to side, the long bread knife held in one hand while the other was raised as if to balance himself.

‘Nooo!’ Screamed Roddy with both his arms up aloft and his body bent as far back as it could go across the sink.

The older man lunged with the knife but he struck it into the front of the sink and he staggered and just managed to correct himself [...]

But the man had steadied himself on the sink and he lunged again with the knife, this time the blade went right into Roddy's stomach.

'Aahhh,' he cried, 'Ahhh...' And he fell back the way.

The older man seemed to totter on because of the force of the strike and then he too fell and lay sprawled on the floor.

Roddy was sitting at an angle with his back to the wall, his eyes open but glazed, one hand held the handle of the knife and the other was on the floor, and the blood was coming out (Kelman 1987: 86-87).

Kelman doesn't offer any conclusions or reasons why this murderous incident happened. There's no reasoning behind old man's actions, not a single hint of why this aggression bursts out. In a classical realist narrative there would have been at least a hint that the older man is on drugs, or drunk, or mental. However, in Kelman's literary manifestation of Dasein there isn't any accompanying commentary that allows to reassure the reader that somewhere 'out there' there is the truth that would make him/her feel comfortable. There is just this deathly encounter for Roddy, and he'd probably never learn why he was killed by this older nameless man. Roddy's Being is solely defined by the interaction with the old man. Kelman would rather leave the reader face to face with the fact of mere 'Being-with' the Other in the purest manifestation of Dasein than objectify this Being in the classical discourse of a third-person narrative. This opposition of experiencing VS explaining could be best described by Julian Barnes' famous words: "Books say: She did this because. Life says: She did this. Books are where things are explained to you; life is where things aren't. I'm not surprised some people prefer books" (Barnes 2009:74). In this respect Kelman offers the type of book that is hardly very different from "life", and Kelman's realism of Dasein is far more realistic than the one we got used to calling "realism" in literary theory.

In some other short stories like *of the spirit*, *This man for fuck sake*, *Good intentions*, or *ONE SUCH PREPARATION* it is quite difficult to tell how exactly 'Being-with' Other is presented. All these texts offer a hint at an immediate interaction or involvement of the character/narrator with some 'others' while this interaction never manifests itself in a structured, meaningful or definite way. Kelman constructs a touch of a 'never-ending process of involvement with the world as mediated through the projects of self' (Heidegger) and there is no presence of a certain knowledgeable entity, or a certain 'truth' in his short stories that would explain the reasons, the nature or the outcome of this fleeting involvement. Thus, in *This man for fuck sake* the reader struggles to understand what has actually

happened to some collective narrator indicated as 'we' and 'this man'. The narrative construction of the short story eschews any possibility of establishing the event itself, leading the reader to the vague feeling of some indelible act inscribed into the context of 'everydayness' and lost within its texture. Here is the full text of the short story:

This man for fuck sake it was terrible seeing him walk down the edge of the pavement. If he'd wanted litter we would've given him it. The trouble is we didn't know it at the time. So all we could do was watch his progress and infer. And even under normal circumstances this is never satisfactory: it has to be readily understood the types of difficulty we labored under. Then that rolling manoeuvre he performed while nearing the points of reference. It looked to be going so fucking straightforward. How can you blame us? You can't, you can't fucking blame us (Kelman1987:126).

All the reader sees is a report on a certain event that is neither defined nor explained. Moreover, this short story could be interpreted in two ways, depending on the type of the narrator we chose to attribute to the text. If there's an intradiegetic narrator, then 'nearing the points of reference' means a certain 'there' in a spatial sense of the word. It's a being 'there' that led to the interaction between the 'we'-narrator and the man-character. On the other hand, if there's an extradiegetic narrator in this text, the interpretation would be quite different as the 'point of reference' would stand for the linguistic representation of a man who escapes such representation and thus signifies the 'being-with-the-other' as being of the narrator with his character who escapes representation without any explanation.

Kelman is not playing epistemological games either in *End of a Beginning*, or in *This man for fuck sake*. What he's doing, he's trying to construct the narrative discourse that is fully coherent with human situation of 'being-in-the world' and 'everydayness' where nothing is explained and nothing is didactic. As Adrian Hunter puts it, Kelman's "stories may narrate the surface of the things, and there may be a lack of discernible significance in the events they retail, but that is Kelman's way of remaining *within* the world he creates, rather than assuming a superior viewing position outside it. His attraction to the short story is to a form that strips away the generic falsifications of plot, narrative determinacy and structural coherence, a form that in its very brevity tends towards the fragmentary, inconclusive, and atomistic..." (Hunter 2010:45). This special kind of narrativity representing Scottish/ Glaswegian Dasein in Kelman requires the use of special narrative techniques.

Thus, Kelman re-interprets the traditional function of the narrator's discourse in the text in the first place. In his interviews the writer often says that the classi-

cal narrative prose in English, or what he calls “Standard English Literary Form” presupposes the presence of the narrator (regardless of the type) that shapes the narrative and uses Standard English as a form of objectifying the things narrated. The narrator’s discourse is a form of control that operates ‘above’ the characters’ discourses, and dominates them as an authority discourse, as a point of reference, as the discourse of ‘the truth’:

In prose fiction I saw the distinction between dialogue and narrative as a summation of the political system; it was simply another method of exclusion, of marginalising and disenfranchising different peoples, cultures, and communities. I was uncomfortable with ‘working-class’ authors who allowed ‘the voice’ of higher authority to control narrative, the place where the psychological drama occurred. How could I write from within my own place and time if I was forced to adopt the ‘received’ language of the ruling class? (Kelman cited by Craig 2010:76).

Kelman finds a way to break away from the dominance of the narrator’s discourse and to render the inexplicable nature of Scottish ‘Being-with’ Other. As Cairns Craig puts it, Kelman’s answer to the narrator’s discourse challenge is “an answer as radical for its time as Joyce’s experiments with ‘stream of consciousness’ in the 1910s – lay in adopting a third-person mode of narration which was not allowed to go beyond the linguistic boundaries of what would have been a first-person narrative. Kelman revised early modernism’s ‘stream-of-consciousness’ revolution to produce a new ‘first-and-third person’ narrative in which the narrator is under sentence to the character’s language rather than the character sentenced by the narrator’s” (Craig 2010:78). This mode of narration (with a few exceptions of first-person narratives) is dominant in the collection *Greyhound for Breakfast* as well as in the rest of Kelman’s major writing. It allows ‘Being-with’ Other (in the form of “being thrown in the world”) not to be objectified i.e. rendered by another authoritative Someone, but rather ‘be there’, the narrator as involved in the immediate Being as his character. First-and-third person narration merges the subject and the object reinforcing Heideggerian idea of the ‘ready-at-hand’. The Other is already there whether one likes it or not i.e. this Other is already inscribed in the texture of Dasein. To sum up, Kelman constructs the text where the very language of narration represents the sensation of immediate interaction in ‘Being-with’ Other and strips the narrator’s discourse of authority, knowledge, and truth.

In the short story *not too long from now tonight will be the last time* the voice of the narrator merges with the voice of the character in the first-and-third-person narration to show the impossibility and the necessity of ‘Being-with’ Other. The

character claims that he is incapable of both understanding his wife and living with her. He considers never returning home as a means of escaping interaction with the world:

He keeps imagining going somewhere else and taking a room perhaps with full board in some place far away where all the people are just people, people he does not know and has no obligation to speak to. There was something good about that. He inhaled the cigarette then raised himself up and bent his knees a couple of times, before pacing on. After a time he slowed, but soon was walking more quickly (Kelman 1987:53).

In the discursive junctures of a first-and-third-person narration there appears the immediate sensation of relation to the world and to the Other. The simultaneous construction of narrative 'inside' and 'outside' the events gives the illusion of insights for the reader. All of a sudden, in the middle of third-person mode of narration, the reader obtains access to character's thoughts. In the end, the reader is not able to tell what he imagined from what was actually narrated. This breaking away from classical narrative modes represents existential re-thinking and re-imagining of literary entities: the narrator, the character, and the reader could experience 'Being-with' each Other. However, this first-and-third person narration also emphasizes the need to go back to the immediate involvement with the Other again and again. Escaping from people is seen as something good, but impossible at the same time. One could just afford not to get involved in the idle talk and that's it. The phrase "there was something good about that" in the grammatical texture of the story is read as an immediate feeling, as a first-hand experience, as a sudden insight that makes Dasein vibrate in its sheer 'involvement' with the niceness of the feeling and the thought. And Kelman in the first-and-third person narration lets this Dasein 'speak' in an unmediated way.

The other thing that Kelman does together with re-interpreting the mode of narration and narrator's discourse is that he also re-interprets the form of the text. Structurally, there is very little distinction (if any) between the dialogues and monologues in his texts. In *Greyhound for Breakfast* such a structure helps render the 'immersion in the public everyday world – the anonymous, identical world of 'the They' and 'the Them' since Heideggerian Dasein gets away from the binary oppositions like subject/object, consciousness/mind, reaffirming the priority of the world (and others) to the Self. In the short story *The one with the dog* (as well as in some others like *Old Francis*, *The Band of Hope*, *The wean and that*) Kelman makes an interesting use of this structural homogeneity. In the short story the first-person narrator who is a beggar gives his impressions on begging,

his beggar fellows, the people he gets the money of, and the dog that has started following him. The narrator tries to oppose himself to the 'world of 'the They' – people with money:

That's a bit like me except I'll say something. Give us a couple of bob. The busfare home. That kind of thing. It doesn't fucking matter. All they have to do is look at you and they know the score. What I do I just stand waiting at the space by the shops. Sometimes you get them with change in their hands [...] Men's the best. Going up to women no so hot because they'll look scared. The men are scared as well but it's no sexual and there's no the same risks with the polis if you get clocked doing it. Sometimes I feel like saying to them give us your jacket ya bastard. It makes me laugh. I've never said it yet. I don't like the cunts and I get annoyed. Sometimes I think ya bastard ye I'm fucking skint and you're no. It's a mistake. It shouldn't fucking matter cause you cant stop it (Kelman 1987:12)

There is no structural heterogeneity in this text: direct speech goes together with the narrative comments and inner monologues in one piece. On one hand, this helps construct the interconnectivity of the Self and the world, reinforces the deconstruction of binary oppositions such as subject/object. On the other hand, this homogeneous text structure points at the failure and the inability of opposing to 'the They'. This short story represents existence in an immediate 'plotless' impression of social inequality and class struggle while its structure indicates that this inequality is so deeply engraved in any single part of human life that it couldn't be recognized immediately. It seems that in ruining the hierarchy of Standard English Literary Form Kelman paradoxically reinforces the inequality and the inability to oppose to the world of the Other in a distinct way. The last sentence of the short story *The one with the dog* could be read in two ways: textually and meta-textually. Textually, it would mean the involvement into the unequal Being with 'the They' (with class struggle as an outcome). Meta-textually, it would point out at Kelman's own narrative innovations in structure and form. One could claim that these innovations lose their initial meaning since the homogeneous text structure only blurs the unbearable and impossible necessity of interactions with the Heideggerian 'They' without any chance to oppose (at least) textually. The Kelmanian homogeneous structure of the text makes the Self always 'at-hand' for the world and the Other.

Thus, while constructing Scottish/Glaswegian Dasein in his *Greyhound for Breakfast* James Kelman breaks away from the narrative traditions and re-interprets major narrative categories such as the plot, the language, the narrator, the narrator's discourse, and the structure of the text. Re-thinking the idea of the 'plot' in its classical sense helps the writer represent how One (das Man) handles

the immediate involvement with everydayness. The use of the vernacular and Glasgow patter in the context of 'plotlessness' in the collection becomes both the means to create sense in the pointless everydayness (since sometimes the use of Glasgow patter is the only thing that is 'happening' in a short story) and the linguistic marker of the story climax. Moreover, Kelman invents the new mode of narration: first-and-third person narration which allows to deconstruct the authority of narrator's discourse and the narrative hierarchy that presupposes the existence of 'the truth'. This new narrative technique demonstrates Glaswegian Dasein in the context of 'Being-with' Other and the impossibility of superintendent overcontrolling discourse of the narrator in the world of never-ending immediate interaction of entities. The narrative innovation characteristic both of *Greyhound for Breakfast* and of Kelman's writing style in general is the homogeneity of the narrative structure of the text. This homogeneity, on one hand, helps to manifest the nature of existential immersion of One with the world of 'the They', but, on the other hand, blurs (or ruins) the oppositions that are important in the struggle of self-identification in Dasein.

BIBLIOGRAPHY:

Barnes 2009: Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Vintage Books, 2009.

Craig 2010: Craig, Cairns. *Kelman's Glasgow Sentence* in Scott Hames (ed.) *The Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Forster 1956: Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. Boston: Mariner Books, 1956.

Hames 2010: Hames, Scott. *Kelman's Art-Speech*. in Scott Hames (ed.) *The Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Heidegger 2008: Heidegger, Martin. *Being and Time*. New York: Harper Perennial Modern Classics (Reprint Edition), 2008.

Hunter 2010: Hunter, Adrian. *Kelman and the Short Story* in Scott Hames (ed.) *The Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Kelman 1987: Kelman, James. *Greyhound for Breakfast*. Edinburgh: Polygon, 1987.

Ricoeur 1995: Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Шкловский 1925: Шкловский, Виктор. *О теории прозы*, Москва: Круг, 1925.

Томашевский 1999: Томашевский, Борис. *Теория литературы*. Москва: Аспект-Пресс, 1999.

ETER INTSKIRVELI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Issue of Transformation of a Biblical Story in Folk Tradition

The Issue of Transformation of a Biblical Story in Folk Tradition is one of the most popular Biblical episodes in Georgian folklore. There are numerous pro-saic and poetic versions which in fact repeat the Biblical text, although there are certain The flood innovations in the so-called “Folk Bible”.

One of such innovations is the story of a buffalo that failed to catch up with Noah’s Arch. This story was well-known to the 18th century Georgian poet David Guramishvili, who dedicated a poem to the Biblical flood and the popular Georgian story of the buffalo.

The very fact that a religious author like Guramishvili offers a folk version of the Biblical story in his works proves that the popularity of the folk version of the Bible. This version formed a significant part of Georgian tradition, and even the author who lived far from his homeland could not avoid the influence of this tradition in his creative works.

Key words: *The flood, The buffalo, Folk Bible, David Guramishvili.*

ეთერ ინსკირველი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ბიბლიური სიუჟეტის ხალხურ ტრადიციაში ტრანსფორმაციის საკითხი

ყველას კარგად ახსოვს მამა-შვილის დიალოგი დავით გურამიშვილის „მზიარული ზაფხულიდან“, სადაც პოეტი ბიბლიური ეპიზოდების საკუთარ გალექსილ ვერსიას გვთავაზობს; ტექსტი თავისთავად საინტერესოა, რადგან ბიბლიური თემების ავტორისეულ გადამუშავებას წარმოადგენს, მით უმეტეს, როცა დავით გურამიშვილი კანონიკურ ტექსტს აპოკრიფულ სიუჟეტებთან ერთად სინთეზში გალექსავს (სტრ. 529-533); მაგალითად, მსოფლიო წარღვნის ეპიზოდს ბიბლიური

ტექსტისთვის სრულიად უცხო კონტექსტით გვთავაზობს. გურამიშვილის თხრობა შემდეგ მოტივებს მოიცავს: ნოეს კიდობანს მიღმა დაავიწყდება კამეჩი, რომელიც სიცხის გამო ლაფში გრილდება; კამეჩი ნოეს ეძახის, რომ ისიც შეიყვანოს კიდობანში; ნოე კამეჩს წარღვნის მოლოდინში ლაფში ნოლის არადროულობას საყვედურობს; კამეჩს ნოეს ძახილით თავისი ენა დაავიწყდა და ამიტომ იძახის ახლა „ნოეს“.*

სწორედ დავით გურამიშვილის პოემაში არის ამ აპოკრიფული მოტივის უძველესი ჩანაწერი და სწორედ დავითიანის წყალობით გახდა ფართო საზოგადოებისთვის ის ცნობილი. ავტორი გალექსავს და თავის პოემაში თითქმის ცვლილების გარეშე იმეორებს ხალხში გავრცელებულ მოტივს, თუმცა იქვე ურთავს განმარტებას, რომ აღნიშნული მოტივი საღმრთო წერილიდან არ არის და გადამწერმა ის უნდა გამოტოვოს: „ეს კამბეჩის ამბავი წიგნში წერილში ვერცადა ვნახე და ისევე მოვშალე. ვინც ეს წიგნი გადასწეროს, ნუღარ დასწერს, ამისთვის რომე რჯულად არ დაიდვას ტყუილი“ (გურამიშვილი 2010: 172).

კამეჩის მოტივი, რომელსაც გურამიშვილი არაკანონიკურად განსაზღვრავს, ფართოდაა გავრცელებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ფოლკლორში. მკვლევარ მიხ. ჩიქოვანის აზრით, დავით გურამიშვილს ეს ლეგენდა ქართლში უნდა გაეგონა (ჩიქოვანი 1955: 40).

ხალხური ვარიანტების მოტივთა შეჯერებით ნარატივი ამგვარ სახეს იღებს: როდესაც ნოემ კიდობნის შენება დაამთავრა, ღმერთის მითითების თანახმად, ყველა სულიერი შეიყვანა შიგ წყვილ-წყვილად.

* „ნოეს კამბეჩი დავიწყებოდა,
სადღაც სიცხითა ლაფში წვებოდა;
კიდობანს გარეთა ყვიროდა მწარეთა
დიდისა ხმითა.

სახელს უძახდა ნოეს კამბეჩი:
„რასათვის ვრჩები სულ უკან ბეჩი?
რასათვის მაგდებო და არ შემაგდებო
მეც კიდობანში?“

ნოემ ჰრქვა კამბეჩს: „ვეჭობ, კამბეჩი
მაგისთვის გერქვას, ყოფილხარ ბეჩი;
რღვნის შიშით გვაქვს ძრწოლა, ლაფშიგან ჩანოლა
რა დროსი იყო?

კინალამ დარჩი მაგ კარგის ბანით!
მაღე ამოდი, ჩამოძვერ ბანით...“

თვისი ენა კამბეჩს დაავიწყდა მას ბეჩს
ნოეს ძახილით.

ამად იძახის კამბეჩი „ნოეს“!

თუ შენ გეგონოს არ სარწმუნო ეს, –
როცა მას ნახევედ, შენ მე დამძრახევედ,
თუ მე ვსტყუოდე!“ (გურამიშვილი 2010: 172)

გარეთ დარჩა მხოლოდ კამეჩი, რომელიც მეტისმეტად დუნე და ზანტი იყო.* მესხური ვარიანტით, „კამეჩი არ ჩაეთია ამ კიდობანში“ (თსუფა: 3821). როდესაც წყალდიდობა დაიწყო, კამეჩი გამოეკიდა ნოეს ძახილით: „ნოე!“ მაგრამ ვერ დაენია. კამეჩის სიშავეს წარღვნის წყალში ყოფნას უკავშირებს ხალხური მთქმელი; ერთი ვარიანტით, კამეჩი წყლის ზედაპირზე ტივტივებდა და ასე გადარჩა ცოცხალი. როცა იხრჩობოდა, „კამეჩი ნოეს უხმობდა – მიშველეო – და ახლაც ამ ხმაზე იმიტომ ბლავის“ (არჯევანიძე 1971: 127-128).

მოტივი საკმაოდ გავრცელებულია და მას, ბუნებრივია, ფოლკლორული ვარიანტებიც აქვს. ის გვხვდება როგორც უძველეს ვარიანტად მიჩნეულ პეტრე უმიკაშვილისეულ ჩანაწერში (1870-1875),** ისე მე-20 საუკუნის 80-იანი წლების ხალხურ ტექსტებში:

კამეჩი უკან მიჰდევდა, აქეთ-იქით გადახამფრა,
კამეჩი ძირში ჩავიდა, ფეხი ჰკრა და იქ გამაგრდა,
იქნა ღვთისგან ბრძანებაი, წამოდგა და ცოხნა შაქნა.
(პოეზია 1973: 107-108)

მკვლევარი ნოდარ შამანაძე, რომელიც XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან იკვლევდა ჩვენთვის საინტერესო საკითხს და სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორში ეძიებდა მოცემულ მოტივს, ის ქართული წარღვნის ლეგენდის ყველაზე ორიგინალურ და საინტერესო ეპიზოდად მიიჩნია, რაკი მსგავს სიუჟეტს ვერსად შეხვდა (შამანაძე 1973: 92).

მოტივი მართლაც იშვიათობაა და ჩვენ მას მხოლოდ აფხაზურ ფოლკლორში მივაგენით. განიხილავს რა მსოფლიო წარღვნის ლეგენდას „აფხაზური ზეპირსიტყვიერების“ ავტორი სერგეი ზუხბა, აღნიშნავს, რომ მსოფლიო ხალხთა ფოლკლორში წარღვნის სიუჟეტზე შე-

* „კამეჩი უზარმაზარი, ღონიერი ცხოველი იყო და ძლივს დაზოზინობდა დედამიწაზე. მისი სიძიმით მინა ზანზარებდა. ფეხს რომ დაადგამდა, მიწაში ეფლოობდა... დანოლილს ადგომა ეზარებოდა. ცხელ დღეებში ლაფში ჩანვებოდა და ადგომას არ იფიქრებდა საღამომდე... ძველად კამეჩი თოვლივით თეთრი ფერისა იყო და ხარივით ბლავდა. ახლა კი ყორანივით შავი ფერისაა და ყროყინებს: ნოე, ნოე ნოეო! – ნოეს ეძახის. ღმერთმა რომ წარღვნა მოავლინა, კამეჩი შავ ტლაპოში იწვა და არხინად იცოხნიდა. წვიმა რომ წამოვიდა, ნოეს კიდობნისაკენ გაემარა ზოზინით, მაგრამ ვერ მოასწრო. წყლები აღიდა. კიდობანი წყალში შეცურდა. კამეჩმა კარგი ცურვა იცოდა, გამოუდგა ცურვით კიდობანს, მაგრამ ვერ დაენია. თანაც ნოემ კარი ჩაკეტა და გარეთ აღარ იყურებოდა. როცა კიდობანს მიუახლოვდა, კამეჩმა აიღო თავი ზევით და ნოეს დაუძახა. ნოემ გამოიხედა, იცნო კამეჩი, გაუღო კარი და კიდობანში შეიყვანა. კამეჩმა სიქარეში ტანის გაბანვა ვეღარ მოასწრო და ამის შემდეგ შავი ფერისა დარჩა, ხოლო როცა ყროყინებს, თავს მაღლა ასწევს და სულ ნოეს ეძახის (სიბრძნე 1964: 255).

** „კამბეჩი მოდის მოყვირის: „მეცა შიგა შემყვანე!“ (უმიკაშვილი 1937: 143).

ქმნილ ლეგენდებს შორის არსად არ გვხვდება კამეჩის მოტივი, გარდა აფხაზური და ქართული ფოლკლორისა (ზუხბა 1988: 170).*

ქართულ-აფხაზურ ფოლკლორს შორის აშკარა ანალოგიაა არა მხოლოდ ნარატივის, არამედ მოტივაციების თვალსაზრისითაც: კამეჩის სიშავის – ლაფთან და ბლავილის აკუსტიკური დაკავშირება ნოეს სახელთან, რაც გვიანდელი ფოლკლორული მოვლენა უნდა იყოს, ასევე გვხვდება აფხაზურ ფოლკლორში: ნარღვნის ეპიზოდის აფხაზური ვარიანტის მიხედვით, ნოეს გემზე მხოლოდ კამეჩის აყვანა ავინყდება. „კამეჩი გაეკიდება მას „ნოე, ნოეს“ ძახილით და ახლაც, თუ ყურს მივუგდებთ, მივხვდებით, რომ კამეჩი როცა ბლავის „ნოე, ნოეო, – იძახის“ (გელაშვილი 2008: 218).

სხვა აფხაზური ვერსიით, როდესაც ნოემ კამეჩის ყოყინი გაიგონა, შეებრალა იგი და ღმერთს შეევედრა, არ დაეხრჩო. ღმერთმა უსმინა და კამეჩი დალოცა, რომ იგი წყალში არასოდეს დამხრჩვალყო და ცურვაც კარგად სცოდნოდა (ჯანაშია 1898: 28). სწორედ ამით აიხსნება აფხაზთა გადმოცემა, რომ ქვეყნად არსებულ ყველა ცხოველზე უკეთ ცურვა კამეჩს შეუძლია (ზუხბა 1988: 169).

კამეჩის განსაკუთრებულ ცურვის უნარზე ყურადღების გამახვილებით იწყება გურული ესქატოლოგიური ნარატივი,** თუმცა ტექსტი გართულებულია და მასში შემოდის და ერთად თავს იყრის რამდენიმე სხვადასხვა მოტივი სხვადასხვა მითოლოგიური ციკლიდან. გურული ვერსიის ორიგინალობა სწორედ მოტივთა ამ ურთიერთკავშირის თვალსაზრისით არის აღსანიშნავი:

* ავტორის თქმით, კამეჩი კატითაა ჩანაცვლებული თურქული მოდგმის ხალხებში, მათ შორის აზერბაიჯანელებში, ოღონდ კამეჩისგან განსხვავებით, კატა ვერ გადარჩება და როდესაც ნოე შეევედრება ალაჰს კატის ხელახლა გაჩენას, ალაჰი შეისმენს და ლომს ცხვირის დაცემინებით ნესტოებიდან ძუ და ხვალი კატა გადმოუცვივდება (ზუხბა 1988: 170).

** „კამეჩი ხჩვაში არ ირჩობა, აი ყველამ ქე იცის ახლა. სიდგან მოხთა, რომ არ ირჩობა კამეჩი, აი ყველამ კი არ იცის. იყო ნარღვნა (ასთუ გამიგონია ძველ ხალხიდგან). გადიდებულმა წყალმა დაარჩო ხალხი. ვინ გადაარჩენდა ამდენ ხალხს და ხედვიან, ჩიტები მოფრინდნენ. ზოგი შავი ზურგიელა ჩიტი იყო თურმე. ფრინავენ აი ჩიტები და გამოყავენ რწმუნებნიანი ხალხი. ერთი ჩიტი ჩავარდა წყალში და კამბეჩად გადაიქცა. ახლა ამანაც დეინყო ხალხის გამოყვანა. როცა ყველა გამიყვანეს დარჩა ერთი კაცი. იმას ნოვე ერქვა. იგი ძალიან რწმუნებნიანი კაცი იყო. დეიკარქა ნოვე. ეძებენ და ეძებენ კამბეჩები, არსით ჩანა ნოვე. ეძახიან და ეძახიან – ნოვე! – მაინც არ გამოჩნდა. იმის მერე კამბეჩები სულ ეძებენ ნოვეს და ვერსა ნიაკვლიეს. სადაც კი დეინახავენ წყალს კამბეჩები ეხლაც შიგ შედიან. ხან ჩანობიან და ნოვეს ეძახიან.

წყალში მაშვინ სამი კამბეჩი დარჩა. შოუდგენენ რქები ერთქამეთს და დეიჭირენ დედუმიწა, რო წყალს არ ნეელო. ახლაც იქინა არიან ის სამი კამბეჩი და რქებით იჭერენ დედუმიწას. სხვა კამბეჩები ნოვეს ეძებენ ისთოვლე.

ასთუ გადაარჩინა დედუმიწა კამბეჩებმა“ (თსუფა: 16467, სოფ. ნაბელავი 19736.).

- ნარღვნის დროს ჩიტებს გამოჰყავთ მორწმუნე ხალხი წყლიდან;
- შავი ჩიტი ჩავარდა წყალში და კამეჩად გადაიქცა;
- კამეჩებად ქცეული ჩიტები ყველას გამოიყვანენ, ნოეს გარდა;
- კამეჩები დღემდე ეძებენ ნოეს და ეძახიან – ნოვე!
- სამი კამეჩი შეუდგა დედამიწას და დაიჭირეს, რომ წყალს არ ნაელო. დღემდე ასე არიან.

უპირველეს ყოვლისა, ტექსტი მნიშვნელოვანია იმით, რომ შეიცავს როგორც ესქატოლოგიურ, ისე კოსმოგონიურ მოტივებს. უფრო მეტიც: მთქმელი სტატიკური ფორმით გავრცელებულ მითოლოგიურ ნარმოდგენას ეპიზოდად (ნარატიულად) ავითარებს და ნარატივში ჩართავს. სახელდობრ, ცნობილი კოსმოლოგიური მოტივი ხარზე, რომელსაც რქებით უჭირავს დედამიწა, ესქატოლოგიური მითოსის რკალში მოექცა, ტრანსფორმირდა და კამეჩის სახეს დაუკავშირდა. ამ მოტივის ნარღვნის ლეგენდაში შემოხეტება, ჩვენი აზრით, კოსმოგონიური რწმენა-ნარმოდგენის საფუძველზე უნდა მომხდარიყო.

მოტივის საკმაოდ მარტივი ფორმა მე-19 საუკუნის გამოქვეყნებულ მასალებშივე გვხვდება. კერძოდ, თელავის მხარეში გავრცელებული რწმენა-ნარმოდგენით, ქვეყანა ეფუძნება დიდ თევზს, რომელიც მიწისქვეშა ზღვაში წევს და რომელი ზღვაც მას ყოველი მხრიდან აკრავს. დიდ თევზს (ვეშაპს) კუდი პირით უჭირავს (მდრ. შეკრული წრე) და როცა ის გაუსხლტება პირიდან, დედამიწაზე მიწისძვრაა (სტეფანოვი 1893: 142). კიდევ უფრო მარტივად გვანოდებს ცნობას მ. ჯანაშვილი, როცა წერს: ქართველთა რწმენით, მიწა ეფუძნება უზარმაზარ ვეშაპს, რომლის მოძრაობისგანაც ქვეყანაზე მიწისძვრა ხდება, მთები და კლდეები იშლება. ავტორი ხალხურ რწმენას „მოქცევაი ქართლისაის“ ეპიზოდის ასახსნელად იმონებს (ჯანაშვილი 1905: 177).*

მოგვიანებით, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში აჭარულ ფოლკლორში მოცემული რწმენა-ნარმოდგენის გართულებული ფორმა ფიქსირდება და თანაც გალექსილი ფორმით:

ქვეყანა ხარზე დგასო,
 ხარი თევზე (sic!) დგასო,
 თევზი წყალზე დგასო.
 (თავდგირიძე 2011: 127)

* „ოდეს შეიძრის ვეშაპი იგი დიდი, რომელ არს ზღუასა შინა და შეძრის ყოველი ქუეყანაი, ვიდრემდის დაირღვან მთანი მყარნი და კლდენი“ (ჯანაშვილი 1905: 177).

ხათუნა თავდგირიძე მოცემულ ტექსტს სამყაროს წყობის სამწვერიან ზოომორფულ მოდელად განიხილავს, რომელშიც „ხარი ხმელეთის, კოსმოსის სახეა; თევზი – გველეშაპის (დიდი თევზი); ხოლო წყალი – ქაოსისა. ამ კოსმოგონიური მოდელით ნაჩვენებია სამყაროს წყობის სამი ძირითადი ელემენტის ჰარმონიული ერთბლიობა, სადაც თითოეულ ელემენტს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი, რაც განსაზღვრავს კოსმოსურ წყობას, წესრიგს. ამ სამი ელემენტის დაშლა-აღრევა იწვევს იმ კოსმოგონიურ პროცესებს, რომელიც სიუჟეტურად გველეშაპისა და ხარის ბრძოლის მითოსური ციკლით არის დადასტურებული (თავდგირიძე 2011: 128).-

მითოსური ტექსტის ოთხი რეალია – ქვეყანა, ხარი, თევზი (ვეშაპი), წყალი – ქაოს-კოსმოსის სემანტიკურ ნიშნებს წარმოადგენს: ქვეყანა და ხარი კოსმოსს აღნიშნავს, თევზი (გველეშაპი) და წყალი – ქაოსს. ამ ლოგიკით, გურული გადმოცემის კამეჩი, რომელიც ფრინველის (ზეციური არსების) მეტამორფოზულ სახეს წარმოადგენს, კოსმოსის ნიშნებს ატარებს: მისი ფუნქციაა მორწმუნე ხალხის გამოყვანა წყლიდან – ქაოსიდან. ერთადერთი, ვისაც ვერ იპოვიან კამეჩები, ღვთის რჩეული ნოეა; ის გურულ ვერსიაში გამქრალია, რადგან სხვა მითოსის, სულ სხვა ნარატივის პერსონაჟია, რომლის თანახმადაც ის უკვე კილობანში ზის და კამეჩები მას ეძებენ.

გურული გადმოცემა ცვლის წარღვნის ლეგენდის საერთო სურათს ქართულ ფოლკლორში და კამეჩს კოსმოგონიური ფუნქციით აღჭურვავს: ჯერ ერთი მას ფრინველის მეტამორფოზულ სახედ წარმოიდგენს; მეორე – განუსაზღვრავს ფუნქციას – უფლის მოვლენილია ადამიანების გადასარჩენად; მესამე – კამეჩი კოსმოსის გარანტია – წარღვნის შემდეგ ქვეყანა რქებით უჭირავს, რომ წყალმა არ ნაილოს; და მეოთხე – გურულ ვერსიაში კამეჩი არ ეყრდნობა თევზს ან გველეშაპს; ის თვითონ არის ხარი, რომელიც თევზის ფუნქციასაც ასრულებს და ამ აზრით, იმეორებს მოტივის უძველეს მოდელს, ე.წ. მარტივ სქემას, როცა მხოლოდ ვეშაპი ან დიდი თევზია ხმელეთის დამჭერი. კამეჩი აერთიანებს ხარისა და თევზის/გველეშაპის ფუნქციას. კამეჩი არის ხმელეთის ხარიც და ზღვის ხარიც. ის ხარის პარალელურ სახეს წარმოადგენს და თავისი ფუნქციით მართლაც იმეორებს ხარის ფუნქციას, რომლის მიერ მინის მოხვნა ქაოსის კოსმოსად გადაქცევის აქის გამეორებაა.* რაც შეეხება გურულ ტექსტს, აქ საქმე გვაქვს კოსმოგო-

* შდრ. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული ე.წ. „წყლის მოხვნის“ რიტუალი, რომელსაც, ძირითადად, ქალები ასრულებდნენ ნაყოფიერებისთვის, კერძოდ, მოსავლის გვალვისგან დასაცავად. წყლის მოხვნა მიზნად ისახავდა წყლის (წყლის სტიქიის) დამორჩილებას. ცნობილი იყო ასევე წყლის გუთნით მოხვნის რიტ-

ნიური და ესქატოლოგიური ელემენტების სინთეზთან, რომელიც ასევე არაერთგზის გვხვდება ფოლკლორში.

აფხაზურ ფოლკლორშიც, სამყარო, რომელზეც ჩვენ ვცხოვრობთ, უზარმაზარი ხარის რქებს შორის დგას, რომელიც, ღვთის განგებით სამყაროს მეთვალყურეობს და ღმერთს უამბობს, რაც ქვეყნად ხდება.* თევზს აფხაზურ ფოლკლორში ხშირად გველემბაპიც ენაცვლება (ზუხბა 1988: 151).

მოცემული მითოლოგიური წარმოდგენა, რომელიც გარკვეულ კოსმოლოგიურ სურათს ქმნის და სამყაროს აგებულებას გადმოსცემს, საერთაშორისოა და მრავალი ხალხის ფოლკლორში გვხვდება.** მოტივი იდენტურად მეორდება აფხაზურ და აჭარულ ფოლკლორში (იგულისხმება სქემა: დედამინა ხარის რქაზე, ხარი – თევზზე). ბუნებრივია, ამ ორი ეთნოსის მითოლოგიური წარმოდგენების საფუძველს შავი ზღვის სანაპირო ქმნიდა. შესაძლოა, სწორედ ამიტომაც ქართულ ფოლკლორში წარღვნის მითოსი განსაკუთრებით მრავალმხრივად სწორედ აჭარულ მასალებში აღინიშნება.

კიდობანს გარეთ დარჩენილი კამეჩის მოტივი გარკვეული სახესხვაობით გვხვდება აჭარულ ფოლკლორში, თუმცა მოტივი ტრანსფორმირებულია და კამეჩის ნაცვლად უფრო ხშირად ვარიანტებში მოხუცი დედაბრის მენველი ძროხა გვხვდება. ნარატივი ასეთია: ნოეს კიდობნის მშენებლებს მწყემსი დედაბერი (ქერივი ქალი) ყოველდღე რძით ამარაგებდა/მანვნით აპურებდა, სანაცვლოდ კი ნოეს სთხოვა,

უალი, როდესაც გუთანი წყალში შეჰყავდათ და რაც ასევე აისახა ცნობილ ხალხურ ლექსში „ზღვაში ვხნავ და ზღვაში ვთესავ“.

* ღმერთისვე განგებით, ხარის წინ მოუსვენრად დაფრინავს ბუზი და ხარს ადგილიდან დაძვრაში ხელს უშლის, რომ თავის ქნევაზე სამყარო არ გადმოვარდეს. ზოგჯერ გაბზურებული ხარი თავს გაიქნევს და ამ დროს ხდება მიწისძვრა. თვითონ ხარი უზარმაზარი თევზის ზურგზე დგას, ხოლო თევზი გაუძნრევლად წევს ზღვაში (ზუხბა 1988: 151).

** კოსმოლოგიური სქემა – დედამინა ძუძუმწოვარ ცხოველზე, ცხოველი – დიდ თევზზე, თევზი – წყალში – გავრცელებულია ევროპულ და აღმოსავლეთ აზიის ფოლკლორში. რუს მეცნიერს იური ბერიოზკინს, რომელმაც საგანგებოდ შეისწავლა ეს საკითხი, მოჰყავს პარალელი ორმოცდაათამდე ხალხის ფოლკლორიდან, მათ შორის ქართული ფოლკლორიდანაც. მაგალითად, ბულგარელებს სჯერათ, რომ მიწა დამაგრებულია ხარის ან კამეჩის რქებზე, ის კი თევზზე. ყირიმელი თათრების აზრით, ქარი იჭერს წყალს, წყალი თევზს, თევზი – ხარს, ხარი – დედამინას (ბერიოზკინი 2007: 299). სქემა ზოგან გართულებულია და აპოკალიფსურ ხასიათს ატარებს. მაგალითად, მარის ტომებში გავრცელებული რწმენა-წარმოდგენით, ოკეანეში არის კობო, მასზე დგას ხარი, რომელიც იჭერს დედამინას. როცა ის მოძრაობს, ხდება მიწისძვრა. ცალი რქა უკვე მოტყდა, როცა მოტყდება მეორეც, დადგება ქვეყნის აღსასრული (ბერიოზკინი 2007: 300). უიგურების აზრით, ხარი ცალი რქით იჭერს დედამინას. როცა ადამიანთა ცოდვები გროვდება, ხარი იღლება და მიწას მეორე რქაზე გადაიტანს, ამ დროს ხდება მიწისძვრა (ბერიოზკინი 2007: 301) და სხვ.

არ დაეტოვებინა კიდობნის მიღმა. ნოეს დაავიწყდა დედაბერიც და მისი ძროხაც, მაგრამ როცა წარღვნა დასრულდა, დედაბერიცა და მისი ძროხაც/კამეჩიც უვნებლად გადარჩენილიყვნენ, მხოლოდ ჩლიქები დაუსველდა მის ძროხას (თანდილავა 1990: 95-97).

წარღვნის ლეგენდის აჭარული ვერსიების კვლევისას მკვლევარი გ. მახარაშვილი დანვრილებით მიმოიხილავს ლეგენდასთან დაკავშირებულ ყოველ მოტივს და ვარიანტს. მისი აზრით, დედაბრის გადარჩენა მის სიკეთეს უკავშირდება, ამიტომაც ვერაფერს აკლებს წარღვნა. ასევე გადარჩება მისი ძროხაც, რომლის ნანველითაც ნოეს გემის მშენებლები საზრდოობდნენ (მახარაშვილი 2010: 271). მკვლევარი კეთილი დედაბრის ძროხას (ზოგ ვარიანტში კამეჩს), რომლის რძითაც ხდება კაცობრიობის გადამრჩენელი კიდობნის (გემის) მშენებელთა დაპურება, უძველეს ტოტემს უკავშირებს (მახარაშვილი 2010: 279); მკვლევარი რძით დაპურებასაც საკრალურ დანიშნულებისად მიიჩნევს და გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ის, შესაძლებელია, მითოსური ეპოსისდროინდელი ინიციაციის ჩვენამდე მკრთალად მოღწეული დეტალი იყოს. გემი იგივე საშოა, რომლისგანაც ხელახლა უნდა იშვას კაცობრიობა და ამიტომაც ღვთაებრივი რძით უნდა განიწმინდოს (მახარაშვილი 2010: 290-291).

მართალია, კამეჩის მოტივს აფხაზურის გარდა სხვა ხალხის ზეპირსიტყვიერებაში ვერ ვხვდებით, მაგრამ მისი ორიგინალობის საკითხი ეჭვქვეშ დგება ქართულ ფოლკლორში, რადგან ებრაული გადმოცემით, რომელიც ნოეს კიდობანს გარეთ დარჩენილთა შორის გოლიათოვთან ერთად გვხვდება კამეჩიც, რომელსაც კიდობანზე ედო ცხვირი და ასე გადარჩა (გრეივისი 2008: 170). რობერტ გრეივისი თალმუდიდან იმონმებს შესაბამის წყაროებს,* რომელიც, სავარაუდოდ, ქართულ ფოლკლორში ებრაული დიასპორის წყალობით უნდა შემოსულიყო, თუმცა დაბეჯითებით ამის მტკიცება გაჭირდება, რადგან ქართველ ებრაელთა ზეპირსიტყვიერებაში კამეჩის მოტივი არ გვხვდება.

ფოლკლორში მოქმედებს ერთი პარადოქსი: რაც უფრო ძველია მოტივი, მით უფრო პოპულარულია და მით უფრო სიცოცხლისუნარიანი. კამეჩის მოტივის სიძველე და ტრადიციულობა მის პოპულარობას განაპირობებდა, ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ის მე-20 საუკუნის მინურულის ფოლკლორულ ჩანაწერებშიც გვხვდება. ასევე მოტივის

* ავტორი ძირითადად ბაბილონური თალმუდის წყაროებს ემყარება: მაგალითად, ნიდას ტრაქტატს (**B. Nidda 61a**), ზებაჰიმის ტრაქტატს (*Zebahim 133b*), ასევე პირვე რაბი ელიეზერის სამყაროს შესაქმნის მიდრაშს (*PRE, ch. 23*) და, რაც მთავარია, მე-5 საუკუნეში პალესტინაში შექმნილ „სამყაროს შესაქმნის მიდრაშს“ (*Genesis Rabba 253, 287*).

პოპულარობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ისეთი რელიგიური ავტორი, როგორც გურამიშვილია, თავის ნაწარმოებში ბიბლიური სიუჟეტის ხალხურ ვერსიას გვთავაზობს, რაც, ერთის მხრივ, ბიბლიური სიუჟეტის ხალხური ვერსიის უპირატესობას მოწმობს, ხოლო მეორე მხრივ მის ტრადიციულობას, რომლის გავლენისაგან სამშობლოსაგან მოშორებულმა ავტორმაც კი ვერ დაიცვა საკუთარი შემოქმედება.

დამონებიანი:

არჯევანიძე 1971: არჯევანიძე ე. *ანტირებული ბიბლიოგრაფია*. “СМОЛПК”-ში გამოქვეყნებული ქართული ხალხური სიტყვიერების მასალისა. თბილისი: „მეცნიერება“, 1971.

ბერიოზკინი 2007: Березкин Ю.Е. Три кита: мотив опоры земли в европейском фольклоре и его восточноазиатские параллели. *Сборник статей к 60-летию Альберта Каифуловича Байбурина* (Studia ethnologica, вып. 4). СПб: 2007. С. 298-317.

გელაშვილი 2008: კაკასის ხალხთა ფოლკლორი (ნ. გელაშვილის რედაქციით). თბილისი: 2008.

გრეივსი 2008: Грейвс Р., Патай Р. Иудейские мифы. *Книга Бытия*. Москва, 2008.

გურამიშვილი 2010: გურამიშვილი დ. *დავითიანი*. თბილისი: „საოჯახო ბიბლიოთეკა“, 2010.

ზუხბა 1988: ზუხბა ს. *აფხაზური ზეპირსიტყვიერება*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1988.

თავდგირიძე 2011: თავდგირიძე ხ. *მითოსური სიმულაციები, გაუჩინარებულნი და გამაუჩინარებელნი IN ILLO TEMPORE*. თბილისი: „დიოგენე“, 2011.

თანდილავა 1990: „ფოლკლორული მასალები“ (შეკრიბა, გამოსაცემად მოამზადა და შენიშვნები დაურთო ზურაბ თანდილავამ). *სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება. X*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1990.

თსუფა – ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორული არქივი.

მახარაშვილი 2010: მახარაშვილი გ. „ნოეს კიდობნის გარეთ დარჩენილთა უვნებლობის მოტივი და მისი გენეზისის პრობლემა დიდი წარღვნის ლეგენდის აჭარულ ვარიანტებში“. *ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში*. ბათუმი: 2010.

პოეზია 1973: *ქართული ხალხური პოეზია*. ტ. I, ნაკვთ. II. თბილისი: 1973.

სიბრძნე 1964: *ხალხური სიბრძნე*. ტ. 3. თბილისი: 1964.

სტეფანოვი 1893: Степанов В.И. *Поверья грузин Телавскаго уезда*. СМОЛПК. Вып. 17; отд. II. 1893.

უმიკაშვილი 1937: უმიკაშვილი პ. *ხალხური სიტყვიერება*. ნაწილი I (ფ. გოგიჩაიშვილის რედაქციით). ტფილისი: „ფედერაცია“, 1937.

შამანაძე 1973: შამანაძე ნ. *ქართული ხალხური ლეგენდები*. თბილისი. „მეცნიერება“, 1973.

ჩიქოვანი 1955: ჩიქოვანი მ. *დავით გურამიშვილი და ხალხური პოეზია*. თბილისი: 1955.

ჯანაშვილი 1905: Джанашвили М.Г. *კართლს ცხოვრება – Жизнь Грузии*. СМОМПК. Вып. 35; отд. I. 1905.

ჯანაშია 1898: ჯანაშია ნ. „აფხაზები“. აკაკის ჟურნალი. VIII, განც. II. 1898.

LARISA KISLOVA

*Russian Federation, Tyumen Russian Federation, Tyumen
Tyumen state University*

Traditional Motifs Drama T. Williams in the Discourse of the Russian “New Drama” of the Turn of XX-XXI Centuries

Radical dramaturgy and protest theatre experiencing another birth at the turn of XX-XXI centuries, when humanity, which is “balancing” at the edge of a precipice, again feels himself on the brink of global catastrophe. And the “new drama” which has assimilated the esthetics of Anthonen Artho’s “theatre of cruelty” exactly becomes dominant art at the time of the “paradigmatic displacement”. A viewer must be drawn into the drama’s action (“Theatre. DOC) or debarred out of it if the modern theatre, but the conception of the objective reality’s disastrousness is the basic one in the “new drama”. The article covers the verbatim-dramaturgy, which is the promising school of the new Russian drama at the beginning of the XXI century. The subject of the article analysis is Galina Sinkina’s documentary project “Crimes of the passion”, in which love is equal with death and the key love’s and death’s motifs are synonymous. Eros and Thanatos are represented in a single context and the theme of the fatal, tragic passion is the main theme in G. Sinkina’s play.

Receptive strategies in a documentary project Galina Sinking connected with the drama of Tennessee Williams and works of Pedro Almodovar, inasmuch as the discourse of documentary theatre, which has a distinct syncretic nature, allows to represent different artistic realities and aesthetic concepts.

In article Nikolay Kolyada’s play “Murlin Murlo” (1989) at whom there are direct parallels with T. Williams’s drama “A glass menagerie” (1944) is also

considered. Thus, the traditional motifs of drama Tennessee Williams, associated including with the idea of loss of ideals, are objectified in Russian “new drama” of the turn of XX-XXI centuries.

Key words: «new drama», performance, communicative violence, discourse, verbatim-dramatik art, documentary theatre, motive, character.

Л.С. КИСЛОВА

Россия, Тюмень

Тюменский государственный университет

Традиционные мотивы драматургии Т.Уильямса в дискурсе русской «новой драмы» рубежа XX-XXI веков

Установка драматургов на абсолютное правдоподобие достигается в документальной пьесе с помощью техники verbatim, которая, по мнению М. Угарова, является одним из способов зафиксировать ситуацию, «поймать существо момента» и адекватно отразить его в тексте: «Театр – это не только игровая стихия. <...> Театральная условность предполагает не только маски и кривляние, но и воплощение самых радикальных текстов, воспроизведение самых безусловных сторон жизни. Просто нужно уметь пользоваться театром как инструментом» (Угаров 2004: 95).

Verbatim-драматургия, заимствованная отечественными авторами из опыта работы лондонского театра **Royal Court**, **быстро адаптируется к российской действительности**: «Техника верbatim была потому так благодарно воспринята русскими молодыми драматургами, что в ней они увидели возможность выхода за пределы устоявшихся театральных приемов, укорененных либо в позднесоветской культуре (театр философских метафор), либо в постсоветской, „гламурной“, развлекательности, предлагающей уставшему зрителю комфортабельный отдых от социальных проблем (Липовецкий, Боймерс 2012: 164 – 165). «ТЕАТР.DOC» в России – не просто новация в области формы или массовое увлечение, – это социокультурная концепция, адекватная времени, одно из доминантных направлений в драматургии XXI века. «Документальный спектакль, выстроенный из материи жизни <...>, позволяет сформулировать правила игр, в которые все мы в той или иной степени вовлечены. <...> Драматизм заключается в том, что всякий раз это – игра на выбывание, жестокий раздел на победителей и проигравших, где результаты – необратимы, фатальны, нередко – летальны. Откры-

вая набор этих драматических игр, документальный театр предлагает величайшую из духовных возможностей – свободу выбора» (Забалуев, Зензинов 2004:205).

В документальном театре активно практикуется соавторство драматургов, режиссеров и актеров, а выбор тем непосредственно соотносится с интересами участников того или иного проекта: «<...> авторы раскрывают то, что их больше всего интересует. Несомненно, верbatim этим и привлекает, он дает возможность высказаться всем и каждому по любым наиболее проблемам. Видимо, снова, как когда-то, в обществе возникло желание услышать “голоса улиц”» (Болотян 2004: 41).

Занимая свою временную нишу, радикальная сценическая документалистика становится искусством эпохи «парадигматического сдвига». Актуальность verbatim-драматургии – результат свободного выбора и одержимости материалом участников эксперимента: «От зрителя требуется только умение слушать. Постановка любой верbatim-пьесы держится в основном на тексте и физическом присутствии актеров – минимум сценических средств. Язык героев без изменений воспроизводит различные стилистические уровни, социодialeкты, интонацию. Целью игры становится создание иллюзии полного тождества исполнителя с персонажем. Именно поэтому часто актеры сами собирают интервью» (Болотян 2004:30). Проекты «ТЕАТР.DOC» базируются на жизненных реалиях, в них воссоздаются конкретные кризисные ситуации и отсутствует интеллектуальная дискуссия, а следовательно, принцип “«Жизнь бесконечно опасна» предьявлен без упаковки” (Забалуев, Зензинов 2004: 205).

Пьеса Галины Синькиной «Преступления страсти» (2002 -2003), созданная в жестком контексте техники verbatim, тем не менее претендует на интертекстуальный эксперимент. В документальном проекте Галины Синькиной «Преступления страсти» любовь равновелика смерти и ключевые мотивы любви и смерти являются синонимичными. Эрос и Танатос представлены в едином художественном пространстве, а центральной становится тема трагической страсти. Пьеса Г. Синькиной основана на документальных материалах, собранных в женской колонии строгого режима. Героини пьесы – женщины, совершившие преступления из-за любви: «**Галина**. Я – Галя. Скажите мне, кто здесь находится из-за любви?.. Кто сам считает, что в тюрьму его привела роковая любовь?.. К мужчине...» (Синькина 2004:137). Ольга и Белла, по сути, жертвы фатальной страсти, но в контексте их историй само преступление превращается в возмездие. Галина – режиссер из Москвы, находясь под впечатлением от исповедей участниц эксперимента,

планирует наказание для любимого человека, причинившего ей душевную травму. «**Галина** <...> Я была замужем. Но мой любимый мужчина... Сейчас нельзя даже сказать, что это мой мужчина, потому что мы расстались... Он меня использовал, а потом просто выбросил» (Синькина 2004:148). Таким образом, в пьесе возникает отчетливое противопоставление мужского и женского, однако при этом происходит мена гендерными масками. Героиня пьесы Ольга Багаутдинова намеренно принимает мужской облик и демонстрирует мужское поведение: «**Ольга**. <...> А когда меня в первый раз посадили, я сделала такую стрижку каре, ходила такая накачанная, в спортивном трико!» (Синькина 2004:138). Ольга обладает мужской силой, она инициативна в личных отношениях, как мужчина. Белла наделена четким мужским умом, на свободе она разрабатывала стратегии преступлений, и именно с Беллой Галина обсуждает свой план возмездия. Таким образом, женское в героинях уступает мужскому. И Ольга, и Белла, и Галина стремятся наказать мужчин, причинивших им боль. Гендерные стереотипы достаточно стабильны, существуют устойчивые представления о женском и мужском: женское традиционно воспринимается как гибкое и зависимое, мужское же трактуется как бескомпромиссное и креативное. Героини пьесы Г. Синькиной неосознанно стремятся разрушить этот сложившийся стереотип и вторгаются в мужское пространство. Они оказываются вовлеченными в мужскую картину мира, и роли виновных и признающих сменяют амплуа воительниц. Героини Г. Синькиной в ответ на жестокость, доминирующую в мужском дискурсе, выбирают насилие и натиск, поскольку не видят другого способа доказать свою состоятельность маскулинно ориентированному социуму. Мужское явлено в пьесе не просто как агрессивное, но как порочное, опасное и беспринципное. Таким образом, женщина, предстающая в пьесе травмированной и репрессированной, вынуждена отвечать насилием на насилие со стороны мужчин. Внедряя травмированное женское в отчетливо мужскую парадигму, Г. Синькина рассматривает феномен женской агрессии под противоположным углом зрения. Героини Г. Синькиной не просто отказываются быть виновными и признающимися, они конструируют собственное пространство, завоеывая при этом мужские территории, и выстраивают свой, альтернативный мужскому, мир. Ольга Багаутдинова выдержала первый срок благодаря любви; во второй раз, попав в колонию, она мечтает о мести человеку, которого продолжает любить. Ненависть превращается для нее в эликсир жизни: «**Ольга**. Если он в итоге не одумается, не оклемается, пока я сижу, я просто приду, я его убью. И буду убивать его с великими мучениями, чтобы он понял! Понимаешь, Галь, самолюбка

очень-очень у меня большая! И такому человеку, как он, жить особо незачем!» (Синькина 2004: 149). Белла также мучается от ненависти, вспоминая свою жизнь с Даном: «**Белла.** <...> Ну я поеду к этому Дану, насыплю я ему порошок, чтобы он раком заболел! И болел долго-долго... И умер тоже в муках!» (Синькина 2004:162). Таким образом, женщины, оказавшиеся в колонии из-за мужчин, больше не готовы быть жертвами, именно за ними остается право «выбора оружия». Жажда жизни и жажда мести позволяют этим женщинам выжить в заточении, вне каких-либо социальных свобод. Ненависть для героинь Г. Синькиной становится сильнее любви и глубже страданий.

Галина предлагает женщинам испытать трансгрессивные переживания: собственный «выход за пределы» у информанток соотносится с трансгрессией героев фильма Педро Альмодовара «Все о моей матери» (1999), а также – с «опытом предела» героев пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» (1947). Героиня фильма Мануэла играла в любительском театре роль Стеллы, а Эстебан (Лола) – роль Стэнли Ковальски. Таким образом, эксперимент Галины предполагает возможную идентификацию судьбы каждой из героинь с судьбой самой Мануэлы, женщины, в чью жизнь врывается Эстебан, впоследствии ставший Лолой, человек без правил и границ. Эстебан называет себя именем первой женщины на земле (Лола – Лолита – Лилит) не случайно, поскольку герой П. Амльмодовара – «человек, который не смог идентифицироваться с человечностью» (Зимин [online]), Лола словно взял «все самое худшее от мужчин и от женщин» (Зимин [online]). Героини пьесы Г. Синькиной, отомстившие и мечтающие отомстить своим мужчинам, ненавидят в них именно Лолу – отца двух Эстебанов, воплощение абсолютного зла. Сама же Галина узнает Лолу в человеке, который аннексировал ее «Я»: «Почему я болела, думала о смерти, было со мной какое-то ненормальное совершенно явление? Потому что он м-м-м... занимается таким... ну он подсаживает на себя... ну как приворот! Вот сначала, когда ты первый раз с ним находишься, тебе даже в голову не может прийти, что с ним вообще чего-то может быть! То есть это НЕ мужчина! И буквально там или через несколько часов или через три дня ты уже думаешь: “А-А-А! Вот и все”. А он начинает тебя же уничтожать за ту страсть, которую он в тебе и ...» (Синькина 2004:155).

Фильм Педро Альмодовара о женщинах, он посвящается женщинам, и в нем, как и в пьесе Г. Синькиной, нет центрального мужского образа: «В фильме “Все о моей матери” <...> мы также можем обнаружить трансгрессивное ускользание мужчины за пределы своей мужественности. По-

зиция мужчины по отношению к женщине представлена как чрезвычайно уязвимая для переживания им собственного пола» (Зимин [online]). В фильме мужскую и отцовскую несостоятельность демонстрируют Лола и Стэнли Ковальски, которого когда-то играл Эстебан. В пьесе Г. Синькиной подобная несостоятельность присуща мужчинам, чьи призраки (словно дух Лолы) постоянно витают в пространстве. Совершившие преступления страсти и столкнувшиеся с кризисом идентичности, женщины сублимируют свои несбывшиеся мечты, моделируя новую реальность, где и готовятся восстановить утраченную справедливость. Рецептивные стратегии в документальном проекте Галины Синькиной связаны с драматургией Теннесси Уильямса и творчеством Педро Альмодовара, поскольку дискурс документального театра, обладающего отчетливой синкретической природой, позволяет репрезентировать в едином контексте различные художественные реалии и эстетические концепции.

Нравственная несостоятельность героев-мужчин, которые на самом деле отсутствуют в пьесе Г. Синькиной и фильме П. Альмодовара, сведена к образу Стэнли Ковальски, единственного материализованного мужчины в предлагаемых художественных источниках. В тексте Г. Синькиной объективирован исключительно женский мир, в фильме же П. Альмодовара мужской персонаж (старший Эстебан) превращается в Лолу. Знаково и то, что герой, играющий в театре Стэнли – воплощение мужественности, впоследствии утрачивает свою брутальность и становится в женщиной, хотя мужское обаяние, возможно, единственное привлекательное качество героя Т. Уильямса: «<...> *От щедрот мужской полноценности, от полной чувственной улаговренности - такие свойства и склонности этой натуры, как сердечность с мужчинами, вкус к ядреной шутке, любовь к доброй, с толком, выпивке и вкусной еде, к азартным играм, к своему авто, своему приемнику – ко всему, что принадлежит и сопричастно лично ему, великолепному племенному производителю, и потому раз и навсегда предпочтено и выделено*» (Уильямс1998:22). Образ Стэнли Ковальски – крестного отца всех жестоких любовников явлен в тексте Г. Синькиной как своего рода навязчивая идея. Наказывая реальных мужчин и намеренно причиняя им боль, героини пьесы «Преступления страсти» как будто стремятся уничтожить саму эту идею, задушить призрак, «убить мужчину» и тем самым покончить с маскулинным диктатом. Мужчины, о которых говорят героини пьесы и Лола в фильме П. Альмодовара, становятся инвариантом Стэнли Ковальски: «**Бланш.** <...> Есть в нем даже что-то еще недочеловеческое – существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный

человек. Да, человек-обезьяна, вроде тех, что я видела на картинках на лекции по антропологии. Тысячи и тысячи лет прошли мимо него, и вот он, Стэнли Ковальский, – живая реликвия каменного века!» (Уильямс1998:58). Документальный текст Галины Синькиной, таким образом, через эффект восприятия фильма Педро Альмодовара восходит к драме Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» – пьесе об отрицании, генетическом, физиологическом неприятии насилия: «**Бланш.** <...> Сознательной, заранее обдуманной жестокости нет прощения. Преднамеренная жестокость, по-моему, – единственный грех, которому нет никаких оправданий, и единственный грех, в котором я еще ни разу не была повинна» (Уильямс1998:112). Героини Г. Синькиной, женщины, оказавшиеся в колонии строгого режима, также беззащитны, как и Бланш Дюбуа, перед силой и жестокостью системы, созданной мужчинами.

Еще один текст, в котором отчетливо просматриваются ключевые мотивы драматургии Теннесси Уильямса, – пьеса Николая Коляды «Мурлин Мурло» (1989). В этой пьесе присутствуют прямые параллели с драмой Т. Уильямса «Стеклянный зверинец» (1944). Пьеса Н. Коляды не имеет отношения к документальному театру, но создана она в жесткой эстетике «новой драмы». Лаура Уингфилд («Стеклянный зверинец») и Ольга («Мурлин Мурло») – практически одной крови. Одинокое аутентичные героини находятся как будто в другом измерении, не имеющем ничего общего с реальной действительностью. «Голубая роза» Лаура и «Мурлин Мурло» Ольга – по-своему счастливы лишь среди стеклянных игрушек и сухих цветов, но в их жизни врывается реальность и приносит страдания. Семья Лауры живет в Сент-Луисе, а семья Ольги - в Шипиловске. Провинциальные захолустные городки скучны и однообразны. Жизни в этих забытых, гиблых местах практически нет, и герои сами создают сюжеты своих судеб. Том, брат Лауры («Стеклянный зверинец»), и Ольга («Мурлин Мурло») посещают кинотеатры, чтобы хотя бы на экране увидеть живую жизнь: «**Том.** <...> Люди ходят в кино, смотрят бегущую ленту, а сами ни с места! Приключения случаются только с голливудскими героями, а простые смертные сидят в темных залах и смотрят, смотрят...» (Уильямс 2011:114-115). Инна, сестра Ольги («Мурлин Мурло»), смотрит телевизор и сомневается в существовании всего увиденного: «**Инна.** <...> Я вот смотрю иногда туда, в телевизор – то, и думаю: нет, не может быть, чтобы все это, вся такая красота была на свете! Не верю! Я вот думаю, что это просто так такое кино сняли. Еще музыку подпустили, туману, чтоб совсем красота была. Не верю! Я вот думаю, что, кроме нашего Шипиловска долбаного, ничего нет на белом свете» (Ко-

ляда 1994: 336). Убогую, скучную, ничем не примечательную жизнь в маленьких провинциальных городках должен изменить приход «Пришельца», поскольку только «Пришелец» может пробудить в обитателях дна истинные чувства (Н.Л. Лейдерман). Примеривая образ миссионера, «Пришелец», как правило, свято верит в свою непогрешимость и культуртрегерскую миссию: «**Алексей.** <...> Девушки! Я должен вам поведать следующее! Вот что: я живу в вашем городе вот уже целых два дня и должен сказать вам честно, нелицеприятно, со всей откровенностью, что я, глядя на вас, удивляюсь! Удивляюсь вашей жизни, вашему укладу! Как вы можете так жить? Грустно все это... Нужно все перестроить, переделать, перекроить! <...> А цель необходимо поставить огромную, ясную, значительную!» (Коляда 1994: 339). «Пришельцы» убеждены, что несут свет истины, великую идею в почти заброшенные, гибнущие города, но при этом оказываются нравственно слабее несчастных обитателей захолустья: «Пришельцы не оправдывают ожиданий. Оказывается, что благопристойный мир, из которого они пришли, не дал им достойного морального обеспечения» (Лейдерман 2002: 35). Так, Джим О'Коннор («Стекланный зверинец»), давший Лауре надежду, пробудивший в ее душе первые ростки радости, бесцеремонно и легкомысленно убегает на встречу со своей невестой («Как влюбился – стал совсем другим человеком! Совсем другим!») (Уильямс 2011: 134). Алексей («Мурлин Мурло») поступает бесчеловечно и теряет ореол праведника. Он больше не способен учить жизни сестер Ольгу и Инну и трусливо бежит из Шипиловска в свою прежнюю жизнь («Не выходит из меня миссионера, не выходит. И слава Богу!») - Коляда 1994: 347).

Название пьесы Н. Коляды непосредственно связано с именем Мэрилин Монро, поскольку производная от этого имени и является уничижительным прозвищем героини пьесы. О некрасивости Ольги можно только догадываться, особенности ее внешности практически не комментируются в тексте, однако Ольга, разговаривающая с Богом, совершенно не похожа на блистательную кинозвезду (она не знает даже имени Мэрилин Монро и никогда о ней не слышала), но ее абсолютная самодостаточность, болезненность воспринимаются окружающими как исключительность. Почти тридцатилетняя Ольга, обладающая разумом десятилетнего ребенка, может быть, единственное во всем страшном городе Шипиловске искреннее существо, воплощает еще одно качество красавицы-кинозвезды – абсолютное одиночество.

Странное сочетание порочности и чистоты составляет загадку Ольги (как и загадку Мэрилин). И так же, как и мисс Монро, героиня Н. Коляды не выглядит уместной в реальной жизни. Ее презирают, над ней смеются и в то

же время стремятся общаться с ней (Инна, Алексей), обладать ею (Алексей, Михаил), подчинить ее себе (Михаил). Маленькая Кассандра провинциального городка Шипиловска (Ольга предсказывает землетрясение) вызывает всеобщий интерес и глухое раздражение как любое необычное, редкое, необъяснимое явление. Ее дикий крик в преддверии апокалиптических потрясений напоминает жуткий нескончаемый плач по всем живущим: *«Летит над ночным, туманным городом ее тоскливый вой. Она орет и орет, словно сошла с ума. Орет словно раненая корова...*

И тут...

НАЧАЛОСЬ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ» (Коляда 1994: 359).

Ольга – своеобразная пародия на Мэрилин, и потому миф о Монро по-новому преломляется в драме Н. Коляды.

Ольга так же, как и Лаура Уингфилд («Стеклянный зверинец») прячется в выдуманном мире, вселенную Мурлин и Лауры составляют «темная» комната, портреты киноактеров, развешанные по стенам, детский альбом, всевозможные камешки, ракушки, сухие цветы. Кинематограф постоянно присутствует в жизни Ольги, но воспринимается ею как явление иллюзорное, способное лишь на мгновение заслонить ужасы реальности: *«Ольга. <...> Я все кина у матери в кинотеатре посмотрела, все до одного, по многу раз даже некоторые. Бесплатно ведь!»* (Коляда 1994: 331). Ольга не верит в магическую силу кино и в минуту отчаянья обвиняет Алексея в некой «киношности» восприятия жизни: *«Вы играете, как артисты в кино играют! Себя обманывают! Вы не артист Бурков, и мы вам тут – не кинокомедия!»* (Коляда 1994: 354).

Мурлин, рассказывающая страшные сказки, выращивающая домашние цветы и коллекционирующая фотографии киноактеров, охотно создает собственную историю, не боясь при этом выглядеть непривлекательно. Таким образом, внутренняя неискренность, сострадание и чистота объединяют героиню Н. Коляды и героиню Т.Уильямса. Алексей, которого любит Ольга, начинает ненавидеть ее только за то, что она одна понимает, насколько он ничтожен, и лишь она одна не отворачивается от него, прощая ему трусость и мелочность. Ее отношение к людям исполнено христианского сострадания, но, пережив насилие, Мурлин вдруг впервые ощущает вкус ненависти, а познав ненависть, отказывается прятаться от жизни, разрушает свое стремление к эскапизму. Грезы кино и снов ее больше не утешают, и она начинает готовиться к грядущей катастрофе, теперь особенно ясно предчувствуя ее: *«Именно «блаженным» и «клоунам» отдана у Коляды функция посредников, обязанных и способных прорвать общую онемелость, вызвать эмоциональный шок и тем самым осуществить невероятную коммуника-*

цию между персонажами, с одной стороны, и между сценой и залом – с другой» (Липовецкий, Боймерс 2012: 232).

Таким образом, сквозные мотивы драматургии Теннесси Уильямса («Трамвай “Желание”», «Стеклозверинец»), связанные с трагедией утраты «идеала красоты и человечности» (Шамина 2007: 232), объективируются в документальном проекте Галины Синькиной «Преступления страсти» и пьесе Николая Коляды «Мурлин Мурло».

ЛИТЕРАТУРА:

Болотян 2004: Болотян И. О драме в современном театре: verbatim. *Вопросы литературы*. 2004. №5, стр. 23–42.

Забалуев, Зензинов 2004: Забалуев В., Зензинов А. Время вербатима: От тоталитарного театра к поиску новой экзистенциальности. *Современная драматургия*. 2004. №1, стр. 202–205.

Зимин [online]: Зимин В. *Функция трансгрессии (Проблема нарушения границ между полами и поколениями на материале фильма П.Альмодовара “Всё о моей матери”)* [Электронный ресурс]. *Психологистон*. 29.10.2004 URL: http://flogiston.ru/articles/therapy/transgression_almodovar. Дата обращения: 10.10.2015.

Коляда 1994: Коляда Н. Мурлин Мурло. *Пьесы для любимого театра*. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994, стр. 317–359.

Лейдерман 2002: Лейдерман Н.Л. *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк* // Серия «Филологический очерк». Екатеринбург, 2002. 73 с.

Липовецкий, Боймерс 2012: Липовецкий М., Боймерс Б. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*. М.: Новое литературное обозрение, 2012, 376 с.

Синькина 2004: Синькина Г. Преступления страсти. *Документальный театр. Пьесы [Teatr.doc]*. М.: Три квадрата, 2004, стр. 136–167.

Угаров 2004: Угаров М. *Красота погубит мир! // Искусство кино*. 2004. №2. – С. 91–95.

Уильямс 1998: Уильямс Т. «Трамвай “Желание”» и другие пьесы / Пер. с англ. Санкт-Петербург: Азбука, 1998, стр. 7–128.

Уильямс 2011: Уильямс Т. *Стеклозверинец // Любовное письмо лорда Байрона. Пьесы* / Пер. с англ. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011, стр. 69–139.

Шамина 2007: Шамина В.Б. *Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции*. Казань: Изд-во Казанского государственного университета, 2007, 269 с.

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Time and Space in One Episode of The Life of St.Nino

The Life of St.Nino (Chelishi edition) begins with the narration of the story as to how St. Nino goes to Kartli for Christianization of Georgians. Then it is narrated how the Queen Suji comes to Mtskheta, “to behold and worship St.Nino”.

Then it turns out that at a time when Queen Suji goes to Mtskheta to worship Nino, St.Nino is not in Mtskheta and the Apostle is ill. Queen Suji seems to go to Mtskheta to give the letter written by St.Nino to the episcopo, king, people.

Such kind of literary form, the representation of time and space with such artistic conventionality is unusual for hagiographic writing and it is close to the literary tradition of much later epoch.

Key words: *St Nino, hagiography and the literary tradition.*

გოჩა კუჭუხიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დრო და სივრცე „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ერთ ეპიზოდში

„წმიდა ნინოს ცხოვრება“ (ჭელიშური რედაქცია) იწყება იმ ამბის თხრობით, თუ როგორ „გუექმნა“ წმიდა ნინო „მახარებელ ჩუენდა და ემბაზ სულთა და კორცთა ჩუენტა“... როგორ წარმოემართა ქართლისაკენ მის განსანათლებლად; ავტორი გვიამბობს, თუ როგორ მოდის წმიდა ნინო ქართლისაკენ ქრისტეს სჯულზე ქართველთა მოსაქცევად... ძალიან ზეანუელი ტონით წერს, – ისე, რომ ერთგან, თხრობისას, მოულოდნელად მეორე პირშიც კი გადააქვს სიტყვა და თავად წმიდა ნინოს მიმართავს: „არა დააყენა დედობრივმან ბუნებამან და არცა უძღურებამან კორცთამან დაგაბრკოლა გზათა“... მცხეთისაკენ მომავალი წმიდა ნინო შედარებულია დედასთან, რომელიც დაკარგული შვილების სახსნელად მოემართება...

შემდეგ მოთხრობილია, თუ როგორ აღიძრა „სალმრთოფთა შურითა“ დედოფალი სუჯი და როგორ წამოვიდა ისიც მცხეთისკენ... ნათქვამია, რომ „დედოფალი იგი სოჯი წარმოემართა ხილვად და

თაყუანის-ცემად წმიდისა სიონისა და წმიდისა მახარებელისა, მოციქულთა სწორისა ნინოსა“... წმიდა ნინოს „ხილვად და თაყუანის-ცემად“ მიმავალ დედოფალ სუჯის ვერ აკავებს ადიდებული მდინარე, – შეუდრეკლად მიემართება, რადგან ძალიან სურს სულიერ დედასთან შეხვედრა, – „ვითარცა ყრმაი ძუძუსათუს თვისისა, ეგრეთ სურვიელ იყო ხილვისათუს სასურველისა თვისისა“ (ძეგლები 1964: 99)... იქმნება შთაბეჭდილება, რომ დედა და შვილი მიილტვიან ერთმანეთთან შესახვედრად.

ურთიერსწრაფვის სურათი იხატება ჩვენს წინაშე. ეს ეპიზოდი აშკარად გვიჩვენებს, რომ ერთმანეთთან შესახვედრად ილტვიან წმიდა ნინო და სუჯი დედოფალი. სუჯის შესახებ, როგორც ვნახეთ, პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ იგი წმიდა ნინოს „თაყუანის-ცემად“ მიემართება მცხეთისკენ... ვნახეთ ისიც, რომ წმიდა ნინო შვილებისკენ მიმავალ დედასთან არის შედარებული, სუჯი კი დედისაკენ მსწრაფველ შვილს ჰგავს, ისე მიისწრაფვის თავისი სულიერი დედისკენ, „ვითარცა ყრმაი“ დედის ძუძუსკენ...

შემდეგ ირკვევა, რომ იმ დროს, როცა სუჯი დედოფალი მცხეთაში მიემართება „თაყუანის-ცემად ნინოსა“, წმიდა ნინო, თურმე, მცხეთაში კი არა – კუხეთში იმყოფება და ვხედავთ იმასაც, რომ იგი ამ დროს ავად არის... როგორც შემდგომ ვგებულობთ, სუჯი დედოფალი, თურმე, იმისთვის მიდის მცხეთაში, რომ კუხეთში მყოფი სნეული ნინოს მიერ დაწერილი წერილი მიუტანოს იქ მყოფ ეპისკოპოსს, მეფეს, სხვებს...

ჩვენს წინაშე წარმოდგა ეპიზოდი, რომელშიც ვხედავთ, რომ წმიდა ნინო ავად არის და კუხეთში იმყოფება, ხოლო სუჯი დედოფალს მისი წერილი მიაქვს მცხეთაში და ზუსტად ამავე ეპიზოდიდან დაიხატა სულ სხვა სურათიც, რომელმაც შექმნა შთაბეჭდილება, რომ სუჯი დედოფალი მცხეთაში იმიტომ მიემართებოდა, რომ იქ ქართველთა გასაქრისტიანებლად მომავალ წმიდა ნინოს შეგებებოდა...

სულ სხვადასხვა დროს მომხდარი ფაქტებია აღწერილი ამ ეპიზოდში, მაგრამ ავტორი ისე გადმოგვცემს მათ, რომ წმიდა ნინოსა და სუჯი დედოფლის ურთიერთსწრაფვის სურათიც დახატოს, ვითარება ისე წარმოაჩინოს, რომ ქართველთა მოციქული და სუჯი დედოფალი ერთმანეთისაკენ მიილტვიან და, ამავდროულად, ამავე ეპიზოდში ისიც გაგვაგებინოს, რომ ახლა სხვა დროა და სუჯი დედოფალი წმიდა ნინოსაკენ კი არა – წმიდა ნინოსაგან მიემართება მცხეთისკენ...

სნეული ნინოს მიერ დაწერილი წერილის ამბის გადმოცემასთან ერთად სულიერი დედა-შვილის ურთიერთისაკენ სწრაფვის ეფექტის შექმნით „წმიდა ნინოს ცხორების“ ჭელიშური ვარიანტში იმაზეც ხდება მინიშნება, რომ, ფიზიკურის გარდა, არსებობს სხვა დრო და სხვა

სივრცეც, რომელიც სრულიად განსხვავებულია ფიზიკური დროისა და სივრცისაგან... ეს მეორე პლანი მინიშნებებით იხატება, იხატება იმ უჩვეულო წინადადებით, რომ სუჯი დედოფალი მცხეთაში მიემართებოდა „თაყუანის-ცემად ნინოსა“... სუჯი დედოფალი სულიერი დედასაკენ მსწრაფველი შვილების ზოგადი სიმბოლური სახეც არის...

მცხეთაში სუჯი დედოფლის ჩასვლა წმიდა ნინოს თაყუანისცემასაც ნიშნავს, ცხადია, ამ შინაარსის მატარებელიც არის ნინოსათვის თაყუანისსაცემად სუჯი დედოფლის წამოსვლის შესახებ არსებული წინადადება, მაგრამ ფაქტების ასეთი განლაგება, თხრობის ასეთი არქიტექტონიკა, ასეთი ფორმა, ორ დროსა და ორ სივრცეს აშკარად გვიხატავს... სხვადასხვა დროს მომხდარი ფაქტების ერთმანეთთან მისადაგებით მკითხველისა და მსმენელისათვის აშკარად საგრძნობი უნდა გახდეს, მათ უნდა მიეცეთ განცდა, რომ კონკრეტული, ამქვეყნიური დროის მიღმა არსებობს ის ზედროული რეალობა, ის „უჟამო ჟამი“ და სულიერი რეალობა, რომლის წინაშეც მეორე პლანზე ინაცვლებს, უფერულდება და იშლება ის ნუთისოფლური დრო და სივრცე, რომელშიაც ჩვენ ამჟამად ვცხოვრობთ... უნდა შევიგრძნოთ, რომ ფიზიკური დრო და სივრცე წარმავალია და დიდი მნიშვნელობა არ უნდა მივანიჭოთ მას... „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ჭელიშური რედაქციის ამ ეპიზოდში უმთავრესი მნიშვნელობა სულიერ დროსა და სივრცეს ენიჭება, წმიდა ნინო და მისი სულიერი შვილები ერთმანეთს რომ შეხვდნენ, ეს არის მთავარი, ეს ის მოვლენაა, რომელიც მარადიული ღირებულებებისაა, უმთავრეს ყურადღებას იმსახურებს... აშკარად არის ნაჩვენები, რომ ამქვეყნიური დრო და სივრცე წარმავალია და იგი სხვა – სულიერმა რელობამ უნდა შეცვალოს, რომ „სხვა სივრცე და „უჟამო ჟამია“ ადამიანისათვის მთავარი და არა – ნუთისოფლური დრო და სივრცე... ავტორი იმ სივრცეს გვიხატავს მინიშნებით, რომელშიც უმთავრესი ღირებულება სიყვარულია... ერთმანეთის ისეთი სიყვარული, ერთურთისაკენ ისეთი სწრაფვაა უმთავრესი, რომელიც მშობელსა და შვილს უნდა ახასიათებდეს... იმ სამყაროში უმთავრესი მშობლისა და შვილის ურთიერთშეხვედრაა... დამბადებელს, გამჩენს უნდა დაუბრუნდეს ადამიანი...

ქრისტიანობა მკაფიოდ გამოკვეთს, რომ არსებობს ზედროული რეალობა, ნუთისოფლური სივრცის მიღმა არსებული სულიერი სამყარო და „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ წარმოდგენილი ეპიზოდი სწორედ ამის ჩვენებას იხსავს მიზნად...

ჰიმნოგრაფიასა და ჰავიოგრაფიაში, ხატწერაში ამ სულიერი სამყაროს გამოხატვა ბუნებრივია... ხატზე შეიძლება, სხვადასხვა დროს მომხდარი მოვლენაც გამოისახოს, მაგრამ ის მხატვრული ფორმა,

რომელიც ჭელიშურ „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ გამოყენებული, დროისა და სივრცის ასეთი მხატვრული პირობითობით წარმოსახვა, ფორმით, თხრობის არქიტექტონიკით ასეთი მინიშნება საეკლესიო მწერლობისათვის, კერძოდ, ჰაგიოგრაფიისათვის, უჩვეულოა და იგი გაცლილებით გვიანდელი ეპოქის ლიტერატურულ ტრადიციას უახლოვდება...

ამგვარი ტრადიცია უმაღლეს თანამედროვე, მოდერნისტული ეპოქისათვის არის დამახასიათებელი, ვიდრე – შუა საუკუნეების ჰაგიოგრაფიული მწერლობისთვის. ერთ ეპიზოდში ჯერ იმის ჩვენება, თუ როგორ მიემართება წმიდა ნინო მცხეთისაკენ და როგორ მიიღწევს მისკენ დედოფალი სუჯი, შემდეგ კი იმისი ცხადყოფა, რომ ეს, თურმე, ის დროა, როცა წმიდა ნინოს უკვე მოუქცევია ქართველები, რომ ამ დროს მძიმედ სწეულია იგი და ბოდში იმყოფება, ხოლო სუჯი დედოფალს ამქვეყნიური ცხოვრების აღსასრულის პირას მყოფი წმიდა ნინოს წერილი მიაქვს ეპისკოპოსთან და მეფესთან, სხვადასხვა დროსა და სივრცეში მომხდარი ფაქტების ერთმანეთთან ისე ოსტატურად მისადაგება, რომ ამ მისადაგების წყალობით ერთ ეპიზოდში ორი დრო და სივრცე დაიხატოს, ჰაგიოგრაფიული მწერლობისათვის არ არის დამახასიათებელი... იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის ელემენტები, რომელიც მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის არის ბუნებრივი, შესაძლოა, საუკუნეების წინათ შექმნილ ლიტერატურაშიც არსებობდეს და ბევრი რამ „კარგად დავიწყებული ძველიც“ აღმოჩნდეს...

ქრისტიანობა წუთისოფლური დროისა და სივრცის ადგილას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დროისა და სივრცის სხვა განზომილებებს გვთავაზობს... მოდერნისტულ მწერლობაში კი, ცხადია, ასე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული საყოველთაოდ მიღებული ფორმულირება არ არსებობს, – მასში, მწერალმა, შესაძლოა, დრო და სივრცე დაარღვიოს და წინა პლანზე ადამიანური ურთიერთობები, პერსონაჟთა ცხოვრებაში მომხდარი განსაკუთრებული მომენტები წამოსწიოს... მან, შესაძლოა, დრო და სივრცე ისე დაარღვიოს, რომ მის ჩასანაცვლებლად არაფერი შემოგვთავაზოს, – შეუძლია, აბსურდი და სრული ქაოსი წარმოადგინოს... ზოგმა პოსტმოდერნისტმა, შესაძლოა, გრიგოლ ნოსელისა და მასზე გაცილებით ძველი მოაზროვნეების მსგავსად ითქვას, რომ სიტყვა ვერ გამოხატავს აღსანიშნ საგანს, მაგრამ, გრიგოლ ნოსელისაგან განსხვავებით, იგი არ ამბობს, რომ სწორედ ეს გამოუთქმელობა, ვთქვათ, ღმერთის უარყოფითი სახელები, შეგვაცნობინებს ღმერთის დაუსაბამობასა და შეუცნობლობას... ემპირიული დრო მოდერნისტ მწერალთან ხშირად ირღვევა, მაგალითად, როგორც ცნობილია, ეს ასე ხდება მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი მწერლის – უილიამ ფოლკნერ-

ის შემოქმედებაში... საკუთარ თავთან თუ გულთან ჭიდილის შედეგად მომხდარი მოვლენები იწვევს თხრობაში წინ, სუბიექტური დრო შემოდის ცნობიერებაში, გამომდინარე აქედან, მარადისობასთან ადამიანის მიმართების კითხვებიც იქცევა განსჯის საგნად...

მაგრამ მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმში, შესაძლოა, დროისა და სივრცის აღქმაში სრული ქაოსი შეიქმნას, რაც იმის პირობას ქმნის, რომ შემდეგ აზროვნებამ ამ ქაოსში უნდა ახალი წესრიგი მოიძიოს, გამოსავალს დაუწყოს ძებნა, ქრისტიანობა კი ქაოსს არ ქმნის, – იგი, ისევე, როგორც, ხშირ შემთხვევაში, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი, შლის დროსა და სივრცეს, მაგრამ მის ადგილას სხვა რეალობას უთმობს ადგილს, ზედროულობასა და მარადისობაზე, ღვთის შეუცნობლობაზე იწყებს საუბარს... იგი მხოლოდ წუთისოფლურ დროსა და სივრცეს არღვევს და ალტერნატივად სხვა დროსა და სივრცეს, იმ დაუსაბამობის გაგებას გვთავაზობს, რომელიც ადამიანისათვის ჯერ შეუცნობელია.... ამ დროის მწერლებმა იციან, რომ ასეთი ალტერნატივის გარეშე, შესაძლოა, ქაოსი შეიქმნას ადამიანის აზროვნებაში...

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ეს ეპიზოდი, როგორც ზემოთ ითქვა, თავისი არქიტექტონიკით, ფორმით არის უჩვეულო, – ერთ ეპიზოდში ორი, – სულ სხვადასხვა დროსა და სივრცეში მომხდარი ფაქტის გადმოცემა, ფაქტების ასეთი პირობითობით წარმოსახვა არ ახასიათებს ჰაგიოგრაფიას... ასეთი სილაღე და სითამამე, სხვადასხვა დროს მომხდარი ფაქტების ასეთი მისადაგება და ამ მისადაგების წყალობით სხვა რეალობის წარმოსახვა, ასეთი პირობითობა და მისი საშუალებით დროისა და სივრცის ამგვარი დარღვევა ბუნებრივი იქნებოდა იმ ეპოქის მწერლისათვის, რომელსაც შეუძლია, რომ წერის პროცესში ერთგვარი სილალისა და „თამაშის“ უფლება მისცეს თავს, მაგრამ ჰაგიოგრაფიისათვის კი ეს, ვიმეორებთ, უჩვეულოა... ჰაგიოგრაფიისათვის ცოტა უცნაურია ასეთი არქიტექტინიკა, ასეთი სილალითა და მოდერნიზმის, პოსტმოდერნიზმის და სხვა პერიოდების ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი „თამაშით“ წერა, – უჩვეულოა ერთდროულად თან იმისი ჩვენება, რომ წმიდა ნინო ქართლში მის განსანათლებლად მოდის და მასთან შესაგებებლად, მის თაყვანისსაცემად დედოფალი მიემართება, თან იმისი წარმოჩენა, რომ წმიდა ნინოს ამ დროს, თურმე, უკვე დასრულებული ჰქონია ღვანლი, რომ ამქვეყნიდან აღსასრულებლად იყო იგი განმზადებული და სუჯი დედოფალი კი ქართლში მომავალი ნინოს შესახვედრად კი არ მიდიოდა, – არამედ, ფიზიკურად შორდებოდა ამ დროს მას და გამოსამშვიდობებელი წერილი მიჰქონდა მცხეთაში... აქ ერთ ეპიზოდში ორ ადგილას მყოფად არის წარმორჩენილი წმიდა ნინო... ეს არ არის ჰაგიოგრაფიასა და მოდერნიზმს შორის მხო-

ლოდ გარეგნული, – ფორმალური მსგავსება, – ჭელიშურ რედაქციაში ისეთი მწერლური სითამამე იგრძნობა, რომელიც ჰაგიოგრაფიულ კანონს არ არღვევს, მაგრამ მწერლის შინაგან, – ძალიან თამამ განწყობილებას ავლენს... „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ხსენებული ეპიზოდი ამ მიმართებით სხვა ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა იქნას მომავალში შესწავლილი, უნდა შედარდეს თანადროულ არასაეკლესიო ლიტერატურას (ჩვენ ვიზიარებთ მოსაზრებას, რომლის თანახმად, „წმიდა ნინოს ცხოვრება“ IV ს-შია შექმნილი...) – შესაძლოა, ეს ეპიზოდი ჰაგიოგრაფიაში სრულიად გამორჩეული აღმოჩნდეს... ერთხელაც დავძენთ, – ფაქტების გადმოცემისას ასეთი პირობითობა ჰაგიოგრაფიული მწერლობისათვის არ არის ბუნებრივი და იგი თანამედროვეობასთან ამჟღავნებს სიახლოვეს, დიდი მწერლის მიერ წარსულიდან ჩვენს დროში გამოხედვის შთაბეჭდილებას ქმნის...

ჭელიშური რედაქციის ეს ეპიზოდი ძალიან უხდება „წმიდა ნინოს ცხოვრებას“. ნაწარმოები ამ ეპიზოდით იწყება და ეს ფაქტიც გამოარჩევს ხსენებულ ძეგლს... ჯერ აღწერილია, თუ როგორ მოდიოდა წმიდა ნინო ქართლისაკენ, როგორ ისწაფოდნენ მისკენ მისი სულიერი შვილები, ამ შემთხვევაში, დედოფალი სუჯი (ჩვენ დეოფალი სუჯი იგივე სალომე უჯარმელად მიგვაჩნია, ჭელიშურ რედაქციაში შემორჩენილი ამ ეპიზოდის ავტორი კი, ვფიქრობთ, – პეროჟავრ სივნიელია... იხ. – კუჭუხიძე 2004), შემდეგ კი რამდენიმე მთხრობელის მიერ ქართველთა განმანათლებლის ცხოვრებაა მოთხრობილი... ნაწარმოების წმიდა ნინოს მიერ ქართლისაკენ წამოსვლის შესახებ თხრობით დაწყება მიმზიდველს ხდის მას, – ვხედავთ, რომ დიდი მადლი წამოსულა წმიდა ნინოს წამოსვლით ქართლისაკენ, რომ ამ მადლისაკენ შესახვედრად ქართლიდანაც ისწაფოდნენ ღვთისგან მოწყვეტილი, მშობელს მონატრებული შვილები... ჭელიშურ „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ თხრობა ძალიან დინამიურად იწყება... ვხედავთ, რომ ადიდებული წყალი, თითქოს, წინ ელობება სუჯის (ეს ეპიზოდი აკად. რევაზ სირაძემ ეგვიპტიდან აღთქმული მიწისაკენ მიმავალი მოსე წინასწარმეტყველისა და ებრაელი ხალხის მიერ ზღვაში გასვლას შეადარა...), რომ მდინარეზე გადასვლამდე დედოფალი „ტირილით იარებოდა კიდესა მდინარისასა. ვითარცა ყრმაჲქ ძუძუჲსათჳს დედისა თჳსისა, ეგრეთ სურვიელ იყო ხილვისათჳს სასურველისა თჳსისა“... ჩვენს წინაშე იხატებიან დედოფლის მაყურებელი გაცეხული ადამიანები, რომლებიც ამბობენ: „ერთა დიდთა მოვიდა ვინმე წყალთა იმიერ“ (ძეგლები 1964: 100), რომლებიც ვერ აკავენ გზებით მომავალ სუჯის, – დედოფალი ადიდებულ მდინარეზე გადადის, მშვიდობით აღწევს მეორე ნაპირს და შემდეგ ყველანი ეკლესიისაკენ მიემართებიან...

ნეტარი ნინოს მიერ ეპისკოპოსთან და მეფესთან გამოგზავნილ წერილში ქართლის სხვადასხვა მხარეში მიმოსვლაზე საუბარი: „მოვლე სანახები ქართლისაჲ“, „მოვიწიე ქუეყანასა კუხეთისასა“, – თხრობა ძალიან დინამიურია, ღვთაებრივი მაღლი, თითქოს, ქვეყნის ყველა მხარეში, იქით-აქეთ, მთელ სამეფოში მიმოედინება... ნაწარმოებში ნათქვამია, რომ სუფიზი „წარავლინა მსწრაფლ სივნიეთად ძმისა და ასულისა და გუასპურაგნად სტერეონისა და მოიყვანა იგინი“; სტერეონ („ასტირონ“) მთავარი აბიათარ მღვდელს თავისთან მოუწოდებს, რათა მისგან განათლება მიიღოს... წმიდა ნინო ბრძანებს: „მოვიდეს დედოფალი ესე სოფი“, „მოაშურევით ჩემდა წმიდაჲ ეგე მამადმთავარი“, – სულ მოძრაობა, მიმოსვლის სურათები იხატება ირგვლივ...

საკითხავი მქადაგებელს, მოციქულს ეძღვნება და ნაწარმოები ისეა დაწერილი, რომ, სანამ უშუალოდ ნინოს ცხოვრების გადმოცემა დაიწყებოდა, ჭელიშური რედაქციის ავტორს საჭიროდ მიაჩნია, რომ დასაწყისში ჯერ ის დაგვიხატოს, თუ როგორი მაღლი წამოსულა და დატრიალებულა ქართლში ნეტარი ნინოს შემოსვლით... მთელი ქართლი გაუცოცხლებია და აუმოძრავებია წმიდა ნინოს მიერ შემოტანილ მადლს, მთელ ქართლში მიმოფენილა ეს მადლი...

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ შესავალში დახატული სურათი ძალიან უხდება მოციქულის, ანუ, – იმ ადამიანის ცხოვრების აღწერას, ვინც საქადაგებლად ერთი მხარიდან მეორეში მიმოდის, ვისთანაც მრავალნი მიემართებიან. ამ შესავლის პირველსახე, ჩვენი აზრით, მარკოზის სახარებაა, – მასშია ნაჩვენები, რომ, სანამ მაცხოვარი ხალხის განსწავლას დაიწყებდა, ჯერ იოვანე ნათლისმცემელთან, ხოლო შემდეგ თავად მესსიასთან ისწრაფოდნენ ადამიანები, – მომავალი მონაფეები და მოციქულები... ნაწარმოების ასე დაწყება, ასეთი დინამიკა, ძალიან უხდება „წმიდა ნინოს ცხოვრებას“... ამ გარემოებაზე იმიტომ გავამახვილეთ ყურადღება, რომ ჯერ ერთი, ჰაგიოგრაფიისათვის არც ამგვარი დასაწყისი არ არის დამახასიათებელი და ისიც სხვა ეპოქისა და ჟანრის ლიტერატურას უფრო ახასიათებს და, ამასთან, არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, აქ წარმოჩენილი ეპიზოდი გადამწერთა მიერ უნდა იყოს მოხვედრილი ნაწარმოების დასაწყისში (ახალი ვარიანტი: 1-2; – იხ. შენიშვნა 2)... მაგრამ ეს აზრი მიუღებლად მიგვაჩნია... ძალიან ძნელი ასახსნელია, – შეცდომის შედეგად როგორ უნდა გაჩენილიყო ხსენებული ეპიზოდი ნაწარმოების დასაწყისში... ჩვენი აზრით, ნაწარმოებს სწორედ ასეთი შესავალი ანიჭებს მომხიბვლელობას და განუმეორებლობას... „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ჭელიშური რედაქციის ასეთი დასაწყისი, ვფიქრობთ, გადამწერთა შეცდომის ნაყოფად არ უნდა მივიჩნიოთ და ჭელიშური რედაქციის რესტავირებისას იგი არ

უნდა მოცილდეს ნაწარმოებს (ამ საკითხების შესახებ იხ. – კუჭუხიძე 2004). სწორიც რომ იყოს ეს აზრი, მაშინ ნაწარმოების დასაწყისში ხსენებული ეპიზოდის მოხვედრა გადამწერის დიდ ლიტერატურულ ნიჭზე მეტყველებს და არა მის – შეცდომაზე...

როგორც ვნახეთ, წარმოდგენილ ეპიზოდში ორი დრო და ორი სივრცე იხატება და ეს ყოველივე ჰაგიოგრაფიული მწერლობის ეპოქისთვის უჩვეულო მწერლური ოსტატობით ხდება... სხვადასხვა დროს მომხდარი ორი მოვლენის მისადაგებით, უჩვეულო პირობითობის წყალობით ნუთისოვლური დროისა და სივრცის მიღმა სულ სხვა დრო და სამყარო, სხვა განზომილება იხატება...

დროისა და სივრცის დარღვევის პარალელურად სრულიად სხვა დროსა და სივრცის არსებობაზე, მარადიულობასა და შეუცნობლობაზე მინიშნება, მარადისობის ძიება თანამედროვე მწერლობისათვისაც რომ ერთ-ერთი წამყვანი და გავრცელებული თემა იყოს, მაშინ ცნობიერებაში ქაოსისა და აბსურდის შექმნის საშიშრობა ნაკლებად შეიქმნებოდა და სხვა ფასეულობების ძიებისაკენ წარმართებოდა უმთავრესი ყურადღება...

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ წარმოდგენილი ეპიზოდი თავისი მხატვრული ფორმით სრულიად გამორჩეულია სხვა ჰაგიოგრაფიული ძეგლებისაგან, ამ ფორმით მომდევნო ეპოქებისა და თანამედროვეობის ლიტერატურულ ტრადიციებს უახლოვდება და, ვფიქრობთ, საყოველთაო ყურადღებას იმსახურებს...

დამოწმებანი:

ახალი ვარიანტი 1891: ახალი ვარიანტი წმ. ნინოს ცხოვრებისა. გამოცემული რედაქტორობით და წინასიტყვაობით ექვთიმე თაყაიშვილისა. ტფილისი: 1891.

კეკელიძე 1956: კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. I. თბილისი: 1956.

კეკელიძე 1980: კეკელიძე კ. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I. თბილისი: 1980.

კუჭუხიძე 2004: კუჭუხიძე გ. ვინ იყო სუჯი დედოფალი? ლიტერატურული ძიებანი. XXV. თბილისი: 2004.

ძეგლები 1964: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. ტ. I (ილია აბულაძის საერთო რედაქციით). თბილისი: 1964.

SIARHEI LEBEDZEU

Belarus, Minsk

Belarusian State University

«Skaz» as a Type of Narration: «Young Tradition» in Fiction

Skaz as a type of narrative has a specific focus on a strange and verbal word, so it is a first-person narrative and it simulates the verbal speech. Moreover skaz is always a pastiche – it is a targeted by the author imitation of discourse any socio-political, ethnographic and social group or a literary either folkloric styles.

Fairytales form of narrative – it is a kind of measure of the national literature conditions. The most intensive development of the skaz is observed during the growth of national consciousness and escalation of public interest to the person. That is why currently such type of narrative like skaz is more emphatically manifested in contemporary world literature.

Key words: narrative, narrator, auktorial Erzählung, Ich-Erzählung, skaz.

СЕРГЕЙ ЛЕБЕДЕВ

Беларусь, Минск

Белорусский государственный университет (БГУ)

«Сказ» как тип повествования: «молодая традиция» в художественной литературе

Повествование – это **осуществление посредничества между художественным миром и читателем**. Оно происходит в каждом моменте художественного текста и является **процессом развертывания художественного мира перед читателем**. Если автор – субъект, носитель сознания, смоделировавшего новый мир, который и является собственно воплощением автора, – всем повествованием **связывает** свою модель мира с читателем, то повествователь – **функция, осуществляющая это посредничество**, формально выраженный **субъект развертывания** этого мира (литературно-художественная модель не существует в пространстве, она **развертывается** во времени). Развертывание художественной модели мира происходит при восприятии как эпического произведения, так и произведения, относящегося к лирике или драме. Родовая принадлежность будет, несомненно, диктовать особенности структуры этого развертывания, различие в типологии. Важно одно: «посредничество» между художественной моделью мира и чи-

тателем осуществляется непрерывно – могут меняться лишь его субъекты, **субъекты речи**. Каждый из таких субъектов, по словам Г. Гуковского, – «некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе – непременно некая точка зрения на излагаемое» (цит. по Хализев 1999: 300). Однако тот, от лица кого как бы написан (или «произнесен») текст, может совпадать или не совпадать с **субъектом сознания** самого высокого, «**верхнего**» уровня – автором. Таким образом, повествование – это не «общение повествующего субъекта с адресатом-читателем» (Тамарченко 1999: 279), а «общение» с ним всей целостности произведения как единого художественного высказывания, потому что «бог-создатель» мира произведения не тот, кто его «развертывает» перед реципиентом, а автор.

Повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развертывания этой художественной модели есть сущностная характеристика любого произведения литературы. Суть вопроса заключается в выявлении и определении субъектов этого развертывания, то есть субъектов речи, выполняющих функции посредничества.

Автор совпадает с границами художественного мира, он моделирует этот мир, он (повторим – не писатель!) – «последняя смысловая инстанция» (М. Бахтин). И если автор на себя **как на автора** возлагает функцию повествователя, то такой повествователь будет также совпадать с границами художественного мира, но **не находится внутри его**. Вестись повествование в таком случае будет без формального выражения субъекта речи, то есть от третьего лица (auktorial Erzählung). Такой повествователь имеет возможность свободно «перемещаться» во времени и пространстве, знать абсолютно все, вплоть до мельчайших движений души любого персонажа – а может чего-то «не знать», не договаривать.

Если же повествование ведется «изнутри» смоделированного мира, от первого лица (Ich-Erzählung), то мы воспринимаем слово **персонажа**, а не автора.

К середине XVIII века в мировой литературе уже окончательно сложились две основные повествовательные ситуации: **аукториальная** (auktorial Erzählsituation), при которой субъект высказывания не является персонажем, «смотрит» на описываемое как бы со стороны и ведет повествование от третьего лица («всеведущий автор»), и **«я-повествовательная»** (Ich-Erzählsituation), где субъект повествования является действующим лицом, описывает «увиденное» как бы «изнутри» и выражен в тексте в форме первого лица. В русскоязычном литературоведении субъекты таких повество-

ваний традиционно называются **повествователем** и **рассказчиком** соответственно.

В литературе эпохи индивидуально-творческого типа художественного сознания, по мнению исследователей, «система повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой, и формы ввода “чужой речи” отличаются большим разнообразием» (Прозоров 1999: 17). Как быть с повествованием от первого лица, которое иногда «перетекает» в повествование от третьего лица (например, в «Евгении Онегине»), с «рассказом в рассказе»; считать ли любой субъект речи повествователем (ведь реплика диалога – тоже формальное осуществление посредничества между художественным миром и читателем, следовательно, ее субъект – повествователь?), а если нет, то до какой степени должна быть развернута реплика, чтобы ее можно было считать «рассказом в рассказе», и каков «повествователь» в этом случае?

Все многообразие повествовательных форм может быть сведено к двум вышеуказанным «чистым» типам, которые, заметим, могут «перетекать» друг в друга в рамках одного произведения, создавая «стереоскопический» эффект. И если повествование от третьего лица наделено, в первую очередь, семантикой творческого акта, **вымысла**, и характеризуется «широтой» знания повествователя (от всеведения в «Войне и мире» до «суженности» мира в «Каштанке»), то в повествовании от первого лица, имитирующем достоверность, свидетельство, нет возможности «знать всё» в принципе. Знает **все** в такой ситуации – лишь автор, так как персонаж-повествователь, являющийся лишь «моментом» описываемого мира, не может «знать» весь этот мир: его кругозор ограничен, он подчинен тем же законам, что и другие персонажи, «здесь нет презумпции вымысла» (Атарова... 1976: 346). М. Бахтин по поводу повествования от первого лица писал: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же <...> и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика <...> и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом» (Бахтин 1975: 127). В повествовании от первого лица автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его личности просматривается мир автора произведения; музыкант же – его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Де-

монстрация личности посредством выражения ее самой непосредственно имеет определенные преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не «навязанное», с чужих слов. Однако при повествовании от первого лица, когда, кажется, читатель все должен знать о внутреннем мире субъекта речи (**рассказчика**), – автор может специально не «вкладывать в уста» этого персонажа отображение полноты знания о нем, и читатель до последнего момента может не знать о нем самого главного (как, например, в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи).

Автор может быть актуализирован – то есть выражен **эксплицитно** (местоимения «я», «себе», обращения к читателю, текст о тексте – метатекст: «уже отмечалось», – и т.д.). Такой тип повествования – классический. Однако даже минимальное формальное «вхождение» субъекта сознания в художественный мир превращает такого субъекта в **объект** для автора. В литературе периода индивидуально-творческого типа художественного сознания автор может вообще не быть актуализирован в тексте (то есть быть **имплицитным**) – при повествовании от третьего лица формально «не проявлять» себя или передоверять функции посредничества персонажу («Война и мир»). Как справедливо отмечают исследователи, «идеологическая позиция автора в таких произведениях обнаруживается на глубинном уровне анализа, в “подтексте” произведения» (Атарова...1980: 39). Выбирая же форму «рассказывания», а не «повествования», автор позволяет читателю «одновременно и “видеть все так, как есть”, и оценивать все увиденное с той высокой идейно-эстетической позиции, на которой находится автор» (Цилевич 1985: 114). Главная проблема при восприятии и анализе произведений, написанных от первого лица, – в различении субъектов речи и разных субъектов сознания, в выделении «второстепенных» и «**главной**» (авторской) идеологий в произведении.

Любое слово художественного текста всегда принадлежит конкретному субъекту речи. В каждый конкретный момент повествования субъект речи всегда один, но субъектов сознания может быть много, и «располагаются» они по принципу матрешек. Любая реплика персонажа, о котором повествует «рассказ в рассказе» – выражение сознания персонажа. Но это сознание «включено» внутрь художественного мира – самого «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, входит как компонент во внутренний мир повествователя – выразителя концепции всего произведения (если функции повествователя выполняет непосредственно автор) или «включенного» в авторское сознание (если функции повествователя выполняет персонаж).

Таких «матрешек» может быть очень много, а формально выражена, «видна» только одна – но, в отличие от матрешек реальных, та, которая находится «внутри» всех остальных, а не самая большая, которая «включает в себя» остальные: авторское сознание включает в себя сознание субъекта «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, моделирует мир, моментом которого является сознание носителя слов реплики – и т.д. Например, в «Асе» И. Тургенева мы видим рассказчика (являющегося объектом для автора), в чье повествование входит рассказ Гагина, куда входит рассказ слуги Якова. В «Очарованном страннике» Н. Лескова авторское сознание включает в себя сознание рассказчика-повествователя, моментом которого, в свою очередь, является сознание «очарованного странника» Флягина, куда как моменты его мира входят реплики героев его рассказа. **Субъект сознания (автор) не всегда наделяется «собственной» речью, субъект же речи – всегда субъект сознания.** Функции повествователя могут «передаваться» любому персонажу, и в этом месте текста повествование в широком смысле остается, а повествователь как бы исчезает; на его место «заступает» другой повествователь – субъект речи, который, моделируя свой собственный мир и выражая его **непосредственно**, становится «вторичным повествователем». Повествовательных инстанций может быть много, они могут казаться равноправными («Герой нашего времени» М. Лермонтова), не имеющими отношения к непосредственному повествованию (газетные заметки в «Воине с саламандрами» К. Чапека), может казаться, что автор-повествователь как бы «самоликвидируется» (часто говорят об отсутствии точки зрения автора в произведениях Г. Флобера или А. Чехова).

При повествовании от первого лица система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием от третьего лица. Рассказчиком зачастую бывает субъект, наделяемый сознанием лишь волей автора: это и только что умерший человек («Между жизнью и смертью» А. Апухтина), и животное («Холстомер» Л. Толстого, «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана), и неодушевленный предмет («Кушетка тети Сони» М. Кузмина). Все субъекты речи в этой форме повествования **всегда** будут объектом для автора. По словам Б. Кормана, «субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» (Корман 1981: 42).

Даже если персонаж, от лица которого ведется рассказ – это автор «раньше», то он – не главный субъект сознания. «Я-пишущий» (или «говорящий») всегда оценивает «себя-описываемого», себя-персонажа своего повествования. Это «расхождение» для литературы не ново. Но и не совсем традиционно. В древнерусской литературе впервые такое «усложненное» видение мира используется Аввакумом в его «Житии». Д. Лихачев пишет по поводу новаторства этого произведения: «Аввакум видит свое прошлое из настоящего, соотносит случившееся когда-то с настоящим <...>. Он выражает свое нынешнее отношение к прошлому» (Лихачев 1987: 583).

Большое количество субъектных призм, сквозь которые читатель «видит» художественный мир произведения, создает целостную модель мира, построенную по не проговоренным автором «напрямую», а «скрытым» принципам, познав которые мы «выйдем» на мировоззренческую концепцию, «заложенную» (осознанно или бессознательно) в произведении.

Очевидно, что, с одной стороны, выводить основания для типологии повествователя исходя из типа сознания, концепции произведения не представляется возможным (сколько произведений – столько концепций), с другой стороны, деление всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи) лишь на повествователя и рассказчика недостаточно для анализа произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нем. Все предлагаемые в рамках осознанных двух форм повествования типологии не принесли значимых научных результатов – несмотря на то, что попытки выделить в систему типы повествования предпринимались еще в 20-е годы XX века. Все типологии повествования обычно основываются на «близости – отдаленности» сознания субъекта речи и авторского сознания. Нам представляется, что здесь достаточно определить лишь границы этого спектра, так как всё бесконечное множество возможных вариантов в его рамках невозможно объединить в какие-либо типы: речь повествователя либо будет выражать авторскую позицию, либо будет – в той или иной степени – **всегда** не совпадать с ней. Исходя из того, что процесс развертывания художественной модели осуществляется собственно человеческой речью, и, по словам В. Хализева, «речь в литературе функционирует <...> не только в качестве материального *средства* создания образов, но и как важнейший *предмет* художественного изображения» (Хализев 1976: 104), типологию повествования нам представляется целесообразным основывать еще и на видах речемыслительной деятельности. Существует пять таких видов: «чтение», «письмо», «аудирование», «говорение» и «внутренняя речь».

Тип повествователя при таком подходе будет зависеть от того, на что будет направлена авторская установка. Н. Кожевникова в своем исследовании повествования в русской литературе замечает (не развивая, правда, эту мысль далее): «Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен – это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен» (Кожевникова 1994: 5). Автор может имитировать «внутреннюю речь», и тогда повествование как бы проговаривается «про себя», без установки на то, что текст записывается или произносится вслух, автор и читатель как бы «сливаются» в одном субъекте сознания. Но автор может имитировать «говорение» (тогда читатель должен «слышать» устную речь, рождающийся сейчас рассказ) или «письмо» (тогда читатель как бы читает заранее написанный для него текст). Заметим: несмотря на то, что мы **читаем** все произведения, в них далеко не всегда присутствует установка на **записанную** речь, на «письмо» (где читатель должен как бы «прочсть» написанное). Чаще всего как раз авторы избегают таких установок и имитируют «внутреннюю речь» (как бы **«проговор про себя»**), как это и воспринимается читателем) или – реже – «говорение» (тогда читатель как бы слушает **живую речь**). Иными словами, повествователь может «думать», может «говорить» и может «писать».

Нас в данной работе интересует такой тип повествования, который имитирует устную речь, а точнее – непосредственное «говорение».

Художественная имитация монолога, который, по словам В. Виноградова, «строится как будто в порядке <...> непосредственного говорения» (Виноградов 1980: 49), – особый тип повествования, единственный, получивший в литературоведении свое название – **сказ**. Этот тип повествования даже в мировой литературоведческой традиции транслитерируется без перевода – **«skaz»**.

При его построении требуются определенные «сигналы», показывающие «устность», «разговорность» речи повествователя. Определить то, что позволяет «ощутить» написанное как разговорную речь, не всегда легко. Сказ всегда должен характеризоваться присущими живой речи особенностями.

Проходя стадию воплощения в произведении «авторитетного» сознания, литература стремилась к отображению не просто индивидуального, но **чужого** сознания, постепенно «преодолевая немоту» литературного героя. Б. Эйхенбаум писал, что уже «в древнерусской письменности можно наблюдать борьбу книжности с живым словом» (Эйхенбаум 1924: 156). Воплощением такого **живого** слова в литературе стал **сказ**. Исследователи отмечают, что в русской литературе случаи сказовой формы повествования

встречаются уже в конце XVIII в. (у Д. Фонвизина) (Каргашин 1996: 82), а Н. Гоголь своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки» завершил стилевые поиски по созданию нового, оригинального способа повествования (Каргашин 1996: 88).

К сказу в XX веке литературоведение обращалось не раз, однако **проблема сказа** остается. Как замечает И. Каргашин, «в современном литературоведении термин СКАЗ многозначен» (Каргашин 1996: 5), поэтому во многих современных работах наблюдается смешение и неразличение разных его значений.

В советском литературоведении о сказе впервые заговорил Б. Эйхенбаум в статьях «Иллюзия сказа» (1918) и «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919), после чего многие исследователи возвращались к этой теме, наполняя значение понятия «сказ» своим видением, что не привело к его однозначному определению, а лишь «размыло» его. Б. Томашевский считал, что сказ – это «такое явление в литературе, когда произведение целиком построено на особом, оригинальном языке, отклоняющемся от литературной нормы и характеризующем личность говорящего, рассказчика» (Томашевский 1983: 170). Такое определение не позволяло по-настоящему понять, чем отличается сказ от таких литературных форм, как пародия, подражание и др. Ю. Тынянов дал еще более «расплывчатое» определение сказа, никак не проясняющее его сути, зато очень образное: «Сказ делает слово физиологически ощутимым – весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю – и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя» (Тынянов 1977: 160). В итоге и по сей день, по большому счету, камнем преткновения в определении сказа стал выбор позиции, основанной либо на определении, данном В. Виноградовым (солидарным с Б. Эйхенбаумом), либо на определении М. Бахтина.

В. Виноградов считал, что сказ – это «своеобразная литературно-художественная ориентация на **устный** (выделено нами. – *С. Л.*) монолог повествующего типа» (Виноградов 1980: 49). М. Бахтин утверждал, что «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь*, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь», что «в большинстве случаев сказ вводится именно ради *чужого голоса*, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» (Хализев 1999: 327–328).

Некоторые исследователи (например, Н. Кожевникова), считают, что «эти толкования не противоречат друг другу» (Кожевникова 1971: 99). Од-

нако по поводу определения М. Бахтина следует отметить, что установка на **чужую речь** не всегда «как следствие» дает установку на речь устную. Мирская литература знает огромное количество произведений, повествование которых ведется от первого лица, от лица персонажа, который абсолютно не «совпадает» с автором, речь которого для автора – чужая, так как этот герой не есть автор, а лишь персонаж, введенный в художественный мир и являющийся «посредником» между этим миром и читателем. В таких случаях персонаж-«посредник» «говорит» с нами не языком автора, а тем языком, которым его автор наделил, который **всегда** будет чужим для автора, так как речь этого героя будет не только изображающей, но и **изображенной**, – а следовательно, и **оцениваемой** автором. Ведя повествование от первого лица, автор всегда как бы «надевает маску», он становится сродни режиссеру, который в своем фильме играет роль, пусть даже главную. Совмещать здесь сознание режиссера и сознание героя, которого он играет как актер, будет крайне неверным. Используя образное выражение В. Виноградова (употребленное им, правда, по поводу сказа, но применимое к любому повествованию от первого лица), образ такого рассказчика – это «форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе» (Виноградов 1971: 118). Критерий установки на «чужое слово» – недостаточен для определения сказа. Взяв за основу определения сказа слова М. Бахтина, мы будем вынуждены отнести к сказу, например, «Дом с мезонином» или «Жену» А. Чехова.

В. Виноградов подразумевал под решающей в сказе установкой на **устное** слово и не акцентировал внимание на **чужом** слове. Считая определение В. Виноградова более соответствующим сути сказа, мы вынуждены констатировать, что оно тоже требует определенного уточнения. А именно: может ли повествование иметь установку на устную речь, не имея при этом установки на речь чужую? Иными словами: возможно ли повествование, имитирующее живой, устный монолог, вести от третьего лица? В художественном произведении такая модель повествования не может существовать даже теоретически. Повествователь в такой ситуации «говорит» в уже созданном мире, его «говорение» автоматически «входит» в моделируемый автором мир, он становится персонажем, на речь которого – а значит, и на него самого – в произведении существует взгляд как бы «извне», взгляд **все-го произведения**. Таким образом, установка на устную речь без установки на речь чужую разрешается либо в отсутствие установки на «говорение» и становится обычным повествованием от третьего лица, либо становится повествованием от первого лица – то есть характеризуется установкой на чужую речь. Любое повествование, где формально отсутствуют местоиме-

ния и глаголы первого лица единственного числа, однако встречаются обороты типа «слышь-ка», «а он, понимаешь ли...» и тому подобные «сигналы», указывающие, что текст как бы «говорится», по своей сути является повествованием от первого лица («Мещане» или «Операция» М. Зощенко). В таком повествовании сознание, выражением которого является все произведение, шире сознания субъекта, от лица которого ведется повествование. Субъект речи в таком тексте – лишь **момент** художественного мира, смоделированного «высшим» сознанием – сознанием автора, который «передоверил» функцию посредничества между миром произведения и читателем конкретному персонажу – всегда «скованному» «устностью» своей речи.

Проблема «распознавания» устной речи в записанной – фактор, позволяющий зачастую отнести к сказу произведения, не имеющие к нему никакого отношения. При построении сказа «возникает необходимость сигналов, посредством которых у читателя возбуждается представление о речи как создаваемой в условиях не письма, а произношения» (Виноградов 1980: 49). В. Виноградов считал, что «“сигналы”, по которым узнается сказ, могут <...> заключаться не в “ремарках” писателя, а быть заложены непосредственно в его языковой структуре. Проблема сигналов сказа нуждается в специальном исследовании» (Виноградов 1980: 51). Эти «сигналы» и есть способ распознать «устное» повествование. «Сказ может покоиться на употреблении тех элементов речи, которые признаются аномалиями <...>. Движение словесных рядов, не сдерживаемое логическим руководством, с скачками и обрывами, надоедливые повторения одних и тех же слов, постоянные обмолвки, дефективные образования, имитирующие разные расстройства речевой функции, – все это используется как материал для эстетической игры» (Виноградов 1980: 52). Особенности разговорной речи исследуются учеными, и при анализе сказа требуется рассмотрение «трансформации» ее характерных черт – разговорной инверсии, слов-паразитов и т.п. – в литературном произведении. Исследователи сказа при анализе сказа М. Зощенко «Аполлон и Тамара» замечают, что «сказовость» может проявляться и «в импровизационно-неграмотной трансформации привычных словосочетаний (“...человек существует для дальнейшей культуры”), и в тавтологии (“...все это туманно и неясно”), и в частом употреблении вводных слов (“конечно”, “скажем”), и в инверсионном построении фраз, и в установке на иллюзию, будто размышление вслух складывается сейчас, в нашем присутствии» (Мушченко...1978: 29).

Таким образом, сказ – это повествование, в котором всегда присутствует установка на **чужую** и **устную** речь. Однако достаточно ли этого для определения сказа? Некоторые исследователи пишут, что в сказе автор мо-

жет использовать «такие формы речи, от которых <читатель> должен пу-
жливо отрешиваться» (Виноградов 1980: 51), или что структура сказа будет
«тесно связанной с народнопоэтической традицией» (Федь 1981: 14). Суще-
ственны ли эти характеристики? Нам они представляются существенными,
так как связаны с еще одной важной особенностью сказа. Сказ всегда явля-
ется **стилизацией**. Стилизации, по словам исследователей, – «намеренная
и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словес-
ности стиль» (Хализев 1999: 250) либо целенаправленное проведение ху-
дожником стиля, «присущего какой-либо общественно-политической или
этнографической группе» (Троицкий 1964: 169). Сама имитация какого-
либо стиля не обязательно становится сказом (вспомним «Песню про <...>
купца Калашникова» М. Лермонтова или баллады А. Толстого), и эта, часто
встречающаяся в качестве главной, характеристика сказа – еще не показа-
тель принадлежности к нему: такой установкой может обладать и повество-
вание от третьего лица. Она определяет сказ только вкупе с описанными ра-
нее характеристиками – **установкой на чужую и устную речь**. По мнению
В. Троицкого, принцип **стилизации в устном монологе** – и есть принцип
сказа. «Подобная стилизация может применяться и во всем произведении.
В последнем случае произведение приобретает *форму сказа*» (Троицкий
1964: 185). Встает закономерный вопрос: возможен ли сказ без стилизации,
то есть повествование от первого лица, имитирующее непосредственно
рождающий монолог? Теоретически имитация устной речи без установ-
ки на воспроизведение какого-либо характерного стиля в художественном
произведении возможна, но «передоверив» функцию повествователя пер-
сонажу, да еще «разрешив» ему рассказать «живым» монологом о том, «что
случилось», автор слишком сильно дистанцируется от него – а следователь-
но, он ему нужен как представитель **иного** мировоззрения, как человек «не
его круга». Он должен быть «резко», **очень** «другим», а значит, «другой»,
характерной и характерной, должна быть его речь, – то есть, возникает
стилизация. Стилизация в сказе способствует еще большему «отдалению»
автора от субъекта речи. Сказ без стилизации становится художественно
непродуктивным, так как, с одной стороны, субъект речи, «равный» ав-
тору и «развертывающий» нам «вслух» «изнутри» художественную модель,
слишком ограничен в своих возможностях, а с другой – ему как «равному»
отсутствует оценка: его речь должна быть «равна» речи автора, она не будет
объектом последнего. Гипотетический сказ такого типа будет «вынужден»
модифицироваться либо в стилизованный сказ, либо в обыкновенное, «не-
сказовое» повествование от первого лица.

Зачастую, подразумевая под стилизацией имитацию речи обязательно «низших» социальных слоев, исследователи отмечают эту характеристику как несущественную (см., например, Каргашин 1996: 115) и даже говорят о возможности «однонаправленности» позиций субъекта речи и автора в сказе 60-80-х гг. XX в. (Каргашин 1996: 121). Однако речь даже близкого автору по социальному положению сказового повествователя будет стилизована – иначе незачем вводить рассказчика. Отношение автора к такому субъекту речи всегда будет в определенной степени снисходительным – а сам рассказчик так к себе относиться не может. Как замечает И. Каргашин, «невозможно представить ироническое или сатирическое “саморазоблачение” субъекта повествования в произведениях литературного сказа» (Каргашин 1996: 62). Предполагаемый диалог «на равных» автора и читателя ставит рассказчика «ниже» их уровня. И. Бродский метко заметил по поводу такого повествования: «Читатель, грубо говоря, чувствует, что имеет дело с собеседником менее достойным, чем он сам. Движимый любопытством и чувством снисходительности, он соглашается выслушать такого собеседника охотней, чем себе равного или более достойного» (Бродский 2000: 8). Таким образом, сказ как тип повествования характеризуется **установкой на чужое и устное слово, то есть вестись от первого лица и имитировать устную речь**. При этом сказ всегда является **стилизацией** – целенаправленной имитацией автором особенностей речи какой-либо общественно-политической, этнографической, социальной группы либо литературного или фольклорного стиля. При отсутствии любого из этих критериев сказовое повествование либо не может существовать, либо перестает быть сказом и становится повествованием другого типа.

Важной особенностью «устности» сказа является имитация именно **живого** разговора, «рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия» (Каргашин 1996: 12). Разговорная речь – спонтанна; при разговорном общении, как отмечает И. Каргашин, ссылаясь на работу Б. Гаспарова, предполагается существование двух дополнительных «невербальных» каналов общения: слухового и визуального (интонация, жест, мимика и т.д.) (см. Каргашин 1996: 14). Они всегда каким-либо образом имитируются в сказе. Так как «реальная разговорная речь не имеет отношения к искусству как таковому» (Каргашин 1996: 17), в произведении она «делается» так, как того требуют законы искусства **слова**. Язык литературы «передает» невербальные моменты разговорного повествования так же, как музыка «имитирует» цвет, живопись – звук, скульптура – движение. Однако писатель в сказе всегда «использует основные закономерности собственно

разговорной речи. Более того: главные черты такой речи сознательно выделяются, с необходимостью подчеркиваются автором» (Каргашин 1996: 19). Понятие «устная речь» не всегда совпадает с понятием «разговорная речь». Многие формы устной речи «стремятся» как к своему пределу к речи нормированной, неразговорной (например, произносимые лекция, доклад и т.д.). В сказе же является определяющим устное слово именно «разговорного типа», как бы рождающееся в момент говорения, что роднит сказ с драмой, так как он «всегда рождает иллюзию сиюминутности изображаемой ситуации» (Каргашин 1996: 31). «Разговорность» порой становится так важна, что изображение процесса разговора становится чуть ли не основной целью повествования, в котором может вообще отсутствовать сюжет, – читатель видит сплошь ситуацию разговора, показанную, правда, «со стороны» лишь одного его субъекта, как, например, в «Колыбельной» В. Белова. По отношению к сказу под установкой на устную речь всегда следует подразумевать установку на **разговорную устную речь**. Такой подход позволяет со всей определенностью отнести к сказовому, например, повествование в «“Дубках”» И. Бунина, «Монастыре» М. Зощенко, в «Чаше жизни» М. Булгакова, в «Функельмане и сыне» А. Аверченко.

Часто **сказ как жанр** отождествляют с типом повествования. Собственно сказ не всегда совпадает с самобытным историческим жанром, стилизацией под художественно организованную устно-поэтическую речь, «под фольклор». Сказ во втором его значении может и не характеризоваться «разговорностью», в нем могут отсутствовать сигналы собственно сказа. И. Каргашин пишет о жанре сказа: «Задача жанра – рассказать “о том, что было”, отстоялось, свершилось когда-то и – стало достоянием коллективного сознания, культуры народа. Продуктивной и действительно жанрообразующей здесь оказывается установка на “общее слово” народа, в отличие от имитации **индивидуального** (выделено нами. – С. Л.) говорения, которая является определяющим признаком сказовой формы» (Каргашин 1996: 62). Так, хрестоматийный сказ «Левша» Н. Лескова, является примером сказа как жанровой модификации, а не сказовым типом повествования. Собственно сказ может совмещать в себе оба значения сказа, то есть отличаться сказовостью как жанровой особенностью и нести в тексте сигналы, свидетельствующие об установке на устную речь, как это происходит, например, в другом произведении Н. Лескова – «Очарованном страннике».

Разные типы повествования могут «перетекать» один в другой, и мы можем говорить лишь о доминирующем или организующем весь текст принципе повествования. И. Каргашин пишет: «Ясно, что даже в “сплошь-

ном” сказовом тексте могут отсутствовать отдельные “сказовые” элементы, с другой стороны, – традиционные литературно-письменные формы повествования нередко содержат какие-либо черты сказовой речи: суть не в отдельных элементах, а в их функционировании, подчиненности общей задаче» (Каргашин 1996: 11) (исследователи отмечали, что, например, в некоторых произведениях Андрея Белого, А. Ремизова, Б. Пильняка, Е. Замятина, К. Федина «часто – не сказ, а сказовая окраска повествовательной прозы») (Виноградов 1980: 54)). При анализе произведений следует учитывать тот факт, что в литературе (особенно в современной) ничего нельзя однозначно «втиснуть» в определенные рамки.

На наш взгляд, именно изложенные выше обоснования критериев сказа позволят в перспективе понять, почему, по словам В. Виноградова, «стихия сказа является главным резервуаром, откуда черпаются новые виды литературной речи» (Виноградов 1980: 53), почему такой принцип повествования, ранее присущий лишь малым и средним жанрам эпоса, сейчас, с разрушением всех жанровых канонов, может стать основным принципом построения даже романа (например, «Кенгуру» Юза Алешковского).

Очень верно, на наш взгляд, оценил сказ И. Каргашин: «Сказовая форма – своего рода критерий состояния литературной ситуации и шире – социальных изменений в жизни общества. Наиболее интенсивное развитие сказа наблюдается в период роста народного самосознания и обострения общественного интереса к личности отдельного человека» (Каргашин 1996: 89). Именно поэтому сегодня сказовый тип повествования все более настойчиво дает о себе знать в современной мировой литературе.

ЛИТЕРАТУРА:

Атарова...1976: Атарова К., Лесскис Г. *Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе*. Ж.: Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35, № 4, 1976.

Атарова...1980: Атарова К., Лесскис Г. *Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе*. Ж.: Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 39, № 1, 1980.

Бахтин 1975: Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М., 1975.

Бродский 2000: Бродский И. *Он вышел из тюремного ватника. // Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Том 8*. М., 2000.

Виноградов 1971: Виноградов В. *О теории художественной речи*. М., 1971.

Виноградов 1980: Виноградов В. *О языке художественной прозы: Избранные труды*. М., 1980.

Каргашин 1996: Каргашин И. *Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории.* Калуга, 1996.

Кожевникова 1971: Кожевникова Н. *О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы.* М., 1971.

Кожевникова 1994: Кожевникова Н. *Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв.* М., 1994.

Корман 1981: Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. *Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник.* Куйбышев, 1981.

Лихачев 1987: Лихачев Д. *Избранные работы: В 3 т. Т. 1: О себе. Развитие русской литературы; Поэтика древнерусской литературы. Монографии.* Л., 1987.

Мущенко...1978: Мущенко Е., Скобелев В., Кройчик Л. *Поэтика сказа.* Воронеж, 1978.

Прозоров 1999: Прозоров В. Автор. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие.* М., 1999.

Тамарченко 1999: Тамарченко Н. Повествование. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие.* М., 1999.

Томашевский 1983: Томашевский Б. *Стилистика. Учебное пособие.* Л., 1983.

Троицкий 1964: Троицкий В. *Стилизация. Слово и образ. Сборник статей.* М., 1964.

Тынянов 1977: Тынянов Ю. *Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977.

Федь 1981: Федь Н. *Зеленая ветвь литературы: Русский литературный сказ.* М., 1981.

Хализев 1976: Хализев В. Речь как предмет художественного изображения. *Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г.Н.Поспелова.* М., 1976.

Хализев 1999: Хализев В. *Теория литературы.* М., 1999.

Цилевич 1985: Цилевич Л. Повествователь в чеховском рассказе. *Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ.* Устинов, 1985.

Эйхенбаум 1924: Эйхенбаум Б. *Сквозь литературу. Сборник статей.* Л., 1924.

LILIA NEMCHENKO

Russia, Ekaterinburg

Ural Federal University

Activity of tradition

The article is devoted to the problem of the nature of tradition, its functions. Past experience has organizational and programming ability in relation to new activities. Sociocultural experience in the tradition has imperative (normative)

form (explicit or implicit), so tradition performs the function of motive power, forces the artist to accept or reject past experiences. In the latter case the activity of the tradition is not less productive. Tradition performs the functions of cultural memory and regulating. We distinguish reflexive and irreflexive relation to tradition. When reflexive relation takes place, we can distinguish the following types of working with tradition: imitation, stylization, parody, citation, defamiliarisation. Productivity with the tradition associated with the process of interpretation. It is assumed by the analysis with the tradition in the theatre-laboratory of Dmitry Krymov.

Key words: tradition, experience, activity of tradition, citation, parody, defamiliarisation

ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО

*Россия, Екатеринбург,
УрФУ*

Активность традиции

Культуру вообще и искусство, в частности, можно рассматривать как в диахронном, так и в синхронном аспектах. Оба эти аспекта отражают процессы развития культуры, фиксируют внимание на ее постоянные и изменяющиеся составляющие. В качестве константы культуры выступает опыт в виде социальной информации. Традиция в культуре обеспечивает преемственность – процесс наследования прошлого настоящим. В наследие входят предметные элементы прошлой культуры и связанный с ними опыт. Объективно существуя, наследие обладает социальной целесообразностью только в том случае, когда используется в последующей деятельности. Применительно к художественному творчеству наследие представляет собой художественные способы освоения действительности, языковые средства, а также арсенал конечных продуктов художественной деятельности, т.е. художественных произведений. Объективное наследие в виде набора вышперечисленных элементов в художественной практике получает тот или иной ценностный статус и смысл. К примеру, мы часто оказываемся свидетелями конструирования интереса к определенному наследию посредством СМИ, государственных программ, юбилейных мероприятий (2015 год объявлен в России годом литературы, и как следствие – направленность внимания на освоение литературных традиций). Конечно, актуализация наследия

детерминирована не только волюнтаристскими решениями, исходящими от социальных институтов, она связана и с автономной логикой развития художественной культуры, и с модой, и с личными художественными предпочтениями.

Художественная традиция – функциональный элемент наследия, с помощью которого организуется, передается и коммуницирует с настоящим прошлый опыт. Но традиция не есть прошлый опыт, отождествление традиции с прошлым опытом превращает ее в пассивный элемент культуры, мало влияющий на развитие, зачастую тормозящий движение, тем более, что не все элементы прошлого опыта становятся традицией. Однако еще Гегель обращал внимание на динамику традиции, приписывая ей витальное свойство развития и роста: «Она – живая и растет подобно могучему потоку, который тем более расширяется, чем дальше отходит от своего истока» (Гегель 1935: 10).

Таким образом, традиция представляет собой диахронный срез культуры, но в то же время именно благодаря ей происходит синхронизация культурного пространства и времени. Время выступает показателем жизнестойкости традиции, что дает нам возможность говорить о традициях «долгодействующих» и «краткодействующих», актуальных и потенциальных/латентных, глубинных и «близкодействующих». В следовании или наследовании предполагается некоторая активность субъектов культуры (искусства). Возникает ряд вопросов: «Кто осуществляет отбор в процессе наследования?» «Всегда ли отбор производится сознательно или срабатывают иные механизмы?»

Реальная практика художественного развития подсказывает несколько вариантов ответов. Во-первых, традиция обнаруживает себя через отношение, в этом отношении художественная традиция сохраняет и передает не весь художественный опыт, а только актуальный, необходимый здесь и сейчас. Во-вторых, если традиция выступает в качестве константы культуры, т.е. поддерживает художественную деятельность, то опыт, передаваемый ею для осуществления этой деятельности, должен быть не хаотичным и случайным, а определенным образом организованным. В ходе исторической практики образуются особые структуры, способные порождать себе подобные. Традиция в этом случае выступает в виде матриц для последующей деятельности. Опыт организуется в традиции с разной степенью обязательности и свободы, к примеру, наиболее жесткой формой традиции выступает канон. Канон – это всегда «количественно-структурная модель художественного произведения» (Лосев 1973: 15), своеобразная информация об иерархически организованном целом. Жесткость организации опыта в

каноне усиливает его дисциплинарную функцию, вот почему самые дерзкие революции в искусстве всегда представляют собой войну с канонем. В то же время канон приходит на помощь культуре, когда возникает потребность сохранения традиции, тогда он становится, по определению Бориса Бернштейна, «лесами традиции» (Бернштейн 1986: 192).

Функционирование художественных традиций складывается, с одной стороны, из их собственного, принудительного воздействия на сознание и практику художника, а с другой, из целенаправленного, творческого освоения традиции в индивидуальной деятельности. Активность традиции, т.е. присутствие/воздействие ее в качестве властной, принудительной силы, по-разному переживается художниками: это может быть и «страх влияния», о котором подробно писал Х. Блум, и игровое, свободное отношение с традицией. В первом случае мы имеем дело с психоаналитической трактовкой активности традиции, когда сама активность понимается Блумом как тотальность влияния. «Чтобы стать художником, надо чувствовать этот океан традиции» (Блум 1998: 68), - пишет Блум, приравнивая это чувство к состоянию страха, схожему со страхом перед Потопом или Отцом, в случае, когда «поэтический отец присваивается в «оно» (Блум 1998: 80). По Блуму история искусства, в частности, поэзии, «это история о поэтах, страдающих от других поэтов» (Блум 1998: 80). Похожие чувства испытывал и Игорь Стравинский, когда описывал работу художника: «Художник чувствует свое наследство как «хватку» очень крепких щипцов» (Стравинский 1971: 219). Иосиф Бродский, мысленно обращаясь к воображаемому Горацию, писал: «...когда пишешь стихи, обращаешься, в первую очередь, не к современникам, не говоря уже о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, кто дал формы» (Бродский 1998: 279). Более оптимистичный взгляд на принудительный характер действия (активности) традиции предлагал Джон Фаулз: «Всю жизнь я примерно одинаково относился ко всем многочисленным литературным теориям и писательским воззрениям... Я старался сделать их частью себя, но никогда не позволял им захватить меня целиком» (Фаулз 2002: 258).

Онтологический статус традиции, который Томас Элиот видел в ее «вневременном и непреходящем характере» (Элиот 1986: 478), связан с интенциональностью опыта, оформляющегося в традицию. Поэтому художественная традиция выступает как исторически сохраненная и транслируемая часть прошлого художественного опыта, обладающая по отношению к новой деятельности организационно-программирующей способностью. «Оживание» традиции в художественном сознании может происходить реф-

лексивным и нерелексивным путями, следовательно, мы можем говорить о рефлексивном и нерелексивном отношении к традиции. Существует тип художественного сознания, растворенного в традиции, чаще всего такой тип востребован в консервативной культуре, основанной на сохранении опыта, этот тип сознания не предполагает интерпретационного отношения к наследию, художник идентифицирует себя с традицией, не ощущает власть призраков прошлых художественных открытий. Иосиф Бродский восторгался таким типом художника, называя его «благословенным»: «... естественное неведение или даже напускная невинность кажутся благословенными, потому что позволяют отместить все эти призраки как несуществующие и «петь» (предпочтительно верлибром) просто от осознания собственного физического присутствия на сцене» (Бродский 1998: 37).

И все-таки, как заметил Поль Валери, «человеческий прогресс властно потребовал изобретения методов консервации» (Валери 1993: 106). Сама консервация возможна и на рефлексивном уровне, когда мы имеем дело с иным типом художественного сознания, целенаправленно «работающим» с разными пластами культуры. Активность традиции в таком случае – это ощущаемая и осознаваемая потребность в установлении диалога с прошлым, помогающим понять настоящее. Так, в творчестве Осипа Мандельштама всегда присутствовала античность, русская и французская поэзия, зачастую с отсылкой к конкретным именам: «В непринужденности творящего обмена / Суровость Тютчева с ребячеством Верлена / Скажите — кто бы мог искусно сочетать, / Соединению придав свою печать?» (Мандельштам 1990: 25). Иосиф Бродский обращался к римской культуре, в частности, к поэзии, желая почувствовать вкус жизни в империи, отсюда в его стихах не только присутствие мифологических имен, географических названий, но и актуализация традиционных мотивов, к примеру, взятых из буколики или отсылки к сюжетам «Одиссеи» и др. Поэзия русских концептуалистов Дмитрия Пригова и Тимура Кибирова изобилует игрой с цитатами из советской политической риторики, поэзии, песен. Пригов, работая с советским языком, используя набор легитимных идеологем, занимался «демистификацией и ремифологизацией сталинского дискурса» (Добренко 2014: 149). Таким образом, Пригов и другие представители концептуализма и соц-арта, сохраняя прошлое, подвергали его деконструкции.

В музыке XX столетия наблюдается игровое обращение к стилевым традициям предыдущих эпох, прямое цитирование, выразившееся в полистилистике Игоря Стравинского, Дмитрия Шостаковича, Альфреда Шнитке. К примеру, в 15 симфонии Шостаковича звучит тема из увертюры Россини к

«Вильгельму Теллю» – известный мажорный марш, отсылающий нас к уютной, мирной, городской жизни с уличными духовыми оркестрами в парках. Но у Шостаковича этот марш приобретает другое значение, он используется композитором для характеристики консервативной, бездумной, мещанской среды, силы, породившей и поддерживающей тоталитарные режимы XX столетия, именно узнаваемая жизнерадостная тема Россини становится темой угрожающей и враждебной для жизни свободного человеческого духа.

Сознательную работу с традициями режиссерского театра предлагает Анатолий Праудин, поставивший на экспериментальной сцене театра «Балтийском дом» спектакль «Брехт против Станиславского». В трехчасовом представлении зритель становится свидетелем перевода вербальных текстов двух реформаторов театра XX века в вербально-пластическое представление. Спектакль строится как комментарии к методам Станиславского и Брехта, настольным книгам современных режиссеров, а в случае со Стантславским, руководством к действию и для актеров. В первом действии актерам предлагается разыграть самое известное упражнение Станиславского «этюды на сожжение денег», при этом Праудин максимально усложнил его: заставил актеров существовать в полностью воображаемой квартире (вспомним, что для Станиславского очень важны были предложенные обстоятельства, выраженные в предметной атмосфере сцены). Это воображаемое пространство становится своеобразным театральным станком, где обнажается суть психологического метода, зритель сосредоточен только на актерам, присваивающих себе персонажей. Режиссер транслирует традиции психологического театра переживания, где персонажи выше и больше обстоятельств. Во второй части, где актерам предлагается с помощью острашения, главного открытия Бертольда Брехта, породившего традиции условного театра сыграть сцены из пьесы «Страх и отчаяние в Третьей империи». И здесь принцип отстранения стал более тонким, это не просто выход из роли, комментарий к ней, раскрывающий отношение к персонажу. В монологе Юдифи Кейт актриса Маргарита Лоскутникова сначала описывает ее внешность: балетная походка, близорукий и в то же время открытый взгляд, нервный жест. Актриса нарочито точно встает в позу своей героини, приподнимает подбородок, говорит высоким голосом интеллигентной женщины. Она сочувствует своему персонажу, показывает человека не от мира сего, возвышеннее, чем это можно позволить себе в «Третьей империи». И постепенно персонаж становится все меньше и меньше, но не исчезает, актриса при этом не присваивает ни одного жеста персонажа, каждое дви-

жение служит функции отстранения, напоминает о том, что актриса от комического движется к трагическому. Отсутствие эмоционального подключения к Юдифи Кейт позволяет актрисе стать свидетелем обвинения.

В кинематографе тоже прослеживаются авторские модели «работы» с традициями, причем не только с чисто кинематографическими (следование монтажному или антимонтажному принципу), но и общекультурными. Так, Андрей Тарковский, начиная с фильма «Иваново детство», настаивает на единстве судеб отечественной и западной культуры. В «Иванове детстве» западная культура врывается, с одной стороны, разрухой, войной, «фрицами» (именно так называет Иван фашистов), но, с другой стороны, она явлена и гравюрами Дюрера, которые нравятся мальчику, но в немецкое происхождение которых Иван не хочет верить. Тарковский, представляя прошлый опыт в виде готовых художественных текстов, показывает проблемный, противоречивый характер ренессансных гуманистических европейских традиций в контексте современности. В «Солярисе» же Тарковский трактует живописную традицию другого ренессансного художника Брейгеля как непротиворечивую, традицию изображения гармонии бытия Картина «Охотники на снегу», которую разглядывает существо из нейтрино, двойник жены Криса Хари. Сцена в библиотеке станции – важнейшее событие фильма, когда устанавливается связь между разными мирами, нарушенная когда-то исследователями Океана. Только искусство в виде ренессансной традиции живописи и барочной музыкальной традиции (Хари разглядывает картину под звуки хоральной прелюдии фа минор И. С. Баха) становится условием постижения Человеческого начала, в котором сострадание и боль – основа коммуникации. Именно после сцены в библиотеки Хари покидает корабль, а Крис расстается с мучительными преследованиями памяти, которые свели с ума других участников экспедиции.

Рефлексивное отношение к традиции открывает многообразные способы работы по ее освоению. Методологической основой выделения способов освоения могут служить предложенные Ницше размышления о трех видах воззрений на прошлое – «монументальное, антикварное и критическое» (Ницше 1990: 170). При монументальном подходе доминирует принцип идеализации прошлого. В этом случае традиция не развивается, чаще всего мифологизируется. По этому принципу функционировала сталинская культура с ее «большими стилями» во всех видах искусства: от живописи до кинематографа.

Антикварная позиция предполагает отношение к прошлому как музею. Постмодернистские авторы часто ориентировались на антикварное отноше-

ние к прошлому. Консервируя предшествующие тексты в виде цитат, способы художественного общения в виде приемов, они выполняли отнюдь не только музейно-охранительную функцию. Антикварная позиция позволила обнажать «пустоту» вырванного и перемещенного в новый контекст прошлого опыта. Иллюстрацией такой операции может служить трагикомичная фигура антиквара Никиты Ивановича в романе Татьяны Толстой «Кысь». Никита Иванович помнит, кто такой Пушкин, и ставит ему на Страстном бульваре после страшного Взрыва памятник. Однако Никита Иванович одинок со своей памятью, ибо для всех остальных памятник Пушкину – это предмет, к которому можно привязать веревку для сушки белья.

Самая продуктивная установка на прошлое, по Ницше – критическая. Исходя из нее «всякое прошлое достойно того, чтобы быть осужденным, ибо таковы уже все человеческие дела...» (Ницше 1990: 178). Продуктивность такой позиции заключается в том, что активность традиции не связывается с волонтаристским заказом на ее использование, «не справедливость здесь творит суд, и не милость диктует приговор, но только жизнь, как некая темная, влекущая, ненасытно и страстно сама себя ищущая сила» (Ницше 1990: 178).

Поскольку транслируемый прошлый опыт может существовать на разных уровнях – идеальном, предметно-знаковом, технологическом, то и традиции осуществляют концептуальные, языковые, технико-технологические связи.

Рассмотрим, как «работает» традиция на предметно-знаковом уровне. Мишель Фуко предлагает анализ преобразования традиционного изображения в новое видение в живописи Эдуарда Мане, показывая, что активность традиции выступает как провокация по отношению к традиционным ожиданиям воспринимающих искусство, когда «меняется целый строй знаков, условия, в которых они осуществляют свою ... функцию» (Фуко 1997: 53). Это были сознательные действия художника, выраженные исключительно средствами самой живописи, причем, пока живописи предельно фигуративной, миметической, и провокация, т.е. нарушение неких привычных, консервативных представлений, была связана с появлением узнаваемой героини Олимпии и среднебуржуазных «шуртовков», завтракающих с обнаженными натурщицами, выступающими в качестве одного из блюд во время завтрака. Полотна «Завтрак на траве» и «Олимпия» остаются, с одной стороны, в рамках реалистического искусства, когда художник сознательно использует устоявшиеся, традиционные сюжеты «сельского концерта» и «Венеры», тем самым демонстрирует свое право

на цитирование, а с другой, он использует технику фрагментирования, которая позволяет разворачивать перед нами «расходящееся в разные стороны реальное пространство, где каждый смотрит «в себя», и в котором изменяемся даже мы сами» (Перре 2006: 156).

Активность традиции проявляется в ее функционировании. Поскольку традиция – функциональный элемент культуры, то ее конечная цель – поддержание реального бытия культуры в целом, художественной деятельности, в частности. Будучи частью наследия, художественная традиция выполняет функцию памяти. Благодаря этой функции становится возможным сам процесс художественного развития. Функцию памяти можно назвать метафункцией, т.к. благодаря памяти сохраняются и сами традиции.

Информация о предметно-ценностном опыте искусства, содержании и способах художественной деятельности в традиции приобретает нормативный характер. А сама традиция выполняет регламентирующую функцию. В этом статусе традиция выполняет роль пограничной службы с учетом подвижности границ самого искусства.

Сохраненная информация имеет смысл, если ее можно использовать на практике. Поскольку традиция – это организованный опыт, то она выполняет функцию передачи информации. Активность традиции проявляется и в воспитательной функции, традиция «допускает» и художника, и публику в пространство культуры, обучая творческим практикам. Воспитательная функция может быть рассмотрена и как функция включения в художественную практику.

Регламентирующая функция традиции амбивалентна: она и запрещает, и вызывает желание нарушить запрет, поэтому мы выделяем в качестве важнейшей функции функцию стимулирующую. В этой функции активность традиции принципиально важна, т.к. традиция вызывает художника на спор, притягивает, сохранение или разрушение. Художник, осознавая власть традиции, осваивает ее различными способами – от заимствования и стилизации до пародирования и остранения посредством явной или скрытой цитации. Объединяет все формы освоения традиции установка на интерпретацию. Именно интерпретация дает жизнь традиции или констатирует ее временное затухание.

Рассмотрим освоение традиций на материале режиссуры Дмитрия Крымова, руководителя театра-лаборатории. Фигура Крымова репрезентативна по нескольким основаниям. Во-первых, Дмитрий Крымов в полной мере ощутил и пережил «страх влияния», будучи сыном выдающегося советского режиссера Анатолия Эфроса и театроведа Натальи Крымовой.

Во-вторых, Крымов пришел в режиссуру из изобразительного искусства, т.е. долгое время, работая художником и сценографом, он отвечал только за одну часть художественного театрального синтеза. Не случайно, критик Павел Руднев характеризовал его первые спектакли как «спекуляцию» простой. Он заметил, что «в Крымове живет...идейный примитивист» (Руднев 2007). Театр Крымова – своеобразная азбука, по которой зритель обучается языку театра. Но поскольку зритель лаборатории Дмитрия Крымова – не случайный, а (как правило) прекрасно осведомленный в театральной технологии, то можно предположить, что нас увлекают в игру под названием «театр», иными словами, мы все время имеем дело с двойным кодированием: разоблачением и утверждением театральной условности.

Крымов, как правило, создает спектакли по большим текстам русской литературы, но это не традиционная литературная основа в виде драмы, это всегда пространственное конструирование ассоциаций по поводу великих имен и произведений. С одной стороны, Крымов творит, опираясь на традицию как память, но, с другой, традиция для него лишь исток собственного творения. Крымова интересуют не столько традиции конкретного вида искусства, стиля, направления, сколько традиции творчества. Так, в спектакле «Демон. Вид сверху» Крымов прибегает к традициям пратеатральным, шаманским, ритуальным, когда театр может родиться из чего угодно. Под “демоном” подразумевается не только лермонтовский герой, но и, как отмечает Павел Руднев, «демон творчества, зуд театральной игры. Крымов словно вспоминает как бы свое детское, наивное восприятие культуры и рисует скетчи “из жизни” отечественных писателей. Его Лермонтов — кавказский усач, пирующий на грузинской свадьбе со своей Тamarой. Его Толстой — это сиволапый мужик с бородой, шагающий в глубоком снегу от имени к железной дороге. Его Гоголь сжигает свой второй том и сгорает сам в ритуальном костре своего безумия». (Руднев 2007). В спектакле Крымова оживает набор школьных ассоциаций по поводу основных тем уроков литературы 8 класса. На спектакле «Демон. Взгляд сверху» предлагается экскурсия для тех, кому интересно наблюдать за культурными традициями, ассоциациями, импровизациями на тему «Художник». Два молодых человека на белой бумаге рисуют Мужчину и Женщину, а между ними Дерево. И начнется старая история, за которой любопытно наблюдать и Демону, и зрителям, смотрящим Творение взглядом сверху (так устроен зал «Глобус»). Спектакль творится на наших глазах, когда точным движением рисуют парящих шагаловских героев и придвигают к ним стол Пиромани. Художник приравнивается к демону в своем страстном желании творить

Активность традиции Крымов осознает как провокативное действие. Так, освоение традиций советской драматургии и режиссуры в спектакле «Горки-10. Уроки русской литературы» осуществляется посредством деконструкции известных, знаковых текстов («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «А зори здесь тихие» Б. Васильева, цитаты В. Розова) и не менее известных постановок. Провокативность усугубляется, т.к. в качестве цитат возникают хрестоматийные сцены из легендарных спектаклей Анатолия Эфроса, отца Дмитрия Крымова. До премьеры Крымов писал на своем сайте: «Я хочу поставить такой спектакль - чтобы было долго ничего не понятно, но очень интересно. Очень долго ничего не понятно. Но интересно. А потом, не переставая быть интересным, стало бы все понятно. Только не сразу, но довольно быстро. И не то, чтобы «понятно», а, скорее бы, появилось чувство, что ты понимаешь куда все это клонится. А когда все это наклонится туда, откуда будет уже совсем все понятно, то не возникло бы мысли, что ты напрасно провел время.

А ещё в конце очень хочется сделать ту сцену из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, где у старушки якобы украли кошелек, а потом она его нашла.

И чтобы был антракт и занавес. И бутерброды с колбасой в антракте. И тюль с наклеенными деревьями. И большой обеденный стол с чашками. Чтобы были мир и покой. И ещё много стрельбы из разного оружия и крови» (Крымов). Спектакль действительно закончится выходом на сцену полупьяной тетки с размазанной тушью (Мария Смольникова), явной цитаты из финала «Оптимистической трагедии», которая скажет, что у нее украли самое дорогое. В пьесе Вишневского на палубу крейсера поднималась старушка и жаловалась, что у нее, мол, кто-то из матросов украл кошелек. Бабулька, глядя на матросов, указывала на одного из них, которого тут же бросали за борт. В отличие от «Оптимистической трагедии», где старушку, нашедшую кошелек, отправляли вслед за матросом, Дмитрий Крымов оставляет тетке жизнь. Ее жизнь обменивается на огромное количество трупов (персонажей спектакля, не матросов, а актеров, заподозренных оскорбленной зрительницей в воровстве). Ей позволят спеть отвратительным, развратным голосом всегда правого покупателя: «Жи-и-знь невозможно паавернуть назад!». А с «театральщиной» и огромным количеством мультяшных героев будет покончено радикально. Как писал Павел Руднев, в финале, «очевидно, реализуется метафора истории, брошенной в очаг культуры, заболтанной, оболганной стереотипным изображением в зеркале сцены» (Руднев 2015).

Активность традиции в режиме побудительной силы открывает огромное количество вариативных возможностей продолжения ее жизни. Оптимальный диалог возникает при соединении двух активностей – художника и традиции с ее способностью программировать деятельность.

ЛИТЕРАТУРА:

Бернштейн 1986: Бернштейн Б. *Традиции и канон. Два парадокса* // Критерии и суждения в искусствоведении. М., 1986.

Блум 1998: Блум Х. *Страх влияния*. Екатеринбург, 1998.

Бродский 1998: Бродский И. *Письмо Горацию*. М., 1998.

Валери 1993: Валери П. *Об искусстве*. М., 1993

Гегель 1935: Гегель Соч. Т. IX. М. – Л., 1935.

Добренко 2014: Добренко Е. «Уникальность Пригова в том, что он смог создать *Gesamtkunstwerk*» // Сергей Шаповал. Д. А. Пригов. Двадцать один разговор и одно дружеское послание. М., 2014.

Крымов: Крымов Д. *Горки-10* [online]: <http://sdart.ru/theatre/perf/gorki>

Мандельштам 1990: Мандельштам О. «*И ты, Москва, сестра моя, легка...*» Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. М., 1990.

Ницше 1990: Ницше Ф. *О пользе и вреде истории для жизни* // Соч.: В 2 т. Т. 1. 1990.

Перре 2006: Перре К. *Модернизм Фуко* // *Искусство versus литература: Франция - Россия - Германия на рубеже XIX-XX веков*. М., 2006.

Руднев 2007: Руднев П. *Театральные впечатления Павла Руднева*. Ж.: Новый мир № 3, 2007 [online]: http://magazines.russ.ru/novyi_mir/2007/3/ru23.html

Руднев 2015: Руднев П. *Ломка инструментария*. Ж.: Октябрь №8, 2015 [online]: <http://magazines.russ.ru/october/2015/8/27r.html>

Стравинский 1971: Стравинский И. *Диалоги*. Л., 1971.

Фаулз 2002: Фаулз Д. *Дьявольская инквизиция*. Ж.: Иностранная литература № 12, 2002.

Фуко 1997: Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. М., 1977.

Элиот 1986: Элиот Т. *Традиция и индивидуальный талант* // Называть вещи своими именами. М., 1986.

NINO POPIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

National Literary Canon and Dictatorship (Stalin and Akaki's "Suliko")

Canon of national literature forms the corpus of literary texts. Canon derives from religious, theological, and canonic literature. Politics plays an important role in its formation. Correspondingly, national literary canons constantly alter together with the changes of political regimes.

After the establishment of the soviet regime in Georgia, literature and art were placed under tensed pressure. The themes of obligatory literature have been altered. It is a well-known fact that certain texts were excluded from school programme in the 20-30ies of the 20th century. Stalin participated in this process as a leader of the empire and main ideologist. His subjective mood conditioned the formation of national literary canon.

Key words: National Literary Canon, Dictatorship, Joseph Stalin.

ნინო პოპიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნაციონალური ლიტერატურის კანონი და დიქტატურა (სტალინი და აკაკის „სულიკო“)

ნაციონალური ლიტერატურის სავალდებულო, სანესო ტექსტები და მთელი მასშტაბი ლიტერატურის კანონს შეადგენს. თუმცა მუდმივად ისმის კითხვა: რა არის ნაციონალური ლიტერატურის კანონი? გადარჩენილი ტექსტები? რევიზირებული ლიტერატურა? ყველასათვის საყვარელი ნიგნები? ნიგნები ცხოვრების ყველა ეტაპისათვის? 100 ნიგნის ბიბლიოთეკა? ყველა ტექსტი, რომელიც ადამიანმა უნდა იცოდეს? ნაციონალური ლიტერატურის კანონი რელიგიური ტექსტებისგან იღებს სათავეს. მის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობდნენ სასულიერო პირები, ხოლო მოგვიანებით, საერო ლიტერატურის ჩასახვის შემდეგ, ლიტერატურის კრიტიკოსებთან ერთად, პოლიტიკოსები.

ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ნაციონალური ლიტერატურის კანონი შედგება ყველაზე მნიშვნელოვანი, სავალდებულო ლიტერატურის კორპუსისაგან და ხშირად იცვლება პოლიტიკური და იდეოლოგიური ცვლილებების პარალელურად. ნაციონალური ლიტერატურის კანონის კვლევა გულისხმობს პოლიტიკურ, იდეოლოგიურ, კულტუროლოგიურ და ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებს. ამავდროულად, ნაციონალური ლიტერატურის კანონი თავად არის პოლიტიკური სისტემა, რის გამოც კანონის ცვლილება ცალკეული პოლიტიკური რეჟიმების ცვლილებასთანაც არის კავშირში.

ქართული ნაციონალური ლიტერატურის კანონი რამდენჯერმე შეიცვალა, თუმცა მრავალი ნაწარმოები შექმნისთანავე მუდმივად მი-ეკუთვნებოდა ქართული ნაციონალური ლიტერატურის კანონს. მათ შორისაა აკაკი წერეთლის შემოქმედება, განსაკუთრებით, აკაკის „სულიკო“, რომელიც ქართული ნაციონალური ლიტერატურის კანონის განუყოფელი ნაწილია.

გრიგოლ რობაქიძე ასახელებს ათ ლექსს, რომლებიც ყველაზე მნიშვნელოვანია ქართულ პოეზიაში და მათ შორის არის აკაკის „სულიკო“. მის პოპულარობაზე აკაკი ბაქრაძე წერს:

„მართალია, ჩვენში არ იპოვება მეორე ლექსი, რომელიც ისე პოპულარული იყოს, როგორც „სულიკოა“, მაგრამ, სამუნებაროდ, სათანადო ყურადღება არ მიგვიქცევია, რატომ არის საყვარლის საფლავი ვარდში, ბულბულში, ვარსკვლავში? რატომ დამშვიდდა პოეტი, როცა შეიტყო, სად იყო საყვარლის ადგილ-სამყოფელი?“ (ბაქრაძე 2004: 232).

„სულიკოს“ შესახებ მრავალი აზრი გამოითქვა. რის პოვნას ცდილობს ლექსის ლირიკული გმირი? რას გულისხმობდა ავტორი? მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, „სულიკო“ დაკარგული ღმერთის ძიებაა (ა. ბაქრაძე), ზოგი დაკარგული თავისუფლების სიმბოლოდ მიიჩნევს ლექსს, ზოგი მკვლევრის აზრით, ეს არის ფილოსოფიურ-მისტიური ლირიკა. ა. ხინთიბიძე ფიქრობს, რომ ეს არის სატრფიალო ლირიკის ნიმუში: „ჩემი აზრით, „სულიკო“ სიყვარულის ლექსია. „საუყვარლით“ იწყება და სულიკოთი მთავრდება (ხინთიბიძე 2007).

აკაკი წერეთლის „სულიკო“ 1895 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „კვალში“. ლექსის დაწერის ზუსტი თარიღი უცნობია, არ მოიპოვება ლექსის ავტოგრაფი, თუმცა სავარაუდოა, რომ ლექსი დაიწერა იმავე წელს. არსებობს მოსაზრებაც, რომ ლექსის ინსპირაციის წყარო შესაძლებელია ყოფილიყო ვაჟა-ფშაველას ლექსი „სამეფო სიყვარულისა“, რომელიც ვაჟას დაუნერია 1894 წელს და გაუგზავნია გაზეთ „კვალში“

გამოსაქვეყნებლად, ხოლო გაზეთის რედაქციას არ გამოუქვეყნებია, რადგან ლექსი აკაკის, როგორც გაზეთის სარედაქციო კოლეგიის წევრს, დაუნუნია (იხ. ა. გომართელი, „სულიკოს“ სემიოტიკა ანუ კიდევ ერთხელ „სულიკოს“ საიდუმლოს შესახებ). ლიტერატურული არქეტიპები დაკარგული სატრფოს ძებნის მოტივზე აკაკის წინარე თუ თანამედროვე ბიბლიურ, ქართულ და ევროპულ ლიტერატურაში არაერთგან გვხვდება (ბიბლიური ტექსტები, ვაჟა-ფშაველას „სამეფო სიყვარული-სა“, ადალბერტ ფონ შამისოს „ხეტიალისას“ და სხვ.), თუმცა უნდა ითქვას, რომ მარადიული ძიების თემა პოეტურ განცდებთან მარადიულად არის კავშირში და აკაკის „სულიკო“ წარმოადგენს აღნიშნული მოტივის ლიტერატურულ რეცეფციას.

„სულიკო“ აკაკის სიცოცხლეშივე გახდა პოპულარული. ლექსის გამოქვეყნებიდან ძალიან მალე ამ ტექსტზე სიმღერა დაუნერია ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთლისას (1874-1948), რომელიც იმერეთის მხარეში, ზესტაფონის თემში წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების თავმჯდომარე იყო. შემონახულია ვარინკა წერეთლის მოგონებაც აკაკის „სულიკოს“ მელოდიის შექმნასთან დაკავშირებით:

„აკაკიმ მიძღვნა „სულიკო“ და მითხრა, შენებურად ხმა გამოუძებნე და იმღერეო. დიდი მგოსნის შეკვეთამ, რა თქმა უნდა, საგონებელში ჩამავდო. ლექსის მომზიბლავმა სილამაზემ ჩემში უთვალავი მუსიკალური სახეები აღძრა. ერთ მშვენიერ დღეს გიტარის აკომპანიმენტზე სრულიად მოულოდნელად ჩამოყალიბდა „სულიკოს“ მელოდია. როდესაც აკაკიმ ეს მელოდია პირველად გაიგონა, დიდად ნასიამოვნები დარჩა, მამღერა მრავალჯერ, შემდეგ თავისი პორტრეტი მაჩუქა წარწერით: „ჩემს საყვარელ ბუბულს, სულიკო-ვარინკას აკაკისაგან“ (მოგონებები აკაკიზე, 1990: 485-486).

მალე „სულიკო“ პოპულარულ სიმღერად იქცა.

ლექსისა და სიმღერის პოპულარობის მიზეზი მრავალგვარი შეიძლება იყოს. ლევან ბრეგაძე ასახელებს რამდენიმე მიზეზს, რის გამოც „სულიკო“ დღემდე პოპულარულია:

„ერთი მიზეზი „სულიკოს“ მიმზიდველობისა მისი იდუმალებაა... ახლა ამ ლექსის უნივერსალიზმი! იგი ყველასთვის არის დანერგილი, ყველა ადამიანის ლექსია, იმისიც, ვისაც ის მწუხარება არ გამოუცდია, რაზეც ამ ლექსშია ლაპარაკი... და რაც მთავარია - ნუგეში, ტრაგედიის გამქარავებელი ნუგეში!“ (ბრეგაძე 2011: 118-119).

თუმცა ვფიქრობთ, „სულიკოს“ პოპულარობა უნდა უკავშირდებოდეს საბჭოთა ბელადს, იოსებ სტალინს, მის ლიტერატურულ თუ მუსიკალურ გემოვნებას. ქართულ წყაროებში ძალზე მკრთალად, თუმ-

ცა უცხოურ წყაროებში ხშირად ვხვდებით ცნობას იმის შესახებ, რომ სტალინს უყვარდა „სულიკო“, თავადაც ლილინებდა სიმღერას და სიამოვნებითაც უსმენდა.

ძნელი სათქმელია, საიდან მოდის „სულიკოს“ მიმართ ბელადის სიყვარული. გარკვეული წყაროების ცნობით, ვარინკამ შეიფარა იოსებ ჯულაშვილი, როდესაც მას, როგორც ახალგაზრდა რევოლუციონერს, მეფის ხელისუფლება დევნიდა. გამოთქმულია მოსაზრებები, რომ სტალინის სიყვარული ამ სიმღერის მიმართ სწორედ აქედან იღებს სათავეს.

„1905 წლის რევოლუციის შემდეგ, რეაქციის წლებში, ალიხანოვ-ავარსკის სადამსჯელო ლაშქრობას შეენირა ზესტაფონის თეატრი, სადაც ოხრანკა დიდი რაოდენობით იარაღს ეძებდა. ახალგაზრდა რევოლუციონერი სტალინი კი ყანდარმებს სწორედ ვარინკას სახლის სარდაფში ემალებოდა. როგორც ჩანს, აქედან მოდის ტირანის „სულიკოსადმი“ განსაკუთრებული სიყვარული“ (იხ. ბარბარე ჯორჯაძე, პროექტი: 50 ქალი საქართველოდან, ჰაინრიხ ბიოლის ფონდი სამხრეთ კავკასიაში).

როგორც ცნობილია, 1903 წელს ამიერკავკასიის სოციალ-დემოკრატიკა პირველმა არალეგალურმა ყრილობამ იოსებ ჯულაშვილი ამიერკავკასიის კომიტეტში დაუსწრებლად შეიყვანა. ამ დროისათვის სტალინი დაპატიმრებულია ოზურგეთში არალეგალური საქმიანობისათვის და გადასახლებულია ირკუტსკის გუბერნიაში. 1905 წლის იანვარში სტალინი ახერხებს გადასახლებიდან გაქცევას და კვლავ საქართველოში ბრუნდება. იაკობ ჯულაშვილი ხელისუფლების მუდმივ დევნას განიცდის, იგი ხშირად იცვლის ქალაქებს, განსაკუთრებით ხშირად არის დასავლეთ საქართველოს სამრეწველო ცენტრებში: ბათუმში, ქუთაისში, ჭიათურაში, ზესტაფონში და სხვ. სტალინი სიტყვით გამოვიდა საშა ნულუკიძის დასაფლავებაზე დაბა ხონში, 1905 წლის 12 ივნისს. ასევე ცნობილია, რომ სტალინმა დიდი როლი ითამაშა 1905 წლის გურიის აჯანყების მოწყობაში. 1905 წლის ივლისში ი. ჯულაშვილი ეტლით ჩადის ოზურგეთში, სადაც მონაწილეობს მიტინგებსა და დისკუსიებში. მეფის რუსეთმა ბოლშევიკების წინააღმდეგ საბრძოლველად და „გურიის რესპუბლიკის“ გასაუქმებლად ალიხანოვ-ავარსკის სადამსჯელო რაზმები გამოგზავნა, თუმცა ადგილობრივების ზენოლის გამო მალევე უკან გაიწვია. ივანე ჯავახიშვილი ასე აღწერს 1905 წლის გურიის აჯანყებას:

„1905 წლის თებერვალში ოზურგეთის მაზრაში შეიქმნა გლეხთა რევოლუციური კომიტეტები, რომლებიც აუქმებდნენ სოფლის ადმი-

ნისტრაციულ დაწესებულებებს და თვითონ იღებდნენ ხელში ხელისუფლების ფუნქციებს. კავკასიის კოლონიურმა ადმინისტრაციამ ოზურგეთის მაზრაში სამხედრო წესები გამოაცხადა და ურჩი გურიისაკენ დაძრა დამსჯელი რაზმი გენერალ ალიხანოვ-ავარსკის მეთაურობით. გურია დიდი საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. მთელი საქართველო აღუდგა წინ კავკასიის ადმინისტრაციის გადაწყვეტილებას. კავკასიის მთავარმართებლის მოვალეობის შემსრულებელ გენერალ მალამას წარუდგა ქართველი საზოგადოების დეპუტაცია და გურიის დარბევის განზრახვაზე ხელის აღება მოსთხოვა. ხელისუფლებამ სიფრთხილე არჩია და მეთაურობე გლეხობასთან მოსალაპარაკებლად კავკასიის მეფისნაცვლის საბჭოს წევრი სულთან კრიმ-გირეი გაგზავნა“ (იხ. ი. ჯავახიშვილი, საქართველოს ისტორია, მეოცე საუკუნე).

სტალინის ცნობილი ბიოგრაფი, ბიოგრაფიული რომანის ავტორი, ისააკ დოიჩი 1905-1907 წლებში სტალინის იატაკქვეშა მოღვაწეობის შესახებ ფიქრობს, რომ სტალინის ცხოვრების ეს მონაკვეთი განსაკუთრებით გასაიდუმლოებულია, რადგან უკავშირდება სტალინის არალეგალურ საქმიანობებს:

„უცნაურია, მაგრამ სტალინის სიცოცხლეში ოფიციალური წრები დუმდნენ მისი როლის შესახებ პარტიზანულ ომში. ყველა მისი ბიოგრაფი თავს არიდებდა ამ ეპიზოდის ხსენებასაც კი. თავად კობა კი საერთოდ კრინტს არ ძრავდა... ლენინური მიდგომების მიხედვითაც, შეიარაღებულ დაჯგუფებებთან მისი კავშირი არ იყო სულ მთლად პატიოსანი და ამდენად, მისი ცხოვრების ეს ეტაპი დავიწყებას მიეცა“ (დოიჩი 2014: 87).

მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა ბელადის, იოსებ სტალინის ბიოგრაფიის შესახებ მრავალი ცნობა არსებობს, დღეისათვის რთულია დადგინდეს სტალინის ბიოგრაფიის დეტალები, კერძოდ ის ფაქტი, მართლაც იმალებოდა თუ არა იგი ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთლის სახლში და თუ იმალებდა, მართლაც ასრულებდა თუ არა იმ დროისათვის ვარინკა აკაკის „სულიკოს“, თუმცა დანამდვილებით უნდა ითქვას შემდეგი: აკაკი წერეთლის ლექსი „სულიკო“ და აკაკისა და ვარინკას სიმღერა „სულიკო“ მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებიდან, განსაკუთრებით კი, საბჭოთა კავშირის ისტორიაში ყველაზე რთულ პერიოდში, მასობრივი ტოტალიტარისტული რეპრესიების დროს, ყველაზე გავრცელებული ტექსტი და სიმღერა იყო და, როგორც ჩანს, „სულიკოს“ პოპულარობა მართლაც არის კავშირში სტალინთან. „სულიკოს“ პოპულარობა აღმოსავლეთ ევროპასა და ყოფილ საბჭოეთში, ხოლო შემდგომ, მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, მეოცე საუკუნის

30-იანი წლებიდან იწყება.

1934 წელს მიხეილ ჭიაურელის ფილმში „უკანასკნელი მასკარადი“ გამოყენებულია „სულიკოს“ მელოდია, სიმღერას კი თვითონ ჭიაურელი ასრულებს. ფილმი მოგვითხრობს ახალ დროებაზე, როგორ ენაცვლება ძველს ახალი, უხვად არის გამოყენებული გროტესკული და სატირული ხერხები, რეჟისორი ხშირად მიმართავს სიმბოლიზაციას. ცნობილია, რომ ეს ფილმი სტალინს ძალიან მოეწონა და მ. ჭიაურელი ბელადის ფავორიტ რეჟისორად იქცა, სტალინის თავისი პორტრეტიც უჩუქებია რეჟისორისათვის. მომდევნო წლებში მ. ჭიაურელმა არაერთი სახელმწიფო თუ სხვა პრემია მიიღო.

1937 წელს მოსკოვში ჩატარდა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველი დეკადა, სადაც ავქსენტი მეგრელიძის მეჩონგურე ქალთა გუნდმა შეასრულა „სულიკო“. როგორც მიუთითებენ, ამ შესრულებას ესწრებოდა სტალინიც. სწორედ მეჩონგურეთა ანსამბლის ნამღერი აკაკი წერეთლის ლექსისა და ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთლის სიმღერის პოპულარობის გზაზე გარდამტეხად იქცა. აკაკის საიუბილეოდ გამოცემულ გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ საგანგებო ნომერში: „Акаки Церетели 1840-1940“ გ. ჩხიკვაძის სტატიაში: „აკაკი წერეთლის პოეზია ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში“ საგანგებოდ არის აღნიშნული:

„სულიკო“ ახლახანს შესრულდა მეჩონგურეთა თანხლებით, რაც მთელი საბჭოთა კავშირისათვის გახდა ცნობილი“.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სიმღერის შემქმნელი, ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთლისას მას შეუქმნია აკაკი წერეთლის ლექსებზე სიმღერები, მათ შორის, „მუხამბაზი“, „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“ და სხვა. 1898 წელს ინგლისურ ფირმას „ფონოგრაფი“ ცვილის ლილვაკებზე ჩაუნერია ვარინკას შესრულებული „სულიკო“, 1900 წელს „სულიკო“ კოტე ფოცხვერაშვილს ნოტებზე გააუტანია მეჩონგურეთა ანსამბლისათვის. 1937 წელს მეჩონგურეთა ანსამბლის მიერ ჩანერილ „სულიკოს“ ეწერა: ლექსი აკაკი წერეთლისა, სიმღერა – ხალხური. ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთელი ამასთან დაკავშირებით 1938 წელს საქ. სსრ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მიმართავს განცხადებით, რომელშიც ნათქვამია:

„სიმღერა „სულიკოს“ სიტყვების ავტორის, აკაკი წერეთლის თხოვნით 1895 წელს ჩემს მიერ არის გამოთქმული და გიტარაზე დასამღერებლად აწყობილი. ამ სიმღერას აღნიშნული წლიდან რამოდენიმე წლის განმავლობაში მხოლოდ მე ვასრულებდი და სწორედ ამ გზით

გავრცელდა იგი მთელ საქართველოში. ყოველივე ამის დასადასტურებლად მე შემიძლია წარმოვადგინო, როგორც წერილობითი საბუთები, აგრეთვე სანდო მონმეებიც, რომელთა ჩვენებით გამოიჩვენება ჩემი განცხადების სრული სისწორე“ (განცხადების ორიგინალი ინახება საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში). როგორც მოსალოდნელი იყო, ამის შემდეგ სიმღერის ავტორად ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთელი ოფიციალურად იქნა აღიარებული.

როგორც კვლევები აჩვენებს, „სულიკო“ გასცდა ქართული ნაციონალური ლიტერატურის კანონს და საბჭოთა ნაციონალური ლიტერატურის კანონის ორგანული ნაწილი გახდა.

„სულიკო“ იმ არცთუ მრავალრიცხოვან ლირიკულ ლექსთაგანია, რომელსაც ვიკიპედიაში ცალკე ადგილი აქვს მიჩენილი... ვიკიპედიაში „სულიკოსთვის რვა ენაზეა გახსნილი ვებგვერდი... გოეთეს უცნობილეს ლექსს „ველის ვარდს“, რომელზედაც ფრანც შუბერტმა დაწერა თავისი ყველაზე პოპულარული სიმღერა, ვიკიპედიაში ცხრა ენაზე ეძღვნება ვებგვერდი“ – აღნიშნავს ლევან ბრეგვაძე (ბრეგვაძე 2011: 112).

აკაკის „სულიკო“ 12 სტროფისაგან შედგება. ამ ლექსის თარგმანებზე მუშაობისას კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ მას დიდი საერთაშორისო ინტერესი გამოუწვევია. ლექსი თარგმნილია მრავალ ენაზე, მათ შორის აზერბაიჯანულად, ბელორუსულად, ბულგარულად, გერმანულად, ესპანურად, ესპერანტოს ენაზე, ესტონურად, იაპონურად, ლატვიურად, ლიტვურად, ოსურად, პოლონურად, რუსულად, სლოვაკურად, სომხურად, უდმურტულ ენაზე, ფრანგულად, ჩეხურად, ჩინურად და სხვ. ზოგ ენაზე არსებობს რამდენიმე თარგმანი. არაიშვიათად თარგმნილია სრული 12 სტროფი, თუმცა ზოგჯერ თარგმნილია პირველი 2-3 სტროფი, ანუ ლექსის ის ნაწილი, რომელიც სასიმღეროდ გამოიყენებოდა. ზოგჯერ თარგმანში დაკარგულია ლექსისა და სიმღერის ავტორთა სახელები და მოხსენიებულია, როგორც ხალხური სიმღერა. სულ ჩვენ მოვიძიეთ „სულიკოს“ 70-ზე მეტი თარგმანი. მათი ძირითადი ნაწილი შესრულებულია მეოცე საუკუნის შუა ხანებში, 1937-50 წლებში.

აკაკის „სულიკო“ არ არის შესული არტურ ლაისტის მიერ 1905 წელს გამოცემულ კრებულში „ქართველი პოეტები“. ჩვენად დაკვირვებით, სულიკო პირველად ითარგმნა რუსულ ენაზე, მთარგმნელი – არნოლდ სტადლინი, თარგმნილია ლექსის თორმეტივე სტროფი. ეს თარგმანი გამოცემულია ა. ხახანოვის მიერ შედგენილ აკაკი წერეთლის რჩეულში (მოსკოვი, 1908 წელი). კრებული შექმნილია აკაკის 50 წლის იუბილესათვის. აკაკის აღნიშნული ლექსი სრულად უთარგმნიათ

აგრეთვე ს. სპასკის, ნ. გრებნევის.

2015 წელს, აკაკის არქივზე მუშაობის დროს, საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში მოვიძიე „სულიკოს“ რამდენიმე გამოუქვეყნებელი რუსული თარგმანი, რომლებიც დაცულია ხელნაწერების სახით. აქვე ინახება არნოლდ სტადლინის 1908 წელს შესრულებული თარგმანის ორიგინალიც და ს. სპასკის მიერ თარგმნილი „სულიკოს“ საბეჭდო მანქანაზე აკრეფილი ტექსტიც.

ხელნაწერები შესრულებულია 1937-38 წლებში. თარგმანები ეკუთვნის რუს და ქართველ მთარგმნელებს, კომპოზიტორებსა და პოეტებს. სავარაუდოდ, ისინი ერთი შესრულებისთვის იყო გამიზნული. მუზეუმში დაცული „სულიკოს“ არასრული თარგმანები ეკუთვნიან: ტატიანა სიკორსკის (ეს თარგმანი გამოქვეყნებულიც იყო), კონსტანტინე იაკობის ძე ნიკოლაძეს, კონსტანტინე ბოგდანოვსკის, სინორენს, პოდელსკის, ივანოვსა და კვალიაშვილის, ა. ყანჩელსა და ზინინის. კონსტანტინე ბოგდანოვსკის თარგმანები შესრულებულია ფანქრით, ხოლო სინორენის, პოდელსკის, ივანოვისა და კვალიაშვილის, ა. ყანჩელის, ზინინისა და კ. ნიკოლაძის თარგმანები ერთ ფურცელზეა შესრულებული. ფურცელი რვეულის ფორმას ატარებს, თუმცა არ არის აკინძული. სავარაუდოდ, თარგმანები ერთი პირის მიერ არის გადაწერილი. ხელნაწერი შესრულებულია გაკრული ხელით, თუმცა გარკვევით.

ვინ არიან „სულიკოს“ მთარგმნელები, რომლებმაც 1937-38 წლებში თარგმნეს ლექსის სასიმღერო სტროფები? ვინ შეაგროვა და ერთ რვეულად აკინძა სხვადასხვა თარგმანი?

რუსმა მწერალმა და მთარგმნელმა, ტატიანა სიკორსკიმ (1901-1984) 1937 წელს თარგმნა აკაკის „სულიკო“ რუსულ ენაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ტ. სიკორსკაიას ოჯახმა მეოცე საუკუნის დასაწყისში დიდი რეპრესიები განიცადა. მამამისი 1918 წელს ბოლშევიკებმა დახვრიტეს, ხოლო დედა და ძმები ტიფისგან დაეხცა. უდმურტის რესპუბლიკაში დაბადებული ტატიანა მოსკოვში ჩადის და თავის დამკვიდრებას ცდილობს. 30-იან წლებში ტ. სიკორსკაია მუსიკალური ლიტერატურის განყოფილებაში იწყებს მუშაობას და საბჭოთა ხალხების სიმღერებს თარგმნის.

„სულიკო“ რუსულად უთარგმნია კონსტანტინე ბოგდანოვსკის, რუს მწერალსა და ლიტერატურათმცოდნეს. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ორი ხელნაწერი, რომლებიც კონსტანტინე ბოგდანოვსკის გვართ არის ხელმოწერილი. ნათარგმნია 3 სტროფი, ხელნაწერები ერთმანეთის

ვარიანტიებია. უნდა აღინიშნოს, რომ კ. ბოგდანოვსკის მიერ თარგმნილი „სულიკო“ დღემდე არ გამოქვეყნებულა. ხელნაწერი შესრულებულია ფანქრით. იქვეა ჩასწორებული რამდენიმე სიტყვა. ერთ-ერთ ვარიანტზე მუშაობის დროს მთარგმნელს ზედა კუთხეში მიუხატავს საფლავიც. როგორც ჩანს, ეს არის შავი პირი, სადაც მთარგმნელი ფიქრის დროს მხატვრულ ალეგორიებს მიმართავდა.

კონსტანტინე იაკობის ძე ნიკოლაძის, სინორების, პოდელსკის, ივანოვის, კვალიაშვილისა და ზინინის შესახებ ცნობები ჩვენთვის ამ ეტაპზე არ არის ხელმისაწვდომი.

მუზეუმში დაცულ ერთ-ერთი თარგმანის ავტორად მიწერილია ა. ყანჩელი. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული თარგმანი ეკუთვნის ქართველ იურისტსა და ლიტერატორს, ალექსანდრე ყანჩელს (1878-1948). ა. ყანჩელი იყო ცნობილი ვეჟილი, თუმცა თავადაც წერდა ლექსებს. იგი თარგმნიდა ლექსებს რუსულადაც. მაგ. ა. ყანჩელს უთარგმნია გალაკტიონ ტაბიძის ლექსები რუსულად. ლექსები შესულია 1938 წელს გამოცემულ გალაკტიონის რუსულენოვან რჩეულში.

ვფიქრობთ, რომ მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში, განსაკუთრებით კი, 1937-38 წლებში, „სულიკოს“ თარგმანების ეს სიუხვე ერთი მხრივ მიუთითებს იმაზე, რომ ეს სიმღერა მართლაც იყო სტალინის საყვარელ სიმღერათა შორის, რომ, როგორც ჩანს, იმპერიის ქართული წარმოშობის ხელმძღვანელს, საბჭოთა ხალხების მამას, მშობლიური ჰანგები განსაკუთრებით ესალბუნებოდა. აღნიშნული თარგმანები ასევე მოწმობს, თუ რა დიდი იყო სტალინისათვის თავის მოწონების ისტერია და რეპრესიებისადმი შიში. როგორც ცნობილია, ყველაზე მძიმე პერიოდი, მასობრივი რეპრესიები სწორედ 1937-38 წლებში მიმდინარეობდა. მწერლები, მთარგმნელები, კომპოზიტორები, ხელოვანები კი რეპრესიების მთავარი სამიზნეები იყვნენ.

1939 წელს ნიუ-იორკში გაიმართა საერთაშორისო გამოფენა-ბაზრობა „The New York Fair“, სადაც საბჭოთა კავშირის სხვა პროდუქტებთან ერთად, წარმოდგენილი იყო „სულიკოს“ ფირფიტა, სინგლი, სადაც „სულიკო“ ჩანერილი იყო ქართულ და რუსულ ენებზე. ეს იყო საბჭოთა კავშირის პირველი და ერთადერთი ოფიციალური მონაწილეობა ამერიკის საერთაშორისო გამოფენა-ბაზრობაზე.

„სულიკო“, როგორც სტალინის საყვარელი სიმღერა მრავალჯერ არის მოხსენიებული უცხოურ წყაროებში.

ცნობილი ქართველოლოგის, პროფ. დონალდ რეიფილდის ნაშრომში: „შედარებითი კრიტიციზმი, რევოლუციები და ცენზურა“, Comparative Criticism: Volume 16, Edited by E. S. Shaffer, 1994 გვ. 30 აღნიშნულია, რომ სულიკო სტალინის საყვარელი სიმღერა იყო.

ჰარვარდის უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პროფესორის, მწერლისა და ანთროპოლოგის, სვეტლანა ბოუმის ბიოგრაფიულ რომანში „ნინოჩკა“ მოყვანილია „სულიკოს“ პირველი სტროფი და აღნიშნულია, რომ სტალინს ეს სიმღერა ძალიან უყვარდა (ბოუმი 2003: 261).

ცნობილი ბესტსელერების ავტორის, მარტინ გრუზ სმითისა და არკადი რენკოს რომანში: „სტალინის აჩრდილი“ რამდენჯერმე ვხვდებით „სულიკოს“. ჩანს, რომ ბელადის გარემოცვამ იცის, რომ მას „სულიკო“ უყვარს. ამ რომანში „სულიკო“ თითქოს თავისებური პერსონაჟიც არის (სმითი 2007)

1989 წელს გერმანულმა გაზეთმა „Die Zeit“ გამოქვეყნდა სტატია: „ხელოვნების იდეოლოგიის პატარა ხუმრობა“, სტატია მოგვითხრობს ვაშინგტონში, კენედის ცენტრში დიმიტრი შოსტაკოვიჩის უცნობი კანტატის, „ანტიფორმალისტური რაიოკი“ (რუს. Паек - პატარა სამოთხე, ნალკოტი) საოპერო დადგმის შესახებ. „ანტიფორმალისტური რაიოკი“ 1946-68 წლებშია დაწერილი. შოსტაკოვიჩის ბიოგრაფები ფიქრობენ, რომ კანტატა დაიწერა 1946 წელს, როდესაც შოსტაკოვიჩს ბრალს სდებდნენ, რომ მისი მუსიკა ელიტარული იყო და უბრალო ადამიანებისათვის გაუგებარი რჩებოდა, მაგრამ ავტორი მას რამდენჯერმე მიუბრუნდა. „რაიოკი“ არის კანტატა ოთხი ბარიტონის, გუნდისა და ფორტეპიანოსათვის. მუსიკალური ნაწარმოების ლიბრეტო, რომელიც ლევ ლებედინსკის ეკუთვნის, შეიცავს სტალინის, ჟდანოვისა და დიმიტრი შეპილოვის საუბრებიდან ამონარიდებს. როგორც გერმანული გაზეთი წერს:

„მუსიკა ძირითადად შედგება ქართული და რუსული ხალხური სიმღერებისგან, მათ შორის, განსაკუთრებით, სტალინის საყვარელი სიმღერისგან „სულიკო“ (იხ. გაზ. Die Zeit 1989 წლის 17 ნოემბერი).

კანტატას სულ ოთხი მოქმედი ჰყავს. მათ შორის არის სტალინიც და ხაზგასასმელია ისიც, რომ სტალინის პირველი არია მთლიანად „სულიკოს“ მელოდიაზეა აგებული. შოსტაკოვიჩის „არაფორმალური რაიოკი“ 1987 წელს საიდუმლოდ გადასცა ამერიკულ მხარეს. საბჭოთა კავშირში შოსტაკოვიჩის კანტატის პრემიერა გაიმართა ამერიკული პრემიერის შემდეგ, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ისიც, რომ „არაფორმალური რაიოკი“ არა მხოლოდ მუსიკალური, არამედ ლიტერატურულ ნაწარმოებსაც წარმოადგენს და პირველად 1993 წელს გამოიცა (იხ. ჟურნ. „Наша Наследие“, 1993)

გერმანულ ენაზე „სულიკო“ უთარგმნიათ ალექსანდრ ოტს, ერნსტ ბუმს, ადოლფ ენდლერსა და სხვ. პირველი თარგმანები მეოცე საუკუნის 40-იან წლებშია შესრულებული აღმოსავლეთ გერმანიაში. „სუ-

ლიკოს“ გერმანულად ასრულებდა რამდენიმე ანსამბლი. არსებობს „სულიკოს“ ფირფიტაც, რომელიც რამდენჯერმე გამოიცა აღმოსავლეთ გერმანიაში.

უთუოდ საინტერესოა „სულიკოს“ ლატვიურად თარგმნის ისტორია. პირველად „სულიკო“ 1940 წელს თარგმნა და გამოაქვეყნა ცნობილმა მთარგმნელმა რუტა სკუინჯამ, ხოლო მოგვიანებით უთარგმნია ცნობილ ლიტერატორს, მირდზა კემპე-ადამსონეს. ეს იქცა „სულიკოს“ კლასიკურ ლატვიურ სასიმღერო ტექსტად. არსებობს მისი მუსიკალურად გადამუშავებული ტექსტიც.

აკაკი წერეთლის ლექსი „სულიკო“ და აკაკისა და ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთლის სიმღერა „სულიკო“ მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, ჯერ საბჭოთა, ხოლო მეორე მსოფლიო ომის დროს და შემდეგ, აღმოსავლეთ ევროპის ლიტერატურული და მუსიკალური კანონის ნაწილად იქცა.

„კანონიზაციის პროცესი მუდმივად განიცდის ლიტერატურის მომხმარებელთა ინსტიტუციების გავლენას. ინტრალიტერატურული ინსტიტუციების გარდა, რომლებშიც იგულისხმება ლიტერატურული გაერთიანებები, ავტორთა ჯგუფები და გარკვეული წრეები, რომლებიც ლიტერატურულ გარემოს მიეკუთვნებიან, ასევე კანონიზაციის პროცესზე ზემოქმედებს ძალაუფლება: სახელმწიფო განწყობები“ (კანონი 2012).

ვფიქრობთ, აკაკი წერეთლის „სულიკო“ თავისთავად არის მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც ქართული ლიტერატურის კანონის ორგანული ნაწილია, თუმცა მის განსაკუთრებულ პოპულარობას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ „სულიკო“ საბჭოთა ბელადთან ასოცირდებოდა.

დამოწმებანი:

ბაქრაძე 2004: ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: 2004.

ბიოლის ფონდი: ჰაინრიხ ბიოლის ფონდი სამხრეთ კავკასიაში. *50 ქალი საქართველოდან*. ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთელი. ელექტრონული ვერსია <http://www.feminism-boell.org/ka/2014/06/13/barbare-varinka-machavariani-cereteli>

ბრეგაძე 2011: ბრეგაძე ლ. „ვენებიანი მწუხარება... მოწყურება სიდიადის“. *აკაკი წერეთელი 170. საიუბილეო კრებული*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

ბოუმი 2003: Boum, S., Ninotchka, A *Novel*. State University of New York Press: 2003.

გომართელი : გომართელი ა. „სულიკოს“ სემიოტიკა ანუ კიდევ ერთხელ „სულიკოს“ საიდუმლოს შესახებ. თბილისი;

დოიჩერი 2014: დოიჩერი ი. *სტალინი, პოლიტიკური ბიოგრაფია*. ტომი I. თბილისი: 2014.

კანონი... 2012: Matthias Beilein. Claudia Stockinger, Simone Winko (Hrsg.). *Kanon, wertung und Vermittlung, Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin/Boston: 2012.

მერკვილაძე 2011: მერკვილაძე მ. აკაკი და ვარინკა ნერეთელის შედეგრი. არტპალასი, ნოემბერი. 2011/ ელექტრონული ვერსია: <https://artpalacee.wordpress.com>

მოგონებები აკაკიზე 1990: ვარინკა ნერეთელი. „სულიკოს ავტორი ჩემს ხსონაში“. *მოგონებები აკაკიზე*. თბილისი: 1990.

მონტეფიორე: მონტეფიორე ს.ს. *ახალგაზრდა სტალინი*. ელექტრონული ვერსია ქართულ ენაზე.

http://api.ning.com/files/Montefiore_Axalgazrda_Stalini_Qwelly.pdf

მოსკოველი მწერლები: <http://moscowwriters.ru/SPIS-PIS/b-sp.htm>

რეიფილდი 1994: Reydild, S. Sanitizing the classics in Soviet Russia, in book: *Comparative Criticism*: Volume 16, Edited by E. S. Shaffer, 1994.

სმიტი 2007: Martin Cruz Smith, *Stalin's Ghost* New York: Simon & Schuster, 2007.

საბჭოთა მწერალთა კავშირი: <http://rrosrp.ru/texts/barsukov-eduard-grigorevich/golosa-kotorye-ne-otzvuchali/tysyacha-pesennyx-shedevrov-bolotina-i-sikorskoj/>

შამისო: Adalbert Von Schamisso. *Gedichte*, elektronische Version http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Chamisso/cha_lh1.html

ჟურნ. Zeit Online 1989: Jurn. Zeit Online 1989 wlis noemberi, eleqtronuli versia.

<http://www.zeit.de/1989/08/preisflage-auf-eine-kunst-ideologie/komplettansicht?print=true>

ჩვენი მემკვიდრეობა 1993: *Наша Наследие*, Журнал, электронная версия

http://lingvarium.org/maisak/data/shostakovich_rayok.htm

ხინთიბიძე 2007: ხინთიბიძე ა. სულიკო - ცად ასულიყო. ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 19 იანვარი. 2007.

ჯავახიშვილი: ჯავახიშვილი ი. *საქართველოს ისტორია, მეოცე საუკუნე*. ელექტრონული ვერსია: <http://www.bu.org.ge/x2254?lang=geo>

ELZHBIETA TYSHKOVSKA-KASPRZAK

Poland, Wroclaw

University of Wroclaw

Parody as a Negation of Tradition.

“Nikolai Nikolaevich” by Yuz Aleshkovsky as a Parody of Occupational Novel

Novel “Nikolai Nikolaevich” by Yuz Aleshkovsky is very similar to the occupational novel: the plot tells the story of the professional career; the next parts of the plot correspond to the scheme of the occupational novel; image of the main character is subordinate to his work; within the mail plot is a love story; the action takes place in the background of the country’s history. At the same time, all

these elements of the composition deny the values of socialist realism: the mail character Nikolai Nikolaevich is a former hustler who became a sperm donor and tells about his achievements using the language of social bottoms with elements of criminal jargon. This comparison is a source of comic and reverses meanings, revealing the negative author's attitude not only to the occupational novel genre, but also to socialist realism.

Key words: *Yuz Aleshkovsky; socialist realism; occupational novel; parody.*

Э. ТЫШКОВСКА-КАСПШАК

Польша, Вроцлав,

Вроцлавский университет

Пародия на жанр как отрицание традиции «Николай Николаевич» Юза Алешковского как пародия на производственную повесть

Повесть «Николай Николаевич» была написана Юзом Алешковским в 1970 г. и долго существовала в самиздате. Впервые она была опубликована в эмигрантском издательстве «Ардис» только в 1980 году, когда автор жил уже в эмиграции.

В интервью, данном Джону Глэду, писатель утверждал: «Все мои книги написаны о современной советской жизни. [...] Так вот, советская действительность мне кажется фантастически абсурдной, то есть не подходящей ни под какие регулярные мерки, не соответствующей никаким божественным или человеческим замыслам, что метод воспроизведения этой реальности может быть только фантастический. Будь я, скажем, рецензентом Алешковского, я бы написал, что его излюбленный жанр — фантазмагория, в которой реалистическое угадывание более четко, чем в бытописательстве, даже в критическом бытописательстве» (Глэд 191:121).

Андрей Битов писал о произведении «Николай Николаевич»: «Повесть не предназначалась для печати, однако изначально не только потому, что и напечатана быть не могла. Она как бы и не для того была написана. Она была написана с восторгом и удовольствием, то есть для себя, для собственного самочувствия и, в некотором смысле, самоутверждения, то есть для двух-трех прежде всего друзей, которым труд сей был посвящен. Так что, даже если бы в тот год не был закрыт 'Новый мир', а была провозглашена наша гласность, повесть все равно, а может, и тем более, была не для печати. Потому что была она и не столько против власти, сколько против печати» (Битов 1997:132).

Битов в своем эссе о Алешковском заметил, что «Николай Николаевич» в каком-то смысле «превосходный производственный роман, мечта соцреализма» (Битов 1997:133). Анализ произведения позволяет сделать вывод, что повесть Алешковского во многом напоминает модель производственного романа, причем в этом сходстве проявляется отрицательная традиция – это явное противопоставление традиции производственного романа, отвержение его элементов и правил с помощью «семиотического жеста» (Balbus 1998:417).

Композиция повести «Николай Николаевич» во многом сходна с образцами производственного романа: сюжет передает историю трудовой карьеры главного героя; определенные части сюжета соответствуют традиционной схеме производственного романа; образ главного персонажа подчинен идее его трудовой деятельности; в сюжет вплетена история любви; действие вписано в историю страны. Но вместе с тем все эти элементы композиции отрицают ценности, утверждавшиеся соцреализмом: главный герой – бывший вор-карманник, пристроившийся донором спермы в лабораторию и повествующий о своих трудовых достижениях языком общественных низов с элементами криминального жаргона.

Наум Лейдерман и Марк Липовецкий причисляют произведения Алешковского к гротескному направлению в русской литературе 1970-х годов и определяют черты его произведений как карнавальный гротеск, который, по их мнению, «выдвигает на первый план образ народного бытия, вбирающего в себя все гротескные фантомы социальной системы и подвергающего их карнавальному осмеянию и развенчанию, притом что ‘уничтожение и развенчание связаны с возрождением и обновлением’ (Бахтин), а высший смысл приобретают самые ‘низкие’ – естественные! – свойства человека и жизни» (Лейдерман, Липовецкий 2003:138).

Первая повесть Алешковского является пародией на жанр производственного романа, господствующий в советской литературе с 1929 по 1941 год. Пародирование в литературных текстах является своего рода проявлением отношения к источнику, формой полифоничности, диалогичности литературы, способом проявления народной смеховой культуры (Бахтин 1972:175), гипертекстуальности как категории пародийного соотношения текста с профанируемыми им иными текстами (Genette 1992:323), отторжением всего «святого» (Фрейденберг 1973:490-497), ритуальной игрой (Хейзинга 2003:256-250).

Рышард Ныч утверждает, что пародия «прошла интересный путь эволюции формалистического описания: от второстепенной или даже

маргинальной роли и ярлыка низкой ценности, связанной с язвительным подражанием оригинальному произведению с бездушным обнажением его недостатков, – до статуса образцовой формы, в которой сходятся основные приметы и функции литературного искусства в данный исторический период» (Nycz 1993:199).

Пародия может выступать не только как элемент стиля, но и как своеобразный жанр. «Ее можно обозначить как некий метажанр, который ‘остраняет’ (по слову В. Шкловского) любой другой жанр. Под метажанром, обобщая существующие концепции, понимается структурно выраженный, устойчивый инвариант художественного моделирования мира» (Сысоева 2013:333).

Литературная пародия – «метажанр, в котором доминирующей является авторская установка на определенный тип общения с адресатом (латентная адресация); объектом изображения (вторым планом) пародии является другое произведение, художественные приемы какого-либо писателя, тематика, идейное содержание, жанр, целое литературное направление и тому подобное, целью – эстетическая критика указанного объекта, осуществляемая средствами иронической стилизации» (Сысоева 2013:334).

Пародия как разновидность литературного жанра является типом комического подражания данному литературному образцу (произведению, стилю, жанру), которое благодаря намеренному обострению его формально-стилистических черт, а также обмену тематики приводит к игровым, сатирическим или полемическим эффектам (Nycz 1993:201). Повесть «Николай Николаевич» может послужить экземплификацией такой литературной игры и полемики.

Использование в композиции повести элементов, сходных с идеологизированной литературой соцреализма, и одновременное отрицание их правдивости свидетельствуют об иронической позиции автора. Структура повести способствует прочтению не столько миметическому, сколько ироническому. Мы имеем здесь дело не только с иронией риторической – ирония является в произведении основным принципом организации всего текста.

Для осознания иронического характера повести стоит воспользоваться замечанием швейцарского литературоведа Беды Аллемана: «В начале романа или повести с иронической структурой основной иронический тон вводится уже на первой странице. [...] Иронию таких текстов можно легко узнать уже с первого предложения» (Allemann 2002:32).

В первом предложении повести Николай Николаевич автор представляет главного героя – повествователя посредством его высказывания и одновременно готовит читателя к шутливому, ироническому повествованию: «Вот

послушай. Я уж знаю – скучно не будет. А заскучаешь, значит, полный ты мудила и ни хуя не петришь в биологии молекулярной, а заодно и в истории моей жизни» (Алешковский 2001:5).

Ироническое отрицание элементов представленного мира касается не только советской действительности, но прежде всего является протестом против поэтики соцреализма, который «стал инструментом воплощения утопии, а его основной функцией стала замена образов реальности утопическими представлениями о ней» (Берг 2000:53). Алешковский обыгрывает клише производственного романа, используя общепринятую схему построения сюжета и образов героев. Эта схематичность была характерной чертой произведений этого жанра. Катерина Кларк заметила: «общий сюжет произведения обычно опирался на некие заданные установки. Начиная с середины тридцатых, большинство романов фактически создавалось на основе единого основополагающего сюжета, который, в свою очередь, представлял синтез нескольких официально признанных образцов» (Кларк 2002:12).

Алешковский выступает против схем и клише, которые господствовали в литературе соцреализма. Повествователь в его произведении высказывает свое мнение об этом методе *ex pite*: «Все они [произведения соцреализма], повторяю, на одно лицо, и стоит, ты уж поверь мне, одолеть страниц двадцать, как чувствуешь, что из тебя клещами душу вытягивают, опустошают тебя, то неумением интересно придумывать, то такой парашей, что глаза на лоб лезут. А главное, все они стараются так прилгать, чтобы казалось нам самим и в ЦК: ох, и приличная жизнь в советской нашей стране. Ох, и работают на совесть рабочие и крестьяне. Еще смена не кончилась, а они уже вздыхают: скорей бы утро – снова на работу! Парашники гнусные. Меня-то не проведешь за нос: я уже повидал житуху на всех концах СССР» (Алешковский 2001:46).

Автор обыгрывает элементы представленного мира, которые сходны с поэтикой производственного романа; шаблоны композиции этого жанра наполняет другим содержанием. Такое столкновение порождает комизм.

Произведение Алешковского является примером презентации темы работы, и заглавный герой — Николай Николаевич — представлен именно в контексте выполнения рабочих обязанностей. Последовательность этапов производства является сюжетным стержнем повести, причем речь идет здесь не о великой стройке или промышленном производстве, а о работе в научной лаборатории в качестве донора спермы. Введение в повесть о работе темы телесности, сексуальности человека, которая в соцреалистической литературе была табу, вызывает диссонанс и создает комический эффект.

Сюжет произведения «Николай Николаевич» построен согласно образцу жанра производственной повести. Вначале указана предыстория главного героя, но она нетипична для соцреализма: Николай Николаевич не пролетарий и не крестьянин – он вор-карманник, отсидевший срок в лагере, но решивший не бросать своего занятия. Единственной причиной для начала работы стала информация об обострении наказания за преступления. Тогда по его просьбе сосед по коммуналке пристроил Николая Николаевича в научную лабораторию. Ему быстро надоело убирать помещения и мыть пробирки, поэтому он захотел бросить работу, но тогда ему предложили другое занятие – сдавать сперму для научных опытов.

После представления героя начинается определение цели работы, описание процесса, условий, места работы, обязанностей: «Шутки-шутками, а я прислушался, и оказалось, что план у Кимзы таков: я дrouch и трухаю, что одно и то же, а малофейку эту под микроскоп будут класть и изучать. Потом попробуют ввести ее в матку бесплодной бабе и посмотрят, попадет она или нет» (Алешковский 2001:8).

«Оргазм ежедневно по утрам, один раз. Оформим тебя техническим референтом. Оклад по штатному расписанию. Рабочий день не нормирован. Восемьсот двадцать рублей. После оргазма – в кино» (Алешковский 2001:8).

Николай Николаевич описывает также свое рабочее место: «Смотрю, а для меня уже хавирку маленькую приготовили, метра три с половиной, без окон. Лампа дневного света. Тепло. Оттоманка стоит. На стуле пробирка» (Алешковский 2001:9-10).

Последовательность этапов производства является сюжетным стержнем повести, действия героев приближают их к намеченной вначале цели, причем один за другим следуют передвигающие действие в назначенном направлении фазисы и деградационные фазисы. Эти последние придают действию динамичность, вводят напряжение, позволяют выше оценить труд героев (Fast 1981:38-47). Когда в деградационных фазисах действия герои оказываются в тупике и производственный процесс задерживается, делая невозможным реализацию задания, неожиданно появляются персонажи, которые преодолевают препятствия.

В повести Алешковского описываются действия, приближающие героев к цели: Николай Николаевич несет свою сперму в пробирке начальнику лаборатории Кимзе, а тот делает опыты: «– Ого, – говорит, – посмотрим. – И размазал немного на стеклышке, а остальное в какой-то прибор сунул, весь обледенелый и пар от него валит. Посмотрел Кимза в микроскоп и глаза на меня вытарачил» (Алешковский 2001:10).

Но случаются моменты, останавливающие работу, когда донор не может сдать материал для исследований. Эти ситуации повышают драматизм сюжета:

«– Вы задерживаете важнейший опыт!.. Внимание – оргазм!

А около прибора, от которого пар идет, академик бегаёт в черной шапочке и розовые ручки потирает. Запираюсь в своей хавирке, включаю дневной свет. Рука у меня дрожит, хоть бацай на балалайке, а кончить никак не могу, дрочу, весь взмок. В дверь Кимза стучит, думает, я закемарил с похмелья, и спрашивает:

– Почему оргазм задерживается? Безобразия!» (Алешковский 2001:14).

И тогда внезапно появляется помощь:

«и тут вдруг одна младшая научная сотрудница Влада Юрьевна велит Кимзе и академику:

– Коллеги, пожалуйста, не беспокойте реципиента. – То есть меня. Закрывает дверь. – Отвернитесь, – говорит, – пожалуйста.

И выключает свет дневной. И своей, кирюха, собственной рученькой берет меня вполне откровенно за грубый, хамский, упрямую сволоочь, за член...» (Алешковский 2001:14).

Такие моменты сюжета позволяют оценить героев определенным образом, так как главным оценочным критерием является отношение к труду. Взаимная помощь, осознание общего дела ставит коллектив выше отдельных трудящихся, даже тех, полностью преданных идее достижения цели (Fast 1981:55).

Самым большим препятствием для сотрудников на их пути к Нобелевской премии стала приостановка всех опытов и закрытие лаборатории под предлогом борьбы с морганизмом. Здесь автор переворачивает смыслы и оценочные категории: врагами, препятствующими реализации задания, оказываются представители власти, а после долгой задержки работы спасительным для опытов фактом стала смерть Сталина и реабилитация обвиняемых в преступлении ученых.

«Провал в сюжетной линии почти в самом конце производственной секвенции свойствен схеме производственного романа. Такой провал ведет к консолидации положительных персонажей, что способствует успеху. Только в самом конце появляется момент поражения, но это поражение лишь мнимое, вытекающее из недоразумения» (Fast 1981:55-56). В повести Алешковского это поражение реальное и осознанное – в конце сюжета дана отрицательная оценка советской науки и заявлен отказ от дальнейших опытов, не достигших намеченных результатов. Академик в диалоге с главным героем признается:

«– Понимаю тебя, Коля, понимаю. У меня пострашней на душе мука, чем твоя, хотя грех такие муки соизмерять. Ты вот просто дрочишь, пользуясь твоим выражением. А мы все чем занимаемся? [...] Вот именно, – говорит, – суходрочкой! Су-хо-дроч-кой! Полной, более того, суходрочкой! Вся советская, Коля, и мировая наука – сплошная суходрочка на девяносто процентов! А марксизм-ленинизм? Это же очевидный онанизм. Твоя хоть безобидна, Коля, суходрочка, а сколько крови пролито марксизмом-ленинизмом в одной только его лаборатории, в России? Море!» (Алешковский 2001:47).

Основной целью описания производственных секвенций является изображение психологической эволюции героя. «В то время как произведения о большой стройке охватывают состояние народного хозяйства и общественные перемены и являются своего рода моделью социалистического государства, а также проекцией (иногда метафорической) происходящих в нем преобразований, то произведения о ‘готовых’ фабриках чаще всего используют крупный план, ограничивают проблемы до конкретного производственного цеха» (Gildner 1985:18). К тому же однообразный по своей природе поток производства компенсируется более подробным изображением психологии героя.

Преображение героя — это метафора социальных перемен общества, стремящегося к коммунизму. «В фокусе советского романа обычно оказывается скромная фигура простого рабочего, служащего или солдата. Он известен под названием ‘положительного героя’. Но каким бы скромным он ни был, стадии его жизни символически суммируют стадии исторического прогресса в соответствии с учением марксизма-ленинизма. Кульминация романа ритуально воплощает кульминацию истории в момент достижения коммунизма» (Кларк 2002:24).

Заглавный герой повести Алешковского изображается в процессе эволюции. Представление героя производственного романа как стремящегося к назначенной цели, преодолевавшего препятствия на пути к ней позволяет указать на мировоззренческие и идеологические ценности (Fast 1981:50).

На фоне производственных действий автор описывает перемены Николая Николаевича, в основном в аспекте изменения его отношения к работе и к трудовому коллективу. Герой-карманник, который отрицает возможность честного труда, перевоплощается в зрелого пролетария, вполне преданного идее работы и цели, поставленной перед коллективом. Процесс изменения его личности проходит постепенно, поскольку вначале герой не хочет честно трудиться и, работая в лаборатории, ворует в трамваях и автобусах. Когда он решается на то, чтобы больше не воровать, то все равно

старается обманом и шантажом вытянуть как можно много денег из кармана начальника. Однако угрызения совести в связи с сокращенным рабочим днем приводят к тому, что у героя возникает чувство коллективной солидарности: «Иду по институту, и первый раз в жизни совесть во мне заговорила. Ишчат все эти доктора, кандидаты и лаборанты, а я подрочил себе в удовольствие – и готов. Домой иду. Неловко как-то» (Алешковский 2001:11). Когда под предлогом борьбы с морганизмом власти закрывают лабораторию, Николай Николаевич, как идейно зрелый работник, соглашается работать вопреки этим решениям и даже без зарплаты. В этом образе представлена идея коммунизма, согласно которой идейно зрелые пролетарии служат обществу по своим возможностям, не требуя большего, чем это необходимо для жизни (идея отмены денег). В конце произведения перед героем появляется перспектива завершения опытов, но он уже настолько перевоспитан, что не думает о своем прежнем занятии, а мечтает о работе сапожника: «подумал я тогда: ну, на что я способен, просидев полжизни в лагерях и подрочив столько лет в институте? ... Сапожником пойду работать, — говорю. – Я очень люблю это простое дело» (Алешковский 2001:48).

В произведениях соцреализма главной целью было эффективное воздействие на читателя и этому парадоксальным образом служили приемы, почерпнутые из «безыдейной» популярной литературы, например любовные сюжеты. В текстах соцреализма они лишены свойственной им в попкультурной мотивации и самобытности и подчинены идее формирования сознания читателя (Fast 2003:213-214).

Любовный сюжет в повести Алешковского вводится в форме, характерной для производственных романов. Как правило, начальники, высший кадровый состав, посвятивший себя организации производства, не умели радоваться личному счастью. В «Николае Николаевиче» таким персонажем является Кимза – директор лаборатории, в молодости влюбленный во Владу Юрьевну, но позже смирившийся со своим одиночеством, которое воспринимает как жертву науке. Любовный сюжет в повести – согласно канону производственного романа – связан с простым рабочим, а именно с заглавным героем. При этом любовная история между ним и Владой Юрьевной начинает развиваться, когда герой уже прошел процесс перевоспитания, стал сознательным пролетарием, а значит – заслужил это чувство. Отношения между этими героями складываются благодаря их общей рабочей цели, что свойственно и жанру производственного романа. Но автор вводит в сюжет и табуированную тему – половое влечение, сексуальное удовольствие. «В 1933-34 годах, когда теория соцреализма уже сложилась, подобные [эротические] сцены были заклеены как

‘натуралистичные’, ‘зоологические’, высвечивающие темные стороны человеческой натуры. Пуританский климат преобладал на всем протяжении 1930-1940-х годов, и изображение сексуальных отношений положительных героев было табуировано» (Кларк 2002:45).

Эмоциональная связь между персонажами «Николая Николаевича» рождается на почве эротики, а не на идеологическом единогласии. Одной из главных тем прозы Алешковского является сохранение истинной натуры человека, его умение противостоять внешнему миру с его угнетающей идеологией.

Соцреализм пытался подчинить любовный сюжет своим целям. Он «достигает этого двумя путями: во-первых, использует роман между героями как своего рода полигон нравов, изображая с помощью такого типа сюжетов нравственные запросы сферы так называемой социалистической морали; во-вторых, соединяет эти любовные истории с сюжетами об идеологическом формировании героев, и тогда любовь становится либо мотивацией поступков персонажей, либо наградой за востребованные поступки и позицию» (Fast 2003:216).

В повести Алешковского любовный сюжет выполняет эту вторую функцию, когда любовь является наградой для перевоспитанного Николая Николаевича. Писатель избегает образов, которые могли бы служить образцом социалистической морали. Телесность, природные инстинкты, открытая эротика, которые запрещались в соцреализме, автор ставит в основу отношений между героями. Эти качества весьма автономны, лишены идеологической подоплеки, связаны с природой человека. Писатель учитывает также такие ценности, как взаимное уважение, верность, честность, но и сексуальное удовлетворение ставит не на последнее место.

Направленность производственного романа на идеологическую цель перевоспитания читателя придает ей характер персуазивного текста (Fast 1981:33). Этому служит не только изображенный в произведении мир, но и язык повествования. В этом плане обнаруживается самая большая разница между повестью Алешковского и литературой соцреализма. «Николай Николаевич» – это протест против неестественного стиля с вкраплениями новояза, дающего однозначные оценки представленным событиям и персонажам. Повествование в произведении ведется от первого лица, что позволяет наполнить содержание иронией. Такой характер повествования может быть не вполне соответствующим канону; он скорее подвижный, на имеющий четкости – игровой. Способ повествования от лирически-трагического до комически-гротескного позволяет дистанцироваться от представленного мира и создать двойную перспективу.

По мнению Иосифа Бродского, стиль «Николая Николаевича» — важнейший элемент художественной формы произведения. «Голос, который мы слышим, – голос русского языка, который есть главный герой произведений Алешковского: главнее его персонажей и главнее самого автора. Голос языка всегда является голосом сознания: национального и индивидуального» (Бродский 2004:9).

Именно язык произведения является самым ярким способом отрицания соцреалистической риторики, когда в речи рассказчика сталкиваются коммунистические лозунги, клише новояза и субстандартной лексики с элементами блатного жаргона. Подобное сопоставление является источником комизма и перевертывает смыслы, выявляя отрицательное отношение автора не только к жанру производственного романа, но и к соцреализму в целом. Андрей Битов подчеркивал: «язык Алешковского однороден, слова у него равноправны, и употребление советской фразеологии на его страницах куда более непотребно и похабно звучит, чем вульгарные жаргон и феня. Благородные же кристаллы мата, единственной природной и принадлежной части русского языка, сохранившейся в советском языке, продолжают слать нам свет человеческой речи, как погасшие звезды во мраке планетария» (Битов 1997:136).

Искусственная, наивно утопическая литература соцреализма, опираясь на журналистские клише (Майер 1993:533), изуродовала литературный стиль. Стиль произведений Алешковского кажется суровым и неотработанным, равно как свежим и неиспорченным идеологией является понимание мира главным героем. Но применение писателем субстандартной лексики объясняется ее распространением в языке. Сам писатель, обращаясь к эмигрантам первой волны, по этому поводу высказывался так: «Или вы полагаете в своей безмятежно демократической Америке, что если лагерная жизнь миллионов людей стала частью общей страдальческой жизни России, то ее язык должен был остаться прежним: мастеровой – мастеровым, крестьянский – крестьянским, пижонский – пижонским, гешефтерский – гешефтерским, а целомудренно-девичий – целомудренно-девичьим и так далее? Вы ошибаетесь. Язык лагерей и тюрем, в которых соседствовали судьбы святых и убийц, гениев и растлителей малолетних существ, рабочих и грязных мошенников, крестьян и скотоложцев, балерин и форменных каннибалов, священнослужителей и хулиганов, философов и карманников, язык невинных душ и невероятных злодеев не мог не смешаться, не мог делать вид, что судьба людей не имеет к его судьбе никакого отношения. Но и приняв в себя то, без чего он вполне сумел бы обойтись, то, что даже безобразно выражало мытарства страны и народа, он не вымер, не утратил

своей сущности, считая для себя более приемлемым и безобидным явлением живой воровской жаргон и самый грязный мат, чем мертвую фразеологию партийных придурков и прочих гнусных трекал. И сколько бы десятилетий подряд они ему ее не навязывали, как бы ни втесывали в самую душу с помощью всех средств своей взмыленной пропаганды, мой родной русский язык отторгает от себя ложь партийного мертвословья...» (Алешковский 2008:156).

Как считал Евгений Добренко, соцреализм – это не только эстетическая доктрина тоталитарной культуры, но прежде всего пространство столкновения власти и языка (Добренко 1992:165). Алешковский сопротивляется такой трактовке словесности, и его пародия на производственный роман как жанр, наиболее ярко выражающий идею власти, – свидетельство протеста. Используя композиционную форму производственного романа, но вкладывая в нее совершенно другое содержание, писатель комически переосмысливает доктрину соцреализма и ее основные положения.

ЛИТЕРАТУРА:

Алешковский 2001: Алешковский Юз. Николай Николаевич. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва: Рипол классик, 2001.

Алешковский 2008: Алешковский Юз. Карусель. *Сочинения в 5 томах*. Т. 4. Москва: АСТ-Астрель, 2008.

Бахтин 1972: Бахтин Михаил. *Проблемы творчества Достоевского*. Москва: Художественная литература, 1972.

Берг 2000: Берг Михаил. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Москва: *Новое литературное обозрение*, 2000.

Битов 1997: Битов Андрей. *Новый Гулливер*. Нью-Йорк: Эрмитаж, 1997.

Бродский 1995: Бродский Иосиф. Он вышел из тюремного ватника. Юз Алешковский *Антология Сатиры и Юмора России XX века*. Том 8. Москва: «ЭКСМО», 2004.

Глэд 191: Глэд Джон *Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье*. Москва: Книжная палата, 1991.

Добренко 1992: Добренко Евгений. Амфир во время чумы, или Лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма). Ж.: *Общественные науки и современность*, № 1, 1992.

Кларк 2002: Кларк Катерина *Советский роман: История как ритуал*. Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2002.

Лейдерман, Липовецкий 2003: Лейдерман Наум и Липовецкий Марк *Современная русская литература: 1950-1990-е годы*. Т. 2, Москва: Academia, 2003.

Майер 1993: Майер Присцилла «Сказ Юза Алешковского». *Русская литература XX в. Исследования американских ученых*. Ред. Борис Аверин, Элизабет Нитраур. Санкт-Петербург: Петро-РИФ, 1993.

Сысоева 2013: Сысоева Ольга *Литературная пародия: проблема жанра*. Ж.: «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского Филология». № 5, 2013.

Фрейденберг 1973: Фрейденберг Ольга. Происхождение пародии. *Труды по знаковым системам*. Вып. 6. Тарту, 1973.

Хейзинга 2003: Хейзинга Йохан *Homo Ludens: Человек играющий*. Москва: Айрис-пресс, 2003.

Allemann 2002: Allemann Beda. O ironii jako o kategorii literackiej. *Ironia*. Red. Michał głowiński. Gdańsk: Slowo/Obraz terytoria, 2002.

Balbus 1998: Balbus Stanisław. Intertekstualność a tradycja literacka. *Problemy teorii literatury*. Red. Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 1998.

Fast 1981: Fast Piotr *Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929-1941)*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1981.

Fast 2003 Fast Piotr *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*. Kraków: Universitas, 2003.

Genette 1992: Genette Gerard. Palimpsesty. *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. Henryk Markiewicz. T. IV. Cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.

Gildner 1985: Gildner Anna *Bohater radzieckiej powieści o pracy (1929-1941)*. Wrocław: Ossolineum, 1985.

Nycz 1993: Nycz Ryszard *Tekstowy świat: Postrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1993.

MARIA FILINA

Georgia, Tbilisi

Iv.Dzhavakhishvili State University

Polish-Georgian Literary Relationship - From the Tradition Beginning to Modernity

The emergence of multi-dimensional Georgian-Polish literary relationships refers to the first half of the XIX century. Historically pairing creative interests of the Georgian and Polish peoples are dramatic. The most brilliant period of occurrence and development of mutual interest associated with the literary reference to a significant wave of young educated Poles in the 1830th. The tsarist authorities were intended to punish “political criminals”, the result was just the opposite - there was exiled spiritual union and the of the Georgian elite. In a very

difficult situation created an entire system of relations - translations, studying Polish historians and ethnographers Caucasus, particularly Georgia. In Tbilisi, for two decades was operated a kind of “branch” of Polish romanticism - a group of Polish “Caucasian” poets.

Key words: Georgian-Polish literary relationships, a group of Polish “Caucasian” poets, “political criminals”, spiritual union

МАРИЯ ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

Тбилисский государственный университет им. Ив. Джавахишвили

Польско-грузинские литературные взаимосвязи – от возникновения традиции к современности

Возникновение многомерных грузино-польских литературных взаимосвязей относится к первой половине XIX столетия. Утверждение о богатстве контактов географически столь далеко расположенных друг от друга стран является общепринятым, однако феномен возникновения и развития традиции далеко не изучен. История сопряжения творческих интересов грузинского и польского народов драматична. Наиболее яркий период возникновения и развития взаимного интереса литераторов связан с ссылкой значительной числа молодых образованных поляков в 1830-е годы.

Нет ни одной области науки и культуры на Кавказе и Грузии, где бы поляки не проявили своего творческого потенциала: политика, военное дело, фундаментальные науки, архитектура, музыка, живопись, инженерное дело, строительство, педагогика, сельское хозяйство. И ныне Тбилиси украшают здания Театра оперы и балета, Государственного театра им. Шота Руставели, театра драмы им. Коте Марджанишвили, Верховного суда Грузии, в проектировании и строительстве которых участвовали польские архитекторы, в первую очередь, Александр Шимкевич, в Грузии немало монументов работы польских зодчих, Национальная Парламентская библиотека расписана польским художником Хенриком Гриневским.

Меньше всего материальных следов осталось от литераторов, музыкантов, этнографов и историков, которые пребывали здесь в первой половине и середине XIX века. Но именно они были той группой, которая открыла

грузинскому обществу польскую культуру, а своим соотечественникам – мир Кавказа. Именно они создали в Грузии образ свободолюбивого, гордого, образованного и талантливого поляка, который донныне является архетипом. Царскими указами поляков ссылали на Кавказ с целью наказания. Результат был обратным. Они создали удивительный духовный союз с грузинской интеллигенцией, союз, который дал яркие творческие результаты. Наши герои – поэты «кавказской группы», о которых слышали все, но мало кто сегодня знает об их жизни и творчестве. Для поляков целый пласт литературы, созданный в эмиграции, по воле исторической судьбы не является редкостью. В 1830-е годы в Западной Европе, в основном во Франции, возникла так называемая «великая эмиграция» с Адамом Мицкевичем, Юлиушем Словацким и Шопеном во главе...

Но то, что было создано в Сибири, можно назвать «литературой каторги», а то что создавалось на Кавказе и в Грузии – «полевой» литературой. Ее творили вынужденные солдаты, брошенные на поле боевых действий в Кавказской войне.

В весьма сложной политической ситуации создавалась целая система связей – взаимные переводы, изучение польскими историками и этнографами Кавказа, в частности, Грузии в разгар Кавказской войны. В Тбилиси на протяжении двух десятилетий функционировал своего рода «филиал» польского романтизма – группа польских «кавказских» поэтов. Конкретными личностями весьма интенсивно создавался целый организм взаимосвязей, интенсивность которых уникальна.

Известный польский ученый Кароль Виктор Заводзинский в работе о Т.Ладе-Заблоцком представляет Кавказ как «сборный пункт бунтарских или хотя бы прогрессивных, демократических, неконформистских элементов Евразии эпохи Николая I» (Заводзинский 1947: 12). Этот „сборный пункт” оказался мощным генератором творческих сил, соединив на определенный период грузинскую интеллигенцию и декабристов, А.Грибоедова, А.Пушкина, М.Лермонтова, польских ссыльных, армянскую, отчасти азербайджанскую интеллигенцию. Центром его была столица Грузии Тбилиси (Тифлис). Вряд ли еще можно назвать столь концентрированный культурный центр, возникший в таком составе по высочайшей воле и давший известные всему миру художественные творения. Многие прибывшие на Кавказ представители интеллектуальной элиты находились в тесной связи с грузинской интеллигенцией. Именно тогда на Кавказе возникает своего рода „филиал” польской литературы – поэзия кавказской ссылки.

«Литература ссылки» вскоре была замечена читателями и оценивалась современниками как одна из ветвей национальной словесности, обладающая, несомненно, своеобразными чертами. Философ Бронислав Трентовский в предисловии к книге одного из западных эмигрантов еще в середине XIX столетия, **быть может, излишне высокопарно определил черты литературы ссылки**, и они в полной мере, а, может быть, еще более полно относятся к кавказцам: «Это, можно сказать без преувеличения, одна из самых оригинальных ветвей нашей письменности; навряд ли кто нам в ней не откажет и не позавидует; она родилась не в библиотеках, не за письменным столом, а в тюрьмах, под свистом кнута на безбрежном снежном пути, при лампе, отбрасывающей свет на стены рудника» (Трентовский 1863: VII). Добавим – на горных перевалах, под пулями.

Встречаются высказывания, что традиции грузино-польских взаимосвязей уходят в глубь веков, действительно отдельные воспоминания и описания путешествий относятся к XVII и XVIII столетию, **но говорить о зарождении традиции**, то есть о структурированных, постоянных контактах можно говорить именно в связи с деятельностью названной группы.

При всем различии судеб литераторы кавказской группы – чаще всего люди надломленные, даже если они обладали недюжинными душевными силами, ощущавшие, что жизненная катастрофа настигла их в момент, когда главное еще не было свершено. Хотя здесь, как и везде, имеются исключения.

И в то же время поражает разносторонность их интересов, это опять-таки черта поколения – поэзия, проза, переводы, занятие языками, этнография, музыка, география, биология, в исключительных случаях – военная карьера. Достаточно назвать центральные фигуры группы – Тадеуша Ладу-Заблоцкого, Войцеха Потоцкого, Леона Янишевского, Владислава Стшельницкого, Матеуша Гралевского, Казимежа Лапчиньского.

Определим основные направления этих взаимосвязей.

Кавказские ссылки создали целый раздел польской словесности, в которой воплотились разные стороны деятельности значительной части интеллигенции, вырванной из родной литературной среды – отдельную ветвь польского романтизма, поэзии младшего поколения романтиков (примерно на десятилетие моложе Мицкевича). Это была особая поэзия, мы занимаемся ее типологическими особенностями и в краткой статье их не определить – изучаются все уровни тематики и идейных постулатов, создание собственного мира изгнаннической ментальности, и определение координат хронотипа («до» и «после» катастрофы), «там», то есть «до» и «здесь», то есть «после»). Сама собственная поэзия часто воспринималась «кавказцами» и как спасение от духовной смерти, и как стон, который не

удавалось сдерживать. Не умаляя значения поэзии, согласимся с тем, что она была единственным «подручным» способом самовоплощения, не требовавшим никаких средств, кроме пера и листа бумаги. Переход на иной уровень существования, означавший резкую перемену общественного положения, фактическую деградацию и нищету, сталкивал ссыльных на социальное дно. Многие ситуации и судьбы описаны в их произведениях и письмах: “Это был какой-то пароксизм, неопишное состояние. Вся моя жизнь это перо в руке и духовные стремления, а сейчас меня нагрузили большим банником и непосильными физическими нагрузками” (Jurkowski 2007: 197).

Можно ли говорить о деятельности «кавказцев» как о литературной группе? В строгом значении нет. Они не сформировались в какое-либо объединение, не составили списка участников. Кавказские литераторы никогда не собирались вместе: разбросанные по разным полкам, они либо пересекались в совместных военных походах, либо встречались в Тбилиси, пребывание в котором было для каждого из них мечтой. Отметим, что главные литераторы как раз жили в Тбилиси. Это, разумеется, не определяло уровня дарования, но весьма влияло на поддержание связей с родиной, на возможность участия в литературной жизни и вообще функционирования в цивилизованной среде.

Отметим попутно, что грузинская тематика в творчестве и воспоминаниях «кавказцев» тесно сплетена с кавказской тематикой в целом. Поляки направлялись в разные регионы Кавказа, но при этом Грузия и Тбилиси были для них основным центром. В середине 1840-х годов возрастает роль крепости Темир-Хан-Шура в Дагестане, где в связи с разгаром военных действий оказались многие поляки.

Можно ли считать этих литераторов группой или объединением по сути, на типологическом уровне? Безусловно.

Вся польская литература романтического периода, периода восстания 1830-1831 годов и эпохи между восстаниями во многом подчинена трагедии народа, безрезультатно боровшегося за свою независимость. Литература воплощала этот пафос борьбы и вдохновляла ее. В поэзии же, возникшей на Кавказе, как бы сконцентрировалась деятельность людей, пострадавших за родину, обреченных на разлуку, вырванных из привычной среды. Это некий лоскут общенациональной интеллигенции, лоскут, естественно, неоднородный, но являющийся органической, неотъемлемой частью страны, во многом ее лучшая часть, ее плоть и кровь. «Окровавленный» лоскут живого тела.

В 2002 году в Люблинском Католическом университете, отчасти по инициативе автора этих строк, состоялась международная научная конференция

«Поляки в Грузии», организованная ксендзом – профессором Эдвардом Валевандером. В докладе гданьского профессора Анджея Ходубского «Грузия и грузины в восприятии поляков в XIX и в начале XX веков» (Chodubski 2002: 109-139) прозвучала мысль, которая параллельно прослеживалась в наших работах. Позже мы с известным ученым А.Ходубским оговорили этот тезис и отрядно, что совпали мнения у исследователей разных стран. А именно: в многочисленных текстах из наследия поляков, побывавших на Кавказе, прослеживается четкая тенденция. Те, кто приехал на Кавказ, в частности в Грузию, ненадолго, скажем, на месяц, пришут о традициях и нравах очень смело, порой даже лихо. Те, кто пребывал дольше, к примеру, год, уже более осторожны в своих высказываниях и наблюдениях. Те же, кто остался здесь навсегда, начинают осознавать, что они почти ничего не понимают в этом сложнейшем кавказском мире. Среди них глубиной своих текстов отличаются ссыльные. Польские «кавказцы» первого поколения познали Кавказ «своей судьбой», а не впечатлениями путешественников, хотя ироничный Леон Янишевский многих поэтов обвиняет в поверхностности и даже называет стихотворение Тадеуша Лады-Заблоцкого «галиматьей, огромной, как Кавказ» (Janiszewski 2007: 257)... Тем не менее существуют тексты, в которых Кавказ, в первую очередь Грузия, предстает весьма многогранно. Мы впервые опубликовали антологию (Filina, Ossowska 2007: 189-345), в которой представлены все жанры – поэтические, мемуарные, прозаические. Таких текстов о Кавказской войне больше не существует...

«Кавказ. Воспоминания о двенадцатилетней неволе» Матеуша Гралевского, вышедший в свет в 1877 году, наряду с трудами Артура Лейста – также уникальный документ, где, кстати имеются такие фольклорные тексты, которых не смогли идентифицировать грузинские фольклористы – это одна из самых ранних записей кавказского фольклора.

Важен факт, что их произведения печатались в польских альманахах, в том числе ведущих, таких как «Варшавская библиотека» («Biblioteka Warszawska»), «Научно-литературный ежегодник» («Pamiętnik Naukowo-Literacki»), «Рубон» («Rubon»), «Звезда» («Gwiazda»), несмотря на двойную цензуру. Но важно и то, что они проходили самоцензуру, и у них почти нет таких залихватских, бездумных текстов, какие публикуются сегодня. После того, как значительная группа польской интеллигенции была сослана порой в бессрочную ссылку на Кавказ, происходит не только накопление материала, но и его качественно иное осмысление. Для писателей-романтиков до середины 1830-х годов Кавказ и Грузия, как и в творчестве русских романтиков первого поколения, были краем творческого вдохновения, роскошной

и необычной природы, художественными фоном, экзотической страной.

Подобный стереотип был разрушен, когда ссыльные оказались рассеянными по кавказским полкам, и поляки были вынуждены воевать против горцев, терпеть лишения, узнавать жизнь Кавказа изнутри. Их точка зрения не имеет ничего общего с позицией мимолетных путешественников, увлекавшихся Кавказом, поддавшихся моде на восточные впечатления.

Нужно учитывать при этом, что „кавказцы” имели возможность передать свои произведения в Польшу. Находясь в ссылке, они активно участвовали в литературной жизни восточных земель Польши. Представляется парадоксом, но значительная часть произведений этих писателей появлялась в различных альманахах почти синхронно с их созданием, более того, «кавказцы» порой оказывали влияние на издательскую политику альманахов. Безусловно, не все произведения могли быть опубликованы, учитывая двойную (в том числе, военную) цензуру, которую проходили тексты политических ссыльных. Тем не менее, между Кавказом и Польшей шла оживленная корреспонденция. Предметом заинтересованности читателей и литераторов в Польше (об этом свидетельствует многолетняя переписка с будущим классиком польской литературы Юзефом Крашевским) были не только их судьбы, ведь сами они были частью национальной истории, но и кавказская культура, история, природа и традиции. Стоит припомнить, что кавказские материалы появлялись и в изданиях западных эмигрантов, а также в журналах, выходивших на территории влияния Пруссии и Австрии. Так, в познаньский «Домашний ежедневник» („Dziennik Domowy”) (1840-1848) попали сообщения Ксаверия Петрашкевича, а в «Друге народа» („Przyjacieł Ludu”), издававшемся в Лешно, были помещены рисунки и гравюры с Кавказа. В дополнение к публикации «Кавказа» в №№ 5-7 за 1847 год были представлены иллюстрации анонимного поляка, скорее всего, с прусских территорий Польши, которому благодаря стараниям властей удалось вернуться из кавказской ссылки через 6 лет. Грузия изображена на двух рисунках – «Развалины замка царицы Тамары» и «Костел /церковь/ в Ананури в Грузии».

Ссыльные поляки расширили представления своих соотечественников о Кавказе, в 1830-1840-е годы Кавказ перестал быть лишь краем экзотического романтического вдохновения, а вошел в интересы читающего поляка. Как уже было сказано, чем дольше кто-либо пребывал на Кавказе, тем очевиднее ему становилось, что постичь его суть весьма трудно, что это почти непосильная задача, а вопросов появляется больше, чем возможных ответов на них. Возникла внутренняя дистанция, подчас непреодолимая. Позицию

тех, кому пришлось знакомиться с Кавказом в качестве бесправного солдата и одновременно тех, кто заинтересовался им серьезно, точнее всех выразил Владислав Стшельницкий в своем «Отрывке из начатых очерков Кавказа»: «Наши превратные представления о Востоке возникают в основном потому, что путешественники добровольно поддаются оптическому обману, принимая частичку, деталь, какую-нибудь крышу, галерею, коллонаду и даже один кирпич за целое здание. Стоит кому-либо сунуть кончик носа за границу Азии, как он начинает себя ощущать заправским ориенталистом, издаст книжку и с неким академическим пафосом рассуждает об этом Востоке. Восточное небо, восточное гостеприимство, восточные обычаи – все это повторяется на каждой странице. Господа! Господа! Чуть больше скромности и доброй веры! Взгляните на карту! И увидите перед собой 800 000 квадратных километров территории [...] О Господа! Чтобы этот Восток объять и постичь, нужно нечто большее, чем несколько обедов и посещение нескольких богослужений в храмах Палестины, или даже исполнения обязанностей коновала при дворе Махмеда-Али» (Strzelnicki 1849: 142-143).

Из этого размышления следует, что, во-первых, познание Кавказа должно носить профессиональный характер, во-вторых, не может быть единого описания Кавказа и единого подхода и отношения к нему, в-третьих, необходим индивидуальный подход к каждому его уголку. Все эти требования с разной степенью глубины были выполнены кавказскими литераторами.

Как известно, романтическая идеализация человека Востока на определенном историческом этапе стала негативным балластом, затруднявшим постижение таинственных народов. Опыт «кавказцев» выявляет для соотечественников новый облик Востока. Работа Ю.Бахожа указывает, среди прочего, на опыт польских «кавказцев» как на важный источник трансформации европоцентрического стереотипа восприятия Востока (Bachórz 1974).

Следует отметить, что при всем печальном, порой безнадежном тоне повествования, многие поляки, сосланные на Кавказ, в том числе и Заблоцкий, оказались людьми сильными и проявили немалую творческую инициативу. Многие из них, особенно рассеянные по отдаленным полкам, оказались в ситуации почти отчаянной, в обществе людей, с которыми не могли иметь ничего общего, но проявили незаурядную творческую энергию.

Отношения в царской армии, а тем более в условиях политической напряженности и войны, были весьма сложными. Ссылных подозревали в деятельности, противоречащей интересам России, они становились жертвами доносов, как, к примеру, Марцин Шимановский, которого по доносу аре-

ствовали. Но, как следует из воспоминаний «кавказцев», люди в экстремальных ситуациях должны были проявлять солидарность. И, возможно, именно их взаимная поддержка привела ко многим героическим поступкам. Ведь, погибая как герои, они шли на смерть не ради царя и величия России.

Еще одно направление грузино-польских культурных взаимосвязей, возникших в ту эпоху – появление первых взаимных переводов. Тадеуш Лада-Заблоцкий перевел «Чашу» своего друга Михаила Туманишвили. При жизни Адама Мицкевича, в 1838 году, Георгием Эристави были переведены «Крымские сонеты». Мицкевич присутствует в первых же номерах журнала «Цискари», при том что в более родственных литературах он начал переводиться позже. Вспоминается, что в Варшаве, на встрече, посвященной 200-летию со дня рождения польского гения, я рассказала, что в открытии организованной Тбилиским государственным университетом им. Ив.Джавахишвили и Культурно-просветительским союзом поляков Грузии «Полония» научной конференции в связи с юбилейной датой, участвовало около 300 человек – ученые из разных сфер, деятели культуры, музыканты, писатели, журналисты. Польские коллеги были поражены. Учтем, что это был 1998 год, когда Грузия переживала острый экономический кризис, и все заседания, а позже презентации изданного нами двуязычного сборника лирики А.Мицкевича и концерт его памяти проходили в декабре, в неотапливаемых залах. Еще большее удивление вызвало, когда я упомянула, что Мицкевич переводился на грузинский уже в 30-е годы. «Семьдесят лет назад?» – прозвучал вопрос специалиста по Мицкевичу. «Нет, сто семьдесят, – ответила я, имеется в виду 1838 год».

В дальнейшем все поколения грузинских поэтов обращались к Мицкевичу... На протяжении почти двух веков отмечались различные по интенсивности периоды взаимных переводов, однако именно в начальный период были спонтанно заложены все дальнейшие формы литературных контактов.

Одна из первых европейских статей о Шота Руставели принадлежит перу польского ориенталиста.

Польские литераторы начали изучать и переводить Руставели (естественно, в фрагментах) буквально вслед за первыми попытками французов – с разрывом в 2-3 года, а также практически одновременно с русской филологией. В 1833 году в «Телескопе» была помещена статья «Шота Руставели, грузинский поэт», которая долго считалась первой персональной статьёй в русской печати. В ней было отмечено, что с польского перевел Петр Дубровский, автор не назван.

В результате долгих, почти детективных изысканий польским литератором Вацлавом Кубацким было установлено, что автором с большой степенью достоверности является Константин Рдултовский, один из молодых виленских ориенталистов. Он получил образование в Париже и Лондоне. В 1825 году учился в Петербурге. Переводил «Крымские сонеты» на английский... Был знаком с Мицкевичем и давал ему на оценку свои поэтические пробы, что известно из письма Мицкевича к Рдултовскому за 1828 год. Мицкевич вписал ему в альбом стихотворение «Разной судьбой брошенные в водоворот света». Польский текст был опубликован в «Литовском ежегоднике» в Вильно в 1830 году под криптонимом R-dt (Rdułtowski 1830: 149-160).

Следующей встрече с Руставели польский читатель обязан не литератору, а инженеру. Казимеж Лапчиньский (1823-1892) фигурирует в Польском биографическом словаре как ботаник, этнограф и инженер-строитель, кратко говорится о его литературных интересах. В 1846 году за участие в подготовке к восстанию был сослан солдатом в Дагестан. Предположительно он проходил «по списку» (заговору) ксендза Сцегенного. После кратковременной солдатской службы участвовал в строительстве крепости. В Тбилиси сдал экзамен на военного инженера, служил на строительстве железных дорог, много ездил. В 1857 году в связи с болезнью получил разрешение вернуться в Польшу. Работал в самых различных сферах до своей кончины в 1892 году. Человек со столь необычайной шириной интересов обратился в середине XIX столетия к «Вепхисткаосани».

Сейчас уже вряд ли удастся установить, знакомство ли с Георгием Эристави натолкнуло Лапчиньского на мысль о переводе поэмы или решение перевести ее привело к тесному знакомству. Очевидно лишь, что мы имеем дело с редким для той поры фактом литературного сотрудничества. Известно, что Георгий Эристави после своего возвращения из польской ссылки в 1838 году поддерживал отношения с ссыльными поляками, в том числе с поэтами.

Движимый лишь желанием познакомить соотечественников с шедевром, Лапчиньский, обремененный службой, два года отдает переводу. В результате постоянного сотрудничества предположительно между 1850-м и 1854 годом появился прозаический перевод всего содержания поэмы (значительная часть строф пересказана, часть переведена прозой). Разумеется, прозаическое переложение поэтического шедевра – явление неполноценное. Однако полный перевод в середине 1850-х годов не был под силу не только инженеру, но вряд ли даже поэту. Перевод был опубликован в

«Библиотеке Варшавской» в 1863 году (Łapczyński 1863: IV, 1-18).

Подводя итоги, можно сказать, что материалы о Грузии, написанные поляками, непосредственно связанными с ней своей судьбой в 1830-1840-е годы, не только расширили представления польского читателя середины XIX столетия о далекой стране, но и определили иной уровень знаний о ней. И заслуга в этом деле принадлежит в первую очередь группе кавказских поэтов. Грузия навсегда вошла в интересы читающего поляка.

И, наконец, еще один аспект, связанный с их наследием. Естественно, нельзя сравнивать читательскую среду середины XIX века, когда ее составляла дворянская элита и наших дней, когда так или иначе читает каждый. Но возникает парадоксальная ситуация. Даже учитывая в процентном отношении читающую публику, можно предположить, что в ту далекую пору польский читатель имел более постоянные и яркие материалы с Кавказа и из Грузии – это были стихи, репортажи, повести, воспоминания и дневники. И «поставлялись» они политическими ссыльными, чьи тексты проходили через жесткую цензуру. Сегодня, когда любая информация, казалось бы, доступна, порой вызывает удивление бедность литературы о Кавказе для широкого читателя. В XIX веке столь сложный культурно-политический комплекс, каковым является Кавказ, был представлен современникам (естественно, на уровне знаний своего времени) достаточно дифференцированно. В начале XXI века в российской прессе и сознании укоренился безобразный термин «лицо кавказской национальности».

Естественно, подобного постыдного термина, имеющего резкий оценочный оттенок, нет, и никогда не могло быть в Польше. Но удивительно, что ссыльные поляки, едва оказавшись на Кавказе, пытались разобраться в разноголосье традиций и языков кавказских народов. И иногда им это удавалось лучше, чем их потомкам. Порой сегодня Кавказ и Грузию посещают журналисты, совершенно не разбирающиеся в кавказских и грузинских реалиях и оперирующие лишь самыми поверхностными сведениями, принятыми стереотипами и даже политическими пристрастиями. Может быть, если бы они знали о деятельности своих соотечественников середины XIX столетия, они бы избежали многих ошибок и неточностей.

Ныне, конечно, имеются фундаментальные труды, но в масс-медиа появляются чудовищные по своему незнанию материалы. Не будем называть авторов поименно – это тема отдельного исследования. Естественно, мы не можем влиять на литературный и публицистический процесс, но, может быть, надо не только чтить традицию, но и знакомить с ней широкого читателя и зрителя...

ЛИТЕРАТУРА:

Bachórz 1974: Bachórz J. *O polskim egzotyzmie romantycznym*. W pr. zb. *Problemy polskiego romantyzmu*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław: 1974, seria 2 (Бахуж, Юзеф. *О польской романтической экзотике*. - *Проблемы польского романтизма*. под ред. М. Жмигровской. Вроцлав: 1974, серия 2, на польском языке).

Chodubski 2002: Chodubski Andrzej. *Gruzja i Gruzini w recepcji Polaków w XIX i na początku XX w.* W: *Polacy w Gruzji*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2002, s. 109-138 (Анджей Ходубский. *Грузия и грузины в восприятии поляков в XIX и в начале XX веков*. В: *Поляки в Грузии*. Люблин: Научное общество Люблинского Католического университета. 2002. С. 109-138, на польском языке).

Filina, Ossowska 2007: Filina Maria i Ossowska Danuta. *Losy Polaków na Kaukazie. Część I. „Tbiliska grupa poetów zesłańczych*. Tbilisi: Wydawnictwo „Uniwersal”, 2007 (Филина, Мария и Оссовская, Данута. *Судьбы поляков на Кавказе. Часть I. «Тбилисская» группа ссыльных поэтов*. Тбилиси: Издательство «Универсал», 2007. 345 с., на польском языке).

Janiszewski 2007: Janiszewski, Leon. *Z listu do wydawcy „Pamiętnika” z 1850 roku*. W: Filina, Maria i Ossowska, Danuta. *Losy Polaków na Kaukazie. Część I. „Tbiliska grupa poetów zesłańczych*. Tbilisi: Wydawnictwo „Uniwersal”, 2007 (Янишевский, Леон. *Из письма издателю «Памятника» / «Ежегодника» / от 1850 года*. В: Филина, Мария и Оссовская, Данута. *Судьбы поляков на Кавказе. Часть I. «Тбилисская» группа ссыльных поэтов*. Тбилиси: Издательство «Универсал», 2007. 345 с., на польском языке).

Jurkowski 2007: Jurkowski Stanisław. *List do Pegalii Podhorskiej z 6 listopada 1839 r.* W: Filina Maria i Ossowska Danuta. *Losy Polaków na Kaukazie. Część I. „Tbiliska grupa poetów zesłańczych*. Tbilisi: Wydawnictwo „Uniwersal”, 2007 (Юрковский С. *Письмо к Пегалии Подгорской от 6 ноября 1839 г.* В: Филина Мария и Оссовская Данута. *Судьбы поляков на Кавказе. Часть I. «Тбилисская» группа ссыльных поэтов*. Тбилиси: Издательство «Универсал», 2007. 345 с., на польском языке).

Łapczyński 1863: Łapczyński, K. *Kilka słów wstępnych. Skóra Tygrysia. Poemat georgiański z XII-go wieku, początki w tłumaczeniu, początki streszczoney*. W: Łapczyński, Kazimierz. *Warszawa: Biblioteka Warszawska: 1863, IV: 1-18* (Лапчиньский К. *Несколько вступительных слов. Шкура тигра. Грузинская поэма XII века, отчасти в переводе, отчасти в пересказе*. В: Лапчиньский Казимеж. *Варшава: Варшавская библиотека: 1863, IV: 1-18*, на польском языке).

Rdułtowski 1830: RDUŁTOWSKI K. *Szota Rustaweli, georgiański poeta. Wilno: Noworocznik Litewski na rok 1831. Wydany przez H.Klimaszewskiego, 1830: 149-160* (Рдултowski, Константы. *Шота Руставели, грузинский поэт*. Вильно: Литовский календарь на 1831 г. Издан Х.Климашевским, 1830: 149-160, на польском языке).

Strzelnicki 1849: Strzelnicki Władysław. *Ulomek z rozpoczętych szkiców Kaukazu. Rubon. t. 10. 1849* (Стшельницкий Владислав. *Отрывков из начатых очерков Кавказа. Рубон. Т. 10 (1849)*, на польском языке).

Трентовский 1863: Trentowski, Bronisław. *Zamiast wstępu*. W: J. Gordon. *Obrazki saryzmu. Lipsk. 1863* (Трентовский Бронислав. *Вместо вступления*. В: Гордон, Ю. *Образы царизма. Лейпциг: 1863*, на польском языке).

Заводзиньский 1946: Zawodziński, Karol Wiktor. *W stulecie romantycznego tomu poezji. Warszawa: Twórczość. 1946: № 3* (Заводзиньский Кароль Виктор. *В столетие романтического тома поэзии. Варшава: Творчество. 1946: № 3*, на польском языке).

Заводзиньский 1947: Zawodziński, Karol Wiktor. *O prawdę historyczną w bibliografii. Warszawa: Twórczość. 1947, z. 12.* (Заводзиньский Кароль Виктор. *Об исторической правде в библиографии. Варшава: Творчество. 1947: № 12*, на польском языке).

ELENA CHKHAIDZE

*Germany, Bochum
Ruhr University*

“Georgian” Writers-Migrants: Change and Continuation of Tradition

Problems of multiculturalism and transkulturalim are widely discussed concerning Anglo-, French-, Spanish-speaking literature, but today these the subject is, practically, not mentioned in relation to Russian-speaking writers. The “Georgian” migrants-writers (A. Ebanoidze, U. Khabibulin, D. Gutsko), having created in “interstitial space” (Bhabha, 1994: 2; Brathwaite, 1995), brought in both cultures of knowledge from “own” – ethnic culture and from “another’s”, added new shades to the “Georgian/Caucasian” subject which became long ago traditional for the Russian literature. Research of works of these writers who became “agents” of distribution of traditions of the country in which were born it is necessary to connect with problems of multiculturalism and a transkulturalism.

Key words: Migrants-Writers, Multiculturalism, Transculturalism

ЕЛЕНА ЧХАИДЗЕ

Германия, Бохум

Рурский университет

«Грузинские» писатели-мигранты в русской литературе постсоветского периода: перелом и продолжение традиции

Обратившись к исследованию русской и грузинской литературы постсоветского периода, я столкнулась с проблемой определения идентичности автора или его героя по отношению к определённой культуре. Особенно остро проблема определения ощущалась при анализе писателей, переехавших из Грузии в Россию или другую страну, а также с писателями, не являющимися этническими грузинами, но родившимися и пишущими в Грузии. Появились вопросы: кто он? грузинский или русский писатель? кем является главный герой произведения: русским или грузином?

Опыт постсоветского пространства в поиске ответа на вышеуказанные вопросы не является исключительным. С проблемой определения столкнулись исследователи англоязычной, испаноязычной и других литератур несколько десятилетий назад, после развала классических моделей империй.

В западноевропейских странах и в США широко распространились исследования текстов писателей-мигрантов (или писателей – детей мигрантов) из Африки, Индии, переместившихся в Англию или в США: Сэмюэль Селвон, Джордж Ламминг, Видиа Найпол (Lamming, 1954; Naipaul, 1987; Selvon, 1956). И около 20 лет назад в научный обиход вошёл термин «мультикультурализм».

Как говорят исследователи мультикультурализма, писатели-мигранты создали в литературе особый текст, благодаря которому появилась «мультикультурная» или «кросс-культурная» литература. Ей посвятили свои труды Дэвид Тео Голдберг (David Theo Goldberg. «Multiculturalism: A Critical Reader», 1994); Рассель Фергусон и Марта Гевер (Russell Ferguson, Martha Gever. «Out There: Marginalization and Contemporary Cultures», 1990), Эвери Гордон и Кристофер Ньюфильд (Avery Gordon, Christopher Newfield. «Mapping Multiculturalism», 1996).

«Мультикультурализм» исходит из того, что существует два «острова» культуры между которыми с помощью «агентов» идёт взаимообогащение культур. Писатели-мигранты вносят в обе культуры познания из «своей» – этнической культуры, как культуры предков, и из «впитанной», но «чужой»

по этнической принадлежности. Тем самым появляются культурные «гибриды», которые, перемещаясь в пространстве и оформляя свои знания, впечатления и опыт в литературные произведения, обнаруживают в себе черты принадлежности и «непринадлежности» к двум мирам. Они живут в особом пространстве, у которого «стёрты» границы между мирами. Такое пространство было названо «промежуточным пространством» /«interstitial space»/ (Bhabha, 1994: 2, Brathwaite, 1995).

О типичных чертах характерных для текстов писателей-мигрантов, на которые указывают теоретики постколониализма, пишет С.П.Толкачёв в статье «Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература» (Толкачёв 2013, on-line). К таким типичным чертам относятся: обращение к теме своих корней; рефлексии по оставленной родине; метафизическое колебание между центром и периферией; осознание собственной гибридности; пропускание через себя и осмысления процесса креолизации; осознание своей «инаковости» или новой данности, которая подталкивает к формированию новой культурной прослойки с собственными, зарождающимися рычагами власти; обращение к вопросам неравных взаимоотношений между людьми, языками, расами; «множественность голосов», отражающая «саморассказ» различных этносов, служащий индикатором пространства, времени, событий, сюжета; повествование об ощущениях мигранта.

О мультикультурализме я могу говорить при анализе текстов А. Эбаноидзе («Где отчий дом», 1977, «Ныне отпускаеши», 1996), Ю. Хабибулин («Фуршет на лётном поле», 2012), Н. Харатишвили («Das achte Leben», 2014), Н. Бойко («Прощай, Сакартвело!», 2005).

Например, А. Эбаноидзе, русскоязычный писатель, переехавший в Россию ещё в студенческие годы и ставший там же известным писателем, начиная со своего первого романа, знакомит русского читателя с бытом грузинской провинции, менталитетом её жителей («Брак по-имеретински», 2001, «Где отчий дом», 1977). На протяжении многих лет он поддерживает и развивает традиционную для русской литературы тему «Грузия-рай». Но, уже в постсоветский период эта тема меняется на тему «Грузия – Разрушенный рай». Именно его роман «Ныне отпускаеши» (1994-1996) стал первым в русской литературе произведением, в котором отразилось вооружённое столкновение между советской/русской властью и грузинами: 9 апреля 1989 года.

В романе появляется типичный для кросс-культурной или мультикультурной литературы герой (Лаврентий Оболадзе). Он обладает переходной,

двойственной, гибридизированной идентичностью, расположенной «где-то между». Он отражает бинарную оппозицию «принадлежности – непринадлежности» к той или иной нации или народу.

В восприятии Л. Оболадзе можно выделить следующие положения: «я – свой» для грузин как агент передачи правдивой информации в Россию, кроме того, и по этнической принадлежности месту рождения; «я – свой» для русских как источник необходимой информации из Грузии; «я – чужой» для грузин, потому что много лет живу не на родине и «я – чужой» для русских, потому что не русский, несмотря на годы проживания в России.

Вышесказанное подтверждает текст. В начале романа писатель рассказывает, что для Лаврентия Оболадзе жители Грузии были «своими», а после событий 9 апреля, стали воспринимать его как человека из Москвы, «чужака». В нём видели агента Москвы, но его привилегия над другими «чужаками» состояла в том, что, по – мнению грузинских респондентов, он был способен донести правду о произошедшем кровопролитии, инициированного Москвой.

«Свой» – грузин из Москвы ассоциировался с заступником, к которому шли жаловаться, как бывает в детстве, но Лаврентий раздражался простодушным ассоциированием себя с ролью «заступника», потому что осознавал собственное бессилие. Мультикультурный герой осознавал собственную «гибридность»: колебание проявлялось в том, что ему было ясно – роль, с которой его ассоциивало местное население, очень отличается от его реального предназначения.

Близкий друг называет Лаврентия, Арчил (Ачико) Бурдули называет москвича «отрезанным ломтём». Основанием этому служит многолетняя жизнь вне Грузии.

В Москве, не смотря на многие годы проживания, выходца из Грузии за «своего» не считают. Это подтверждает отрывок разговора Лаврентия с редактором Анной Аркадьевой, приведённый в третьей части романа, посвящённой возвращению в Москву. Журналист рассказал ей о раскаявшемся солдате-участнике тбилисских событий 1989 года. С русским сержантом Павлом Золиным Л.Оболадзе лично встречался в монастыре, в который тот ушёл за прощением, и разговор закончился тем, что бывший солдат распростёрся на каменном полу монастыря, после того как журналист подарил ему грузинский сувенир. Лаврентий не понял сути этого поступка, на миг у него в голове промелькнула мысль о слабоумии собеседника, такая информация о сержанте ходила в монастыре. Реакцией на непонимание стала фраза Анны Аркадьевны: «Ты хороший, доброкачественный человек

и, пожалуй, ни при каких обстоятельствах не превратишься в носорога. Но русской души тебе не понять...» (Эбаноидзе 2001: 249).

Москва, которая всегда виделась Лаврентию грязной и шумной (Эбаноидзе 2001: 249), в которой он находил намёки, напоминающие ему о родине, не приняла его как «своего», он оставался для неё всегда чужим. Получается, что не смотря на собственные ощущения, окружение давало знать, что «ты – мигрант».

История писательницы Нины Бойко векторно отличается от истории А. Эбаноидзе. Сама автор переехала из России в Грузию и не стала очень популярной в русской литературе, но её «Прощай, Сакартвело!» (2005) является источником информации о судьбах многих русскоязычных семей, оказавшихся в Грузии во времена исторического перелома и антирусских настроений.

В повести читатель узнаёт историю автора-рассказчицы, этнической русской, которая описывает свой приезд в Грузию, в городок Джвари, сподвигнутый приглашением-распределением её мужа на строительство ГЭС.

Как и во многих произведениях русской литературы, Грузия предстаёт полной противоположностью России. Для рассказчицы южная страна стала краем изобилия и сердечного тепла: в Грузии было всё, и продукты, и продовольствие, и то человеческое тепло, которого не было в России, их встретили как родственников. Сын Нины удивлялся: почему у грузин двухэтажные дома, почему русские жмутся в нищете, это что другая страна? На что слышит ответ: «русям у нерусей есть чему поучиться» (Бойко 2005: 111)

Благодаря писательнице читатель узнаёт о взгляде русской жительницы Грузии о социально-экономических изменениях в Грузии с началом Перестройки. Повествовательница передаёт русофобские настроения, царившие в грузинском обществе тех лет. Поднимаются вопросы языка и многонациональности бывшей советской республики.

Писатель Юрий Хабибулин, выросший в Грузии, а потом уехавший из неё, также как и в своё время Н. Бойко, ознакомил в своём рассказе читателя с событиями первых лет постсоветской Грузии и судьбой русскоязычного населения в ней.

В рассказе «Фуршет на лёгном поле» (Хабибулин 2012) отразилось как русскоязычное население Грузии превратилось в «унылую цепочку эмигрантов», а Тбилиси превратился из цветущего города в «страшный бандитский и голодный» город.

Писатель-мигрант, подхватывая традиционную тему «Рая», развивает её в соответствии историческим событиям, что приводит также к «зеркальному» эффекту.

При анализе некоторых произведений писателей постсоветского периода термин «мультикультурализм» стал не подходящим.

Концепции «мульти-» и «интеркультурализма» заиклены на отношениях между культурами и обществами. И «мультикультурализм» видит отдельную культуру как остров или «Kugelmodell» (Welsch 2010), при том ещё не как гетто, а как идеал. Но, как охарактеризовать явление происходящее в одной культуре. 20 лет назад Вольфанг Вельш /Wolfgang Welsch/ начал разрабатывать концепцию «транскультурализма». В своей статье «Was ist eigentlich Transkulturalität?» (Welsch 2010) пишет следующее: «описание как минимум сегодняшних культур с помощью модели шара неверно. У культур фактически уже долгий период времени нет гомогенности и отделённости от какой-либо другой, а существуют смешения внутри обной культуры. Эту новую структуру я ищу в концепции “транскультуральности”» (Welsch 2010: 1-16).

В. Вельш пишет, что в отношении этого концепта нельзя говорить и прозрачных и «чистых» границах, а только лишь о вкраплениях и общностях. Такая концепция относится непосредственно к XXI веку. И модель культуры не выглядит как шарообразная модель со своим ядром «Kugelmodell», а как сплетение, (я понимаю это как грибницу, дающую свои плоды).

Ярким примером демонстрирующим «транскультуральность» является творчество Дениса Гуцко. Писатель родился и вырос в Грузии, но после развала СССР переехал в Россию, где и состоялся как писатель. В центре, частично автобиографического, романа «Русскоговорящий» (2005) описывается судьба «русского» парня, родившегося в Грузии и переехавшего в Россию. В Грузии он всегда был русским, а в России «нерусским» из-за грузинского акцента. Митя Вакула старается найти своё место в современном обществе и понять кем же он является, потому что и в русском и в грузинском обществе чувствует себя чужим:

– Да, мне комфортней дома...

– Дома? То есть с грузинами?

– Я... мой дом в Тбилиси. Мой мир. Я знаю, как он устроен, вокруг чего вращается. И люди – я знаю, какие они, из чего вылеплены. Они ведь такие же, как я. С таким же акцентом. Мне с ними легче, привычней...

– Так, стало быть...

– Я не знаю... нет, но ведь я не грузин, нет... и никогда не считал себя... и грузины не считают меня.

– Не русский, не грузин, даже не метис. Кто?

– Я... не знаю. Я... такой вот – грузинский русский. (Гуцко 2005: 4-6)

Благодаря Д. Гуцко читатель знакомится с ощущениями человека «русской» культуры в Грузии, о которых ранее в русской литературе не было известно.

О малой исследованности и не широком применении термина «транскультурализм» пишет в своей статье «Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации» Мадина Тлостанова. Она обращает внимание на научные споры в отношении понятий транскультурация и аккультурация, приведя в пример труды Б.Малиновского, Ф. Ортиса, Ф. Корониля, Ю. Логмана и др. Исследовательница пишет, что «в термине «транскультурация» важна латинская приставка «транс», которая означает «над», «сверх», «через», «по ту сторону». Последние два значения особенно актуальны, поскольку подразумевают включение не одной, а нескольких культурных точек отсчета, пересечение нескольких культур, курсирование между ними и особое состояние культурной потусторонности – не там и не здесь или и там, и здесь, в зависимости от индивидуального переживания этого состояния» (Тлостанова 2011: 132).

В отношении применимости транскультурной модели исследовательница наблюдает осторожную попытку «обозначить хотя бы какие-то возможности взаимопонимания и солидарности в постсовременном пестром мире, которые не были бы связаны с дискредитировавшими себя прежними моделями, но вели бы к конструктивному диалогу, к общению инаковостей, а он в свою очередь смог бы привести к превосхождению западной модерности и ее мифов» (Тлостанова 2011: 148).

В заключении хочется сказать, что исследование намеченного выше круга литературоведческих вопросов в отношении постсоветского пространства лишь предстоит. Следует лишь обратить пристальное внимание на то, что писатели – мигранты не только развивают темы, ставшие традиционными, в частности, для русской литературы, но становятся также открывателями новых тем, ранее неизвестных ей, потому что опыт нахождения «между двух культур» или «нахождения в сплетении культур» могут передать лишь они.

ЛИТЕРАТУРА:

Bhabha 1994: Bhabha, H. *The Location of Culture*, London/New York: Routledge, 1994.

Ferguson/Gever 1990: Ferguson, R., Gever, M. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, 1990. □

- Goldberg 1994:** Goldberg, D.L. *Multiculturalism: A Critical Reader*, Oxford: 1994.
- Gordon/Newfield 1996:** Gordon, A., Newfield, C. *Mapping Multiculturalism*, London: 1996.
- Welsch 2010:** Welsch, W. *Was ist eigentlich Transkulturalität?* Bielefeld: Transkript Verlag (2010), 39-66.
- Бойко 2005:** Бойко, Н. *Процай, Сакартвело! Записки обывателя*. Наш современник, 2005, №4, стр. 110-165.
- Гуцко 2007:** Гуцко, Д. *Русскоговорящий*. М., 2007.
- Толкачёв 2013:** Толкачёв, С. П. *Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература*. Знание. Понимание. Умение, 2013, №1. (http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature/)
- Тлостанова 2011:** Тлостанова, М. *Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации*. Вопросы социальной теории, 2011, том V, стр. 126-149.
- Хабибулин 2012:** Хабибулин, Ю. *Фуршет на лётном поле*. Молодая гвардия, 2012, №4, стр. 233-252.
- Эбаноидзе 2001:** Эбаноидзе, А. *Брак по-имеретински. Ныне отпущаеши*. М.: 2001.

MAIA TSERTSVADZE

Georgia, Tbilisi

Iber-Info company

Nikoloz Baratashvili's Attitude to Tradition

The study of the attitude to the tradition is especially significant for the author-innovators. From this point, we consider important to conduct a special study on Nikoloz Baratashvili, the founder of the European Romanticism in Georgia and the first reformer of the Georgian poetry after Rustaveli.

In our paper is presented the poet's attitude to the tradition, in the vast meaning of this term. The attention is given not only to the literary tradition of the poet, but also to the domestic traditions – customs, the norms of life, standpoints, rituals, etc.

Key words: *Nikoloz Baratashvili, Georgian Romanticism, tradition, author-innovators.*

მანია ცერცვაძე

საქართველო, თბილისი
კომპანია იბერ-ინფო

ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიმართება ტრადიციასთან

თანამედროვე სოციოლოგიურ მეცნიერებაში დამკვიდრებული თვალსაზრისის თანახმად ტრადიციისა და ნოვაციის ურთიერთქმედების ოთხი შესაძლო სახე განიხილება: დაპირისპირება, თანაარსებობა, პალიაცია (ურთიერთშერევა) და ნოვაციის ტრადიციად გადაქცევა. ტრადიციასთან მიმართების კვლევა და იმის გარკვევა, თუ რომელ მათგანთან გვაქვს საქმე, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნოვატორი ავტორებისათვის. ამ მხრივ საყურადღებოდ გვჩვენება საგანგებო კვლევის ჩატარება ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიმართ – იგი სამართლიანად მიიჩნევა საქართველოში ევროპული რომანტიზმის დამამკვიდრებლად და ქართულ პოეზიაში პირველ რეფორმატორად რუსთაველის შემდეგ. ნ. ბარათაშვილის ცხოვრება-შემოქმედება მრავალი კუთხით არის შესწავლილი, განსაზღვრულია მისი ადგილი ქართულ მწერლობასა და მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში (ი. მეუნარგია, კ. აბაშიძე, ვ. კოტეტიშვილი, გ. ქიქოძე, ს. გორგაძე, პ. ინგოროყვა, გ. ლეონიძე, ა. განერელია, გ. ასათიანი, რ. სირაძე, თ. დოიაშვილი, რ. ჩხეიძე, ი. რატიანი...).

ბარათაშვილოლოგიური კვლევების გამდიდრების მიზნით წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია პოეტის დამოკიდებულება ტრადიციასთან, ამ ტერმინის ფართო გაგებით. კვლევა ორ ნაწილად იყოფა. პირველი ეძღვნება პოეტის ლიტერატურულ ტრადიციას ვერსიფიკაციის, თემატიკის, ესთეტიკის თვალსაზრისით, ხოლო მეორე – მის დამოკიდებულებას საყოფაცხოვრებო ტრადიციებთან, ადათებთან, წეს-ჩვეულებებთან... პირველი მათგანი მეტად არის გამოკვლეული და მას თვალს გადავავლებთ მხოლოდ საკითხის სისრულისათვის.

თავდაპირველად შევხვით ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ ნ. ბარათაშვილის ვერსიფიკაციის შესახებ გამოთქმულ და დაკვიდრებულ ძირითადი მოსაზრებებს.

ნ. ბარათაშვილის ლექსის ფორმის ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი ს. გორგაძე მიიჩნევს, რომ ბარათაშვილის ლექსის მომხიბლაობის მთავარი მიზეზი არ უნდა ვეძიოთ მისი ლექსის გვართა სიმრავლესა და მრავალსახეობაში, არც მათს ორიგინალობაში, არც მისი ლექსის სიმსუბუქესა და ბუნებრიობაში, არც რითმის მუსიკალობაში, რომელიც

მკვლევარის აზრით ბარათაშვილს ფრიად სუსტი აქვს და შედგენილობითაც მისი რითმა ლექსის საზომს იშვიათად შეეფერება. „ეს მიზეზი უნდა ვეძებოთ არა ბარათაშვილის ლექსის ფორმაში – არამედ უეჭველია, მისი პოეზიის სხვა ღირსებებში; თუ სახელდობრ რაში, ამისი გამორკვევა ჩვენი თემის ფარგლებს აღემატება და ამიტომ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ; მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ ჩანს – ჭეშმარიტად დიდი ყოფილა ეს ღირსებანი, თუკი ბარათაშვილის ლექსი, მიუხედავად მისი ტექნიკური დეფექტებისა, ასე ძლიერად იზიდავს, ესოდენ ძლიერად ჰზიზღავს მკითხველის გულსა და გონებას. და სალიტერატურო კრიტიკის მოვალეობას შეადგენს – ღრმად ჩასწვდეს ბარათაშვილის პოეზიის ამ უეჭველ ღირსებებს და მისი ძლიერების საიდუმლო ყველასათვის გასაგები გახადოს“ (გორგაძე 1922: 289).

დაახლოებით იგივეს აღნიშნავენ სხვა მკვლევარებიც.

„მისი ლექსის გარეგნული ფორმა უფრო ტრადიციულია და მის ლექსიკონსა, სინტაქსისა და რითმში თითქმის არაფერია ახალი და მოულოდნელი. ამ მხრივ ის უფრო კონსერვატორია, ვიდრე რევოლუციონერი“ (ქიქოძე 1922: 245-246).

„ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ქართული ლექსის ერთ-ერთი რეფორმატორი, წმინდა პოეტიკური თვალსაზრისით მაინც და მაინც არ იქცევს ყურადღებას. მისი რითმები ნაკლებია, სტროფიკა ერთსახოვანი, მეტრიკა ტრადიციული“ (ხინთიბიძე 2005: 90).

„რაც შეეხება ლექსის ზომას, ნიკ. ბარათაშვილი ტრადიციულ ფორმებს არ გასცილებია“ (კოტეტიშვილი 1959: 145). „არც თუ რითმის მხრივ არის ნიკ. ბარათაშვილი უჩვეულო ოსტატი“ (კოტეტიშვილი 1959: 146). „ნ. ბარათაშვილი ძლიერია რიტმით და წყობილების შეფარდებით ლექსის თემასთან. აქ ბარათაშვილი იმდენად ძლიერია, რომ ჩვენს ლიტერატურაში ერთი პირველი ადგილთაგანი მას ეკუთვნის. მან აუარებელი ემოციური სიმდიდრე შესაფერ ზომაში მოაქცია და შემოქმედების მახვილი კი ემოციების სიღრმეზე დასტოვა... ჩვენი პოეტი არა ცდილობდა ფრაზისათვის განსაზღვრული მხატვრული ფორმის მიცემას. მაგრამ ამისდა მიუხედავად, ყოველი მისი სიტყვა მელოდიურად მიმდინარეობს და ეს მელოდია იმდენად გარეგნული არ არის, რამდენადაც შინაგანი და საგნობრივი. მისი რითმა სადაა, ორიგინალობის გარეშე დარჩენილი, მაგრამ მაინც შთამაგონებია, რადგან ღრმად და ძლიერი მათში მოქცეული შინაგანი სტიქიონი“ (კოტეტიშვილი 1959: 146-147).

„ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის ორგანულად მიუღებელია ლექსის გარეგნული, ტექნიკური სამკაულებით გატაცება, რადგან მისთვის

პოეტურობის, მხატვრულობის, მხატვრული, ესთეტიკური მშვენიერების საიდუმლოება უშუალოდ და განუყოფლად არის დაკავშირებული თვით შინაარსის, აზრის, განცდისა თუ განწყობილების შინაგან პოეტურობასთან... ბარათაშვილის შემოქმედება კლასიკური ნიმუშია იმ უმაღლესი პოეტური ხელოვნებისა, რომლის შედეგად თვით ფორმაც შინაარსის ნაწილად აღიქმება“ (ასათიანი 1982: 212-213).

ქართული ლექსის რეფორმატორის სახელი ნ. ბარათაშვილმა დაიმკვიდრა შემდეგი ნოვაციებით: ერთ ლექსში საზომთა მონაცვლეობა; გარიტმის ახალი სახეობის, ე. წ. რკალური რითმის (abba) შემოტანა; ლექსში მედიტაციურობის, ფიქრის, მსჯელობის, განსჯის შემოტანა, რამაც გავლენა მოახდინა პოეტური მეტყველების ხასიათზე; გადატანის (ანჟამბემანის) სიხშირე, რაც გაცნობიერებული პოეტური ხერხის სახით მანამდე ქართულ ლექსში იშვიათი მოვლენა იყო; სათქმელის შინაარსისა და მისი გამოხატვის ფორმის ურთიერთშეხამება.

„ნ. ბარათაშვილის სიახლეები რიტმის, რითმის და პოეტური მეტყველების სფეროში, მისი მედიტაციური სტილი და მკვეთრი რეაქცია აღმოსავლური ფიგურალურობისა და დაშაქრული ტკბილხმოვანების წინააღმდეგ სალექსო რეფორმის ხასიათს იღებს“ (ხინთიბიძე 2000: 19-20).

რაც შეეხება ბ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ ტრადიციას თემატიკის, მოტივების და ესთეტიკის მხრივ, როგორც მისი შემოქმედების მკვლევარები შენიშნავენ, მან „უდიდესი მხატვრული ინტუიციით და გემოვნებით განავითარა ის თემები, რომელნიც წინა შემოქმედების საგნად იყვნენ... როგორც მოაზროვნემ და მხატვარმა მან გეზი მისცა მე-19 საუკუნის ლიტერატურულ განვითარებას საქართველში“ (კოტეტიშვილი 1959: 145).

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში შემჩნეულია და შესწავლილია ნ. ბარათაშვილის „პოეზიის პარალელები „ვეფხისტყაოსანსა“ და მეხოტბეებთან, ... ვახტანგ მეექვსესა და გურამიშვილთან. გასათვალისწინებელია ძველი და ახალი ალექსის ნიგნების როლიც, აგრეთვე ქართული სასულიერო პოეზიის ტრადიცია“ (დოიაშვილი 2014: 59-60).

„სადღეისოდ რიგინადაა ნაჩვენები ნ. ბარათაშვილის კავშირი წარსულთან (ქართული სასულიერო მწერლობა, ბიბლიესტიკა, რუსთაველი“ (სირაძე 1987: 223).

„საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. ბარათაშვილი, ახალი ქართული პოეზიის დიდი რეფორმატორი, რომელიც არის ფუძემდებელი მე-19 საუკუნის ახალი ქართული მწერლობისა, მისი განახლებისა ევროპეიზმის საფუძველზე, არა შემთხვევაში არაა დაცილებული ქართული პოეზიის უძველეს პირველსაწყისებს; მისი პოეტური მემკვიდ-

რეობა ღრმა ფესვებით არის დაკავშირებული ძველი ქართული პოეზიის ტრადიციებთან“ (ინგოროყვა 1969: 37).

„ბარათაშვილი ერთდროულად ტრადიციის გამგრძელებელიცაა და ნოვატორიც“. მასთან „იჩენს თავს ნოვატორი ტრადიციის საზღვრებში“. „თემისადმი რეფლექსიური, განსჯით-რაციონალური მიდგომაა ის სიახლე, რაც ბარათაშვილმა ქართულ ლირიკაში შემოიტანა“ (დოიაშვილი 2014: 59-61).

ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ-ესთეტიკური მრწამსის მკვლევარის რ. სირაძის დაკვირვებით „აქ მძლავრობს აზრზე, განსჯაზე დამყარებული ლირიკა (რომლის საფუძველია „აზრის სილამაზე“, „აზრის ესთეტიკა“)... ნ. ბარათაშვილის ესთეტიკისათვის, ისევე როგორც მთელი მისი შემოქმედებისათვის, არსებით მნიშვნელობას იძენს სულიერი ტრადიციები ქართული რაინდობისა და ქართული ქრისტიანობისა (ი. ვეგენიძე). ელიტური არისტოკრატიის დაკარგულ ფუნქციას რომანტიკოსები სულიერი ელიტურობით ცვლიან... ქართულ რომანტიზმს კი არ უარუყვია აღმოსავლური მოტივები, არამედ არსებითად დაძლია იგი.ეს აძლიერებდა ევროპეიზმს ჩვენს მწერლობაში. დასავლეთ-აღმოსავლურ თვალთახედვათა თანაარსებობა ესთეტიკური უნივერსალიზმის ერთგვარი გამოვლენა იყო (მსგავსად ცნობილი გააზრებისა: „ვისაც ჰაფეზი არ ესმის, კალდერონსაც ვერ გაიგებსო“) (სირაძე 1987: 207).

„ქართულმა რომანტიზმმა ფართოდ იმემკვიდრა ძველქართული ფსალმუნურ-ჰიმნოგრაფიული ლირიკა, „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სამყარო, რაინდობის ესთეტიკა, ნათლის ესთეტიკა და, რაც მთავარია, ენის ძველი კულტურა, რომლითაც შემონახული იყო მრავალი ეპოქის კულტურულ-ესთეტიკური ნაკადი და, კიდევ ერთი, ეთიკური-სა და ესთეტიკურის გაუთიშველობის ქრისტიანული ტრადიცია“ (სირაძე 1987: 212).

ნ. ბარათაშვილის მიმართება ლიტერატურულ ტრადიციასთან გარკვეულწილად უნდა იყოს დაკავშირებული მის მიმართებასთან ზოგადად ტრადიციასთან, რაშიც საყოფაცხოვრებო ტრადიციებთან – ადათებთან, წეს-ჩვეულებებთან, ყოფა-ქცევის ნორმებთან, შეხედულებებთან, რიტუალებთან დამოკიდებულებაც იგულისხმება. როგორც ცნობილია, პოეტი უმაღლესი ქართველი არისტოკრატიის წარმომადგენელი იყო – სამეფო ოჯახის შთამომავალი დედის მხრივ და უმთავრესი ფეოდალური საგვარეულოების – ბარათაშვილთა და ორბელიანთა სათავადო სახლების წარმომადგენელი, რაც, ბუნებრივია, განაპირობებდა მის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ეროვნული,

ქრისტიანული, პატრიარქალური ტრადიციებისადმი. ამ მხრივ უხვ მასალას კვლევისათვის იძლევა პოეტისმცირე მოცულობის, მაგრამ მრავალმნიშვნელოვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობა, უწინარესად პირადი წერილები, აგრეთვე თანამედროვეთა მემუარული, ეპისტოლური და სპეციალური ლიტერატურა მის ირგვლივ.

ლალი ავალიანი ერთ თავის გამოკვლევაში დანაწევრებით წერს, რომ ჩვენში ქართველ ავტორთა ინტიმური სფერო ნაკლებად არის გამოკვლეული. „ჩვენი ლიტერატურის ისტორიკოსები არასოდეს დაინტერესებულან აკაკის განსაკუთრებით ყურადღებიანი დამოკიდებულებით მშვენიერი სქესისადმი, ილიას სიბარიტული მიდრეკილებებითა თუ აზარტული თამაშით, მამია გურიელისა თუ გრიშა აბაშიძის ბოჰემური ცხოვრების წვრილმანებით... როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსი, ვისურვებდი ჩვენც მიგვებაძა იმ ჩინებულ უცხოელ მეცნიერთათვის, მწერალთა პირადი ცხოვრების წვრილმანებს რომ იკვლევინ დიდი გულმოდგინებითა და წარმატებით... ამგვარი ნაშრომები ქართველ მწერალთა შესახებ თითქმის არ მოიპოვება“ (ლიტერატურული გაზეთი 2012: 6-7).

წარმოდგენილი გამოკვლევა ქართველი ლიტერატურათმცოდნის ამ სურვილის ასრულების ერთი ცდაა. იგი მნიშვნელოვანია როგორც რომანტიკოსი პოეტის პიროვნული ხასიათისა და ფსიქოლოგიური პორტრეტის სრულყოფის, ასევე მისი შემოქმედებისა და გარკვეულწილად იმ რთული ისტორიული ეპოქის შესწავლის თვალსაზრისითაც, რომლის ელიტური წარმომადგენელიც იყო ნ. ბარათაშვილი.

თავადაპირველად ორიოდ სიტყვა პოეტის გარეგნობისა და ჩაცმულობის შესახებ.

პოეტის დის ბარბარე ვეზირიშვილის მოგონების მიხედვით „ნიკო ძალიან მალხაზი, მარდი იყო და მიმზიდველი სახისა. შუათანა ტანის, არც გამხდარი, არც მსუქანი; ნაბლის ფერი თმა, ბუდეშურად მოყვანილი თვალეები; წარბები შეერთებული; წვერ-ულვაშს იპარსავდა. იცვამდა ევროპიულს სამოქალაქო ტანისამოსს. იმპერატორი ნიკოლოზ პირველი რომ ჩამოვიდა ქალაქში, ნიკოს ქულაჯა ეხვა, – ქულაჯა ყოლოსფრისა ბენვ-მოვლებული, ახალოხი ციაგი მკრთალი, შალვარი შავი მაუდისა, ნალა თეთრი ქართული, წვეტიანი. ხელმწიფეს ძლიერ მოეწონა ნიკო და უთხრა: შენ ჩემი ორდინარეცი ხარო!“ (ბარათაშვილი 1922: 295).

ლუკა ისარლოვის ცნობით პოეტი „მოთეთრო სახისა იყო. პირხმელი, შავი ცოცხალი თვალეებით, ნაბლისფერი თმით, საშუალო ტანისა და სისქისა. ხშირი წარბები ერთმანეთთან გადალობილი ჰქონდა. მოგრძო თვალეები ცხვირისაკენ იყო დახრილი. წვერს არ ატარებდა. ხშირად

არც უღვაშშაც, სახე შორიდან შნოიანი, ახლოდან ცოტა დაღმეჭილსა ჰგვანდა. იცვამდა ბუზმენტიან ქულაჯას უფრო ხშირად სერთუკი ეცვა. საგრძნობლად კოჭლობდა, მაგრამ მაინც ბევრს დარბოდა“ (ცაიშვილი 1940: 388).

1916 წელს მიხეილ თუმანიშვილის (1818-1875) არქივში აღმოჩნდა პოეტის ნამდვილი სურათის ესკიზი თვით თუმანიშვილის მიერ ფანქრით შესრულებული, სადაც ბარათაშვილი წარმოდგენილია უნგრული ტანსაცმლის მაგვარ საშინაო ტუალეტში.

„როცა ნიკოლოზ ბარათაშვილი სასწავლებელში იყო, ჩემს დროს იცვამდა ქართულად, როგორც სხვანი იმის ამხანაგები; მე მახსოვს ნიკოლოზ ჩაცმული ბუზმენტით მორთულ ჩოხაში, დიბის ახალუხით, თავზედ პატარა ქართული ჩაკეცილი ქუდით. ქართულად რომ იტყვიან, კობტურად ჩაცმული, შემდეგ სამსახურში რუსულად იცვამდა. ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო შუათანა ტანისა, ჩინებული ტანადი, ცოტა პირხმელი, ცოცხალი შავის თვალებით, ნაბლის ფერის თმით, სახე საგანგებოთ მიმზიდველი (ქართულად რომ იტყვიან მარილიანი)“ – გამოგვცემს კონსტანტინე მამაცაშვილი (ლეონიძე 1940: 406).

«Нико, называли его Тато, был низенького роста, чистое лицо и маленькие черные усики, волосы на голове всегда стриг под гребенку. Не любил длинных волос, говорил скороговоркой и был очень живой» – იხსენებს დიმიტრი ყიფიანი (ბარათაშვილი 1922: 299).

პოეტის ხასიათის შესახებ მისი ერთ-ერთი უპირველესი ბიოგრაფი ი. მეუნარგია გვამცნობს:

„ტატო იყო ცქვიტი, მხიარული, ჭკვიანი და კეთილის გულის ამხანაგი, ამასთან კარგი მოქეიფე და მოსწრებული სიტყვის პატრონი, ცოტა დამცინავის კილოთი“. „არც ერთი ქორწილი, ღამისთევა, ყრილობა არ იყო თბილისის ქართველთ საზოგადოებაში, საცა არ ყოფილიყო თავ მომღზენად და შემაქცევრად. ყმანვილი კაცი, უპირველესი ოჯახის შვილი, მარჯვე, მოლაპარაკე, მელექსე, მოლეკურე, ყოველგან მომსწრები, ყოველგან შინაური კაცი, ბარათაშვილი შეიქმნა საზოგადოების საყვარელ კაცად“ (მეუნარგია 2010: 332-333).

ნ. ბარათაშვილის პირად წერილებში გვხვდება ამ შექცევათა ამსახველი შთამბეჭდავი ეპიზოდები, რომელთაგან ერთ-ერთი საუკეთესოა პოეტის უფროსი დის ეკატერინეს დანიშვნისა და ქორწილის ამბები, ბავშვის ნათლობა ნათესავის ოჯახში.

„დეკანოზი შემოსილი და ჯვართ მოგვეგება გალავნი[ს] კარებში. დაჰკრეს ზურნას, სათარას სიმღერა (თანა გ[ვ]ყვანდა), თოფის სროლა და ხალხის ქდევა და ყვირილი საუცხოვო სანახავს წარმოადგენდა...“ –

„ხუთი დღე და ღამე სულ შექცევაში ვიყავით. მამუკაც აქ იყო და ძალიან გამხიარულდა. მერმე მე და მამუკა გორს გადავედით, იქ დაგვხვდნენ ელენე, მანანა, რომელიც ორის დღის წინათ ჩვენზედ წავიდა, მელანია და ბევრნი სხვანი. ნათლობა ჰქონდათ ელიზბარის სახლებში, ესტატე ერისთავის შვილისა. იქიდგან ატენში გადავედით. კნიაზი ძალიან კარგად დაგვიხვდა, სულ შუშურები გვასვა. ერთის ლექსით, კარგად გავატარეთ დროება, მრთელი ორი კვირა“.

გასაოცარი აღტაცებითა და ფერადოვნებითაა გადმოცემული ქრისტიანული დღესასწაულები ალევსა და მარტყოფში, რომელსაც დასწრებიან. ბარათაშვილი:

„მე და მამა ალევობას, რომ ამ თოჯს თხუთმეტს იყო, ვენვივნით კატოს. მანანა და ელენეც გარდმოვიდნენ სალოცავად. საუცხოო ჯვარობა იყო. ახალგორიდან თორმეტი ვერსტია მაღალს მთაზედ. ქალები ცხენებით, საწვიმრებით, ქოლგებით, დიდის ამალით, ოსურის სიმღერით ავედით სალოცავად. ის ღამე და მეორე დღეც იყო მშვენიერი“ – 1844 წლის 18-20 აგვისტოს წერილიდან ზაქარია ორბელიანისადმი (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა... 2011: 158).

„კნიაზი ქავჭავაძე თავისი კნინათი მარტყოზს იყვნენ ჯვარობას. ამათ დასტაში იყვნენ ს[ავარსამი]ძის ცოლი, ს[ივრი]ჩის ცოლი და ბ[ეზა]კის ცოლი; ეს კი მუხრავანიდგან გადმოვიდა, ამ ზაფხულს იქ იდგა უქმროდ. არ გინდა, რომ ერთს საათს მაგ მთებში გამომძვრალიყავ და მუხრავანში, იმის ოთახში შუალამისას დაბადებულიყავ? იქიდგან კალასკაში კნიაზი და ს[ივრი]ჩის ცოლი ერთად ისხდნენ წინ და კნინა და ს[ავარსამი]ძის ცოლი ერთად – უკან. ДОВОЛЬНО ПОДРОБНО!“ – სწერს ის გრიგოლ ორბელიანს 1843 წლის 21 აგვისტოს (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა... 2011: 148).

პოეტის თანამედროვენი და ბიოგრაფები ხშირად აღნიშნავენ მის გატაცებას მუსიკით, სიმღერითა და ცეკვითა. იგი ლეკურის, იგივე ქართულის, კარგი მოცეკვავე ყოფილა. მისი დის ბარბარეს გადმოცემით „სახლში... ჰქონდათ სხვა და სხვა საკრავები: დაირა, დიპლოპიტო, ჭიანური, თარი, სანთური. ნიკომ არ იცოდა დაკვრა, მაგრამ სიმღერა და მუსიკა ძლიერ უყვარდა. ასეთი მხიარული იყო, რომ ვერავინ შეატყობდა, მწერალიაო... უყვარდა ნათესავობა და მუდამ დღე მათში დადიოდა“ (ნიკოლოზ ბარათაშვილი 1922: 296).

„ბანქო მთავარი გასართობი იყო, მაგრამ არა ერთადერთი. პოეტს, თუმცა მოიკოჭლებდა, ცეკვაც უყვარდა“ (ხელთუბნელი 1940: 350).

„ერთხელ მარტყოფში ვნახე და მშვენიერი ლეკური ითამაშა“ – იხსენებს ლუკა ისარლოვი (ცაიშვილი 1940: 387).

კონსტანტინე მამაცაშვილის ცნობით „ნიკოლოზ ბარათაშვილი... განსხვავებული იყო თავის ამხანაგებში მხიარულის ხასიათით, სიმარდით, პირველი მოცეკვავე იყო საკუთრად ლეკურისა, ყველასაგან საყვარელი ამხანაგი.. ჩვენი დროის გატარება იყო: ლაპარაკი მაშინდელს ლიტერატურაზედ, სწავლაზედ, სხვა და სხვა ჩვენს გარემოებაზედ... ქართული, დარბაისლური, მეტყველი ხუმრობა, შექცევა, სიმღერა; ვისაც უნდოდა ქალაღს თამაშობდა, ნარდს, ჭადრაკს. ქალაღდის თამაშობაში ხანდისხან ნიკოლოზ ბარათაშვილიც მიიღებდა ხოლმე მონაწილეობას, მერე მეგობრული ვახშამი და ვახშმის შემდეგ სეირ-ნობა მთვარიან ღამეს ქუჩებში და ზოგჯერ ბაღშიაც“ (ლეონიძე 1940: 403-404).

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ნ. ბარათაშვილის ტრადიციისადმი დამოკიდებულება 1844 წლის პირად წერილებში, სადაც ის თავის ბიძებს უფროსი დის დანიშვნა-ქორწილის ამბებს მოუთხრობს და ერისთავთა ახალდამოყვრებული ოჯახის შესახებ აწვდის ცნობებს. მოსანონი, ტრადიციული ოჯახი, როგორც თავად აღნიშნავს, მისთვის მეტად სასურველია:

„კატო დავნიშნეთ წარსულს კვირას რევაზ ერისთავზედ და ქორწილსაც საამაღლებოდ ვაპირებთ. დიდად მიხარიათ. ბიჭიც კარგია და ოჯახიც კარგი აქვს. ათასი რომ ვიჩანჩალოთ, ისევე საქართველოში უნდა დავაბოლოოთ ჩვენი ცხოვრება და ამისთვის ჩემი ჰაზრი ეს არის, რომ, **რაც უნდა ვიფრანცუცოთ, მაინც ძველი ოჯახი და კარგი დამოკიდებულება რაც უნდა წახდეს, ახალთან კიდევ მოვა!**“ (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა... 2011: 151).

„ზაქარიავ, სწორეს გულით გეტყვი, რომ კატო თავის მოსანონს, ეხლანდელს დროში სანატრელს ოჯახშია. ძმების უმაგალითო თანხმობა, სიმდიდრე სახლისა და უვალობა! ამასთან რევაზ ზედ აკვდება, ლევანისა ხომ სულია კატო და დავით ხომ იმის ნებიერობაშია. მე ეს მიამა, რომ მტერი ვერ გაიხარებ[ბ]ს“. (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა... 2011: 159). ამავე წერილში პოეტი სანადირო ადგილებსაც ახსენებს და ლაზათიანი მოლხენა ეოცნებება: „თუ ღმერთი გვაღირსებს ერთად შეყრას, შენ, გრიგოლ, ილია გიორგი, მამუკა, უნდა ვენვივნეთ (კატოს – მ. ც.) ამ შემოდგომაზედ, რომ ლაზათი გავნიოთ. მართალია, **სანადირო** არ არის ყოვლის გუარისა“.

ჩვეულების სიმტკიცეზე საუბრობს პოეტი მაიკო ორბელიანთან გაგზავნილ წერილში „ყმანვილობიდანვე შეჩვეული რაიმეზე სული ძნელდა გარდაიცვლის ჩვეულებას და ვიდრემდის სრულიად გადაეჩვევა, მწარეა ტანჯვა და ბრძოლა მისი“ (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ... 2011: 145).

ყურადღებას იპყრობს ნ. ბართაშვილის კრიტიკული, ირონიული დამოკიდებულება მოდისადმი. ამ მხრივ ის კონსერვატორი ჩანს და ყოველგვარ სიახლეს კრიტიკულად და ხშირად ირონიულად უყურებს. ეს განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რადგან პოეტი სწორედ იმ ეპოქის შვილია, რომელმაც მოიტანა ცხოვრების ახალი ყაიდა, საყოფაცხოვრებო ხასიათის სიახლეები, „ურემმა გზა მისცა ტარანტასსა, ლეჩქმა – შლიაპას, ქოშებმა – ბათინკებს“ (მეუნარგია 2010:). ბევრი რამ უკრიტიკოდ იქნა მიღებული ქართულ სინამდვილეში და მოდასაყოლილი პოეტის თანამედროვენი გიორგი ერისთავის კომედიის ერთი პერსონაჟის სიტყვით, „ბლოტის ფერჩატკით ფრანტობდნენ“.

„ახლა ჩვენ ვილას მოვაგონდებით, ვილაც ორი ტლუ ბიჭი გდია ნახეჩევანში! ახლა ცა ახალია, ქვეყანა ახალია და **მოდაში** ოთხმოცის წლის კაცები არიან!... არა, ის რა ფერი ლაქით დაგებექდა შენი წიგნი. იქნება, ახლა მაგ ფერიც **მოდა** იყოს და მოსწონდეს ვისმე?“ – სწერს ის მაიკო ორბელიანს ნახჭევანიდან (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა... 2011: 161-162).

„მოდას“ ახსენებენ ის და მისი სატრფო ლექსში „ღამე ყაბახზედ“:

გმადლობთ, – მითხრა მან, – რომ თქუწნ მანც გახსოვართ კიდევ,
ახლა **მოდაა**, ვინც ვის იცნობს, ივინყებს ისევ.

დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ვერც **მოდები**
ვერ მამიშლიან თქუწნსა ხსოვნას და ვერც დროები.

ნიკოლოზ ბართაშვილის პირად წერილებში გვხვდება ქართული, ქალაქური თუ აღმოსავლური რეალიები: **დუშალიკი** – ფეშქაშის მომტანის საჩუქარი (გრიშაშვილი 1997: 89) **სამაჭანკლო** (მაჭანკლის გასამრჯელო), **მზითევი**, **ნიშნები**, **კრიალოსანი**:

„ეს შენი ლეკი სადილათ დავპატიჟე კარგად და ერთი ოქროც ვაჩუქე **დუშალიკში**; დავით ერისთავმა, სიძის ძმამ, **სამაჭანკლოში** ქორი გთხოვა. ზაქარიავ, ხომ იცი, ამათ მაგისტანები დიდად მიაჩნიათ“ (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა... 2011: 154).

„რასაკურველია, მეორეს დღეს, პატარძლის ჩვეულებისამებრ, კატო ქვეშაგებში ინვა, მესამე დღეს ადგა. **მზითევი** გამინჯეს, მაგრამ, ზაქარიავ, მრთელს ქართლში გაითქვა თუარემ მანანა გეტყის, როცა ნახავ. მეოთხე დღეს **ნიშნები** მოართვეს დედამთილმა, მაზლებმა, მულეებმა და რძალმა. კარგი ნიშნებიც იყო“ (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ... 2011: 157-158).

„**კრიანოსნები** გეთხოვნათ. მე, დიდი ხანია, თავრიზიდგან **ხუთი კრიანოსანი** დავიბარე. აქამდისინ კიდევ უნდა იყოს მოსული კარანტინ-

ში (ოც და ათი ვერსია აქედგან). მაგრამ ჯერ კი არ გამოგიგზავნით, სანამ ტასოს ნება არ გექნებათ. ამიტომ, რომ მაგისტანა კრიანოსანი ერთი უნდა იყოს და, რაკი გამრავლება, ლაზათი წაერთმევა, ხომ გაგიგონიათ:

„რაკი ტურფა გაიაფდეს, აღარა ღირს აღარც ჩირად“ (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ... 2011: 160).

საინტერესოა ნ. ბარათაშვილის მეგობრობა ცნობილ ირანელ მომღერალთან სათარასთან და მისი სიმღერით ძლიერი გატაცება. პოეტის და ბარბარე ვეზირიშვილისა გადმოგვცემს, ყოველ ლხინზე სათარას მოიყვანდაო. როგორც ზევით მოხმობილი წერილის ფრაგმენტიდან ჩანს, სათარა პოეტის უფროსი დის ეკატერინეს ქორწილის მაყრიონშიც იხსენიება.

სათარას პოეტი აღმოსავლური ჰანგების შემსრულებელ იმხანად პოპულარულ მეორე მომღერალს ჯაფარას ადარებს და თავგამოდებით იცავს პირველს:

„ილაჯი ნაილეს მაგ ჯაფარას ქებით. ვისიც წიგნი მოგვივიდა, მაგის ქება ეწერა. ნეტა ყველასათვის აგრე მალე როგორ გაგიჟდებით? მაგის ამბავი ჩვენა გვკითხოთ: ეგ სულეიმან ხანმა გარდმოიყვანა სპარსეთიდგან, ორი დღე და ღამე აქ ჩვენთან იდგნენ, რაც ჰუნარები ჰქონდა, სულ აქ დაასრულა.

„ეგ რომელი ამბოზს, რომ სათარასა სჯობსო? ეტყობა, კარგი სმენა ჰქონია! მე გეტყვით: ეგ უფრო ნაკითხია სათარაზედ, მაგრამ სათარასათვის ღმერთს ხმა მიუცია და თანაც დაუტანებია, რომ მაგისტანა ხმა აღარავის ექნებო! ერთი, ორივეს სახე ნახეთ, ერთი კაცია, მეორე – ჯოჯოხეთის მამხალა... მგონია, სათარამ ეს ხმა უნდა იცოდეს, კარგი ხმა არის! ერთი ხმა არის კიდევ ძალიან სასიამოვნო, ჯაფარამაც იცის და სათარამაც, როცა შეგხვდეთ, ასე უთხარით, რომ „ეი, მუსელმან ნამარი ხანჯალზანი“ იმღეროს“ – სწერდა ის მაიკო ორბელიანს 1845 წლის 9 თებერვლის წერილში (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ... 2011: 161).

მრავლისმთქმელია ზაქარია ორბელიანსადმი გაგზავნილი ერთი წერილის ტექსტი, სადაც პოეტი პატრიარქალურ ყოფისადმი სწრაფვასა და ძალუმ სურვილს ამჟღავნებს:

„მე რომ პატარა დამოუკიდებელი მდგომარეობა მქონდეს, ახლავე მივატოვებდი ქვეყანასაც და ადამიანებსაც მათი გაუმძღვრობით და დამშვიდებული და მოსვენებული გავატარებდი პატრიარქალურ ცხოვრებას მარტივი ბუნების წიაღში, რომელიც ასე დიდებული და მშვენიერია ჩვენს სამშობლოში... ღრმად ჩაიხედე შენ გულში და მაშინ,

როცა დარწმუნდები, რომ დიდების ქუხილსა და იარაღის ჟღარუნს შენი სმენისთვის აღარ აქვს მაგიური მნიშვნელობა, დაანებე სამსახურს თავი, ხელი მოჰკიდე მეურნეობას. ეს იქნება მეორე სასახელო საქმე – გააბედნიერო შენი გლეხები, რომელნიც ამდენი ხანია მიტოვებულნი არიან უბატონოდ – უმზრუნველოდ“ (XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ... 2011: 152-153).

როგორც სტატიაში წარმოჩენილი მასალიდან ჩანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ქართულ მწერლობაში ევროპული რომანტიზმის დამამკვიდრებელი და ქართული პოეზიის რეფორმატორი, რომელიც თავის პოეტურ შემოქმედებაში „ერთდროულად ტრადიციის გამგრძელებელიცაა და ნოვატორიც“ (დოიაშვილი 2014: 59-61), ყოფაცხოვრებაში წარმოგვიდგება უმეტესწილად ეროვნული, ქალაქური, პატრიარქალური ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების მოტრფიალედ, მიმდევრად და დამფასებლად.

„ბარათაშვილი თავის ეპოქასთან შერთული იყო. იგი გარეგნულად კი არ ატარებდა ქართულ ქულაჯას, არამეს სულშიც ზრდიდა იმ გრძნობებს, რომელნიც მუდამ ახალგაზრდად ინახავდნენ ქართულ მოდგმას. და როგორც პოეტი, იგი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართული ლიტერატურის ტრადიციებთან, სადაც ცრემლი არ გამოლელულა, მაგრამ არც თუ სიყვარულის ყვავილები დამჭკნარა“ (კოტეტიშვილი 1959: 138).

დამოწმებანი:

ავალიანი 2015: ავალიანი ლ. „ბედნიერი თვალისა და სიყვარულით გამთბარი გულის მწერალი“. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 7-20 სექტემბერი, 2015.

ასათიანი 1982: ასათიანი გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. ასათიანი გ. *სათავეებთან*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

ბარათაშვილი 1922: ბარათაშვილი ნ. *ლექსები, ბედი ქართლისა, წერილები*. ტფილისი: 1922 წელსა (განმეორებითი გამოცემა ს. ნარიშკინის რედაქტორობით. თბილისი: „მერანი“, 1982).

გორგაძე 1922: გორგაძე ს. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა. საზომი. მუხლი. მახვილი. რითმა. ბარათაშვილი ნ. *ლექსები, ბედი ქართლისა, წერილები*. ტფილისი: 1922 წელსა (განმეორებითი გამოცემა ს. ნარიშკინის რედაქტორობით. თბილისი: „მერანი“, 1982).

დოიაშვილი ... 2014: დოიაშვილი თ. „სულის კვეთება (საუბარი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაზე)“. დოიაშვილი თ., ლ. ბრეგაძე. *ვკითხულობთ კლასიკას*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2014.

ინგოროყვა 1969: ინგოროყვა პ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი*. თბილისი: „მერანი“, 1969.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. კოტეტიშვილი ვ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX საუკუნე)*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ლეონიძე 1940: ლეონიძე გ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარშემო*. ლიტერატურის მატიანე. თბილისი: 1940.

მეუნარგია 2010: მეუნარგია ი. „ცხოვრება და პოეზიანიკოლოზ ბარათაშვილისა“. მეუნარგია ი. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: „არტანუჯი“, 2010.

XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ... 2011: XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ეპისტოლური მემკვიდრეობა. ტ. I. ალექსანდრე ჭავჭავაძე, სოლომონ დოდაშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ტომის რედაქტორები: ქ. გიგაშვილი და მ. ნინიძე. „უნივერსალი“. თბილისი: 2011.

სირაძე 1987: „მშვენიერება ნათელია, ზეცით მოსული“ (ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ-ესთეტიკური მრწამსი). სირაძე რ. *ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები*. თბილისი: „განათლება“, 1987.

ქიქოძე 1922: ქიქოძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. ბარათაშვილი ნ. *ლექსები, ბედი ქართლისა, წერილები*. ტფილისი: 1922 წელსა (განმეორებითი გამოცემა ს. ნარიშკინის რედაქტორობით. თბილისი: „მერანი“, 1982).

ქიქოძე 1985: ქიქოძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. ქიქოძე გ. *წერილები, ესეები, ნარკვევები*. თბილისი: „მერანი“, 1985.

ცაიშვილი 1940: ცაიშვილი ს. ნ. *ბარათაშვილის ბიოგრაფიისათვის*. ლიტერატურის მატიანე. თბილისი: 1940.

ხელთუბნელი 1940: ხელთუბნელი მ. *უკანასკნელი წელი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრებისა*. ლიტერატურის მატიანე. თბილისი: 1940.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: 2000.

ხინთიბიძე 2005: ხინთიბიძე ა. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეტრიკა“. *სჯანი*. თბილისი: 2005.

AGNIEJKA JUZEFOVIČ

Lithuania, Vilnius

Vilnius Gediminas Technical University

Reflection of Argentine Literature Tradition in Musical Lyric

Paper deals with the topic of intercultural influences over formation of tango music and dance in general and tango musical lyric in particular. The author shows how various cultural influences contributed to the process of development of tango lyric. The author unveils such an intercultural influences as afro-Argen-

tinians, of Argentinian gauchos, compadres and compadritos and finally of immigrants from various European countries, particularly Italy. Two different opinions about importance of arfo-Argentinian influences on the process of formation of tango music and dance are presented and analyzed. Then influence of gauchesque tradition is unveiled and its connotations from such topics, popular in tango lyric as proud, conflicts and knife fights are unveiled. Finally Italian influence into the process of sentimentalization of tango lyric is analyzed.

Key words: *Tango, Argentinian culture, intercultural influences, musical lyric, sentimental.*

Introduction

Literature tradition in present paper is analyzed through the reflection of Argentinian musical lyric, which mainly is tango music and lyric. Tango is considered as a national proud of Argentina and tango lyric has is closely connected with local culture in general and literature in particular. Tango lyric of the golden ages of tango considered as one of the most important contributions to the Argentinian literature of the 20 century and are frequent topic of serious literary analysis (Torres 2013: 397). Tango lyric is a product of various cultural influences. Therefore there could be meaningful to make academic research on various cultural influences which played important role in the process of formation of tango. Every culture, ant its lyric, music, is a subject of constant changes, therefore it could never be absolutely fixed or static. Such dynamic nature of culture is particularly obvious in the case of Argentinian culture of the times when tango has born and did its very first steps. Many cities (Barcelona, Palermo, Paris, London) as well as entire regions (particularly Spanish Andalusia and Italian Sicily), strongly contributed to the cultural formation of Buenos Aires – its architecture, urban planning, culinary, music, literature etc. Argentinian literature and particularly tango lyric is also profoundly intercultural product. From its very beginning and in their very essence such dances and songs like tango and flamenco were a product of intercultural dialogue.

How various cultures contributed to the process of formation of tango rhythms and lyric of tango music? How cosmopolitan ambience of BA of the late XIX and early XX centuries reflects in this phenomenon? There are different

opinions about roots of tango music and dance. Even genealogy of heterogeneous word “tango” is quite obscure and could be of African origin (Thompson 2005:81). The word “tango” may mean “closed place”, “fete, festival”; “African drum”; specific way of walking in ki-kongo dialect. According to some interpreters word “tango” originated from Latin word *tangere* (to touch).

In formation of such multicultural product as Argentinian tango we may draw out three main segments – 1) black influence; 2) Spanish influence (and indirectly of Andalusian moors); 3) European (particularly Italian) immigrants influence. There coexist various interpretations and views according to which cultural background was more important for formation of tango.

Various versions about black influence on the process of tango formation

Most of the authors argues that tango music, lyric and dance was strongly influenced by culture Afro-Argentiniens. Majority of the black slavers in Argentina, were originated from Kingdom of Kongo, which since XIII c. had high, developed culture, sophisticated social structure and particular importance focused toward dance. Not a coincidence that various Latin dances and elements of musical lyric grow exactly from various traditional dances of Kongo.

Researches on black customs, depicted in paintings and unveiled in XIX science Argentinian literature, poetry and daily messages of magazines shows, that “Kongo speech, music, instruments, dance, gestures, and even drum syllables were present in the Buenos Aires at the birth of the tango. Especially alive were the dance steps, performed in the streets, in the houses of the *candombes* and at funerals. It draws us to the conclusion that rhythms and lyric of *milonga*, *canyengue*, and tango could have appear only with strong support of Afro-Argentiniens. “The strongest root is a pure Afro-Argentine, a development of Kongo-style dancing, as elaborated in black dancing groups called *candombes* that also existed in black Uruguay (...) Key *candombe* steps were inserted into the *habanera* and that the result of this was the *milonga*” (Thompson 2006: 9). Such details leads to the conclusions that influence of black was essential.

Parallel there exist different opinion, which doubts importance of black influence for tango formation, as during period when tango was born black and *metis* descendants of former slaves had already lost their national identity and considered themselves rather as *porteño* than as a persons in color. According to Broeders, myth of black roots of tango was caused by specific cultural back-

ground of last decades of XIX c., when black peoples had already disappeared and were perceived as something romantic, exotic and tragic. In result journalists and editors of popular magazines were searching colored (black, metis) performers as if they were something particular and each time they were lucky enough to find colored singer, actor or musician they were writing about him as if he/she was greatest celebrity. Thus tango lyric created by black authors had much more chances to get popular. Accordingly later researchers of tango roots while studying magazines and news from the border of XIX and XX sc., get confusing impression that early tango music and its lyric was mostly created by black peoples. Famous myth about black roots of tango was also supported by so called black theater which was well known during second part of XIX sc. Its goal was to unveil tragic destiny and life troubles which faced colored slaves and their offsprings. Paradoxically, but majority of actors performing in such theatre were white who used to act with their faces colored with black paints. Annually even upper class portenos painted their faces with black paints, called themselves Los Negros and participated in Carnaval procession (Andrews 1980: 164).

So we face two different opinions about importance of African culture on the formation of tango. Ant the true probably lies somewhere in the middle. Tango was influenced by habanera, which arrived with black Cuban sailors, who in the late XIX sc. were settling on the other part of river Plato, in Montevideo, Uruguay. Habanera developed from contradanza and influences milonga – a dance prior to tango and particularly popular among young compadritos in 1870ies. In Argentina habanera also was known as “Tango Americano” and in Spain as “Tango Andaluces” (Collier 1995: 42). Connections between tango and habanera are clear on the both levels – of the rhythm and of the lyric. Habanera is more joyful and frivolous than tango, but some topics, which will become essential for tango lyric, could be found in habanera toom.

Gauchos, compadres and compadritos contribution to the formation of tango lyric and its perception

Argentinian literature and particularly tango lyric was inspired and populated by compadres and compadritos. Their adventures and loses immortalized in tango lyric, where they confessed their weakness, not their powerlessness: “I was in full awareness that I lost your love. (...). Today, after a year, atrocious, I saw you walking by. I bit my lips to avoid calling you!” (Savigliano 1995: 63). Gauchos (nomadic cowboys) played important role in Argentinian history, economy,

social life and culture (Molas 1968). They become important heroes of popular Argentinian culture and literature and through injection of Andalusian culture mixed with elements of traditional Argentinian literature and music contributed into formation of tango lyric. Epic poem by Jose Hernandez “El Gaucho Martin Fierro” (1872) – the fine example of gauchesque tradition (poems centered on the life of the gaucho) – had particularly profound influence for the process of formation of tango lyric. The poem supplied a historical link to the gauchos contribution to Argentinian culture and fight for independence. The poem written in a style that evokes the rural Argentine and a touchstone of Argentine national identity. Such payadas as “El Gaucho Martin Fierro” was one of the main source of inspiration for singers, which created music and songs prior to tango.

Free nomadic gaucho world had about to disappear by the 1880s, when many of them had lost their land, abandoned pampas (*prerias*) and moved to Buenos Aires to search a job. *Compadres* (former gaucho) beside values such as pride, independence, brought with them their countryside folk music, lyric and particular rules of dancing and singing. Subculture of *compadres* and their followers *compadritos* (native townsfolk, who imitated manners and attitudes of the first ones) was about being macho, often carrying knives, avoiding work, and living for women and tango. They were dancing on the streets, involved mixed elements of native folk music, black elements, and dance figures introduced by European immigrants. Musical lyric and its meaning for *compadres* and *compadritos* was particularly relevant: “Contrary to dancing, which does not require understanding of the lyric, listening to tango song is quite porteño pastime. The feeling that the tango lyric convey are complex and contradictory, from heartfelt to melancholic (Viladrich 2013: 47).

Formation of tango lyric under influx of European immigrants

At the border of XIX-XX centuries capital of Argentina faced particularly strong economic progress and immigrant influx. The town in 1884 was known as a big village (sp. “la gran aldea”), but few decades later, during first decades of XX century it already was one of the most prosperous and greatest cities. Since 1869 till 1917 its population had increased ten times. During the last decades of XIX century BA welcomed enormous number of emigrants from Italy, Spain, England, Russia, Poland and other countries. Metropolis of Buenos Aires was a cosmopolitan place, where ethnic ghettos never appeared and peoples of differ-

ent nationalities had lived together.

Intensive intermixing of African, native mezo-Americans, native-born Argentinian Spanish and immigrants from various European countries resulted in a strongly multicultural product. Immigrants brought with them their own heritage – among it their native music, dance and traditional musical instruments. For example legendary instrument o tango music – bandoneon- arrived with German immigrants). People from different cultures living together created culture of the porteños – a person, whose live were centered around the port, around the docks, where he was searching for a work and passed their leisure. European immigrants, were creating their Argentinian identity through tango music and dance. Tango lyric, music and dance was popular among various immigrant communities. Young men were dancing tango on the streets and backstreets. Hungry, homesick, poor immigrants considered themselves as the victim of fate. Their failures and anguishes were immortalized in sentimental tango poetry and music.

The most eminent group of immigrants was of Italian origin, mainly originated from Naples. Italian immigrants and their descendants played particular important role in the formation of tango – their violinists brought a new lyrical beauty to tango melody and did it smoother and slower (Denniston 2007: 65).

Melancholy in tango lyric

Feeling of suddenness, separation, and forlornness are common for most of tango lyric. Tango lyric speaks about time, love, loss and misfortune. As Discepolo had told “Tango is a sad thought that one can dance” (*tango esuunpensamiento triste que se baila* (Argüello 2004: 11). Melancholic moods of tango lyric and rhythms become particularly strong with Italian influence. Many of famous tango musicians, composers of music or writers of lyric were Italian emigrants or their descendants. Italian-Spanish interface didn’t posed communication difficulties – both languages are of Latin origin and they are alike enough to understand each other. Interrelations between these two languages brought to creation of *lunfardo* vocabulary, which soon language not only of criminals and outsiders, but also of tango word. Most of early tango lyric is written in this slung.

Jorge Gottling in his book *Tango: The Melancholy Witness* provides analysis of the main topic, so called “monotheme” of tango lyric – the woman. Usually she was perceived in three classic poses – absence, presence and departure (Gottling 1998: 14). This author analyzes nine different themes in tango lyric: 1) skepticism, because there is nothing to believe about (tango man believes to his

beloved woman, peoples around him and his mother, but his lover and his friends had betrayed him and his mother died); 2) angelic mother (the one who always wait, always forgive and believe in her errant son; 3)the break up of a love affair (everything what brings a pleasure and is precious to man's heart inevitably have to finish); 4) the lovers reencounter; 5) revenge and resentments; 6) the barrio knife fight; 7) the fleeting quality of love; 8) degradation and retreat into alcohol; 9) the gambling.

Tango texts, like the blues, speaks about misfortune – sad and melancholic is both tango lyric and its music. Most of songs deals with sentimental topics of lost love. There is a supporting cast too, to watch and sometime to sympathize, sometime to gloat. The friend, who is loyal and concerned, but unable to alter a destiny that he sees unfolding before him. “There is a Gambler, whose most famous song is Gardel's and la Pera's “Porunacabeza”, the embodiment of the yearning of the quick fortune that is the key to another world. And there is *Dying Lover, The Lady of the Camellias*, so familiar from the XIX century literature” (Gonzalez, Yanes 94). Sentimental motives, common in classical European literature inspired many tango songs and contributed into the process of development of tango lyric.

Conclusions

Tango lyric, characterized by peculiar sentimentality is an product of fusion of various cultures, which had influenced its formation. Tango was influenced by relentless rhythms beaten on afro-Argentiniens, popular music of the *pampas* created by gauchos, moods of longing, inevitable destiny and sorrow which was brought by Italian immigrants. Among researchers exists two different position about African influences for tango music and dance – the first one says that it was essential for its appearance and development; the second doubts it cause during the process of formation of tango remained few afro-Argentiniens had already lost their ethnical identity and considered themselves rather as *porteños* than members of black community. Evolution of tango music in both rhythmic and lyrical levels was strongly influenced by immigrants from different European countries, which arrived to Argentine at the borders of XIX and XX centuries. With their contribution tango music and lyric was enriched with sorrow, anguish and nostalgia, they also had created *lunfardoslang* which become a language broadly used in early tango songs. Dominant mood of tango lyric is sentimental and mainly it comes with Italian immigrants who brought with them moods of longing, misfortune and tragic love. The most popular topics of tango lyric was

unhappy, tragic love, break up with beloved person, being issued and retained by the lover, beloved mother and friends who are not here anymore, degradation of the world and the singer itself, gambling and resentments.

LITERATURE

Andrews 1980: Andrews Georg Reid, *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900.*, Madison, Wisconsin, 1980.

Argüello2004: ArgüelloJavier, “El diaque me quieras/ The Day That You Want Me”, in*Antologia De Tangos.* Barcelona: Lumen, 2004.

Collier 1992: Collier Simon, “The Popular Roots of Argentine Tango”, *History Workshop* 34, 1992, pp. 92-100.

Collier 1995: Collier Simon (editor), *Tango: The Dance, the Song, the Story*; Simon Collier, Artemis Copper.; Thames and Hudson, London, 1995.

Denniston 2007: Denniston Christine, *Tango. The Story of the Argentinain Dance*, Portico: 2007.

Gerhard 2002: Gerhard Steingress, „Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music“ in*The Era of Globalization : a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*,LIT VerlagMünster, 2002.

Gonzalez 2013: Gonzalez Mike, YanesMarianella, *Tango– SexandRhythmoftheCity*, London: Reaktionbooks, 2013.

Gottling 1998: Gottling Jorge, *Tango: Melancolicotestigo*, Buenos Aires: Corregidor, 1998.

Molas 1968: Molas Ricardo Rodriguez, *Historiasocialdelgaicho.* Buenos Aires: Marú. 1968.

Savigliano 1995: Savigliano Marta E., 1995, *Tango and the Political Economy of Passion*, Oxford: Westview press.

Torres 2013: Torres George, *Encyclopedia of Latin America Popular Music*, Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio, 2013.

Viladrich 2013: Viladrich Anahi, *More than Two to Tango*, The University of Arizona Press, 2013.

ავტორი ტრადიციის წინაშე **Author in the Presence of Tradition**

SUSANBAR AGAMALIYEVA

*Azerbaijan, Nakhchivan Autonomous Republic, Nakhchivan
Nakhchivan State University*

Hemingway's Traditions in Modern American Prose

Hemingway's traditions in modern American prose are analyzed in this article. Ernest Hemingway (1899-1961) is a writer who was a major influence on the formation and development of 20th century American literature. His rich literary heritage is manifested in modern American prose. His fame – and army of literary followers – is due both to his writings and his literary style. In particular, his short stories have impacted the generations of American fiction writers who came after him.

Key words: *Hemingway, influence, American prose, literary heritage.*

As we know that American literature of the 20th century and especially novel reflected the real life that was full of different conflicts and shifts. The whole world went through two tragic and disastrous wars that cost mankind the loss of about seven millions; all suffered and experienced the same terrible man-made tensions, such as: social, racial and gender discrimination, economic and political issues. Likewise, literature covered the same issues, specifically post-wars' that described the loss of moral values and the rise of pessimism, individualism and materialism that replaced general social and didactic concern and values. Novel described how people banned moral values and they had become pessimistic after the great "Economical Depression" and the two world wars; the youth have turned into materialists and self-dependant individuals apart from society. As a result, the writers were even more radical and some strongly criticized the "American Dream". Moreover, a number of writers, including Ernest Hemingway, and artists fled to Europe "Lost generation."

The 20th century Nobel Prize winning American novelist Ernest Hemingway was known for his adventurous lifestyle, active political involvement and

battle with depression. His short, plainspoken, simple sentences became a model for American prose fiction in the second half of the century. His realistic, character centered novels reflect the despair, disillusionment, moral uncertainty and yearning idealism that gripped much of Western culture after each World War. His work also examines the nature of violence and the value of personal honour (Young: 3).

Ernest Hemingway is one of the most influential modern writers of that generation whose works were read everywhere. He appeared in the arena of writing early in the twenties and thirties and he covered both world wars and the Spanish civil war. Hemingway's assertive and comprehensible writing style precisely, distinguishes him from the other writers. Besides, his well-structured plot makes ease to read and cope what had happened in the world during his lifetime as well as the perspicacity of his language. Ernest well-pictured the exact copies of those days' wickedness state (Brecken 2005). Background of Hemingway's works in 20th century the whole world has been through lots of wars and social conflicts. All the aspects of life came about the same general concepts of love, war, isolation of man, democracy, freedom, individuality and fame. Likewise, Hemingway, a writer of novels and short stories, in his works' themes he had mainly focused on: Masculinity, death, fatalistic heroism and isolation as major factors of twentieth century (Hemingway 1995a).

Hemingway's assertive and comprehensible writing style precisely, distinguishes him from the other writers. Besides, his well-structured plot makes ease to read and cope what had happened in the world during his lifetime as well as the perspicacity of his language. Thus, as addressed by Harold Bloom (1996), Hemingway reformed the style of modern literature in America in the previous century. According to our mind, Hemingway wrote for the readers of his own time as modernist. Though, when he was awarded the Nobel Prize (1954), he was mostly praised about his style and was respected as "forceful and style-making mastery of the art of modern narration." Right after his death, the 'California's Wisdom foundation' published a hand of Hemingway's notes concerning his life, love and art, which were given to them by himself on July 2nd 1961 and has shown how much Hemingway appreciated his writing style and what was published in Playboy magazine just indicates that: "A writer's style should be direct and personal, his imagery rich and earthy, and his words simple and vigorous. The greatest writers have the gift of brilliant brevity, are hard workers, diligent scholars and competent stylists" (Young: 28).

Ernest Hemingway's vision of modernity is commonly attributed to the formation of his own philosophies of life, death, and art in what has come to be

known as Hemingway's "characteristic philosophy" – the "Hemingway Code" and Hemingway's "Code Heroes." Decades of critics have explored Hemingway's development of his "Code Hero" in his early works – from Nick Adams, Jake Barnes, and Fredric Henry to his early portraits of the Spanish matador – and have described both Hemingway's philosophy and that of his characters as existential – oriented.

Some critics claimed that despite great criticism about Hemingway's main works' themes, none could accomplish the task aiming at the theme which is the obvious theme of manliness in the previous century. His male protagonists are usually brave and loyal; they drink and are romantic, they hunt animals, they fight and some even die just like in the real life; he even personified females manlike. For example, Pilar in *For Whom the Bell Tolls*; Henry with Katherine Barkley in *A Farewell to Arms*; Brett Ashley in *The Sun Also Rises*; Maria in *Across the River and into the Trees* and Margret Macomber in *The Short Happy Life of Francis Macomber*. In addition, with reference to Hemingway's masterpiece novella of *The Old Man and the Sea*, Santiago is a typical Hemingway-macho-like man who metaphorically seems to have had a similar life to Hemingway (Brecken: 20-22).

Today we have very few writers around who work powerfully and elegantly to represent life as it is. Much charlatanry and laziness abounds. The notion of writing straightforwardly and artistically about people and their lives is scoffed at in literary and academic circles. But then such circles are not good for much of anything. Hemingway is a major figure to a number of generations. It is nearly impossible to write in the same way, and not only in English, after the publication in the mid-1920s of his first concise, firm, brilliant stories. He influenced a great number of writers to one degree or another in the middle of the 20th century and beyond, including James M. Cain, James T. Farrell, John O'Hara, William Saroyan, Horace McCoy, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Nelson Algren, Irwin Shaw, Norman Mailer, James Jones, Ralph Ellison, J.D. Salinger, Richard Yates, Raymond Carver, Richard Ford and others, in English. He also had a significant impact, for better or worse, on existentialist writers in France, including Albert Camus in particular and Jean-Paul Sartre, as well as on the later practitioners of the French "new novel." German writer Heinrich Böll is considered to have been influenced by Hemingway (Walsh 2011).

Hemingway was a serious figure with serious ideas, however some of them they may be judged today. He was prepared by events and by previous generations. He was influenced by the great Russian and French novelists of the 19th century, as well as Mark Twain and others in America. (He claimed that "all

modern American literature” came from Twain’s *Huckleberry Finn*.) Hemingway studied the world and the activities he undertook in depth. However readers may feel in the end about bullfighting or deep-sea fishing as subjects for works of art, they are not liable to feel that Hemingway has shortchanged them. To read him is to learn about his interests intimately and elegantly. He shares knowledge in an immensely artistic fashion. Even when his inspiration and purposefulness faltered after World War II, he continued to write precise, intelligent prose.

Born the year after the US emerged as a global imperial power, in the Spanish-American War, Hemingway lived through and reflected on an era of great turmoil. “How we are,” he would write in a letter in 1950, “is how the world has been,” rejecting what he termed the psychoanalytic interpretation. And the world had gone through a great deal in the previous half-century. Two world wars, revolution and counterrevolution in Russia and Europe, an era of global class war, the rise of fascism, the consolidation of the US as the dominant power, the Cold War reaction and stagnation... that was ‘how the world had been’ by the latter period of his life. In 1947, following the victory of the US and its allies in “the good war,” the supposed war for democracy against fascism, Hemingway wrote William Faulkner, “Things [have] never been worse than now” (Walsh 2011).

His politics were of a certain American left variety, an amorphous mix of socialism, liberalism and individualism. He paid attention to political events, although he sometimes claimed not to, and he was encouraged or discouraged as the century moved along. Although Hemingway was not a writer attracted immediately and instinctively to social questions, his whole work, observed Edmund Wilson, was “a criticism of society.” Hemingway responded to every pressure “of the moral atmosphere of his time, as it was felt at the roots of human relations, with a sensitivity almost unrivalled.” Wilson speaks about Hemingway’s “barometric accuracy.” He felt things truly and he could not help recording what he felt. He described to the best of his ability and understanding the first half of the 20th century, which made him and knocked him about, and its inhabitants. Hemingway said, “The hardest thing in the world to do is to write straight, honest prose on human beings.” He did that in much of his work. He deserves to be read widely (Walsh 2011).

In 1970s and 1980s, a group of American writers started to pull from his experience and write in a simple prose, copying Hemingway’s concise and profound style. Distinguished American writer Norman Mailer (1923-2007) was greatly influenced by Hemingway. It should be noted that there are similarities between Mailer’s and Hemingway’s life styles as well as their professional careers. When studying the literary work of Hemingway and Mailer, it becomes evident that

both writers started in journalism before embarking on a literary career. The topics of love death, imagination and dreams that are prevalent in Hemingway's works and his literary style are manifested in Mailer's writings as well.

Mailer's *American Dream* novel bears a resemblance to Hemingway's novels *Farewell to Arms* and *True at First Light*, as well as Hemingway's *The Snows of Kilimanjaro* story. This is proven once again by the fact that Mailer chose Hemingway as the main character of the *American Dream* novel, and that the story in the novel is narrated by Hemingway. Hemingway, and Mailer address what they see as the universal philosophical crises of their generations in the form of literary art by appropriating and translating the existential concerns of existence to American interests and concerns.

An American critic J'aimé L. Sanders argues out that Fitzgerald, Hemingway, and Mailer's emphasis on the individual's personal responsibility to first become self-aware and then to strive to see the world more clearly and truly reflects their own sense of responsibility as authors and artists of their generations, a point of view that repositions these authors as prophets, seers, healers, so to speak, of their times. Finally, she notes that in *An American Dream*, Mailer builds on the Americanized existential foundations laid by Fitzgerald and Hemingway through his explicit invocation of and subtle references to the art and ideas of his literary-philosophic predecessors – Fitzgerald and Hemingway. Hemingway's *Death in the Afternoon*, and Mailer's *An American Dream* were each written during a time when the foundations were being laid for the study of existential philosophy in America via Nietzsche, Kierkegaard, and Heidegger respectively (Sanders:3). Like Hemingway, and Mailer, "The Existentialists" share a similar vision of the complications of existence and of living in modern times. Specifically, existentialists focus in on the implications of our inherent subjectivity and thus our inability to ever achieve a truly objective viewpoint; they focus on the difficulty of making choices, decisions, and commitments in the absence of absolute "Truths" and objective guides; they focus on our existence as meaning-seeking and self-creating beings who must find meaning and value for our lives in spite of the fact that the world in which we have been "thrown" is irrational, meaningless, and absurd. Significantly, existentialists both build on and answer Naturalism: yes, the world is comprised of brute forces beyond our control—political, social, economic, and natural – yet existing individuals are not merely animals swept along by urges, impulses, and the basic, biological struggle to survive. Existing individuals have the ability to and must strive to transcend these forces and create genuine meaning and content for their own lives. In short, the existing individual is responsible for developing his/her essence, and although there are undeniable biological and social forces that shape the individual, existing individuals have the ability to

become aware of these forces and choose how they will respond to them, or let them shape them, in their everyday lives. Achieving the proper perspective through which the individual comes to see self and world more clearly, embracing our freedom to choose what our lives will amount to, and taking responsibility for our lives, these are the subjects of Fitzgerald, Hemingway, and Mailer's critiques of and remedies for the modern individual and the modern world. Yet, although Fitzgerald, Hemingway, and Mailer's visions are undeniably existential in nature, the specifics of their philosophic visions, like those of their existential-philosophic predecessors, greatly vary. Thus, it is necessary to trace the reception of Nietzschean, Kierkegaardian, and Heideggerian philosophies in America and thus show the specific philosophy and the specific philosophic-cultural moments Fitzgerald, Hemingway and Mailer engage with, Americanize, and make accessible to their American readers in the form of literary art (Sanders: 5).

Hemingway, and Mailer share with their readers are, in part, the worlds they inhabit and, in part, the world they share with their readers. The worlds they inhabit – the realms of heightened perception and acute self-awareness – are the worlds they share with their readers, worlds of consciousness they can teach their readers about, guide them to, and help them to understand and actualize. It is in this way that their art is inseparable from the philosophies they espouse. Their literary art takes the shape of their philosophic visions and become living illustrations, so to speak, of the existential predicaments of existence, visions that dance in the readers' imaginations as the reality of their uniquely American historic and human moments. In fact, it is in how these authors capture their respective historic moments and put philosophy in motion through their art that Hemingway, and Mailer's art and philosophy become inseparable. Their characters serve as more than mouthpieces for the "art of living" each author espouses; they serve as living illustrations of individual's faced with and attempting to work out "the dilemmas of philosophy." Specifically, they attempt to inspire readers to find a more genuine, meaningful existence than the one offered by the modern and post-modern "American Dream" consumer culture that America had been cultivating throughout the twentieth-century.

Further, in *American Dream* by Mailer couples his view that there is a war between good and evil on earth with the view that God is engaged in a war with the Devil here on earth, a war for souls that began in *The Garden of Eden* by Hemingway (Hemingway 1995b).

In a 1964 interview published in the *Paris Review*, Norman Mailer cites the authors from whom he has "learned the most from, technically," as the interviewer puts it, as E.M. Forester, James Farrell, John Dos Passos, John Steinbeck,

Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, and Thomas Wolfe . Yet the influence of F. Scott Fitzgerald and Ernest Hemingway on Mailer's works goes beyond the realm of technique; in fact, their philosophic visions of modernity, their translation of existencialisms to American interests and concerns, and their existential concerns with the effects of an increasingly oppressive American system on the individual and the culture at large, reverberate throughout Mailer's cultural criticism and his literary works. Although Hemingway is often cited as the literary artist who influenced Mailer the most – in part, due to the fact that Mailer repeatedly cites Hemingway in his works—in terms of Mailer's philosophic vision of America, both Fitzgerald and Hemingway are central to Mailer's vision of America and the American existential experience of his life and times. In fact, in *An American Dream* Mailer reveals his development of “a coherent view of life” in the form of his own American brand of existentialism, a vision of the unique psychological experience of “Being” American that grows from the American existential foundations laid by Fitzgerald and Hemingway in the first half of the 20th century (Sanders: 151). Like Hemingway, Mailer repeatedly voices his concern for the psychological and existential well-being of his fellow Americans throughout his canon of works. His concerns are Fitzgerald and Hemingway's: they are concerned with the annihilation of the creative spirit, in part due to the rising power of the totalitarian power structures of society that thwart development, growth, and creative, artistic, and individualistic expression. Hemingway, Mailer believes that cultural reform begins with the individual, and he believes in the possibility of an authentic American experience supported by an authentic American culture. It is this existential and absurdist impulse in Mailer's canon of works that brings Richard Foster to the insight that “Mailer's work constitutes an imaginative advancing of Fitzgerald's” – and we must add Hemingway's – “kind of vision”. Nowhere is this more evident than in Mailer's *An American Dream* where Fitzgerald and Hemingway are referenced, invoked, and literally woven into the fabric of Mailer's novel. Hemingway, and Mailer's emphasis on subjective epistemology are similarly embodied in their perspective that we need to break all illusions and come to see self and world more clearly and as a whole. They call for a heightened awareness of self and world through which individuals can begin to create their own meaning and structure, their own “art of living” in their times. They show us the importance of living artistically, of creating life as art, of becoming an artist, a sentiment punctuated by their narrators' process of creating art and “Becoming” artists. We must, as Hemingway and Mailer suggest, strive not to conform, but to create. For these authors, the authentic growth and development of the individual, the need to give direction to the vitality of the

human spirit, and the need for the expression of the creative spirit, should be the common goal of humankind. In fact, the most important thing they ask readers to do is to take responsibility for what their own lives are amounting to; they urge readers to take responsibility for themselves as artists and to see their lives as works of art. But as artist, voices of their own generations, Fitzgerald, Hemingway, and Mailer do not only take responsibility for their own lives as artist, they also feel a sense of responsibility to their readers and their nation.

Hemingway, and Mailer present their readers with an “art of living” for their times, for their readers’ own, undeniably subjective lives. Hemingway, and Mailer espouse and illustrate, make a commitment to and for our lives and thus give direction to the vitality of our creative spirits. We must take responsibility for our own lives and continually strive to see self and world more clearly, truly, authentically and as a whole. Importantly, Hemingway and Mailer’s messages position them as more than mere chroniclers of America and American experience: they serve as prophets, healers, and guides for their generations, for Americans then and now. In *Death in the Afternoon*, Hemingway guides us through his study of death, through Spain and Spanish culture, and attempts to show his readers how to experience the spiritual and transcendental value of the Spanish bullfight for themselves. In *An American Dream*, Mailer guides us through the philosophical and psychological experience of “Being” American, just as Fitzgerald and Hemingway accomplished in their time. Mailer guides readers through the “psychological frontier” – the only frontier in America, Mailer claims, that has not been used up, that has yet to be explored. Hemingway, and Mailer not only explore and guide us through the existential center of their times; they do so by merging philosophy and art and capture the depth and dimensions of the dilemmas of human existence for their times. In fact, the depth in which Hemingway and Mailer capture the texture and feel of their respective historic human moments is not only what gives their art its enduring quality, but is the genius of their art (Sanders: 182).

Their art not only serves to provide existentialist critiques of their American moments, but also, and more importantly, serve as responses to and offer remedies for the existential predicament of “Being” American in their time. By doing so, Fitzgerald, Hemingway, and Mailer become more than chroniclers who capture the psychological and philosophic experiences of “Being” American in their times; they become the prophets of their generations, healers for “those who are without faith” (Sanders: 183).

Analysis has shown that Hemingway’s work has served as a school for modern American writers and the development of American fiction was based on his prose.

BIBLIOGRAPHY:

Brecken ... 2005: Brecken, B., J. M. Dudley, R. Judges, Martin Lonsdale/ Hardlines, and J. Richards. *Oxford Guide to British and American Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Hemingway 1995: Hemingway, E. *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*. New York: Simon & Schuster Kaufman, 1995.

Hemingway 1995: Hemingway, E. *The Garden of Eden*. New York: Simon & Schuster Kaufman, 1995.

Sanders 2007: Sanders, J'aim L. *The art of existentialism: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Norman Mailer and the American existential tradition*. Ph.D. diss., University of South Florida, 2007.

Young 1973: Young, P. *Ernest Hemingway. A Literary Life*. New York: Palgrave, Macmillan, 1973.

Walsh 2011: Walsh, David. *Fifty years since the death of Ernest Hemingway*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011, accessed 6 July 2011; available from <https://www.wsws.org/en/articles/2011/07/hemi-j06.html>; Internet.

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Shota Chantladze's Verse – against the Background of Tradition and Innovation

Shota Chantladze's free verse, is supposedly, inspired by Paolo Iashvili's innovative free verse ("I remember when the spring like a peacock"). Georgian soviet "poetry-catastrophe" of the 1940s-50s is opposed by Shota Chantladze with the poetry of "light eye" and a "naked soul" as he says bitter truth of Paolo and Titsian's suicide. According to the Bloom's theory of influence (so-called *The Anxiety of Influence*) if we try to explain this phenomenon during Shota Chantladze's relation to Paolo Iashvili and Titsian Tabidze, we will probably base on klineman or the phase of poetic variety. By trope klineman is an irony.

Key words: *Shota Chantladze's free verse, background, tradition.*

თამარ ბარბაქაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შოთა ჩანტლაძის ლექსი – ტრადიციისა და ნოვაციის ფონზე

შოთა ჩანტლაძის დამოკიდებულება ქართული ლექსის ტრადიციასთან, რეცეფციული ესთეტიკის მიხედვით, შეიძლება, განვიხილოთ იმ „განუსაზღვრელი ადგილების“ (რ. ინგარდენი) კონკრეტიზაცია-რეკონსტრუქციით, რომლებიც ასე მრავალია მის რეფლექსიურ ლირიკაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 1949 წელს დაწერილი ლექსები: „პოეტი და ადამიანი“, „შოთას“, „მე მეფიქრება“, „მე არ ვიცი-ნი, მე დავცინი“, „მე დავცინი“, „გულებით – გულითა“, „ფიქრები ახალი მტკვრის პირას“, „ბოდვა“, „***სახე მკვიდრი და გულ-შუცვეთელი“, „მე, როგორც მისანნი“, „მე გულანშაროში“, „ნ. ბარათაშვილს“, „***გახსოვთ სანყალი მეოცნებე და სკეპტიკოსი“, „მე“, „ედუარდას“, „მე“, „ვარ მე“, „მე“, „***ლექსი შეკვეთით დაწერილი საკუთარი თავისაგან“ და ა.შ. შოთა ჩანტლაძის თხზულებათა კრებულის 1998 წლის გამოცემის მიხედვით, პოეტის პირველი ლექსი 1945 წლით თარიღდება (ჩანტლაძე 1998: 7); 1949 წელს კი, 17 წლის შოთა ჩანტლაძეს (1928-1968), უკვე ჩამოუყალიბებია თავისი პოზიცია ქართული პოეზიის ტრადიციების წინაშე და განუსაზღვრავს კიდევ საკუთარი ლექსის ნოვატორობის არსი. ზემოჩამოთვლილ ლექსებში და 1950 წელს დაწერილ პოეტურ თხზულებებში შოთა ჩანტლაძემ გამოკვეთა თავისი ლექსის შორეული და უახლოესი წინაპრები: 1) ქართული კლასიკური ლექსი (შოთა რუსთაველი, რომანტიკოსები): განსაკუთრებით საგულისხმოა პოეტის მიერ ნიკოლოზ ბარათაშვილის აღიარება სულიერ ნათესავად („ფიქრები ახალ მტკვრის პირას“, „ნ. ბარათაშვილს“):

სახით და სისხლით ნათესავი მე შენი მქვიან
თუმც ქვეყანაზე შენზე უფრო გვიან მოველი.
(ჩანტლაძე 1998: 67)

2) უახლოეს და უმთავრეს წინაპრად კი შოთა ჩანტლაძე პაოლო იაშვილს მიიჩნევს, მის გადაულახავ ავტორიტეტს აღიარებს:

რომ არ თქმულიყო გულის ტეხილი,
რაიც კი ითქვა უკვე ჩემამდე,

ყველას ვიტყოდი, თუნდაც ეხლავე
და სიხარულსაც დაიმშვენებდნენ.
ყველას ვიტყოდი, ყველას, თითქოსდა...
და რომ დაირწა მან დაამინა. –
ო! მართლა მჯერა, ყველას ვიტყოდი,
გარდა ერთისა, გარდა ამისა:
„დადის ქუჩაში ბევრის მსგავსი ჩემი სხეული!“
(„მე“. ჩანტლაძე 1998: 82)

ციტატა პაოლო იაშვილის შედევერიდან „პოეზია“ განგვიმტკიცებს
რწმენას, რომ შოთა ჩანტლაძის შემოქმედებითი იდეალი ყველაზე
მეტად პაოლოს – პოეტისა და ადამიანის – ბედისწერას ენათესავებოდა:

როცა მუშები შემომესევა,
ძარღვებში სისხლი ზღვისებრ წავა და

გაცივებული იკივლებს ლექსი
როგორც ტკივილი საკუთარ გულს
სისხლს გადმონთხეულს ისევე შევსვამ
შეუსრულდება რაც სურდა სურვილს.
(„***კაცის სიკვდილზე ვის ეცინება“.
ჩანტლაძე 1998: 64)

სტროფული ანჟამბემანით შესრულებული ეს ლექსი კიდევ ერ-
თხელ გვარწმუნებს, რომ იდეალისათვის თავგანწირვის სურვილი და
შესაძლებლობა, აღსრულების ძალა განსაზღვრავს ორივე პოეტისათ-
ვის ლექსის უკვდავებას.

შოთა ჩანტლაძის აღიარება:

მე ვმღერი, როგორც დამსხვრეული ლერწამის ღერი...

1952 წელს, „ცისფერყანწელთა“ რეაბილიტაციამდე, პაოლოსა და
ტიციანის პოეტური ტრადიციების გამგრძელებლის გამოჩენას გვი-
დასტურებს და XX ს. 40-იანი წლების დამლევს, ახალი ფორმის მაძიე-
ბელი შოთა ჩანტლაძე, სწორედ „ცისფერყანწელთა“ თავისუფალი ლექ-
სისა და პაოლო იაშვილის ვერლიბრის გათვალისწინებით, ქმნის ახალ
ქართულ ლექსს. მისი ნოვაცია იმ დროს, საბჭოთა ლირიკის თემებისა
და კონვენციური ლექსის ფონზე, ბევრს „ბოდვად“ მიაჩნდა; თვითონ
ავტორიც ასე არქმევს 1949 წელს დაწერილ ტექსტს:

ვწერ, ვწერ, ვწერ
ვწერ გულმოსული
ო! უნდო სულო!
ო! უნდო სულო!

.....

უკვე საცაა განათდება და მე განთიადს
ასეთი ურითმო და ურიგო „ბოდვით“ ვხვდები...
(„ბოდვა“. ჩანტლაძე 1998: 51)

შოთა ჩანტლაძემ ერთ-ერთმა პირველმა იგრძნო, რომ რითმისა და აზრის დაპირისპირების ფონზე, ახალი ლექსი უნდა დაბადებულყო:

ვხედავ, გრძნობებში ვინთქები,
რითმა გავტყორცნე შორეთს.
არა, არ მინდა რითმები,
მისთვის მცალაია სწორედ!
(„***როდესაც გული არ ტირის“.
ჩანტლაძე 1998: 75)

შოთა ჩანტლაძის ვერლიბრები „თვისებრივად ახალ ლექსებად“ მიიჩნია ლერი ალიმონაკმა ჯერ კიდევ XX ს. 70-იან წლებში (ალიმონაკი 1974: 171), თვითონ პოეტიც აღნიშნავდა, რომ მისი თავისუფალი ლექსების სტრიქონები არ არიან გართიმულნი, მაგრამ ტაეპები „მკაცრი აუცილებლობით არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან“ (ჩანტლაძე 1984: 176).

შოთა ჩანტლაძის მიერ განცდილი ბედისწერა ტრაგიკულად დაღუპული პაოლოსა და ტიცინისა, ერთგვარად, გასაღებია ნოვატორი პოეტის მიერ მიგნებული ახალი ფორმისათვის:

ისე დიდი ვარ, სააქაოს ველარ ვეტევით,
სწორედ ამიტომ საიქიო დაგვისაკუთრებს,
შენ, ალბათ, ედვარდ, განშორებად არ გემეტები,
თუნდაც იმ ხრამში მოსხეპილი თავით დავგორდე.
(„ედუარდს. ლექსი დანერილი შეკვეთით საკუთარ თავისათვის!“
ჩანტლაძე 1998: 79)

1949 წელს დანერილ ამ ლექსში, ტიცინ ტაბიძის ცნობილი ლექსის რემინისცენციასთან ერთად, განსაკუთრებით საგულისხმოა საკვანძო სიტყვის „დაგვსხებენ“:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ლელეში
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს
ყველამ იცოდეს – სხვა პოეტებში
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს!..
(„სერგეი ესენინს“. 1926. ტაბიძე 1985: 120)

ვფიქრობ, შოთა ჩანტლაძის ემოციურმა მეხსიერებამ ტ. ტაბიძის ამ ნინასწარმეტყველური სტროფის ხმოვანებიდან გამორჩეულად შემოინახა შესიტყვება: „**სხვა პოეტებში**“: „სხ“ და „პ“ ბგერების კომბინაციით კი შეიქმნა სიტყვა „**დაგვსხეპენ**“, რომელმაც ერთმანეთს დაუნყვილა „პოეტი“ და „ხე“: ორივესათვის საერთო უნდა იყოს ამონაყარი ნორჩი ტოტებისა, შთამომავლობას, მემკვიდრეობას, მომავალს რომ აგრძელებენ. ქართული პოეზიის ხის საერთო, ძლიერი ფესვი ახალი ხმით ათქმევინებდა შეწყვეტილ სათქმელს 20 წლის მერე „ცისფერყანწელთა“ ჭაბუკ შთამომავალს:

უნდა დაგვსხეპონ, როგორც ხეებს სხეპავენ ხოლმე
რომელსაც შემდეგ მიუგდებენ ციენებს სალექად,
თუნდაც დაგვსხეპონ, დე, დაგვსხეპონ, ვერ დაგვამხოვენ,
ასეთი სიტყვით ავატირებ, იქნება, ხეთაც.

საიქიოში ჩავალთ, რადგან ვერ დავეტიეთ
სააქაოზე და ვერაგზით დავისხეპენით.
საიქიოში ჩავალთ, რადგან ერთად ვიტყვით,
სააქოელთ ცოდვანი და მათი სვე-ბედი.
(„ედუარდს. ლექსი დაწერილი შეკვეთით
საკუთარი თავისათვის“. ჩანტლაძე 1998: 79)

ლექსის უკანასკნელი სტროფის ანაფორული კომპოზიციით განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ოპოზიციური წყვილი: საიქიოში / სააქაოზე, საიქიოში / სააქოელთ. საგულისხმოა: თუ „საიქიოში“ ორივე შემთხვევაში იდენტურია, „სააქაოზე“ და „საქაოელთ“ ხაზს უსვამს, რომ უცვლელ მარადიულობას, მყარ ტრადიციას, ენაცვლება ცვალებადი, მოძრავი სააქაო და სააქოელები, რომელნიც ტრადიციულ ღირებულებას გადააფასებენ, შეურაცხყოფენ კიდევ ზოგჯერ, მაგრამ მარადიულობის წიაღში მტყუან-მართალს თავისი მიეზღვება.

შოთა ჩანტლაძის თაობაზე, როგორც ქართული ვერლიბრის ნოვატორზე, ბევრ კრიტიკოსსა და ლიტერატურისმცოდნეს უთქვამს (გ. ასათიანი, ლ. ალიმონაკი, მ. მაჭავარიანი, ე. კვიციანი, თ. ვასაძე, ნ. დარბაისელი, ა. ვასაძე, ზ. შათირიშვილი, ლ. იმედაშვილი,

ზ. ცხადაია, დ. ბარბაქაძე, მ. გიორგაშვილი და ა.შ.), მაგრამ ნაკლებად გაუმახვილებიათ ყურადღება მისი თავისუფალი ლექსის წარმომავლობაზე, ძირებზე.

შოთა ჩანტლაძის ვერლიბრი, სავარაუდოა, პაოლო იაშვილის თავისუფალი ლექსის ნოვაციით არის შთაგონებული:

მახსოვს, როდესაც გაზაფხულმა ფარშევანგივით
მზე გაისროლა და გააკრა თავის ზეცაზე,
ჩვენ აგვისროლა ზეცისაკენ და შევანგრიეთ,
ცხრავე კარები მაცდურ ცისა ავი მიზეზით.
ახლა კი გვიხმობს ქარიშხალი ავი ხავილით.
მე ვარო შენი სიცოცხლეო და მანიაო,
ვიხილე გონი, მისკენ აღარ მიმიხარია,
ვიცი, მაცდუნებს, ნიავივით გამანიავებს.

(„***მახსოვს, როდესაც...“. ჩანტლაძე 1998: 97)

პაოლო იაშვილის მიერ დახატული წითელი საფრთხის მაუნყებელ ფარშევანგების „ავი ხავილი“ შოთა ჩანტლაძის ლექსშიც ხმიანობს და თვითსპობის სინდრომს გვაუწყებს: XX ს. 40-50-იანი წლების ქართულ საბჭოთა „პოეზია-კატასტროფას“ შოთა ჩანტლაძე უპირისპირებს „წათელი თვალისა“ და „გაშიშვლებული სულის“ პოეზიას, როგორც ამბობს, მწარე სიმართლეს პაოლოსა და ტიცციანის შეწყვეტილი სიცოცხლის გამო. გავლენის ბლუმისეული თეორიის (ე. წ. „გავლენის შიში“) მიხედვით თუ შევეცდებით ამ მოვლენის ახსნას, პაოლო იაშვილისა და ტიცციან ტაბიძის პიროვნულ ბედსა თუ პოეზიასთან შოთა ჩანტლაძის, პოეტისა და ადამიანის, მიმართების ახსნას, ალბათ, კლინიკმანის, ანუ პოეტური ნაირთქმანის ფაზას დავეყრდნობით. ტროპულად კლინიკმანი ირონიაა:

სასაცილოში მე ათასებს ათასჯერ გავრევ,
მაგრამ ჩემს თავზე მე სიცილი დამმძიმებია,
თუმცა მინდა, რომ გამოგიტყდეთ, ყველაზე მწარედ,
მე მხოლოდ ჩემზე, მხოლოდ ჩემზე გამცინებია.

(„მე არ ვიციანი, მე დავციანი“. ჩანტლაძე 1998: 47)

ირონია და თვითირონია შოთა ჩანტლაძის პოეზიის ხერხემალია: ირონია, როგორც „გამართლება პოეზიისა“ (რემი დე გურმონი), სიმბოლიზმის ერთ-ერთი საყრდენი, ტიცციანისა და პაოლოს პოეზიაში, თეორიულად და შემოქმედებითი პრაქტიკით წარმოდგენილი, შოთა

ჩანტლაძის პოსტმოდერნისტულმა ლირიკამ მიიღო და გადაამუშავა, როგორც კრიზისული ეპოქის ლირიკული გმირის ერთადერთი გამოსავალი ალოგიკურ, მტრულ გარემოში („ვინ ვარ და რა ვარ...“, „სიკვდილის როკვა“, „მანიფესტი“, „მე არ ვიციანი, მე დავციანი“ და სხვ.).

დაგომწმეპანი:

ალიმონაკი 1974: ალიმონაკი ლ. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: „მერანი“, 1974.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. *ლექსები. პოემები. წერილები*. თბილისი: „მერანი“, 1985.

ჩანტლაძე 1984: ჩანტლაძე შ. *თენდება, ღამდება...* თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

ჩანტლაძე 1998: ჩანტლაძე შ. *„მე მოვალ“*. თბილისი: „ლიტერატურის მატეანი“, 1998.

S. BYKOVA

Russia. Ekaterinburg

Ural Federal University named after first President of Russia

Texts and Readings in Stalinist Russia: Inversion of the Tradition

Long tradition of literature-centred culture in Russia had its reverse – the government always paid careful attention to the publication content in order not to let people read “dangerous” writings. The Soviet government kept this approach and absolutized it. In these circumstances, the poetry and the prose get oral language. There were no punishments that could demolish people’s motivation for writing and reading; they changed the form of text creation, reading and saving.

Key words: *Stalinist Russia; “soviet reading”; (in)humanity.*

С. БЫКОВА

Россия, Екатеринбург

Уральский федеральный университет имени первого Президента России

Б.Н. Ельцина

Тексты и практики чтения в сталинской России: инверсия традиции

Несмотря на стремление советской власти заставить всех «говорить по-большевистски», не исчезали эмоциональные, спонтанные реплики и высказывания в официальном пространстве и сохранился феномен неофициальной коммуникации. Особенности практик чтения в сталинской России нашли отражение в слухах, анекдотах, частушках, дневниковых записях и частной переписке современников вождя. В частности, Светлана Аллилуева вспоминала, что отец очень часто рассказывал анекдот, свидетелемствовавший о самом трагичном аспекте отношений интеллектуалов, создававших тексты, и власти, предоставившей безграничные возможности интерпретаций текстов сотрудникам спецслужб: «Профессор пристыдил невежду-чекиста, что тот не знает, кто написал «Евгения Онегина». Чекист арестовал профессора и сказал потом своим приятелям: «Он у меня признался! Он и есть автор!» (Сувениров 1998: 93). В 1930-е гг. в Москве, например, рассказывали: Алексей Толстой после допросов признался, что он написал «Гамлета» (Мельниченко 2014: 372).

Материалы судебно-следственных дел НКВД свидетельствуют о весьма своеобразных практиках чтения следователями газетных, политических и художественных текстов. Например, в судебно-следственных делах 1930-х гг., переданных из архивов советских спецслужб в Государственный архив административных органов Свердловской области, можно найти факты арестов и осуждения за сохранение в личной библиотеке книг на иностранных языках, работ немецких социал-демократов, брошюр со статьями Л. Троцкого, Н. Бухарина и других соратников Ленина, признанных «врагами народа» (Быкова 2009: 38-54). В этих же документах имеются признания следователей о том, что им приходилось читать газеты в поисках названий иностранных спецслужб, чтобы потом вписывать их в протоколы допросов и обвинительные заключения. Иногда с этой же целью следователи использовали текст краткого курса «Истории ВКП(б)» и других книг, выписывая «установки правых» или «националистов» (Быкова 2009а: 51-68). Множество примеров подобных – весьма своеобразных – практик

чтения, характерных для сотрудников НКВД, и форм сопротивления арестованных и заключенных отражены в документах со всей территории Советского Союза – от западных границ до Владивостока (Мемуары 2007: 8-291; Политические репрессии 2004: 205, 206, 210, 215, 248 и др.).

Большинство арестованных обвинялись в антисоветской агитации и/или контрреволюционной пропаганде и могли быть осуждены за рассказ анекдотов, исполнение песен и частушек, сочинение пословиц и поговорок, в которых объективно отражались проблемы повседневной жизни, и содержалась критика мероприятий власти. Как правило, сотрудники НКВД узнавали о бытовании тех или иных «произведений» «антисоветского» фольклора из доносов, признаний свидетелей или донесений агентов. Таким образом, все жанры устного народного творчества, традиционно распространявшиеся и сохранявшиеся посредством запоминания, благодаря инициативе «сознательных» советских граждан и требованиям следствия оказывались зафиксированными на бумаге.

Напротив, в ситуации предполагаемого преследования со стороны власти за негодные ей тексты авторы, их родные и друзья старались тайно сохранить стихи, прозу и свидетельства об актуальной реальности, передавая такие произведения устно друг другу и новым поколениям в течение долгого времени. Роберт Такер назвал данный феномен литературой-невидимкой и привел в качестве примеров шедевры, опубликованные лишь в конце XX столетия: дневники Ольги Фрейденберг, «Реквием» Анны Ахматовой, стихи Осипа Мандельштама, повесть «Софья Петровна» Лидии Чуковской, роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова (Такер 2006: 802-804). В данном случае самым удивительным оказывается то, что «люди письма» используют традиции устного народного творчества, стремясь сохранить ценные произведения искусства.

Арестованные и заключенные, постоянно испытывавшие голод, подвергавшиеся не только чрезмерным физическим нагрузкам, но и террору со стороны уголовников и охраны, из-за запретов не имевшие возможности читать и писать, использовали устный рассказ, пересказ классических произведений и беседы для преодоления тоски по чтению, для обучения, для сохранения человеческого облика. Книжное знание помогало узникам найти взаимопонимание между собой, противостоять моральному давлению следователей, избежать насилия со стороны уголовников – они уважали людей, обладавших способностями рассказывать и сочинять «романы», «истории», стихи (Быкова 2009а: 51-64). Как на пространстве ГУЛАГа, так и на свободе устно передавались сочиненные в неволе произведения

– их появление было закономерным: «слишком велики и страшны были испытанные [этими людьми] потрясения», и поэтому очень сильным оказалось стремление выразить свои переживания и чувства (Рубанович 1995: 340-341, 344).

Никакие наказания власти не смогли уничтожить стремления людей читать и писать: они изменили практики создания текстов, их чтения и сохранения. Отношение к книге подчеркивало контраст между двумя системами ценностей – бесчеловечности и гуманности. Арест и лишение свободы, по мнению власти, должны были разрушить личность и уничтожить способность мыслить. Однако, используя интеллектуальный, нравственный и эстетический потенциал книжной культуры, многие узники смогли противостоять насилию и невыносимым условиям заключения.

Следует отметить, что тема традиции и ее инверсии приобретает в раннесоветскую эпоху, как минимум, еще один аспект: тексты использовались властью для воспитания нового человека. Признавая подмену реального культурного освобождения угнетенных идеологической и дискурсивной нормализацией, известный филолог Илья Калинин высказывает сомнение в адекватности утверждения некоторых современных исследователей о монолитности процесса советской субъективации. По его мнению, в раннесоветской эпохе основными механизмами формирования советского субъекта являлись не только прямая индоктринация или приобщение к задаваемым властью символическим формам, но и инициирование исключительной речевой активности. Называя данный опыт речевой инициацией, ученый отмечает множество дискурсивных практик, включая специально организованные кампании по «призыву ударников в литературу». Однако И. Калинин подчеркивает, что во всех подобных случаях речь идет о подчинении – через настойчивое побуждение к речи, через конструирование обязанности говорить. Следует согласиться с его утверждением, что механизмы вменения этой обязанности были различными и предназначались не только для писателей, но для каждого советского человека (Калинин 2012: 36, 37).

Тем не менее, изучая жизненный опыт разных людей в 1930-е гг. и их дневники, можно обратить внимание на чрезвычайную сложность отношений современников раннесоветской эпохи к художественным, политическим и научным текстам. Иногда активный читатель высказывает (как правило, записывает на страницах дневника) желание/мечту стать писателем. Таким образом, особенностью тех лет является процесс формирования «советского читателя–писателя». Однако освоение литературного

богатства способствует развитию критической рефлексии у многих советских людей. Сравнивая стиль произведений российских, советских и зарубежных авторов, пытаясь создавать свои тексты, «советские читатели-писатели» начинают мыслить самостоятельно, постепенно освобождаются от идеологических стереотипов. Целью данной статьи является изучение особенностей рецепции различных текстов обычными «советскими» людьми.

Для рассмотрения феномена следует обратиться к дневникам молодых людей 1930-х гг., отражающих как процесс их знакомства с разными жанрами литературы, так и эволюцию их взросления/социализации. Представляется оправданным сравнить дневниковые записи молодых людей, имевших отличающийся жизненный опыт, принадлежавших к разным социальным стратам. Первый из них – Евгений Давыдов, житель г. Свердловска, который в 1930-е гг. был центром интенсивного индустриального строительства. Евгений – сын высокопоставленного советского чиновника, родился в 1920 г. Его семья жила очень благополучно в центре города. В 1939 г. он поступил на исторический факультет университета. В 1942 г. призван в армию; после окончания школы младших командиров отправлен на фронт, в 1944 г. погиб под Ленинградом (Литовская 2005: 5-16). Дневник Евгения Давыдова вместе с тетрадями, блокнотами, отдельными листами черновиков и чистовиков бережно сохранила его мама; после ее смерти семейный архив был передан в отдел рукописей Музея истории Екатеринбурга.

С момента рождения жизнь Евгения принципиально отличалась от судьбы Ивана Хрипунова, родившегося в 1923 г. в крестьянской семье на Кубани. После того, как дом конфисковали, а отца отправили в ссылку, семье приходилось постоянно переезжать в поисках средств к существованию. В старших классах Иван беспокоился о получении паспорта, однако бюрократы сельского совета станицы, где он родился, отказывались выдать ему свидетельство о рождении. Несмотря на отсутствие документа, в 1942 г. он был мобилизован сначала в трудовую армию, затем на фронт. Иван погиб через несколько дней после призыва вместе с другими новобранцами, отправленными на корабле из Новороссийска в Севастополь, – видимо, в результате бомбардировки немецкими самолетами. Дневник Ивана, тетради с его рисунками, написанными им рассказы и стихи, сохранялись в семье и недавно были переданы мне.

Как ни прискорбно, но гибель на фронте оказалась общей в биографии таких разных людей. Однако в их жизни были удивительные совпадения: они много читали и мечтали стать писателями.

Среди представителей старшего поколения имеются удивительные примеры читающих людей, практиковавших создание своих текстов. Одним из таких был Андрей Степанович Аржиловский (1885-1937), родившийся в Тюменской области, получивший только начальное образование, но благодаря традициям чтения в семье обладавший глубокими знаниями художественных текстов. Родители уделяли воспитанию детей много внимания – брат Андрея играл на рояле. Андрей всегда был инициативен, активно участвовал в происходивших событиях. Во время Гражданской войны, когда его село находилось на территории, контролируемой армией Колчака, являлся членом крестьянского комитета. По этой причине победившие большевики приговорили А. Аржиловского к тюремному заключению. После освобождения он редактировал стенную газету. Однако в 1929 г. его арестовали за агитацию против колхозов. В лагере А. Аржиловский участвовал в издании газеты для перевоспитания заключенных. Освободившись в 1936 г., он не смог вернуться в деревню – его хозяйство и дом конфисковали, и был вынужден работать на Тюменской деревообрабатывающей фабрике. А. Аржиловский, мечтавший стать писателем, не только пытался сотрудничать с центральными и местными газетами, но и начал вести дневник и даже семейный «журнальчик» с детьми. В июле 1937 г. его арестовали, дневник был конфискован и использовался следствием в качестве «вещественного доказательства» антисоветских настроений: многие записи подчеркнуты следователем карандашом красного цвета. Несмотря на то, что на допросе А. Аржиловский пытался оправдаться, говоря: «Мои убеждения остались только при мне и в моих дневниках: распространением моих убеждений я не занимался», он был признан виновным. На последней странице дневника написано: «Этот дневник изъят у меня при обыске. В нем сорок листов (40 л.)». Рядом с подписью указана дата «29 августа 1937 г.». Через неделю А. Аржиловский был расстрелян.

Следует обратить внимание на принципиальное отличие содержания дневника Андрея Аржиловского от записей Степана Подлубного, «героя» исследований Й. Хелльбека и Н. Козловой (Козлова 2005: 197-234; Хелльбек 2010: 9-10, 17-19). Одной из главных причин, на мой взгляд, являлась их принадлежность к разным поколениям. Несмотря на одинаковое социальное происхождение, они имели абсолютно непохожий жизненный опыт: А. Аржиловский, состоявшийся как земледелец до прихода к власти большевиков, понимал неэффективность социалистической экономики и несправедливость системы отношений; С. Подлубный, родившийся в 1914 г., с энтузиазмом воспринимал проекты новой власти и ориентировался на

интеграцию в советскую систему. Исходя из этого в дневнике А. Аржиловского – констатация повседневных проблем, рефлексия переживаний и критика политики; в записях С. Подлубного – отражение процесса постоянной работы над собой, овладения нормативным советским языком и новой культурой. А. Аржиловский стремился сохранить в неблагоприятных для него обстоятельствах человеческое достоинство; С. Подлубный вынужден был применять насилие по отношению к себе, постоянно испытывая чувство раздвоения. А. Аржиловский мечтал вернуться к крестьянскому труду, С. Подлубный скрывал свое крестьянское происхождение. В тексте А. Аржиловского – пословицы, поговорки, живой разговорный язык; в записях С. Подлубного – идеологические клише и желание освоить дискурс власти. Несмотря на различие жизненных и нарративных стратегий, авторы дневников оставили удивительные исторические свидетельства: если персональная история Степана Подлубного показывает участие многих крестьянских семей северо-западного региона, то судьба Андрея Аржиловского и текст его дневника повествуют о трагедии уральских крестьян в 1920-1930-е гг.

На мой взгляд, основой данного исследования следует рассматривать дневник Евгения Давыдова – его записи очень содержательны и пространны, круг его чтения чрезвычайно разнообразен. Однако часто его оценки и комментарии прочитанных текстов удивительным образом совпадают с мнениями Андрея Аржиловского и/или Ивана Хрипунова.

Евгений мечтал стать писателем (или поэтом), поэтому внимательное, эмоциональное чтение – его страсть; сочинение стихов (с 10-летнего возраста) и изучение творчества великих поэтов – необходимые условия развития таланта. На каждой странице дневника – упоминание и осмысление самых разных книг. Детские стихи Евгения отражают полное согласие с идеологией и официальной интерпретацией происходящих событий («Не надо нам помещиков./ Не надо кулаков./ Не надо нам буржуев./ Не надо и попов»; «Пусть же она [женщина], как мужчина./ Право имеет на труд:/ Женщины вместе с мужчинами/ К общему счастью идут»). Однако уже в записях 1937 г., анализируя цикл своих стихов «Мир чудес», Евгений назвал основным его содержанием «противоречие между фантастико-романтическим ирреализмом (?), господствующим в моей душе, и реальным миром борьбы и труда, который окружает меня». Евгений написал, что «исходом этого противоречия является стремление уйти от жизни, скрыться от действительного мира». Таким убежищем стало чтение, комфортный семейный мир, дружеское общение, романтические чувства и записи в дневнике.

Евгений сначала не имел намерения писать о происходящем – он воспринимал дневник как наблюдение за собой и «поэтическое воспитание». Иногда на страницах дневника (например, 24 декабря 1937 г.) появлялись записи о намерении создать «действительно хорошее, здоровое, содержательное и современное стихотворение»: «...пишешь подобные – символические и мистические стихи, с одной стороны, душа блаженствует, а с другой стороны, здравым смыслом чувствуешь какую-то неудовлетворенность, вроде как будто совершаешь какое-то незаконное, самому противное дело».

В дальнейшем противоречие между «внутренним «идеалистическим» Я» Евгения и «внешней материальной средой» стало непреодолимым. Благодаря интенсивному, содержательному чтению у него формируется критическое отношение к советскому литературному канону и реальности. Тем не менее, в его стихах и дневниковых записях, как правило, используются выражения «у нас», «у нас в Союзе», «наша страна», «наши классики», «наш социализм», «наши историки». Следует отметить, что даже в случае критического отношения к описываемой реальности Евгений не отказывался от данной номинации, свидетельствующей о его полной идентификации с «советским». Более того, критикуя, он выражал озабоченность тем, что многие явления действительности не соответствуют идеалу. Например, кинофильм «Музыкальная история» он характеризовал как антиреализм, как «лжесоциалистическую бутафорию».

Вторая проблема, оказавшаяся очень сложной для Евгения, – отношения между индивидом и коллективом. В дневниковых записях он пытался разрешить эту дилемму, сначала принимая официально одобряемую негативную интерпретацию индивидуализма и ориентируясь на борьбу со «сверхсамолюбием». Он убеждал себя «не уходить, не прятаться от коллектива, а наоборот, идти навстречу, искать помощи у него. Как можно больше времени находиться в обществе, в сфере влияния общественного духа, избегая уединенности и замкнутости...» Ему удалось даже сформулировать лозунг в духе времени: «Покончить с индивидуалистическими методами борьбы с индивидуализмом».

Однако жизненные обстоятельства изменяются и – по мере взросления – становилось более серьезным отношение не только к литературе, своему духовному миру, но и к происходящему вокруг: записи впечатлений и чувств в форме стихов или нескольких предложений сменяются пространными размышлениями и глубокими рассуждениями, основанными на внимательном восприятии всех аспектов жизни. В частности, будучи

подростком Евгений с радостью участвовал в праздничных демонстрациях 1 мая и 7 ноября. Даже 1 мая 1939 г. он записал, что чувствовал себя на седьмом небе, но уже о 7 ноября 1940 г. – лишь краткая, полная иронии аннотация: «Сегодня – демонстрация, с винтовками на плечах, с «урой» на устах».

Весьма часто Евгений использовал негативные характеристики ситуации – «пустота»; «все кругом бессодержательно»; «жизнь бесцветна», «кризис». Он сравнивал свое состояние с героями произведений и поэтами: «...настроение разочарования и упадничества... какое было у Фауста Гете»; «Настроение эти дни никуда не годное. Какая-то есенинщина проклятая охватила меня». Иван Хрипунов, осуждая себя за нерешительность, использовал такие слова: «Я был похож на Печорина, Онегина и Обломова...». Характеризуя названных героев как «лишних людей», он отметил общие с ними черты: они «не знали жизни и поэтому не могли к ней приспособиться»; «Их слова расходились с делом»; он «умел мечтать, но не умел ничего делать»; « Я не вижу перед собой будущего, я даже не знаю настоящего». Понимая ограниченность своих возможностей, он цитировал М. Лермонтова о судьбе его поколения.

В состоянии меланхолии и отчаяния Евгений благодарил поэтов и писателей: «Мои великие гении! Вы – боги мои. Вы создали мне целый мир, таинственный и прекрасный. Я этот мир с удовольствием бы предпочел миру реальностей». О терапевтическом значении чтения в 1930-е гг. писали и другие авторы дневников. В частности, Андрей Аржиловский, живший после раскулачивания и ссылки в Тюмени, отмечал страстное увлечение своих детей чтением (особенно произведениями Жюль Верна): «Грубая жизнь немного сглаживается хорошими фантазиями» (Аржиловский 1992: 150, 153).

Несмотря на критическое отношение к реальности, Евгений определял алгоритм своей жизни идеями революционных преобразований, составляя для саморазвития программы минимум и сверхминимум, назначая «стахановскую неделю по наведению порядка». Как правило, программы включали список книг, которые необходимо было прочесть в ближайшее время. Следует подчеркнуть, что Евгению были интересны и классические, и политические тексты: «Литература, политика, философия – три кита моей жизни». Иногда в одной записи он перечислял среди прочитанного, например, «Илиаду», доклад Молотова и письмо Сталина. Такая рационализация отношения к жизни и литературе свойственна и Ивану Хрипунову. Несмотря на все трудности, он читал и политические, и художественные тексты, составляя

планы их освоения и указывая причины своего интереса. Можно удивляться и восхищаться: мечтая стать писателем, Иван, как и Евгений, изучал специальную литературу по филологии, научные биографии писателей (Мольера, Байрона, Гюго, Уэллса). В списке прочитанных Иваном книг указаны сотни названий не только дореволюционных, но и советских писателей и поэтов (А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, А. Чехова, Карамзина, А. Герцена, Н. Крылова, Чернышевского, А. Толстого, М. Горького, А. Серафимовича и др.). Чрезвычайно серьезно относился Иван к произведениям зарубежных авторов (В. Скотт, Д. Лондон, М. Твен, М. Рид, Л. Войнич, Л. Фейхтвангер, Ч. Диккенс, А. Дюма, Дж. Свифт, Дж. Джованьоли). Ему очень нравились комедии Ж.Б. Мольера. Сравнивая романы Ж. Верна с произведениями Г. Дж. Уэллса «Когда спящий проснется», «Первые люди на Луне», «Война миров», Иван считал сюжеты французского фантаста более увлекательными.

Однако, даже восхищаясь, Иван критиковал своих кумиров, будучи осведомленным о реальной жизни: «Я прочел уже много книг и нигде не видел таких страданий, которые были бы равны страданиям отца. Если бы кто написал об этом книгу, она была бы лучше надуманных романтических походов героев Жюль Верна».

Евгений был еще более критичен – свое кредо он определил фразой: «Я враг посредственных произведений». На страницах его дневника очень часто встречаются критические высказывания о советской литературе. Особенно его беспокоило влияние власти на творчество: «...реализм у нас в загоне. В литературе граждане цензоры и бессменные критики НЕ ВЕЛЯТ писать правду. Литератор, говорят они, не должен описывать то, что не согласуется с социалистической моралью, или то, что не должно иметь место в нашем советском быту (!!)... И еще хуже, когда «непокорных» литераторов начинают травить (если не больше)».

Отношения власти и творческой личности волнуют Евгения: «Горький свой остаток жизни величественно замерзал на снеговых вершинах официальнойщины». Он восхищался В. Маяковским, который, по его мнению, «боролся и погиб»: «Его горячее сердце просверлила ледяная пуля, приготовленная веком из отвратительнейшей смеси официальнойщины, быта и еще кое-чего». Евгений считал чрезвычайно важной мысль В. Маяковского «Поэт никогда не жил без идей»: «Надо ее понимать так: каждый поэт должен иметь свою философскую систему. Философ может не быть поэтом, но поэт философом быть обязан». В ситуации конфликта с комитетом комсомола Евгений снова вспоминал В. Маяковского, ориентируясь на сопротивление

давлению: «Интеллектуальная нивелировка – величайшее зло нашего времени. ...этот вопрос – моя пережитая и выстраданная проблема. Это вопрос социального масштаба и в моей личной судьбе есть его отражение. Вижу то же самое у Маяковского».

Евгений, как правило, весьма сдержанно выражал свое отношение к реальности, иногда лишь одной-двумя фразами обозначая происходившие события. Он совершил поступок, свидетельствующий о неприятии существующих «правил игры», – отказался быть комсоргом группы. Начались гонения: «таскают к декану, делают выговоры перед аудиторией, грозятся еще большим»; «склоняют на общеуниверситетском комсомольском»; «обсуждали на бюро... за отказ от комсомольской работы и за последующее вызывающее поведение дать строгий выговор». Евгений не оправдывался, на предложение «загладить вину» ответил отказом, назвал комсомол школой бюрократизма. Весной 1941 г. после того, как его исключили из комсомола, он вынужден был уйти из университета и работать на заводе.

Непосредственное знакомство с производством, расширившее его представления о системе, наряду с интенсивным изучением актуальных идеологических текстов и чтением работ В.И. Ленина, Ф. Ницше, Ф. Гегеля, позволили «вступить на путь ревизии государственной философии». В частности, он сформулировал вопросы о социализме: «Прочен ли такой строй в отношении столетий?.. Действительно ли полное равенство и отсутствие всякой эксплуатации?» Евгений относился очень критично к текстам историков: «Наши историки решили, что классики марксизма-ленинизма все знают, наши историки привыкли кропотливый и ответственный самостоятельный анализ исторических событий подменять набором более-менее удачно склеенных цитат. Так-то примитивно понимается марксистское освещение проблем истории».

Не только художественные, научные, но и политические тексты Евгений обсуждал с друзьями. Одна из записей (для примера) может свидетельствовать о разнообразии их интересов: «С Пашей читали Сталина, по каждому вопросу пускаемся в рассуждения. Последние, в конце концов, становится невозможно связать с книгой. Не смущаясь, гнем дальше: Руставели, Данте, Леонардо да Винчи, Боккаччо, Ницше и т.п.»

Евгений и Иван, даже получив повестки, продолжали читать книги, газеты и журналы. Евгений оставался в жизни и отношении к литературе верен своим главным ценностям – знаниям и свободе: «Хочется все знать... Меня толкает, организует, помогает работать только свобода. Принуждение – никогда». Накануне мобилизации в сентябре 1942 г. он сделал несколь-

ко записей в дневнике. Как истинный патриот, волнующийся за судьбу Родины, он продолжал размышлять: «Ложь и насилие – благородная сущность государства... Мы искупаем теперь свою вину. Идеализм наших государственных деятелей, идеализм всего народа погубил нас» (Давыдов 2005: 218). Находясь в школе младших командиров, каждую свободную минуту Евгений читал книги и благодаря этому, как он писал, «до некоторой степени живу моей прежней обычной жизнью». В письмах маме он цитировал газетные статьи и стихи, продолжая размышлять, «как так получилось», что его поколению, которому обещали светлое будущее, пришлось воевать. Подводя итог печальным размышлениям, он апеллировал к опыту поэтов прошлого и настоящего: «Мы живем в век ужаса и крови» – говорил Низами, – «как и мы» – вторит Николай Тихонов».

Иван Хрипунов, начавший вести записи в четырнадцать лет, стремился в течение всей жизни, как и Евгений, освоить художественную, политическую и научную литературу: «Жажда к знаниям у меня была необычайно большой. Ее может понять тот, кто любит науку». Как и Евгений, он оценивал себя и окружающий мир через проекцию прочитанного. Этот мальчик, не успевший познать жизнь и испытывавший отчаяние при сравнении с Павкой Корчагиным и Оводом, погиб, как и многие другие его ровесники, защищая Родину. И Евгений, и Иван оставили потомкам не только свои мечты, но и любовь к Книге, восхищение Словом.

ЛИТЕРАТУРА:

Аржиловский 1992: Аржиловский А. *Дневник 36-37 гг.* Ж.: Урал. №3, 1992.

Быкова 2009: Быкова С. «Наказанная память»: свидетельства о прошлом в следственных материалах НКВД. Ж: Неприкосновенный запас. № 2 (64). 2009.

Быкова 2009а: Быкова С. «Мир чтения» в условиях несвободы. Ж.: Неприкосновенный запас. № 6 (68). 2009.

Давыдов 2005: Евгений Давыдов: 1920-1944. *Дневники и письма.* Екатеринбург, 2005.

Калинин 2012: Калинин И. *Становление советского субъекта: колонизация колонизаторов.* Ж.: Транслит. Литературно-художественный альманах. № 10/11. 2012.

Козлова 2005: Козлова Н. *Советские люди. Сцены из истории.* М., 2005. С..

Литовская 2005: Литовская М.А. *Евгений Давыдов: годы жизни 1920-1944//* Евгений Давыдов: 1920-1944. *Дневники и письма.* Екатеринбург, 2005.

Мельниченко 2014: Мельниченко М. *Советский анекдот (Указатель сюжетов)*. М., 2014.

Мемуары 2007: Мемуары о политических репрессиях в СССР, хранящиеся в архиве общества «Мемориал». Аннотированный указатель. М., 2007.

Политические репрессии 2004: Политические репрессии в Прикамье 1918-1980-е гг. / под ред. О.Л. Лейбовича. Пермь, 2004.

Рубанович 1995: Рубанович В. *Рассказы*. Ж.: Воля. № 4/5. 1995.

Сувениров 1998: Сувениров О.Ф. *Трагедия РККА, 1937-1938*. М., 1998.

Такер 2006: Такер Р. *Сталин. История и личность*. М., 2006.

Хельльбек 2010: Хельльбек Й. *Повседневная идеология: жизнь при сталинизме*. Ж.: Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. № 4 (72). 2010.

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Twofold Rhyming

Until the 20th century perfect rhymes took a dominate position. Imperfect rhymes (e.g. dissonance rhymes) were not considered as rhymes, and except for very rare exemptions, it could not be found until the 20th century. The appearance of dissonance rhymes extended the concept of the rhyme; that caused great changes in the rhyme aesthetics.

The existence of perfect and dissonance rhymes, on the one hand, and the availability of couplet rhyming (aabb) and alternate rhyming (abab), on the other hand, allow poets to use twofold rhyming (e.g. first line is first rhymed with the second line by dissonance rhyming, and then with the third one by perfect rhyming.) The symbiosis of traditional and innovative rhymes gives a peculiar sounding to a verse.

Key words: *perfect rhymes, imperfect rhymes, symbiosis of traditional and innovative.*

ლევან ბრეგვაძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ორჯერადი გართმევა

ვერსიფიკაციის სფეროში ტრადიციისა და ნოვატორობის შეხვედრისა და მათი ეფექტიანი თანაარსებობის ერთ არაჩვეულებრივ მოვლენაზე გვექნება საუბარი ამ ნაშრომში. ზუსტი და არაზუსტი (დისონანსური) რითმების უცნაური „თანამშრომლობის“ მოწმენი გავხვებით. ზუსტ რითმაში ვგულისხმობთ სარიტმო მარცვალთა ხმოვნების სრულ თანხვედრასა და თანხმოვნების იგივეობას ან მსგავსებას, ამასთან მხედველობაში არ მივიღებთ სარიტმო სიტყვის ღიაობა-დახურულობას, ვინაიდან ამას ჩვენთვის საინტერესო მოვლენის თვალსაზრისით არსებითი მნიშვნელობა არ ენიჭება (ანუ, რითმებს „ვაზის-ხაზი“, „ძინავს-ბინა“ ზუსტ რითმად ჩავთვლით). არაზუსტ რითმაში კი ამჯერად ვგულისხმობთ დისონანსური რითმის, „არაზუსტი რითმის უკიდურესი და ყველაზე უფრო დისჰარმონიული სახეობის“ (ხინთიბიძე 1955: 165) ბოლომდგანსხვავებულ, ანუ, ერთ-ერთ ყველაზე „ყურისმომჭრელ“ ვარიანტს „სირბილი-სირბილე“-ს ტიპისას. დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ყაიდის რითმები, დღეს ესოდენ პოპულარული, მაღალესთეტიკური, მოდური, კლასიკურ პოეზიაში საერთოდ არ ითვლებოდა რითმად. დისონანსური რითმის ეს სახეობა მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის იჩენს თავს და ქართულ პოეზიაში მისი ჩინებული მაგალითია რაფიელ ერისთავის „ჭირიმე-ხირიმი“ 1881 წელს დაწერილი ლექსიდან:

ნეტა რას სტირი, დედილო?

რას სტირი, ძუძუს **ჭირიმე**?

ჯარს იძახიან, დედილო, –

სად არის ჩემი **ხირიმი**?

(ერისთავი 1935: 129)

აკაკი ხინთიბიძე წერს:

„თუ ასონანსი ჩვეულებრივი იყო ხალხურ ლექსში, არაიშვიათად იჩენდა თავს ძველქართულ პოეზიაში, ხოლო XIX საუკუნეში უფრო ხშირი გახდა, კონსონანსი და, მით უფრო, დისონანსი ქართულ ლექსში სრულიად ახალი მოვლენაა“ (ხინთიბიძე 2009: 186). და არამარტო ქართულ ლექსში, ცხადია.

შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ბოლოხმოვანგანსხვავებულ რითმის გამოჩენა ამა თუ იმ ხალხის პოეზიაში მეტად მაღალი ვერსიფიკაციული კულტურის მაჩვენებელია.

აკაკი ხინთიბიძემ უძველესი (ჯერჯერობით!) ბოლოხმოვანგანსხვავებული რითმა აკაკი წერეთლის 1862 წელს დაწერილ ლექსში („ეპიტაფია“) შენიშნა:

თვითო დღე და თვითო **ღამე**
იყო მათის ტანჯვის **ჟამი...**
ექვსის წლისა პელაგია,
ოთხის იყო **მარიამი!**

ეს ოთხსტროფიანი ლექსი თავიდან ბოლომდე რობაის რითმით (სამჯერადი რითმით) არის შესრულებული, ამიტომ არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ აქ პოეტს ბოლოხმოვანგანსხვავებული რითმა (**ღამე-ჟამი**) სრულიად შეგნებულად აქვს გამოყენებული, ანუ რითმად მიაჩნია ის (ხინთიბიძე 1972: 126). ამრიგად, საქმე გვაქვს პოეზიის ისტორიაში თუ უძველეს არა, ერთ-ერთ უძველეს ბოლოხმოვანგანსხვავებულ კონსონანსთან.

ის მოვლენაც, **ორჯერადი გარითმვა**, რომელიც ჩვენი ინტერესის საგანია ამჟამად, აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში იღებს სათავეს. ოღონდ ამის თაობაზე ბოლოს მოგახსენებთ. ჯერ კი ორჯერადი გარითმვის არსი განვმარტოთ.

ზუსტი და არაზუსტი (დისონანსური) რითმების არსებობა, ერთი მხრივ, და მოსაზღვრე (ანუ პარალელური) და ჯვარედინი გარითმვის შესაძლებლობები, მეორე მხრივ, სტრიქონთა ორჯერადი გარითმვის საშუალებას იძლევა.

ეს მოვლენა პირველად **იოსებ გრიშაშვილის** ლექსში შევნიშნე, რომლის სათაურია „1914 წელი“. მისი ერთი სტროფი (ყველა სტროფი ოთხტაეპიანია) ასე იკითხება:

როს მჟავე წყალთან მკვდარი შაშვი ვნახეთ ეულად...
როს მზის ხორბლებით სავსე იყო ტყე მწვანეული...

წავიკითხავთ ან მოვისმენთ ამ ორ სტრიქონს და... რას ვიფიქრებთ? ბუნებრივია, ვიფიქრებთ, რომ საქმე გვაქვს მოსაზღვრე ანუ პარალელური გარითმვის წესით შესრულებულ და მშვენიერი დისონანსური, ბოლოხმოვანგანსხვავებული, რითმით (**ეულად-მწვანეული**) შეკავშირებულ ორსტრიქონედთან.

განვაგრძოთ კითხვა:

ორნი ვიყავით! მაგრამ ისე ერთსახეულად,
ვით ნუშის გული ერთ ნაჭუჭში გამომწყვდეული.

მესამე და მეოთხე სტრიქონებიც ზუსტად იმავე წესით არის შე-
კავშირებული, როგორითაც წინა ორი – აქაც მოსაზღვრე გართმევა და
დისონანსური რითმა გვაქვს (**ერთსახეულად-გამომწყვდეული**), მაგრამ
სტროფის მთლიანად წაკითხვის შემდეგ აღმოჩნდება, რომ მოსაზღვრე
დისონანსური რითმების გარდა ამ სტროფის სტრიქონები უზუსტესი
ჯვარედინი დაქტილური რითმებითაც უკავშირდებიან ერთმანეთს,
ანუ სტრიქონები ორ-ორჯერ არის გართმული: ჯერ მოსაზღვრედ და
დისონანსური რითმით, შემდეგ ჯვარედინად და ზუსტი რითმით, რაც
არაჩვეულებრივ მუსიკალურ ეფექტს ქმნის:

როს მჟავე წყალთან მკვდარი შაში ვნახეთ ეულად...
როს მზის ხორბლებით სავსე იყო ტყე მწვანეული...
ორნი ვიყავით! მაგრამ ისე ერთსახეულად,
ვით ნუშის გული ერთ ნაჭუჭში გამომწყვდეული.
(გრიშაშვილი 1961: 387)

ამ სტროფს ვერც მოდური დისონანსური რითმის მოყვარული
დასდებს წუნს და ვერც ტრადიციული ზუსტი რითმის დამფასებელი –
ორივე მათგანის გემოვნება გათვალისწინებულია!

გრიშაშვილის სხვა ლექსშიც ვიპოვეთ ამგვარი ვერსიფიკაციით
შესრულებული სტროფი. ლექსის სათაურია „მეისტორიევ, წიგნი
დახურე!“:

მეისტორიევ, წიგნი დახურე!
კმარა წარსულზე თქმა ამაყური!
თავი აიღე, მზეს გადაჰყურე,
და ახალ გმირებს მიაპყარ ყური!
(გრიშაშვილი 1962: 19)

ვიდრე სხვა პოეტების ლექსებიდან მოვიხმობდეთ მსგავს ნი-
მუშებს, მანამდე უნდა ითქვას შემდეგი: სრულიად აშკარაა, რომ პოეტ-
ები შეგნებულად არ მიმართავენ ორჯერად გართმევას, რაზედაც ისიც
მეტყველებს, რომ არათუ თავიდან ბოლომდე ამგვარად გართმული
რამდენიმესტროფიანი ლექსი არ შეგვხვედრია, არამედ არც ისეთი
ლექსი გვინახავს, რომელშიც თუნდაც ორი ასეთი სტროფი მოიძებნე-

ბოდა (ცხადია, ვერ გამოვრიცხავთ, რომ ასეთიც გამოჩნდეს, მაგრამ ეს ვითარებას ვერ შეცვლის).

ის გარემოება, რომ იშვიათი სილამაზის ეს სტროფები ავტორების წინასწარი განზრახვით არ არის შექმნილი, ოდნავადაც არ ამცირებს მათ ესთეტიკურ ღირებულებას. შეიძლება ითქვას, რომ ორჯერადი გარითმვით შესრულებული სტროფები **თვითნაბადი** (самородок) ესთეტიკური ღირებულებებია.

როდესაც ასეთ სტროფს ვკითხულობთ, უცნაური განცდა გვეუფლება. გარდა იმისა, რომ ჟღერადობა არის უჩვეულო, ვინაიდან ჰარმონია-დისჰარმონიის, ტრადიციულისა და ნოვატორულის უცნაურ ნაზავთან გვაქვს საქმე, იმის შეგრძნებაც გვიჩნდება, თითქოს ვერსიფიკაციული ტრიუკის მოწმენი ვხდებით. ერთსა და იმავე სიტყვიერი მასალის პირობებში ისე გადადის რითმის ერთი სახეობა მისგან რადიკალურად განსხვავებულ მეორე სახეობაში და შემდეგ პირუკუ, თითქოს ამ საქმეში ილუზიონისტის ხელი ერიოს.

გთავაზობთ ქართველი პოეტების ლექსებში შენიშნულ ორჯერადი გარითმვის წესით შესრულებულ სტროფებს ჩვენი კოლექციიდან.

გალაკტიონ ტაბიძე:

ჩქარა დაეშვი, ბინდო,
ფიქრი მომეცი წმინდა,
ვისაც ვენდე და მინდო,
კვლავ მომაგონდეს, მინდა.
(„მგზავრის სიმღერა“.
ტაბიძე 1966ა: 214)

შენ აღტაცებით ისევ ენთები,
ძველი ტაძრები ისევ შენდება,
ეფემერიდებს გამოენტები
და სადმე ისევ გაგითენდება.
(„შენ აღტაცებით ისევ ენთები“.
ტაბიძე 1966ა: 259)

არის შენს გულში მწარე
განადგურება მკვდარი,
როცა ზიზღია არე,
როცა ვერ სუთქავს ქნარი.
(„გაურკვეველობა“ . ტაბიძე 1966ბ: 40)

ახლა ვნახავთ ორჯერადი გართმვის ერთ სახესხვაობას, რომელიც მაშინ ჩნდება, როცა გართმულ სიტყვათაგან ორი სართიმო ერთეული სხვადასხვა აფიქსებით გაფორმებული ერთი და იგივე სიტყვაა და ამის გამო ერთმანეთის რითმებად ვერ ჩაითვლებიან. თუმცა ეს გარემოება ლექსის ჟღერადობას, ანუ იმ ეფექტს, რაც ორჯერადი გართმვით მიიღწევა, არ ვნებს:

„ცაზე ვხედავ წეროებს,
თითქო მწკრივი ღეროა.
მღერენ რომანსეროებს,
რა დროს რომანსეროა?“

(„რა დროს რომანსეროა“. ტაბიძე 1966ა: 18-19)

ვნახოთ ერთი ასეთივე, სხვადასხვა აფიქსებით გაფორმებული ერთი და იგივე სართიმო სიტყვების შემცველი სტროფი **ტერენტი გრანელის** ლექსიდან:

„და ისევ მარტო ვზივარ ლოდებთან,
უკვე გათავდა წამი გოდების.
ახლა არავინ არ მელოდება
და მეც არავის არ ველოდები“.
(* * * „დგას აკაცია, ახლოა ნუშიც“.
გრანელი 2011: 2)*

„მელოდება“ და „ველოდები“ სხვადასხვა აფიქსებით გაფორმებული ერთი სიტყვაა და ამის გამო ერთმანეთის რითმებად ვერ ჩაითვლებიან, თუმცა სრულიად აშკარაა, რომ ამის მიუხედავად ორჯერადი გართმვის ეფექტი შენარჩუნებულია.

სხვადასხვა აფიქსებით გაფორმებული ერთი და იგივე სართიმო სიტყვები შესაძლოა პირველ-მეორე სტრიქონთა ბოლოშიც იხდნენ. აი ამისი მაგალითი ტერენტი გრანელის სხვა ლექსიდან:

„სადღაც შორს ცისფერ ოცნებას ძინავს,
ახლა მეც მინდა, რომ მივიძინო.
არა მაქვს სახლი, არა მაქვს ბინა,
არა მაქვს ფული, არა მაქვს ღვინო“.
(* * * „თეთრი წამები ისევ მიჰქრიან“. გრანელი 2011: 2)

* ტერენტი გრანელის სტროფებს ვიმონებთ ელექტრონული ორტომეულიდან: ტერენტი გრანელი. ლექსები. გამომცემლობა „ლითერასი“, Lit.ge, 2011. რიცხვი ორნერტილის შემდეგ აღნიშნავს ტომს.

ტერენტი გრანელითვე განვაგრძოთ:

„მივდივარ, სადღაც მივეჩქარები,
ხომ ჩაიარეს მზიან დარებმა.
ველიდან მოვლენ მძიმე ქარები,
ახლა ველიდან ქრის მდუმარება“.

(„მივდივარ, სადღაც მივეჩქარები“. გრანელი 2011: 1)

„მზე ცაზე ავა,
მომბეზრდა თავი,
სასახლეს შავად
დასჩხავის ყვავი“.

(„ყვავი ხელოვანთა სასახლის ბაღში“.
გრანელი 2011: 2)

„ახლაც დაჰქრის, არ ეშველა ქარებს
და კიდია შორს მდუმარე ზარი.
მინდა ავდგე, გავიხედო გარეთ
და გავალო დაკეტილი კარი“.

(„ღამის სტრიქონები“. გრანელი 2011: 2)

„მწუხრის ნირვებში აინთები, როგორც კანდელი.
გტანჯავს სიავე, ფერნასული მთვარის ანთება
და შენს კალთებში ჩუმად იწვის კორიანტელი.
გარს გახვევია მწუხარება გლოვის ბანტებად“.

(„სონეტი დედინაცვალს“. გრანელი 2011: 2)

„შენ მიდიოდი ნისლიან გზაზე
და კანკალებდა რტოები ვაზის.
გველივით გდევდა ცრემლების ზღვაზე
მკვდარი დღეების ცისფერი ხაზი“.

(„MARGUERITE“. გრანელი 2011: 1)

„ვერ გავალ გარეთ,
გამეფდა ქარი,
ამოდის მთვარე
და მიდის მტკვარი“.

(„ციხიდან“. გრანელი 2011: 1)

სიმონ ჩიქოვანი:

„ამგვარ შემთხვევით სახლის ერდოზე
აშლილა ჯავრით ოჯახი ერთ დროს,
ნახირი ძოვდა ბალახს ფერდობზე
და ღარიბ სოფელს აწვდიდა ერბოს“.
(„ხევსურული ძროხა“. ჩიქოვანი 1963: 280)

„დაეცნენ გმირები არაგვის,
ორწოხებს ცხენები ჩარაგვია,
მტრის ჯავრი არ ჩაჰყვეს არაგვის,
არაგვი თბილისშიც არაგვია“.
(„სამასი არაგველის შემოსვლა თბილისში“.
ჩიქოვანი 1963: 314)

კონსტანტინე ჭიჭინაძე:

„გაახარებს ორი ბავშვის გამონვდილი ხელი;
აღბათ რამეს მოუტანდათ საჩუქრად და ხილად.
გაიხსნება შეკვანძული ხელსახოცი თხელი
და ლალისფერ შაქარყინულს ამოიღებს ფრთხილად“.
(პოემა „შუა აზია“. ჭიჭინაძე 1965: 178)

მიხეილ ქვლივიძე:

„ლურჯად ბიბინებს ზღვა სანახეთა,
სიშორე ჰყვირის, როგორც თავხედი.
მე სიღნაღიდან ველს რომ გაეხედავ,
მაშინ მიეხვდები – რაა კახეთი!“
(„სიღნაღი“. ქვლივიძე 1956: 32)

ოთარ ჭილაძე:

„მე კვლავ ხელებში ვმაღავდი სახეს
და ვუყრუებდი სადგურის ძახილს
და მიყვებოდა უჩინარ არხებს
ათასნაირად დაღლილი ხალხი“.
(* * * „მუშებს მოქონდათ სილა და კირი“. ჭილაძე 1963: 16)

* * *

ზემოთ ვთქვით, რომ ეს ვერსიფიკაციული მოვლენა, ორჯერადი გართიმვა, აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში იღებს სათავეს.

აკაკი წერეთლის ერთი ლექსის გამო, რომელიც 1884 წელს გამოქვეყნდა „დროებაში“, აკაკი ხინთიბიძე წერს:

„ლექსი „არაკი“ თავიდან ბოლომდე ჯვარედინი რითმითაა გამართული, კერძოდ, IV სტროფის რითმებია: **კარი-კუჭგამხმარი, მიიკარა-ჯარა**. მაგრამ ამ სტროფის კითხვისას არ შეიძლება გულგრილად ჩავუაროთ პირველი და მეორე ტაეპების შემაკავშირებელ კონსონანს:

„დაუკეტეს ყველგან **კარი**,
ალარავინ **მიიკარა**...“.

ეს ბოლოხმოვანგანსხვავებული კონსონანსი (**კარი-მიიკარა**), აკაკი ხინთიბიძის აზრით (და მას ამაში უნდა დავეთანხმოთ), „აკაკი წერეთელს რითმად არა აქვს გააზრებული“ (ხინთიბიძე 1972: 127), ისევე, როგორც მის მიერვე შემჩნეული სხვა უნებლიე რითმები. მაგალითად, აკაკი წერეთლის ერთ ლექსში, რომლის სათაურია „ტყვეს“ (1906), ასეთი სტროფია:

„შენ საკანში ხარ და მე მაგ **საკანს**
გულით ვატარებ დიდი ხანია
და ვინ დაითვლის, რაც **იმისაგან**
ტანჯვა-წვალება ამიტანია?“

ამ ცამეტსტროფიან ლექსში ეს ჯვარედინი რითმებით შესრულებული ერთადერთი სტროფია და ამიტომ უნოდებს მკვლევარი **საკანს-იმისაგან** უნებლიე რითმას (ხინთიბიძე 1972: 161). მაგრამ, უნებლიობის მიუხედავად, ობიექტურად ეს მაინც რითმაა, თანაც საუცხოო რითმა, და აკაკი ხინთიბიძეც მას ნამდვილ, სრულფასოვან რითმად მიიჩნევს (ვიმეორებთ: უნებლიობისდა მიუხედავად!). ესთეტიკის თვალსაზრისით არა აქვს მნიშვნელობა რითმა უნებლიეა თუ გააზრებული შემოქმედებითი აქტივობის შედეგი.

მსგავსი ვითარება გვაქვს განსახილავ სტროფშიც:

„დაუკეტეს ყველგან **კარი**,
ალარავინ **მიიკარა**;
შიმშილისგან **კუჭგამხმარი**
ტრიალებდა, როგორც **ჯარა**“.
(წერეთელი 1950: 120)

ეს სატირული ლექსი ცნობილ ცენზორ ლუკა ისარლოვზეა და-
წერილი და ასე იწყება: „ყო ერთი მაიმუნი, / ეძახოდნენ ლუკა-მელას; /
ზურგს ეკიდა ქვეყნის წუნი, / ულოკავდა ფეხებს ყველას“.

„დაუკეტეს ყველგან კარი,
ალარავინ მიიკარა...“

წავიკითხავთ ან მოვისმენთ ამ ორ სტრიქონს და... რას ვიფიქ-
რებთ? ბუნებრივია, ვიფიქრებთ, რომ საქმე გვაქვს მოსაზღვრე
ანუ პარალელური გართმვის წესით შესრულებულ და მშვენიერი
დისონანსური, ბოლოხმოვანგანსხვავებული რითმით (**კარი-მიიკარა**)
შეკავშირებულ ორსტრიქონედთან. მაგრამ მესამე სტრიქონის წაკი-
თხვის შემდეგ ვხვდებით, რომ **კარი** ორჯერ არის გართმული: ჯერ
დისონანსურად მეორე სტრიქონის ბოლო სიტყვასთან (**მიიკარა**),
ხოლო შემდეგ – ზუსტი რითმით მესამე სტრიქონის ბოლო სიტყვას-
თან (**კუჭგამხმარი**).

აკაკი ხინთიბიძის დაკვირვებით, „ბგერის გადანაცვლება რითმაში,
თანხმოვანთა და ხმოვანთა არაპირდაპირი შეხვედრები, ტაეპის ჩარ-
თვა რითმის ევფონიაში და სხვა მისთანები, რომლებიც ჩვეულებრივია
თანამედროვე რითმის პრაქტიკაში, ნაწილობრივ მაინც აკაკის დამსა-
ხურებაა. მაგრამ თავისუფალი რითმა აკაკის პოეზიაში მხოლოდ ჩა-
ნასახის ფორმითაა მოცემული; მას შემდგომი გაშლა-განვითარება და
გალრმავება ესაჭიროებოდა, რაც მომდევნო პოეტურმა თაობამ შეას-
რულა“ (ხინთიბიძე 1972: 164-165).

ამ მსჯელობის მისადაგება ორჯერადი გართმვის მიმართაც
შეგვიძლია.

დამონებანი:

გრანელი 2011: გრანელი ტ. *ლექსები*. ტ. 1, 2. თბილისი: „ლითერასი“, Lit.ge,
2011.

გრიშაშვილი 1961: გრიშაშვილი ი. *თხზულებათა კრებული* ხუთ ტომად. ტ. I.
თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

გრიშაშვილი 1962: გრიშაშვილი ი. *თხზულებათა კრებული* ხუთ ტომად. ტ. II.
თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

ერისთავი 1935: ერისთავი რ. *თხზულებანი*. ტ. 1. ტფილისი: სახელმწიფო
გამომცემლობა, 1934.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი* თორმეტ ტომად. ტ. 2. თბილისი: „საბ-
ჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი* თორმეტ ტომად. ტ. 4. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ქელივიძე 1956: ქელივიძე მ. *ლირიკა*. თბილისი: სახელგამი, 1956.

ჩიქოვანი 1963: ჩიქოვანი ს. *თხზულებანი*. ტ. 1. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

წერეთელი 1950: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. 2. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

ჭილაძე 1963: ჭილაძე ო. *თიხის ფირფიტები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

ჭიჭინაძე 1965: ჭიჭინაძე კ. *რჩეული*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965.

ხინთიბიძე 1955: ხინთიბიძე ა. *იოსებ გრიშაშვილის პოეზია*. თბილისი: სახელგამი, 1955.

ხინთიბიძე 1972: ხინთიბიძე ა. *აკაკის ლექსი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

RŪTA BRŪZGIENĖ

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Institute of Humanities and Philosophy

Some Peculiarities of the Song genre in the Lithuanian Poetry of the 20th c.

Proximity of Lithuanian poetry to a song is a bright feature, especially noticeable in the poetry of the 19th c. (A. Strazdas, A. Baranauskas, A. Vienažindys, Maironis). The works of Lithuanian scientist (J. Girdzijauskas, R. Malickaitė, L. Sauka, etc.), partly discuss stylistic characteristics, syntax and versification in folklore-like, literary and original songs, but the features of their composition are less analysed. Transformations of a song genre can be analysed in several aspects: 1) as features of expression of a folklore song; 2) as a transformation of a vocal song; 3) as an expression of song's form analogues in lyrics; 4) as a transformation of a literary song. This article will discuss several qualities of transformations of vocal and folklore song genre in poetry. This research uses comparative methodology, functional analysis method, etc.

Key words: *Lithuanian poetry of the 20th c., song, folklore, transformation.*

The conception of the song and the singsong. In scientific literature (Malickaitė 2006, Kubilius 1995, Eichenbaumas, 1926, etc.) one can often find the term “singsong”, melodiousness, which is perceived in a different way: sometimes it is identified with musicality or intonation, and sometimes with phonics, syntactic constructions, etc. (Malickaitė 2006). In such case, it becomes ambiguous what singsong means – whether these are instrumentations or syntax, metrics things or architectonics. Therefore, it would be more appropriate to link the concept of singsong with the features of specific songs genres, but not only with the melody and musicality of intonation. A song, as the genre, is the formation of the epoch of a syncretic art, when the art of poetry, music and dance have not been separated from each other, so their genetic features, expression traits, development tendencies are general. When poetical song genres and vocal music song genres parted (ballad, rondo, sonnet, terzetto, psalm, etc), such research projections of the song genre in literature are formed: a) folklore song genre transformations; b) traditional vocal genre transformations, that were mentioned above; c) analogues of an instrumental song form in literature; d) literary song specific features (Brūzgienė 2004). It becomes really a wide study covering more than one monography.

The fundamentals of poetry and music. V. Vasina-Grossman, the researcher of correlations between literature and music states, that a part of analogous structures of both arts will be the traditional variants of stanza, formed in a vocal art (folklore or professional), and which have remained in a “pure” poetry, too. Such a genetic relationship is obvious in distich (they are especially popular in folklore), tercets or terza rimas and stanzas with refrains, that are fully or partially repeated (they are also popular in folk songs), sonnets, and octaves, etc. (Vasina-Grossman 1978: 188).

But any stanza, especially quatrain, according to her, are analogous to musical period, and stanzas with cross rhymes *abab* and anaphoras in the first and third lines even precisely correspond to the repetitive topic periods. Therefore, the researcher considers the strophic creation as the most general structural principle of organization of both poetical and musical vocal forms (*ibid.*: 243); the form means architectonics, the result. But analysing the analogues of musical form, the professional aspect of a form is especially important; it is based on the regularities of topic development, and they determine the separation of the work in stanzas (like in stanzas with refrain) and the tendency of continuous topic

(idea) development (like in octave). The whole variety of typical and individual forms of a strophe is positioned between these two poles.

Specific composition of a creative work depends on its architectonics and its processuality (here form is understood as a process, and in literary work it is an internal form), which are equally unseparable in poetry like in music. Greater significance to stanza architectonics is given by lexical and phonetical rhymes, repetitions, shaping the period, round composition and other structural formations. But poetical works, longer than a strophe, the process of form creation is based on coherence of notional-expressive and thematic-plot motifs and their contrasts (the comparison of lexical and phonemical elements simply helps in this case).

Speaking about the analogues of musical forms in literature, one should remember the features of form's expression in both arts. Form can be external (architectonics), which appears as a result of the development of the theme or the scheme, and internal, expressing the processuality of thematic development, theme's rhythm, dynamics, transformation techniques, etc. Musical analogues in literature can be based on the specific literary characteristics, and on the general fundamentals of music and literature (architectonic and processual). It is a text arrangement, its division into stanzas, a breakdown into paragraphs, graphics, repetition of themes and motifs, which creates musical structures or key models of the composition (two parts form, three parts form, sonata, variations, and rondo). Music's microforms and the means composition are simulated this way, such as sound imitation, ostinato, themes' variations, modulations, etc. Thus, by analysing the analogues of musical forms in literature, including the forms of songs, we can refer to the common patterns of the development of a form.

It is especially important, speaking about the internal form, i.e. the topic's development dynamics. The analysis of the 20th c., in all these attitudes, would become a work of especially great volume, therefore we will limit ourselves with one study aspect in the article and we will present the dotted line of folklore song transformations.

Speaking about the form of a professional song (*Liedform*), or, according to Kholopov (Kholopov 1982), a simple song form, attention should be paid to the fact that it can be perceived not only as the expression of vocal genre, but also as a form of instrumental music. The form of a song is characterized by a single topic, its relation with the internal form of couplets or dance (level metric pulse, symmetrical arrangement of syntactic formations, arrangement of harmonious and melodious cadencies (in poetics, it is close to male and female rhymes), and little changing rhymes at the end of musical sentences and phrases. It can be distinguished one part, two parts (*aa*, or *ab*) and three parts forms (*aba*). While com-

paring the simple song forms, one can perceive the structure of more complex songs too: the complex three parts [*A (aba), B (cdc) A (aba)*, or strict variations (*a, a₁, a₂...*)] (Kholopov 1982: 45).

Later, the general music's and poetry genres split into two main branches: folklore genres and professional vocal genres (among them the domestic ones), which use different compositional structures, not just vary in their semantics.

The transformations of the song genre in the 20th c. When analysing the transformations of the song genre in the 20th c. Lithuanian poetry, one should pay attention that since the 19th c. Lithuanian poetry in its origins is characterised by the particular musicality. The 19th c. Lithuanian poets Silvestras Valiūnas, Antanas Strazdas, Antanas Baranauskas, Maironis, Antanas Vienažindys, etc. were called the bards; their verses spread among people so rapidly that they became folk songs, in other words, literary songs. The Lithuanian folk song poetics is characterized by chain-like / branch-like, or free structure. The most important feature is the form of couplets, which is not present only in the oldest songs. The other means are frequent too, like refrains, various repetitions, poetical means – comparisons, metaphors, differently developed parallels, polysemantic symbolism, and epithets. One of their special features is the plentifulness of diminutives.

Stages of folklore's singsong at 20th c. The development of singsong lyrics was cyclical in the twentieth century. It was often returned to a previous experience, which was redeveloped from the primary and the secondary literary sources (eg., pre-war poetry of Liudas Gira and the flourishing of the poetry of romance in the second half of 20th c.). When analysing the folklore's singsong here one can distinguish the following stages: 1) folklore's idealisation in the 19th c. – at the beginning of the 20th c., 2) folklore's singsong individualised or non-individualised variant, 2) the likeness to Maironis's tradition or to folklore (Balys Sruoga, Faustas Kirša, Kazys Binkis). Malickaitė, discussing singsong, analyses its expression inside the specific literary trends: within symbolistic and impressionistic context (B. Sruogas's symbolistic melodiousness, specifics of Kleopas Jurgelionis lyrics) in the avant-garde poetry (euphony and instrumentation in the poetry of Juozas Tysliava; the urban rhymes and instrumentation in creations of Kazys Boruta; the synthesis of avant-garde and singsong in Bernardas Brazdžionis's "The Eternal Jew").

The synthesis of Maironis's school and lyrical models of folklore "gave a singsong poem, which dynamics is managed by syllabotomics, and its melody is based on the sounds that are characteristic to the folk songs (diminutive and parallel poetics) and on non-disoning syntactic constructions that are characteristic to folklore and the relations of the strophes" (Malickaitė 2006: 155).

The author also distinguishes the individualized singsong in the works of neo-romanticism (Kazys Inčičūra, Antanas Miškinis, Jonas Aistis). Musicality of the neo-romanticism is based on the lexical, syntactic, phonic ornamentics which linguistic elements are repetitions and variations. Poems of the neo-romantic artists become autonomous, independent from the Maironis-like rhetoric and loose the influence of folklore. There is less of folklore-like stylisation, folklore quotations and motifs. The principle of symmetry stays, but here synthetic and anti-thesis parallels emerge, which are constructed according to the principles of contrast and parallel in different levels. The ideal of singsong lyrics of neo-romanticism is a simple poem in which the transformation is formed by composing various forms of repetition. Here singsong is determined by the entirety of linguistic facts – rhyme and phonic symmetry, line-related syntactical periods, and lyrical intonation, influenced by these factors.

In the second part of the 20th c. the folklore-like poetry is perceived in a different way, rejecting its musical nature (“folklore without the singsong”); this would be the poetry of Kazys Bradūnas, Algimantas Mackus. According to Malickaitė, “an especially dramatic comeback happened after the Second World War, when the folklore legacy appeared to be almost the only possibility of expressing your voice more freely and more intimately” (ibid.: 157); the superficial reception of folklore elements was replaced by structural reception. The singsong phrase of folklore stylistics was synthesized and manifestational rhetoric was uplifted. In the second half of the twentieth century some interest began to appear in ritual and calendar cycle songs, but poetry itself was adopting more of the story fragments, symbols, and other folklore elements and fewer compositional principles. The means of folklore’s musicality are used more economically. They do not create symmetric periods, but act as the stress, performing the function of semantic detachment and compositional accent. The means of folklore change the function, it means “double” encoding, performs the function of an alien word (ibid.: 156).

When discussing the poetry of the second half of the 20th c., she compares the verses of pre-war authors of neo-romanticism with the creations of the famous post-war authors too, envisages the following metamorphoses of singsong: correlation between oratorical and musical poem in the works of Just. Marcinkevičius and Bernardas Brazdžionis, the harmony between folklore and romantic poetry, also distinguishes the poetics of Eduardas Mieželaitis, emphasizes the significance of instrumentation instead of being folklore-like.

At the end of the 20th c., Malickaitė depicts the transformation of singsong as a retreat from its principles, promotes jazzy complications, emphasizes poem’s

attraction to visualisation. From 8th decade of the 20th c. lyrics become more song-like again, but “not as if it has developed from folklore, but like specifically, musically intoning lyrics, composed through improvisation” (poetry from the generation of A.A. Jonynas, Donaldas Kajokas’s, etc.). Syntagmatic and paradigmatic connections are important in the sense of verse itself and the action’s development. This poetry is characterized by intonational symmetry, line stanzas and the melody are created by the whole text, at the same time the rhythm, which is disturbed by “fractures”, occurs in its context, where sounds of the different quality intertwine, sentimentality and romance is penetrated by the irony (Malickaitė 2006: 157). According to the scholar, improvisational and jazzy formation of a poem reduces the symmetry of intonation periods and isosyllabism of the lines. Musical intonations are adjusted by the graphic layout, and it affects the meaningful plan of a poem. As a result, the line and stanza crumbles, and syllabotonic dynamics from the reference position “retreats to the position equivalent to other dynamic principles” (ibid.: 158).

When the text’s organizational axis becomes the vertical line, i.e., the connection of paradigmatic poetic elements, not the horizontal line, then rhythmical euphony and intonational factors, which are so important to a singsong poetry, just fall apart. Therefore, Lithuanian poetry of the last decade is characterized by a complex structure, it is inherent from a polysemy, and the compositional structure of the text is closer to the arrangement; although the text combines elements of phonics, consonance, eurythmy, singsong as a poetic principle becomes virtually uniform. Multiplicity of such texts is created not because of the ambiguity of their elements and intonational variations, but for the relationship, which develops in all directions.

Summarizing, it can be said that in the first half of the 20th c. in the works of modern artists (trends of symbolism, avant-garde, neo-romanticism), the signs of singsong, especially folklore-like, have been retained, i.e. characteristic folklore-like parallelisms, the means to create melodiousness and the principle of symmetry. Accordingly manifestations of modernism and folklore-like singsong complemented each other with some level of interference. In the texts of the second half of the 20th c. the means of the folklore-like singsong were used more integrally; however folklore-like motifs and motifs of romance carried the function of irony.

It can also be noted that the Lithuanian singsong poetry (it is not important whether it was formed on the basis of vocal or folk songs), happens to be more of a lyrical and psychological nature, and rarely of an epic nature, when the essence is the subject’s living relationship with the environment and it doesn’t matter how, literally or ironically.

Generalisation

1. The transformations of forms of a songs in poetry can be analysed in several aspects: as the features of folklore songs, as the changing of professional vocal genre, as the analogues of musical forms, and as the features of literary songs.

2. Lithuanian poetry is especially characterized by its singsong, melodiousness, which often has been directly developed from the song genre. Folklore musicality is characterized by the rhymes at the end of verses lines, as having plenty of diminutives, traditional forms, repetitions, parallels, so the songs created by the poets can be distinguished by its developed and multi-layered intonation system, and periods, which are expressed in all levels of the linguistic material.

3. At the beginning of the 20th c. in Lithuanian lyrics two main trends of song genre transformation have emerged: one was an especially strong folklore-like song and the other – like Maironis style verse. These models became the most important lyrical ideals, and their various formations created the variety of form variants.

4. During the period of neoromantic literature prosperity (in Lithuania, 3rd – 4th decade), a distinctive poetics is formed, independently from the Maironis's school, although the principles of symmetry, contrast and parallel, forms of repetition (Bernardas Brazdžionis, Salomėja Nėris, Jonas Aistis) still remained here.

5. In the 2nd half of the 20th c., the influence of folklore has been increasingly reduced, singsong manifests only as the compositional form, the stylistic features of ritual folk songs are progressively adopted.

LITERATURE

Brūzgienė 2004: Brūzgienė, Rūta. *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.

Girdzijauskas 1966: Girdzijauskas, Juozas. *Lietuvių eilėdara*. Vilnius: Vaga, 1966.

Girdzijauskas 2006: Girdzijauskas, Juozas. *Lietuvių literatūros vagoje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

Kholopov 1982: Холопов, Юрий. *Методическая разработка по курсу «Анализ музыкальных произведений». Песенные формы классико-романтического типа*. Минск, 1982.

Kubilius 1995: Kubilius, Vytautas. *XX a. literatūra*. Vilnius: Alma littera, 1995.

Malickaitė 2006: Malickaitė Rima. *Dainingumo principas ir transformacijos lietuvių XX a. poezijoje*. Disertacijos rankraštis. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

Vasina-Grossman 1972, 1978: Васина-Гроссман, Вера. *Музыка и поэтическое слово*, ч. 1, 2. Москва: *Музыка*, 1972, 1978.

NUGESHA GAGNIDZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Literary Tradition and Nino Haratischvili's Novel “My Gentle Twin”

Nino Haratischvili's *My Gentle Twin* is a family chronicle which tells the story of love and fatal passion of two couples during the hard years in the modern history of Georgia: the 90s of XX century, Civil War and War in Abkhazia. The tragic fate of the main protagonists is determined by certain social-political events.

The author follows long-standing European literary traditions and at the same time uses modern literary aesthetic. Georgian phenomenon gives the book special charm and inspiration which help German reader deeply understand Georgia, its soul and culture.

Key words: *family chronicle, tradition and innovation*

წუგეშა გაგნიძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ლიტერატურული ტრადიცია და ნინო ხარატიშვილის რომანი „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“

დასავლეთევროპული ლიტერატურა არაა განებივრებული ქართველი გერმანულენოვანი ავტორებით. ერთ-ერთი პირველი მწერალი, რომლის რომანებიც მე-20 საუკუნის 20-30-იან წლებში გამოვიდა გერმანულ ენაზე, არის გრიგოლ რობაქიძე (1880-1962), მაგრამ იგი არ შეიძლება მივიჩნიოთ გერმანულენოვან ავტორად, რადგან მისი ნაწარმოებების უმეტესი ნაწილი სხვადასხვა მთარგმნელის მიერ არის თარგმნილი ქართულიდან გერმანულად.

გერმანულენოვანი ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენელია თანამედროვე ქართველი მწერალი გივი მარგველაშვილი (1927). მის შემოქმედებაში შესანიშნავადაა შერწყმული დასავლეთევროპული, გერმანული და ქართული ლიტერატურული ტრადიციები. მარგვე-

ლაშვილის ნაწარმოებები წარმოაჩენენ მეორე მსოფლიო ომისა და მისი შემდგომი პერიოდის, ასევე, ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში მოღვაწე შემოქმედის განცდებს, ფიქრებს, ემოციებს, შეხედულებებს.

მე-20 საუკუნის ბოლოს დასავლეთევროპელი მკითხველის ყურადღება მიქცია ნინო ხარატიშვილმა (1983). იგი გერმანულენოვანი ქართველი მწერალია, რომელიც თავის შემოქმედებაში ერთი მხრივ, დასავლეთევროპული, კერძოდ კი, გერმანული ლიტერატურული ტრადიციების გამგრძელებელია, მეორე მხრივ, ერთგულია ქართული ლიტერატურისა. იგი ცნობილი ავტორია ევროპელი მკითხველისათვის 1998 წლიდან, როცა მისი დრამები გერმანიის სხვადასხვა ქალაქში დიდი წარმატებით დაიდგა. ახალგაზრდა ავტორი უკვე მრავალჯერ დააჯილდოვეს წარმატებული დრამატული და ლიტერატურული საქმიანობისათვის: 2007 წელს მან მიიღო ჰაიდელბერგის თეატრალური ფესტივალის პრიზი ფილიპ ლიოჰლესთან ერთად. 2008 წელს იგი ორი პრიზის მფლობელი გახდა. ესენია: როლფ მარეს პრიზი „აგონიის“ დადგმისათვის ჰამბურგის „ლიჰტჰოფის“ თატრში და ჰაიდელბერგის თეატრალური ფესტივალის მთავარი პრიზი „ლივ შტაინისათვის“.

ნინო ხარატიშვილის დებიუტი, როგორც რომანისტიცა, შედგა 2010 წელს, როცა მისი პირველი ნაწარმოები „უუუა“ გამოქვეყნდა. ამ ნაწარმოებისათვის მან ბუდენბროკების სახლის სადებიუტო პრიზი მიიღო. ამავე წელს იგიადლბერტ ფონ შამისოს პრემიის მფლობელი გახდა.

განსაკუთრებული აღიარება მოუტანა ახალგაზრდა მწერალს რომანმა „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“ (2011), რომლისთვისაც მან 2011 წელს გერმანიის დამოუკიდებელ გამომცემლობათა ასოციაციის პრემია მოიპოვა.

2014 წელს გამოქვეყნდა ხარატიშვილის 1280 გვერდიანი რომანი „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასათვის)“, რომელიც ძალიან სწრაფად მოხვდა გერმანიის ტოპათეულში.

2015 წელს ბერლინის ხელოვნებათა აკადემიამ ქართველ გერმანულენოვან ავტორს, დრამატურგსა და რეჟისორს ანა ზეგერსის პრემია გადასცა.

2011 წლიდან სისტემატიურად იბეჭდება ნინო ხარატიშვილისა და მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი რეცენზიები გერმანიის ყველაზე პოპულარულ გაზეთებში: „Süddeutsche Zeitung“, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, „Neue Zürcher Zeitung“, „Frankfurter Rundschau“, „Die Tageszeitung“. მათში ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ იგი, როგორც მწერალი, განსაკუთრებული მოვლენაა, „ახალი გმირია გერმანულ ლიტე-

რატურაში“. ვლადიმირ ბაზლერის აზრით, სახელი ნინო ხარატიშვილი უნდა დავიმახსოვროთ. იგი რისკავს და სრულყოფილებისაკენ მიიწვევს, წერს ოჯახების ხვედრის, ძალადობის, დამანგრეველი ომების შესახებ. მისი რომანი, „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“ არის „ეპოსი კლასიკური სიმძლავრით“* (ბაზლერი: 22.09.2011).

ლიტერატურის კრიტიკოსები ბევრს და პატივისცემით ლაპარაკობენ ნინო ხარატიშვილის შესახებ, მაგრამ სამეცნიერო ნაშრომები და პუბლიკაციები მის ნაწარმოებებთან დაკავშირებით თითქმის არ არსებობს არც გერმანულ არც ქართულ ენაზე.** ამდენად, საქართველოში დაბადებული და გაზრდილი გერმანულენოვანი ავტორის შემოქმედების კვლევა საინტერესო ნაწილი იქნება თანადროული ლიტერატურის ისტორიაში.

ხარატიშვილი არის ის ავტორი, რომელიც მრავალმილიონიან ევროპელ მკითხველს თავისი სამშობლოს უახლეს ისტორიასა და ცხოვრებას დასავლეთევროპის პერსპექტივიდან აცნობს. ამის შესახებ იგი თავად აღნიშნავს რუსუდან დარჩიაშვილისადმი მიცემულ ინტერვიუში 2014 წლის 21 ოქტომბერს: „პირველად რამდენიმე წლის წინ დაფიქრდი, რომ ჩვენი საუკუნის ისტორიას დასავლეთევროპის პერსპექტივიდან უკეთ ვიცნობ, ვიდრე აღმოსავლეთის. თუნდაც ნაციზმზე ბევრად მეტი ვიცი, ვიდრე სოციალიზმის შესახებ, რადგან გერმანიამ ეს ეპოქა გაანალიზა, შეაფასა, მოინანია და მხოლოდ შემდეგ შეძლო ისტორიის ახალი ფურცლის გადაშლა. საქართველოში, ისევე როგორც ბევრ პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში, ეს არ მომხდარა. აქედან გამომდინარე, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ბოლო 25 წელია, წრეზე დავდივართ, ვიმეორებთ იმავე შეცდომებს, ვერ ვარღვევთ წრეს და ახალი ფურცლის გადაშლას ვერ ვახერხებთ“ (დარჩიაშვილი: 21 10.2014).

ნინო ხარატიშვილი საქართველოს უახლესი ისტორიის პრობლემურ საკითხებს, როგორცაა, მაგალითად გასული საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს უმძიმესი მოლენები, საქმის ცოდნითა და დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდება. სუბიექტივიზმის ხარისხი და მოჭარბე-

* აქ და შემდგომში წარმოდგენილი გერმანული ციტატების ქართული თარგმანი ჩემია. ნ. გ.

** 2014 წელს სამაგისტრო ნაშრომი „Eine Untersuchung der Familienstrukturen im Roman *Mein sanfter Zwilling* von Nino Haratischvili“ („ოჯახის სტრუქტურის საკითხისათვის ნინო ხარატიშვილის რომანში „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“) დაიცვა ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტში (ინსტიტუტი: გერმანული როგორც უცხო ენა) აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გერმანისტიკის სპეციალობის ყოფილმა სტუდენტმა ანა ჭოხონელიძემ პროფესორ გერტრუდ მარია რიომის ხელმძღვანელობით. ჰაიდელბერგი, 13.08.2014.

ბული მგრძნობელობა, მხურვალე ქართული პატრიოტიზმი და იდეალებისა თუ კერპების ძიება ერის გადარჩენისათვის უცხო ხარატიშვილის ნაწარმოებებისათვის, განსაკუთრებით კი რომანისათვის „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“. ამის გამო ხიზლავს ისინი დასავლეთევროპელ მკითხველს და სურვილს უჩენს, კარგად გაეცნოს კავკასიის უმშვენიერეს პატარა ქვეყანას, მის ისტორიას, კულტურას, ტრადიციებსა და ადათ-წესებს.

„ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“ საოჯახო რომანია, რომელშიც წარმოდგენილია ორი წყვილის (სტელა და ივო, ლადო და სალომე) სიყვარულის ისტორია, რომლის ფონსაც წარმოადგენს საქართველოს უახლესი ისტორიის უმძიმესი პერიოდი: 90-იანი წლები, სამოქალაქო ომი და აფხაზეთის ამბები. პერსონაჟების ცხოვრებისა და ტრაგიკული ბედის განმსაზღვრელი სოციალ-პოლიტიკური მოვლენებია.

გერმანულენოვან ლიტერატურაში მრავლად არის ნაწარმოებები, რომელშიც ტრაგიკული სიყვარულის ისტორია მძიმე სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე ვითარდება: გოეთეს „ვერთერი“, ჰოლდერლინის „ჰიპერიონი“, ყურბან საიდის „ალი და ნინო“ და სხვა მრავალი. დასავლეთევროპულ საოჯახო რომანსაც დიდი ისტორია აქვს. მან ლიტერატურის ისტორიაში სხვადასხვაგვარი სახელი დაიმკვიდრა: „თაობათა რომანი“, „საოჯახო ქრონიკა“ ან „საოჯახო საგა“. საქმე ეხება ორი (მშობლები და შვილები) ან რამოდენიმე თაობის ისტორიას. საოჯახო რომანი თემათა ფართო კომპლექსით მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებით პოპულარული გახდა. დანაშაული და მსხვერპლი, თაობათა ცვლის დიალექტიკა გერმანულენოვანი საოჯახო რომანების უმთავრესი პრობლემებია. ლიტერატურის ამ ჟანრმა თომას მანიდან გიუნთერ გრასამდე განვითარების დიდი და საინტერესო გზა განვლო.

ნინო ხარატიშვილი კარგად იცნობს როგორც გერმანულენოვან, ასევე, ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციებს, რაც შესანიშნავად ჩანს მის რომანში *ჩემი ნაზი ტყუპისცალი*. ამავდროულად მასში განსხეულებულია უახლესი ლიტერატურული ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები. სტრუქტურული და მხატვრული თვალსაზრისით იგი აბსოლუტურად შეესაბამება დასავლეთევროპელი მკითხველის გემოვნებას. მიუხედავად დიდი მოცულობისა, საუკუნის უმძიმესი პოლიტიკური ამბები იმდენად კარგადაა ჩართული ტრაგიკული სიყვარულის ისტორიაში, რომ მკითხველი ვერ გრძნობს დაღლას ნაწარმოების კითხვისას და სულმოუთქმელად ელოდება მოვლენების განვითარებას. რომანი არაა დამძიმებული შინაგანი მონოლოგებითა და ავტორის ვრცელი კომენტარებით რეალურ ფაქტებზე, რაც მკითხველს საკუთარი დასკვნე-

ბის გაკეთების შესაძლებლობას აძლევს. ხოლო ქართული ფენომენი და ტემპერამენტი განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს ნაწარმოებს, რაც მოულოდნელ სიამოვნებას განაცდევინებს ევროპელ მკითხველს.

თუ შევადარებთ ნინო ხარატიშვილის რომანებს რობაქიძისა და მარგველაშვილის ნაწარმოებებს, ვიპოვით არსებით მსგავსებებსა და განსხვავებებს. საყურადღებოა ქართული თემებისა და მხატვრული სახეების, სიტუაციებისა და ისტორიული ამბების წარმოდგენა მათ ნაწარმოებებში, რასაც განსაკუთრებული საფუძველი აქვს. პირველ რიგში გასათვალისწინებელია ეპოქა, რომლებშიც ისინი ცხოვრობენ და მოღვაწეობენ, შემდგომში აღზრდა და სოციალური, რომელშიც მათ მოღვაწეობა უხდებათ და, ცხადია, წერის ინდივიდუალური მანერა. თემა საქართველო, მისი დამოუკიდებლობისა და ეროვნული თვითმყოფადობის საკითხი სამივე მწერლისათვის უმთავრესია. მაგრამ რობაქიძე, როგორც ორი მსოფლიო ომის მომსწრე და მონაწილე, ხოლო მარგველაშვილი ტოტალიტარული რეჟიმების თვითმხილველი და მისი სიმკაცრის განმცდელი, სხვადასხვა პერსპექტივიდან და სხვადასხვაგვარი მანერით ასახავენ ამ უდიდეს მოვლენებს თავიანთ შემოქმედებაში, ამავედროულად ისინი ანგარიშს უწევენ ლიტერატურულ მოდას. რობაქიძისათვის დამახასიათებელი ხატოვანი ენა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ აბსოლუტურად მიუღებელია გერმანულენოვანი მკითხველისათვის. მსოფლიო ომებმა შეცვალა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ადამიანი, მისი ყოფა და ცნობიერება, შეცვალა მისი ფასეულობები და პრიორიტეტები. აქედან გამომდინარე გაჩნდა მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და გამომხატველი საშუალებების ცვლილების მოთხოვნილება. ადამიანის შეცვლილ მსოფლმხედველობას ვერ ასაზრდოებს და ვერ გამოხატავს ძველი სტილის, ტრადიციული „სამწერლობო ინვენტარით“ აღჭურვილი პოეზია და პროზა. ადამიანის ახალი მდგომარეობა ახალმა სამწერლობო ენამ უნდა გამოხატოს.

გივი მარგველაშვილი, მართალია, რობაქიძეს დიდ მწერლად და კლასიკოსად მიიჩნევს, არ არის მისი მიმდევარი. სოციალისტურ სამშობლოში იძულებით დაბრუნებული ახალგაზრდა, რომელმაც იმ დროისათვის ქართულიც კი არ იცოდა, გატაცებულია ჰაიდგერით. მისი სამწერლობო ენა გერმანულია, ხოლო შემოქმედების საფუძველი ფილოსოფია. როგორც თავად აღნიშნავს რომანში „მუცალი“, იგი წიგნის გმირია, რომელშიც მატარებელივით მიიწევს წინ. მისი ცხოვრების ხაზი კი წიგნის ყველა თავში უცვლელი რჩება, რომანის ორ ყდას შორის არსებობს და ტელეფონის ნომრის ნაცვლად გვერდის ნომერი აქვს (მარგველაშვილი 1991: 7). ცხოვრება ონტოტექსტში და თემა ონ-

ტოტექსტში მარგველაშვილის მხატვრული შემოქმედებისა და ფილოსოფიური ნაზრების მთავარი თემაა. უცხო გარემოში „ჩაგდებულობა“, თემადაკარგული თემის ეგზისტენცია მარგველაშვილის ტექსტების მთავარი პრობლემებია, ხოლო თავად ავტორი წიგნების პერსონაჟია. „მე ხომ ფილოსოფიიდან მოვდივარ ლიტერატურაში და ძალიან რადიკალურად ვაკეთებ ამას. აი, პირდაპირ წიგნის პერსონაჟად ვასახელებ რომანის ფიგურას. იცით, რალაც მხიარული მეცნიერების მომენტია აქ, ვითომ მეცნიერებაა. ხუმრობაა, რა“ (რამიშვილი: 21.12.2012).

ისევე როგორც მარგველაშვილი, ნინო ხარატიშვილიც ნაწილობრივ გერმანიაშია, ნაწლობრივ საქართველოში. ორივე მათგანის იდენტობა არც ქართულია და არც გერმანული. ისინი მენტალობით ქართველნი არიან, თუმცა მათი სააზროვნო ენა გერმანულია. მარგველაშვილისა და ხარატიშვილის შემოქმედების თემატიკა და მხატვრული სახეები მეტწილად ქართულია, მაგრამ ისინი ნაკლებად არიან ერთგულნი ქართული ლიტერატურული ტრადიციის. თუ გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიას ნაზიარები და მასზე შეყვარებული მარგველაშვილი ონტოტექსტში ცხოვრობს და იქედან აკვირდება სამყაროს, ნინო ხარატიშვილი ცხოვრების შუაგულში ტრიალებს. მისი ლიტერატურული ენა ძალზე თანადროულია და გასაგები სხვადასხვა თაობის მკითხველისათვის. ამიტომაც იქცა იგი სწრაფად პოპულარულ ავტორად. ორივე ავტორის მთავარი ტკივილი ისაა, რომ „ჩვენ ისტორიის გამოცდა ვერ ჩავაბარეთ“ (მერკვილაძე: 2011) და როგორც ნინო ხარატიშვილი ანა ლომთაძესთან საუბრის დროს ამბობს, „თუ არ გადაფასდა წარსული, აღიარებულ არ იქნა საკუთარი შეცდომები და მარტო მსხვერპლის როლში დავრჩებით, რასაც, ჩემი აზრით საქართველო აკეთებს, რთულია წინ წავიდეთ და განვითარდეთ...“ (ლომთაძე: 20.03.2015)

ნინო ხარატიშვილს არ უცხოვრია ტოტალიტარული რეჟიმების დროს და არ განუცდია მათი სისასტიკე. იგი გლობალიზაციის ეპოქის შვილია, რომელმაც ბავშვობა და მოსწავლეობის წლები საქართველოს უახლესი ისტორიის ერთ-ერთ უმძიმეს პერიოდში გაატარა. მის შემოქმედებაში, კერძოდ კი, საოჯახო რომანში „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“ აისახა გასული საუკუნის 90-იანი წლები, როცა საქართველო პოლიტიკური და ეკონომიკური დამოუკიდებლობისათვის იბრძვის. მასში მოქმედება ორ ქალაქში, ჰამბურგსა და თბილისში, ვითარდება. ერთმანეთს ეჯახება ორი ოჯახის დრამის კონტურები. სტელასა და ივოს რომანტიკული და ტრაგიკული ისტორიის პარალელურად ნაწარმოებში მოთხრობილია აფხაზეთის ომის შედეგად ტრამვირებული სალომესა

და ლადოს სიყვარულის შესახებ. პარალელური სასიყვარულო ისტორიების მოთხრობით ავტორი გვიჩვენებს, რომ ადამიანებს მსგავსად უყვართ, მიუხედავად ეროვნებისა და სოციალური მდგომარეობისა. მაგრამ ომი, ნგრევა, მძიმე ეკონომიკური პრობლემები ართულებს ხშირად ურთიერთობებს, სულიერ სიმშვიდეს ურღვევს ადამიანებს. მიხაელა რაინდორფი გაზეთში „Rhein-Neckar-Zeitung“ 2012 წლის 15 მაისს მართებულად აღნიშნავს, რომ „განსხვავებული პოლიტიკური და სოციალური სიმბოლიკა ავტორს რომანში უგულვებელყოფილი აქვს. დანაშაულის საკითხიც მას რუსეთ-საქართველოს კონფლიქტის გამო აინტერესებს, ხოლო მისი მხატვრული სახეები და ბედისწერა ერთ ფოკუსში იყრის თავს“ (რაინდორფი: 15.5.2012).

ივოსა და სტელას უსაზღვროდ უყვართ ერთმანეთი. მათ სიყვარულს უცნაური წინაპირობები აქვს. სამწუხაროდ, ასეც ხდება ცხოვრებაში. სტელას მშობლები განქორწინებულნი არიან. დედა ამერიკაში ცხოვრობს და მუშაობს. სტელას მამისა და ივოს დედის სასიყვარულო ისტორია ტრაგიკულად მთავრდება. ივოს მამა ჰკლავს მეუღლეს და ციხეში გარდაიცვლება. სტელას მამა იშვილებს ობლად დარჩენილ ივოს. სტელა და ივო მშობლების სახიფათო სიყვარულის ისტორიის მონაწილენი და, შეიძლება ითქვას, მსხვერპლნიც არიან. ისინი ერთ ოჯახში იზრდებიან და-ძმის სტატუსით, მაგრამ გარდატეხის ასაკში შესულნი აღმოაჩენენ, რომ ერთმანეთისადმი ფიზიკური ლტოლვა მათ ურთიერთობებს პრობლემებს უქმნის.

ბავშვობის პერიოდში მიღებული სულიერი ტრამევები სტელასა და ივოს დროთა განმავლობაში უღრმავდება. მოგვიანებით ისინი შეეცდებიან ოჯახის შექმნას, მაგრამ უშედეგოდ. შვიდი წლის განშორების შემდეგ სტელა და ივო კვლავ შეხვდებიან ერთმანეთს. სტელას უკვე ოჯახი აქვს, ჰყავს მზრუნველი მეუღლე და შვილი, ცხოვრობს მშვიდი ცხოვრებით. საბედისწერო შეხვედრამ შვიდი წლის შემდეგ ისინი თითქოს სიამის ტყუპებად აქცია. მათ აღარ შეუძლიათ დაშორება. სტელა მის სიყვარულს ივოსადმი ადარებს „იშვიათ ღვინოს, რომლის გახსნა კი არ სურთ, არამედ ბოთლს უფრთხილდებიან, ინახავენ და მისი მალულად დაღვევით ხარობენ“ (ხარატიშვილი 2011: 69).

რომანის კითხვისას, ცხადია, მკითხველი იხიბლება უჩვეულო სასიყვარულო ისტორიითა და ავტორის ნაზი, ქალური თხრობის მანერით. მაგრამ მასზე ამავდროულად დიდი შთაბეჭდილებას ახდენს სოციალ-პოლიტიკური სიტუაციები, რომლებიც მთავარი მოქმედი პირების ბედინერას განსაზღვრავენ. სტელა რომანის დასაწყისშივე აღნიშნავს, რომ მისი ცხოვრება დასასრულიდან დანყო. მისი ოჯახის

წევრები არ იყვნენ მისი სისხლით ნათესავები და როცა მათ შესახებ ან მშობლების შესახებ საუბრობდა, ზუსტად უნდა განემარტა მსმენელისათვის, მხედველობაში ვინ ჰყავდა (ხარატიშვილი 2011: 17). მსგავსი ოჯახური კონსტელაცია მთელს მსოფლიოში არსებობს, მაგრამ ქართველი მკითხველისათვის განსაკუთრებით ნაცნობია იგი მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან. მძიმე სოციალ-პოლიტიკურის სიტუაციების გამო მრავალი ოჯახი დაინგრა საქართველოში. ბავშვები იზრდებიან ბებიასა და ბაბუასთან და ზოგჯერ ახლო, ან შორეულ, ნათესავებთანაც კი, რაც მათ სულერ მდომარეობაზე მეტ-ნაკლებად აისახება.

სტელა პოლიტიკითაა დაინტერესებული, წერს ესეებსა და პატარა ჩანახატებს. ივო თავდაპირველად ლონდონში მუშაობს *Daily Telegraph*-ში, ხოლო შემდეგ BBC-საგან მიიღო შემოთავაზება, კავკასიის შესახებ გაეკეთებინა რეპორტაჟი. კავკასიის თემა რომანის პირველი ნაწილის ბოლოს შემოდის. ესაა ამავდროულად კულმინაციის წერტილი ნაწარმოებში: ერთ დღეს სტელამ ივოს ჩანაწერებით სავსე ჩანთა დაათვალიერა, რათა შეეცყო, თუ რა საქმიანობას ეწეოდა იგი კავკასიაში. მისი ყურადღება წვერიანმა მამაკაცმა მიიქცია. ეს არის 1963 წელს სოხუმში დაბადებული ლადო ყანჩელი, ქართველი მუსიკოსი და წინააღმდეგობის მოძრაობის წევრი, პოლიტიკური აქტივისტი, სწავლობდა კონსერვატორიაში თბილისსა და მოსკოვში, ორჯერ იყო დაპატიმრებული 1979 და 1984 წლებში საპროტესტო გამოსვლების გამო სოციალისტური რეჟიმის წინააღმდეგ, ნაციონალური პარტიის თანადამაარსებელი და ზვიად გამსახურდიას თანამოაზრე. 1992 წელს პარტიიდან გამოვიდა და ამავე წელს, გალში, აფხაზეთში სათავეში ჩაუდგა ქართულ საბრძოლო ბატალიონს. ომში მას ოჯახის წევრები დაეღუპა. თავად გარკვეული დროით ცხოვრობდა, როგორც პოლიტიკური დევნილი, გერმანიაში, შემდგომში კი, ამერიკის შერთებულ შტატებში, 2001 წელს დაბრუნდა საქართველოში, მას შემდეგ ცხოვრობს აქ და საქმიანობს როგორც კომპოზიტორი და მუსიკოსი (ხარატიშვილი 2011: 230).

ლადო ყანჩელთან ერთად შემოდის ქართული თემა რომანში „ჩემი ნაზი ტყუპისცალი“ და იგი ნაწარმოების მეორე ნაწილშია გაშლილი. ივოს ჩანაწერები ცხადყოფს, რომ მას კავკასიის ქვეყანათა შორის ყველაზე მეტად საქართველო და მისი უახლესი ისტორია აინტერესებს. ასევე საყურადღებოა მისთვის კავკასიის ქვეყანების ურთიერთობა რუსეთთან და ისტორიული კონფლიქტები მათ შორის. ცალკეული პიროვნებანი, თუ ისინი დიქტატორები ან სამყაროს გარდამქმნელნი არ აირიან, ივოსათვის ნაკლებად საინტერესოა (ხარატიშვილი 2011: 231). მართალია, წვერიანი მამაკაცი არც დიდი პოლიტიკოსი იყო და

არც დიდი ხელოვანი, მაგრამ, როგორც სტელამ ჩანანერების მიხედვით გაარკვია, მისგან მიიღო ივომ მთავარი იმპულსები, გაერკვია, თუ რა ხდებოდა მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულში საქართველოში. ლადო ყანჩელთან ინტერვიუების შედეგად შეიტყო სტელამ საშინელი სამოქალაქო ომის, ლტოლვილების, დაჭრილებისა და გარდაცვლილების შესახებ 90-იანი წლების საქართველოში. რეპორტაჟებში ივო უფრო და უფრო საფუძვლიანად ახდენს არა მარტო სამი კავკასიური სახელმწიფოს (საქართველო, აზერბაიჯანი, სომხეთი) უახლესი ისტორიის წარმოჩენას, არამედ იგი მნიშვნელოვან ინფორმაციას იძლევა სამოქალაქო ომისა და რუსეთ-საქართველოს კონფლიქტის შესახებ.

რომანის მეორე ნაწილში ნინო ხარატიშვილი მის მიერ ნანახსა და განცდილს ძალზე შთამბეჭდავად გადმოგვცემს. ის თავადაა 90-იანელი და, ამდენად, სამოქალაქო ომის თემა საქართველოში განსაკუთრებით მტკივნეულია მისთვის. თუმცა ავტორს ორიგინალური ფორმა აქვს მოძებნილი ამბის მოსათხრობად. იგი სამშობლოში მიმდინარე პროცესებს იმ უცხოელის თვალთ აკვირდება, რომელიც პირველადაა უცხო ქვეყანაში. მისთვის უცნაურად მომხიბვლელია ამ ქვეყნის (საქართველოს) ცხოვრების სტილი, ადამიანთა გადაჭარბებული სიხარული და მწუხარება. თითქოს მთელი ქვეყანა უსასრულო სიყვარულშია ჩაკარგული, ფულშიც კი, რომელიც აქ არაა. მას აოცებს ყველაფერი, ქუჩაში მოძრაობის წესებიც, რომელიც არ არსებობს (ხარატიშვილი 2011: 280).

ამ არაჩვეულებრივ ქვეყანაში გაიცნო სტელამ ლადო და მისი ვაჟი ბუბა, პროფესიით მთარგმნელი და ქალაქის გიდი. იგი 1993 წელსაა დაბადებული და აფხაზეთიდანაა, ისევე როგორც მისი მშობლები. დედამისი მსახიობი იყო სოხუმის თეატრში. თეატრში გაიცნო მან ლადო, რომელიც სპექტაკლისთვის მუსიკას წერდა (ხარატიშვილი 2011: 280). ახალგაზრდებს ერთმანეთი შეუყვარდათ და დაქორწინდნენ. მალე მათ შეეძინათ ქალიშვილი და ვაჟი – ბუბა, რომელიც ომის ყველაზე მძიმე პერიოდში მოველინა ქვეყანას. რუსები, ქართველები, აფხაზები... ყველანი ერთმანეთის წინააღმდეგ იბრძოდნენ. მე-მთხრობელი, ანუ სტელა, რომლის სახეშიც მკითხველი ნაწილობრივ რომანის ავტორს ამოიცნობს, ცდილობს მეტი გაიგოს საქართველოში სამოქალაქო ომისა და აფხაზეთის შესახებ. ამიტომ იგი ეროვნულ არქივში მიდის დოკუმენტური მასალის მოსაძიებლად. ამ „მონსტრული ნაგებობის“ დატოვების შემდეგ სტელამ უკვე იცის, რა მოხდა სოხუმში ქალაქის ოკუპაციის პერიოდში: „ლადოს ცოლი სოხუმის ოკუპაციის პერიოდში დაბომბვისას დაიღუპა. ისიც ვიცოდი, რომ მისი გოგონაც იქ გარდა-

იცვალა, მაგრამ ველარ გავიგე ტყვეთა სიკვდილით დასჯის, თუ დაბომბვის დროს, ან საერთოდ, რა სიატუაციაში გარდაიცვალა.

მე ვიცოდი, რომ აფხაზეთში 1992 წელს განუსაზღვრელი რაოდენობით ჰყიდნენ ჰეროინს და რომ იარაღით მოვაჭრეებმა 19 მილიონი დოლარი მიიღეს. მე ვიცოდი, რომ აფხაზები და ქართველები ერთმანეთს რუსეთიდან გამოგზავნილი ბომებით ბომბავდნენ. მე ვიცოდი, რომ გაერთიანებული ერების ორგანიზაცია ომში სულ ბოლოს ჩაება, ხოლო მედიები ამ ომის შესახებ დუმდნენ. მე ვიცოდი, რომ მაშინდელ ქვეყნის პრეზიდენტს ეროვნულ უმცირესობათა ნაქეზებასა და ამით გამოწვეულ გენოციდში ადანაშაულებდნენ..." (ხარატიშვილი 2011: 283-284).

ნინო ხარატიშვილი ეროვნულ არქივში მოძიებულ მასალებზე დაყრდნობით დეტალურად აღწერს საქართველოში არსებულ სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებას. ამ ფონზე იგი მოგვითხრობს შერეული ოჯახების შესახებ აფხაზეთში, ლტოლვილებსა და მოქალაქეებზე, „რომლებიც ფულისათვის ან ნარკოტიკებისათვის, ან უბრალოდ პატივისა და დიდებისათვის იბრძოდნენ“ (ხარატიშვილი 2011: 284). ხარატიშვილი წერს თბილისის ომის შესახებ, თუ როგორ დაიწყო ეს ომი, როგორ იზრდებოდა რუსეთის ზენოლა საქართველოზე 1989 წლიდან, როცა აშკარა გახდა, რომ საქართველოს საბჭოთა კავშირიდან გასვლა სურდა. ავტორი ეხება ამ ეპოქის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს და ზოგჯერ უცნობ დეტალებსაც კი ააშკარავებს. საქართველოს უახლესი ისტორიის ეს მონაკვეთი მტკივნეულია ნებისმიერი ქართველისათვის. მისი შეხსენება იმისათვისაცაა საჭირო, რომ მომავალში იგივე შეცდომები არ გავიმეოროთ, კვლავ შეკრულ წრეზე არ ვიმოძრაოთ. გერმანულენოვანი მკითხველი კი, რომანის ამ ეპიზოდებით ეცნობა არა მარტო ეგზოტიკურ ქვეყანას – საქართველოს, არამედ მის უახლეს ისტორიას, რომელიც ამავედროულად მსოფლიო ისტორიის ნაწილია. და მან ეს უნდა იცოდეს, რადგან საქართველოს ესაჭიროება ევროპის მხარდაჭერა თავისი ეგზისტენციისა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის. ნინო ხარატიშვილი ამ მეტად მნიშვნელოვან დოკუმენტურ მასალას ორიგინალური ხერხით აწვდის მკითხველს. ომი და ნაომარი საქართველო ტრამვირებული ადამიანების უცნაური სასიყვარულო ისტორიის ფონია. ავტორის ენა სადაა, ნათელი და გასაგები, თავისუფალი „ლირიკული სამკაულებისაგან“, მეტაფორებისა და ეპიტეტებისაგან, რომანტიკული რემინისცენციებისაგან. მიუხედავად ამისა, მკითხველი გრძნობს და-ძმის, ასევე, ავტორისა და მისი სამშობლოს „ნაზ სიახლოვესა და სასტიკ გაუცხოებას“.

ნინო ხარატიშვილი როგორც თვითმხილველი ომებისა და რევოლუციებისა საქართველოში, სოციალისტური სისტემის ნგრევისა და გარდამავალი ეპოქისა, ახალი ქვეყნის მშენებლობისა და ახალი სოციალ-პოლიტიკური სისტემის ჩამოყალიბებისა, მაქსიმალური სიზუსტითა და ობიექტურობით ცდილობს ნანახისა და განცდილის აღწერას. იგი გრძნობს ეპოქის მაჯისცემას და თავისი ქვეყნის საუკეთესო წარმომადგენელია გერმანულენოვან სამყაროში. იგი მოგზაურია ორ ქვეყანასა და კულტურას შორის, ერთგულია ტრადიციისა და ნოვატორია – თამამად და შეუღამაზებლად ამბობს სიმართლეს. ნინო ხარატიშვილის კარგად ნათქვამი ესმის კიდევ მკითხველს, რომელთა რაოდენობაც იზრდება, ხოლო მისი შემოქმედება ელოდება მკვლევრებსა და ლიტერატურის კრიტიკოსებს.

დამონებიანი:

დარჩიაშვილი 2014: დარჩიაშვილი რ. ნინო ხარატიშვილი საუკუნეზე, „რომელმაც ყველას უღალატა“. გაზეთი 24 „საათი“+Weekend 21.10.2014. <http://www.24saati.ge/weekend/story/43997-nino-kharatishvili-saukuneze-romelmats-yvelasughalata#sthash.n9LCeU5g.4QIJgZHC.dpuf>

ბაზლერი 2011: Balzer V. „Krieg und Frieden“. Deutschlandradio Kultur 22.09.2011. <http://cms.frankfurter-verlagsanstalt.de/fva.php?page&p=DE,23638>

ლომთაძე 2015: ლომთაძე ა. „ნინო ხარატიშვილი: გერმანულად საქართველოს შესახებ“. რადიო თავისუფლება 20.03.2015. <http://www.radiotavisupleba.ge/content/nino-kharatishvili/26913456.html>

მარგველაშვილი 1991: Margwelaschwili G. *Muzal. Ein georgischer Roman*. Insel Verlag. Frankfurt am Main und Leipzig 1991.

მერკვილაძე 2011: მერკვილაძე ი. „გივი მარგველაშვილი: ჩვენ ისტორიის გამოცდა ვერ ჩავაბარეთ“ (გივი მარგველაშვილი – 82). 12.09.2011. <http://iamerkviladze.blogspot.com/2011/09/82.html>

რაისდორფი 2012: Reisdorf M. „Die Geschichte wollte geschrieben werden. Heidelberger Literaturtage: Nino Haratischwili und Helen Habila aus ‚Engen des Vergessens‘ und ‚Öl auf Wasser‘“. Rhein-Neckar-Zeitung vom 15.5.2012.

რამიშვილი 2012: რამიშვილი ბ. „გივი მარგველაშვილი 85 წლის გახდა“. რადიო თავისუფლება 21.12.2012. <http://www.radiotavisupleba.ge/content/giwi-margwelaschwili-85/24805647.html>

ხარატიშვილი 2011: Haratischwili N. *Mein sanfter Zwilling*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 2011.

ANDREW GOODSPEED

Macedonia, Tetovo

South East European University

**Expatriation Nowhere:
The Cultural Location of William Burroughs' *Interzone***

This paper discusses the conclusion of Ezra Pound's epic work, *The Cantos*, particularly in light of the fact that the final installment of the poems was fragmentary and issued largely to combat commercial piracy of the text. Because these last poems have an incomplete nature – or are explicitly, in some cases, described as notes – it is difficult to establish how they contribute to the totality of the work, and to identify their significance to the resolution of the entire work. This paper suggests that the suggestions of a journey that appear in the *Cantos* may not be best understood as being associable with completed journeys such as those undertaken by Dante's narrator or Odysseus, but are instead changed (by the collapse of the *Drafts & Fragments*) with unfinished journeys (such as the *Canterbury Tales*) or impossible quests (such as the quest for the holy grail).

Key words: Pound, *Cantos*, modernism, journeys in literature.

Ezra Pound, Unfinished Epic, and the *Drafts & Fragments*

It is a curious fact: one of the most important, longest, and most chronologically extensive works of transatlantic Modernism essentially collapsed. Ezra Pound worked on the *Cantos* project for half a century, yet instead of finishing with a clear conclusion, or a thematic entrance into a paradiso, the *Cantos* ended with a series of partially finished sketches. Some of these last writings contain lines of great power and echoes of previously explored themes from the preceding works, yet there are few critics who regard the *Cantos* as having come to a clear and resonant conclusion. Indeed, such critics may not exist; the present author has found none who assert that the conclusion to the *Cantos* is artistically coherent. Pound himself seems to have come to the same conclusion. In conversation with Daniel Cory he famously claimed to have 'botched' the work, and the word is resonant, connoting as it does not merely failure but ineptness. This

judgment is too harsh, and likely betrays the discontent of an old man rather than a reasoned assessment of a lifetime's work. Yet even in the final *Cantos* there is a sense that the works was concluding incoherently. As he writes in Canto CXVI, "But the beauty is not the madness/ Tho' my errors and wrecks lie about me./ And I am not a demigod,/ I cannot make it cohere." (Pound 1968: 25-26) It is difficult not to see in these words a commentary on the *Cantos* themselves.

This paper does not propose to assert that the *Drafts and Fragments* constitute a clear and necessary conclusion to the entirety of the *Cantos*. For both thematic and compositional reasons—as shall be addressed herein—this assertion would be unjustified. Yet this paper will propose an alternative means of considering the ending of the *Cantos*, one that incorporates the collapse of the endeavor and aligns the *Cantos* project with other forms of epic. In this reading, the *Cantos* become less a Dantean journey from inferno into paradise, but rather participate instead in another form of literary quest—the unfinished epic, or the inconclusable quest. This may not have been how Pound desired the *Cantos* to be seen, yet it does not seem to do substantial injustice to the work as it stands.

We must begin, however, by noting that the apparent monumentality of the *Cantos* as they now stand is somewhat illusory, or is at least misleading. It is worth remembering that what we now have as a complete work that may be assessed in its totality was in fact the result of accumulation. Pound spent over fifty years on this extensive work, yet it came together in seriation; the present author is not aware of any substantial revisions undertaken by Pound to modify or correct previous *Cantos*, with the exception of several of the earliest *Cantos*, which were modified between their first appearance in journals and their later appearance in collected form. *The Cantos*, as a whole, tend to obscure the fact that they accreted: they appeared as *A Draft of XXX Cantos*, *Eleven New Cantos*, *The Fifth Decad of Cantos*, *Cantos LII-LXXI*, *The Pisan Cantos*, *Section: Rock-Drill de los Cantares*, *Thrones*, and *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII*. This accumulative method of composition, and the apparent lack of significant revision by Pound once the works were added to the canon, suggest that it is appropriate to suggest that Pound may never have had a complete vision of the conclusion in his mind. This is not asserted to denigrate the artist or the work, but merely to recognize that there is no clear scope and goal. It is pertinent to suggest that perhaps Pound's conception of the ending of the work changed over time, or may never have been clear to him in the first place.

The conclusion we have is the *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII*. Despite the power and significance of some of the lines in these last works, these drafts and fragments raise significant questions about their position in the *Can-*

tos. Should they be considered to have the full authority of Cantos? Of the eight separable works included in *Drafts & Fragments*, only four seem complete. The full list of the poems involved is intriguing: Canto CX, Notes for Canto CXI, From Canto CXII, Canto CXIII, Canto CXIV, From Canto CXV, Canto CXVI, and then a series of Fragments of Cantos (inclusive of ‘Addendum for Canto C’ and ‘Notes for Canto CXVII et seq.’). The concept that there are drafts of Cantos poses no problem; Pound called the first of his Cantos a ‘draft.’ Yet the fragments are more troublesome. Shall the ‘Notes for Canto CXI’ be considered to be the complete Canto CXI, and thus have the full stature of all other Cantos? Is ‘From Canto CXII’ in some sense different or distinguishable from Canto CXII, or may we simply consider it to be Canto CXII by itself? Ought the ‘Fragment for Canto C’ be inserted into Canto C, instead of appearing in the fragmentary ending after Canto CXVI? Pound may not have concerned himself with these questions; the privilege of the artist is not to interpret his or her own work. Yet any work attempting to assess the conclusion of the *Cantos*, as this paper attempts, must acknowledge that there is a troubling inconsistency in the fact that the *Cantos* project ends in works that may not be full Cantos, or may be sketches of Cantos.

The publication history of the *Drafts & Fragments* also adds a disturbing element of uncertainty to the ending of the *Cantos*. The history is complex and convoluted, but this simple summary will at least summarize the appearance of the work. (The story of the publication history is fully and well explained by Peter Stoicheff in his article ‘The Interwoven Authority of a Drafts & Fragments Text,’ contained in the collection of essays entitled *A Poem Containing History: Textual Studies in The Cantos*, edited by Lawrence Rainey. This present description summarizes the history fully explored by Stoicheff, to whose work readers are referred). In sum, a typescript of Pound’s work was pirated and published by a fugitive publishing house in New York. This edition made the work available—although to only a limited number of people, given the print run of the illegal copy—so Pound’s legitimate publisher James Laughlin, of New Directions, needed to publish an official counter-publication both to place the material in the proper context and to assure appropriate copyright. This resulted in the *Drafts & Fragments*.

The implications of these facts are significant. It seems undeniable to assert that the *Cantos*, Pound’s major life work and one of the major works of twentieth century literature, concluded with notes that had to be published because a pirate publisher had rushed illegitimate copies into print. There is now little way of knowing whether or not Pound would have continued to refine the works contained in the *Drafts & Fragments*, or whether he would have omitted some

altogether. It is even possible that Pound would not have issued them in any sense had they not been stolen and made public. They would then surely have found publication posthumously, but always in that case without the official authorial sanction of publication during the poet's lifetime.

It is therefore difficult to state, in any sense, that Pound concluded the *Cantos* in anything like a formal or coherent manner. Hugh Kenner has written of the ending as being an 'abandonment,' writing of the *Drafts & Fragments* that they "formally marked his abandonment of the *Cantos*." (Kenner 1972: 560) Yet if the *Cantos* were abandoned, there remains the question of whether or not any reasonable interpretation can be made in which the *Cantos* may be said to have concluded. They may have stopped, and may not be said to have resolved: but may they be said to have concluded?

In a certain sense, there is nothing specific that needed resolution in the *Cantos*. There is no clear central figure, saving the poet himself. Establishing even the poet as a central figure is difficult, however, given the nature of Pound's poetical style. He was polyvocal in the most extreme sense; he adopted numerous personae and styles throughout his life, and the voices in the *Cantos* range from the oracular voice denouncing usury to the voices of other prisoners in the *Pisan Cantos*: "Hey Snag wots in the bibl'/?/wot are the books ov the bible?! Name 'em, don't bullllshit ME" (Pound 1948: 8). He also pioneered and championed the Modernist tendency towards quotation, citation, and direct reference, filling the *Cantos* with segments of his readings taken directly or paraphrased for dialectal humor. He carried multilingualism to an extreme that can frustrate even the best educated; one needs at least English, Italian, Latin, Greek, and Chinese to make a good effort at the *Cantos*, or requires the assistance of reference works that will explain Pound's borrowings from those languages. It would be difficult, therefore, to maintain that Pound is a character in any clear sense, or that there is someone analogous to the Chaucer pilgrim in the *Cantos*.

Yet there is also a very real sense in which the *Cantos* seem to be evoking previous models of journeys and quests. Although no clear quest narrative is ever clearly articulated in the vast work, one is deducible, and it is combinatory. This would be a combination of the ancient epic (most specifically the *Odyssey* and the *Aeneid*), and the Dantean journey from hell into paradise. The whole project begins with Pound's extensive paraphrase of Odysseus' journey into Hades, which forms most of Canto I. This seems to suggest that one needs to pursue, as Odysseus did, the voices of the dead to learn how to progress into the future. Yet such a beginning also places the *Cantos* into that epic tradition, used by both Homer and Virgil, and echoed by Dante, of travelling into hell—with the con-

comitant implication that one will later emerge and make one's way to a desired haven, whether it be Ithaca, Rome, or Heaven itself.

Later references in the *Cantos* would seem to confirm this basic assumption that the collective work is intended, in some sense, to represent a journey similar to those epics. Perhaps most revealing is the appearance in the *Pisan Cantos* of Odysseus again, here in his guise as the man without a name. In Canto LXXIV Pound writes "I am noman, my name is noman," (Pound 1948: 4) evoking the identification Odysseus gave to Polyphemus. Although it is moving to consider Pound in the distress of war and subsequent imprisonment finding commonality with the nameless Odysseus, it is not entirely justifiable to make a direct equation. Yet it is pertinent to note that this ongoing utilization of the Odysseus character, and by implication of the Odyssean journey, strengthens the idea that the *Cantos* were intended to replicate, or at least to recall and compliment, the traditional journeys of western literature.

Pound's numerous utilizations of Dante need no elaboration here. Lines or fragments of Dante appear throughout Pound's work, and the *Cantos* seem to partake also of the basic outlines of the Dantean journey from hell towards heaven. It should be asserted immediately that Pound seems to have had no corresponding religious vision or intention; he would appear to have borrowed the Dantean model less out of theological affinity than out of artistic sympathy and admiration. Yet for reasons previously explored in this paper, it is essentially impossible to suggest that the *Cantos* reach any manner of heaven. The nearest one might come to justifying such a reading—that the *Cantos* conclude with the attainment of heaven—would be to argue that the last tributes to Olga Rudge constitute a kind of assertion that their home life is the goal to which he had been moving. (It would also be appropriate to note that this would align with the Odyssean journey ending back in Ithaca, with the uniting of Odysseus and Penelope). In support of this one might note that the *Cantos* now end with a fragment that was added even after the publication of the *Drafts & Fragments*; it was apparently—but not certainly—intended to be at or near the end of the *Cantos*, wherever that might be, and is a tribute to Rudge. It reads, in full,

That her acts,
 Olga's acts
 of beauty
 be remembered
Her name was Courage
&is written Olga

These lines are for the
ultimate CANTO
whatever I may write
in the interim.

These undoubtedly lovely lines in tribute to his partner suggest that, however Pound may have intended the *Cantos* to conclude, some form of recognition of Olga Rudge should have been part of the final section. In the sense of a journey, these lines are at least, in a literal sense, a homecoming for the poet, and make a more satisfying conclusion than the final line as printed in the *Drafts & Fragments* as originally issued: "To be men not destroyers."

It would appear impossible to reconcile all of these various textual problems: the fact that the publication was perhaps unnaturally forced into print by piracy; the fragmentary nature of the works; the concluding lines that were subsequently added to the *Cantos* after the publication and incorporation of *Drafts & Fragments*; and the implication of a journey narrative without a clear goal or figure on that journey. There may be no avoiding the determination that the *Cantos* are a vast treasure store of poetry without a clear ending or unity of vision.

Yet there also would appear to have been the intention of a vision. Pound writes explicitly that "I tried to make a paradisoterrestre" (Pound 1968: 32). That he did not succeed is evident in his own admission of having tried, the implication of the word being that he did not accomplish this goal. Indeed, the lines preceding his statement read "I lost my center fighting the world. The dreams clash and are shattered" (Pound 1968: 32). But if even a part of the intention of the *Cantos* was to create, or even to imply, a "paradisoterrestre," we may therefore be justified in reading the whole work as being similar not to the concluded journeys recounted in the *Odyssey*, the *Aeneid*, or the *Divine Comedy*. The *Cantos* may rather be similar to unfinished or unfinishable quests and journeys, such as the *Canterbury Tales*, or the quest for the holy grail.

For whatever reason—piracy of his work, fatigue with composition, or simple inability to bring the matter to a conclusion—Pound finishes his epic poem with an almost total acknowledgement that the project does not have a clear conclusion. He allowed the issuance of evidently incomplete notes to end his massive project, which seems a gesture of complete resignation. But the textual difficulties noted previously in this essay are difficulties only if one is striving to find a clear coherence throughout the *Cantos*, and to see the project leading clearly towards a decided end. Yet if one accepts that Pound (willingly or unwillingly, and wittingly or unwittingly) admitted that the project did not have a clear goal, and that the *Cantos* do not have an overarching vision, then perhaps it is acceptable to read the

Cantos as an unfinished quest narrative. The example of the *Canterbury Tales* is somewhat analogous; although Chaucer never gets close to completing the whole project, there is a clear goal (Canterbury) and a clear outline (the pilgrims will each tell a series of stories to beguile the time on their journey). If one were to apply this model to Pound, one might suggest that his goal was the “paradisoterrestre” that he tried to build, and the *Cantos* that we have are merely steps on the journey towards this goal. It is the structure that is lacking.

Similarly, the quest for the grail is perhaps also relatable. In common readings of the grail quest, the real importance is not finding the grail itself, but the purity of the intention in seeking it. To find the grail itself is, in a sense, not relevant, and may in theological readings even be impertinent; one is not meant to see or possess the holy. In the matter of Pound, one might suggest that the *Cantos* represent an extraordinarily extensive and tenacious attempt to poetize information, ethics, and knowledge in an attempt to guide himself and his readers towards a higher goal, be it a “paradisoterrestre,” a less destructive world, or even simply a higher valuation and appreciation for art. His failure to reach a specific goal (excepting perhaps the contribution to art that his poetry represents) does not therefore indicate the failure of the project if one reads the *Cantos* as being comparable to a grail quest. He does not need to reach the intended goal, provided that his reasons for seeking the goal are clear and his efforts probitious.

There can be little doubt that the *Cantos* do not resolve in a clear manner, and that it is difficult to find a structural vision to the endeavor. It is possible, and perhaps probable, that Pound never had a clear conclusion in mind, nor articulated a precise form that the final work should assume. The present author does not dispute the common scholarly reading that the *Cantos* are ultimately an assemblage of poetry, some of it exquisitely crafted, that does not have a unifying structure or evident common link. Yet it is precisely because there is no unity of vision, no attained goal, and no specified structure that it is intriguing to consider the *Cantos* as representing the genre of the failed or the impossible quest. Whether the individual on the journey has a specific destination (say, Canterbury) or a specific goal (the grail, or a paradise, heavenly or terrestrial) is less significant than the integrity of the quest itself. In this sense, the *Cantos* do not seem simply to have collapsed because of a lack of vision or a failure of the will, but instead testify to the passion and integrity of the individual seeker, in this case Ezra Pound. Given the extraordinary ethical difficulties his various statements present to the scholar, it is worth asserting the evident sincerity of purpose and seriousness of intention to which the *Cantos* testify. If, as in this proposed reading, the *Cantos* ultimately represent an impossible or inconclusible journey, the integrity of the effort in itself becomes a manner of unifying structure. One cannot assess the poet as hav-

ing finished the work clearly; yet if the work was unfinishable, one may judge the sincerity and intensity of the attempted journey. In that sense, the failure of the *Cantos* to conclude with clarity does not diminish the magnificence and the significance of what went before.

BIBLIOGRAPHY OF WORKS CITED OR CONSULTED:

Kenner 1972: Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: The University of California Press, 1972.

Laughlin 1986: Laughlin, James. *The Master of Those who Know*. New York: New Directions, 1986.

Levenson 2011: Levenson, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 2011.

Pound 1948: Pound, Ezra. *The Pisan Cantos*. New York: New Directions, 1948.

Pound 1968: Pound, Ezra. *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII*. New York: New Directions, 1968.

Pound 2003: Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 2003.

Rainey 1997: Rainey, Lawrence (ed.). *A Poem Containing History: Textual Studies in the Cantos*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

NANA GONJILASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Pillar of Light” – a Symbol of Spiritual light and Twentieth-Century Georgian Writing

In the work – The “Pillar of Light”- a Symbol of Spiritual Light and Twentieth-Century Georgian Literature – the paradigm of a “pillar of light” has been found and studied in the literary works of the twentieth-century Georgian writers; their relations to biblical archetypes are shown, their peculiarities, a new understanding and attempts of interpreting are revealed. It has been stated that together with biblical it is possible to imply in them mythical, Christian or the flow of literary figurativeness proper. The consideration of the compositions once more evidences that a symbol of the “pillar of light” is a phenomenon constantly accompanying Georgian writing and it creates the possibility of multifaceted reading.

Key words: “The Pillar of Light”, Spiritual light, georgian literature.

ნანა გონჯილაშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ნათლის სვეტი“ – სიმბოლო სულიერი ნათლისა და XX საუკუნის ქართული მწერლობა

წინამდებარე ნაშრომი ერთგვარად ასრულებს „ნათლის სვეტის“ პარადიგმის კვლევას, რომელიც V-XVIII ს. ს-ის ქართული მწერლობის პერიოდს მოიცავდა.* საკითხის შესწავლამ წარმოაჩინა „ნათლის სვეტის“ ბიბლიურ არქეტიპთან მიმართებანი, განსახოვნების თავისებურებანი; ამავდროულად, მისი შემდგომი პერსპექტივები გამოკვეთა, რამეთუ „ნათლის სვეტის“ პარადიგმა, როგორც ცნობილია, მთელი ქართული მწერლობის და, ზოგადად, კულტურის თანამდევი ნიშანსვეტია.

ერთობ საინტერესო და მნიშვნელოვანია „ნათლის სვეტის“, იგივე „სვეტი-ცხოვლის“, პარადიგმის პერსპექტივების წარმოჩენა და შესწავლა XX ს-ის მწერალთა შემოქმედებაში; როგორ და რა შინაარსითაა იგი მოხმობილი, რა კონტექსტითაა მოწოდებული, ბიბლიური პარადიგმის კვალობაზეა გააზრებული თუ ახალი ინტერპრეტაციით წარმოჩენილი, ვლინდება თუ არა მასში ძველ ქართულ მწერლობაში შემუშავებული და დამკვიდრებული ტრადიციების გავლენა. ნაშრომში, შეძლებისდაგვარად, დაძებნილია „ნათლის სვეტის“ პარადიგმის ნიმუშები XX ს-ის შემოქმედთა მხატვრულ ნააზრევში, თუმცა მისი სისრულით წარმოჩენა ერთობ რთულია და ნაშრომს ამის პრეტენზიაც არ აქვს.

სახისმეტყველებისა და, კერძოდ, პარადიგმული სახისმეტყველების თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანია გალაკტიონტაბიძის პოეზია; საინტერესოა განსახოვნებათა მრავალმხრივი შინა-არსით, მათი „დამტყვენლობით“ და მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც მასში ტრადიციული პარადიგმები ახალ სახეკმნადობებად გარდაისახება და პერსპექტიულ სახე-იდევებს ქმნის, ყოველივე ერთად კი რეცეფციული ესთეტიკის სფეროს მიემართება.

* იხ. ჩვენი წერილი – „ნათლის სვეტის“ პარადიგმა „ვეფხისტყაოსანში“ (ქართული მწერლობის თხზულებათა განხილვის კონტექსტში), ძიებანი, თბ., 2014, XXXV, გვ. 114-133. „ნათლის სვეტის“ პარადიგმული სახისმეტყველება „ვეფხისტყაოსანში“ (XII-XVIII ს.ს-ის ქართული მწერლობის განხილვის კონტექსტში), რუსთაველოლოგია, VII, თბ., 2015, გვ. 7-28.

გალაკტიონის ერთ-ერთი საუკეთესო და ყველასათვის ცნობილი ლექსი – „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ – „ნათლის სვეტის“, იგივე „სვეტი-ცხოვლის“, პარადიგმას ეხმიანება. ლექსში პოეტი ყოფიერების საზრისზე, პოეზიაზე და მის სისხლხორცეულ განცდაზე გვესაუბრება. და ეს შინაგანი „ამუსიკება“, მთელ ქვეყანას რომ სწვდება, სისპეტაკის, თავგანწირული ბრძოლისა და მხედრული შემართების, „სიკვდიმდე გასატანი“ მღერისა და პოეტური ღირსებით სიკვდილის წადილი, უპირველეს ყოვლისა, პოეზიის სულითაა საცნაური, მისი სუნთქვითაა ნასაზრდოები, მისი განცდითაა „ნასიხარულევი“ და მისი სიყვარულითაა განმწმენდილ-ამაღლებული.

გალაკტიონისთვის პოეზია ნათელია, „შუქით შემობურვილი“, სიხარულისა და ბრძოლის სიმღერაა და „სვეტიცხოვლის შუქია“ –

თავდადებულ ბრძოლებისთვის ნახევარ
გზად დაღლილი არვის არ ვუნახივარ,
მარად მანთებს **შუქი სვეტიცხოვლისა:**
პოეზია – უპირველეს ყოვლისა!

(ტაბიძე 1973: 3)

„სვეტიცხოვლის შუქი“ სვეტი-ცხოვლის ნათელია, მიწიერების ზეცად ამყვანი; და ეს ნათელი გალაკტიონისათვის პოეზიაა, ღვთივ-სულიერების მომფენი და ღმერთთან მიმაახლებელი; პოეზია სულია ცხოველმყოფელი და სიცოცხლის, ყოფიერების ნათელი სვეტი.

„სვეტი ცხოვლის“ პარადიგმა გალაკტიონის კიდევ ერთ დიდებულ ლექსში – „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ – წარმოჩინდება, თუმც კი ლიტერატორ-მეცნიერთათვის და პოეზიის მოყვარული მკითხველისათვის იგი დღემდე შეუმჩნეველი დარჩა. ლექსის ერთ ნაკვეთში პოეტის აღფრთოვანებული სიტყვა-განცდა და მზერა ნიკორწმინდის ტაძრის ვითარცა ხუროთმოძღვრების მშვენიერი, დიდებული ქმნილების ჰარმონიულ წყობას მიემართება. სწორედ ამ პასაჟში იხილვება „ნათლის სვეტის“ პარადიგმა –

...აქ რომ თაღებია,
სვეტთა შეკონება,
ისე ნაგებია,
სიზმრის გეგონება.
ნეტა ვინ ააგო,
რა ნიჭმა ააგო,
რა მაღლმა ააგო
სვეტი – ნიკორწმინდა!

(ტაბიძე 1973: 492)

ნიკორწმინდის თაღთა მოყვანილობა და მოხაზულობა, „სიტყვის კონის“ გამოთქმელ „სვეტთა შეკონება“ პოეტის ცნობიერებაში სიზმრისეული ხილვის განცდას იწვევს. მისი ზეაღმსწრაფი აღფრთოვანება-გაოცება ტაძრის უცნობ მაშენებელს, მის ნიჭსა და „ხელოვანებას“ მიემართება და, უპირველეს ყოვლისა, ლეთიურ მადლს, რომლის ძალითა და შეწევნით აღიმართა და განსულიერდა, სრულიქმნა „ქვათა ჰარმონია“. ყოველივე ეს ნიკორწმინდას – „ნათლის სვეტს“ – შეესიტყვება და მის ამაღლებასა და ცხოველმყოფლობას, ზეაღმსწრაფ სულიერებას განასახოვნებს.

„ნათლის სვეტის“ პარადიგმა თავჩენიალია ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში, კერძოდ, ტიციან ტაბიძის ნოველაში „აჩრდილთა გოდება“. მასში აღწერილია მზის დაბნელების ყამი, რომელსაც ახლავს მეხისტეხა და სატანის „საშინელი ხითხითი“, ბელზებელის მიერ ჩამოკრული ზარების ხმა, მიწის ნიალიდან გამოსული და ჯოჯოხეთიდან სოფლად მლტოლველი ტარტაროზები. ეს დრო, როგორც პოეტი გვამცნობს, ქვეყანის პირველყოფილი სახის დაკარგვის და კოსმოსის ქაოსად ქცევის ყამია, „არყოფნის ღამე“, როდესაც ჩაიხა სოლომონის ტაძრის კრეტსაბმელი, მკვდრებმა დატოვეს საფლავები და აჩრდილები ქვეყნად ავიდნენ.

ტიციანის მიერ ზემოაღწერილი სურათი ერთგვარი აპოკალიფსური ხილვაა; „არყოფნის ღამე“ ესქატოლოგიური ყამის დადგომის დროა, რომელიც საბოლოოდ ყოფნა-არყოფნის ზღვარდამდები და განმსაზღვრელია. აღნიშნულის დამამონმებელია მზის დაბნელების, ბუნების რისხვის სურათი, სოლომონის ტაძრის კრეტსაბმლის „ჩახევა“ და სატანის „საშინელი ხითხითი“, თავისი მოვლინების ზარების რეკვით ქვეყნიერების მაცნე.

ხილვა გრძელდება და აჩრდილები შემოქმედს, რომელმაც ისინი საფლავებიდან გამოიხმო და დღის ნათლის ხილვას შეჰპირდა, ემუდარებიან, საუკუნო ლოდინი აუხდინოს, რადგან ისინი საფლავშიც მასზე ლოცულობდნენ, „ჩონჩხების ქნარზე“ უმღერდნენ საგალობელს, რომელიც ნაღვლიანი იყო, მაგრამ – „დაფერფლილი გულის ლოცვა“. აჩრდილები მიმართავენ უფალს: „გვალირსე ნათელი, – ცოდვილ სულთაც მოსწყინდათ საფლავის მდუმარება. ჩვენ გარიჟრაჟის ნახვა გვენატრება, ამ ბნელ ღამეშიც გაგვინათე **ნათლის სვეტი**, როგორც მოსეს უნათებდი არაბეთის უდაბნოში. შენი ბრძანებით მზემ სცნო ყამი დასავალისა. შენი ბრძანებით ის კვლავ ამობრწყინდება“ (ტაბიძე 1985: 359).

მოსხობილი ნაწყვეტიდან როგორც ჩანს, ჯოჯოხეთში მოხვედრილი ცოდვილი სულები, მეორედ მოსვლის საუკუნო ლოდინით დაქანცულნი, შემცნობნი საკუთარი ცოდვებისა და მონანულნი, უფლისაგან წყალობას და „გარიჟრაჟის“, ნათელი დღის მათთვის გამობრწყინებას ითხოვენ და ელიან. მათთვის ეს ნათელი ჯოჯოხეთისა და ჯოჯოხეთური ბნელი ღამის „ნათლის სვეტად“ განიცდება და წარმოდგება, რომელიც აჩრდილთ, მოსეს დარად, წარუძღვება და სამშვიდობოს გაიყვანს. ამდენად, ნათლის სვეტი მათი სულების მაცხოვრებელი „სვეტი-ცხოველია“, უფლის მზის ამობრწყინების დრო-ჟამის ნიშან-სვეტი.

ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით, „ნათლის სვეტი“ ტიციანის ნოველაში „აჩრდილთა გოდება“ თავის ბიბლიურ პარადიგმას ეხმიანება, რაც თავად ტექსტშია გაცხადებული. ტიციანის ნააზრევში განსხვავებული ხედვაც წარმოჩინდება; პოეტი ნათლის სვეტს ჯოჯოხეთიდან გამომხსნელ ფენომენად წარმოსახავს, თუმცა კი სიმბოლური გააზრებით შესაძლებელია, იგი კვლავაც ძველი აღთქმის მამამთავრის გზას დაეუკავშიროთ – მოსესა და ებრაელების ეგვიპტელთა ჯოჯოხეთიდან გამოსვლას და ნათლის სვეტის წინამძღვრობით აღთქმული ქვეყნისაკენ სვლას.

ახალ სახექმნადობათა თვალსაზრისით გ. ლეონიძის პოეზია ერთ-ერთი გამორჩეული ქართულ მწერლობაში. ამდენად, გ. ლეონიძის მხატვრული სიტყვა საყურადღებოა პარადიგმული სახისმეტყველების შესასწავლად, რამეთუ აქ ვლინდება პოეტი-შემოქმედის ნააზრევის მიმართება საყოველთაო უნივერსალიტთან, სახე-ნიმუშებთან და სახე-იდეებთან, რომლებიც პოეტის „ხელოვანებითა“ და ხელოვნებით აწმყოში ცოცხლდება, ახალ დატვირთვას იძენს და ამავედროულად მომავლის შემოქმედთა და მკითხველისათვის მრავალსახეობრივი წაკითხვის დასაბამი ხდება. ამ მიმართებით საინტერესოა გ. ლეონიძის პოეზიაში „ნათლის სვეტის“ პარადიგმის განსახოვნების წარმოჩენა-შესწავლა.

პოეტი ლექსში – „დავით აღმაშენებელს“ – ქებას ასხამს გვირგვინოსნის დიად საქმეებს: საქართველოს განმტკიცებას, დერბენდიდან დარიალამდე „რკინის კარის შებმას“, მის აღმშენებლობით ღვანლს, რომელიც პოეტის დრომდე „დაუმდნარია“ და ქვეყანას კიდევ ატყვია. გ. ლეონიძე აღფრთოვანებით მიმართავს დავით მეფეს, რომ მას, „დაუდგრომელ მხედარს“, წინამორბედაგან ვერვინ ვერ შეედრება, ვერც საქმითა და ვერც სიბრძნით. სამშობლოსათვის „აღმდგარი ლომი“, „ხმალანვდილი“ დავითი, ყველა რჯულის მომხდურს თავზარს სცემდა. პოეტის თქმით, დავით აღმაშენებელი დაუსრულებელ ბრძოლებში

საქართველოს მომავალს ჭკრეტდა, მის ხვალინდელ დღეს ამზადებდა. ზემოაღნიშნული ღვანლის გამო, გ. ლეონიძე მას „ფრთიან ვეფხვს“ და „ნათლის მხედარს“ უწოდებს, რომელიც საქართველოს „სვეტად იღა“:

აბჯრის ჩხერაში, ხმალთა ელვაში,
მზერდი მომავალს შორს გამხედარი
და იდექ **სვეტად** საქართველოსი,
ვეფხვი ფრთიანი, ნათლის მხედარი.

(ლეონიძე 1980: 207)

გ. ლეონიძე, მოხმობილი სტროფის მიხედვით, დავით აღმაშენებელს „საქართველოს სვეტს“ უწოდებს. იმთავითვე უნდა აღნიშნოს, რომ მსგვსი სახელდება არაერთგზის გვხვდება ქართულ მწერლობაში და არა მარტო ქართულში. თავისთავად „სვეტი“ ვერ წარმოაჩენს პიროვნების მნიშვნელოვნებას, მის სიდიადესა და აღმატებულობას, თუ მასში სხვა შინა-არსი არაა საგულეველი. „სვეტის“ პიროვნებასთან მიმართებას სხვადასხვა რელიგიათა და კულტურათა მსოფლხედვის მიხედვით, სხვადასხვაგვარი დატვირთვა ენიჭება. მათგან ქართული მწერლობისათვის უმთავრესი მითოსური (უმეტესწილად, ქრისტიანული მოდიფიცირებით) და ბიბლიური პარადიგმული სახისმეტყველებაა. გ. ლეონიძის ლექსშიც დავით აღმაშენებლის „საქართველოს სვეტად“ ხმობა ბიბლიური თვალთახედვითაა გასააზრებელი და „ნათლის სვეტის“ პარადიგმის კვალობაზეა ამოსაცნობი. ლექსის შინაარსი ამგვარ ნაკითხვას გვკარნახობს. უპირველეს ყოვლისა, თავად დავით აღმაშენებლის პიროვნება, მისი ღვანლი და „მოქალაქეობა“ ამ სახელდების ამოსავალი და განმსაზღვრელი. საქართველოს „თანამდევნი და უკვდავი სული“ – ილიას ეს სიტყვები სავსებით შეესატყვისება მეფე-პოეტსა და გვირგვინოსანს. „საქართველოს სვეტი“ იგივე სვეტი-ცხოველია, ნათლის სვეტია, ერის წინამძღოლი, მფარველი და გზის დამსახავი. ამდენადაა იგი, პოეტის თქმით, „ნათლის მხედარი“, იგივე წმინდა მხედარი. გამორჩეული პიროვნების „ნათლის სვეტის“ სახეკმნადობით წარმოდგენა, როგორც უკვე აღინიშნა, განსხვავდება აგიოგრაფთა განსახოვნებისგან და რუსთაველის შემოქმედებას უკავშირდება.

„ნათლის სვეტის“ პარადიგმის მსგავსი გააზრება წარმოჩინდება გ. ლეონიძის ლექსში – „აკაკისადმი“. პოეტი აკაკი წერეთელს სიმღერისა და ლექსის „მეფეს“, „ნახევარღმერთს“ უწოდებს, რომლის ქნარით საქართველო „დამაგრდა“, გაძლიერდა, გაერთიანდა. გ. ლეონიძე მიმართავს „საქართველოს ბუღბუღს“, რუსთაველის ქნარით „აჟღერებუღს“ და მას, დავით აღმაშენებლის დარად, ერის დიდების ნათელში მდგარ „სვეტად“ მიიჩნევს –

სამშობლოს სუნთქვით გაღვიძებულ,
შენში აჟღერდა რუსთველის ქნარი,
შენ – ბედნიერო,
შენ – დიდებულო,
ერის **ნათელში სვეტად** ხარ მდგარი!
(ლეონიძე 1980: 333)

გ. ლეონიძე, როგორც მოხმობილი ტაეპებიდან ჩანს, „სვეტთან“ „ნათელს“ აღარ მოიხმობს, რადგან ის თავისთავად იგულისხმება. ამასთანავე, მას წინ უძღვის „ნათელი“, ერის ცხოვრების დიდების, ბრწყინვალეების გამომსახველი. ამდენად, ეს „სვეტი“ ნათელში მდგარი, ნათელმოსილი, ცხოველმყოფელი სვეტია, „ნახევარღმერთი“, „დიდებული“ აკაკისა და მისი პოეზიის სახე-სიმბოლო. გ. ლეონიძე „რუსთველის ქნარით აჟღერებულ“, შთაგონებულ და „ამუშისკებულ“ აკაკის, დავით აღმაშენებლის დარად, რუსთველისეული „ნათლის სვეტის“ განსახოვნებით წარმოგვიდგენს, რომლის არქეტიპი, რა თქმა უნდა, ბიბლიურია.

ლექსის მომდევნო სტროფებში „სამშობლოს სუნთქვით გაღვიძებული“ აკაკი დაუცხრომელ მებრძოლად, ქვეყნის „ჭირისუფლად“, მისი ბედის „ბერ დარაჯად“, სიკვდილის შემდგომაც ხმალშემართულ მეომრადაა წარმოდგენილი, რომელმაც ხალხის გულში ჰპოვა სავანე და სასუფეველი. გ. ლეონიძე „ნახევარღმერთს“ კვლავაც ღვთაებრივი ნათლის მფენლად სახავს, რომლის ბადალს საქართველო სხვას ვერ ინატრებს –

და ქართლმა შენებრ სხვა ვინ ინატროს,
შენებრ უკვდავი ნათლის მფენელი!
(ლეონიძე 1980: 334)

დამონმებულ სტროფებში მოხმობილი სიტყვები – „მღვიძარება“, „ნათელი“, „ნათლისმფენელი“, „სვეტი“, „სუდარა“, „სასუფეველი“, რომლებიც აკაკის სახეს მიემართება, ქრისტიანული დატვირთვის შემცველია და ერთიანი შინა-არსითაა წასაკითხ-აღსაქმელი. „ნათლის მფენელი“ და „ნათელში სვეტად მდგარი“ – ამგვარია აკაკის პიროვნების ლეონიძისეული განსახოვნება, ნათლის ესთეტიკის პრინციპთა კვალობაზე წასაკითხ-ამოსაცნობი.

„სვეტი-ცხოვლის“ პარადიგმული სახისმეტყველების თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა გ. ლეონიძის ლექსი „სვეტიცხოველი“, რომელშიც სვეტი-ცხოვლის ტრადიციული გააზრებისგან განსხვავებული პოეტური ხედვა და მისი შინა-არსის ახლებური ინტერპრეტაცია წარმოჩინდება. პოეტი ამგვარად მიმართავს სვეტი-ცხოველს –

აღვის შტო იყავ, სარო, ლამაზი,
მოგკვეთეს თურმე, ზეცას ნახველი...
სადა ხარ, მტკვარზე მოჭრილო ხეო,
ნუთუ არ წაგყვა მიწის ნაღველი?
ჩამო, აჰყვავდი... ბრწყინავს მაისი,
ყველა ხეების გამომჩარხველი...
(ლეონიძე 2008: 55)

ლექსის შინაარსი სვეტი-ცხოვლის, ვითარცა უფლის საფლავზე აღმოცენებული ხის, ღვთაებრივი ძალით აღმართულ-დაფუძნებული სინმინდის, სვეტიცხოვლის მთავარი ბურჯის, ქართველთა ეროვნული საზრისისა და სულიერების გამომხატველი სახე-იდების სრულიად სხვაგვარ გააზრებას გვთავაზობს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსის მიხედვით, მოკვეთილი ხე აღვისაა, „სარო ნაზარდი“ (ვფიქრობთ, ამგვარად უნდა გავიაზროთ პირველ ტაეპის შინაარსი, სხვაგვარად – „ალვა“ და „სარო“ ერთი და იგივე ხე ვერ იქნება), განსხვავებით „ნმ.ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებში წარმოდგენილი ცნობისა – „და მოჰკუეეთეს ნაძუ იგი და შემზადეს სვეტად. და ძირთა მისთა ზედა დადვეს საფუძველი ეკლესიისა“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1963: ტ 138) და „მახლობელ არს ადგილი იგი ნაძუსა მას ლიბანით მოსრულსა და მცხეთას დანერგულსა“ (იქვე, ტ 130). „ნმ.ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებში აღვის ხეზე საუბარია მცხეთის პატიოსანი ჯვრის აღმართვის შესახებ თხრობისას – „და იყო ხილვაჲ მისი შუენიერ და სულ-ჰამო, ვითარცა სმენით ვიცით ხისა მისთჳს აღვისა...“ (იქვე, ტ 148). ფაქტობრივი თვალსაზრისით, საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ ამ აღვის ხისგან მაისის თვეში შეუქმნიათ ჯვრები და კიდევ აღუმართავთ – „თუესა მაისსა ერთსა შეიქმნნეს ჯუარნი ესე და შუდსა მის თჳსასა აღემართნეს ჳელის დადებითა მეფისაჲთა...“ (იქვე, ტ 148); ლექსის მიხედვითაც გ. ლეონიძე აღვის ხეს მიწაზე დაშვებას სთხოვს სწორედ მაისის თვეში. ამასთანავე, საჯვრე აღვის ხისა და ლეონიძისეული აღვის სვეტის მსგავსება მათს სილამაზე-მშვენიერებაში ვლინდება („და იყო ხილვაჲ მისი შუენიერ და სულ-ჰამო, ვითარცა სმენით ვიცით ხისა მისთჳს აღვისა...“ და „აღვის შტო იყავ, სარო, ლამაზი...“). ამდენად, ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიხედვით, ლეონიძისეული სვეტი-ცხოვლისათვის მოკვეთილი ხის აღწერილობა „ნმ.ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებში საჯვრე აღვის ხის შესახებ მონათხრობს უფრო მსგავსობს, ვიდრე – ლიბანის ნაძვისაგან შემზადებული სვეტისას. ვერ ვიტყვით, პოეტმა რა მიზნით შეცვალა სვეტი-ცხოვლის ხის სახელი,

ყოველ შემთხვევაში, წარმოუდგენლად გვეჩვენება, რომ ზემოაღნიშნული ძველი ქართული მწერლობის მკვლევარ პოეტს არ სცოდნოდა.

ლექსის შემდგომი პასაჟები სვეტის შესახებ გ. ლეონიძის არა-ორდინალურ ხედვას გამოკვეთს. პოეტის წარმოსახვაში მოკვეთილი სვეტი ზეცადაა აწვეწულ-ამაღლებული და მოწყვეტილია მიწიერებას, რაც ხასგასმითაა გამოკვეთილი პოეტის შემდეგ სიტყვებში – „ნუთუ არ წაგყვა მიწის ნაღველი?“. „ზეცას წასული“ ხისადმი (სვეტისადმი) გ. ლეონიძის მიმართვაში მისი ქვეყნად ჩამოსვეტების ერთგვარი თხოვნა-სურვილი ისმის. პოეტი სვეტს მიწიერი დრო-ჟამის (მაისის) დადგომით და მშობლიურ სივრცულ გარემოში დაბრუნებით ამქვეყნად აყვავება-გახარებას სთავაზობს. ლექსის ამგვარი შინაარსის აღქმა-გაცნობიერება ძალზე რთულია. ერთი მხრივ, იგი სვეტი-ცხოველის ხეს მიემართება, თუმცა მასში სვეტი-ცხოველის არსი და საზრისი სრულიად გამქრალია, მხოლოდ ალვა-სარო და მისი მოკვეთა შეგვაგრძნობინებს სვეტი-ცხოველთან დაკავშირებულ რეალიებს. გ. ლეონიძის მხატვრულ ნააზრევში სვეტი-ცხოველი თითქოს არც კი დაფუძნებულა თავის ხარისხზე და, შესაბამისად, არც სვეტიცხოველის ტაძრის აგებაა საგულვებელი. ეს „ლამაზი“ „ალვის შტო“ თითქოს ამქვეყნას „მოუკვდა“, მიწასთან განწყვიტა ყოველგვარი კავშირი. ამგვარი გააზრება სრულიად ეწინააღმდეგება სვეტი-ცხოველის საზრისს, ვითარცა მიწიერების ზეციერთან დამაკავშირებელ ღვთივსულიერ სინმინდეს, რომელიც უფლის საფლავს ემყარება და თავისი არსითა და სახელდებითაც ცხოველმყოფელია, აღყვავებული და „მორჩი კეთილი“. სვეტი-ცხოველის ამგვარი გააზრება მკითხველისათვის სრულიად მოულოდნელია და იმავდროულად დიდი ფიქრის აღმძვრელი, რაც, თავისთავად, მნიშვნელოვანია, მით უფრო, რომ ეს გ. ლეონიძის შემოქმედებას ეხება. იბადება კითხვები, ჩნდება ვარაუდები – რისი თქმა სურს პოეტს, რატომ წარმოსახა ამგვარად სვეტი-ცხოველი? პასუხი სხვადასხვაგვარი და, შესაძლოა, ურთიერთსაწინააღმდეგოც იყოს, ან საერთოდ არ ან ვერ გაეცეს პასუხი და იდუმალებით მოცულად და დუმილში განსაცდელად დარჩეს.

ჩვენი აზრით, გ. ლეონიძის პოეტურ წარმოსახვაში ამეტყველებულ „უცხო და საკვირველ“ ნააზრევს მითოსური „ხილვებისკენ“ მიყვავართ, ხის წარმართული კულტის ძირებთან; ამგვარ ფიქრს გვკარნახობს ისიც, რომ „წმ.წინოს ცხოვრების“ რედაქციებში სვეტად შემზადებული ხე წარმართული ქართლის მკვიდრთათვის გამორჩეულია თავისი არსითა და რაობით. სავარაუდოდ, გ. ლეონიძის სიტყვა-აზრი ამ ხეს დასტრიალებს და მისი პირვანდელი სახის ხილვას სურვილობს, იმ ხისას,

რომელიც გარდაისახა, ფერი იცვალა და „ახალი“ ხის, განმაახლებლის, განმაცხოვლებლის შინა-არსი შეიძინა.

გ. ლეონიძის პოეზიის სახისმეტყველება მრავალსახეობრივ ნაკითხვას ითხოვს. „სვეტიცხოვლის“ გააზრება-ანალიზი კვლავაც ბადებს რემინისცენციებს. ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით, როგორც უკვე აღინიშნა, საყურადღებოა „ნმ.ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებში მცხეთის ჯვრის აღმართვის სასწაულის აღწერა – „ჟამსა ღამისასა ვიხილეთ საშინელითა ხილვითა და თუალთ-შეუდგამითა ნათლითა ზეცით ქუეყანად შთამომავალსა ნიშსა ჯუარისასა და სუეტსა ამას ნათლისასა, ღამე ყოველ ზედა დადგრომილსა და რიჟურაჟუს ოდენ კუალად ბორუცუსა იმას ზედა ნელიად მიცვალებულსა და კუალად ქუეყანით ზეცადვე ამალღებულსა“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1963: C 149). მოხმობილი ნაწყვეტიდან ირკვევა, რომ ჯვრის აღმართვას სვეტი-ცხოვლის სასწაულებრივი ხილვა განაბრწყინებს, რაც თეოფანიის მაუნყებელია. შესაძლოა, გ. ლეონიძის ლექსის შინა-არსი „ნმ. ნინოს ცხოვრების“ ზემოაღნიშნული ეპიზოდის კვალობაზე გავიაზროთ. „მშვენიერ და სულ-ჰამო“, ნათელღებულ და „მოქცეულ“ ალვის ხის ჯვართან ცით ჩამოესვეტება ნათლის სვეტი და ერთსულოვნებით, ჯვარსახოვნებით დროჟამიერში მარადისობას განფენენ, მაისის თვეში „იყვავილებენ“ და „ჰამო“ სულსა და სურნელს მოჰფენენ მთელ სივრცულ გარემოს. ამგვარ გააზრებას შეესატყვისება „ნმ.ნინოს ცხოვრებაში“ საჯვრე ალვის ხის მოკვეთის შემდგომ აღწერილი სასწაული – „და დაადგრა ხმ იგი ოც და ათჩუდმეტ დღემდე, და არა შეიცვალა ფურცელი მისი, ვითარცა ძირსა ზედა მდგომარისა თავსა წყაროსასა, ვიდრემდის ყოველნი ხენი მალნარისანი შეიმოსნეს ფურცლითა და ხენი ნაყოფიერნი შეიმკვნეს ყუავილითა. მაშინ თთუესა მაისსა ერთსა შექმნნეს ჯუარნი ესე...“ (იქვე, C 148).

„სვეტიცხოვლის“ შინა-არსის გააზრებისათვის, ვფიქრობთ, საინტერესოა გ. ლეონიძისლექსის – „მეცამეტე საუკუნე“ – ერთი პასაჟის გახსენება, კერძოდ, ლექსის დასასრულს, როდესაც პოეტი „მონგოლური“ იერსახის მქონე ანგელოზის თბილისზე თავსდადგომას, სიმბოლურად, ქალაქის დაპატრონებას, მისი „გულის დაბეჭდვას“ წარმოსახავს, ნათქვამია –

და ქართლი განკვართული –
ნაპრალეებში,
მღვიმეებში
ჩააყენებს ნათელს.

(ლეონიძე 1978: 21)

მოხმობილ ტაეპებში ჩვენთვის საყურადღებოა „განკვართული ქართლის“ სახექმნადობა, რომელიც, სიმბოლურად, უფლის კვართისაგან, რწმენისაგან, განძარცვულ ქვეყანას მოასწავებს, მტრის ძალმომრეობით ღირსებააყრილს, შეგინებულსა და მიწასთან გასწორებულს; მომდევნო ტაეპთა შინა-არსში (ნათლის „ჩაყენება“-ჩამოსვეტება ქართლის სანახებში) კვლავ უფლის კვართით „შემოსვა“, რწმენის განახლება-აღდგომა იგულისხმება. ზემოაღნიშნულით იმის ჩვენება გვსურს, რომ გ. ლეონიდის პოეტურ წარმოსახვაში, სიმბოლურად, შესაძლებელია (დაშვებულია) ქართლის „განკვართვა“. ამისდა კვალობაზე „სვეტიცხოვლის“ ზემოაღნიშნული სახისმეტყველების გააზრებაც ხდება შესაძლებელი – სიმბოლურად, მოჭრილი ხის ზეცად „წასვლა“ შესაძლოა, ქართველთა ქრისტიანული საწმენოებისგან დაშორებას მიანიშნებდეს, პოეტის თხოვნა მისი მიწად ჩამოსვლისა და აყვავების შესახებ კი ერის სულიერი მზაობის, უფლის წიაღში მიბრუნების აღმნიშვნელი იყოს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ლექსში ტრაგიკული განცდა არ ჩანს, პირიქით, სილაღე და სიმსუბუქე უფრო იგრძნობა, რაც ერთობ არაორდინალურია ამგვარი გააზრებისათვის.

გ. ლეონიდის „სვეტიცხოვლის“ გააზრებისათვის საყურადღებო და მნიშვნელოვანია დავით გურამიშვილის „დავითიანში“ (კერძოდ, „დავითის შესხმა პირველი“) უფლის ჯვარცმის განსახოვნება –

ვითა ნამყენი, გამოსაყენი,
უკვდავებისა ხილთ მოსართლვედი,
უგბილთ იხილეს, არად იხილეს,
მოჰკვეთეს, ჰკადრეს: ავს ხილს იბემდი.
იგ მოკვეთილი, ნაყოფ კეთილი
ისევ განცხოვლდა, მე მით ვილხენდი,
მტრით დაცემული, ცეცხლს მიცემული
საგრილ-საჩრდილად მე მას ვირხევედი.
(გურამიშვილი 1955: 180)

დავით გურამიშვილი, როგორც მოხმობილი ნაწყვეტიდან ჩანს, უფალს „უკვდავების ხილის“ გამომღების, „ნაყოფ კეთილი“ „ნამყენის“ სახექმნადობად წარმოსახავს, რომელიც უკეთურთ და „მზედადგრომილთ“ მოჰკვეთეს, უბრალოს ბრალი დასდეს, მისი „კეთილი ნაყოფი“ „ავ ხილად“ მიიჩნიეს და ამ ბრალეულობით „მოჰკვეთეს“. „მტრით დაცემული“ მოკვეთილი ხე, დავითისათვის (ისევე როგორც მთელი კაცობრიობისათვის) ცხოველმყოფელ ხედ იქცა, სულის სალხენად და მეოხად, „საგრილ-საჩრდილობლად“.

უფლის ჯვარცმისა და აღდგომის გურამიშვილისეულ გააზრებას, ვფიქრობთ, ერთგვარად ეხმიანება გ. ლეონიძის „სვეტიცხოვლის“ სახისმეტყველება – უფლის კვართზე ამოზრდილი და სვეტიცხოვლის დედაბოძად შემზადებული ხის მოკვეთა, მისი ზეცად აღსვლა და შემდგომ მისი აყვავება-განახლებისკენ სწრაფვა.

დასასრულს დავძენთ, რომ ეს მხოლოდ ფიქრია, სიმბოლური გააზრება გ. ლეონიძის ლექსის შინა-არსისა, მცდელობა მისი იდუმალების ამოცნობისა, პოეტის ჩანაფიქრთან მიახლებისა. „სვეტიცხოველი“, ერთი შეხედვით, მსუბუქი და ლალი ფერებით მონოდებული პოეტური წარმოსახვაა, თუმც კი, როგორც წარმოჩინდა, ერთობ რთული სახისმეტყველების დამტევნელი სახე-სიმბოლოა.

„სვეტი-ცხოვლისა“ და „სვეტიცხოვლის“ სახისმეტყველება განსაკუთრებით საინტერესოააა წარმოჩენილი ქართულ მწერლობაში ერთ-ერთი გამორჩეული, თავისთავადი სიტყვისა და ხედვის შემოქმედის – ნიკოლოზ სამადაშვილის – პოეზიაში, რომელსაც მკითხველი არაორდინალურ და იდუმალებით მოცულ სამყაროში შეჰყავს, სადაც ძალზე რთული, ხშირად ამოუცნობი და ინტუიტურად საწვდომი, ლოგიკას დაუქვემდებარებელი აზრობრივი კონსტრუქციები და უაღრესად ტევადი სახექმნადობები „ბუდობს“.

ნ. სამადაშვილი ლექსში „სვეტიცხოველი“ ტაძარს საუკუნეთა სავანე-„საბუდრად“ სახავს, სადაც „დროთა ხაფანგია“ დაგებული, რაც ჟამიერის შეჩერების, დროის „დატყვევების“ სიმბოლოდ აღიქმება. ამ ზედროულ სივრცეს, პოეტის წარმოსახვით, ქმნის ქრისტიანთა გალობა, აქ დამარხული უფლის კვართი, ერეკლე მეფის, „პატარა კახის“ და სამშობლოსათვის შეწირულ მამულიშვილთა სამარხები. ლექსში ამგვარ ჰარმონიას უპირისპირდება „მსახვრალი“ დროის აგებობა, როდესაც „სამშობლოს კალთა შემოახიეს“ და „ხატებს თხუპნიდნენ მურით, ნახშირით“ (სამადაშვილი 2004: 151). ასეთ დროს, ნ. სამადაშვილის თქმით, სვეტიცხოვლის ტაძარი იყო მცველი, ჩასაფრებული მეომარი, ქართველთა ფარი და ხმალი, რომელიც „სამხედრო გზაზე უყელებს დუშმანს“ (სამადაშვილი 2004: 152).

ლექსში გადმოცემის სახით გახმინდება ამბავი მცხეთიდან იერუსალიმს წასული ებრაელი ელიოზისა, რომელიც ქრისტეს ჯვარცმას დაესწრო. პოეტი აღნიშნულ ფაქტს ამგვარად განასახოვნებს –

ის ებრაელი გოლგოთის მთაზე
ქრისტეს ჯვარცმასო როცა დაესწრო,
სვეტიცხოველმა ბევრი იტირა
და მტკვრის ნაპირზე მაშინ დაემხო.
(სამადაშვილი 2004: 152)

ვფიქრობთ, რომ მოხმობილი სტროფი ჯვარსახოვნებითაა წა-საკითხი. თავისთავად ცხადია, რომ პირდაპირი, ჰორიზონტალური წაკითხვით, „სვეტიცხოველი“ ტაძარს არ გულისხმობს (აქ ქრისტეს ჯვარცმის პერიოდზეა საუბარი). ამ თვალსაზრისით, შესაძლებელია, პოეტი აქ სვეტი-ცხოვლის ხეს გულისხმობდეს, რომელიც შემდგომ უფლის ხელითა და წმ.ნინოს ლოცვის ძალით აღიმართა. მაგრამ ამგვარ წაკითხვასაც მხატვრული წარმოსახვის სფეროში შეეყვართ. ზემოაღნიშნული სტრიქონები მკითხველს უდიდეს ტკივილსა და სინანულს აზიარებს და მათ „სვეტიცხოვლის“ გლოვის თანაგანმცდე-ლებად აქცევს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოაღნიშნული პასაჟი გვახსენებს „წმ.ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებში დაცულ ერთ ეპიზოდს, როდესაც ელიოზის დედამ მცხეთაში გაიგონა ქრისტეს ჯვარცმისას სამსჯვალეზე უროს დაკვრის ხმა, „იკრჩხიალნა“, გოდების სიტყვები წარმოთქვა და აღესრულა – „ხოლო დედასა მისსა, ვითარცა ესმა ჳმაჲ, ოდეს პასენიკმან ჯუარსა ზედა სამშჳულსა დასცა კუერი მჳედლისაჲ იერუ-სალჳმს, აქა ესმა ჳმაჲდა იკრჩხიალნა მწარედ დედაკაცმან მან და თჳუა: „მშვიდობით, მეფობაო ჰურიათაო, რამეთუ მოჳკალთ თავისა მაცხოვარი და მჳსნელი, და იჳმნენით ამიერთგან მტერ შემოქმედისა. ვაჲ თავსა ჩემსა, რომელ არა წინარჳ მოვკუედ, რომელმცა ესე არლა-რა სმენილ იყო, და არცა კნინ უკუანაჲსრჳ დავრჩი, რომელმცა მეხილვა ნათელი გამობრწყინვებული წარმართთა ზედა და დიდებაჲ ერისა ისრაჳლისაჲ“. და ამას სიტყუასა ზედა შეისუენა დედაკაცმან მან, დედამან ელიოსისმან“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1963: 129). ნ. სამადაშვილის ლექსის დამონმებული სტროფი, როგორც ვხედავთ, სავსებით შეესატყვისება „წმ.ნინოს ცხოვრების“ ზემოაღნიშნულ პასაჟს. ამდენად, შესაძლებელია, ნ. სამადაშვილის პოეტური ხილვა სიმბოლურად გავიაზროთ – ელიოზის დედის მსგავსად, „სვეტი-ცხოველი“ გლოვობს უფლის ჯვარცმას და ამ შემზარავი ამბის გამო, „ემხობა“.

ზემოაღნიშნული სიმბოლური მიმართების პარალელურად, ვფიქრობთ, რომ მოხმობილ ტაქეებში გადმოცემული აზრი ვერტიკალური, ალეგორიული, თვალსაზრისითაა წასაკითხი და ამოსაცნობი. ცნობილია, რომ ქრისტიანობამ ვექტორული დროით ანტიკური ციკლური დრო შეცვალა. აქვე გასათვალისწინებელია დროის ვექტორულ და ციკლურ გაგებათა ერთიანობა. „ქრისტიანული დროის მთავარი საზრისი მარადიულობისაკენ სწრაფვაა, თანაც ყოველწლიურად მეორდება საკრალური მოვლენა, მაგალითად, ხარება, შობა, აღდგომა და ა.შ. ამით შეიგრძნობა დრო ჟამიერი და დრო მარადისი, „უჳამო ჳამი“.

„შებრუნებული პერსპექტივაც არაა ოდენ სივრცული რამ, ის დროული რაობაცაა: კონკრეტულად, ჟამიერ მოვლენაში შემოდის მარადიულობის უსაზღვროება. დრო სივრცულია და სივრცე დროული“ (სირაძე 2008: 5-6).

ჩვენი აზრით, ნ. სამადაშვილს ქრისტიანული დროის ამგვარი გაგებაც აქვს გათვალისწინებული და ამდენად, მოხმობილ სტრიქონებში, ერთი შეხედვით, დროითი მოვლენების შეუსაბამობა საზრისს იძენს და, შესაბამისად, შინა-არსი მთლიანდება, დროთა კავშირი აღდგება.

ყოველივე ზემოაღნიშნული ხელს არ უშლის, მოხმობილ განსახოვნებაში სხვაგვარი შინაარსი ამოვიკითხოთ – პოეტი, შესაძლოა, „სვეტიცხოვლის“ „დამხობას“ თავის ეპოქას უკავშირებდეს, კომუნისტური რეჟიმის პერიოდს, როდესაც სისხლით შეიღება ქვეყანა, როდესაც ეკლესია-მონასტრები და ტაძრები დაემხო-განადგურდა და როდესაც ქრისტე „მოკლეს“. ამგვარი ნაკითხვით, შესაძლებელია ფიქრი იმისა, რომ პოეტმა ბოლშევიკთა მიერ ჩადენილი ანტიქრისტიანული ქმედებები, სიმბოლურად, ებრაელთაგან ქრისტეს ჯვარცმის ამბად წარმოსახა, რასაც „სვეტიცხოვლის“, ქართული ქრისტიანული ეკლესიის უმთავრესი ბურჯის, „გლოვა“ და „დამხობა“ მოჰყვა. კომუნისტურ საქართველოში მართლაც დაემხო და შეიბღალა რწმენა – „სვეტიცხოველი“. ამგვარ გააზრებას ეთანხმება ლექსის წინარე და მომდევნო ტაეპთა შინაარსი. როგორც უკვე ითქვა, ლექსის დასაწყისში წარსულს აწმყო ენაცვლება და სვეტიცხოვლის დიდებას „კალთაშემოხეული“ სამშობლოს და მურით „გათხუპნული“ ხატების დრო მოჰყვება. აღნიშნულს სვეტიცხოველთან დაკავშირებული ჩვენთვის საყურადღებო ტაეპები მოსდევს. ლექსის დასასრულიც მოვლენებს ამთლიანებს –

მას აქეთია არმაზის კერპი,
ჩუმად უცქერის კოდმანის კლდიდან,
სისხლით გასვრილი წარმართ ხელებით,
სვეტიცხოველის ლოცვებს კიკინან.

(სამადაშვილი 2004: 152)

ამგვარი დასასრულით ნ. სამადაშვილს შესაძლოა იმის თქმა სურს, რომ არმაზის კერპი ცნობიერად არ დანგრეულა და როგორც „წმ. ნინოს ცხოვრებაშია“ აღნიშნული, „მისი ადგილი შეუძრავ არს“ (ამ სიტყვებს წარმოთქვამს მირიან მეფე არმაზის ნგრევის შემდგომ – C 132); რომ სისხლისმსმელი არმაზის ბუნების (გავიხსენოთ, რომ არმაზი ყრმათა სიცოცხლეს ითხოვდა მსხვერპლად) გამოვლენა ყოველ დროშია შესაძლებელი, მით უფრო, პოეტის თანადროულ ეპოქაში, კომუნისტური, დესპოტური რეჟიმის ბატონობის ჟამს; „სისხლით გასვრილი

წარმართ ხელებით“ – სავსებით ესადაგება მათს ქმედებებს, ხოლო „სვეტიცხოვლის ლოცვების კიკნა“ მათი საქმიანობის ჰუმანისტური პრინციპებით შენიღბვას ან მათი „სანიმუშო“ ზნეობისა და მორალის „ძალმოსილებით“ ქრისტიანული რწმენის, ქრისტიანული სინმინდების შთანთქმას უნდა გულისხმობდეს.

„ნათლის სვეტის“ პარადიგმა ანა კალანდაძის პოეზიაშიც იხილვება. პოეტი ერთ უსათაურო ლექსში თავის სულიერ განცდებსა და სურვილებს გვიჩვენებს; უფალთან სიახლოვის სიშორის ტკივილს, მისი სახის ხილვის, მასთან საუბრის „სიხარულის ენის“ დაგინყებას წუხს; შენატრის იმ ადამიანს, ვისაც უფლის ხმის გაგონება, მისი ცეცხლოვანი მოსასხამის ხილვა ეღირსება –

დამგინყდა ენა სიხარულისა
და სახე მისი და თვალთა ბრწყინვა,
ხმა, მოსასხამი ცეცხლისმიერი
ნეტარ, ვის მოხვდეს კვლავ მისი ხილვა!
(კალანდაძე 1976: 111)

ლექსის მომდევნო სტროფში ლირიკული გმირი მის მიმართ ნათქვამ უფლის სიტყვებსაც გვიჩვენებს –

მრქვა, – ჰა, საყდარი ჩემი მაღალი,
დამკვიდრებული ზე **ნათლის სვეტი**
აღვედ, იყავი ზეთ თანაზიარ!
მივუგე, ვინც შენ გიხილოს, ნეტარ!
.....
გამგინყდა ხატი სიხარულისა...
(კალანდაძე 1976: 111)

სწორედ უფლის სიტყვებში იხილვება ნათლის სვეტის პარადიგმა, ვითარცა ღმრთის სავანე-საყდრის „მკვიდრი“ დედა-ბოძი. უფალი სევდა-სინანულით აღვსილ სულს უფლებას აძლევს მასთან მიახლებიას, მისი ზეთის „თანაზიარობისა“.

საფიქრებელია, რომ მოხმობილ სტროფში „ზეთის“ ხსენება მირონმდინარე „სვეტი-ცხოველს“ უნდა უკავშირდებოდეს, რომელთანაც მიახლება და ხელისშეხება, როგორც „წმ.ნინოს ცხოვრების“ რედაქციები გადმოგვცემენ, სულისა და ხორცის ღვთაებრივთან ზიარების, სულისა და ხორცის კურნებისა და სიმრთელის საწინდარია.

ღვთის სიტყვების პასუხად პოეტის მადლიერებით აღვსილი ხმა ისმის, რომელიც უფლის ხილვის ბედნიერებით თავს „ნეტარად“ მიიჩნევს, თუმც კი დასასრულს ლექსის პირველ ტაეპში გამოთქმული ნუხილი („დამვიწყდა ენა სიხარულისა...“) ისმის – „გამვიწყდა ხატი სიხარულისა...“. ლექსის პირველი და ბოლო ტაეპები ლირიკული სუბიექტის განწყობით ერთმანეთს მსგავსობს, მათ მხოლოდ წყვილები „დამვიწყდა“ და „განვიწყდა“, „ენა“ და „ხატი“ განამსგავსებს, თუმც კი შინა-არსი ერთია. პირველ შემთხვევაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოეტს უფალთან საუბრის ენა, „ენა სიხარულისა“, დაავიწყდა; მეორეგან „გა“ ზმინისნინის მოხმობა „დავიწყების“ კონტექსტს ერთგვარად ცვლის. საფიქრებელია, რომ „განვიწყდა“ განშორებასაც გულისხმობს და იმავდროულად დავიწყებასაც. ამდენად, ანა კალანდაძის სიტყვებში, ჩვენი აზრით, უფლის სახე-ხატს დაშორებისა და უფლის სახე-ხატის დავიწყების სევდა-ნუხილი ისმის.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიხედვით როგორც ჩანს, ანა კალანდაძის ლექსში მოხმობილი „ნათლის სვეტის“ პარადიგმა ტრადიციულია და იგი უფლის მყოფობის ნიშან-სვეტია, ღვთაებრიობის სიმბოლო და სახე-იდეა. აქვე საცნაურდება ნათლის სვეტის ანა კალანდაძისეული „ქართული“ ხედვა – ნათლის სვეტი უფლის სავანის დედაბოძად განიცდება, ვითარცა „სვეტი-ცხოველი“ – სვეტიცხოველის ბურჯად.

„ნათლის სვეტის“ პარადიგმის წარმოჩენა-შესწავლის თვალსაზრისით საინტერესოა ი. ნონეშვილის პოეზია, რომელშიც აღნიშნული პარადიგმა არაერთგზის ვლინდება. ლექსში – „რომ მზეში დარწეულიყო“ – პოეტი ქებას ასხამს სიქველეს, მამაცობასა და თავგანწირვას უცნობი ჯარისკაცისას, რომლის ნეშტის თბილისში დაკრძალვას „საქართველო...ვით მგლო-ვიარე მშობელი“ თავს ადგა. პოეტის თქმით, ჯარისკაცის იარები და ნატყვიარი „სხვა შუქით შემოსილია“; ჯარისკაცის გმირობა და ქართველთათვის საკუთარი ოცი წლის სიცოცხლის „განანილება“ მას უცნობელობიდან ყველაზე ცნობილ ქართველ ჯარისკაცად აქცევს. ი. ნონეშვილი ჯარისკაცის მხედრულ დიდებას „მზის სვეტის“ ბრწყინვალეობით ამონებებს –

თავს დასდგომია

მზის სვეტად

ნათელი

ჩაუქრობელი...

დგას საქართველო

მის ნეშტთან,

ვით მგლოვიარე მშობელი

(ნონეშვილი 1982, ტ. I: 207)

პოეტი ლექსის მომდევნო და დამასრულებელ ტაეპებში ჯარისკაცის სამარეს ნათლით მოსავს და მასში ჩასვენებულ მზის შუქს გმირის დაფნით შემკობის სიმბოლოდ გაიაზრებს, გუშაგად მდგარი მარადისობა კი ჯარისკაცის სახელს უკვდავყოფს.

დამონმებული ტაეპების მიხედვით ცხადად წარმოჩინდება, რომ ი. ნონეშვილის მიერ მოხმობილი „მზის სვეტი“ იგივე „ნათლის სვეტია“, „ნათელი ჩაუქრობელი“, რომელიც სამშობლოსათვის შეწირულ მხედარს მარადისობასთან აზიარებს. უცნობი ჯარისკაცის ცხედარზე მდგარი „ნათლის სვეტი“ უფლის ნიშან-სვეტია, გმირის ღვთიურობასთან ზიარების დამამონმებელი. ამდენად, ი. ნონეშვილის მიერ „ნათლის სვეტის“ ამგვარი გააზრება გარკვეულწილად ბიბლიურ პარადიგმას მიჰყვება და კიდევ ერთხელ გამოკვეთს აზრს, რომ სამშობლოსათვის შეწირულ ერისშვილთა სიცოცხლე ღვთივკურთხეულია და რომ „ნათლის სვეტის“ თავჩენისათვის დრო-სივრცული ზღვარი არ არსებობს.

ი. ნონეშვილის ლექსი – „მისი სურათი ნაპოვნი არის...“ – ნიკოლოზ ბარათაშვილს ეძღვნება. პოეტი მამადავითზე „გვიანი მთვარის“ „მოღლილი სხივის“ გარდატეხას ბარათაშვილის შავი ზღვის დარ თვალთ აგონებს, „უძირო სევდის ნათლის“ დამტევენელს; საარაგვოდან „დაბერილი“ და მცხეთას მინვდენილი ქარის ქროლას და მტკვრის ხმას კი მის სუნთქვად სახავს. სვეტიცხოვლის ტაძარში მდგარი და ერეკლე მეფის საფლავს მაცქერალი ი. ნონეშვილი გვიზიარებს თავის განცდებს და ეს განცდები ნათლის სვეტსა და ნ. ბარათაშვილის ფიქრს უკავშირდება –

როს სვეტიცხოვლის ტაძარში მდგარი
ერეკლეს საფლავს მდუმარედ უმზერ
და **ნათლის სვეტი** გეცემა გულზე,
მგოსნის ფიქრი და ხმა იღუმალი
შენში გადმოდის უხილავ ძალით.
მისი სურათი ნაპოვნი არის!
(ნონეშვილი 1982, ტ. I: 97)

მოხმობილი ნანყვეტის მიხედვით, პოეტის სივრცული გარემო ღვთაებრიობითაა აღვსილი; სამი სინმინდგ განსაზღვრავს მის სულიერ ყოფას – სვეტიცხოვლის ტაძარი, ერეკლე მეფის საფლავი და ნათლის სვეტი. და ამ დრო-სივრცულ უსაზღვროებაში პოეტის არსებაში ნიკოლოზ ბარათაშვილის იღუმალი ხმა და ფიქრი ღვთაებრივი ძალით გადადის, მასში განსულიერდება და გაცხოველდება.

„ნათლის სვეტის“ იგივე „სვეტი-ცხოვლის“ ზემოაღნიშნული პარადიგმა ღვთაებრივი სინმიდის, ღვთაებრივი მადლის გადმოსვლის ნიშან-სვეტია, რომელიც პოეტს ზეაღმსწრაფი სულიერებით მსჭვალავს და უხილავ გრძნობა-განცდებთან აზიარებს.

„ნათლის სვეტის“ პარადიგმა ი. ნონეშვილის სხვა ლექსშიც – „ფიქრები რუსთაველის ძეგლთან“ – წარმოჩინდება. პოეტის ფიქრი და სიტყვა მოსკოვში აღმართულ რუსთაველის ძეგლს მიემართება, რომელიც ორი ერის მეგობრობისა და ძმობის სიმბოლოდ აღიქმება. ი.ნონეშვილი ქებას ასხამს რუსთაველს – ქართველთ ბურჯს, დიდებას, სიბრძნეს, სიუხვესა და სიღარბაისლეს – რომლის ხმა რუსეთშიც გაისმის. პოეტის წარმოსახვაში ქვაში გამოწვეული რუსთაველი „ამაყად მდგარი“ და „პირმოციწინარე“, მის მხრებზე კი ნათლის სვეტია გაბრწყინებული –

დგახარ ამაყად
პირმოციწინარე,
შენს მხრებზე
ნათლის სვეტი კიაფობს,
როგორც მტკვარი და მოსკოვ-მდინარე,
უკვდავი ლექსით
დროჟამს მიაპობ.
(ნონეშვილი 1982, ტ. II: 118)

ი. ნონეშვილი „ნათლის სვეტის“ პარადიგმას, როგორც ჩანს, რუსთაველის სულიერების, სიდიადისა და ამაღლებულობის დამამოწმებელ ნიშან-სასწაულად მოიხმობს, რომელიც პოეტის „უკვდავ ლექს“ ღვთიურობით მოსავს და „დროჟამის“ გადამლახავს მარადისობასთან აზიარებს.

„ნათლის სვეტის“ პარადიგმა ი.ნონეშვილის ცნობილ ლექსში – „გვიყვარდეს საქართველო...“ – იხილება. პოეტი „მშობლიურ მხარეს“, საქართველოს ქება-დიდებას ასხამს და მოგვინოვებს, რომ „გვიყვარდეს საქართველო სიცოცხლეზე მეტად!“, გვნამდეს მისი სიმაღლე და უკვდავება, გვახსოვდეს სამშობლოსათვის თავდადებულთა, მამა-პაპათა დაღვრილი სისხლი. ი. ნონეშვილის წარმოსახვით, მისი დროის საქართველოში „სხვა სიო უბერავს“, მისი რესპუბლიკა „სხვა შუქმადლით ბრიალებს“ და ეს „შრომის სუფევასა“ და გარჯას, ადამიანთა სხვაგვარ მეგობრობა-ძმობას უკავშირდება. პოეტი ქებას არ იშურებს ერთგული და მარჯვე ადამიანების მიმართ; მათთვის, ვინც ქვეყნის წინსვლას შრომაში ხედავს, ვინც „ახალ ტემპსა და ხალისს“ ფეხი აუნყო. ი. ნონეშვილის თქმით, რევოლუცია ახალ გმირებს უხმობს,

ახალი სულისკვეთებით ნასაზრდოებ ადამიანებს ითხოვს. ლექსის დასასრულს და აღნიშნული მონოდების შემდგომ „ნათლის სვეტის“ პარადიგმაა წარმოჩენილი, რომელიც სამშობლოსათვის თავდადებულთა შეწირულ სიცოცხლეს უკავშირდება –

სისხლი თავდადებულთა
ჩვენს ძარღვებში სწვეთავს...

მათი კაცურკაცობა

გვადგას ნათლის სვეტად...

მათ თუ სისხლი დაღვარეს,

ჩვენ რა მოგვდის ნეტავ...

ჩვენ საქმით ვასახელოთ,

გვიყვარდეს საქართველო

და

გვიყვარდეს საქართველო

მეტად!...უფრო მეტად!..

(ნონეშვილი 1982, ტ. II: 186)

მოხმობილი ციტატის მიხედვით, საქართველოსა და ქართველებზე ნათლის სვეტის თავს დგომა ღვთის მფარველობის სიმბოლოა, მონობა იმ ღვანლისა, რომელიც სამშობლოსათვის თავდადებულმა გმირებმა თავისი სისხლით დაამტკიცეს, „მოიღვანეს“ და საქართველო „დედად წმინდათა“ აქციეს. სწორედამ გარემოების შესხენებით პოეტი ცდილობს ქართველთა გამოფხიზლებას და სამშობლოს „მეტად“ სიყვარულისაკენ მოგვიწოდებს.

ი. ნონეშვილის ლექსი „არაგვი მხრებზე გაგიდვიათ...“ ჟინვალჰესის მშენებლებს ეძღვნება. რაოდენ საკვირველი და მოულოდნელიც არ უნდა იყოს, „ნათლის სვეტის“ პარადიგმა სწორედ აქ არის თავჩენილი. პოეტი მიმართავს მშენებლებს –

... ბევრი რამ მსმენია...

ეს აღარ გამიგია,

მდინარე არაგვი მხრებით

მოგაქვთ ბიჭებს...

ვით სვეტი,

ცხოველი,

მხრებზე გაგიდვიათ

და თბილისისაკენ

დინჯად მოაბიჯებთ.

(ნონეშვილი 1982, ტ. II: 196)

ვფიქრობთ, რომ აქ „სვეტი ცხოველი“ მხოლოდ და მხოლოდ ვითარცა არაგვის წყლის ცხოველმყოფლობის, ფიზიკური სიცოცხლის მიმნიჭებელი სიმბოლოს მნიშვნელობითაა მოხმობილი და არა რაიმე ღვთაებრივის ან ღვთიურობასთან წილნაყარობის გამოსახატავად (თუმც კი ლექსში ჟინვალჭქისის მშენებლობა და არაგვის თბილისის წყალთან შეერთება ბევრისმსმენელი პოეტისათვის გაუგონარ და საოცარ, ზღაპრულ ამბავთან, არაკთან და ოცნებასთანაა გაიგივებული).

პარადიგმული სახისმეტყველების თვალსაზრისით საყურადღებოა ი. ნონეშვილის ერთი უსათაურო ლექსი (1941 წ.), რომელიც საქართველოს მიწა-წყლის, მისი განუმეორებელი სილამაზის, მთა-ბარისა და დაბლობების, კავკასიონის „დარახტული მთების“, ციხეებისა და ტაძრების, „მზედაკრული ვენახების“, „ნაპერნკლებად გაშლილი“ ვარსკვლავების და „თეთრ ღრუბლებში ანთებული ოქროს კვარის“ სადიდებადღეა. პოეტს სწამს, რომ სამშობლოს „დაჩრდილვასა“ და წართმევას ვერვინ გაბედავს, მას სტალინის „ერთ დაძახებაზე“ „ნამონთებული“ „ფიცნაჭამ“ ვაჟკაცთა გული და „მოკაშკაშე“ მახვილები დაიცავენ.

ლექსში საქართველოს „ძველთა-ძველი მიწა-წყლის“ საუნჯეთა, გრემისხევისა და კრწანისის დაბლობების, ბებრისციხის „ძვალბებერი“ გალავნის, ხსენებისას ყურადღებას იპყრობს „სვეტიცხოვლის სვეტმაღალი სიონი“. „სვეტმაღალი“, რა თქმა უნდა, სვეტიცხოვლის მთავარ სვეტსა და ბურჯს, „სვეტი-ცხოველს“ მიემართება, ხოლო მთელი ტაეპის შინაარსის გასაგებად სვეტი-ცხოველისა და სვეტიცხოვლის ტაძრის საზრისის გაცნობიერება, ამასთანავე მათ სახელდებათა გააზრებაა უცილობელი.

აღნიშნულ პრობლემატიკასთან დაკავშირებით უმნიშვნელოვანესია რ. სირაძის ნაშრომი – „სვეტიცხოველი, აია-სოფია და სიონი“ (სიმბოლოთა გააზრებისათვის) (ნიგნში – რ. სირაძე, კულტურა და სახისმეტყველება, გამომც. „ინტელექტი“, თბილისი: 2008). რ. სირაძე საუბრობს ამ სამი ტაძრის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე და მათ სვეტიცხოველთან მიმართებით განიხილავს. ნაშრომში აღნიშნულია, რომ „სვეტი-ცხოველი“ გულისხმობს საღვთო ჭეშმარიტებას, საღვთო, ანუ წმინდა სიბრძნეს („აია სოფიას“), რომელიც არის მაცხოვრებელი სიბრძნე, „ცხოველი ღვთის“ სიბრძნე. ასეთი შინაარსის შემცველია „სვეტი-ცხოველიც“ (სირაძე 2008: 67-68).

ცნობილია, რომ „აია-სოფია“ პირველად კონსტანტინე იმპერატორმა ააშენა. ტაძარს ორი სახელი ჰქონდა – „აია-სოფია“ და „სიონი“ („დიდი ღმრთისა ეკლესია წმიდა სოფია პირველად აღაშენა დიდმა კონსტანტინე სიონად, – და გამრავლა სუეტებითა მრავლითა“ – ო. ბერიძე,

ბიზანტიური ტრაქტატი სოფის ტაძრის აშენების შესახებ, თბილისი: 1982, გვ. 21). რ. სირაძის აზრით, „აია-სოფია“, „სვეტიცხოვლის“ ტაძრის პირველნიშნულ უნდა გამხდარიყო და ქართული ტაძრის სახელდებაში აია-სოფიას (წმინდა სიბრძნის) აზრი უნდა ჩადებულიყო. ამასთანავე, რ. სირაძე თვლის, რომ „აია-სოფია“ და „სვეტიცხოველი“ სოლომონის ტაძარს, ვითარცა სიბრძნის ტაძარს (აქ იდგა რჯულის კიდობანი, რომელშიც ინახებოდა დაფები ათი მცნებით), უნდა დაფუძნებოდა. ამასთანავე ზემოაღნიშნულ ტაძართა პირველნიშნულად ქრისტეს საფლავის ტაძარი (რომლის სახე სვეტიცხოველში ჩადგმული მცირე ეკლესიაა, უფლის კვართის, სიმბოლურად, უფლის საფლავის, ადგილას) და სიონი უნდა ქცეულიყო.

სიონი, როგორც ცნობილია, უმთავრეს ეკლესიათა ზოგადი სახელია. „სიონი“ დავითის გოდოლისა და ღვთისმშობლის მიძინების ადგილია. ძვ. ქართული თხზულებების მიხედვით, ღვთისმშობელს ქართლისადმი მოციქულებრივი მისია დაეკისრა. „სიონი“ ღვთისმშობლის ტაძრებს ეწოდებოდა. რ. სირაძის აზრით, „ამიტომაც შეიძლება სვეტიცხოვლისათვის ეწოდებინათ „სიონი“ (სირაძე: 2008).

და მართლაც, „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მიხედვით, სოფი დედოფალთან დაკავშირებით აღნიშნულია, რომ იგი მივიდა „მცხეთად ქალაქად და დიდებულად, ადგილად წმიდად სიონად, სახლად ღმრთისად (გვ. 103). აქვე აღნიშნულია „სიონისა კათოლიკე ეკლესია“ და „წმიდა სიონი“.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე საკვებით გასაგები ხდება ი. ნონეშვილის მიერ ლექსის ტაეპის – „სვეტიცხოვლის სვეტმაღალი სიონი“ – საზრისი.

დასასრულს შესაძლებელია ითქვას, რომ XX ს-ის მწერალთა შემოქმედებაში დაძვინილი „ნათლის სვეტის“ პარადიგმის შინაარსი, უმეტესწილად, თავისი ბიბლიური არქეტიპის გააზრებას მიჰყვება, თუმცა, რიგ შემთხვევებში, მას სცილდება და ახლებურ განსახოვნებებს გვთავაზობს. ამგვარ სახექმნადობებში ახალი სახისმეტყველების შინა-არსის წარმოჩენა ქართულ სიტყვიერებაში და, ზოგადად, ქართულ კულტურაში „ნათლის სვეტის“ პარადიგმის მნიშვნელოვნებაზე მეტყველებს. უმნიშვნელოვანესია ისიც, რომ აღნიშნული ეპოქის შემოქმედთა მხატვრულ ნააზრევში თავჩენილი „ნათლის სვეტის“ პარადიგმა მრავალხრივი ნაკითხვა-გაცნობიერების საშუალებას იძლევა და მკითხველის წარმოსახვისთვის მრავალხრივ პერსპექტივას ქმნის.

დამონებიანი:

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ. „დავითიანი“ (ალ. ბარამიძის რედაქციით). თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“, 1955.

კალანდაძე 1976: კალანდაძე ა. *რჩეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1976.

ლეონიძე 1978: ლეონიძე გ. *ლექსები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1978.

ლეონიძე 1980: ლეონიძე გ. „ლექსები, პოემები“. *ერთტომეული*. თბილისი: „მერანი“, 1980.

ლეონიძე 1980: ლეონიძე გ. *პოეზია, პროზა*. თბილისი: „ნაკადული“, 2008.

„მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1963: *ძეგლები*. ტ. I (რედ. ილ. აბულაძე). თბილისი: საქ.სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1963.

ნონეშვილი 1982: ნონეშვილი ი. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

ნონეშვილი 1982: ნონეშვილი ი. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

სამადაშვილი 2004: სამადაშვილი ნ. *ფერისცვალება*. საარქივო გამოცემა. თბილისი: შპს „ფორმა“, 2004.

სირაძე 2008: სირაძე რ. *კულტურა და სახისმეტყველება*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2008

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. *ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები*. თბილისი: „მერანი“, 1985.

OLENA GUSIEVA

Ukraine, Mariupol

Mariupol State University

The Old Poets’, or The Past as a Part of the Artistic Model of the World

A cycle ‘The old poets’, with multiply basis, mythological and earthbound one, is formed in poetic intertext. It includes biographical traits but recreates mythical image of poet of the Past. The generalized scheme of the cycle is a transition of ‘old poet’ into ‘poet of the past’. The old poet is ‘forgotten, sick, and lonely’; but ‘the poet of the past’ does not know oblivion. Artistic image of The Past, an intricate mosaic of poetic symbols, is based on the image of ideal man. Set of poetic images and plot schemes, associated with the past, are interpreted as a poetic tradition.

Key words: *image of poet, a cycle ‘The old poets’, poetic tradition*

ЕЛЕНА ГУСЕВА

Украина, Мариуполь

Мариупольский государственный университет

«Старые поэты», или прошлое как элемент художественной модели мира

В художественном мире время существует линейно, время бывает закольцованным («и повторится все, как встарь»), оно может застыть, повернуть вспять, обратиться в безвременье. Время прошедшее, и в особенности давнопрошедшее, превращается в символ, требующий «продолжения». Плюсquamперфект – это время давно прошедшее и потому совершенное. Уходящее в прошлое Настоящее утверждается как идеал (*что пройдет, то будет мило*). Можно сказать и так: идеал творится в настоящем, а в последующем принимается или отвергается. Два полярных сценария восприятия Прошлого воплощены в поэтическом образе-символе разрушенного храма. У Адама Мицкевича, в переводе К. Д. Бальмонта, храм забыт и отвергнут:

*Так видим мы порой – забытый храм стоит
В нём пусто и темно, в нём вечно сумрак веет
В нём Бог не хочет жить, а человек не смеет* (Мицкевич 1990).

М. Лермонтов предлагает совершенно иное восприятие образа: «*Так храм оставленный все храм, кумир поверженный все бог*». А стихотворение Таризла Чантурия «У развалин монастырских» – это плач по разрушенному храму, в нем происходит сокращение образа-символа до условного знака, а вернее, звука, т.к. единственная связующая нить с прошлым – зов ветра (Чантурия, 2015). С образом храма связаны две темы: разрушения идеала и рухнувшего идеала, традиция поддерживаемая и традиция отвергнутая, время как континуум или распад времен. Третью предлагает Н. С. Гумилёв – это тема возведения храма:

*Я – угрюмый и упрямый Зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле...* (Гумилёв 2001).

Художественный мир прошлого – замысловатая мозаика поэтических образов и средств, но в ее основе – идеальный человек золотого века

(«мечтали о веке златом»). В мировой поэзии сложился сложный мозаичный текст, обширнейшее художественное полотно, фокусом которого является образ поэта. В этом поэтическом интертексте можно выделить цикл «Старые поэты» (А. Церетели, Б. Брехт, А. Блок) с его многослойной основой: мифологической, в образе идеального человека прошлого, и бытийной. Последняя включает в себя биографические черты, по которым авторы «воссоздают не реальный, а мифологизированный образ поэта» (Лотман 1996: 107).

Ю. М. Лотман, подчеркивая высокую степень обобщенности поэтических сюжетов, дает перечень традиционно-лирических схем: сюжет эпохи Просвещения – «мир рабства – бегство героя – мир свободы», устойчивый романтический сюжет – изгнание как освобождение. Оба сюжета суть метафорическое перемещение в пространстве. Переведенные из пространственного во временное измерение, эти сюжетные схемы символизируют одновременность или регресс. Просветительский сюжет определяется Лотманом как «переход из одного состояния в другое, он имеет исходный и конечный пункты» (Лотман 1996: 107). Просветительский сюжет – это воплощенная идея времени: при этом поэтическое вчера – сегодня – завтра мыслится как восхождение, как прогресс. Продолжая этот ряд, сюжеты современности и постсовременности, этой, по определению самих творцов, мозаичной, фельетонной эпохи, можно определить как поэтический иллюзион, в котором автор жонглирует временами, как фокусник кольцами, переплетая и сцепляя их, и лишь посвященный может разъединить сплетенные кольца времени. Традиция рационального здесь проявляет себя в том, что литературовед Г.С. Петелин когда-то определил как «сознательно организованная бессознательность».

Пространственно-временная модель цикла «Старые поэты» определяется самим толкованием понятия «старинный» – созданный, возникший в старину и сохранившийся до сих пор. Старинный поэт – это имя, которое мы встречаем у А. Церетели («Я болен любовью к поэтам старинным»). Обобщенной сюжетной схемой цикла становится переход от «старого поэта» к «поэту старинному». Метафорическое начало мифологизации образа всегда индивидуально (поэт – пророк, поэт – воин и герой), его поэтическая канва соткана из мастерства, преемственности и предназначения: «стучались до Бога, до тайны» (Щербатов 2009). Старые поэты могут быть «забыты, больны, одиноки», поэты старинные не знают забвенья.

Образ старинного поэта – портрет, составленный из реальных лиц и их мифологизированной интерпретации. Он вбирает черты поэтов разных

эпох: у А. С. Пушкина он всплывает то как Овидий: «*Я сердцем следовал, Овидий, за тобою!*» (Пушкин 1978: 180), то как Данте: «*Зорю бьют. Из рук моих Ветхий Данте выпадает*» (Пушкин 1978: 291). А у Тициана Табидзе – уже как Руставели и Пушкин: «*и буду петь, подобно соловью, за память Пушкина, за славу Руставели!*». Образ старинного поэта воссоздается, меняя лица и образуя цепочку имен – хранителей поэтической традиции. Он служит основой цитации и образует поэтический интертекст: «*На холмах Грузии забрезжил уж рассвет, Арагва гонит волн валов громады, здесь, среди этих скал стоял поэт, и думы все о нём, как камнепады*» (Тхоров 2010).

Ассоциирующийся с прошлым набор поэтических образов, художественных моделей мира, обобщённых сюжетных схем осмысливается как поэтическая традиция. Прошлое перебрасывает мост к настоящему и будущему благодаря традиции и установившемуся канону. Традиция и канон, преемственность и творческие связи – каково соотношение этих понятий? Связь обнаруживается уже в их толкованиях. Под творческими связями понимаются творческие контакты, сходное и различное в освоении литературных форм, мотивов, идей, тем, а также межтекстовые связи (реминисценции, аллюзии, цитаты, вариации). Канон определяется как непреложное правило, как то, что является традиционной общепринятой нормой, обычаем, правилом. Эстетические каноны – совокупность художественных приемов и правил, господствующих в ту или иную эпоху.

Михаил Ямпольский, анализируя работу американского литературоведа Харольда Блума «Западный канон», созданную в 1994-м, пишет, что само понятие канона предполагает некий социальный консенсус (Ямпольский 1998: 214). В статье «Литературный канон и теория “сильного” автора» литературовед настаивает на понимании литературного текста как выражения бесконечности, без которой канон не существует. Сам Харольд Блум утверждает, что литература по своей сущности антагонистична: каждый автор вступает в соревнование с предшественниками. «Сильный» автор подвергает тексты своего предшественника радикальной трансформации, лежащей в основе оригинальности и «странности» новых текстов. Эта трансформация называется Блумом «ошибочным чтением» (misreading) возникающим в результате «страха влияния» (anxiety of influence). Так что и здесь проявляет себя антитеза принятия или отрицания прошлого как идеала. «Западный канон» Блума и канон, сложившийся под влиянием иных национальных традиций, могут представлять собой антиподы. Сравнение поэтических опытов – тот художественный прием, в котором творцы и творенья, подобно галактикам, сближаются или же противопоставляются,

как антимир. Как, например, у Б. Брехта в «Посещении изгнанных поэтов»:

*А Данте отвел его в сторону,
Взял за рукав и пробормотал:
«Твои стихи,
Дружнице, кишат погрешностями, подумай
О тех, в сравнении с которыми ты – ничто»* (Брехт 1971).

Ничто так не далеко от традиции, как стремящееся вперед время. И ничто так не связано с ней. Сегодня невозможно без вчера, традиция укоренена в антитрадиции. Традиция трансформированная, переименованная или вывернутая наизнанку, обретает статус антитрадиции, чтобы стать основой будущего литературного канона. Считается, что романтики были разрушителями классического канона, верлибр утверждался как отрицание поэтической традиции. Сейчас, в XXI веке, говорят о разрушении традиции в литературе (и в литературной критике) постструктурализма и постмодернизма. Согласно теории нарратива, как отмечает И. П. Ильин, мир может быть познан только в форме «литературного» дискурса; даже представители естественных наук, например, физики, «рассказывают истории» о ядерных частицах. При этом все, что репрезентирует себя как существующее за пределами какой-либо истории (структуры, формы, категории), может быть освоено сознанием только посредством повествовательной фикции, вымысла (Ильин, 1996: 4). Но может ли подменить реальность мир вымысла? Как бы ни были сильны представления, порожденные вымыслом, система «внутренних идей» не может подменить представлений о реальном мире, т.к. они «бытуют» в разных областях памяти, различных сферах сознания. И следует предположить, что здравый рассудок контролирует их взаимодействие и не допускает подмены.

Традиция, которая обеспечивает связь времен и устойчивость поэтического мироздания, строится как система опорных образов. Поэтический образ старого поэта становится одной из таких опор. У образа старинного поэта в каждой поэтической традиции есть своя основа, в грузинской поэзии это образ Шота Руставели. Старинный поэт воспет как поэт-гений, как поэт – идеал Акакием Церетели («К портрету Руставели»).

Сравнение трех одноименных стихотворений, раскрывающих тему поэта, дает возможность оценить силу и своеобразие традиции в «Поэте» А. С. Пушкина, в «Поэте» А.К. Толстого, и в «Поэте» И. Чавчавадзе. В русской поэзии, с одной стороны, рождается образ поэта как человека двух миров (посредника, медиума), с другой стороны, оформляется тема столкновения

земного и неземного, обыденного и недоступного «повседневному языку». Этот конфликт развивается как внешний (поэт – избранник и толпа) и внутренний, последний наиболее известен в пушкинском «Поэте» («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») и в одноименном стихотворении А.К. Толстого:

*В жизни светской, в жизни душевной
Песнопевца не узнать!
В нем личиной равнодушной
Скрыта божия печать (Толстой 1981).*

Антитеза «божественного» и «земного» распространяется и на образы поэтов настоящего и мастеров прошлого: поэт-гений и обычный поэт говорят на разных языках. А преемственность зарождается из стремления поэта, говорящего на «ежедневном языке», преодолеть разрыв. Эти мотивы мы слышим у А. Церетели в стихотворении «К портрету Руставели»:

*Светом откройся мне в гимне,
Тайну поведай мне в песне,
Славить наш край помоги мне,
В новом поэте воскресни (Церетели 1882).*

В стихотворении И. Чавчавадзе «Поэт» образ поэта выполнен в стиле традиции, заложенной русскими классиками (поэт-пророк), а также в русле ее демократической ветви – поэт как народный поводырь и слуга:

*...На землю небом послан я
Не для одних лишь сладких песен.
Посла небес, меня народ
Растит — небесного земное;
Я с богом говорю затем,
Чтоб весь народ пошел за мною (цит. по Хуцишвили 1991: 203).*

Приметы творческих связей грузинской и русской литератур можно найти в стихотворениях многих классиков грузинской поэзии – Н. Бараташвили, А. Церетели, И. Чавчавадзе. Ассоциативно-метафорические ряды могут пересекаться, однако образная основа художественной идеализации всегда индивидуальна. Более того, как представляется, у грузинских поэтов восприятие мира более целостное и открытое.

Следует выделить два характерных момента, различающих традиции русской и грузинской поэзии. Во-первых, такой фактор влияния, определяющий традицию русского стиха, как наличие в русском языке высокого и низкого стиля. Во-вторых, во многом идущую от христианства традицию дуализма в восприятии мира, характерную для русской поэзии. Русская поэзия строится на антитезе земного и неземного, небо в ней – великое, непостижимое: небо как антипод земли, а земля как его противовес. Земное тяготенье можно преодолеть лишь высоким слогом, в котором *«иное слышится значенье»*. Знакомство с грузинской поэзией заставляет обратить внимание и на те негласные запреты и табу, которые сложились в русской поэтической традиции и определяют восприятие ее читателя. В частности, знаменитая песня «Сулико» воспринимается русскими слушателями как песнь жизни, но... до перевода. Хотя тема смерти сама по себе не табу для русской поэзии, разговор о смерти как о таинстве, как о всеобщем роке требует повышения стиля. Табу распространяется на ее земные атрибуты, делает недопустимым упоминание о ней в приземленных бытовых контекстах. Не только в русской поэзии, но и в ежедневном языке действует неписаное правило умолчания, при этом молчание здесь сродни суеверному страху неверным словом накликать беду.

Сравнение двух поэтических традиций, а также их преломления в художественном образе поэта, позволяет говорить о дуализме образа поэта в русской классике и целостном восприятии мира и человека у грузинских поэтов. Взгляд со стороны подмечает, что характерная черта грузинской поэзии, ее главная отличительная особенность, состоит в том, что она подчеркивает природность поэтического гения. В частности, отмечают, что у И. Чавчавадзе, в его стихотворении «Я был в горах», «гора не физическая вершина, а высокий порыв поэзии. Оттуда, с высоты поэтического духа, ему виден весь мир, вся вселенная: “Я на груди луну баюкал и с богом вел я разговор”» (Хуцишвили 1991: 202). Метафорический образ «горы – поэзия» воплощен и в стихотворении А. Церетели, посвященном памяти Важи Пшавелы:

*Вон высоко
И далеко
Гор тигриная семья,
И над нею слышен клекот –
Песня трубная твоя* (Церетели 1887).

Образ «поэта великих гор» развивает метафору поэта-творца: поэт сеет жемчужины, а читатели пожинают плоды. В стихотворении «Я болен

любовью к поэтам старинным» А Церетели вновь говорит о природности поэтического дара у собратьев по перу:

*И пели они, как дожди, как буруны,
Как тысячи птиц под немой Высотой,
И были легки и упруги Их струны,
И хриплой натуги. Не ведал их строй* (Церетели 1934).

У Галактиона Табидзе земля, моря, горы, поэты – это один поэтический ряд:

*Как хороши, страна моя,
Твои Кура и Риони,
Шота, Илья, Акакий,
Важа...
Меж морями возносится
Блестящий Кавкасион,
Шота, Илья, Акакий,
Важа...* (Табидзе 2027).

Современные грузинские авторы, продолжая традицию воплощения в стихе образа поэта, также наделяют его поэтический дар чертами природного творческого начала. Так, у Михаила Квливидзе в стихотворении «Поэт» жизнь – это бушующая река, а поэт – это творец жизни:

*То бушует, то течёт спокойно, застоится или заснежит,
и всегда чернильной каплей тёмною
жизнь на кончике пера висит* (здесь и далее цит. по: Барнабишвили 2015).

У него же это и поэт-охотник до последней минуты и вдоха («На смерть Эрнеста Хемингуэя»):

*Он был охотником, и, бродя по свету, зверя бил.
В тот день он вышел на свою последнюю охоту,
И настиг... божественного зверя.
Его последнюю добычу оплакал мир.*

Земное притяжение поэзии воплощено в обращении грузинского поэта к его современникам – Летающим людям:

*Не бросайте Землю надолго –
Не прощают измены родители:*

*Мы лишь тени великого долга,
Хоть и кажется он унижительным!*

Художественно-образное восприятие человека у Михаила Квливидзе проявляется в метафорах и сравнениях, восстанавливающих образ «естественного человека».

Поэзия как продолжение жизни, в том числе жизни самого поэта, образ, сквозной для мировой поэзии, у И. Вакели связан с именем Н. Бараташвили:

*Ушёл поэт, но голос одинокий не исчез,
Он медленно всходил сквозь косные пласты времён враждебных,
И потом, налитый силой гения, он волею небес,
Прорезал своды тьмы и осветил дух нации огнём волшебным...
Так возвращался в Грузию великий дух Бараташвили!*

Стихотворение строится на антитезе «жизнь – смерть», «тьма – свет», «голос одинокий – великий дух», «косные пласты времён – огонь волшебный, распахнувший врата небес».

Поэзия, явление артефактное, в грузинской литературной традиции вписывается в ряд естественного, живого и вечного. Один из непревзойденных образцов такой поэзии – неоднократно переведенное на русский язык стихотворение Галактиона Табидзе «Ветер» (Табидзе 1924). Множественный, многократный перевод этого стихотворения сродни музыкальному канону, заданная автором тема повторяется, а мотив подхватывают все новые голоса:

*Ветет ветер, вееет ветер, вееет ветер,
Ветром листья разносит как весть...
Гнёт в дугу этот лес, этот кедр,
Где ты есть, где ты есть, где ты есть?*

Перевод подражает, имитирует слог и ритм оригинала, как выше у Н. Барнабишвили или у В. Алейникова:

*Ветер свищет, взмывает, летит,
Вслед за ним улетают листья...
Строй дерев изгибая, твердит:
Где же ты, где же ты, где же ты?*

И он же отступает от оригинала, видоизменяет ритмометр стиха, как у Т. Панченко:

*Ветрено, ветрено, ветрено,
Ветер склоняет ветвей ряды...
Листья колышутся медленно,
Где же ты, где же ты, где же ты?*

Перевод – это всегда продолжение, развитие темы, и развитие отчасти вынужденное. Вечные спутники перевода, трансформации и замены, просто неизбежны в переводах поэтического текста: «*Ветер листья метёт и метёт... Ветки мокрые треплет и гнёт ... Где же ты, отзовись, отзовись!...*» (И. Санадзе).

Перевод – одна из сторон преемственности и форма пролонгации поэтической традиции. В нем две поэтические традиции взаимодействуют с акцентом на одну из них. Так, почти во всех переводах на русский язык проявляет себя тенденция повышения стиля. Частотны архаические элементы: «*высь*», «*ветр*», «*строй дерев*». «*Образ твой*», «*облик*», «*лик*» (а не силуэт, призрак, тень) – также примета высокого стиля. У большинства авторов в переводе встречаются безличные («*Как дождит, как снежит, как снежит*», или «*Дождь и снег. Как метет, как метет...*», или «*Ветрено, ветрено, ветрено*») и назывные предложения («*Ветра свист, ветра свист...*»), а также инфинитивные конструкции («*Без тебя мне не жить*», «*Мне тебя не найти*») – типичные для русской поэзии средства объективации и универсализации. Даже переводческие находки, в том числе и в многочисленных любительских переводах («*отходную шепчет*», «*в решето*», «*круговерть*»), а также авторские уловки, позволяющие сохранить в переводе ритм и размер стиха (*Ветер вьет, ветер вьет, ветер вьет Из листвы, на лету, хоровод*) отмечены традицией. В целом же при переводе происходит наложение одной традиции на другую, возникает то, что можно назвать аппликация стилей. Варианты переводов интересны не только как реализованные возможности развития темы; перевод, как и последующее сравнение оригинала и перевода, проявляет сходство и различие художественно-образных систем.

Пространство и время – ключевые элементы художественной модели мира. Пространственному типу мышления соответствует статический образ, временному – образ, символизирующий движение. В изменяющемся художественном мире, в его пространственно-временной парадигме, неизменны образы ветра, храма, старинного поэта. В них отражается изменчивый, сложный, противоречивый внутренний мир человека-творца и утверждается поэтическая преемственность. Иногда идея преемственности утверждается парадоксально – как относительность понятия «старше»:

*Ты старше Данта, старше Шелли
И Байрона, и Руставели...
Ты старше, если ты – поэт!* (цит. по Поварцов 2002)

Но в любой художественной парадигме старинные поэты и время – равновеликие поэтические образы.

*Стремительно бегут
Стрелки строго выверенных часиков –
Часики и классики не лгут* (Щербатов 2009).

Образ идеального поэта прошлого воспроизводится, а творчество каждого поэта, включенного в ряд «поэтов старинных», предстает и как этапный образец поэзии, и как воплощение вневременной формы гармонии и совершенства стиха. Множащееся пространство художественного мира перестраивается, движется, но остается строением, которое покоится на надежных опорах. Вновь и вновь воссоздаваемый в мировой поэзии образ старинного поэта, включающий черты поэта-воина, поэта-избранника, поэта-пророка, служит импостом поэтического микроканона. Этот вечный образ поддерживает поэзию как поэтический континуум.

ЛИТЕРАТУРА:

Барнабишвили 2015: Барнабишвили Н. *Тридцать три стихотворения из грузинской поэзии*. [online]: http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/17946/1/33_Ctixotbarenie_Gruzinskoi_Poezii.pdf

Брехт 1971: Брехт Бертольд. *Поэзия*. [online]: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/all-22.html#kogda-vo-sne>.

Гумилёв 2001: Гумилёв Н. С. *Память*. [online]: <http://www.kostyor.ru/poetry/gumilev/?n=27>

Ильин 1996: Ильин И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М.: «Интрада», 1996.

Лотман 1996: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Ю. М. Лотман. *О поэтах и поэзии*. СПб., 1996.

Мартынов 2015: Мартынов Л. *Классики*. [online]: <http://www.stihi-rus.ru/1/Martynov/43.htm>

Мицкевич 1990: Мицкевич А. *Забытый храм*. [online]: http://az.lib.ru/m/mickewich_a/text_0100.shtml

Поварцов 2002: Поварцов С. «Мы старые поэты» (О Леониде Мартынове и Семене Кирсанове). [online]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/3/povar.html>

Пушкин 1978: Пушкин А. С. *Избр. сочинения в двух томах*. Т. I. – Москва. Художественная литература, 1978.

- Табидзе 1924:** Табидзе Г. *Ветер вьет*. [online]: <http://kids.ge/poesy-verse?id=468>
- Толстой 1981:** Толстой А.К. *Поэт. // Сочинения в 2-х т.* – Т. 1. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1981.
- Тхоров 2010:** *Пушкин и Руставели Тициана Табидзе*. [online]: <https://www.stihi.ru/2010/07/16/5688>
- Хуцишвили 1991:** Хуцишвили С. Г. *Грузинская литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7.* – М.: Наука, 1991.
- Церетели 1834:** Церетели А. Я болен любовью к поэтам старинным // С. Клычков. *Старые поэты*. – [online]: <http://libverse.ru/kluchkov/staruye-poetu.html>
- Церетели 1882:** Церетели А. *К портрету Руставели*. [online]: http://vk.com/topic-2997138_4211162?offset=40
- Церетели 1887:** Церетели А. *Памяти Важа Пшавела*. [online]: <http://www.veker-evoda.com/1887/kluchkov.htm>
- Чантурия 2015:** Чантурия Т. *У развалин монастырских* [online]: <http://wit05.blogspot.com/2015/04/blog-post.html>
- Щербатов 2009:** Щербатов Б. *Старые поэты* [online]: <https://www.stihi.ru/2009/11/08/2926>
- Ямпольский 1998:** Ямпольский М. *Литературный канон и теория «сильного» автора*. – Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214–221.

TEA DULARIDZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

The Role of Heralds in the Homeric Tradition and in Aeschylus' Tragedies

Homer vividly portrays ambassadorial functions starting with messenger's duties and ending with the supreme diplomatic mission resulting in a model agreement between parties. The Homeric ambassadorial system had a remarkable influence on subsequent literature, especially the classical Greek drama. Drama had its own rules for portraying ambassadorial scenes as the limited space did not allow for the presence of the so-called "wordless" professional heralds. In tragedies heralds' speeches are emotional and convey their own initiative. Aeschylus' tragedies share with the Homeric tradition is that ordinary characters may also act as messengers. The difference is that tragedies feature nameless heralds actively involved in the action.

Key words: *Heralds, Homeric Tradition, Aeschylus' Tragedies.*

თეა დულარიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

შიკრიკის როლი ჰომეროსის ტრადიციასა და ესქილეს ტრაგედიებში

ელჩობის ინსტიტუტი მთელი თავისი ნიუანსებით ძველ სამყაროში ყველაზე უფრო რელიეფურად საბერძნეთში ჩამოყალიბდა. სწორედ ანტიკურ საბერძნეთში განვითარებული ელჩობის ფორმები და ტრადიციები ჯერ რომმა, შემდეგ კი ევროპამ იმეკვიდრა. თუკი ევროპული დიპლომატიის ფორმირებასა და განვითარების საქმეში გადამწყვეტი როლი ანტიკურმა სამყარომ შეასრულა, თავად ანტიკურობისათვის ამ მიმართულებითაც, როგორც მრავალ სხვა სფეროში, მთავარ ინსპირატორად ჰომეროსი მიიჩნევა. მის პოემებში უხვად გვხვდება ის ინფორმაცია, რომელსაც დიპლომატიის ტრადიციების ჩამოყალიბებისათვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსამდელ ხმელთაშუაზღვისპირეთში დიპლომატია საკმაოდ გავრცელებული მოვლენა იყო, ელჩების მხატვრული სახეები პირველად სწორედ ჰომეროსის პოემებში შეიქმნა. უფრო გვიან კი ჰომეროსის გავლენით ბერძნული დრამისათვის ეს პერსონაჟები ერთობ ტიპურ მოვლენად იქცა. რა მიიღო კლასიკურმა დრამამ ჰომეროსის ეპოსისაგან და რა ტიპის ტრანსფორმაციაზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ? თავიდანვე შეიძლება ითქვას, რომ თეატრმა ასახა ელჩობის ფენომენი თეატრისათვის დამახასიათებელი თავისებურებებით, სადაც მოქმედების სცენური სივრცე საკმაოდ შეზღუდული იყო და სადაც თავის ადგილს ვერ დაიჭერდნენ ე. წ. უსიტყვო შიკრიკები. აქ მათ ადგილს მეტწილად უსახელო მაცნეები იკავებენ, რომლებიც გადმოგვცემენ იმას, რაც სცენის მიღმა მოხდა, ან უშუალოდ მოქმედების ადგილას ან მისგან მოშორებით. განსხვავებით ჰომეროსის პროფესიონალი შიკრიკებისაგან, ისინი გვევლინებიან არა ვიდაცისაგან დაბარებული ინფორმაციის გადამტანებად, არამედ მომხდარის თვითმხილველებად და აღმწერებად. ამდენად, მათ სიტყვებში მეტია ემოციურობა და თვით მაცნის შემოქმედებითი ინიციატივა. ტრაგედიაში აკუმულირებულია ცრემლის, თანაგრძნობისა და შიშის აღმძვრელი ინფორმაცია. შესაბამისად, დრამატული საჭიროებისათვის ტრანსფორმირებული შიკრიკები თავიანთი პარტიებით ხელს უწყობენ ტრაგიკული „კონფლიქტის“ რეალიზაციას. ტრაგედია ჩვეულებრივ გვთავაზობს ყველაზე უფრო

ტრაგიკული მომენტის სცენაზე არა მოქმედებით, არამედ სიტყვით წარმოდგენას. შესაბამისად, ამგვარი სცენა მხოლოდ სიტყვით გადმოცემული ინფორმაციით შეიძლება წარმოიდგინოს მაცურებელმა, რაშიც მას გარკვეულწილად ეხმარება ეკიკლემაზე განხორციელებული მიმიკური თანხლება. ჩვეულებრივ სიტყვით გამოხატული შემზარავი ინფორმაციის გადამცემი არის მაცნე. „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ ორატორული პათოსით გაჯერებული მნიშვნელოვანი ინფორმაციის სიტყვების წარმოთქმა ჩვეულებრივ ძირითადი პერსონაჟების პრიორიტეტს წარმოადგენს მაშინ, როდესაც ტრაგედიაში შემზარავ ამბავთა დეტალურად აღმწერი სიტყვების წარმოთქმელებად მაცნეები გვევლინებიან. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს ჩვენი ნათქვამი, ნაშრომში განვიხილავთ, თუ რა ფუნქცია აკისრიათ შიკრიკებს (kh̄rux) როგორც ჰომეროსთან, ასევე ესქილეს ტრაგედიაში.

სამეცნიერო ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ტერმინ kh̄rux-ის ფუძე არის kar. აღნიშნული ტერმინი მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ზმნა karkairw-დან მომდინარეობს (ბუაზაკი 1916:451; ფრისკი 1960:789). მისი ეტიმოლოგიის შესახებ გავრცელებულ მოსაზრებათაგან ჩვენ ბეეკესის აზრს ვიზიარებთ იმის თაობაზე, რომ ეს ტერმინი წინაბერძნული წარმომავლობისაა (ბეეკესი 2010:690).

ტერმინი kh̄rux „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ გამოყენებულია 90-ჯერ („ილიადაში“ 44-ჯერ; „ოდისეაში“ 46-ჯერ), ხოლო ნასახელარი ზმნა karkairw - 8-ჯერ. ეს თავისთავად იმ ხანად შიკრიკის ფუნქციის მრავალმხრივობასა და მულტიფუნქციონირებაზე მიგვიჩვენებს. საინტერესოა, ვინ არიან ამ მისიის აღმსრულებელნი და როგორ მოიაზრებს ჰომეროსი ამ ტერმინს? შიკრიკები, უმეტესწილად, კეთილშობილი მოკვდავები არიან, რომლებიც მეფეებს ან წარჩინებულ პირებს ემსახურებიან. მხოლოდ 3-ჯერ გვხვდება ღვთაება ამ ტერმინით მოხსენიებული, ისიც იმ შემთხვევაში, როცა თითოეული მათგანი რომელიმე შიკრიკის სახით ევლინება ადამიანებს (ილ. II, 289; XVII, 323-24; ოდ. VIII, 8).

შიკრიკის საპატიო თანამდებობა უშუალოდ ზევსის მფარველობის ქვეშაა. როგორც ვარაუდობენ, მისი ხელშეუხებლობისა და იმუნიტეტის ჩამოყალიბება თანდათან ამ ასპექტმაც განაპირობა. შიკრიკის ძირითადი ატრიბუტი კვერთხია, რომელიც არის ნიშანი უფლებამოსილებისა და სახალხო ავტორიტეტისა. შიკრიკის კვერთხს მშვიდობის კვერთხსაც უწოდებენ. ისინი, როგორც შეკრების მოსამართლეები და სიმართლის დამცველები ხალხს სიმშვიდისკენ მოუწოდებენ და მხოლოდ კვერთხის მინიშნებით და ამ „სამეფო ინსიგნაციის“ გადაცემით ანიჭებენ ადამიანებს აზრის გამოთქმის უფლებას. მოგვიანებით მსგავ-

სი ფუნქციები ჰქონდათ ათენში მართლმსაჯულთა შიკრიკებს, შემდეგ კი ეს მოვალეობები დაეკისრათ „ბულეს და ხალხთა შიკრიკებს“ (kh̄rux th̄- bouh̄- kai; tou dh̄mou) (კეგი 1981:436), რაც იმის მანიშნებელია, რომ მათი მსახურების არეალი დროთა განმავლობაში თანდათან ფართოვდებოდა.

პოემების კვლევის საფუძველზე შეიძლება პირობითად გამოიყოს ის ფუნქციები, რომლებსაც შიკრიკები აღასრულებენ. ისინი: 1) ავრცელებენ ინფორმაციას; 2) მოუხმობენ ხალხს შეკრებებზე ან საბრძოლველად; 3) ამყარებენ წესრიგს აგორაზე საქმის განხილვის დროს; 4) ემსახურებიან მეფეს; 5) მონაწილეობენ რიტუალში. მიუხედავად იმისა, რომ უსახელო შიკრიკებიც ჩნდებიან პოემებში, ძირითადად ავტორი მათ ვინაობას გვისახელებს, მათ შორის, მედონი, პისენორი, პონტონოოსი, თოოტესი და ა.შ. მართალია, შიკრიკების ფუნქციაში არ შედის რჩევა, დარწმუნება, გადანყვეტილების მიღებაში გარკვეული წვლილის შეტანა, მაგრამ მათ სიტყვას უკვდავებიც უწევენ ანგარიშს. ეპოსში შიკრიკის სიტყვას თუ მოცულობის თვალსაზრისით განვიხილავთ, ძირითადად მოკლე და ინფორმაციული ხასიათისაა. ისიც აღსანიშნავია, რომ მოკვდავი შიკრიკების ფუნქციები არასდროს ვრცელდებოდა ღვთაებრივ დონეზე.

შიკრიკთა ფუნქცია აყვანილია ოფიციალური სტატუსის რანგში და მათ დემიურგოსები ეწოდებათ პოეტებთან, ქურუმებთან, მშენებლებთან, ექიმებთან და ნათელმხილველებთან ერთად (ოდ. XIX, 135) (გორდეზიანი 1978:340). „ოდისეადან“ საკმაოდ საინტერესო ინფორმაციას ვიღებთ ამ კატეგორიის ადამიანთა შესახებ. დემიურგოსები საზოგადოების ის ნაწილია, რომელიც ხალხს სჭირდება, მათ ინვევენ ხოლმე არცთუ იშვიათად სხვა ქალაქებიდან და, შესაბამისად, განსაზღვრულია ამა თუ იმ სფეროში მოღვაწე მოკვდავთა საქმიანობის ფარგლები. სწორედ ეს აძლევს მათ განსაკუთრებულ სტატუსს სხვებთან ერთად შიკრიკებსაც და ამის წყალობით ერთგვარ ხელშეუხებლობის გარანტიასაც. ამ შემთხვევაში იგულისხმებიან ის პირები, რომელთაც უწყების ერთი წყაროდან მეორესთან მიტანა ევალებათ. ეს შიკრიკები ჩვეულებრივ თავად არ იჩენენ ზედმეტ ინიციატივას. მათი ვალია კონკრეტული უწყება ზუსტად მიიტანონ ადრესატამდე. სწორედ ამიტომ ისინი პიროვნულად მოვლენათა განვითარებაზე ვერავითარ გავლენას ვერ ახდენენ. შესაბამისად, უკვე ჰომეროსთან თითქმის ჩამოყალიბებულია ტრადიცია მათი ხელშეუხებლობისა: ყველასათვის ნათელია, რომ იმ ინფორმაციის წყარო, რომელიც მათ მიაქვთ, არის არა თავად შიკრიკი, არამედ ის, ვინც მას უწყების გადაცემა დაავალა. ამ თვალ-

საზრისით საყურადღებოა, რომ ილიადის I სიმღერაში, სადაც ბრძოლიდან გამდგარ, განრისხებულ აქილევსთან აგზავნის აგამემნონი თავის შიკრიკებს – ვერიბატესსა და ტალთიბიოსს პელევსის ძე არ დაატებს თავს მათ რისხვას. მისთვის სავსებით ნათელია, რომ ბრისეისის წაყვანა ამ შიკრიკების ინიციატივა კი არა, არამედ აგამემნონის დავალებაა.

ასევე IX სიმღერაში ცნობილი დუალისების სცენაში მხოლოდ „ორნამენტული“, ანუ ფორმალური, ეტიკეტის წინაშე ვალის მოხდის ფუნქცია აკისრიათ შიკრიკებს – იდაიოსსა და ვერიბატესს. ისინი მონანილეობას არ იღებენ მოლაპარაკებაში. პერსონაჟთა ეს კატეგორია ჰომეროსის ეპოსში, ფაქტობრივად, პარტიების გარეშე არის დარჩენილი. ისინი არსად წარმოთქვამენ სიტყვებს, რადგან მათ ფუნქციაში არ შედის საკუთარი მჭევრმეტყველების წარმოჩენა. ამდენად, ჰომეროსი საკმაოდ კარგად გვიჩვენებს შიკრიკების სრულ ნეიტრალობას, ფაქტობრივ ინდიფერენტულობას იმ უწყების მიმართ, რომლის გადატანაც ერთი ობიექტიდან მეორემდე ევალებათ მათ.

ჰეროდოტოსის მიხედვით, ტალთიბიოსი ბერძნულ მითოლოგიაში მაცნეთა მფარველად ითვლებოდა, რომლის სახელზე ტაძარიც კი ყოფილა აგებული. ისტორიულ ეპოქაში ტალთიბიოსის შთამომავლები მემკვიდრეობით იღებდნენ ელჩის თანამდებობას და თავიანთ წინაპარს დიდ პატივს მიაგებდნენ. ისინი ტრადიციულად ინარჩუნებდნენ ოფიციალურ სტატუსს და ასრულებდნენ ელჩის ფუნქციას სპარტის ქალაქ-სახელმწიფოში. თუკი ჰომეროსთან, უმეტესწილად, ტერმინ *aggelos*-ით უკვდავი მაცნეები მოიხსენიებიან, დრამაში „ანგელოსები“ ჩვეულებრივ მოკვდავი მაცნეები არიან. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთ ტრაგედიაში გვხვდებიან როგორც *khirus*-ით წოდებული შიკრიკები, ასევე „ანგელოსი-მაცნეები“, თუმცა მათ შორის ფუნქციური თვალსაზრისით არავითარი განსხვავება არ არის.

იმისათვის, რომ კარგად გავიაზროთ, ტერმინ *khirus*-ით მოხსენიებული შიკრიკების ფუნქცია, განვიხილავთ ესქილეს იმ ტრაგედიებს, რომლებშიც მათ ვხვდებით. ესენია: „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“, „მავედრებელი ქალები“ და „ორესტეას“ „აგამემნონი“.

ესქილეს ტრაგედიაში „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ მაცნის სიტყვები ინფორმაციის უბრალოდ მიტანას კი არ ემსახურება, არამედ ტრაგედიის ერთგვარ სტრუქტურირებასაც, რადგან იგი გვევლინება ე.წ. 7 სიტყვის წყვილის ეპიზოდში (375 შმდ.) ერთ-ერთ მთავარ მოქმედგმირად. იგი მოხსენიებულია ტერმინით *aggelos* - *kat' aethopo*-, რაც ნიშნავს მაცნე მზვერავს, მსტოვარს.¹ მას მოაქვს დაწვრილებითი ცნობები მოწინააღმდეგის ძალების შესახებ, რომელმაც უნდა გაანადგუროს

თებე. ამის შემდეგ მაცნე აღარ ჩნდება აღნიშნულ ეპიზოდში. ტრაგედია კი თავისი განვითარების მომდევნო ეტაპზე გადადის, სადაც ჩნდება ტერმინ *kh̄rux*-ით მოხსენიებული შიკრიკი, რომელიც 8-ჯერ ერთვება ტრაგედიის ექსოდოსში. მისი ყველაზე ვრცელი სიტყვა (1005-1025) 21 სტრიქონს მოიცავს, სადაც მოქალაქეებს ამცნობს თებეს უზუცესთა გადანყვეტილებას – გმირი ეტოკლესი დაკრძალონ, ხოლო მისი ძმის, პოლინიკეს ცხედარი დაუმარხავად დააგდონ. მაცნესთან დიალოგში შედის ანტიგონე, რომელიც სახელმწიფოს გადანყვეტილების წინააღმდეგ წასვლაც რომ მოუწიოს, მაინც აპირებს მოლაღატე ძმის დამარხვას. საინტერესოა, რომ „კერუქსი“ თავისი ინიციატივით ცდილობს დაუმტკიცოს ანტიგონეს, რომ მისი მოთხოვნა მცდარია და ურჩევს, დაჰყვეს ქალაქის მიერ მიღებულ განაჩენს. თუმცა ამ შემთხვევაში, უნდა აღინიშნოს, რომ შიკრიკი მიზანს ვერ აღწევს (1042, 1044, 1046, 1048, 1050, 1051, 1053). ეს ეპიზოდი შეიძლება შევადაროთ „ოდისეაში“ კალიფსოს ეპიზოდში ჰერმესის რჩევას (რომელიც ღმერთების მაცნეა), როცა არწმუნებს ნიმფას, გაუშვას ოდისეუსი და არ შეენიანაღმდეგოს ღმერთების გადანყვეტილებას. თუმცა ანტიგონესაგან განსხვავებით, კალიფსომ გაითვალისწინა შუამავლის რჩევა.

როგორც ცნობილია, ტრაგედიაში „მავედრებელ ქალები“ ძალზე დიდია გუნდის ხვედრითი წილი მოქმედების განვითარებაში, რამდენადაც დანაიდების ქორო არსებითად „პროტაგონისტს“ წარმოადგენს. იგი ძირითად ინფორმაციას ლებულობს საკუთარი მამისაგან, დანაოსისაგან, რომელიც, ფაქტობრივად, ასრულებს ვითარების აღმწერის როლს. მისი ერთ-ერთი სიტყვა (605 შმდ.) მჭევრმეტყველების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. იგი 20 სტრიქონისაგან შედგება. ეს ის შემთხვევაა დრამაში, როცა მნიშვნელოვან ინფორმაციას არა მაცნე, არამედ სახელდებული პერსონაჟი გადმოგვცემს. თუმცა ჩვენ ყურადღებას „კერუქსის“ მოვალეობებზე გავამახვილებთ, რომელიც მესამე მოქმედებაში ერთვება. შიკრიკი ამ შემთხვევაში გამოირჩევა მისთვის შეუფერებელი პირდაპირობითა და აგრესიულობით, რადგან მას მოაქვს დანაიდებისათვის შემზარავი ცნობა და ერთგვარი მუქარა მათთვისა და მათი დამცველის მიმართ. შესაბამისად, იგი მონაწილეობს როგორც საგუნდო სტრუქტურის პარტიებში დანაიდებთან დიალოგისას, ასევე კონკრეტულ მოქმედ პირებთან სადიალოგო პარტიებში. მას ტრაგედიაში აქვს 15 ჩართვა, ხოლო მისი სიტყვების საერთო მოცულობა 30 სტრიქონს შეადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ტრაგედიაში შიკრიკი ასრულებს იმ ფუნქციას, რისი შესრულებაც კლასიკურ ბერძნულ დრამაში ერთ-ერთ სახელდებულ მოქმედ პირს ეკისრება. საინ-

ტერესოა, რომ, როცა პელაზგთა მეფე მაცნეს ურჩევს, მოიკრიბოს გონება და ზედმეტ ქადილს თავი დაანებოს ელინთან, „კერუქსი“ ჯერ თავის მართლებას იწყებს, ხოლო შემდეგ ეუბნება, რომ დიდ პროქსენოსად ჰერმესი ეგულება, რომელსაც თავს შეაფარებს. რა თქმა უნდა, ეს არ იყო შემთხვევითი. პროქსენიას ინსტიტუტი საკმაოდ გავრცელებული და პოპულარული ფორმაც კი იყო საბერძნეთში, რადგან სწორედ მის საფუძველზე აღმოცენდა ყველა საერთაშორისო ურთიერთობის ფორმა ძველ სამყაროში. თითოეული უცხო მოქალაქე, მათ შორის, დევნილებიც, რომლებიც სხვა ქალაქში ცხოვრობდნენ, ღვთაების – ზეესიქსენოსის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდნენ (პოტიომკინი 1941:35). ამით თითოეულს ჰქონდა უფლება და ერთგვარი გარანტიაც კი ხელშეუხებლობისა.

კიდევ ერთხელ ესქილეს ტრაგედიებში მაცნე ჩნდება ტრილოგია „ორესტეას“ პირველ შემადგენელ ტრაგედიაში „აგამემნონი“ (503 შმდ.). აქ kh̄rux-ი, ფაქტობრივად, უფრო მეტად დამოუკიდებელ პერსონაჟად გვევლინება, ვიდრე რაიმე ინფორმაციის მომტანად. იგი მონაწილეობას იღებს ტრაგედიის მოქმედების განვითარების საკმაოდ ხანგრძლივ პერიოდში (შდრ. რაინჰარდი 1949:106).² მას აქვს 13 ჩართვა და მისი სიტყვების საერთო მოცულობა არის 125 სტრიქონი, და რაც მთავარია, იგი წარმოგვიდგება ორი პლანიტ: ერთი მხრივ, იგი არის სამშობლოში ტროას ომიდან დაბრუნებული აქაველი, ხოლო მეორე მხრივ, მან უნდა აუწყოს ქვეყანას გამარჯვებული მეფის, აგამემნონის დაბრუნების ამბავი. მაცნე, როგორც თვითმხილველი აღწერს ტროაში მოპოვებულ დიად გამარჯვებას. ესქილე მას ტერმინ kh̄rux-ით მოიხსენიებს. მისი თავდაპირველი სიტყვა საკმაოდ ვრცელია. იგი 35 სტრიქონს შეადგენს. ეს სიტყვა, რომლითაც იწყება „კერუქსის“ შემოსვლა მოქმედებაში, თავისი ემოციური დატვირთვით, პატრიოტული სულისკვეთებით, ტროაში მოპოვებული გამარჯვების სიხარულის გადმოცემით დაამშვენებდა ნებისმიერ მთავარ მოქმედ გამირს. შიკრიკი, რომელიც 10 წლის შემდეგ დაბრუნდა მშობლიურ მიწაზე, არგოსს მიმართავს. მისი სანუკვარი ოცნება ასრულდა, რადგან მან კვლავ იხილა თავისი ქვეყანა და სამშობლოში აღსასრულის შანსი დაუბრუნდა. საკმაოდ ემოციურია სიტყვა იმ კაცისა, რომელმაც სამშობლო დიდი ხნის წინ დატოვა და ამასთან, აღუწერელია ის სიხარული, რომელსაც წლების შემდეგ არგოსში დაბრუნებული ამბის მთხრობელი განიცდის. ამის შემდეგ შიკრიკი ღმერთებს მიმართავს და კვლავ ხსნასა და დახმარებას სთხოვს მათ, რადგან ხალხმა ისევ დიდებით მიიღოს მეფე აგამემნონი. სამშობლოში დაბრუნებული შიკრიკი ყველაზე მნიშვნელო-

ვანი ამბის მაუნყებელია ამ ეპიზოდში. მისი სიტყვები გამარჯვებული მეფის დაბრუნების სიხარულსა და აღტაცებას მთელი ემოციურობით აღწერს. იგი მოუნოდებს ყველას, ზარ-ზეიმით შეხვდნენ მეფეს, ვინაიდან იგი იმსახურებს ამ პატივს. გამარჯვებულმა აგამემნონმა უძლეველი ტროა საბოლოოდ დაამარცხა.

ზევისს ორკაპით გულოვანმა რომ დასცა ტროა
და ბჭენი მისნი ნაცარტუტად გარდააქცია (525-26).*
მოვალს დიდებით ბედნიერი აგამემნონი,
პირველთაგანი კაცთა შორის და უხუცესი
ატრიდი ქველი (530-532).**

შიკრიკის სიტყვა კიდევ იმ თვალსაზრისით არის საყურადღებო, რომ დიდი სიხარულის პარალელურად მთელი სიმძაფრით გადმოგვცემს დამარცხებული პარისის, ტროასა და პრიამიდების მოდგმის ბედს. რამდენიმე სტრიქონით აღწერილია დაცემულ ტროაში, „მკვდარ ქალაქში“ დატრიალებული უბედურება, სადაც „დანარცხებულია ღვთაებრივი ტურფა ტაძრები“, „განადგურებულია ნათესი“, სადაც განადგურდა მეფური გვარი და სახლელი დაცარიელდა. საინტერესოა, რომ მაცნე თავად ასახელებს პრიამოსის მოდგმის თავს დატრიალებული ტრაგედიის მიზეზებს:

მზვაობრობისთვის, დაუცხრომელ მტაცებლობისთვის,
შეცოდებისთვის ამოვარდა ძირფესვიანად...
მწარედ უწია პრიამიდებს ორგვარმა ცოდვამ (534-537).***

შიკრიკის სიტყვაში ემოციური მუხტი და ინფორმაცია თანმიმდევრულად არის გადმოცემული. აქვეელთა დიდმა გამარჯვებამ ტროას დიდი მარცხი და უბედურება მოუტანა. არგოსში თუ მეფე დიდებით ბრუნდება, ტროას სამეფო კარი გლოვასა და სიცარიელეს მოუცავს. აუდიტორიას გამარჯვების ზეიმით გამონვეული სიხარულის პარალელურად ეუფლება თანაგრძობისა და სიბრალულის გრძნობა, თუმცა მაცნე ყოველივე ამას თავის ლოგიკურ ახსნას უძებნის და ამ ტრა-

* Troian kat askayant a tou dikhf orou
Dio- makeilh/ th/kateirgast ai pedon.

** ařax jAtreidh- presbu- eujlaimwn ařhr
hkei, tiesqai d jakiwt ato- brotwn...

*** oflwn gar arpagh- te kai; kl oph- dikhn
tou rliou q jhmartē...

dipla` d j eřeisan Priamidai qajmartia (ძველი ბერძნულიდან თარგმნა გიგლა სარიშვილმა).

გედიას ჩადენილ ცოდვებს მიაწერს (შდრ. ციმერმანი 1992:35 შმდ.) ეს ეპიზოდი შეიძლება ესქილეს „სპარსელების“ იმ ეპიზოდს შევადაროთ, სადაც სპარსელთა განადგურების პარალელურად მსმენელი გამარჯვების სიამაყით არის აღვსილი (ბარეტი 2002:23-55). ჩვენ მიერ განხილული სიტყვის შემდეგ ამბის მთხრობელი საკმაოდ აქტიურად ებმება მოქმედებაში და დიალოგში შედის ძირითადად ქოროს უხუცესთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ესქილეს ჩვენამდე მოღწეული 7 ტრაგედიიდან ოთხში შიკრიკები საკმაოდ ინტენსიურად მონაწილეობენ („სპარსელებში“ მხოლოდ *ἀγγελιο-*ით მოხსენიებული მაცნე გვხვდება) და ამით პოეტი აშკარად აგრძელებს ჰომეროსისეულ ტრადიციას. რაც შეეხება დანარჩენ სამ ტრაგედიას, აქ კონტექსტიდან გამომდინარე საერთოდ არ არის უბრალო შიკრიკის ადგილი, რადგან „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ უზენაეს ღმერთს, ზევსსა და პრომეთეს შორის შუამავლის ფუნქციას ასრულებს თავად ჰერმესი და მოქმედება წარმოებს იმ ღვთაებრივ დონეზე, სადაც უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა მოკვდავი შიკრიკის ჩართვა. რაც შეეხება „ქოეფორებს“, აქ, ფაქტობრივად, ამბის მომტანიცა და მოქმედების დამგეგმავიც პროტაგონისტები არიან, ხოლო ტრილოგიის დამაგვირგვინებელი ტრაგედია „ევმენიდები“ წარმოადგენს ღმერთების მონაწილეობით გამართულ სასამართლოს, სადაც ასევე ზედმეტი იქნებოდა მოკვდავი შიკრიკის ჩართვა.

ამდენად, ესქილესთან იმ ტრაგედიებში, რომლებშიც შიკრიკი მონაწილეობს, იგი საკმაოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამაზე განსაკუთრებით მეტყველებს ორი მომენტი: ა) შიკრიკის მონაწილეობა ტრაგედიაში არ იფარგლება ერთი ეპიზოდითა და ერთი უწყების გადაცემით; ბ) შიკრიკის პარტიების საერთო მოცულობა დრამის მთელ ტექსტთან მიმართებაში საკმაოდ შთამბეჭდავია. ამასთან ერთად ესქილესთან ამბის მოტანის ფუნქციას, გარდა შიკრიკებად ნოდებული პერსონაჟებისა, ასრულებენ დრამის ჩვეულებრივი მოქმედი გმირებიც. ეს განსაკუთრებით ჩნდება „მავედრებელ ქალებში“, სადაც თავად დანაიდების მამა დანაოსი გვევლინება საკმაოდ ვრცელი სიტყვის წარმომთქმელად, სადაც აღწერილია მთავარი ამბავი.

იგივე შეიძლება ითქვას „მიჯაჭვულ პრომეთეზე“, სადაც ამბის მიმტანის ფუნქციას ასრულებს ერთი მხრივ, ღმერთების ყველაზე გამოცდილი „დიპლომატი“ ჰერმესი, ხოლო მეორე მხრივ, ის პერსონაჟები, რომლებიც პრომეთეს მოსანახულებლად მოდიან დანაიდების უკვდავი ოკეანოსიდან დამთავრებული მოკვდავი იოთი.

რაც შეეხება „ქოეფორებს“ „ორესტეაში“, აქ მთელი ინფორმაციის გავრცელებაში თავად მოქმედი გმირები არიან ჩართულნი, ხოლო

„ევმენიდებში“ ღვთაებრივ დონეზე გამართული სასამართლო წარმოადგენს მასში ჩართულ პირთა მიერ საქმის გარემოებათა დეტალური განხილვის ძალზე თვალსაჩინო მაგალითს. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ესქილეს ჰომეროსის ტრადიციასთან აახლოებს ის, რომ მასთან წარმოდგენილია ელჩობის ყველა ის საფეხური, რომელზედაც ზემოთ გვექონდა მსჯელობა. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ესქილესთან სახელდებული, მაგრამ, ფაქტობრივად, სიტყვების გარეშე დარჩენილი შიკრიკების ნაცვლად გვხვდებიან უსახელო, მაგრამ მოქმედებაში ერთობ ინტენსიურად ჩართული მაცნეები (ციმერმანი 1992: 561-572). გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ შიკრიკთა სიტყვები თავისი ემოციურობითა და მჭევრმეტყველური ძალით არ ჩამოუვარდება მთავარ მოქმედ პირთა პარტიებს. ამდენად, ჰომეროსისეული ტრადიცია, რომ მოქმედებაში მაცნეების ჩართვა თითქმის სავალდებულოა, ტრაგედიაში შემდგომ განვითარებას ჰპოვებს.

შენიშვნები:

1. Aeschyli septem quae supersunt tragoedias ed. D. L. Page, Oxford 1972; Edinger H. E., Index analytucs Graecitatis Aeschyleae, Hildesheim 1981; Dindorf W., Lexicon Aeschyleum, Leipzig 1873.

2. ცნობილია, რომ „ორესტეაში“ პირველად ხდება სამოქმედო სივრცის გაყოფა ე. წ. გარე და შიდა სეგმენტებად. ყველაზე ტრაგიკული და მნიშვნელოვანი, რაც სასახლის შიგნით, სცენის მიღმა ხდება გადმოიცემა ჩვეულებრივ მაცნის საშუალებით, ზოგჯერ კი ეკიკლემაზე ანუ ე. წ. საგანგებო მოძრაე მცირე სცენაზე წარმოდგენილი მიმიკური სცენით, რომელიც სქემატურად ასახავს სასახლის შიგნით მომხდარ მოქმედებას (რაინჰარდი 1949: 106).

ღამონათყანი:

Aeschylus 1966: Aeschylus. The Oresteia. edited by Thomson G., v. I-II, Prague, Academia 1966.

Aeschylus 1972: Aeschyli septem quae supersunt tragoedias ed. D. L. Page, Oxford 1972.

Aeschylus 1966: Aeschylus, The Oresteia, ed. by Thomson G., v. I-II, Prague, Academia 1966.

Dindorf 1873: Dindorf W., Lexicon Aeschyleum, Leipzig 1873.

Edinger 1981: Edinger H. E., Index analytucs Graecitatis Aeschyleae, Hildesheim 1981.

ესქილე 1978: ესქილე. *ტრაგედიათა* (ძველი ბერძნულიდან თარგმნა გიგლა სარიშვილმა). თბილისი: „მერანი“, 1978.

ბარეტი 2002: Barret J. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2002.

ბეკესი 2010: Beekes R. *Etymological Dictionary of Greek*. v.1-2, Leiden-Boston: 2010.

ბუაზაკი 1916: *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque* par Emile Boisacq, Paris 1916.

გორდეზიანი 1978: Гордезиани П. *Проблемы гомеровского эпоса*. Тбилиси: 1978.

გორდეზიანი 2014: გორდეზიანი რ. *ბერძნული ლიტერატურა: ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: 2014⁴.

კეგი 1999: Kaegi A. *Wörterbuch zu den Homerischen Gedichten*. Stuttgart und Leipzig: 1999.

პოტიომკინი 1941: *История дипломатии*. т. 1, под ред. В. П. Потемкина. Москва: ОГИЗ, 1941.

რანჰარდი 1949: Reinhard K. *Aischylos als Regisseur und Theologer*. Bern: 1949.

ფრისკი 1960: Griechisches Etymologisches Woerterbuch von Hjalmar Frisk, Heidelberg 1960.

ციმერმანი 1992: Zimmermann B. *Die griechische Tragödie*. Eine Einführung, Zürich, München 1992.

ციმერმანი 1964: Zimmerman J. E. *Dictionary of Classical Mythology*. New York: 1964.

ჯოუნსი 1999: Jones C. P. *Kinship Diplomacy in the Ancient World*. Harvard: University Press, 1999.

ჰომეროსი 1917: Homeri opera: Odysseae libr. I-XII, ed. Th. W. Allen, 2-nd ed., Oxford 1917, v. 3.

ჰომეროსი 1917: Homeri opera: Odysseae libr. XIII-XXIV, ed. Th. W. Allen, 2-nd ed., Oxford 1917, v. 4.

ჰომეროსი 1920: Homeri opera: Iliades libr. I-XII, ed. Monro D. B., Th. W. Allen, Oxford 1920, v. 1.

ჰომეროსი 1920: Homeri opera: Iliades libr. XIII-XXIV, ed. Monro D. B., Th. W. Allen, Oxford 1920, v. 2.

PETYA TSONEVA IVANOVA

Bulgari, Gabrovo

University of Veliko Turnovo

Oral Tradition and Native American Writing. The Case of Louise Erdrich

The article explores the problematic relationship between orality and the written word in a sample of Native American writing. Louise Erdrich's work partakes of the growing trend in Native American art and literature and, as a whole, Native American Studies, to reconsider the traumatic event of colonization and its aftermath, and in this act of re-membering, to find strategies of self-relocation

in the fragmented whereabouts of today's world. Erdrich and the writers of her generation are extremely sensitive to the condition of unbelonging which is the logical consequence of the state of multiple belonging. For Native American peoples, this sense of severing has even deeper implications as they tend to assert individual identity in a very particular form of kinship within their community, which consists of family members, people, places, animals, the world of the deceased, the world of the Great Spirits. I suggest that when deprived of the orality that had once provided them with the means to reconnect themselves to mythical reality, and the native language that would operate as the magical password, Native American writers impart intensely performative properties to the language they use and their writing serves to establish new, meaningful connections to the multiple worlds that sustain their community.

Key words: *oral tradition, orality and consecration, primary and secondary oral cultures, literacy, Native American self-location.*

“In the Beginning was the Word” – is one of the most widely cited excerpts from a sacred text in which the Word (spelled with capital W) is identified as a divine agent of creation. Although this article will attempt to outline the problematic relationship between orality and the written word in a sample of contemporary Native American writing; I begin with the assumption that the very first forms of Word – that of oral language, are almost invariably associated with a process of becoming, of “coming to existence” and “being” where “being” is not the continuous form of the stative verb “to be”, but denotes an extremely mobile version of self-awareness.

The three major sources I will frequently quote as my major references are Walter Ong's research of *Orality and Literacy*, Mircea Eliade's insightful study of ritual representation of the cosmic world in *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion* and *Cosmos and History: the Myth of the Eternal Return*; as well as Dawn Bastian and Judy Mitchell's overview of Native American myth-making in their compilation of collected and recorded myths entitled *Handbook of Native American Mythology*. These three critical perspectives form a theoretical paradigm that will offer insight into the way oral tradition becomes subject to continuity and revision in Native American writing.

A dominant assumption in the three theoretical coordinates of my study is that orality is inextricably bound to the practices that sustain the vitality of the

communal world of primary oral cultures. By “primary oral culture” I mean what Walter Ong defines as a society that relies on oral forms of language as the only means of communication; whereas “secondary orality” develops in a social context already familiar with the whole variety of means of communication available to the contemporary world.* While most native societies are nowadays located in cultural spaces where literacy configures social life, they have retained a repertoire of “re-membered” stories that intermingles with the literate tradition and generates revived patterns of communal experience in the highly individuated contemporary world. This interaction allows us to observe how orality and literacy operate together and produce new, hybrid forms of expression where the fixity of the written word is constantly revised by the dynamic of the oral perspective.

Ong and Eliade (Bastian and Mitchell borrow much from Eliade’s work) agree in their observations that the narrative space oral cultures produce shapes and is shaped by a different awareness and experience of their location in the social and natural world. Eliade who studies the ways in which primary societies claim their self-awareness observes that they always seek to establish their cultural location as a communal world through distinction and inclusion, by delineating a territory in time and space and maintaining its integrity in the wider social and natural world through ritual re-enactment of the beginning of their universe, community or family line. This repetitive pattern, which Eliade formulates by means of the concept of *eternal return*, represents a major detour from the linearity of Western/European thinking that seeks to locate places, times, ideas and identities in chronological sequences. According to the linear perspective, the beginning is only a moment overgrown by time, and the end is the most likely destination of human individual or communal journey through life. As the line extends, the past becomes gradually obliterated by the accumulation of present events that, in their turn, develop in order to sustain the coming of the future. This logic finds its immediate counterpart in the way literate cultures employ language to fix the spatio-temporal fluidity of the world to the graphic stability of strings of letters that, when written, seem to reproduce the linear configuration of space and time. To put it in Ong’s words, words in literate cultures “tend rather to be assimilated to things, ‘out there’ on a flat surface. Such ‘things’[...] are in a radical sense dead, though subject to dynamic resurrection” (Ong 2013:32-33). Ong suggests that the written word reduces the immensity of the world to symbols and this objectification deprives the writer and respectively, reader, of the magical creative properties of the spoken word, properties that are “tied, at least unconsciously with [oral cultures’] sense of the word as necessarily spoken, sounded, and hence

* See Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*.

power-driven” (Ong 2013:32). To oral cultures, words bear the spirit of life for when spoken, they are “breathed” and exhaled, thus speaking and moreover storytelling (as stories are worlds in process of creation) are sacred activities that ensure the smooth passage of the community/generation/family through the cosmic world. That is why oral traditions impart particular attention to the shamanic word in which the distinction between words and the material entities is no longer existent and the shamanic speech which consists of trance incantations consumes the speaker in an expanded, unlimited reality.

The discrepancy but also interaction between the oral and written form of thinking becomes acutely relevant to the instances of contemporary Native American writing. First of all, it is necessary to make it clear that even today, the majority of Native American societies acquire writing skills reluctantly and when at home, they abstain from writing. In the past, very few of the Indian tribes managed to elaborate a written alphabet of their languages and in most of the cases, these alphabets were peculiar palimpsest syllabaries (a set of symbols that represent the syllables of a language) that consisted of Latin and even Cyrillic letters combined with other invented symbols. Such is the case with the Cherokee orthography, developed in 1819 by the legendary story-teller Sequoya (George Gist), a mono-lingual and formerly illiterate Cherokee. The alphabet consists of 85 letters which represent a combination of Latin, Cyrillic and unknown characters and was widely used by the Cherokee communities in the 1990s, both in Oklahoma and North Carolina.* From a postcolonial perspective, this alphabet is a spectacular example of “rewriting” the languages of the colonizers in a highly-distinctive, Babel-like polyphony which results in the collapse of the “master narrative” of colonial domination. On the other hand, this palimpsest representation of Indian orality operates as a mighty reminder of the nomadic lifestyle of Indian tribes and their migratory point of view, which questions everything that is singular, fixed and bounded to a particular locality. Also from a postcolonial perspective, notorious writer Salman Rushdie writes that migrants are “*creatures of air; Our roots in dreams And clouds, reborn in flight*” (Rushdie 1989:13),** a statement that corresponds to the incantations of the holistic anonymous Navajo poem “House Made of Dawn”:

House made of dawn
House made of evening light

* See Maureen Konkle. *Writing Indian Nations. Native Intellectuals and the Politics of Historiography, 1827-1863*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2004.

** Rushdie’s emphasis.

House made of the dark cloud
House made of male rain
House made of dark mist
House made of female rain
House made of pollen
House made of grasshoppers*

This native all-inclusive, holistic vision of domesticity as a compound of segments of space, but too mobile to become a fixed place, is also pertinent to the unwillingness of native tribes to “fix” their thoughts and stories in the graphics of letters that frame and stabilize the ongoing course of their spoken Word.

If the written word fixes time and space in logical sequences, orality is a major means of invoking the parallel existence of different worlds. In Eliade’s records of mythological articulations of existence, the parallel coexistence of worlds lies at the basis of the mechanism of consecration – setting space and time apart by reenacting a pattern that reproduces the beginning of the world. Eliade argues that this strategy operates comparatively, by linking together the mythic model of the creation of the world to human practices of self-location,

The world that surrounds us, then, the world in which the presence and the work of man are felt [...] all these have an extraterrestrial archetype, be it conceived as a plan, as a form, or purely and simply as a “double” existing on a higher cosmic level. But everything in the world that surrounds us does not have a prototype of this kind [...] uncultivated regions and the like are assimilated to chaos [...] This is why when possession is taken of a territory [...] rites are performed that symbolically repeat the act of Creation (Eliade 1959:9-10).

Bastian and Mitchell equally observe that for Native Americans, oral art of storytelling amounts to consecration activity as it calls to existence their mythical past in a chaotic present-day reality, “In the remembering [...] people were able to transcend the present and become part of the sacred” (2004:36). I suggest that this act of consecration, which takes the shape of oral sacrament, becomes extremely problematic in the context of contemporary Native American writing not only because the means of expression have shifted from oral to written word, but also because most of the representatives of these cultures have grown disconnected from their communities to such an extent that they have even lost touch with the native language and “chant” their invocations in the language of the

* This is the first stanza of the poem-prayer included in the collection *Earth Prayers: 365 Prayers, Poems and Invocations from Around the World* (Eds. Elisabeth Roberts and Elias Amidon).

colonizers.

This state of affairs becomes the lifelong literary quest of the writer of German-American part-French and part-Chipewyan origin Louise Erdrich. Her work partakes of the growing trend in Native American art and literature and, as a whole, Native American Studies, to reconsider the traumatic event of colonization and its aftermath, and in this act of re-remembering, to find strategies of self-relocation in the fragmented whereabouts of today's world. Erdrich and the writers of her generation are extremely sensitive to the condition of unbelonging which is the logical consequence of the state of multiple belonging. For Native American peoples, this sense of severing has even deeper implications as they tend to assert individual identity in a very particular form of kinship within their community, which consists of family members, people, places, animals, the world of the deceased, the world of the Great Spirits. I suggest that when deprived of the orality that had once provided them with the means to reconnect themselves to mythical reality, and the native language that would operate as the magical password, Native American writers impart intensely performative properties to the language they use and their writing assumes the nature of a tool that serves to establish new, meaningful connections to the multiple worlds that sustain their community. Erdrich recognizes this particular vision of language and writing in her personal confession on the traumatic experience of language loss:

The language bit deep into my heart, but it was an unfulfilled longing. I had nobody to speak it with, nobody who remembered my grandfather's standing with his sacred pipe in the woods next to a box elder tree, talking to the spirits [...] This desire to deepen my alternate language puts me in an odd relationship to my first love, English. It is, after all, the language stuffed into my mother's ancestors' mouths. English is an all-devouring language that has moved across North America like the fabulous plagues of locusts that darkened the sky and devoured even the handles of rakes and hoes. Yet the omnivorous nature of colonial language is a writer's gift. Raised in the English language, I partake of a mongrel feast.

[...] There is also this: [...] The intelligence of this language [Ojibwemowin] is adapted as no other to the philosophy bound up in northern land, lakes, rivers, forests, arid plains; to the animals and their particular habits; to the shades of meaning in the very placement of stones. As a North American writer it is essential to me that I try to understand our human relationship to place in the deepest way possible, using my favorite tool, language ("Two Languages in Mind", Web pageless resource).

Erdrich's writing career, apart from being an instance of voicing a particular authorial position, is also an occasion of making many voices – ancestral and modern, white or Native American, all of which partake of the community of her life and writing, speak in a language that becomes the binding medium of this community. Most of the researchers who have undertaken detailed study of Erdrich's works come to the conclusion that we cannot single an individual protagonist in them, nor can we follow smoothly the twists and tangles of her plots that form web-like networks. If we attempt to represent the pattern of the plotlines graphically, the structure will not possess the straight lines of a geometrical network, but will more or less be similar to a peculiar rhizomatic structure where all ramifications that are part of the family tree or the tree of generations cast their roots both in the expanded territory of the expanded tree and back into the very stock that has produced them. While these strange loops and tangles are characteristic of the poetics of postmodern writing, their presence in the works of a Native American writer has more complex implications. It forms part of an apparatus of writing that follows the patterns of the cyclical oral tradition which seeks to involve all participants in the narration (both story-tellers and listeners) in a narrative space that shifts its shape constantly as every single narrator tells his/her version of the story from his/her perspective. The listeners (also interpreters as we claim to be) are likewise invited to contribute their response to the ongoing process of narration and reshape the story from other contextually defined angles of perception. In this way through cyclical repetition of the same theme over generations or by letting the narrative perspective always flow loose and unfixed to a particular position, Erdrich's writing seeks to reproduce the oral regime of story-telling under which the story has to be kept alive by passing it from one narrator to another.

This mechanism of narration can be observed in almost all of Erdrich's works, but I will focus on two of them that belong to the early period of her writing and display in a very radical manner how this technique operates – *Love Medicine* (1984, 1993) and *Tracks* (1988). *Love Medicine*, in particular, came out in two editions which differ from one another as Erdrich added chapters to the second one and reworked some episodes. This deliberate intervention is another symptom of Native American cyclicity and seasonal thinking – the world as well as the fictional worlds have to be renewed periodically in order to be able to persist in time and space.

Love Medicine, *Tracks* as well as Erdrich's other novels have a very particular compositional structure that can, from a larger perspective, be applied to the way her works intertwine and reproduce themselves. Each of them consists of a number of stories that center on one and the same subject, examined from

different spatial and temporal vantage points, and told, in most cases, in first person singular. Each one of the narrators is also a participant and not merely an observer in the story s/he tells and when combined together, all stories form the communal biography of several generations. Erdrich's genealogical models expose the rifts and fissures, broken branches, lost and found siblings in a spatiotemporal chronology in which past succeeds the present, future interferes with the past and the general sense of this intermixture of times and places problematizes the traumatic experience of belonging which Native American community has experienced as one generation supplants the other. Yet "supplanting" is not a term that adequately defines the transitions between Erdrich's generations as all generations coexist together in her fictions and only the perspective shifts between the past and the present.

Love Medicine tells the stories of 50 years in the lives of three generations of 5 related families. The plot centers on June Kashpaw's death in the untimely Easter snow on her way home. The event magnetizes the familial world in the novel and brings it together in successive stories that spread like repercussions of her loss over the far-reaching anterior and posterior generations. June's death itself is represented as a passage between the uncertain present of the living Ojibwe and Ojibwean mythical reality which is the ultimate destination of all attempts at home-coming. This episode represents the only occasion when the story is told by an anonymous third-person narrator (perhaps a collective voice) and introduces the myth-making perspective in the novel. We learn that after her intimate relationship with a random man who she believes might be different from all her previous men, June manages to break through the hard skins of her imprisoned identity (peel off her shells) and turns to water to melt the snow that hardens the ground beneath her feet "She continued. Even when her heart clenched and her skin turned crackling cold it didn't matter, because the pure and naked part of her went on. The snow fell deeper that Easter than it had in forty years, but June walked over it like water and came home" (Erdrich 1984: 6). The description of June's death alludes to at least three possible mythical itineraries – the way of Sedna (the Sea Woman) who controls the worlds of water and earth, constancy and fluctuation in the Ojibwean mythology; the diverse routes of the trickster (another shape-shifting mythological creature that can cross any boundary including the line between life and death) and the Christian pattern of Christ's resurrection. In the novel, June's death reenergizes the interaction between the generations of her community and resurrects past and present routes of home-coming.

The concept of home becomes one of the most problematic notions in the novel. Home-leaving and home-coming determine its poetic rhythm. Each one

of the many members of the large family belonging to different generations tells a story that represents a symbolic consecration of a moment in the familial life – part two of Chapter one belongs to Albertine’s voice that tells the story of her childhood experience with her Aunt June. Chapters 2, 3, 4 tell the story of the love triangle of Nector (brother-in law to June’s adopted father Eli), Marie, Nector’s wife, and Lulu, his lifelong love. The rest of the chapters focus on the complicated relationships between them, their siblings and relatives across time. Central to the novel is chapter 13 in which Lipsha Morrissey, June’s illicit son adopted by Marie and Nector, who possesses healing skills but is rather skeptical about them, prepares a mock love medicine out of a turkey’s heart which Marie gives to Nector to bind him to herself, but instead, he refuses to eat it, chokes on it and dies. The episode is an ironic rewriting of Native American magical practices that, set in a contemporary context, seem to have lost their capacity to perform miracles. Rather, they get integrated in mundane routine activities and represent the death of ritual. The desecration of ritual practice, however, is not ultimate in the novel. It forms part of the general uncertainty that haunts the younger representatives of the family line in their attempts to both sever and reestablish their ties to the communal world. Some of them fail to come back home like Henry Lamartine Jr, one of Lulu’s extramarital sons, who commits suicide and dies. Others are endowed with trickster-like resilience and manage to adapt to the changing circumstances of the community and the wider social world. It is suggested that June herself can benefit from the unlimited freedom of the trickster as Gordie, her first husband, believes to have seen her return in the form of a deer, but this shamanic perspective gets blurred by the possibility that he might have had an alcoholic vision. Gordie, who suffers from isolation and grief and remembers how he used to inflict blows on her, kills the deer. The tendency to neutralize miraculous versions of events in Erdrich’s novels exposes the hidden fears of contemporary Native American relocation that the formerly fluid world of their origins has settled down into fixed and dead shapes. The novel’s ending, however, is optimistic. It stages Lipsha’s return home. He crosses the river that separates the reservation community from the rest of the world but only after he manages to forgive his biological mother June her decision to abandon him. The figure of the river reasserts the fluidity and mobility of self-assertion and serves to remove the firmly fixed lines of division between the family members, their Native community and the wider world. The conclusion suggests that Native American communities and identities can only persist if they maintain a dynamic cross-border interaction and would freeze if exposed to the closure of self-sufficiency.

Tracks focuses on another, earlier cycle of the family history presented in *Love Medicine*. If *Love Medicine* is concerned with the process of healing broken

generations, *Tracks* “tracks down” traces of broken itineraries and problematizes not only intratribal relationships but also Native American dispossession and reconnection to land. Many of the characters in *Love Medicine* reemerge in *Tracks*, but at a different, earlier stage of their lives. Five of Erdrich’s novels chronicle the history of the people settled by Lake Matchimanito – *Love Medicine* (1984), *The Beet Queen* (1986), *The Bingo Palace* (1994) and *Tales of Burning Love* (1997), but almost all of Erdrich’s works develop as interconnected branches of a complex fictional genealogy. Chronologically, *Tracks* recovers the oldest segments of the Nanapush-Kashpaw family line. We come to know the stories of Lulu and Marie, the matriarchs in *Love Medicine*, whose adolescence represents the background of their parents’ turbulent lives, Old Margaret (Rushes Bear) and Nanapush, the family ancestors, and the events that led to mass Native American depopulation – consumption epidemics and political violation of Native American property rights. Unlike *Love Medicine* whose multifaceted narrative perspective is composed of the voices of many narrators, *Tracks* employs the variable narrative lens of Nanapush, a leader of the Ojibwan tribe, and Pauline, a girl of mixed Indian and European origins. This narrative couple is biographically constructed and reminiscent of Erdrich herself and her Ojibwean grandfather. All of the three major characters involved in the stories – Nanapush (who apparently owes his name to the eloquent trickster Nanabodzho), Fleur who belongs to the family of shamans and healers and is very closely interated in the natural world, and Pauline, the girl of unknown descent and self-invented identity, are tricksters. They are extremely pliant and manage to survive in life-threatening situations. For instance, when Fleur’s childbirth is threatened with complications, she manages to journey to the Other world of spirits and wins her child back on a card game. In a similar manner Pauline, whose unsettled position enhances her pursuit of power, turns to Catholicism to gain control. While Pauline envies Fleur’s invincibility and is constantly trying to make her vulnerable and susceptible to deceit, Fleur is staunchly rooted in Native traditions. The overarching narrative paradigm that includes their rival itineraries, is, however, the ultimate prism of Native American storytelling. Pauline’s choice to become “white” and enter a nunnery provides only a limited, temporal version of her identity. Paradoxically, it is through Pauline that the novel makes one of its most insightful statements (a prospect that dominates Erdrich’s literary worlds) – bloodlines are like stories, they intermingle, crosscut, reconnect to distant relatives, form circles and loops, but this extremely complicated network of interconnections guarantees their persistence in time and space. Thus Pauline’s child Marie that she delivers prior to her entrance in the convent, becomes the matriarch Marie Kashpaw of

Love's Medicine whose marriage to Nector provides one of the many generational junctures in Erdrich's works; and the stories that Old Nanapush tells his adopted granddaughter Lulu finally reconnect her to her mother Fleur and the rest of the family tree.

To sum up, Erdrich's works belong to a generation of Native American writing that uses words in the way oral storytellers would use them. In her critically-poetic investigation of Ojibwean narrative tradition, Erdrich's sister Heidi, a poet and playwright who writes under the pseudonym of Heid Erdrich, observes that the Ojibwean word "name" means "presence" and "naming" amounts to either leaving one's presence or detecting the presence of others in the overcrowded world of today.* Through this study I attempted to demonstrate that contemporary Native American writers like Louise Erdrich produce texts that not only generate fictional worlds but operate as verbal bloodlines that maintain the tenuous integrity of Native American communities in the world of today.

BIBLIOGRAPHY:

Bastian 2004: Bastian, Dawn E. and Judy K. Mitchell. *Handbook of Native American Mythology*. Oxford: ABC-Clio, 2004.

Eliade 1959: Eliade, Mircea. *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Trans. Williard Trask. New York: Harper and Brothers, 1954, 1959.

Eliade 1987: Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Trans. Williard Trask. New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1957, 1987.

Erdrich 1984: Erdrich, Louise. *Love Medicine*. New York: Bantam Books, 1984.

Erdrich 2000: Erdrich, Louise. "Two Languages in Mind, but Just One in the Heart". *The New York Times on the Web*. Accessed on 20th April, 2015 at <https://partners.nytimes.com/library/books/052200erdrich-writing.html>

Erdrich 2013: Erdrich, Heid E. "Name. Literary Ancestry as Presence" in *Centering Anishinaabeg Studies*. Eds. J. Doefler, N.J. Sinclair, H.K. Stark. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2013. Web.

Konkle 2004: Konkle, Maureen. *Writing Indian Nations. Native Intellectuals and the Policy of Historiography, 1827-1863*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2004.

Ong 2013: Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge, 2002, 2012, 2013.

Roberts and Amidon 2011: Roberts, Elizabeth and Elias Amidon, Eds. *Earth Prayers: 365 Prayers, Poems and Invocations from Around the World*. New York and London: Harper Collins, 2011. Web.

Rushdie 1989: Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Viking Penguin, 1989.

* See Heid Erdrich's article "Name. Literary Ancestry as Presence" in *Centering Anishinaabeg Studies*. Eds. J. Doefler, N.J. Sinclair, H.K. Stark. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2013.

MANANA KVATAIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

An Enigmatic Algorithm of Classics

Grigol Robakidze compares humanity's intellectual creativity with a smiling sphinx carved in the solid rock fracture whose inscrutable smile attracts all creatures to it and offers to unravel its mystery. The phenomenon of eternity of the classical heritage frequently transfers to transcendent sphere. The issue of individuality is the most important one in literature, art and philosophy, writes Robakidze. Thomas Eliot tries to find the essence of the poet in what is most individual. Moreover, according to him not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets assert their immortality most vigorously". At the same time a tradition is also a determiner which according to the same Eliot contains historical sense and this is the sensation of immortality and transience; it is just a blend of the eternal and transient that gives writer traditionalism. For Grigol Robakidze, Georgian classical writing bears the imprint of creative individualism and traditionalism. Grigol Robakidze believes that the races, peoples, languages, cultures express divine diversity. According to Thomas Eliot's vision each race, each nation acquires not only creative genius, but the ability of creative perception characteristic of only this nation. This, in its turn determines the formation of individual national image or pattern of artistic.

Key words: *classical heritage, intellectual creativity, phenomenon.*

მანანა კვათაია

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

კლასიკის მარადიულობის ენიგმური ალგორითმი

კულტურის და ადამიანურ ღირებულებათა ყოვლისმომცველი კრიზისის პრობლემა გასული საუკუნის პარადიგმულ ნიშანსვეტად იქცა. შეიცვალა გარემო და, მის კვალდაკვალ, ადამიანის ცნობიერება. „ჩვენ ველარ ვგრძნობთ სამყაროს ჰარმონიას... ადამიანს აღარა აქვს ფეხქვეშ მყარი ნიადაგი, რომელიც მას სამყაროს წესრიგთან დააკავშირებს... დანაშაულისა და ფანტასმების სამყაროში ვცხოვრობთ...

ადამიანს ყოველი მხრით საფრთხე ემუქრება. მან არ იცის, რა იქნება ხვალ“, – წერდა 1912 წელს ნიკოლაი ბერდიაევი. ამ გლობალურ საფრთხეზე კულტურის ფილოსოფიის მრავალი წარმომადგენელი (შპენ-გლერი, კლაგესი, ვებერი, კაიზერლინგი, ჰაიზინგა და სხვ.) წერდა.

ბერდიაევის აზრით, „კულტურის კრიზისი დაკავშირებულია ყოველი კულტურისათვის დამახასიათებელი არისტოკრატიული საწყისით, რომელსაც დემოკრატიზაცია და მასების ბატონობა უდიდეს საფრთხეს უქმნის“. კულტურის კრიზისი ადამიანური კრიზისიცაა, რომელიც, თავის მხრივ, ცნობიერების მიერ აისახება. კრიზისულ ცნობიერებას ხშირად „აპოკალიფსურ ცნობიერებას“ უწოდებენ. ჰაიზინგა მის საწყისს პირველი მსოფლიო ომის პერიოდიდან ითვლის, რაც მანამდე შპენგლერის „ევროპის მზის ჩასვენებაშიც“ აირეკლა.

თანამედროვე კულტურის მარკერებად ანტიინტელექტუალიზმს და ჭეშმარიტების უარყოფას, გონების კულტის ინსტინქტის კულტი ჩანაცვლებასაც მოიაზრებენ. გონების და შემეცნების კულტი ცხოვრების კულტმა ჩანაცვლა (იხ. კულტურისა და ადამიანის კრიზისი. – ე. კოდუას წიგნიდან „კულტურის სოციოლოგია“ თბილისი: „ნეკერი“, 2001). ჰაიზინგა კულტურის კრიზისის ერთ-ერთ სიმპტომად მორალურ ნორმათა დაცემას მიიჩნევს. შესაბამისად, ადამიანი, კულტურის შემოქმედი და წყარო, დეფორმირებულია და თავადაც დეფორმირებულ და კრიზისულ კულტურას ქმნის. „კულტურა სახეა ადამიანისა, სახეა პიროვნულადაც, ეროვნულადაც და ზოგადად ადამიანურადაც“ (რ. სირაძე). ეს დეფინიცია ლიტერატურასაც ეხება. კლასიკური მწერლობა დაკარგულ ადამიანურ ღირებულებათა მრავალსაუკუნოვანი საგანძურია. მისი მარადიულობის ფენომენი ტრანსცენდენტურის სფეროში ილანდება.

ცვეტან ტოდოროვის განსაზღვრებით, „ლიტერატურა სისტემაა, სისტემურად მონესრიგებული ენაა, რომელიც თავის თავზე ამახვილებს ყურადღებას, ანუ თვითკმარი ღირებულებაა“ (ლიტერატურის 2015: 385). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა კლასიკური მწერლობის დისკურსის ახალ სიღრმეებს მიმოიხილავს. „ჩვენი ისტორიული ცნობიერების ისტორიულ ჰორიზონტებში გადანაცვლება როდი ნიშნავს უცხო სამყაროებში გადასვლას. სინამდვილეში ეს ერთადერთი ჰორიზონტია, რომელიც ყოველივე იმას მოიცავს, რასაც ისტორიული ცნობიერება თავის თავში ატარებს“ (გადაამერი).

ინგლისურ მწერლობაში ტრადიციაზე საუბრისას თომას სტერნზ ელიოტი სკეპტიკურად შენიშნავს, რომ „ეს სიტყვა ინგლისელის ყურთასმენას მარტოოდენ არქეოლოგიის სიმშვიდის მომგვრელ მეცნი-

ერებასთან მიმართებით ესალბუნება“ (იხ. მისი „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“ (თარგმნა მანანა ფორჩხიძემ). ელიოტის აზრით, კრიტიკული აზროვნების მეშვეობით ვლინდება მწერლის ინდივიდუალურ თვისებათა განსაზღვრა, რითაც იგი წინამორბედებისაგან განსხვავდება.

ლიტერატურაში, ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში უმთავრესი ინდივიდუალობის საკითხია, – წერს გრიგოლ რობაქიძე (იხ. მისი ესე „ფილოსოფიითგან“). ინდივიდუალურია ის, რაც ამა თუ იმ პიროვნების არსს, თვითმყოფადობას შეადგენს, – შენიშნავს თომას ელიოტი. მეტიც, მისი თქმით, არა მარტო საუკეთესო, არამედ ყველაზე ინდივიდუალური თვისება ისაა, რითაც ან გარდასულმა პოეტებმა უკვდავება დაიმკვიდრეს. ამავე დროს, განმსაზღვრელია ტრადიციაც, რომელიც, იმავე ელიოტის თანახმად, მოიცავს ისტორიულობის შეგრძნებას, ეს კი გახლავთ შეგრძნება მარადიულისა და შეგრძნება დროებითისა; სწორედ მარადიულისა და დროებითის შერწყმა ანიჭებს მწერალს ტრადიციულობას.

ელიოტი იმასაც შენიშნავს, რომ ახალი ნაწარმოები იმავდროულად გაგლენას ახდენს ხელოვნების ყველა სხვა ადრინდელ ნიმუშზე. „ახლის გამოჩენა (თუკი ეს ნამდვილად სიახლეა), არღვევს მანამდე არსებულ იდეალურ წესრიგს... დღევანდელი ისეთივე ზემოქმედებას ახდენს წარსულზე, როგორც წარსული დღევანდელიაზე“.

კაცობრიობის გონებრივ შემოქმედებას გრიგოლ რობაქიძე სალი კლდის ნაპარლზე გამოკვეთილ მომღიმარ სფინქსს ადარებს, ყოველ არსს თავისკენ რომ იზიდავს და მისივე საიდუმლოს გამოცნობას სთავაზობს. წარსულში მოღვაწე თუ მისი თანამედროვე მწერლების კლასიკურ მემკვიდრეობას მწერალი ხშირად ფილოსოფიურ ჭრილში განიხილავს (იხ. მისი თხზულებები: „შემოქმედი და გარემო“, „ერის სული და შემოქმედება“, „ხელოვნება და სინამდვილე“ (ქართულ ენაზე), „შემოქმედების შესახებ“, „შემოქმედების ორი გზის შესახებ“ (რუსულ ენაზე) და სხვები). „ხელოვნება – ეს მხოლოდ „ნიშანია“, სიმბოლო სხვა, მაგრამ ჭეშმარიტი სინამდვილისა“ (რობაქიძე 2014: 40), – წერდა იგი 1910 წელს ესეში „ზრები ტოლსტოიზე“. „შემოქმედი ორგანიულად შედის მსოფლიოში და მის გარემოში შლის თავის ინდივიდუალობას... ადამიანის სიტყვა სხეულებათა მსოფლიოს შეცნობისა“ („შემოქმედი და გარემო“, 1909). დროსთან მიმართებაც განსაკუთრებულია: „შემოქმედი ისტორიულ საზღვრებშია მომწყვდეული, მაგრამ იგი გადალახავს საზღვარს და ერთვის უსაზღვროებას“. რობაქიძე განსხვავებულად აღიქვამს თვით ავტორის მისიას: „ჩვენ ველით შემოქმედს, მაგრამ

სხვაგვარ შემოქმედს. იგი ხელოვანი არ არის მარტო. იგი წინასწარმეტყველიცაა!“ ნარკვევში „ოსკარ უაილდ“ (1913) ეს თეზა უფრო დაზუსტებულია უაილდის სიტყვებით: „ყოველი ქმნილება ხელოვნებისა აღსრულებაა წინასწარმეტყველებისა, რადგან ყოველი ქმნილება ხელოვნების „აზრთა სახედ გარდაქმნაა“ (რობაქიძე 2012: 519).

გრიგოლ რობაქიძე ანალიტიკურად გაიაზრებს თხუთმეტსაუკუნოვან ქართულ მწერლობას და ხაზს უსვამს კლასიკოს ავტორთა ინდივიდუალობას და ნოვაციებს. „წამებაი წმიდისა შუშანიკისი“ მისთვის ნამდვილი „წყაროსთვალაია“; „აქ არის მოცემული ქართული სიტყვა თავიდან ბოლომდე რასსიული დაწმინდით“; „ჭეშმარიტად, მომაჯადოვებელია ქართული სიტყვის პირველი ძეგლი, სწორედ ისე, როგორც მომაჯადოვებელია მასში აწერილი შუშანიკ, რომელსაც წმინდა ნინოს ჯვარი ესვენა წინ გადმოცემით“ („ქართული პროზისათვის“, 1922). მწერლის დაკვირვებით, მეათე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული პროზა „მონუმენტალურ ფორმებს“ აღწევს. მისი ხაზგასმით, „ცხოვრება წმიდისა გრიგოლ ხანძთელისა“ „თაურია ქართული სიტყვის გენიისა“, თხზულების „სიტყვა სადა და შემცველი. თქმა სუფთა და დამტყვენელი. ხაზი თითქმის მათემატიური. ფრაზა მოქნეული და მოზომილი. პერიოდი მარჯვედ მოზმული. სახეობა ზომიერი. კოლორი სურნელით. თავიდათავი – „აღნაგობა“, როგორც ქართულ არქიტექტურაში... აი, სიტყვის ეკონომია. აი, ქართული სტილის ხერხემალი“.

შოთა რუსთაველის მსოფლიო მნიშვნელობას და ორიგინალობას მწერალმა ცალკე წერილი მიუძღვნა. „თავისებურია მისი ათვისება სამყაროსი სიყვარულის ფენომენზე. სხვაგვებულია მისი შეგზნება მეგობრობისა სიყვარულის ხვეულებში. ახალია სიცოცხლის რიტმი, მის მიერ ათვისებული და სხვაა მისი ასახვა ხსენებული რიტმის ტემპისა“, – ამგვარად ახასიათებს რობაქიძე რუსთაველის შემოქმედებით ინდივიდუალობას. „ნათელი პროფილი: მესხური რიტმით გამართული, – ნელი, როგორც დიდი შუადღე აღმოსავალის, – გონიერი ფრიად: ჰელლენთა ცოდნით ამახვილებული... სიყვარულით დადალული პოეტი ჯვარს ეტრფის: ალბად ჯვარცმისათვის. ჭეშმარიტად მართალია ბალმონტი, რომელმაც რუსთაველს „სიყვარულის ჯვაროსანი“ უწოდა“ – ამგვარი შტრიხებით წარმოუდგება ავტორს შოთა რუსთაველის შემოქმედებითი პორტრეტი.

რობაქიძის „რუსთაველის მსოფლიო მზერა“ 1920 წლით თარიღდება და მწერლის იმდროინდელ მსოფლგანცდას გადმოგვცემს: „რუსთაველი აღმოსავლეთის შვილია. ცხადია, მისი არტისტიკული ტემპერამენტი არის აღმოსავლური, მისი ნება დიდი შუადლით არის

მოდუნებული“. თუმცა იქვე აღნიშნულია, რომ „მსოფლიო მზერით რუსთაველი არა თუ ისლამურ ფატიუმს, თვითონ აღმოსავლეთსაც გვერდს უხვევს“.

მწერალს კარგად ესმის ქართული სიტყვიერების შემდეგი პერიოდის სიძნელები. მისი თქმით, „მონღოლების შემოსევამ გასტეხა საქართველოს ხერხემალი. გამწარდა პსიხიკა.. სიტყვა დაავადდა. დაუძღურდა. სინტაქსი შეიცვალა ძირეულად: რასსიული სინმინდის მაგიერ ათასნაირი „ნალექი“. სიტყვამ დაჰკარგა თავისთავადობა: გაირღვა. აქედან: დუალიზმი (დუალიზმი სიტყვის), ანუ სიტყვის გაბითურება“.

ამგვარ ვითარებაში რობაქიძისათვის განსაკუთრებულია სულხან-საბას ღვანლი: „განახლების ხანაში“ საგულისხმოა მეტად სულხან-საბა ორბელიანი. მისი „სიბრძნე სიცრუისა“ წელში გამართვაა ქართული სიტყვის“.

1917 წლით თარიღდება გრიგოლ რობაქიძის ესე „ბესიკი“, სადაც პოეტის ინდივიდუალობა ასეა გამოკვეთილი: „ბესიკმა იცის მუსიკალი ნაკადი ლექსის რიტმში. მანვე იცის პლასტიური ჭედა მგოსნური ხატის.. მან განავითარა ლექსის მრავალი სატეხნიკო ხერხი, რაიც ერთი საუკუნის შემდგომ მხოლოდ ფრანგ სიმბოლისტებმა აიყვანეს პრინციპად. ამ მხრით ბესიკი ფენომენია ნამდვილი“.

ალექსანდრე ჭავჭავაძეს რობაქიძე ბესიკის მემკვიდრედ თვლის და რომანტიკოს პოეტს ქართული პოეზიის დენდს უწოდებს. ის მისთვის პოეტი-სენსუალისტია, რომელიც მყარად დგას ხალხური პოეზიის ძირებზე. „ალექსანდრე ჭავჭავაძე არ არის მარტო აღმოსავლეთურ-სპარსული ჰანგობის მატარებელი. მან პირველმა „დასავლეთურობაც“ შეიტანა ჩვენს პოეზიაში“, – შენიშნავს ავტორი.

გრიგოლ ორბელიანისადმი მიძღვნილ ესეში ერთმანეთისაგან გამიჯნულია სარდალი და მგოსანი. გრ. ორბელიანის, როგორც პოეტის, ძლიერ მხარედ გრიგოლ რობაქიძე რიტმის მისეულ გრძნობას თვლის, თუმცა იმასაც შენიშნავს, რომ „ეს მით უფრო საკვირველია, რომ რითმის მხრივ მასზე უღარიბესი პოეტი ძვირად თუ მოიპოვება“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილზე წაკითხული ლექციის თეზისები მხოლოდ ქართულმა პრესამ შემოგვინახა. „სულიერი დრამა ნიკოლოზ ბარათაშვილისა“ მწერალს თბილისის ქართულ თეატრში წაუკითხავს. „დროებას“ 1908 წლის 14 ოქტომბერს ამ ლექციის პროგრამა, ანუ „თეზისები“ დაუბეჭდავს: „შესავალი. ორი სახის მხატვარი: ერთი, რომელიც იქცევა სხვადასხვა სახედ, რომ მათში ცხოველყოს საკუთარი სახე; მეორე, რომელიც ხსნის საკუთარ სახეს, რომ აქციოს იგი სხვა-

დასხვა სახედ. პარალელი: შექსპირი და ბაირონი. ბარათაშვილი მეორე სახის მგოსანთა ჯგუფს ეკუთვნის. მისი მხატვრული ნაკვეთი მისი სულიერი განცდის ნაკვთია: მისი პოეტური შემოქმედება მისი სულიერი დრამაა“.

ჯერჯერობით უცნობია ასევე ილია ჭავჭავაძეზე 1908 წელს ნაკითხული ლექციის ტექსტი. მოგვიანებით რობაქიძემ მწერალი-რეალისტის სტილი ასე დაახასიათა: „ილია ჭავჭავაძის სიტყვა მსუქანია და შედედებული: მას აქვს: ჯიში, ჯილაგი, ჯავარი, ბარაქა, დოვლათი“ („ქართული პროზისათვის“).

1908 წელს გამოქვეყნებულ მცირე ესეში „აკაკი და ილია“ გრიგოლ რობაქიძე ამ ორ მწერალს ერთმანეთს ადარებს: „აკაკი მსუბუქია, ილია – მძიმე. აკაკი დაჰქროლავს; ილია მძლედ მიიმართვის... აქედან გამოდის მათი პოეტური შემოქმედების განსხვავებაც, აკაკის ლექსში სიმბოლო და აზრი თითქმის ერთი და იგივეა... ილიას ლექსი სხვაა, სიმბოლო და აზრი აქ ერთი და იგივე არიან: ფორმის შინაარსის გაყოფა აქ შესაძლებელია“.

აკაკი წერეთელს გრიგოლ რობაქიძემ რამდენიმე თხზულება უძღვნა. მათგან ყველაზე ვრცელია „აკაკის ქნარი“, რომელიც 1916 წლის თებერვალში „სახალხო გაზეთში“ დაიბეჭდა (505-506) და იმავე წელს ცალკე წიგნადაც გამოიცა. ავტორი ხატოვანი ფრაზებით წარმოაჩენს მგოსნის პორტრეტს: „ღმერთებმა მიაფრქვიეს მას სიუხვით თითქმის ყოველი: სილამაზე, გვაროვანობა, სიმდიდრე, ნიჭი... ჭეშმარიტად, იგიც იყო „საყვარელი ღმერთთა და ადამიანთა“.

გრიგოლ რობაქიძე ხაზს უსვამს აკაკის პოეტური სიტყვის მუსიკალობას, მის ბუნებაზე მსჯელობისას კი აღნიშნავს: „აკაკის ბუნება უფრო შეუცნობელია, ვიდრე შეცნობილი, უფრო სტიქიური, ვიდრე გამიზნული“. მგოსანი მწერალს პუშკინს აგონებს. მისი თქმით, აკაკიც, პუშკინის დარად, „მქმნელია ქართული სიტყვისა“.

ვაჟა-ფშაველას ტალანტი გრიგოლ რობაქიძეს განსაკუთრებით აღაფრთოვანებდა. ვაჟა მას „ქართული გენიის ნატეხად, მის უკვდავ ფრაგმენტად“ ესახებოდა. ჯერ კიდევ 1909 წელს მას წაუკითხავს ლექცია, რომლის ნაწყვეტი გაზეთ „საქართველოში“ 1916 წლის თებერვალში დაბეჭდილია (31). აქ გაანალიზებულია „გველის მჭამელი“ და ორიგინალურადაა ინტერპრეტირებული მინდიას სახე: „ლოგოსი – აი, სათავე ვაჟას გენიისა.. მინდია სწორედ ამ ლოგოსის ერთ-ერთი ნატეხის სხეულება... მან განასხეულა თავის თავით შემოქმედი გენია ბუნებისა და იქცა თვითონ ნამდვილ გენიოსად მსოფლიურის აზრით. იგი აღარ არის ადამიანი უბრალო, იგი ზესთაადამიანია ნამდვილი, – მაგ-

რამ არა ნიცშეს ზესთაადამიანი-ინდივიდუალისტი, არამედ რელიგიური უნივერსალისტი”.

1961 წლის მნიფობისთვის თარიღდება ყენევაში დაწერილი რობაქიძის „ვაჟას ენგადი (ბარათი სამშობლოსადმი)“, რომელიც პირველად ვაჟა ფშაველას 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ ემიგრანტულ ჟურნალ „ბედი ქართლისაში“ დაბეჭდილა. ირკვევა, რომ გრიგოლ რობაქიძეს პოეტი 1908 წელს, ჟურნალ „ნიშადურის“ რედაქციაში, ვალერიან გუნიასთან სტუმრობისას უხილავს: „ჩვენ წინ იჯდა კაცი პირვანდელი: „ურმენშ“, გერმანული სიტყვით, კაცი, რომელიც ბუნების შუაგულითდან უცქერს გარესკნელს“. ახალგაზრდა მწერლის გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონია, როცა ვაჟა-ფშაველა მას ჰეგელის ლოგიკის ერთი ხვეულის გამო შეკამათებია. „ვაჟას კულტი, უნდა ითქვას, დღითგან ჩემი ლექციისა იწყება“, – წერს იგი.

„ვაჟას ენგადში“ გრიგოლ რობაქიძე მსჯელობს ქართული ენის ფშავ-ხევსურულ ფშანზე, რომელიც, როგორც ერთხელ მისთვის პავლე ინგოროყვას უთქვამს: „არქაული ქართულია და არა პროვინციალიზმი“. რობაქიძე განმარტავს: „შაირის წერისას ვაჟა ფშავ-ხევსურულს მიმართავს – ვგულისხმობ უფრო ტონალობას, ვიდრე სიტყვარს – პროზის წერისას კი ზოგად-ლიტერატურულ ქართულს“.

„ყაზბეგის საკითხი“ 1925 წლით თარიღდება, აქ გრიგოლ რობაქიძე იხსენებს ჯერ კიდევ ბავშვობისას გაგებულ ამბავს: ალექსანდრე ყაზბეგის თხზულებათა დამწერი მისი ბიძაშვილი დიმიტრი ყაზბეგიაო. აქ მწერალს შექსპირის ავტორობის ეჭვიც აგონდება. მწერალი აკრიტიკებს ამ თემაზე დაწერილ მიხეილ ზანდუკელის ნაშრომს და შენიშნავს, რომ „ხსენებული ავტორის მსჯელობა ყოველგვარ სერიოზობის გარე დგას“, ამგვარი კვლევა ყაზბეგზე „საშინელ შთაბეჭდილებას ტოვებს“. გრიგოლ რობაქიძე დაწვრილებით აანალიზებს მიხეილ ზანდუკელის არგუმენტებს და აკრიტიკებს მათ.

1918 წელს რუსულენოვან ჟურნალ “ARS”-ში გრიგოლ რობაქიძემ დაბეჭდა ესე „ქართული მოდერნიზმი“, რომელიც 1915 წლის დასაწყისში ახალი მხატვრული სიტყვის ქადაგებას ეძღვნება. მისი თქმით, ახალგაზრდები, რომელთაც ქუთაისელთა უდარდელი მყუდროება დაარღვიეს, იყვნენ დამწყები პოეტები: პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლელი ჯაფარიძე. ეს „ცისფერყანწელთა“ ცნობილი დაჯგუფება გახლდათ. „ცხოვრების განცდის მოდერნისტული სტილი მხატვრული სიტყვის მწყობრ განსახიერებაში, – აი, რა იყო მათი აღთქმის ახალი სჯულის კანონი. და ქუთაისის დუქნები უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გარდაიქმნა“, – წერს გრიგოლ რობაქიძე.

მწერლის განმარტებით, აღნიშნული ჯგუფის პოეტთა ტექნიკური მეთაური პაოლო იაშვილი გახლავთ, „თავისი მგზნებარე შეშლილობით იგი არტურ რემბოს გვაგონებს – მხატვრული ტემპერამენტით კი ის უდავოდ ბალმონტისებური სტიქიისაა. პაოლო იაშვილი – პლანეტარული ქალურობის პოეტი.. იგი – პირველი ქართველი პოეტია, რომელმაც ქართულ ლექსში შეგნებულად შემოიტანა ასონანსი... მან დაშაქრული, ზოგჯერ კი ყრუ რითმების ადგილას ჟღერად ასონანსებს მისცა გზა. როგორც ლექსის ოსტატი, ის უდავოდ არტისტია. მისი ლექსისათვის დამახასიათებელი ხაზები: ტევადობა, ელასტიურობა, თავისუფალი რიტმულობა, მუსიკალურობა“. გრიგოლ რობაქიძე პაოლო იაშვილის საუკეთესო ქმნილებად თვლის ლექსს „ფარშევანგები ქალაქში“, სადაც, მისი დაკვირვებით, სამი თემა გამოიყოფა: მზის ნიავლვარი (-ბალმონტი); პანიკური თავზარი მისი „მოზღვავეებისაგან“ (-ბრიუსოვი: „ცხენი ბლედ“); ქალაქის სუნთქვა (-ვერჰარენი). პაოლო იაშვილის „ნითელი ხარი“ რობაქიძეს ბალმონტის „აგნის“ ახსენებს.

გრიგოლ რობაქიძის დაკვირვებით, ხასიათით სხვაგვარი პოეტი გახლავთ ვალერიან გაფრინდაშვილი. იგი, მისი აზრით, „იხიბლება ყოფიერების „სარკისებური“ ალქმის საშინელებით, სადაც ყოველ საგანს თავისი ორეული აქვს და ყოველი ორეული თავის საგნობრივ სახეს ეძებს. ორეულისა და საგნის გადაკვეთის ხაზი – აი, ასტრალური ნაკადი გაფრინდაშვილის მხატვრული მსოფლშეგრძნებისა“. ამასთან, მწერლის აზრით, ვითარცა ოსტატი, გაფრინდაშვილი მეტისმეტად მკაცრი და ზუსტია: მისი ლექსის დახვეწილობა ბრიუსოვისებურია. მისი სიტყვების ბგერათა მასალაში ერთგვარი სიმძიმე იგრძნობა... – სიმძიმე კი პოეტის რიტმის შენელებული და მასიური რკინისებური სვლისათვის გახლავთ აუცილებელი. გრიგოლ რობაქიძეს შენიშვნაც აქვს: „გაფრინდაშვილის სისუსტე – მისი „პარნასიზმისადმი“ მიდრეკილება: ბევრი მისი მეტაფორა არსებითად რიტორიკულია, ზოგიერთი „შესაბამისობა“ კი მეტად აბსტრაქტული“.

ქართველი მოდერნისტი პოეტებიდან გრიგოლ რობაქიძე გამოყოფს ტიციან ტაბიძეს, რომელიც, მისი თქმით, განმარტოებით დგას. „მისი შემოქმედებითი სტიქია – ეს ყოფიერების გვარისმიერი ნაკადის თავისებურად ინდივიდუალური გააზრებაა. მისთვის ეს ნაკადი არსად წყდება, ან, თუ წყდება, – მხოლოდ თვით მასზე, რათა წყვეტილობის ამ პირად მომენტში უფრო ნათლად იყოს გააზრებული პიროვნული გვარის გარეშე გენია თავისი მდინარებით. აქედან: ტიციან ტაბიძის მხატვრული ყოფიერება – ეს უმაღლესი ექსტაზური გახსენება (ნამნესის) ხორცშესხმული ყოფიერებისა უსასრულო შორეთში. ის მთლიანად –

ნარსულშია და უკანასკნელს არა ისტორიულად, არამედ მეტაფიზიკურად გაიაზრებს“ (რობაქიძე 2014: 398). ტიციან ტაბიძის შემოქმედებიდან გრიგოლ რობაქიძე გამოყოფს ლექსს „ბალაგანის მეფე“. თავის ისტორიულ მოცემულობაში პოეტს – ალბათ ოდენ „ბალაგანის მეფედ“ ყოფნა შეუძლია, – თვლის იგი. რობაქიძის დასკვნით, „თუ საქართველოს ნიადაგზე შესაძლებელია ბლოკი, მაშინ ის უეჭველად ტიციან ტაბიძე გახლავთ“.

გრიგოლ რობაქიძემ ცალკე ნერილები უძღვნა ქართული მწერლობის სხვა წარმომადგენლებსაც. მისი თხზულება „ეგნატე ნინოშვილი“ 1929 წელს ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ (№№ 11-12) დაბეჭდილა, ცალკე ბროშურად კი 1930 წელს გამოიცა. ავტორი მწერალს „გურიის მესიტყვეს“ უწოდებს. მისი ხაზგასმით, ეგნატე ნინოშვილი „გამძაფრებული რეალისტი... ტემპერამენტით ცხარე... ნინოშვილის სიტყვა ქეძაფია და ძმარი“. ტკივილით წერს რობაქიძე „განკარგულების“ გმირზე, კაცია მუნჯაძეზე და მის ტრაგიკულ აღსასრულზე, „პალიასტომის ტბის“ პერსონაჟთა უბადრუკ ხვედრზე. „ეს მოთხრობა უდავოდ შედეგია“, – ასე აფასებს მწერალი თხზულებას. გრიგოლ რობაქიძე ხაზს უსვამს ეგნატე ნინოშვილის რეალიზმის სოციალურ ნიადაგს. მისი აზრით, „სიმონა“, „ქრისტინე“, „ჯანყი გურიაში“ და სხვა ნაწარმოებები „კლასთა ბრძოლით არის გამართული“, თუმცა ზოგან „კლასთა ბრძოლის იდეა ეროვნულ მომენტთანაა შეჯახებული“.

მცირე ესე „ევდოშვილი“ 1916 წლის 8 მაისს გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ დაბეჭდილა. აქ გრიგოლ რობაქიძე იროდიონ ევდოშვილის შემოქმედების ორ პერიოდზე საუბრობს. პირველი სოციალური მოტივებით გამოირჩევა, თუმცა ეს პერიოდი სუსტია, „მრავალი მისი ლექსი ამ მხრით მხოლოდ გართმული პროკლამაციაა სარევილი-უციო“. იროდიონ ევდოშვილის შემოქმედების მეორე პერიოდს გრიგოლ რობაქიძე უფრო მდიდარსა და ძლიერს უწოდებს.

დავით კლდიაშვილისადმი მიძღვნილი ესე ჟურნალ „ჩვენს მწერლობაში“ 1930 წლის № 3-4-ში დაბეჭდილა. ტექსტის დასაწყისში დ. კლდიაშვილის პორტრეტია გამოკვეთილი: ქუჩაში მომავალი, მომცრო ტანის სამხედრო პალტოიანი მოხუცი, თავზე – რუსული ქუდით, მხარბეჭზე – თეთრი ყაბალახით. შემდეგ გაანალიზებულია „ქამუშაძის გაჭირვება“, „ბაკულას ღორები“, „ქართული ჰუმორის კლასიკური შედეგრი“ „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ორიგინალურია მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის რობაქიძისეული გააზრება: „დავით კლდიაშვილის ნატურალიზმი ობიექტივიზმია უფრო. სუბიექტი (ავტორი) მის ნაწერში თითქმის არ ჩანს. ობიექტი (თხრობილი) თავის თავად მეტყველებს“.

უცხოეთში ემიგრირებულმა გრიგოლ რობაქიძემ მის თანამედროვე ქართველ მწერლებს რამდენიმე წერილი მიუძღვნა. საბჭოთა მწერლების „სულის დაშლის“ თემატიკაზე მწერალმა ორი სტატია დაწერა. „ბოლშევიზმის გავლენა სულიერ არეალში მეტად რთული მოვლენაა. იგი უფრო ატმოსფერულია, ვიდრე ფიზიურ-ხელშესახები“, – წერს ავტორი და დასძენს, რომ „მწერლობაშიც ასე ხდება, ანუ შინაგანი ნამდვილობის დარღვევა“. ამის მაგალითად კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ სახელდება. აქ რობაქიძის შენიშვნები კრიტიკულია: მისი აზრით, ამ რომანში დეტალები ნთქავენ მთელს. მწერალი მკრეხელობად მიიჩნევს „დიდოსტატის მარჯვენის“ ერთ-ერთ ეპიზოდს: სვეტიცხოვლის სასწაულმოქმედ ხატს ძაღლს რომ ალოკინებენ. აქ რობაქიძე გამსახურდიას ერთ-ერთ „დათმობას“ ხედავს. მიზეზი? „საბჭოეთის ატმოსფეროში რომ არ ეცხოვრა, ამ „დათმობას“ იგი არ დაუშვებდა და ვერც დაუშვებდა“, – წერს იგი.

„სულის დაშლის“ მეორე ნაწილი ეხება კონსტანტინე გამსახურდიას ტრილოგიის პირველ წიგნს სტალინზე, რომელსაც რობაქიძე ლიტერატურულად უმნიშვნელოდ თვლის, რადგან მას, თუმცა „გულწრფელს“, აკლია „ნამდვილობა“. ამავე დროს, მწერალი დადებითად აფასებს გამსახურდიას „დავით აღმაშენებლის“ პირველ წიგნს: „ავტორს დიდი შრომა გაუწევია. სჩანს, ზედმინევენით შეუსწავლია ისტორიული წყაროები. ფართოდ გაშლილ ისტორიულ გარემოში დავითი იზრდება ნელინელ, ივსება ძალით, მტკიცდება“ („ფოთლები“).

გრიგოლ რობაქიძე ხაზს უსვამს მიხეილ ჯავახიშვილის მწერლურ ოსტატობას. მისი დაკვირვებით, „არც ერთი ქართველი მწერალი არ თარგმნილა იმდენ უცხო ენაზე, როგორც იგი“. შემოქმედის პოპულარობას ავტორი ამგვარად ხსნის: „ჯავახიშვილს ჰქონდა დიდი ნიჭი თხრობისა.. საგანს ისე აღწერდა, რომ „გაჩვენებდა“ მას... ემარჯვებოდა ზედგამოჭრილი „ხატის“ პოვნა, სახეობითი გადმოცემისათვის მოვლენისა... დაუუმატოთ ამას სიტყვის კულტი ავტორისა... იგი ჟამყოველ სიტყვას ეძებდა, ახალსა და მოხდენილს“. თუმცა, რობაქიძის მოსაზრებით, „ჯაყოს ხიზნებში“ „ხელოვნება კოჭლობს“. რობაქიძე ერთგვარად უპირისპირდება ემიგრაციაში გავრცელებულ შეხედულებას: ჯაყო ტიპიური განსხეულებაა ბოლშევიზმისო. მისი აზრით, „ჯაყო ნადირკაცია და თანვე გაიძვერა, რომელიც სარგებლობს ბოლშევიზმის მიერ შექმნილი გარემოთი“.

„თეთრი საყელოში“ კი, გრიგოლ რობაქიძის დაკვირვებით, დაპირისპირებულნი არიან ხევსურეთი და ბარი... თუმცა „მხატვრულ ზომას ვერც ამ რომანში იცავს ავტორი“. მწერალი კრიტიკულია მიხე-

ილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ მიმართ, რომელიც, მისი აზრით, „სისრულით არაა გამართული“. თუმცა აქვე შენიშნულია: „არსენა უძლვეი მკლავია ქართველი გლეხისა“. რობაქიძეს არ ავიწყდება ტრაგიკული ხვედრი მიხეილ ჯავახიშვილის, „რომელიც კიდეც ბევრს შესძენდა ქართულ ლიტერატურას“. ის ცრემლით იგონებს მას და სხვა დახვრეტილებს (მისი თქმით, „ცრემლი აქ მეტი არაა“), აგონდება მიხეილთან “ნათელი გონით შეხმიანება.. ყოველთვის ხალასი გულგახსნა.. სიტყვა: ხან უნაბი, ხან გოლეული, ხან ქარვა, შიგადაშიგ ხალიბის რკინა“.

„გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გალაკტიონის გარდაცვალების მერეა დაწერილი. გრიგოლ რობაქიძე შეუშფოთებია მისი თვითმკვლელობის ცნობას. „გალაკტიონი იყო თავისებური, ყოველმხრივ თავისებური უცნაურობამდე“, – წერს ავტორი. ესედან ირკვევა, რომ ემიგრაციაში მყოფი გრიგოლ რობაქიძე გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ძალზე მწირ ინფორმაციას ფლობდა. მისი შეფასებით, გალაკტიონი „იყო მუდამ პოეტურ ზმანებაში გადასული“, შეხვედრისას შეგეყრებოდა, შეირხეოდა ორმაგ „ზეყვანილი“ და მყისვე სიცხადეზე გადმოდიოდა. ემჩნეოდა უხერხულობა.. იყო მორცხვი.. მორცხვობა კიდე უფრო ამძაფრებდა მისს უხერხულობას. შემოგეფრქვეოდა ხალისით, გადამეტიებული ხალისით... ირხეოდა, იბნეოდა, არ იცოდა, რა ეთქვა“.

აქვე ლაკონურადაა დახასიათებული გალაკტიონის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შტრიხები: „როგორც ნამდვილ მგოსანს, მასაც საკუთარი მეთოდი აქვს: გალაკტიონური. მისი მთავარი ხერხი აქ განმეორებაა, განმეორება სიტყვისა, თუ თქმისა. განმეორება მოსწრებულის, მოხდენილი“.

გრიგოლ რობაქიძე აღიარებს, რომ ესეს დაწერისას მას ხელთ არ ჰქონია გალაკტიონ ტაბიძის ნიგნები, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ტექსტი კი გივი კობახიძის მიერ მისივე რედაქციით ნიუ-იორკში გამოცემული „კრებულიდან“ გაუცნია. ქართული პოეზიის ამ შედევრს კი მწერალი ასე ახასიათებს: „ტაეპების ერთიმეორეზე მიყოლება გალაკტიონის შაირში არ გავს არც შავთელურს და არც ჩახრუხაულს... იგი გალაკტიონურია და ამ სახელით შევა ქართულ პოეზიაში“; „შედევრია ეს შაირი; ნამდვილი შედევრი. სხვა რომ არაფერი შეექმნა გალაკტიონს, ეს შაირიც საკმაო იქნებოდა, რომ იგი შესულიყო ქართულ პოეზიაში, როგორც დიდი ოსტატი“.

გრიგოლ რობაქიძის ანალიტიკური მზერა მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებსაც სწვდება. მწერალი იკვლევს ლევ ტოლსტოის,

ფიოდორ დოსტოევსკის, ნიკოლაი გოგოლის, მიხაილ ლერმონტოვის, ანდრეი ბელის, კონსტანტინე ბალმონტის, ანა ახმატოვას, პოლ ვალერის, ჰენრიკ იბსენის, ანატოლ ფრანსის და სიტყვის სხვა დიდოსტატთა ფენომენს, მათ შემოქმედებით ენიგმას. ორიგინალური და კონცეპტუალურია რობაქიძისეული ინტენციები კლასიკოს ავტორთა შინაგანი ხატის, მწერლური ინდივიდუალობის, თხზულებათა არსის გამოკვეთისათვის. შევჩერდებით რამდენიმე მათგანზე.

„ბარბაროსი, რომელშიც გენიოსმა გაიღვიძა“, – ასე ახასიათებს გრიგოლ რობაქიძე ლევ ტოლსტოის. მის ტრაგიკულ აღსრულებას ქართველი მწერალიც შეუძრავს და 1910 წლის 28 იანვარს გაზეთ „ზაკავკასსკოე ობოზრენიეში“ დაუბეჭდავს სტატია „ფიქრები ტოლსტოზე“. „იყო ტოლსტოიში რაღაც, რაც სხვა, „ჩვეულებრივ“ გენიოსებში არ იყო. და ვფიქრობ, რომ ეს „რაღაც“ ტოლსტოის რთულ და თავისებურ „მე“-ში მდგომარეობდა“, – წერს რობაქიძე. მისი აზრით, ტოლსტოი, თავისი ქმნილების იმანენტურად მყოფი, ამავე დროს, მისადმი ტრანსცენდენტურია. „სწორედ ეს „ტრანსცენდენტური“ გახლავთ ის „რაღაც“, რომელიც მას ბევრი გენიოსისაგან გამოყოფს და სხვებისაგან გამორჩეულ ადგილს მიუჩენს. ტოლსტოი თავისი პიროვნებითაა დიადი. მისი „პირადი“ გახლავთ მასში ყველაზე ღრმა და, ამავე დროს, ყველაზე ინტიმური“. ლევ ტოლსტოი იყო შემოქმედი, რომელმაც ხელოვნური სამყარო, სიმბოლური სინამდვილე შექმნა. „მის სულს, ნაზსა და ღრმას, არ შეეძლო, მიეღო სიმბოლო რეალობის გარეთ და რეალობის გარეშე, – და არ შეეძლო, ეცხოვრა ოდენ განჭვრეტით, თუნდა ესთეტიკურითაც, და ფსიქოლოგიურად სრულიად გასაგებია, რომ ამ დიადმა სულმა, ბოლოს და ბოლოს, ზურგი აქცია ხელოვნებას და მხატვრული სიტყვა დაწყევლა“. რობაქიძე ტოლსტოის მარტო დიდ შემოქმედს კი არა, „დღიად ტანჯულსაც“ უწოდებს. ის მის „წინასწარმეტყველურ“ სანყისსაც ეხება და შენიშნავს, რომ სწორედ ეს გახლავთ ის „რაღაც“, რომელიც ტოლსტოის თეურგიულ „მეს“ განსაზღვრავს“. განმსაზღვრელი იმისა, რომ რუსი მწერლის პიროვნება მის ქმნილებებზე მალლა დგას, რობაქიძის დასკვნით, არის „რაღაც მისტიკური ენერგია, რომელიც უშუალოდ ზემოქმედებს და არაფრით შეიძლება, განშუალებული იყოს“.

1922 წელს გრიგოლ რობაქიძეს დაუწერია ესე „დოსტოევსკი“, სადაც რუსი მწერლის ფენომენი ორიგინალურადაა გაანალიზებული: „პირველად საკვირველი ხაზი: სასტიკი რეალისტი და თან უკიდურესი ირრეალისტი. დოსტოევსკის უყვარდა თქმა: მე რეალისტი ვარ, – რეალობა თვითონ არის ფანტასტიკა... საკმაოა, მის ხელში მოხვდეს სი-

ნამდვილის უბრალო ნატეხი, რომ მისმა ხელშეხებამ უკანასკნელი ნამდვილ ფანტასმად აქციოს“. დოსტოევსკის ინდივიდუალური ფენომენის ახსნას მწერალი ხედავს მის „მსოფლიო გზნებაში“: მე ყოველში ვარ და ყოველი არსი არის ჩემში.. არ არის ჩემში ისეთი რამ, რაიც არ იყოს სხვაში, და არ არის სხვასი ისეთი რამ, რაიც არ იყოს ჩემში“. „ძმები კარამაზოვების“ კონცეფციას რობაქიძე ამგვარად აფასებს: „კაცთა სიცოცხლის სირთულე ასტრალობაში გადადის და, რასაკვირველია, შეუძლოა „ადამიანური“ გაზომვით მისი გახსნა. აქ არის დოსტოევსკის მისტიკა... დოსტოევსკი – ასტრალისტი: პირველი და უკანასკნელი კაცთა შორის“.

ნიკოლაი გოგოლის შემოქმედებით ინდივიდუალობას გრიგოლ რობაქიძე კუბიზმით ხსნის, რომელიც, მისი თქმით, „ტექნიკური დასრულება იმპრესიონიზმისა“, სადაც გადმოცემულია „ოდენ შტრიხები და არა დასრულება დასრულებისათვის“. რობაქიძის აზრით, კუბიზმი სულის ცნობილ რიტმს შეესატყვისება: „არიან შემოქმედნი, რომლებიც მიწის სხეულს ვერ შეიგრძნობენ (–ზოგჯერ მისადმი მართლაც ზიზღს განიცდიან): მათი ვნებაა ყველა სხეულისმიერის ხრწნა, დეფორმირება, სხეულის დაშლა“. ნიკოლაი გოგოლი რობაქიძისათვის ამ ტიპის შემოქმედთა შორისაა. „გოგოლის სულის რიტმი ტექნიკურად სამყაროს კუბისტურ აღქმაში გამოიხატა. „მკვდარი სულები“ – პოეტურ ხატთა გამოსახვის უწყვეტი კუბისტიკაა“, – დაასკვნის ავტორი.

ანდრეი ბელის გრიგოლ რობაქიძე „სულის აპოკალიფსური რიტმის“ პოეტთა შორის მოიხსენიებს, რომლებიც „ახალ ცასა და ახალ მიწას“ ნატრობენ, სამყაროს სხეულის სიყვარულით სახეცვლილების გზით, აღნიშნული ტიპის პოეტს სურს, რომ „ახალი ცა და ახალი მიწა“ გაჩნდეს იმავე სამყაროს სხეულის მძვინვარე დაფერფლვის მეშვეობით“. რობაქიძე პოეტის ფსევდონიმსაც შიფრავს: „ბელი“ – აპოკალიფსური ხატი: „ახალი სახელი, რომელიც არავინ უწყის, იმის გარდა, ვინც მას იღებს“; იგი სულის „თეთრ ქვაზეა“ ამოტვიფრული; „ანდრეი“: უნებლიედ ჩნდება აზრი „პირველნოდებულობაზე“ (–ანდრია პირველნოდებული). ანდრეი ბელიმ ნამდვილად გაამართლა თავისი ფსევდონიმი“.

ესე „ლერმონტოვის ნილაბი“ რუსი პოეტის პიროვნული და შემოქმედებითი იდუმალების კვლევას ისახავს მიზნად. „ყოველგვარი მერყეობის გარეშე ვამტკიცებ, რომ ლერმონტოვის „საიდუმლო“ ლერმონტოვის „ნილაბში“ იმალება, — და იმისათვის, რომ გამოვიცნოთ ეს საიდუმლო, აუცილებელია, გავიგოთ არა ის, თუ რა იმალება ნილაბქვეშ, არამედ უმთავრესად ის, თუ რას წარმოადგენს თვით „ნილაბი“. მიხეილ ლერმონტოვისათვის დამახასიათებელი დუალიზმის რობაქი-

ძისეული ახსნა ასეთია: მწერლის „მონადა“ ვერ შეიგრძნობს საკუთარ „სხეულს“: ის არ არის „ის“, არამედ ვიღაც მესამე პირია; და ამიტომ იგი დაუნდობელია „მისადმი“: მისთვის ის სულ ერთია: ფეხქვეშ თელავს, ლანძღავს, ეზიზღება.. რადგან ის არ არის „ის“, არამედ „სხვაა“. ამავე დროს, რწმენა განგებისადმი, ფატალიზმი – ლერმონტოვის სტიქიის განუყრელი ელემენტი. „ლერმონტოვის ნიღაბში“ გრიგოლ რობაქიძე ცდილობს, შემოქმედის ჭეშმარიტი ბუნების იდუმალი სიღრმეები მიმოიხილოს და საზარელი ნიღბის ქვეშ პოეტის ფაქიზი და ზემგრძნობიარე სული განჭვრიტოს.

კონსტანტინე ბალმონტის პოეტური ნიჭიერება გრიგოლ რობაქიძეს ქურუმის შემოქმედებით გამჭრიახობას აგონებს. მისი აზრით, ბალმონტი, ფრანგ სიმბოლისტთა მონაფე, თავის მასწავლებლებზე უფრო შორს წავიდა: ჭეშმარიტი პოეტი მონოდებულია, სიმბოლოდან მითის დაბადებას დაეხმაროს. „მითი კი – ცხოვრების, როგორც ესთეტიკური ფენომენის, განცდა და, შესაბამისად, მისი ესთეტიკური გარდაქმნაა. აი - შემოქმედებითი ამოცანა პოეტური ქურუმობისა. ბალმონტი სწორედ ამგვარ პოეტად გახლავთ დაბადებული“.

მისთვის დამახასიათებელი ორიგინალური ინტერპრეტირებით ანალიზებს გრიგოლ რობაქიძე „ჩვენი დღეების „ყველაზე ბუნდოვანი პოეტის“ პოლ ვალერის ფენომენს: „სიცხადის მათემატიკური შეყვარებულობა, თუკი ის მხოლოდ შინაგან ხილვას ეხება – ამგვარია ვალერის თვისება. იგი ეძებს შესაფერის სიტყვას, ის ამ სიტყვას სათანადო ადგილას სვამს. ამასთან, იგი ეძებს ზუსტ შესატყვისობას შინაგან სიტყვასა და გარეგან სიტყვას შორის. როდესაც ეს თანხვედრა მიღწეულია, მაშინ აზრიც „თავისებურად დასრულებულია“. ასეთია ვალერის ფორმულა. მას სურს, მისცეს სიტყვას, – აგრძელებს იგივე კრიტიკოსი, – მისი სრული აზრი და, ამასთან, არ ქმნის „ეზოთერულ ლექსიკონს, მაღარმეს მსგავსად, რომელიც პირად (საკუთარ) სინტაქსს ნატრობდა“ (რობაქიძე 2014: 464). რობაქიძისათვის პოლ ვალერი მკაცრად კანონიკურია. იგი „თავისუფლებას“ მხოლოდ „აზრთა და შეგრძნებათა ერთობლიობას“ ანიჭებს.

გრიგოლ რობაქიძეს სწამს, რომ რასები, ხალხები, ენები, კულტურები – ღვთაებრივი მრავალფეროვნების გამოხატულებებია. თომას ელიოტის შეხედულებით, ყოველ რასას, ყოველ ერს მინიჭებული აქვს არა მარტო შემოქმედი გენია, არამედ საკუთრივ მხოლოდ ამ ერისათვის დამახასიათებელი კრიტიკული აღქმის უნარი. ეს, თავის მხრივ, სამყაროს მხატვრული გააზრების ინდივიდუალური ნაციონალური ხატის თუ მოდელის ჩამოყალიბებას განაპირობებს, რაც ეროვნულ

ლიტერატურათა უკვდავი მისიაც გახლავთ. კლასიკური მწერლობის მარადიულობის ალგორითმი თანამედროვეობის პოზიციებიდან გააზრებულ წარსულის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის რეტროსპექტივში იხსნება.

დამონშეგანი:

ლიტერატურის ... 2015: *ლიტერატურის თეორია* (ქრესტომათია). III. თბილისი: GCLAPress, 2015.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. *ნაწერები*. II (გამოსაცემად მოამზადა, შენიშვნები და კომენტარები დაურთო ლალი ცომაიამ). თბილისი: „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2012.

რობაქიძე 2014: რობაქიძე გრ. *ომი და კულტურა* (რუსულიდან თარგმნეს მანანა კვატაიამ და ნათია ორმოცაძემ). თბილისი: „არტანუჯი“, 2014.

NINO KVIRIKADZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Concerning Traditional/Non-traditional Use of Means of Expression in the Text of Thomas Mann’s “Buddenbrooks”

The paper studies traditional/non-traditional use of the means of expression in Thomas Mann’s ‘Buddenbrooks’ through the structural and semantic analysis. The object of study is the means of expressing colour, particularly the details of a grey colour.

The analyses has shown that in ‘Buddenbrooks’ the grey color, as the component of the architectural landscape, is used, on the one hand, in a traditional style of German coloristics. On the other hand, the detail of the grey colour is changed into a unusual grey leitmotif, which appears to be a symbol of the family decline (Verfall), i.e. this time the grey colour is non-traditional.

Key words: *the grey colour; traditional/non-traditional, unusual grey leitmotif*

Н.Г. КВИРИКАДЗЕ

Грузия, Кутаиси

Государственный университет им. Акакия Церетели

**К вопросу о традиционном/нетрадиционном использовании
изобразительных средств в тексте романа Томаса Манна
«Будденброки»**

В статье исследуется проблема традиционного/нетрадиционного употребления изобразительных средств в романе Томаса Манна «Будденброки». Предметом исследования выступают цветовые изобразительные средства. Вопрос использования цвета, цветовых деталей в «Будденброках» Т.Манна в определенной степени рассматривается в научной литературе (Hannum 1967), (Keller 1988), (Koopmann 1962), (Peacock 1934), (Reiss 1970), (Rothenberg 1969). По мнению К.-Ю.Ротенберга, “Für Thomas Mann spielen – mit Ausnahme der Farben – alle sonstigen Sinnesqualitäten bei Erfassung der Wirklichkeit eine höchst untergeordnete Rolle. So registrieren wir für die “Buddenbrooks” neben einer Unzahl von Farben mehr als ein halbes hundert Gerüche!” (Rothenberg 1969:114).

В романе фиксируется богатейшая палитра цветов (blau, gelb, grün, braun, rot, weiß, grau и т.д.), в настоящей же статье мы рассмотрим только серый цвет (grau), оставшийся вне поля зрения исследователей творчества Томаса Манна. Именно выяснение того, какая функция возложена на детали серого цвета в тексте названного произведения, каково традиционное и нетрадиционное употребление писателем данного цвета, и стало конкретной целью нашей работы. Разработка означенного вопроса производится в контексте главной темы романа: семья – ее назначение в жизни общества; патриархальная бюргерская семья и ее постепенный распад (Verfall) в новых общественных условиях.

Как известно, нетрадиционное употребление цветов характерно, в основном, для художников переходной эпохи. Использование серого цвета в “Будденброках”, написанных на рубеже веков, приобретает новые оттенки благодаря своим нетрадиционным, необычным тональностям и ассоциациям.

Наша задача – проследить за движением деталей серого цвета по всему текстовому пространству романа «Будденброки» и зафиксировать их с точки зрения традиционного/нетрадиционного функционирования, а именно в ракурсе восприятия их различными персонажами произведения: членами бюргерской семьи Будденброков.

Серый цвет в «Будденброках» рассматривается как художественная деталь и одновременно как подвижное звено динамической структуры текста произведения. Восприятие серого цвета в романе происходит представителями трех поколений семьи Будденброков: это консул Иоганн Будденброк, Томас, Тони и Ганно. Мы ограничимся рассмотрением лишь тех эпизодов текста, где в роли реципиентов исследуемого цвета выступают Тони и Ганно. Анализ производится во фрагментах текста структурно-семантическим методом; детали серого цвета исследуются в аспекте словесных рядов (В.Виноградов). Используется также и традиционный метод анализа художественного текста.

Серый цвет как компонент архитектурного пейзажа употребляется в «Будденброках» в традиционном стиле немецкой колористики; в частности, он ассоциируется с немецкой бюргерской традицией и готической архитектурой. Для Тони Будденброк, например, серые стены бюргерских домов олицетворяют «старое, привычное, преемственное» (Манн 1960: 214). Подчеркивая, что «пейзаж города – это его архитектура, то есть в нашем случае любекская готика» (Манн 1961б: 82), писатель указывает: «... в литературе, в поэзии я в настоящее время представляю и воплощаю ... патрицианско-городское, традиционно-любекское или вообще ганзейское начало, и об этом свидетельствует не один только мой любекский роман “Будденброки”...» (Манн 1961б: 71). Действительно, серый цвет в качестве неотъемлемого компонента патрицианских бюргерских домов прослеживается не только в его первом романе, но и во многих других произведениях и становится лейтмотивом «...твердого, достойного – одним словом, бюргерского ... фундамента» (Манн 1961б: 81). Например, в «Будденброках»: «... островерхия крыши и *серые* дома» (Манн 1960: 96), «...*серые* дома с островерхиями крышами...» (Манн 1960: 214); в «Маленьком господине Фридемане»: «*Серый* дом с двускатной островерхой крышей...» (Манн 1961а: 15); в «Тристане»: «...в ...*сером* доме с островерхой крышей, в старом купеческом доме...» (Манн 1961а: 140), «...*серого* патрицианского дома...» (Манн 1961а: 157); в «Тонио Крегере»: «Дом... стоял ... *серый* и угрюмый, как триста лет назад...» (Манн 1961а: 233) и т. д.

Рассмотрим состоящий из трех фрагментов семантический отрезок из романа, где реципиентами деталей серого цвета выступают Тони и Ганно (третье и четвертое поколение семьи Будденброков соответственно). Первые два фрагмента – это описание одного и того же городского пейзажа, который в разное время и по-разному воспринимается вышеназванными персонажами.

Фрагмент первый

Первый фрагмент связан с возвращением Тони Будденброк из Травемюнде в город. Вспомним психологическое состояние Тони в данный момент. Вспомним, как девушка плачет в карете, направляющейся к ее дому, так как она прощается с первой любовью – Моргеном Шварцкопфом. Но вот карета приближается к городу, въезжает в него, и перед взором Тони проходят столь знакомые ей картины родного города:

*Dann kam die Fähre, es kam die Israelsdorfer Allee, der Jerusalemsberg, das Burgfeld. Der Wagen passierte das Burgtor, neben dem zur Rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg... Tony betrachtete **die grauen Giebelhäuser**, die über die Straße gespannten Öllampen ... Mein Gott, alles das war geblieben, wie es gewesen war! Es hatte hier gestanden, unabänderlich und ehrwürdig, während sie sich daran als an einen alten vergessenswerten Traum erinnert hatte! **Diese grauen Giebel** waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte. Sie weinte nicht mehr; sie sah sich neugierig um. Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen...* (Mann 1963: 137-138) (курсив здесь и далее наш – Н.К.).

*Но вот и паром, а за ним Израэльдорфская аллея, Иерусалимская гора, Бургфельд. Экипаж проехал через Городские ворота, по правую руку от которых высились стены тюрьмы, и покатил вдоль Бургштрассе, через Коберг... Тони смотрела на **серые дома с островерхими кровлями**, на масляные фонари, привешенные к протянутым через улицу цепям, на госпиталь Святого духа и почти уже оголенные липы вокруг нее. Боже мой, все здесь осталось таким, как было! Все и стояло так — неизменно, величественно, покуда она в Травемюнде вспоминала об этом, как о давнем, полужабытом сне. **Эти серые стены** олицетворяли то старое, привычное, преемственное, что она как бы заново увидела сейчас и среди чего ей предстояло жить. Она перестала плакать и с любопытством огляделась вокруг. Боль разлуки стихла от вида этих улиц, этих издавна знакомых людей, проходивших по ним. (Манн 1960: 213 – 214)*

Художественные доминанты фрагмента таковы:

Tony – die grauen Giebelhäuser – unabänderlich und ehrwürdig – diese grauen Giebel – das Alte, Gewohnte und Überlieferte – Sie weinte nicht mehr – Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen –

Тони – серые дома с островерхими кровлями – неизменно, величественно – Эти серые стены – старое, привычное, преемственное – Она перестала плакать – Боль разлуки стихла от вида этих улиц –

Здесь явно налицо ~~доминантность~~ серого цвета. Серый цветовой ряд вкраплен в ~~единицу~~ фрагмент городского пейзажа; микроструктура данного отрывка из текста строится с ~~использованием~~ существительных и субстантивированных прилагательных и причастий, связанных друг с другом перечислительной интонацией, что придает повествованию размеренный и неторопливый характер. Один план городского пейзажа сменяется другим. Серые дома с островерхими крышами подчеркивают традиционность серого цвета, т. е. серый цвет в данном случае несамостоятелен. Как уже выше было отмечено, это атрибут патриархальной бюргерской традиции. Именно серый цвет (встречающийся здесь в двух местах) является тем фокусом, к которому стягиваются все нити исследуемого фрагмента – как в структурном, так и семантическом отношении. В середине контекста образно-символический план заметно движется в сторону духовной, нравственной сферы. Изменившееся психологическое состояние героини, перед которой промелькнул серый цвет как неотъемлемый компонент патрицианских бюргерских домов и всколыхнул ее чувства, дает ей возможность сделать определенный вывод: “*Diese grauen Giebel waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte*“ («Эти *серые стены* олицетворяли то старое, привычное, преемственное, что она как бы заново увидела сейчас и среди чего ей предстояло жить»). Серый цвет для Тони Будденброк – это то, что приносит ей радость и пробуждает гордость, это то, из-за чего так торжественно бьется ее сердце, это, наконец, то, что преисполнено великого духа ее семьи, при мысли о котором у нее мурашки бегут по спине (Манн 1960: 216). Стоило героине увидеть серые стены, как она успокаивается: “*Sie weinte nicht mehr ... Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen...*“ («Она перестала плакать ... Боль разлуки стихла от вида этих улиц...»).

Именно серый цвет и явился толчком для последующего решения Тони Будденброк, которое она в конце концов принимает: девушка отказывается от своей любви, жертвуя ею во имя сохранения авторитета и престижа родовой фирмы, и соглашается на брак с нелюбимым Грюнлихом.

Серый цвет (в частности, его конкретное материальное воплощение – бюргерские патрицианские дома), воздействуя столь сильно на Тони, предстает в ее восприятии в трех ракурсах. Хотя цвет используется в традиционном с точки зрения живописи значении, внесение его в текст

отличается многоплановостью и стереоскопичностью, носит экспрессивно-динамичный характер, т.е. подача цвета нетрадиционная.

серый цвет	Alte («старое»)
	das Gewohnte («привычное»)
	das Überlieferte («преемственное»)

Das Alte — это то, что существует объективно, независимо от сознания персонажа, без его соучастия; это есть активный, самостоятельный «старый» серый цвет.

Das Gewohnte — это то, что отражается в сознании персонажа и является его субъективным ощущением; это есть «привычный» серый цвет.

Das Überlieferte — это то, что осуществлялось в прошлом на протяжении определенного времени, осуществляется в настоящем, в данный момент, и будет осуществляться или по крайней мере должно осуществляться впоследствии, в будущем; это есть «преемственный» серый цвет – будущее будденброковского рода.

Все три ракурса серого цвета, каждый в отдельности и своеобразно, воздействуют на сознание Тони Будденброк, органично сливаются друг с другом и объединяются в одну серую цветовую гамму, которой можно дать условное название: *будденброковский (бюргерский) традиционный серый цвет*.

Самым важным в этом словесном ряду, по нашему мнению, является «преемственный» серый цвет, выпадение или утеря которого (т.е. утеря будущего) логично приводит к нарушению целостности указанного ряда, в частности к упадку и вырождению рода Будденброков – *Verfall*-у.

В функциональном плане мы видим это будущее Будденброков во втором и третьем фрагментах исследуемого семантического отрезка, где реципиентом выступает представитель четвертого поколения семьи – маленький Ганно Будденброк.

Фрагмент второй

Субъективное восприятие героем серого цвета во втором фрагменте интересно тем, что автор подробно изображает ту же вышеприведенную пейзажную зарисовку (Ганно, как и Тони, возвращается в город из Травемюнде, где он провел летние каникулы) с таким же подробным перечислением пейзажных деталей:

... Er [Hanno] wollte sich der See und des Kurgartens erinnern... Dann kam die Fähre, es kam die Israelsdorfer Allee, der Ierusalemberg, das Burgfeld, der Wagen erreichte das Burgtor, neben dem zur Rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, wo Onkel Weinschenk saß, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg, ließ die Breite Straße zurück und fuhr bremsend die stark abfallende Fischergrube hinunter ... Da war **die rote Fassade mit dem Erker und den weißen Karyatiden** ... (Mann 1963: 565)

То, что он приобрел, никто у него не отнимет. ... он будет вспоминать о море, о курортном парке ... Вот и паром, Израэльдорфская аллея, Иерусалимская гора, Бургфельд. Экипаж поравнялся с городскими воротами – по правую руку от них вздымаются стены тюрьмы, где сидит дядя Вейншенк, – и катит вдоль Бургштрассе, через Коберг; вот уже и Брейтеништрассе осталась позади, и они на тормозах спускаются под гору по Фишергрубе ... А вот и **красный фасад с белыми кариатидами** (Манн 1960: 676)

Далее следуют художественные доминанты фрагмента:

Hanno – отсутствие в сознании Ганно реального традиционного серого цвета – die rote Fassade – mit den weißen Karyatiden –

Hanno – отсутствие в сознании Ганно реального традиционного серого цвета – красный фасад – с белыми кариатидами –

Однако издавна стоящие здесь серые дома со своими островерхими крышами остаются вне поля зрения персонажа: дома эти, разумеется, существуют (см. фрагмент первый), но не привлекают к себе внимания Ганно. Он не замечает серого цвета, так как бюргерско-патрицианская традиция для него не имеет никакого значения. Серый цвет для него – это цвет того мира, куда мальчика везут из милого его сердцу Травемюнде; это цвет того мира, который полон отчаяния, печали, страха, полон враждебными Хагенштремами и строгими требованиями отца (Манн 1960: 675); это «грубая будничная жизнь» (Манн 1960: 677). Зато Ганно замечает красный цвет (цвет фасада своего дома) и по контрасту с ним – белый. Красный цвет – психологический, активный, жизнерадостный, мажорный – приковывает к себе внимание юного Будденброка. Его сердце, «умиротворенное и полное благоговейного восторга перед морем» (Манн 1960: 675), инстинктивно, бессознательно тянется к красному, а не к традиционному серому цвету.

Не замечая серого цвета – атрибута патриархального бюргерства, Ганно тем самым отвергает патрицианскую традицию, на которой зиждется

благополучие и успех семьи Будденброков, т.е. он отвергает будущее своего рода. Факт отсутствия в сознании Ганно серого бюргерского цвета, факт отказа им от будущего своей семьи означает, что третье и важнейшее звено *будденброковского (бюргерского) традиционного серого цвета* («преемственный» серый цвет) выпадает из единой семантической цепи.

Как видим, наличие/отсутствие в первом и втором фрагментах серого словесного ряда свидетельствует об определенной (неодинаковой) позиции двух персонажей по отношению к традициям патриархально-патрицианского немецкого бюргерства: *наличествующий будденброковский (бюргерский) традиционный серый цвет* первого фрагмента сменяется *отсутствующим будденброковским (бюргерским) традиционным серым цветом* второго фрагмента. Позиция эта фиксируется именно через детали серого цвета, через их полифункциональность.

Серый словесный ряд как бы замыкается третьим фрагментом в одной из последних глав произведения, где деталь серого цвета повторяется и дается в восприятии уже подростового, пятнадцатилетнего Ганно Будденброка. Функция цвета здесь уже другая: серая стена здания в восприятии представителя четвертого поколения семьи Будденброков ассоциируется с упадком и гибелью собственного рода – *Verfall*-ом.

Фрагмент третий

Er ging in sein Zimmer hinauf ... Dann setzte er sich ans Harmonium und spielte etwas sehr Schwieriges, Strenges, Fugiertes, von Bach. Und schließlich faltete er die Hände hinter dem Kopf und blickte zum Fenster hinaus in den lautlos niedertaumelnden Schnee. Es gab da sonst nichts zu sehen. Es lag kein zierlicher Garten mit plätscherndem Springbrunnen mehr unter seinem Fenster. Die Aussicht wurde durch die graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten. (Mann 1963: 663)

Ганно поднялся к себе в комнату, где мамзель Клементина уже приготовила для него легкий завтрак, умылся, поел. После завтрака он достал из тюпитра пачку крепких русских папирос и закурил, потом сел за фисгармонию, сыграл очень трудную и сложную фугу Баха, заложил руки за голову и стал смотреть на бесшумно падавший снег. **Больше ничего не было видно.** Окна его комнаты теперь не выходили в красивый сад с журчащим фонтаном – **все загораживала серая стена соседней виллы.** (Манн 1960: 781)

Художественные доминанты фрагмента таковы:

Es gab da sonst nichts zu sehen – Die Aussicht wurde abgeschnitten – die graue Seitenwand – der benachbarten Villa –

Больше ничего не было видно – все загораживала серая стена – соседней виллы –

Фрагмент указывает на смену и перенос плана изображения: Герда Будденброк и ее сын живут на новом месте; Т. Манн выхватил Ганно из родного патрицианско-бюргерского гнезда и ввел его в чуждое окружение, откуда Ганно смотрит на бюргерство как бы со стороны. Внешний план наполняется внутренним, психологическим; в середине контекста план изображения переносится из комнаты наружу. Последним, заключительным аккордом фрагмента является серая стена соседней виллы: “Die Aussicht wurde durch *die graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten*” (“... все *загораживала серая стена соседней виллы*”). Серый цвет стены на этот раз Ганно замечает, так как он уже не олицетворяет прочность и твердость патрицианско-бюргерского уклада жизни; это не *будденброкский (бюргерский) традиционный серый цвет*. «Серая стена» – это именно то предполагаемое будущее Будденброков, о котором мечтала и в которое так верила Тони Будденброк, но которое для Ганно, а, следовательно, и для всей семьи Будденброков уже не состоялось, а выплеснулось в виде *роковой серой пейзажной детали*. Это “*die graue Zukunft*” (“серое будущее”) (Лепинг... 1980: 569) – «беспросветное будущее» рода Будденброков, это безнадежность и полнейший мрак, это – *Verfall (упадок)*. Это уже другой серый цвет, и функция у него иная. Назовем его так: *будденброкский нетрадиционный серый цвет Verfall-a (упадка)*. Оба цвета, выступая в одном словесном ряду, получают лейтмотивное звучание. Круг замкнулся. Здесь акцент с цвета перемещается на глагол (причастие) wurde abgeschnitten («был отрезан»), который подчеркивает, что последний представитель семьи Будденброков, а, следовательно, в его лице и все Будденброки окончательно оторваны, отрезаны от жизни, от реальной действительности, от всего мира. Кроме того, серый цвет приобретает также и более глобальное значение: *серая стена соседней виллы* словно предвещает закат немецкого патриархального бюргерства в целом – здесь как бы фиксируется *нетрадиционный бюргерский серый цвет Verfall-a (упадка) глобального значения*. Эту мысль подтверждает высказывание самого Т.Манна: «Я действительно написал роман о своей собственной семье... Но по сути дела я и сам не сознавал того, что, рассказывая о распаде одной бюргерской семьи, я возвестил гораздо более глубокие процессы распада и умирания,

начало гораздо более значительной культурной и социально-исторической ломки» (История ... 1968: 482).

Как видим, с помощью полифункциональности *серого* цвета (как детали и в то же время как подвижного звена динамической структуры текста романа), являющегося для Тони Будденброк олицетворением патриархального бюргерства, а для Ганно – цветом *Verfall-a*, автор подводит нас к мысли о том, что для Ганно, не замечающего *будденброковского (бюргерского) традиционного серого цвета*, патриархальная патрицианско-бюргерская традиция не имеет никакого значения. Следовательно, по восприятию героя, этот традиционный серый цвет не нужен, бюргерская традиция тоже не нужна, патриархальное бюргерство также не нужно, и поэтому оно умирает.

Объединим выделенные в фрагментах ключевые слова, словосочетания и предложения в объединенный словесный ряд рассматриваемого единого семантического отрезка текста:

(I) Tony – die grauen Giebelhäuser – unabänderlich und ehrwürdig – diese grauen Giebel – das Alte, Gewohnte und Überlieferte – Sie weinte nicht mehr – Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen – (II) Hanno – отсутствие в сознании Ганно реального традиционного серого цвета – die rote Fassade – mit den weißen Karyatiden – (III) Es gab da sonst nichts zu sehen – Die Aussicht wurde abgeschnitten – die graue Seitenwand – der benachbarten Villa –

(I) Тони – серые дома с островерхими кровлями – неизменно, величественно – Эти серые стены – старое, привычное, преемственное – Она перестала плакать – Боль разлуки стихла от вида этих улиц – (II) Ганно – отсутствие в сознании Ганно реального традиционного серого цвета – красный фасад – с белыми кариатидами – (III) Больше ничего не было видно – все загоразживала – серая стена – соседней виллы –

Представим движение детали серого цвета по тексту произведения в хронологической последовательности и зафиксируем изменение ее значения от традиционного до нетрадиционного, индивидуального:

→ *будденброковский (бюргерский) традиционный серый цвет* (в восприятии Тони Будденброк)

→ *отсутствующий будденброковский (бюргерский) традиционный серый цвет* (в восприятии Ганно)

→ *будденброковский нетрадиционный серый цвет Verfall-a (упадка)* (в восприятии Ганно)

→ *бюргерский нетрадиционный серый цвет Verfall-a (упадка)*
глобального значения (в восприятии Ганно)

Так создается лейтмотивная серая цветовая цепочка:

- традиционный серый цвет
- (отсутствующий) традиционный серый цвет
- нетрадиционный серый цвет Verfall-a (упадка)
- нетрадиционный серый цвет Verfall-a (упадка) глобального значения

В результате анализа выясняется, что серый цвет, лейтмотивно движущийся по тексту романа, самым различным образом отражается в сознании героев романа, которые хотя и принадлежат к одному и тому же социальному слою – бюргерству, однако неодинаково относятся к своему кругу. С этой точки зрения цветовая гамма соответствует индивидуально-оценочной позиции персонажа. С одной стороны, серый цвет как компонент архитектурного пейзажа употребляется в «Будденброках» в традиционном стиле немецкой колористики; он ассоциируется, в частности, с бюргерской традицией и готической архитектурой (например, в восприятии Тони Будденброк) и, следовательно, он традиционен. С другой же стороны, деталь серого цвета в сознании Ганно Будденброка подвергается трансформации и преобразуется в своеобразный, необычный серый лейтмотив, который обозначает уже не традиционность и прочность рода Будденброков, а предстает как символ упадка (Verfall-a) этой семьи. Следовательно, серый цвет здесь нетрадиционен, индивидуален; это уже чисто авторский, манновский серый цвет.

ЛИТЕРАТУРА:

Hannum 1967: Hannum, Hildegard Drexel: *The will in the early fiction of Th. M.* Diss., Harvard 1967.

Keller 1988: Keller, Ernst. *Leitmotive und Symbole.* In: *Buddenbrooks. Handbuch.* Hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1988.

Koopmann 1962: Koopmann, Helmut. *Die Entwicklung des ‚intellektuellen‘ Romans bei Thomas Mann.* Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrooks“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“. In: *Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur.* Herausgeber: Benno von Wiese. Band 5. Bonn: H. Bouvier u. CO. Verlag 1962.

Mann 1963: Mann, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie.* Moskau: Verlag für Fremdsprachige Literatur 1963.

Mann 1990: Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band IX. Reden und Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.

Peacock 1934: Peacock, Ronald. *Das Leitmotiv bei Thomas Mann: In: Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprache- und Literaturwissenschaft. Heft 55*. Bern: Paul Haupt. Akademische Buchhandlung vorm Max Drechsel 1934.

Reiss 1970: Reiss, Gunter: „*Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst: Eine Studie zum Werk Th. M.S.* München: W. Fink 1970.

Rothenberg 1969: Rothenberg, Klaus-Jürgen. *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Zur Behandlung von Wirklichkeit in den „Buddenbrooks“*. Köln Wien: Böhlau Verlag 1969.

История ... 1968: *История немецкой литературы в пяти томах*. Т. 4. М.: Наука, 1968.

Лепинг1980: Лепинг, Е.И., Страхова, Н.П. и др. *Большой немецко-русский словарь в двух томах*. Т. 1. М.: Русский язык, 1980.

Манн 1960: Манн, Т. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Т. 1. М.: Худ. лит-ра, 1960.

Манн 1961a: Манн, Т. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Т. 7. М.: Худ. лит-ра, 1961.

Манн 1961b: Манн, Т. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Т. 9. М.: Худ. лит-ра, 1961.

ZEINAB KIKVIDZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

“Song of Songs” as an Archetype and a Semiotic Tradition

One of the properties of the continuity of literary processes is the invariant character of symbolic images. Any artistic image originates from the very distant past. Over time, its meaning becomes firmer and turns into a specific archetype, being perfected with interpretations from individual epochs and thus established as a certain cognitive sample.

Generally, for many poets, the Bible is an indivisible part of the “chest”, and the archetypes, taken from it, appear as semantically enriched symbols. One of such instances can be viewed as “Song of Songs” by Solomon, as a system of symbols, acquiring invariance in the poem of the same title by Akaki Tsereteli.

Key words: *archetypes, system of symbols, semiotic tradition.*

ზეინაზ კიკვიძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„ქებათა-ქება“, როგორც არქეტიპი და სემიოტიკური ტრადიცია

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში კარგა ხანია დამკვიდრდა აზრი, რომ მწერლობა ერთიანი და განუყოფელია და მისი დაყოფა ცალკეულ ნაწილებად პირობითია. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი ერთიანობის მიზეზის განმაპირობებელი ადამიანთა ბუნებაა. გოეთეს თქმისა არ იყოს, კაცობრიობა ხომ საოცრად ერთსახიერი რამ არის.

უნივერსუმის მთავარი მახასიათებელი თვისებაც ერთიანობაა, უამრავი ნაწილისაგან რომ შედგება. სამყაროს ეს არსებითი ნიშანი ვლინდება ადამის მოდგმაშიც, რომლისთვისაც მარადიულად არსებობს ერთგვარი მყარი ორიენტირები. ისინი მსჭვალავენ დროსა და სივრცეს და მუდმივად მყოფობენ. ასეთ მყარ ორიენტირებად მწერლობაში სიმბოლური სახეები გვევლინება.

ლიტერატურული პროცესების უწყვეტობის ერთ-ერთი მახასიათებელი ნიშანი სიმბოლურ სახეთა ინვარიანტულობაა. რომელიმე კონკრეტულ ეპოქაში გაჩენილი მხატვრული სახე მიუხედავად მისი ცვლილებებისა, არსობრივად მარადიული რჩება. მასში კოდირებული მნიშვნელობა არ იცვლება, პირიქით, მყარდება და მრავალფეროვნდება.

ნებისმიერი მხატვრული სახე სათავეს უძველესი წარსულიდან იღებს. დროთა განმავლობაში ის იქცევა კონკრეტულ არქეტიპად, რომელიც ცალკეულ ეპოქათა ინტერპრეტაციებით ივსება და ყალიბდება, როგორც ერთგვარი კოგნიტური(შემეცნებითი) ნიმუში, თავის არსში რომ აერთიანებს ყველა დროის მნიშვნელს.

სიმბოლო თავის თვში აერთიანებს საგანსა და აღმნიშვნელს, ასევე ინტერპრეტანტასაც (კვაჭანტირაძე 2008:). პირისიეულ ინტერპრეტანტაში კოდის სახით ჩადებულია ის კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენს ესა თუ ის პირი გარემოცველი სამყაროსადმი. ცალკეულ პიროვნებათა პოზიცია აყალიბებს ეთნოსის, ერის, სახელმწიფოს დამოკიდებულებას აღსანიშნის მიმართ. რაც უშუალო კავშირშია ეთნოკულტურული პოზიციის ჩამოყალიბებასთან. მხატვრული სახეც ისეთი სამწვერა მთლიანობაა, რომელიც განფენილია დროში და ეპოქათა ერთიანობის შეგრძნებას აყალიბებს.

წარსულის თანამედროვეობაში გადმოსვლა, მისი ანმყოფ ქცევა საფუძველს უდებს ტრადიციულობის განცდას.

როგორც ტომას ელიოტი აღნიშნავდა, ისტორიის შეგრძნება აწერინებს შემოქმედს თვისი თაობისა და წარსულის პოზიციიდან ისე, რომ ეპოქები ერთდროულად არსებობენ, ქმნიან ერთიან წესრიგს და მწერალსაც ტრადიციულობას ანიჭებენ. წარსული ცალკეული არქეტიპების სახით არსებობს შემოქმედის შემეცნებაში; ელიოტი ამას უწოდებს ერთგვარ სკივრს, რომლის საგანძურიც მწერლისავე ნიჭიერების წყალობით ახალ მთლიანობად შეკავშირდება და საკუთარ ადგილს მოიპოვებს იმ წარმოსახვით ჯაჭვში, რომელიც ლიტერატურის უწყვეტობას წარმოადგენს.

ტრადიცია, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს ძველის უცვლელად გამეორებას. ჭეშმარიტ შემოქმედს ძალუძს ის, რაც ათასგზის თქმულა, ათასგზის შემოსილა მხატვრულობით, ახალ დონეზე წარმოადგინოს, ისე, რომ მასში ერთდროულად იგრძნობოდეს ადრინდელიცა და საკუთრივ მწერლისეულიც. ეს არის განსაკუთრებული ფენომენი, ერთგვარი მხატვრულობის მუდმივა, რომლის წვდომაც გამოარჩევს გენიოსს და ტრადიციის უწყვეტ ჯაჭვში ჩააბამს, როგორც მემკვიდრეობის მიძღვება და გამგრძელებელს.

სწორედ ამას გულისხმობს ელიოტი, როცა საუბრობს პოეტის ორიგინალობაზე: „ჩვენ დაჟინებით ვცდილობთ, პოეტს მით მეტი ქება შევასხათ, რაც ნაკლებ ემგვანება მისი სხვისას. ქმნილებაში, ან ქმნილების რომელიმე ნაწილში, ვპოულობთ რაღაც ინდივიდუალურს, მხოლოდ პოეტის პიროვნებისათვის ნიშანდობლივს. კმაყოფილნი ვრჩებით იმ განსხვავებით, პოეტს რომ გამოარჩევს წინამორბედთაგან, განსაკუთრებით უშუალო წინამორბედთაგან. ვცდილობთ მივაგნოთ იმას, რისი გამოცალკევებაც სიამოვნებას გვანიჭებს, ოღონდ თუ წინასწარ აკვიატებული თვალსაზრისით არ განვსჯით პოეტს, ხშირად აღმოვაჩინოთ, რომ არა მარტო საუკეთესო, არამედ ყველაზე პიროვნული მხარე მისი ქმნილებისა არის ის, რითაც გარდაცვლილმა პოეტებმა, მისმა წინამორბედებმა მძლავრად დაამტკიცეს თავიანთი უკვდავება“ (ელიოტი 2015).

ტრადიციას ქმნის შემოქმედებითი ემოცია, რომელშიც იკარგება პიროვნული და ხშირად პოეტი ერწყმება ე.წ. „კრებით სულს“, რომელიც ბატონობს დროსა და სივრცეზე, რომელიც ერთიანად იკრებს თავის არსში სახითმეტყველების კომპონენტებს. შემოქმედებითი ემოცია უპიროვნია და პოეტი ვერ ეზიარება უპიროვნობას, თუ მთელი არსებით არ შთაინთქა პოეზიაში, ვერც იმას მიხვდება, რა უნდა შექმნას, თუ მხოლოდ ანმყოფი იცხოვრებს და არ იცხოვრებს წარსულში

ისე, თითქოს ანმყოფი, ვიდრე არ შეიცნობს არა მარტო იმას, რაც მკვდარია, არამედ იმასაც, რაც სწორედ ახლა ცოცხლობს (იქვე).

მგოსნის შინაგანი სამყარო უფრო შეუცნობელია, ვიდრე შეცნობადი, რადგან პოეტური თხზვის პროცესი ისე მიმდინარეობს, რომ შემოქმედის ცნობიერებაში თითქოს თავად ღმერთი სახლდება. ბუნებაში არსებული საგნები და მოვლენები მეორეული შექმნის პროცესში ერთვებიან და ახალ, იმაგინაციურ სამყაროს ქმნიან. გრ.რობაქიძე წერდა; პოეტის „სამხატვრო პროცესში თავისთავად ხდება ყოველი; თითქოს პოეტი თვალახვეული იყოს და მისი ხელით უხილავი მუზა სწერდეს; თითქო ძილში ქმნიდეს იგი სახეთა და ფერადებს; თითქო სიზმრით ხსნიდეს იგი ზრახვათა ნისლოვან გუნდს“ (რობაქიძე 1990: 116).

აკაკი წერეთლის მთელი შემოქმედება, მისი ლალი ქართული და სახეთა ფერადოვნება ნამდვილად აჩენს განცდას, რომ თითქოს სამხატვრო პროცესში მართლაც ყველაფერი თავისით ხდება, ძალდაუტანებლად ითხზება მხატვრული სახეები, ასე რიგად რომ ეხამებიან ქართული მწერლობის ტრადიციას და თავადაც საყრდენ არქეტიპებად იქცევიან, ამიტომაც ამბობდა პოეტზე გრ. რობაქიძე, აკაკი თვითონ ბუნებაა, მაგრამ არა პირქუში და მწყრალი, ძალადი და უტეხი, არამედ მსუბუქი და მქროლავი, მჩქეფი და ცქრილა“ (რობაქიძე 1990: 118).

ქართული მწერლობა, ქართული ზეპირსიტყვიერება, საქართველოს ისტორია, ანუ საზოგადოდ ის, რაზეც დაშენდა მთლიანად ქართული მსოფლალქმა, აკაკისათვის იყო ერთგვარი დაუშრეტელი უკვდავების წყარო, რომლიდანაც პოეტი იღებდა შემოქმედებით აღმაფრენას, სახეთა ფერადოვნებას და საკუთარი ტალანტით გარდაქმნიდა ახალ სიმბოლოებად, შემდგომში თავადვე რომ იქცეოდნენ ძლიერ ორიენტირებად მომდევნო თაობის შემოქმედთათვის. აკაკიმ შექმნა ერთგვარი სახეთა სისტემა, რომელიც მთელი მისი შემოქმედების სპეციფიკას განსაზღვრავდა და მეტრს აძლევდა თავის ეპოქას. ამის საშუალებას კი თავად ამ მხატვრულ სახეთა მრავალნიშნადობა იძლეოდა. მათ საძირკველად კი უმეტეს შემთხვევაში ბიბლიური სიბრძნე იქცეოდა.

საზოგადოდ ბევრი პოეტისათვის ბიბლია ე.წ. „სკივრის“ განუყოფელი ნაწილია, საიდანაც ალებული არქეტიპები სემანტიკურად გამდიდრებულ სიმბოლოებად გვევლინებიან. ამის ნიმუშია სოლომონის „ქება-ქებათა“, როგორც სიმბოლოთა სისტემა, რომელიც ინვარიანტულობას იძენს აკაკი წერეთლის ლექსში. თხზულება იმეორებს „ქებათას“ პათოსს უფლისადმი სიყვარულის, დამოკიდებულებათა უბინოების, ერთგულების შესახებ. პირველ საუკუნეში მცხოვრებმა

იუდეველმა რაბინმა აკიბამ ასე გამოხატა თავისი აღტაცება ამ „სიმღერათა სიმღერის“ ანუ „ქება ქებათას“ მიმართ: „მთელი მსოფლიო არ ღირდა იმ დღედ, როცა ეს დიდებული სიმღერა მიეცა ისრაელს“. მისი შექმნა ერთმა განსაკუთრებულმა მიზეზმა განაპირობა, სოლომონს, რომელიც ცნობილი იყო თავისი უზომო სიბრძნით, ძლევამოსილებითა და თვალისმომჭრელი სიმდიდრით, შეუყვარდა ერთი უბრალო სოფლელი(შულამელი) ქალიშვილი, თუმცა მეფემ მისი გულის მოგება ვერ შეძლო, რადგან მას მწყემსი უყვარდა და მისი ერთგული იყო, ამიტომ მეფემ სანადელი ვერ აისრულა. „ქება ქებათა“ ერთ-ერთი ყველაზე დაფარული შინაარსის მქონე ბიბლიური წიგნია, რომლის განმარტებაზეც არაერთ წმინდა მამას უშრომია. მათ შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია გრიგოლ ნოსელისეული განმარტებანი, რომლებიც წმინდა წერილს ეფუძნება და ამავე დროს, ბიბლიური ტექსტის დიდი მანილის განმარტებასაც წარმოადგენს.

„ქებათას“ ტექსტი ეძღვნება უფლისადმი უნაპირო სიყვარულს, რომელიც მალა დგას ყოველივე მიწიერზე, უზენაესისადმი ერთგულება იქცევა მთავარ მოტივად, თუმცა ეს ყველაფერი დაფარულია საკმაოდ ბანალური ამბით, – დიდებული მეფის ტრფობას შულამელი გოგონა თავისი სატრფოს, უბრალო მწყემსის სიყვარულს არჩევს. შემთხვევითი არაა, რომ გოგონას შეყვარებული მწყემსია. ბიბლიის განმარტებებში ყველგან გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სოლომონის სიმღერა მთლიანად უფლისადმი ტრფობითაა გაჯერებული. მასში მოცემული ამბავი კი ერთგვარი ფარდაა, რომლის იქით ღრმა სიმბოლური აზრებია დაფარული. თავად გრ. ნოსელი წერდა, რომ „ესევეთარნი ბევრეულნი სიტყუანი იპოვებიან სახარებასა შინა, რომელთა იგი მარტივი პირი სხუაი არს და გონებაი, რომლისა მიმართ ხედავს სიღრმე მისი, სხუაი არს“ (ნოსელი 2013:5).

აკაკის ლექსიც „ქებათა-ქება“ შემოქმედისადმი სიყვარულითაა გაჯერებული. მის სიტყვებში შეიგრძნება ბიბლიური სიმბოლიკაცა და მთელი ქართული მწერლობის ტრადიცია. თავად ავტორი ამ ლექსს რომ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ცხადია, რადგან სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სათაურით დაუბეჭდავს: პირველად 1882 წელს „დროებაში“ სათაურით „სალამი“, შემდეგ 1887 წელს „ივერიაში“ – „ლხინი“, ბოლოს კი, 1890 წელს, „აკაკის კრებულში“ და აქ უკვე საბოლოო სათაურით „ქებათა-ქება“. როგორც ივ.გომართელი მიუთითებს, რამდენიმეგზის გამოქვეყნებით აკაკი ამ ლექსზე მკითხველის მომეტებული ყურადღების მიქცევას ცდილობდა, სურდა, საკუთარი მრწამსი დროდადრო შეეხსენებინა მკითხველი საზოგადოებისათვის.

„ქებათა-ქებას“ მხატვრული სახეები თავის თავში იკრებს ზოგად-კუთვრულ გამოცდილებას. მათში, შესაძლოა, ერთდროულად გამოვლინდეს დიაქრონიული და სინქრონიული ასოციაციური ხატები. მკითხველი ცალკეულ ლინგვისტურ ერთეულებსა თუ შესიტყვებებში ჭვრეტს სიმბოლურ ინტერპრეტაციებს, ისე, რომ არ იკარგება მათი ინვარიანტული პირველადობა. არქეტიპულ კოდებს ემატება ახალი მნიშვნელობა და ერთიანობაში ყალიბდება ავტორის პოეტური ხელნერა, რომელიც თანხმეირია ტრადიციასთან.

ლექსი იწყება სიტყვებით: „სხვებმა სვან ღვინო, მე უღვინოდაც მთვრალი ვარ პირად ბედნიერებით“. უღვინოდ თრობასა და ბედნიერების განცდას აქვს ბიბლიური არქეტიპი, ქებათაში ასეთი ფრაზაა: „ღვინოზე ტკბილია შენი ალერსი, სვით და ალერსით დათვერით. რაოდენ საამოა შენი ალერსი სძალო, დაო ჩემო! რაოდენ ტკბილია შენი ალერსი, ღვინის უმჯობესი“ (4,16; 5,1). ალერსი შედარებულია ღვინოსთან თრობის ეფექტით, თუმცა ალერსით თრობა, უფლისმიერი სიყვარულით ავსება აღემატება ყოველივეს.

უზენაესის შეგრძნებას ემსახურება ბუნებაში განსხეულებული მშვენიერება, განსაკუთრებით ბინდის დრო, როცა ადამიანი მომეტებულად განიცდის ბუნების ზეგავლენას. აკაკის სალამო, – „მშვიდი და საამო“, ასოციაციურად მიემართება ბარათაშვილის ლექსის „შემოღამება მთანმინდაზედ“ სალამოს, რომელიც ასევე „მყუდრო, საამოა“. ორივე პოეტის შემეცნებაში დგება დუმილის ჟამი. „დუმილს აქვს თავისი სივრცე და დრო. სადაც რაიმე ხმა ისმის, მის საპირისპიროდ დუმილიც იგულისხმება, საცა დუმილია, მოსალოდნელია რაღაც ხმა. ქართულ ენაში სიტყვა იდუმალება დუმილს უკავშირდება“ (სირაძე 1982:141), დუმილიანი სალამო ხდება ერთგვარი მედიუმი ღმერთთან დასაკავშირებლად. თუმცა აკაკისათვის ღმერთი ხილულ სამყაროშია, აქვეა, მასთანაა და ვიზუალურადაც შეგრძნებადია. სალამოს მისტიური სახე ვარიაციების სახით არსებობას განაგრძობს მომდევნო ხანის ქართულ მწერლობაში (ვაჟა, გალაკტიონი, გრანელი), იტვირთება დამატებითი მნიშვნელობებით, თუმცა აქაც ინვარიანტი უცვლელი რჩება და ზოგადად აღიქმება როგორც შეუცნობელთან, კაცთა გონებისათვის დაფარულ არსთან მისაახლოებელი ჟამი.

სალამოს იდუმალება უკავშირდება ადამიანის არა ჭკუას(გონებას) არამედ გულს; „და სადაც ჭკუა სტყუა და სცდება, იქ მარტო მხოლოდ გულს აგრძნობინოს“. ეს სტრიქონები „ვეფხისტყაოსნის“ ალუზიაა, საღვთო მიჯნურობის შესამეცნებლად ჭკუა უძლურია („მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“), ამიტომაც შეგრძნება გრძნობისმიერია, ის ვერ იქნება ონტოლოგიურად განსახილველი ობიექტი.

საღამოს მყუდროობა, ანუ იდუმალება მხოლოდ სანყისია იმისა, რომ ერთი წამით შეჩერებული ხმა კვლავ გაისმას, სამყაროს ღვთისმიერი არსებობა ერთხელ კიდევ დადასტურდეს, ყველა არსი – მზე, მთვარე, ვარსკვლავები, ყვავილები, ფოთლები – ამ არსებობის დადასტურებაა, ზეცის ატრიბუტიკა უერთდება ღვთაებრივ მიწიერს და ერთიან მხიარულებაში აბამს ყოველივეს, რადგან თითოეული მათგანი პოეტისათვის სამოთხის გამოხატულებაა. ბუნების ნიაღვივე შეიგრძნობა ქორწინების მისტერია, როგორც მძლავრი სიმბოლო, რომელიც ყველაზე მეტად ავლენს ზეცისა და მიწის კავშირს. ძველ კულტურებში „წმინდა ქორწინება“ სიმბოლურად გამოხატავდა ცისა და მიწის, მამაკაცური და ქალური სანყისების შემოქმედებით კავშირს. ხშირად ეს კავშირი რიტუალურად გამოიხატებოდა უმაღლესი მმართველისა (მეფის) და ქურუმი ქალის (ქალღმერთის ანუ სამყაროს ერთიანობის ქალური სანყისი) შეერთების სახით. რიტუალებში გამოხატული სექსუალური ასპექტი გარდაისახებოდა სულიერ ასპექტად. მითოლოგიური თვალსაზრისით ეს იყო ღვთაებისა და ადამიანის შერწყმის განსახიერება, რომელიც ხორციელდებოდა გონების გახსნის მომენტში, როგორც ღმერთისა და ხალხის „დაქორწინებული“ ერთიანობის სიმბოლო. მხოლოდ ამ გადატანითი მნიშვნელობით აღიქმება „ქებათა ქების“ წიგნი: ქორწინების საიდუმლოთი შეკრული ცოლისა და ქმრის კავშირი, ქრისტეს ეკლესიასთან სულიერი კავშირის კონტექსტში განიხილება, ქრისტე – სიზე, ეკლესია – პატარძალი (კენჭოშვილი 2015).

ლექსის საზეიმო ჟღერადობა, ინტონაციური აქცენტები მკაფიოდ გამოავლენს პოეტის პოზიციას უზენაესი შემოქმედისადმი. ყველა სიტყვიდან იფრქვევა მისი წრფელი დამოკიდებულება ღვთაებრივი სიყვარულით შექმნილ მატერიალური სამყაროსადმი. „მთელი ხილული სამყარო ღვთაებრიობის გამოვლენაა, როცა აკაკის ლექსის ლირიკული გმირი ყოველივეს, ანუ ბუნების მყარულს, საქორწინოდ სრულს მზერს და გრძნობს, მაშინ ცნობს, რომ არის კაცში ღვთისა ხატება. მერე კი კითხვაზე: რამ ამამალა? ვინ მაგრძნობინა ეს საიდუმლო, ღვთიური ძალა? პოეტის პასუხი ასეთია: „შენ სიყვარულო, ცისა და ქვეყნის კავშირო და თან შუამავალო.“ აკაკის მსოფლგანცდა სრულ თანხმობაშია ახალი აღთქმის უმთავრეს დებულებასთან: სიყვარული ღვთისგან არს, რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს! სწორედ სიყვარულის ამგვარი რწმენა მსჭვალავს პოეტს ღვთაებრივი ექსტაზით და აღავსებს სიყვარულით (გომართელი 2012:).

გარესამყაროს ცალკეული საგნებისა და მოვლენების ღვთაებრივი წარმომავლობის, მათში ღვთიური ნაწილის ხედვით აღფრთოვანებუ-

ლი აკაკი ადამიანს როგორც ღვთის ხატს, ისე წარმოადგენს („საიდუმლოდ ვცნობ, რომ არის კაცში ღვთისა ხატება“). შესაქმეში ფიქსირებული ადამიანის გაჩენა სცილდება გნოსეოლოგიურ დამოკიდებულებას და გადადის წმინდა ემოციურ-გრძნობად შემეცნებაში. ეს ყველაფერი კი სიყვარულის საშუალებით ხდება („შენ სიყვარულო, ცისა და ქვეყნის კავშირო და თან შუამავალო“).

სიყვარული პოეტის მიერ გაცხადებულია როგორც ღვთაებრივი და ადამიანური საუფლოს ერთიანობის განმსაზღვრელი, ამ მოსაზრებას ქრისტიანული პრინციპი უდევს საფუძვლად, თუმცა თავად შესიტყვება – ცისა და მიწის კავშირი – არის მყარი მითოლოგემა, რომელშიც კონდენსირებულია არქაული პერიოდის წარმოდგენა ზოგადად სამყაროზე, საზოგადოდ მითოლოგიური მსოფლალქმა სამყაროს ერთიანობას სწორედ საკრალურ ღერძს უკავშირებდა. ასეთ შეხედულებას ვხვდებით როგორც შუმერულ-აქადურ, ისე ქართულ მითოლოგიაში. აკაკი ცასა და მიწას შორის შუამავლის როლს აკუთვნებს სიყვარულს, ამ შეხედულებას აქვს თვისი ალუზირებული არქეტიპი.

ქართული მითოლოგიის მიხედვით ლაშარის წმინდა მუხა ოქროს ჯაჭვით უკავშირდებოდა ზეცას, მასზე კი ანგელოზები ადიოდ-ჩამოდნიოდნენ. რომელიღაც ფშაველის ღალატის გამო ჯაჭვი აიკეცა და ანგელოზებმა განწყვიტეს მიწასთან კავშირი. ანგელოზი აკაკის სახეთა სისტემაში სიყვარულის საბურველით წარმოსდგება. მისი ხილვა ადამიანთათვის შეუძლებელია, მასთან მიახლება მხოლოდ შეგრძნებათა დონეზეა შესაძლებელი. სიყვარული აკაკისათვის „ციური ნიჭია“, რომელიც გამოუთქმელია კაცთა ენით და უგზურთ უმეტესობას არ შეუძლია მისი შეგრძნება. ამ შემთხვევაშიც პოეტი ალუზირებულად გადასწვდება რუსთველისეულ არქეტიპს, რომელიც, როგორც ერთგვარი კლიშე, საფუძვლად ედება მომდევნო პერიოდის ლიტერატურას, თავად კი ბიბლიიდან იღებს საწყისს.

ზეციური ნიჭი ხდება საფუძველი პოეტური აღმაფრენისა. პოეტს შემოაქვს მომაკვდავი გედის სიმბოლო, რომელიც ბერძენი მეიგავის, ეზოპეს შემოქმედებიდან მოდის და ანტიკურ ეპოქაშივე (ესქილე, ციცერონი) იქცევა პოეტური დიდების უკანასკნელ გამოვლინებად (შავიშვილი 1975:) უკანასკნელი პოეტური სიტყვა კი ემსგავსება უფლისადმი აღვლენილ ლოცვას, რომელიც ისევ და ისევ სიყვარულითაა გაჯერებული და ასოციაციურად მიემართება დავითის ქნარს. ზოგადად ქნარი ერთ-ერთი მძლავრი ბიბლიური სიმბოლოა, რამდენადაც ის დაკავშირებულია მეფე დავითის ფსალმუნებთან, რომლებიც ქნარის თანხლებით აღევლინებოდა უფალს. მუსიკალური ჰანგი მიაჩნდათ

ღვთისკენ მიმავალ კიბედ, რომლითაც შეიცნობოდა ღვთაებრივი სიყვარული, შემდგომში მან სახარებაში მაცხოვრის ცოცხალი სიტყვის მნიშვნელობა დაიმატა (აბზიანიძე ... 2006: 267). აკაკის თანადროული ეპოქა ქნარის ვარიაციებით (ჩანგი, ჩონგური, ფანდური, საყვირი) პოეზიას აღნიშნავდა, როგორც უზენაესთან დასაკავშირებელ საშუალებას; მის არქეტიპად კი ავთანდილის ჩანგს მოიაზრებდა.

პოეტს სურს საშვილიშვილო ჰანგით ანუ ტრადიციის დამამკვიდრებელი პოეზიით დააფიქსიროს საკუთარი დამოკიდებულება და პოზიცია ქვეყნისადმი, რომელსაც ალეგორიული სახით ნინოს, თამარისა და ქეთევანის პერსონებით წარმოგვიდგენს. თვითონ აკაკი ამ წმინდანებს „ზეციურ ტრიუმფირატს“ უწოდებდა (ბაქრაძე 2004: 228). ეს მშვენიერი სამეული აკაკის შემოქმედებაში მრავალგანზომილებიან სიმბოლოდ აღიქმება. მასში კონდენსირებულია როგორც კონცეპტუალური მნიშვნელობა, ასევე ინტერპრეტანტულიც; კერძოდ, ეს სიმბოლო თავის თავში აერთიანებს როგორც ღვთისმშობლის ასე საქართველოს სახეს და ერთგვარად გადასცახებს გურამიშვილისეულ ზუზოვკის თემას, რომლის მიხედვითაც ზუზოვკელი ქალი ღვთისმშობლის პერსონიფიცირებული სახეა. აკაკი იღებს ამ ხერხს, როგორც საყრდენს და თვითონ უკვე ტრადიციად აქცევს.

ცალკეული ლინგვისტური ერთეულები, როგორც აღმნიშვნელნი, იძენენ ახალ მნიშვნელობებს, იქცევიან ინტერპრეტანტებად ისე, რომ არ კარგავენ თავიანთ არქეტიპულ კოდს და ავლენენ დამატებით მნიშვნელობებსაც. აკაკის ლექსი ალუზიების საშუალებით მიემართება როგორც კონკრეტულ არქეტიპს, ასევე ცალკეულ ეპოქაში შექმნილ დამატებით მნიშვნელობას.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტომას ელიოტის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი — ასოციაციური მრავალნიშნადობა, ანუ მხატვრულ სახეთა ისეთი სისტემა, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე წყაროზე მიანიშნებს მკითხველს, აკაკი წერეთლის პოეზიისთვისაც დამახასიათებელია. ამიტომაცაა, რომ პოეტი ლიტერატურული უსასრულობის ჯაჭვში იქცევა ერთ რგოლად, როგორც ტრადიციის მიმღები და როგორც ტალანტი, რომელიც არქეტიპის ინტერპრეტანტი გამდიდრების შედეგად თვითონვე გადაიქცევა ტრადიციულად და საფუძველს უქმნის მხატვრული სახის გამრავალფეროვნების შემდგომ ეტაპს.

ღამონმეპანი:

აზიანიძე, ელაშვილი 2006-2007: აზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. ტ.ტ. I-II. თბილისი: „ბაკმი“, 2006-2007.

ბაქრაძე 2004: ბაქრაძე ა. *აკაკი წერეთელი*. თხზ. I. თბილისი: „ლომისი“, 2004.

გომართელი 2015: გომართელი ა. „ბახტრიონი“ და „ბაში-აჩუკი“ [ონლაინ სტატია](განთავსებულია 18 იანვრიდან, 2015), მის.: <http://armuri.4forum.biz/t772-topic>

ელიოტი 2015: ელიოტი ტ. *ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება*[ონლაინ სტატია](თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა, განთავსებულია 25 თებერვლიდან, 2015) მის.: http://vangogen.blogspot.com/2015/02/blog-post_25.html

კენჭოშვილი 2015: კენჭოშვილი გ. *სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში*. ენციკლოპედია. თბილისი:[ონლაინ წიგნი], (განთავსებულია 2015 წლიდან), მის.: <http://www.nplg.gov.ge>.

კვაჭანტირაძე 2008: კვაჭანტირაძე მ. *ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები* (თ. დოიაშვილისა და ი. რატიანის რედაქციით). თბილისი: 2008.

კვირელი 1994: ნეტარი თეოდორე კვირელი. „ქება-ქებათაის“ განმარტება“. *ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია*. ტ. I. თბილისი: 1994.

ნოსელი 2013: ნოსელი გრ. *თარგმანებაი ქებისა ქებათაისაი*. თბილისი: სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის გამომცემლობა, 2013.

რობაქიძე 1990: რობაქიძე გრ. *აკაკის ქნარი*. აკაკის სამრეკლო. თბილისი: „განათლება“, 1990.

სეროვი 2003: Серов В. *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*. «Локид-Пресс», 2003. <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/11/4.htm>.

სირაძე 1982: სირაძე რ. *სახისმეტყველება*. თბილისი: „ნაკადული“, 1982.

შავიშვილი 1975: შავიშვილი თ. *ფიგურალურ სიტყვა-თქმების კრებული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ფარულავა 2005: ფარულავა გ. „აკაკის „სულიკო“ და „ქებათა ქება“ (მსოფლმხედველობრივი ანალიზი)“. *აკაკის კრებული*. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2005.

ELENA KORNILOVA

Russia, Moscow

Moscow State University

Victor Erofeev's novel 'Uckimudy' as ego-text

New novel by Viktor Erofeev "Uckimudy" (2012) is an example of post-modern prose, with all its inherent features of the carnival culture. This autobiographical, confessional novel is the outcome. Here personal postmodern prose, received in literary definition of «ego-text», «ego-document» (for example, when applied to the work of Günter Grass) is connected in the novel Erofeeva with evangelical myth of the crucifixion and resurrection of Christ, with allusions to many episodes and characters of the Gospels.

Key words: Victor Erofeev, ego-text, postmodern prose, the carnival culture, Gospels.

Е.Н. КОРНИЛОВА

Россия, Москва

Московский университет

Факультет журналистики

Роман Виктора Ерофеева «Акимуды» как эготекст

Роман Виктора Ерофеева «Акимуды» (2012) является образцом постмодернистской прозы, со всеми присущими ей чертами культуры карнавала. Этот автобиографический, исповедальный роман представляется итоговым, возможно – программным в творчестве писателя. Здесь личностная постмодернистская проза, получившая в литературоведении определение «эготекст», «эгодokument» (например, в применении к творчеству Гюнтера Грасса) соединяется с евангельским мифом о распятии и воскресении Христа, с аллюзиями на многие эпизоды и персонажей Евангелий.

В основу повествования положена широко известная христианская мифологема Второго пришествия и Страшного суда. Впрочем, не стоит думать, что представленный читателю роман является христианским или православно-ортодоксальным романом о спасении или поиске смысла жизни. Уже с первых страниц повествования становится понятным, что это особая, ерофеевская форма разработки мифологического сюжета, когда

отдельные мотивы мифа не только не актуализируются в философском смысле, но напротив – передразниваются, пересмеиваются, снижаются за счет бьющей через край телесности, правда не радостной карнаваловой, а болезненно вымученной, саркастической и дрябло-старческой. Это пародия, развенчивающая все сакральное в европейской христианской традиции. Такой литературный *Charlie Hebdo*, демонстрация свободомыслия галльских интеллектуалов. Рассказчик – плебей на заслуженном отдыхе, предающийся воспоминаниям о прошлых подвигах. В этом нарочитом передразнивании писателю иногда изменяет вкус и появляется поза претендующего на особую оригинальность обличителя. Для сарказма нет границ; собственное «я» развенчивается в приступах самобичевания, напоминающего эксгибиционизм.

В риторическом пафосе этого обнажения рассказчик гротесково пародирует историю распятого Христа и мученичества его апостолов. Центральной мыслью мифологической линии романа становится выпячивание маргинальности окружения Иисуса, его собственная простота (чтобы не сказать простоватость), беспомощность в мире современном и жадно-обывательском, но уточним – исключительно национально русском (проблематика «Идиота» Достоевского). При этом центральным действующим лицом романа является повествователь, alter ego которого и есть Виктор Ерофеев с его биографией, жизненным опытом и жалобами на жизнь.

Бесчисленные евангельские параллели этого «эготекста»¹ очевидны. Посол (читай – посланник, Спаситель) не существующего на планете Земля государства Акимуды, Николай Иванович Попов, в просторечье Акимуд – «космический идеалист» (Ерофеев 2012: 140) заведует «*тремя вещами: любовью, деньгами и творчеством*» (Ерофеев 2012: 145), то есть основными двигателями человеческой истории. Он вовсе не скрывает своего надмирного происхождения, в сложных ситуациях кивает на волю Отца, жителей Земли называет «*детка*», утешая обиженных тем, что «*все вы мои дети*». Он не только демонстрирует ряд нелюбимых им «чудес», превращаясь то в «*сильно моделированного светотенью Христа Караваджо*», то в «*пузатого Будду*», то в Магомета, а то и в каких-то ужасных языческих божков. Он позволяет распять себя на Красной площади «*между ГУМом и полузабытым мавзолеем*» (Ерофеев 2012: 349), а под конец еще и сжечь на импровизированном березовом кострище. Эта кульминационная сцена священных для христиан текстов в романе В.Ерофеева целиком состоит из аллюзий на информационный поток, в котором существует современный

городской житель: с одной стороны на выпуски теленовостей с перечислением присутствующих знаменитостей и зубодробильных рекламных роликов², а с другой на цитации едва ли не канонических текстов русской литературы – «Капитанской дочки» Пушкина и булгаковского «Мастера..»

«Мы стояли вместе неподалеку от креста, и когда Посла подняли вместе с крестом, мне показалось, что он нас заметил и слабо кивнул головой»... «...он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу» (Пушкин 1960: 400). «Однако неустойчивая московская погода и в этот день подвела руководство. Если сначала светило солнце, то затем неожиданно подул северный ветер, и небо нахмурилось. Из него ничего не вылилось, но стало злоеюще» (Ерофеев 2012: 350) «Тма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» (Булгаков 1983: 290).

По словам «новоявленного евангелиста», автора текста, предсмертные муки распятого на его глазах Бога сопровождалась выступлениями известных исполнителей народных песен и «любимых народом юмористов». Мысль не новая в современной российской литературе. Так в «Мюнхаузене» Г.Горина едко прозвучало: «Сначала намечались торжества... Потом аресты... Потом решили совместить...» (Горин 1995: 230). Последний взгляд умиравшего в муках божества натыкался на каменные головы и непроницаемые резиновые маски функционеров и представительской окол властной публики. Наконец, «Раздался дикий предсмертный крик Акимуда. Главный широко перекрестился и поклонился в сторону костра» (Ерофеев 2012: 352) Последняя цитата практически не может быть прочитана буквально. Писатель явно намекает на роль властителей в растлении народной веры, на убийство душ и Бога в этих душах. Однако, как и в Евангелиях – это только середина истории. За распятием и всеожжением следует воскресение, написанное в не менее саркастическом, пародийном духе:

«На третий день после казни в Москве... Посол вышел из шумных недр метро на Смоленской, свернул на Садовое кольцо и пошел в сторону площади, радуясь солнечному дню. С тех пор, как его казнили, он еще ни разу не брился и стал похож на французского посла в Москве. В бороде попадались седые волосы. На ладонях виднелись следы от гвоздей.

С улицы он набрал меня по мобильному телефону...» (Ерофеев 2012: 353)

Воскресение Посла сопровождается столкновением с ОМОНОм («ОМОН набросился на него – он цыкнул на них – они убежали прочь, как малые дети, навалив в штаны» (Ерофеев 2012: 354) и ... евроремонтом сожженного

посольства! При этом ерофеевский Христос подумал про себя: *«Боже, ..., я могу все, по крайней мере, в рамках солнечной системы, а вот – размениваться на пустяки»*. Христос-Акимуд также самоуверен и несколько позирует, как и его создатель. Любопытно, что еще Сократ в V в. до н.э. говорил афинянам, что если бы козы или собаки веровали в богов, то они бы создали их по образу и подобию своему: собаки в виде собак, козы в виде коз...

Собственно, вся эта конструкция является традиционной карнавальной пародией на священное и сакральное в культуре и никоим образом не подрывает основ веры, напротив, сегодняшние знания об архаических культурах свидетельствуют о том, что ритуал требовал самого низменнотелесного осмеяния и развенчания самых возвышенных и сакральных вещей для их возрождения, воскрешения истинных смыслов сакрального в культуре, замыливающей с течением времени глубинные смыслы (Бахтин 1965).

Однако неплохо сделанную сцену явно разрушает банальнейший «эгокомментарий», которым автор сопровождает важнейшие события евангельской истории. Этот «теософский экскурс» новоявленного апостола Иоанна Богослова (именно на эту роль исполняет ерофеевский рассказчик, стоявший у подножия креста во время распятия!), трактует природу самопожертвования Бога: *«Для меня не было тайной, что он поддался казни добровольно, в припадке экстремального самоограничения, беззащитного мазохизма – иначе он бы их всех разбросал, порвал на куски на собственной Голгофе. Был ли это приказ сверху? Но тогда кто он – послушное тело для исправления наших нравов? Или он сам решил нас исправить, но мы и в этот раз зашли слишком далеко и даже не поняли его намерений?.. Он как будто играл с нами в поддавки, а потом обижался, что мы его обиграли. Он разве не знал, что в перемолотой мясорубкой стране, утратившей представление о ценности человеческой жизни, мораль может быть лишь условной?»* (Ерофеев 2012: 353-354). Право, неожиданный переход от ерничества к морализаторству! Но таков уж Виктор Ерофеев. Виссарион Белинский когда-то писал о романе Пушкина «Евгений Онегин»: *«Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы»* (Белинский 1948: 479). Этот комментарий неплохо ложится на приведенную из романа Ерофеева цитату: тут весь творец «Акимуд», с его эгоцентризмом и попыткой примерить самые сакральные модели человечества на свое средней величины «я»³.

В этом смысле Виктор Ерофеев – писатель, сам посадивший себя между двух стульев. С одной стороны европейская, нарочито протестантская

«самость», намеренное выпячивание личностного, самолюбивого естества, с другой – извечная русская традиция рассуждать о Боге и своих непростых, недопустимо интимных, взаимоотношениях со Всевышним, наиболее полно представленная в романах Достоевского. Вот уж где последние вопросы, от ответов на которые волосы поднимаются дыбом и бездна разverzается при каждом шаге. В романах Ерофеева, постоянно кивающего на Достоевского совсем не то: с одной стороны рассудочный, идущий от головы эпатаж традиционных ценностей, с другой – отсутствие веры хоть во что-нибудь, никакой мистики, все пусто, плоско, банально, безнадежно. Бог умер еще при Ницше; утверждать обратное не современно и противоречит здравому смыслу средне статистического европейского обывателя. Поэтому Акимуд – бог «мертвяков», скелетов, с пустыми глазницами черепов и кое-где сохранившимися пучками волос над тлеющей плотью. Именно эта распространяющая «дикую вонь» армия сыплется на головы пассажиров московского метрополитена через прохуdivшийся свод станции метро Маяковская.

В целом эта сцена, открывающая роман, вымучена и безвкусна. Место подобной апокалипсической аллюзии («мертвые встанут из могил») в готическом романе, романе ужасов или в визионерской притче, но никак не «личном эпосе» с элементами эссе и блогowymi выпадами, как например: «Я нигде не видел, кроме как в Африке таких упоенных своей властью поллицейских...» (Ерофеев 2012: 9) Речь, конечно о России, нет не о России – о Москве. Поскольку «за МКАДом, – по мысли рассказчика, – разлито помойное ведро ...» (Ерофеев 2012: 71). Москва в границах Садового кольца и редкие счастливы (скорее счастливицы), проникшие в чрево столицы, несколько оживляющие снобистскую атмосферу камерного автобиографического романа.

Роман «Акимуды» конечно автобиографический, а может быть даже итоговый. В этом его главный смысл и цель. Всегда и со вкусом только об одном – о себе любимом, талантливом, если не гениальном, не понятом, облаянном завистниками и преданном бабами... Черт их подери! От грустно-печального «она меня не любила...» (это о бывшей жене, которую в романе зовут Света), до «я готов предложить руку и сердце любой проститутке...» (Ерофеев 2012: 492) – это о последней восемнадцатилетней супруге.

Главенствующим началом в романе является документальное изложение биографии автора со всеми возможными подробностями и реально названными персонажами, такими как, например, Николай Усков или Дмитрий Дибров. Есть и несколько персонажей-масок, таких как олигарх Денис, Главный или министр иностранных дел с лошадино-обезьяньей

улыбкой; они без труда разгадываются мало-мальски грамотным читателем. Бесконечные исповедальные фрагменты, на которые, перебивая сам себя, отвлекается рассказчик, тоже не дают читателю возможности сомневаться в личностном характере повествования. Например, глава 013.0 'Модный козел' – это апология собственной «звездности» и гениальности: *«В провинции на мои выступления прибегает толпа народа, вопросы, вопросы, затем очередь за автографами...»* (Ерофеев 2012: 61-62). И, конечно, длинный перечень врагов и завистников... В конце романа 192.0 <Инвалид высшей лиги> ответ божьего избранника завистливой черни: *«Я не сеял и не пахал, не был ни рабочим, ни офицером. Ну, когда-то я был студентом, но потом сразу вышел на пенсию. Ездил по миру, курил на Ганге гашиши. Я рад, что никогда не был министром, ни разу – подчиненным. Они вкалывали, трусили, а я парил. Я только небрежно наблюдал, а потом писал с них карикатуры. Я не вставал в полиестого утра, потому что к этому времени я еще редко когда ложился»* (Ерофеев 2012: 490) Можно, конечно, расценить эту эспланаду как метафору, как яркую постмодернистскую браваду, после которой ни один моралист-критик не посмеет вякнуть: *«Когда мне исполнилось шестьдесят, я решил жениться на восемнадцатилетней ослепительной блондинке в белых колготках с абрикосовыми щеками. Я захотел вдоволь напиться молодой крови и уже совершенно пьяным отвалить в могилу. Ну, что поделать, я - кровосос! Я роюсь на помойке кровавых энергий. Я питаюсь... метастазами русской политики, перевариваю говно... скандалы, автомобильные покрывки, небо Калифорнии. Я, юный пенсионер, торжественно обещаю растворить все в своей слюне и переварить весь свет в единое поле шедевров»* (Ерофеев 2012: 489).

В этом многословном потоке бесконечных эпатажирующих, в том числе и порно, признаний есть и истинные жемчужины, характеризующие автора рассматриваемого романа как одаренного рассказчика блестящего собеседника, у которого есть что сказать людям. Это главы о родителях, об отношениях отца со Сталиным и опыте дипломатической работы. И Сталин здесь какой-то новый, непривычно обруганный. В нем есть магия и величие, что вовсе не отменяет либеральных оценок столь одиозной личности. И немощь стариков, и их портящиеся характеры, и трудность взаимоотношений со взрослыми детьми – все очень выпукло, психологически точно и артистично сделано. Или пронзительная главка о разлученной с отцом дочери. В ней драма непонимания и жестокости самых близких ребенку людей... Наконец, сострадание через попытку примерить ситуацию на себя. А дальше опять рисовка: могу, но не буду, банально быть просто человеком...

Впрочем, эти мотивы в арсенале Виктора Ерофеева не новы: в книге «Хороший Сталин» главное уже было сказано, а в последнем романе – перепевы.

Но причем здесь Христос, удивитесь Вы? Христос со всей атрибутикой жертвенной смерти, явленный богоизбранному народу (в романе Ерофеева пародийному «народу богоносцу», такая затертая с черносотенным душком мифологема). Вместе с ним в мертвецкой, в которую превращена Москва, Лазарь (самое поразительное из христианских чудес спародировано убийством и воскрешением Лядова, ученого-богохульника, изобретателя бессмертия) и Мария Магдалина (Венера Мытищенская, в просторечье Зяблик). И все это приправлено площадной бранью, смачно описанной нетрадиционной сексуальностью («Стилист» - Ерофеев 2012: 85 ест.) и непонятно зачем появившимся и столь же странно исчезнувшим агентом КГБ. У Ерофеева все сочетается со всем, даже Святой дух с обликом карлицы Клары Карловны, из чистого хулиганства оседлавшей шею бронзового Пушкина на Тверском бульваре. Чем разнороднее элементы мозаики, чем резче контрасты, тем лучше для эпатажного текста: пусть высоколобый читатель вывихнет себе мозги, пытаясь разобраться, что к чему и на что намекал автор, используя эзопов язык, понятный только избранным. Сотворчество, черт побери, некая новая, еще не разгаданная коммуникация! Все это модно, а главное, востребовано на Западе, особенно КГБ и коммуникация...

Но коммуникационный акт не состоялся, по крайней мере в России... Книга не стала бестселлером даже благодаря проверенным рецептам: секс, ужас, насилие, мифологические аллюзии, политические намеки... 7 тыс. экземпляров остались не раскупленными. Книга для потомков, сказал бы автор, хотя, не все современники писателя, по крайней мере в России, желали бы, чтобы потомки оценивали наше время по ерофеевским стандартам.

Он и сам не отрицает, что в его романе изображено не столько время, сколько его личностное восприятие этого времени. Герой, на котором держится интрига, Акимуд-Христос говорит «апостолу» Ерофееву: «*Учти: война началась у тебя в голове*» (Ерофеев 2012: 43), а в финале пророчица Лизавета, «жена Христа» (просто второй Ден Браун!) возвращает читателя к той же мысли: «*Не было бы твоих страхов, не было бы и Акимуд*» (Ерофеев 2012: 479).

Но восставшие из гроба мертвецы, это не только ночные страхи автора, это еще и сатира на российскую политическую жизнь, где постоянно всплывают призраки иллюзий ушедших поколений. В каждой конкретной ситуации, когда надо решать непростые задачи у политологов принято при-

водить примеры процветания прошедших времен как рецепт выхода из кризиса. Поэтому и возможны гэговые ситуации, когда страна жаждет воскрешения «из мертвых», и они встают: воины с песьими головами, чтобы не допустить, как сказано в романе, *«глобального истребления русских»*, *«И потом: населения в России маловато, это тебе не Китай, надо укрепить Россию мертвецами. Они пройдут переподготовку, освоят компьютеры, помогут стране»* (Ерофеев 2012: 312), – планирует... Христос!!! Мертворожденную национальную идею несут истлевшие останки в национальных костюмах. На этот сюжет Ерофеев иронизировал еще в «Энциклопедии русской души»: *«христианство превращается в фольклорный ансамбль под управлением Петра и Павла»*. «Россия для мертвых» звучит даже не слишком пародийно во время выступлений некоторых оппозиционных лидеров. Не случайно и образ рая – умозрительной территории Акимуд – напоминает советские лагеря отдыха на побережье теплых морей с домиками-бараками, общими удобствами, дешевым пивом и воблой. Никаких тропических пляжей – там ад испытаний и страхов, от которых благополучно сбежал как герой книги, так и ее автор, не взирая на все сопровождавшие происшествие скандалы.

Воссоздание мертвящей атмосферы в стране – наиболее удачная политологическая конструкция романа, позволяющая сделать некоторые точные прозрения и прогнозы (напомню: роман 2012 г.) – милитаризацию, искусственно придуманную войну, бомбежку собственных городов, урапатриотические реляции и оголтелую пропаганду.

Власть, от которой потягивает мертвечиной, готова разбомбить собственный город Сочи, не взирая на многотысячные жертвы, только чтобы громогласно отрапортовать о победе и удержаться на вершине еще некоторое время. Власть стремится к бессмертию, несменяемости, и в конце концов достигает ее через мучительное самоубийство. Поэтому посланец высшего мира, экспериментируя в реформистском духе, воплощает непродуманные планы в действительность и даже не очень удивляется тому, что они приносят чудовищные, кардинально противоположные задуманному, результаты. Однако неумение предвидеть истинные последствия очередных, постоянно проводимых в России реформ, свойственно не только русскому начальству, но и русскому Богу. Все могут ошибаться. «Не ошибается только тот, кто ничего не делает» - гласит русская пословица.

Особую солидарность с мертвецами проявляют наиболее поощряемые власть предержащими деятели культуры: *«Выступали и живые деятели искусства и литературы, принявшие власть мертвецов. С неподдельным*

чувством они восхваляли победителей, находя для новой власти философские обоснования» (Ерофеев 2012: 26). К несчастью это истинная правда – творческая интеллигенция в России часто идет на сговор с властями и репрессивными органами, а потом становится жертвами своих хозяев и покровителей.

Сам Виктор Ерофеев, разумеется, не такой. Он, прозападный, левый, либеральный, независимый, только оказывается, что в юности за слишком радикальные речи его подозревали как провокатора КГБ, и отец-дипломат, и европейски образованная матушка так или иначе выполняли задания спецслужб. А в ближайшем окружении свободного художника непременно какой-нибудь Кураедов, суперагент, и возлюбленная тоже не без душка... Опять гэговая ситуация – Мария Магдалина – осведомитель спецслужб. Эготекст – вещь опасная, нет-нет, да и проговоришься... Правда, проговорившийся Г.Грасс сумел снять со своего выболтанного в порыве откровения эс-эс-совского прошлого рекламные сливки, а вот Ерофеев – не очень...

В камерном миреке этого романа, где персонажи – люди особого круга, «стоящие у трона», все как-то очень близко, почти вплотную: Россия и Иран, творческая интеллигенция и КГБ, рай и ад, Бог и президент, толстосумы и проститутки, а все потому, что все они боятся и ненавидят тех, кто за МКАДом, где *«разлито помойное ведро»* (Ерофеев 2012: 71).

Самой большой неудачей романа, на наш взгляд, является жанровая противоречивость, несбалансированность замысла и воплощения. Большая эпическая тема сакрального мифологического сюжета в корне противоречит субъективно-личностной разработке писателя, который ни среди современников, ни в истории литературы не находит себе равных: Набоков и Булгаков в сравнении с ним пигмеи, Достоевский – параноик и педофил, Гоголь был бы мало-мальски одарен, но предсмертное религиозное помешательство все испортило, и у Пушкина, и у графа Толстого если порыться, есть грешки... Плейбой стремится в вечность, одновременно ругмя ругая бессмертие и бессмертных. Но скандальная салонная слава не придает респектабельности. Ее приносят только шедевры, а с шедеврами не сложилось. Не рассуждать же в романе о художественных достоинствах чужой прозы. Лучше стащить мотивчик, например, мертвых душ или другой какой, а о писателях рассказать сальности, поменять верх и низ, пусть обыватель потешит себя телесными подробностями из жизни известных людей...

Романист и сам ощущает рыхлость жанровых форм заявленного романа, а потому прибегает к двухвековой давности экспериментальной форме, испробованной еще Ф.Шлегелем в «Люцинде»: в повествовательную

ткань то и дело врываются публицистика, драматические диалоги, документальные свидетельства, мемуары, застольные беседы, литературные аллюзии, лирические отрывки и прочий словесный сор. Предполагаемая полифония заглушена нарочито назойливым «я-я-я-я-я-я». Прибегнем к самокомментариию: *«014.1. Я решил написать плутовской роман. Но плутом оказался не человек, а надмирное существо. Оно стало противиться появлению романа, замечать следы, посылать меня в командировки и путать карты. (претензия на визионерство!) И вместо того, чтобы писать плутовской роман о надмирном существе, которое нарушило свои обязательства или же не нарушило, а только обострило абсурд существования до состояния полного отчаяния, я стал мотаться из страны в страну, тонуть в сортире семейной жизни, наказанный за дерзновенную попытку. На своей шкуре я понял, что я сам и есть тот плутовской роман, у которого выросли короткие крылышки»* (Ерофеев 2012: 65).

Текст растянут, избыточен, повторы и самоцитаты бесконечно утомляют, вульгаризмы и откровенная площадная брань почти никогда не употребляется уместно. Это значительно виртуознее, вдохновеннее получается у однофамильца автора Венички Ерофеева, создателя романа «Москва-Петушки» именно потому, что он так мыслит, а Виктор Владимирович нарочито демонстрирует возможности разухабистого интеллектуала... Получается непристойно и зло.

Главным достижением обширного текста остается пронизательный политический памфлет, грубо завернутый в сотню не всегда удачных одежек. *«Искусство-пересмешиник – ясный индикатор государственного лицемерия»* (201) – точно скажет о собственном кредо создатель романа.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Проблема «эготекста» или «эгодокумента» широко обсуждалась в отечественном и зарубежном литературоведении в связи развитием постмодернизма и особой повествовательной стилистики, возникшей во второй половине XX века. Предлагаю ряд наиболее показательных работ, посвященных этой дискуссии: Болдырева 2007: 34-40; Зализняк 2010; Иванов 1012: 206-211; Литература ... 2008; Михеев 2007; Burke 1997: 17-28; De Man 1979: 919-930; Dekker 2000; Lejeune 1988; Schulze 1996.

2 Например: «Посла раздели до трусов. У него было, кстати сказать, черные и белые итальянские трусы модного итальянского бренда с широкой резинкой, так что в какой-то момент мне показалось, что эта казнь в значительной степени оказывается рекламой трусов» (Ерофеев 2012: 350).

3. В написанном ранее романе «Энциклопедия русской души» он верно определил свое место - «знаменитость второго ряда» (Ерофеев 1999).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1965: Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М., 1965.

Белинский 1948: Белинский В.Г. *Избр. соч.* М., 1948. С 479.

Булгаков 1983: Булгаков М. *Избранное*. М.: Худ.лит., 1983. С. 290

Болдырева 2007: Болдырева Е.М. Понятие autofiction: проблемно-методологический аспект / Е.М. Болдырева. *Текст. Дискурс. Картина мира*. Воронеж: «Истоки», 2007. С. 34–40;

Горин 1995: Горин Г. *Дом, который построил Свифт*. Киев, 1995. С. 230

Ерофеев 2012: Ерофеев В. *Акимуды*. М.. 2012

Ерофеев 1999: Ерофеев В. В. *Энциклопедия русской души*. М.,»Подкова», «Де-конт+», 1999;

Зализняк 2010: Зализняк А. Дневник: к определению жанра [Электронный ресурс] *Новое литературное обозрение*. М., 2010, № 106. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html>;

Иванов 1012: Иванов П.Ф. Система субъектных планов повествования в автобиографической прозе Гюнтера Грасса. *Вестник СГУТюКД*, 2012, № 2. с.206–211;

Литература ... 2008: Литература и документ: теоретическое осмысление темы [Электронный ресурс]. *Материалы «круглого стола» в ИМЛИ им. А.М. Горького*. 2008, 27 мая. Режим доступа: http://www.imli.ru/structure/theory/krugl_stol.php ;

Михеев 2007: Михеев М. *Дневник как эго-текст: Россия XIX – XX – эго-текст, или пред-текст* [Электронный ресурс] М.: Водолей Publishers, 2007. Режим доступа: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>;

Пушкин 1960: Пушкин А.С. *Собр. соч. в 10 тт.* Т. 5. М., 1960. С 400.

Burke 1997: Burke, P. Representations of the Self from Petrarch to Descartes. *Rewriting the Self. Histories from the Middle Ages to the Present* / Ed. R. Porter. London: Routledge, 1997. P. 17–28;

De Man 1979: De Man, P. Autobiography as De-facement. *Comparative Literature*. 1979. Vol. 94. № 5. P. 919–930.

Dekker 2000: Dekker R. Egodocuments in the Netherlands from the sixteenth to the nineteenth century. *Envisioning Self and Status. Self-representation in the Low Countries 1400 – 1700*. Hull, 2000;

Lejeune 1988: Lejeune P. The autobiographical contract. *French literary theory today*. Cambridge, New York, 1988;

Schulze 1996: Schulze W. *Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte*. Berlin: Akad.-Verl., 1996.

IRAIDA KROTENKO

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

The Story “Caucasus Captive” by V. Makanin in the Aspect of Relation to the Caucasus Text in Russian Literature

The story “Caucasus Captive” by V. Makanin belongs to the modern Caucasus text, the military prose genre. The frame text of the title have something in common with the classical literary texts of Al. Pushkin, M. Lermontov, L. Tolstoy. The frame text of the story “Caucasus Captive” replicates the frame-text of the title “Caucasus Captive” by Al. Pushkin, as well as of M. Tolstoy. V. Makanin succeeded in showing the archetypal conflict of the 20th century: man`s sufferings apprehending the beauty of a man and the nature, but to be doomed to kill the beauty.

Key words: The Caucasus text, the frame-text.

ИРАИДА КРОТЕНКО

Грузия, Кутаиси

Государственный университет им. Акакия Церетели

«Кавказский пленный» В. Маканина в аспекте отношения к Кавказскому тексту русской литературы

Рассказ В.Маканина «Кавказский пленный» относится к современному КТ (**Кавказский текст**), жанру военной прозы. Рамочный текст заглавия «Кавказский пленный» на интертекстуальном уровне перекликается с классическими КТ русской литературы (А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Толстой). Рамочный текст рассказа непосредственно калькирует раму-заглавие «Кавказский пленник» А. Пушкина, «Кавказский пленник» Л. Толстого, внутритекстовыми смыслами связан с КТ М. Лермонтова. Каждая эпоха вносит в известные понятия коррективу, поэтому диалог с классическими КТ – только отправная точка сюжета, он намного шире и сложнее, может рассматриваться как гипертекст творчества автора, выходящий далеко за пределы кавказских проблем. Автор сосредотачивает внимание на проблеме психологии человека на войне, рисуя поступки героев через отношение к ее онтологическим, антропологическим и социополитическим проблемам, показывает конфликт между психо-мировоззренческими

и психо-биологическими, религиозными и морально-нравственными особенностями межнациональных отношений. В таком понимании КТ Маканина можно рассматривать как знаковое семиотическое пространство. Рассказ перенасыщен знаками, аллюзиями, цитатами, игрой с символами, что, несомненно, снижает его художественную ценность. Такая игра с читателем характерна для современной прозы «нового мышления», при которой предложение не только уменьшается в объеме, но и семантически уплотняется, потенциальная многомерность смысла уходит в подтекст. Как свернутый текст перед основным корпусом текста, заглавие «Кавказский пленный» требует предварительного открытия вложенного в него смысла. Сопоставление акцентных слов рамы: пленный, пленник образует оппозиционный ряд, который относится к одному смысловому гнезду. Словари русского языка (Ефремова, Ушаков, Ожегов) указывают на прямое и переносное значение слова: пленник – тот, кто взят в плен, человек, находящийся в плену, поэтическое значение, подчинившийся очарованию кого-либо. Таким образом, пленный/ пленник образуют семиотический ряд, в котором слова сопоставляются и противопоставляются, обрастая каждый ассоциативным словесным рядом значений. На первое место в этом смысловом ряду автор ставит концепт *пленный*, тем самым придавая носителю этого признака подчиненное, зависимое от событийного ряда значение. События разворачиваются на Кавказе, о чем говорит рамочный компонент «кавказский», образующий валентное взаимоотношение понятий: пленный – кавказский – пленник. Заглавие рассказа, являясь автономным знаком, выполняет двоякую функцию: он является рамочным текстом, потенциальная смысловая многомерность которого раскрывается по мере формирования текста, и одновременно цитатой из КТ Пушкина и Толстого. Неявное цитирование, семантический сдвиг КТ Маканина (*пленный*) образует валентную взаимосвязь с рамочным текстом первоисточником (Пушкин «Кавказский пленник»), который, в свою очередь, выстраивает внутренний диалог с рамой-заглавием Толстого «Кавказский пленник»). Так создается тройственная валентная взаимосвязь КТ. С такой позиции можно считать, что КТ Маканина «... создает вокруг себя интертекстуальное поле, по-своему организует и группирует тексты-предшественники. Каждое произведение, создавая свое интертекстуальное поле, образует собственную интерпретацию культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд...» [Ямпольский 1993:408]. Слово пленник в поэме Пушкина соответствует основному смыслу, попавший в плен герой, получивший свободу благодаря самоотверженной любви черкешенки, покидавший Кавказ. В повести Толстого сюжет усложнен, в плен попадают двое русских, но повесть называется «Кавказский пленник», а не пленники. Уже на уровне рамы-заглавия Толстой противопоставляет героев

рассказа Жилина и Костылина. Пленником оказывается Костылин, только благодаря выкупу он покинул Кавказ. Жилин – сильный духом, делает все для побега, убегает благодаря помощи черкешенки, но он так и не смог вернуться в Россию, остается служить на Кавказе. Рамочные смыслы рассказа Толстого перекликаются с поэмой Пушкина. Жилин, как и пленник Пушкина, совершает побег из плена благодаря помощи черкешенки. Пленник Пушкина и Костылин покидают Кавказ, оба характеризуются отрицательной коннотацией. Жилин остается служить на Кавказе, это тип русского кавказца, описанного Лермонтовым. В таком смысле между Рубахиным и Жилиным (оба носят говорящие фамилии) много общего. Они характеризуются положительной коннотацией, оба остаются в плену притягательной и грозной красоты гор, оба продолжают служить на Кавказе. Толстой нарушает традиционно сложившийся принцип взаимоисключающий полярности кавказской семиосферы, тотальной контрастности идеи двоемирия, непреодолимой границы, рама-заглавие «Кавказский пленник» определенно направлена на диалог с Пушкиным и служит отправным моментом КТ Маканина. Таким образом, рамы-заглавия рассказа Толстого «Кавказский пленник» и рассказа Маканина «Кавказский пленный» образуют оппозицию смыслового синонимического ряда, переходящего один в другой. Поэтому и рассматриваться он будет в аспекте русской и кавказской семиосферы. Кавказская семиосфера, как и в произведениях классического КТ, является враждебным для русской семиосферы пространством, также образующим оппозицию: война/мир, свой/чужой, жизнь/смерть. События Кавказской войны XIX века проецируются на 90-е годы XX века, обрастают новыми военными атрибутами, сохраняя противостояние русской и кавказской (горской) семиосферы, сформировавшей со времен Пушкина и Лермонтова устойчивый набор констант. Современный КТ русской литературы продолжает развивать тему бинарной оппозиции этого пространства: символ потенциального конфликта и сосредоточение вековой мудрости, стремление горцев к национальному самоопределению и русский геополитический интерес на Кавказе, оставшийся неизменным со времен Ермолова. Географические параметры русской и кавказской (горской) семиосферы выражены неопределенно. Автора явно не интересует точное описание пространства, синтез мифологического, космогонического и психологического моментов, биологических инстинктов, которые составляют сложную и взаимопроникающую палитру рассказа.

В рассказе обыгрывается стереотип восприятия кавказской семиосферы через оппозицию человек равнины/ горец. Такое восприятие пространства образует парную оппозицию персонажей: Рубахин/ юноша горец, Гулов /Алибеков. Русская семиосфера определяется акцентным словом долины, кавказская – горы: «**Долины** здесь наши. Долины

ваши – горы наши» [Маканин 1995] (в дальнейшем цитирование по этому изданию). В данном контексте обращение к адыгейской сакральной мифологеме горы перекликается не только с КТ русской классической литературы, в которой горы – вершина мироздания, но и проектирует эту мифологему в бытийный контекст, горы – защищенное место для горцев, неприступность которых делает их неуязвимыми для человека равнины. Активный ввод мифологемы горы приобщает события одних суток на войне, ее самотечности к вечному противостоянию войны и мира, к мысли о бессмысленности войны, высказанной М.Лермонтовым. Бытийность описания, взаимовыгодная торговля между Гуровым и Алибековым поднимают тему «новой жестокости» (И.Роднянская) на фоне реалий военного быта. Этот оппозиционный ряд выстраивает цепочку значений: наши/ваши, пленный /пленный. Последняя оппозиция образует замкнутый смысловой круг. В структуре текста замкнутый круг повторяется многократно и на разных уровнях, как бы символизируя безысходность и бессмысленность войны. Рубахин и Вовка-стрелок возвращаются на исходную позицию, так и не выполнив своей задачи. События этих суток в жизни солдат на войне и образует содержание рассказа. Акцентное слово рамы-заглавия также создает замкнутый круг, по мнению горца Алибекова: **«Какой я пленный... Это ты здесь пленный! — Смеясь, он показывает на Рубахина, с рвением катящего тачку: — Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат — пленный!»**. При явной лаконичности текста, налицо полифония языка литературы «нового мышления», согласно которому голоса персонажей одинаково слышны, в них трудно выделить плохих и хороших, ваших, наших. Смысловая многомерность данного контекста открывает онтологическую глубину, возможность примирения взаимоисключающих взглядов вопреки логике войны: «Старики говорят, куда русские, туда и мы — и чего мы друг в дружку стреляем? Время от времени ходить в Европу надо. Старики говорят, что сразу у нас мир станет. И жизнь как жизнь станет». Возможно предположить, что горские старики имели в виду Георгиевский трактат, обязывающий горцев сохранять преданность России, решать споры мирным путем, совместно выступать против Ирана, Османской империи, против стоявших за ней интересами Англии и Франции. Подтекст этой фразы дает возможность рассматривать ее в аспекте современных споров о путях самоопределения России, о евразийстве, в понимании горских стариков как антипод европейского пути развития. Интерес к евразийству в российском обществе заметно вырос в 90-ые годы XX века, в период, когда создавался этот рассказ, когда в обществе активно обсуждалась концепция новой национальной идеи, поиск «третьего пути». Контекст евразийства в КТ Маканина намного шире, чем кажется на первый взгляд. В матрицу этого понятия входят опорные слова-символы,

образующие традиционные символы евразийства: Ермолов, «нерушимая дружба народов», «были друзья», «долины наши», «поход на Европу пора делать». Эти концепты не укладываются в один словесный ряд, но образуют взаимосвязанную сеть смыслов, связанных с осмыслением местоположения России, ее исторических границ, исторических судеб, войны за сохранение географических границ, периодом, когда и у европейцев были свои интересы в отношении к Кавказу при Петре I, именно на это далекое историческое прошлое в судьбе русских и горцев указывают старики-горцы, а также и недавнее советское прошлое.

Есть в данном пассаже и еще один глубинный подтекст, полемика КТ Маканина со взглядами Ф.Достоевского, одного из основателей теории евразийства (А.Лесевицкий, П.Савицкий, Н.Трубецкой), показывающего оздоровление нации через соборность. Очищение духовное через красоту православного мира, приобщения к его устоям показывает Маканин в Рубахине, как и Достоевский в Родионе Раскольникове. У Достоевского духовное возрождение спасает Раскольникова, у Маканина православные истоки «притихшей души» отравлены советской системой и войной. В таком контексте Россия рассматривается как символ неевропейского мира, Россия как азиатская страна включается в кавказскую семиосферу как ее составная. Рецепт на подобное заявление неоднозначен. Будни войны, необходимость выживать давно сблизил фактических врагов, превратив в «двух давно знающих и уважающих друг друга людей». Исподволь входит в рассказ далекая тема, обсуждаемая не здесь и не имеющая к конкретной «вялотекущей» войне отношения. Где-то там, далеко обсуждается восточно-азиатская модель модернизации России, которая вновь ищет пути обновления. Идеология Маканина свойственны характерные для литературы «нового сознания» авторские вставки в скобках, курсивом выделенные обороты, однако в данном диалоге совершенно отсутствует автор. Он предоставляет своим героям возможность высказывать свои мысли без своего вмешательства, подобный прием «точки зрения», характерной для полифонических романов Ф.Достоевского. По мнению М.Бахтина, Достоевскому «важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем для героя является мир» [Бахтин 1963: 63].

Два друга-врага, русский и чеченец на разных позициях в этом вопросе: «Хватил, Алибек. Евро-па! – А что? Европа и есть Европа». От них не зависит решение проблем, выходящих за их компетенцию. Они – два сильных властителя этих мест, один – хозяин неприступных гор, другой – «всесильный в этом месте, а также во всех примыкающих (красивых и таких солнечных) местах земли», подчинены обстоятельствам, находятся в плену своего долга, пленники тех, кто развязал эту войну. Они не чувствуют своей вины в том, что « жизнь сама переменялась в сторону войны». У них

разные позиции в данном вопросе, Алибеков согласен со стариками, Гурова этот вопрос вообще не интересует. Однако читателю предоставляется возможность поразмышлять над проблемой, определить свою позицию. Подобный прием можно отнести к взаимосвязи композиции КТ с его структурой, полифонизм «точек зрения», обозначен тем, что каждая позиция равноправная, неизвестно кто у кого в плену. Не в их власти ее прекратить, остается только вести обмен и пить чай: «Чай – это тебе не война, чай остывает». КТ Маканина явно напоминает лаконичный язык «Кавказского пленника» Толстого; как и у Толстого, в его рассказе сталкиваются интересы людей на войне. Маканин удваивает семиотическое значение акцентного слова *плен*. Если в «Кавказском пленнике» Толстого русский среди чеченцев, то у Маканина – чеченец среди русских, русские в окружении чеченцев.

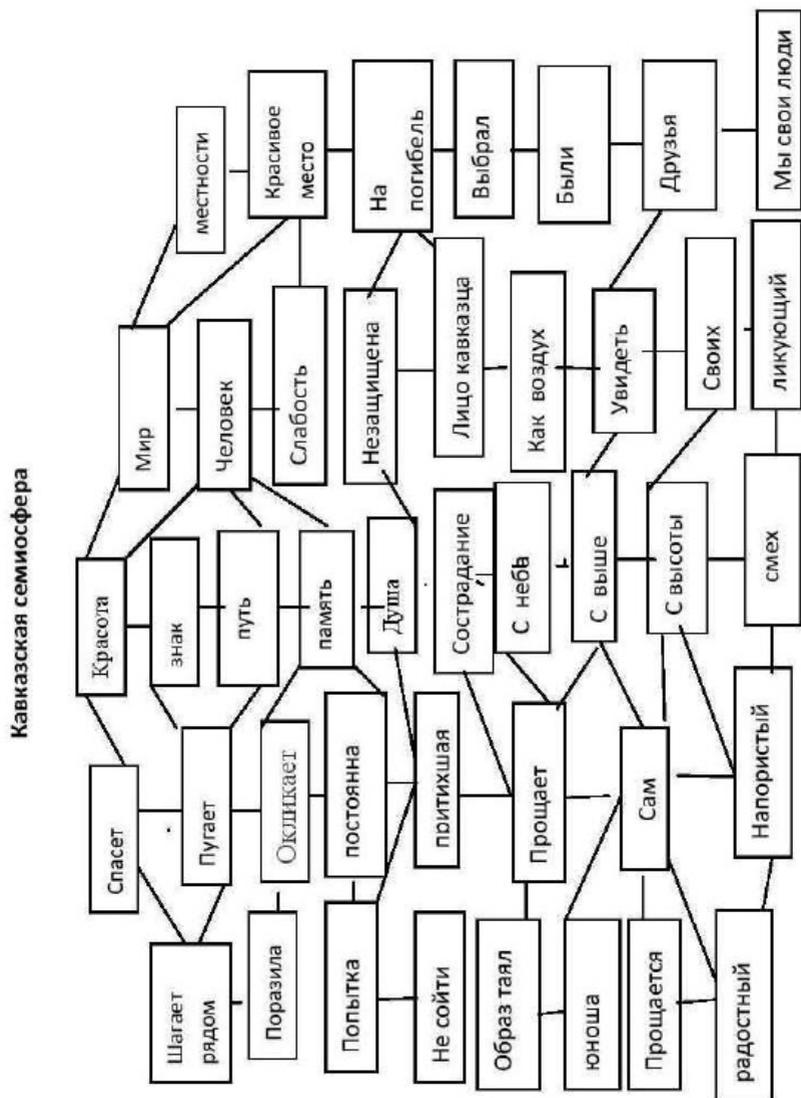
Кавказская семиосфера в рассказе не имеет явно обозначенных границ, она космогонична. В космогонических представлениях горцев, по мнению кавказоведов (Г. Очаури, И. Сургуладзе, Л. Акаба, М. Мижаев, Х. Халилов, А. Танкиев), как и у большинства кавказских народов, земля имеет круглую форму, по вертикали древо жизни соединяет землю с горами, горы с небом. Как часть целого кавказская семиосфера образует замкнутый семиотический круг. Рассказ начинается описанием гор, увиденных солдатами, дается через их восприятие: «Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо – она их пугала». Уже в этой первой фразе текста обозначены два акцентных слова: **горы** – **красота**, которые в последующем движении по тексту образуют разветвленную цепь значений. Кавказская семиосфера формирует в тексте герменевтический круг, при котором семантическое значение переплетается со структурой текста, внутри которого образуются и взаимодействуют между собой смысловые и структурные круги. Обнаружение герменевтического круга в тексте связано с исходной позицией герменевтики (В. Дильтей, Х.Г. Гадамер, Г. Бук), наличием противоречий между пониманием и истолкованием текста, круг замыкается лишь в том случае, если все смыслы и части структуры сводятся к логически непротиворечивому алгоритму. Таким всеобъемлющим кругом является в рассказе кавказская семиосфера, в понятие которой на семиотическом уровне заложена аналогия со сферическим пространством мира. Вершиной этого пространства являются горы, в адыгейской космогонии они символизируют вершину мироздания, образуя вертикаль. В отношении к теме войны горы символизируют защищенное место, место обитания не только мифологических божеств, но и горцев, неуязвимых и непобедимых этой защищенностью.

В предыдущих текстах подробно проанализированы части кавказской космогонии в КТ Лермонтова и Толстого, поэтому в данном тексте будем акцентировать те смыслы и концепты, которые свойственны именно данному

тексту и данному автору. Замыкает структуру текста описание гор, возвращая к началу, образуя герменевтический круг: «Но все-таки — **горы?!.** Там и тут теснятся их желтые от солнца вершины. Горы. Горы. Горы. Который год бережит ему сердце их величавость, немая торжественность — но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?». Не может понять Рубахин, в чем их красота и притягательность, не отпускают они его домой, берут в плен. Как и у Лермонтова и Толстого, части кавказской концептосферы антропоцентричны: ручей выпрыгнул, гордые южные деревья, радостно перекликаются птицы, горы расступаются, тропа уходит в горы. Ключевым знаком кавказской семиосферы в рассказе предстает мифологема солнца – древний солярный знак у горцев, «... и дней и ночей божество, конец и начало» (Н.Нефляшева), солнечный календарь адыгов символизировал астрономические события. Символом солнца являлся круг. В кавказской семиосфере он образует ключевой знак, в данном случае выражается конкретной языковой единицей, существительным в форме творительного падежа, повторяется на всем линейном пространстве текста четырежды, а также и образует устойчивые словосочетания с другими языковыми единицами: «поляна, окрашенная **солнцем** до ослепляющей желтизны, залитое **солнцем** пространство, открытое солнечное место оказывается знакомым и неопасным, залитый **солнцем** рыжий бугор, золотую листву кустов, поблескивая на солнце замечательное залитое **вечерним солнцем** место». Двое суток солнце сопровождает Рубахина и Вовку-стрелка, совершая свой круг, освещая кавказский природный мир, «гордые южные деревья» (он не знал их названий), отстраненное и независимое от человеческих страстей и интересов. В описании кавказской природы автор подчеркивает мифологический и космогонический аспекты, приобщение к вечности. Внутри этой сферы просматриваются малые круги, как части кавказского мироздания. Несомненно, не все часто встречаемые на линейном уровне текста слова являются ключевыми знаками, художественными концептами. К таким мы относим знаки, которые встречаются в начале текста и в конце, возвращая к началу. Кавказская семиосфера водит по кругу, не отпускает Рубахина: «Но более всего волновала его равнинную душу эта **высокая трава**, раздвигая **высокую траву**, и вновь – на самом выходе из теснины – **высокая трава**». Замыкает этот смысловой и структурный круг фраза в конце текста, которая возвращает к началу: «**Трава** еще не распрямилась; он лежал на том месте, что и два дня назад, когда его толкнули в бок и послали за подмогой (дав Вовку в придачу). **В мятую траву** он ушел головой по самые уши, не слыша, что там выговаривает старшина. Плевать он хотел. Устал он».

Красота кавказской семиосферы ассоциируется со словом *гора*. Цитата из творчества Ф.Достоевского «красота спасет мира» в своем движении по

тексту образует разветвленную вербальную сеть, которая создает формальное представление о семантических связях взаимодействия концептов с этой цитатой. Данная схема показывает наиболее явно выраженные связи внутри этой сетки:



Подобное визуальное описание цитаты из романа Ф.Достоевского «Идиот» показывает, что автор не только ассоциирует красоту мира с кавказской семиосферой, но и полемизирует с автором, то есть цитата как свернутый текст внутри другого художественного текста становится его частью, обладает потенциальной бесконечностью смыслов в КТ 90-х годов XX века в рассказе Маканина. Отметим, что в КТ Маканина данная цитата соотносится с романом Достоевского «Братья Карамазовы». Первоисточник этой цитаты восходит к Библии, к книге Бытия о сотворении мира. В рассказе библейский смысл красоты мира и человека, цитированный Достоевским и в данном случае обладающий автономным значением принадлежности текста, выполняет функцию не только локальной, но и глобальной связности. Эта связность в движении по тексту образует валентную цепь притяжений/отгалкиваний, испытания красотой. Противоречие начинается с первой фразы рассказа: «Солдаты, скорее всего, не знали про то, что *красота спасет мир*, но что такое красота, оба они, **в общем**, знали. Среди **гор** они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала». В этой фразе акцентным знаком можно считать слово **в общем**, то есть у каждого из солдат было свое представление о красоте, свой идеал красоты. Красота как данность позволяет воспринимать себя и относиться к ней согласно ее пониманию, то есть индивидуально. Таково изначально предлагаемое в КТ Маканина противоречие в восприятии красоты у Рубахина и у Вовки-стрелка. Повествование о творении книги Бытия сопоставимы в данном рассказе с кавказской космогонией.

Красота не спасает мир, она изначально в нем присутствует. Так воспринимают красоту окружающего кавказского мира солдаты, точнее сказать Рубахин: «И так радостно перекликаются в небе (над деревьями, над обоими солдатами) птицы. Возможно, в этом смысле красота и спасает мир. Она присутствует в «таких красивых и таких солнечных местах земли». В черновиках романа «Братья Карамазовы» старец Зосима как бы подтверждает это библейское понимание красоты, которое инстинктивно, неосознанно присутствует в подсознании солдат, не знакомых с романом Достоевского: «Мир есть рай, ключи у нас» [Достоевский 1972: 245].

Рубахин осознает опасность красоты природы, но и восхищен ею, намного более прозаичен Вовка-стрелок, для него красота жизни заключается в умении получать от нее удовольствие. Хожdenие по кругу, путь в горы воспринимается как испытание красотой, ниспосланное Рубахину. Автор исподволь вводит в рассказ христианское понимание красоты, противопоставляя его войне, уничтожающей красоту природы, мира, человека.

Предпосылкой подобного испытания является понимание того, что «она нет-нет и появляется как знак. Не давая человеку сойти с пути. (Шагая от него неподалеку. С присмотром.) Заставляя насторожиться, красота заставляет помнить». Автор не уточняет, о чем должен помнить человек, соприкасаясь с красотой. Помнить библейские истины в понимании красоты души, поступков, братской любви, в отношении к миру, или же помнить, что красота на войне может быть опасной. Темы войны и красоты образуют в рассказе бинарную оппозицию, они взаимосвязаны. Красота кавказской природы убивает Бояркова, поддавшегося искушению тишиной, «красивое место выбрал себе Боярков на погибель», – заключает Рубахин, он все ассоциирует с красотой и ее воздействием. В его рассуждениях проявляется опыт бывалого солдата и боязнь перед воздействием красоты, во всех ее проявлениях. Причем он не видит красоты в русском мире. Автор создает оппозиционный ряд взаимодействия этих сфер. «Ефрейтор Боярков, напившись, любил уединиться, лежа где-нибудь в обнимку с этим **стареньким транзистором**», то есть потерял контроль над красотой местности, над красотой, которая шла рядом и предупреждала. Автор несколько раз возвращается к смерти Бояркова, семиотика герменевтического круга нарушает принципы грамматики, художественности текста. Математик Маканин проверяет теорию красоты как знаковую систему. Смерть на войне естественна, ведь красота предупреждала, «не давала сойти с пути». Акцентное слово *луть* также образует оппозицию смысла: сошел с пути Боярков и был убит. Путь духовного обновления испытывает Рубахин, соприкоснувшись с красотой. Через все эти испытания должен пройти Рубахин, хотя оба солдата одновременно проходят путь от начала до конца, но воздействие красоты ощущает на себе только Рубахин. Этим испытание Рубахина, русского кавказца, давно воевавшего на Кавказе и знающего опасность красоты во время войны, не кончилось. Пойманный им пленный, молодой чеченец лет шестнадцати-семнадцати, поразил его. Лицо удивило. Рубахин не сразу понял свое волнение: «Он вдруг догадался, что его беспокоило в плененном боевике: юноша был очень красив». Автор не просто говорит о красоте чеченца, он дает ее подробное описание: «Скулы и лицо вспыхнули, отчего еще больше стало видно, что он красив – длинные, до плеч, темные волосы почти сходились в овал. Складка губ. Тонкий, в нитку, нос. Карие глаза заставляли особенно задержаться на них – большие, вразлет и чуть враскос». Красота юноши, напоминавшего скорее девушку, вызывает в Рубахине «новое и незнакомое чувство». Испытание красотой героя характерно для КТ русской литературы, но автор усиливает и усложняет

это испытание тем, что перед героем красивый юноша, а не девушка, отчего сила притягательности этой красоты еще страшнее, в сознании героя ум и сердце борются, вызывая ассоциацию с рассуждениями Дмитрия Карамазова о красоте: «Красота это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинается с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, – знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [Достоевский 1972: 10]. В отношении к пленнику у Рубахина возникает противоречивое чувство, так как «он не был защищен от человеческой красоты как таковой». Испытание библейскими истинами также вводится знаками, символами, наиболее часто повторяемым символом является концепт *вода*. Мифологема воды также образует бинарную оппозицию, символизирует жизнь, очищение. Как омовение, так и погружение в темные воды, то есть греховность. Рубахин наблюдает, как пьет воду пленный: «... стоя на коленях и склонившись к быстрой воде лицом, долго пил. Связанные сзади посиневшие руки при этом задирались кверху; казалось, он молится каким-то необычным способом». Отирая лицо пленному от капель воды, Рубахин смутился «... вдруг скользнувших и не слишком хороших мыслей». Несколько раз переносит пленного Рубахин через ручей, сам переход символизирует очищение, неосознанное возникшее чувство сострадания, непонятную дрожь в руках. У Рубахина нет четких представлений о христианских ценностях, но «чувство сострадания помогло...; сострадание пришло ему в помощь очень кстати и откуда-то свыше, как с неба». Однако это и предупреждение, помещенное автором в скобки: «оттуда же нахлынуло вновь смущение заодно с новым пониманием опасной этой красоты». Противоречивое осознание божественности, безгрешности красоты несовместимо с необходимостью ее уничтожения. Социологический план литературы «нового сознания» уходит в подтекст, выводя на поверхность основного смысла физиологию и христианские истины: «Какие мы враги – мы свои люди».

Так в КТ нового времени сосуществуют «идеал Мадонны с идеалом содомским», в нем все продается, все подлежит обмену. Проснувшееся христианское чувство сострадания не может спасти Рубахина, изначально красота юноши предназначалась для обмена, таких любят, как девушку. Рубахин, как и Гуров, осознавал, что на войне все переменялось в сторону «всевозможных обменов (меняй что хочешь на что хочешь)». Кавказская и русская семиосфера вступают в противоречия. Красивый чеченец, безоружный, является частью кавказского мира, Рубахин – русского. Молодой горец «про себя мимолётно улыбался, как бы играючи одержав победу над этим огромным сильным детиной». И в этом сознании красоты человеческой опять-таки противостояние двух сфер: красив чеченец, но нет ни одного красивого образа русского. Он ухаживает за чеченцем как хозяин этих мест за гостем. «Притихшая душа» и эротические желания образуют постоянное напряжение, потому убивает Рубахин юношу: «Сдавил; **красота не успела спасти**. Несколько конвульсий... и только». У Вовки-стрелка свои солдатские знаки: быть сытым и удовлетворить плотские инстинкты, он не мучается угрызениями совести, сознанием греховности близости с женщиной. Война все спишет. Литература «нового сознания», к которой можно отнести и Маканина, характерна творческими поисками отдельных авторов. Несмотря на распространенное в литературной критике (И.Роднянская, А.Генис) мнение, что Рубахин – простой человек, автор создает индивидуальный и очень глубокий психологический портрет своего современника, поставленного в непростые условия войны на чужой территории, лишённого какой-либо нравственной опоры, привыкшего убивать, чтобы выжить. Образ убитого стоял перед ним, «прощаясь, может быть, прощая его». Рубахин не мог ни о чем думать. Он устал. В финале рассказа сверху, с гор слышится «... такой радостный, напористый и так подетски ликующий катится с высоты смех», замыкающий оппозиционный ряд красоты кавказской семиосферы: смерть/ жизнь.

Противостояние двух семиосфер, русской и кавказской, как и в КТ русской литературы, основано на противостоянии горского цельного мира русскому скепсису и неверию, которое нарушила не только война, но и советская система, что ничего с тех пор не изменилось. Именно этой цельностью и гармонией насыщен горский мир, таково и восприятие Рубахиным гор, наивысшей точки этой вселенской гармонии, зачем они окликают его, почему не отпускают? На подсознательном уровне думает Рубахин о доме, которого нет, любимой женщине, которой нет, счастливом детстве, которого не было. Неистребимое пребывание в мире красоты

притягивает и пугает, красота – страшная сила, но она самодостаточна и не зависима от человека, она относится к вечности. Именно в этой красоте мира, притягательности гор – его спасение.

ЛИТЕРАТУРА:

Бахтин 1963: Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963.

Достоевский 1972: Достоевский Ф.М. *Полное собрание сочинений в 30 т.* Л., 1972-1990.

Маканин 1995: Маканин В. Кавказский пленный. Ж.: *Новый мир*. №4, 1995, читальный зал, [интернет ресурс]- http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/4/makanin.html

Ямпольский 1993: Ямпольский М. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. М., 1993.

TATIANA KRUGLOVA

Russia, Ekaterinburg

Ural Federal University named after Boris Eltsin

Politicization of the Discourse of the Artistic Traditions Under Stalinism: Ways of Appropriations of Classical Heritage

The article analyzes the parameters of the cultural politics under stalinism within the context of the “conservative revolution”. The program of the “return to the roots” had been analyzed from the perspective of the construction of the normative image of a new soviet community by the power in collaboration with artistic intelligensia. The national tradition incarnated in classics is becoming a part of the antiwestern, antimodernist program of cultural development. The strategies of working with tradition had been examined: the past as an object of creation, the utilization of the classical heritage, Soviet neoclassicism.

Key words: *the political in the art culture, conservative revolution, Soviet neoclassicism, socialist realism, “return to the classics”, national roots.*

Т. А. КРУГЛОВА

*Российская Федерация, Екатеринбург
Уральский федеральный университет
им.Первого Президента России Б.Н.Ельцина*

Политизация дискурса о художественных традициях при сталинизме: способы присвоения классического наследия

Связь эстетического и политического – теоретическая проблема, которая редко попадает в центр внимания исследователей, занимающихся искусством, часто получая статус периферийного знания, не имеющего прямого отношения к природе художественного процесса. Соотношение эстетического и политического обычно описывается с помощью двух оппозиций, сформулированных еще В. Беньямином: эстетизации политики, если речь идет о режиме нацизма, и политизации эстетики, если речь идет о сталинизме. В этой связи интересны взгляды Ж. Рансьера, который эти довольно абстрактные формулы пытается конкретизировать: «Мотивирующим к действию субъектом для художника или политика выступает сообщество. Объединяет эстетическое и политическое механизм функционирования и развития, который Рансьер объясняет через понятие *разделение* (разделение/согласие с другим мнением). С точки зрения Рансьера, политика начинается в тот момент, когда происходит разделение чувственного, когда результат действия фиксируется или ставится под сомнение, то есть когда эстетическое/политическое пространство становится одновременно и территорией борьбы, и целью» (Рускевич 2013:145).

Концепт «политического», его развитие и общественная рефлексия над ним связаны и генетически, и содержательно с такими типами социальности, в которых структурно четко разделены субъекты с различными интересами. Политизация и социокультурное разнообразие – две стороны одного и того же процесса. Если механизм функционирования политического (по Рансьеру) – *разделение*: мнений, вкусов, пространства, времени, – то политизация поля искусства есть необходимая сторона развития обществ, осуществляющих модернизацию западного типа. Западная модернизация порождает разделение позиций в поле искусства по оси левое/правое; между этими позициями возникает зона напряжения, конкуренции, что задает динамику всей художественной сфере. Разделение касается также и отношения к прошлому, символический капитал национальной классики становится ресурсом борьбы между левыми и правыми за успех.

Особенно ярко и напряженно политизация поля искусства проявилась в период между мировыми войнами, но имела свою специфику в Западной и Восточной Европе. В ряде стран Восточной Европы в этот период возник феномен, названный некоторыми мыслителями *«консервативной революцией»* (Тренчени 2009). Ранее страны Восточной Европы, в том числе Россия и Германия стремились вписаться в западный проект модерна, а теперь вопрос ставится ими иначе: что данная нация дает миру. Для стран, вставших на путь «консервативной революции» общим является антизападный настрой, подчеркивание собственной локальной, региональной или национальной, исключительности. Интересно, что при этом их культурная политика направлена не на то, чтобы удержаться в рамках своей традиционной идентичности, а, напротив, на то, чтобы перегнать Запад по критерию современности (современности).

В странах, где установились тоталитарные режимы, возникает риторика «единства», «народности», «национального духа» и других синкретических нерационализируемых формул. В начале 1930-х годов кардинально меняется государственно-политическая стратегия: от идеи мировой революции СССР переходит к проекту построения социализма в «одной, отдельно взятой стране». Политическое в этой ситуации обретает противоположный западному варианту смысл: нерасчлененная (*неразделимая*) советская общность противостоит всему «несоветскому». Традиция становится пред-метом властного конструирования, требование которого – установление *нормативного образа новой общности* (советской).

Для формирования образа «единства» выдвигаются лозунги *«возвращения к классике»*. П. Бурдые определяет наследие как культурный капитал. Именно поэтому власть установила монополию на классиков уже в 1918 году. Создание оторванной от традиции пролетарской культуры обесценило бы этот культурный капитал и, следовательно, способствовало бы практической автономии культурных организаций. Власть не могла этого допустить. Классики должны были быть национализированы как богатство. Поэтому власть все активнее обращалась не к авангарду, а к классикам для утверждения нового мышления и образа жизни: «Как показывает пример Гоголя, только у них власть могла найти и реалистический художественный метод, и общие идеалы, и националистический пафос, и широкий символический авторитет» (Моллер-Салли 2000:520). Советская культура и здесь хотела ликвидировать разрывы и расколы, присущие русской дореволюционной культуре, то есть соединить, *слить символический капитал классической русской литературы с государственной властью*,

усиливая одно через другое. Произошла «диалектическая» подмена, позволившая отождествить национальную культуру с государством. Требование «возвращения» к традициям – фольклору и классике – было сформулировано как социальный заказ масс.

Борьба с модернизмом как носителем дегуманизации шла рядом с формированием *мифа возвращения к «вечным ценностям народа»*. Формирование доктрины соцреализма, отмечает М. Тупицына, соответствовало глубинной цели советских идеологов и всех примыкавших к ним кругов на «проведение водораздела между ней (сталинской культурой) и западным модернизмом. А поскольку главный признак модернизма они усматривали в конфликте с прошлым, возвращение к стилям прошлого они рассматривали как проявление своей непримиримой оппозиции эстетике модернизма, как антизападничество» (Тупицына 1990:45-46). К концу эпохи сталинизма закончилось присвоение классики: классика могла быть только одна – наша национальная классика. Об этом свидетельствует знаменитая оговорка Сталина: «Наш великий русский писатель Гегель» (Паперный 1996:53). В эпоху «высокого сталинизма» классик не теряет должности специалиста по технологии литературного мастерства, но гораздо чаще выступает в роли культурного героя, воплощающего дух народа.

Таким образом, присвоение классики должно было выполнить две задачи – отмежевание от Запада и расширение базы «народности».

Речь идет не о «возвращении к истокам» как последовательной консервативной программе, в основе которой лежит сохранение национального наследия, а о культивировании ощущения отличности, особенности исторического пути, гегемонистского стремления стать центром нового мирового порядка. Вся история мирового искусства избирательно выстраивается по принципу разделения на «советское» и «несоветское», а критерием разделения становится канон соцреализма. Таким образом достигается цель манифестации соцреализма как вершины развития мирового искусства и как его окончательного синтеза, с одной стороны, и *сужение базы наследования*, с другой. «Возвращение» к классике било сразу по двум мишеням: по автономии классического наследия и по современному новаторскому искусству. Новый метод должен был нейтрализовать критическую и аналитическую направленность классического русского искусства XIX века и выполнить также функцию орудия в борьбе с формализмом. В течение трех десятилетий не устраивалось практически ни одной выставки современного зарубежного искусства. Экспозиции русского искусства в центральных музеях оканчивались 80-ми годами XIX века.

В итоге советское искусство выбывает за пределы поля актуальной мировой культуры и «присваивает себе иллюзорную актуальность» (Берг 2000:38). Потеряв энергию радикального эксперимента, русская культура становится на путь *консервации и реставрации*.

Внутри реставраторской культурной политики можно отчетливо разглядеть несколько стратегий. Опишем некоторые из них.

Первая стратегия: прошлое как объект творчества. Реставрация предполагает избирательное отношение к прошлому для обоснования нового. Необходимо было «возродить» некие ценности прошлого, причем важно, чтобы это прошлое находилось достаточно далеко на временной оси, тогда его можно беспрепятственно мифологизировать. Эта общая культурная закономерность совершенно преобразуется в советском обществе. Например, Наум Клейман описывает такой эпизод из истории создания кинофильма «Александр Невский»: «Тема была выбрана неслучайно. Когда Эйзенштейн вышел из опалы, ему дали на выбор два уже купленных сценария: „Минин и Пожарский“ Виктора Шкловского и „Александр Невский“ Петра Павленко. Оба заказа делались в рамках „оборонного кино“: всем было ясно, что надвигается война, и руководство страны приняло решение делать оборонные фильмы, показывающие славу русского оружия и поднимающие дух народа. Есть рассказ Михаила Ромма о том, как Эйзенштейн, встретив его, спросил, какой сценарий он бы выбрал. Ромм ответил, что, конечно, „Минина и Пожарского“: все-таки XVII век, известно, как люди выглядели и что там происходило. А что известно об эпохе Невского?! „Вот поэтому, – ответил Эйзенштейн, – мне и надо брать „Александра Невского“. Как я сделаю, так оно и будет“» (Клейман 2015).

Вся история мировой культуры, как она трактуется в соцреализме, направлена не в неизвестное будущее, а назад, к нулевой точке, откуда можно все начать сначала, и весь опыт мировой культуры указывает на эту точку и готовит ее появление, как и все мировое искусство готовит соцреализм. «„Золотой век“ виделся, конечно, в будущем, но некие намеки на его возможность находили в глубине истории, а аналог искусства будущего – в „органических стилях прошлого“» (Степанян 1999:123).

Время в культуре-2 течет как бы в обратном направлении. Культура-2 не относится пассивно к памятникам своей истории, наоборот, она продолжает их активно творить: событие в настоящем влечет за собой следствие в прошлом (Паперный 1996). По большому счету, воображаемый образ будущего, его разработка совсем не интересуют тоталитарную культуру, зато она озабочена *переписыванием прошлого для обоснования*

настоящего. Творится не будущее, а прошлое. Соцреалистический образ будущего лишен футурологического пафоса современной ему западной культуры, которая активно разрабатывала жанры предвидения, научную фантастику.

В этой «перевернутой модели» прошлое не детерминирует настоящее, а наоборот. В понятие «искусства вообще» включаются только такие произведения, которые похожи на соцреализм. Таким образом, художественное пространство сужается, подчиняясь процедурам мимезиса соцреализму. Все мировое искусство как в воронку втягивается в советскую модель, становясь ей равным. Соцреализм, провозглашая «учебу у классиков», в действительности перевернул отношения традиции и современности. Образ и прообраз меняются местами. Не традиция задает мерку настоящему, а, наоборот, классики измеряются своей вписанностью в соцреалистическую систему ценностей и приемов, иерархия авторитетов прошлого выстраивается по степени их «похожести» на новое искусство.

Если модерн актуализировал прошлое в его собственных формах, производя синтез, в котором эти формы не сливались, а взаимоотражались, иногда драматически сталкиваясь, то соцреализм подходит к прошлому с точки зрения вульгарно истолкованного гегелевского «снятия», старые культурные формы трактуются как подготовительный этап, своего рода полуфабрикат для будущего, его эскиз. Надо было брать все, но ничего не оставлять в чистом виде. Надо было «переплавить старые формы, вложить в них идейное содержание». А содержанием эпохи было завершение всех традиций и конец истории. Поэтому в главных сооружениях должны были слиться воедино все формы и все традиции, но таким образом, чтобы их сложно было узнать.

Вторая стратегия: утилизация классического наследия (Круглова 2005:278-282). Соцреализм, пришедший на смену модерну и авангарду, утверждает собственную модель отношений к культурному наследию. На первый взгляд, эта модель менее радикальна и утопична, чем две предшествующие. Во-первых, провозглашается ценность классического наследия, учеба у классиков. Тезис В.И. Ленина о невозможности искусственно создать новое искусство на пустом месте, на голом отрицании получил статус официального основания государственной политики в области искусства и просвещения и поддержку образованных слоев населения. Во-вторых, волевое субъективное усилие власти по конструированию искусства нового типа уходит в тень, на первый план выходит обоснование объективной детерминированности появления нового метода историей искусства.

Но за официально провозглашенным почтительным отношением к классике скрывается особая социальная прагматика, характерная для тоталитарного сознания. В природе тоталитарной власти – утилитарное отношение к любой ценности, материальной и духовной, по сути – инструментальное освоение любых предметностей культуры и природы. Ничто для тоталитарной власти не имеет собственной автономной ценности, нет ничего, что нельзя было бы использовать или растратить. Искусство понимается как орудие построения нового общества, ему предписывается быть составной частью общего дела, социальной практики. Критерием становится не художественная правда, как в критическом реализме, а эффективность воздействия (практика). Та же самая роль отводится и классике.

И Пушкин, и Толстой тоже участники «общего дела» – строительства нового общества, они помогают бороться с врагами, строить социализм, принимают «нашу» сторону в острых современных дискуссиях. Это выражается, например, в широком внедрении цитат из классиков в оборот политических текстов, научных сообщений, в различные формы пропаганды – от стенной печати в больнице до заводской многотиражки, до плаката в общественной столовой. Репродукции с известных картин являются непременными атрибутами заведений самого разного утилитарного назначения. *Классические тексты действительно перешиагивают границы музеев*, становясь частью быта, политики, общественного мероприятия, публичного интерьера. Они сопровождают советского человека повсюду в течение всей его жизни – портретом Пушкина на фарфоровой чашке, обязательным посещением достопримечательностей. Апофеозом становится традиция награждения отличившегося работника или юбиляра официальным подарком с маркировкой «классичности»: это книги, репродукции, предметы декоративно-прикладного искусства с обязательными мотивами из классики.

Праксеологическая ориентация на классику порождает два парадокса. С одной стороны, утилитарное отношение к наследию не позволяет увидеть того или иного автора в целостности его творчества, сквозь призму законов, им самим и его эпохой установленных. Такая позиция открывает простор для манипулирования и изъятия из сферы культурного оборота значительной части классики. Происходит постоянное редактирование и цензурирование классических текстов. Классика оказывается лишенной полноценного звучания, безответной, подверженной *монологической эксплуатации*. С другой стороны, упование на классику как на эффективное

орудие воздействия на жизнь придает ей, по существу, магическое значение. Классические тексты, памятники становятся объектами сакральными в силу своей причастности к пространству власти, а с сакральным объектом невозможно спорить, он непроницаем для открытого диалога и интерпретаций, дистанцирован от актуальной проблематики. Это особенно хорошо видно в цензурных и иных ограничениях инсценировок и постановок классики в театре, кино и на радио.

Памятники прошлого, особенно Античности и классицизма, тем не менее, действительно выступают как учителя в одном очень важном отношении: как самому соцреализму стать «классическим» при жизни. Моделирование собственного классического образа носит достаточно сознательный характер и тяготеет к академизму. Но всякий «классицизм», претендуя на образцовость, идеальность, вечность, выражает себя либо в каноне, как античный, либо в системе норм, как классицизм XVII века. Специфика же соцреализма заключается в том, что его тезис – «правдивое отражение жизни в ее революционном развитии» – не допускает идеи нормативности и каноничности как художественных критериев. Примат жизни над искусством, провозглашаемый соцреализмом, несет в себе пафос преодоления устоявшейся художественной формы, выводя критерий художественности за пределы искусства. Поскольку черты «классичности» находятся в самой советской действительности, *учеба у классиков приобретает формально-ремесленный характер – «учиться мастерству»*. На деле это приводит к тому, что даже тщательное копирование образцов, изучение традиций не приводит к качественному скачку. Творческое волевое усилие по созданию синтеза затухает, на первый план выходит ничем не ограниченное стремление сделать как можно «классичней». Демонстрация этого жеста наиболее полно воплотилась в архитектуре и внутреннем интерьере общественных зданий 1930-1940-х годов.

Третья стратегия: советский неоклассицизм. Классичность – это образ достигнутого совершенства. Поэтому для его создания использовалась не столько конкретная классика, сколько сам *образ отрешенной от времени классичности*.

Это отражало настроения довольно широкого круга интеллигенции, прежде всего модернистов Серебряного века и реалистов, то есть тех, кто настороженно принял революцию и не любил авангард. Поэтому реставраторские тенденции 1930-х годов многими из них были восприняты как долгожданный поворот к классическим формам, условно говоря, занавесу в театре, плюшевым креслам, станковой картине, – как защита

культуры от антикультуры, как победа профессионалов над дилетантами, академизма над самодеятельностью, как восстановление связи времен, преемственности традиций. Таким образом, арьергард оказался ближе к соцреализму, чем левое революционное искусство.

Преобладание классических жанров – ландшафта, натюрморта – было демонстрацией «нормального уровня» искусства и усиленно поощрялось. Статус-кво преподносится как естественное и гармоничное состояние общества. Из нацеленности на сохранение статус-кво, на бессознательное выражение взгляда на социальный и духовный прогресс как остановившийся, и вытекает высокая степень ясности видения мира, гармоничность композиционной упорядоченности. Все эти черты и были присущи неоклассицизму, который стал одним из ведущих стилей мирового искусства в 1930—1950е годы XX века. Неоклассицизм имел корни и в русском искусстве. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века был проявлен весомо, многие представители этого направления были активными и одаренными мастерами, а их профессиональный уровень был признан: они много строили. Это были носители определенной «суммы идей», позволившей войти в программу 1930-х годов без особого труда. В полемике с творчеством практически любых новаторов (такими были последовательно представители модерн, позже конструктивисты, члены ВОПРа и т. д.), неоклассики объявляли задачей современной архитектуры осмысление и продолжение великих традиций классического зодчества. По тонкому замечанию А. Иконникова, на самом деле речь шла не о продолжении и развитии заветов прошлого, а об опоре на систему сложившихся и опробованных строительных принципов и элементов внешнего оформления зданий с целью создания неких не подвластных времени Вечных Форм (Иконников 1994:56-75). Эта позиция стала официально поддержанной утопией архитектуры 1930-х. Она совпала с главной идеей тоталитарного режима, его претензией на историческую вечность.

Остановимся подробнее на анализе способов адаптации классицистского идеала к социокультурным задачам сталинской эпохи. В качестве знаковой фигуры в этом отношении самым интересным можно считать И. Жолтовского: «Центром его учения является... учение о противоречиях. В теории Жолтовского все противоречия должны быть сняты в процессе созидания, до того, как произведение предстает перед зрителем. Внутри образа противоположностей нет, он абсолютно непротиворечив» (Ревзин 1988:61). Центром архитектурной теории, ее ключевым словом становится «статическое начало». Все элементы ориентированы к своему «статичес-

кому началу». Все стремится к тому, чтобы остановиться, застыть, умереть. Эта теория вписывается в развитие эстетической программы сталинского искусства как вершины истории.

Имперская идея – существенная основа для альянса между всеми видами неоклассицизма и сталинизмом. Неоклассицизм наследует стремление модерна к переустройству мира искусством и не менее активно, чем конструктивизм, развивает это стремление в утопии тотальной архитектуры.

Таким образом, считает Ревзин, за *эстетическим стремлением к классике скрывается идеологическое стремление к тотальному внегуманному миру.* Это фон, на котором развивается теория и практика Жолтовского. Его позиция своеобразна, ибо это в большой степени позиция аналитика, интеллектуала, стремящегося познать законы классического формообразования. Однако, как это ни удивительно, именно благодаря своему своеобразию Жолтовский мог в большей степени, чем другие мастера, подходить для передачи тех политических идей, которые вкладывались в неоклассицизм его государственным заказчиком. Его «остановленное движение», «статическое начало», стремление найти «всеобщие законы» классики принципиально ориентированы на вневременной идеал. Интерес к вневременным основам формообразования, идеалу «прекрасного ремесла» позволяет, на наш взгляд, причислить Жолтовского к типу авторов, которые вписались в сталинскую культурную парадигму, не изменяя себе: В. Немирович-Данченко, П. Кончаловский, С. Прокофьев. Необходимо вспомнить, что творчество С. Прокофьева, активно работавшего на советский заказ, классифицируется музыковедами как неоклассицистское.

Все, что Г. Ревзин обнаружил на примере архитектурного неоклассицизма, может быть отнесено к классицистским тенденциям и другим видам искусства. Во многом это объясняет *высокий социальный и культурный статус классического балета в советское время и консервацию его языка.* В. Гаевский связывает расцвет балета Большого театра с имперским сознанием: «И если уж говорить об имперском сознании... идущем снизу, то отсюда возник наш „неоклассицизм“ — только не в баланчинском смысле слова, а в более широком. Советским балетмейстерам, исповедующим классическую технику, классический экзерсис, неинтересен балет как таковой» (Гаевский 1996:10).

Но очень скоро выяснилось, что следовать классическим нормам довольно проблематично после эпохи господства русского дореволюционного, даже весьма умеренного модернизма, и тем более авангарда. Кар-

тину в советское время написать стало намного труднее, чем во времена академизма XIX века, когда соответствующие правила действовали почти автоматически. Культ ремесла-мастерства, насаждаемый и в литературной учебе, и в музыкальном образовании, *общий поворот в сторону академизма выдают скрытое, вынужденно рабское отношение к классике*. Это был формализм наоборот, формализм по-сталински.

Кинофильм «Александр Невский» как пример политического консенсуса между художником и властью. Как мы убедились на примере советского неоклассицизма, происходило *пересечение интересов художников и власти в рамках общего консервативного поворота*. У сталинской культурной политики были сильные агенты среди художников, крепко связанных с мировыми и отечественными традициями. Умелое сочетание собственных творческих поисков и пристрастий с социальным заказом свидетельствует о том, что *художники тоже были политиками* в том, как они позиционировали себя в поле сталинской культуры, какие государственные ресурсы привлекали на свою сторону, какую игру затевали с властными институциями. В этом отношении особенно интересен «случай Эйзенштейна», о котором мы писали выше. Остановимся на нем подробнее.

Многие исследователи творчества С. Эйзенштейна отмечали, что в середине 1930-х годов режиссер стал отходить от авангардных поисков, и его киноязык обретал все более традиционную форму выражения. Выход на экраны «Александра Невского» накануне Второй мировой войны и высокая оценка кинофильма властью (Сталинская премия и Орден Ленина) и лично Сталиным часто приводят к поспешным выводам относительно степени давления на Эйзенштейна политического фактора. Анализ кинопроцесса, проведенный Наумом Клейманом, убедительно показывает, что смена вех в творчестве великого режиссера была мотивирована изнутри. Клейман определил суть перехода *формулой «от хроники к фреске»*: «Его начинает интересовать уже не отпечаток на экране быстротекущей реальности, а картина вечности – то „всегда“, которое отражено во фресках» (Клейман 2015). Эйзенштейн строит фильм на гармонии, которая сама по себе является важным содержанием, нормализующим мир, поэтому он избегает драматических противоречий и столкновений, психологической сложности героев, бытовых деталей.

То, что иконопись и фресковая живопись, средневековый театр и кантатность, жития святых – главные источники «Александра Невского», Клейман доказывает не только текстологически, но и опираясь на ме-

муары Эйзенштейна. Язык средневекового искусства, вертикальный монтаж, музыкальный строй, – все это должно отсылать культурную память к религиозной трактовке жизни Александра Невского. Но именно такая актуализация русской культурной памяти, чрезвычайно важная для Эйзенштейна, была недопустима в эпоху воинственного безбожия. В поэтике кинофильма произошли стилистические сдвиги и подмены, позволившие сохранить в скрытом виде центральную агиографическую идею. На первый план вышла сказочность, тема чудес, то, что делало «Александра Невского» «похожим на „Руслана и Людмилу”», откуда в фильме есть прямые цитаты, например, мертвое поле, покрытое костями, в самом начале. Пушкинская тема вообще очень глубоко пронизывает фильм. Сцена битвы сделана прямо по „Полтаве”» (Клейман). Сказочная поэтика была очень востребована с начала 1930-х – и до конца сталинской эпохи, так как она напрямую репрезентировала народность в ее фольклорном облиции.

Собственно религиозная символика внешне почти отсутствует в фильме, но сюжетно, в трактовке ключевых событий не обойтись без ее скрытого влияния. Клейман обращает внимание на то, что в фильме «есть жертвы, но нет крови. Есть смерть, но нет изображения умирания. Зато есть изображения воскрешения, как и положено в агиографии, когда после Ледового побоища Ольга выводит Буслая и Гаврилу из их смертного сна» (Клейман). Здесь мы так же видим, как религиозное принимает форму сказочного. Клейман считает, что Эйзенштейну было интересно сблизить агиографию и фольклор, потому что именно это определяет народное сознание. В фильме есть прямые цитаты из Рериха и Библия, есть отсылки к символизму и модерну, но рядовой зритель и власть как заказчики фильма не понимали, что фильм стоит на фундаменте культуры Серебряного века, и воспринимали его как «оборонный фильм».

С. Эйзенштейн создал собственную версию на тему «народности» и «единства», используя как огромный ресурс традиций русской культуры, так и политическую расстановку приоритетов в конкретный исторический момент.

ЛИТЕРАТУРА:

Берг 2000: Берг М. *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе.* М., 2000.

Гаевский 1996: Гаевский В. *Диалог с П. Гершензоном.* Газета: Мариинский театр. 1996. № 9.

Иконников 1994: Иконников А. *Утопическое сознание и архитектура XX века // Картины мира в искусстве XX века. Штрихи к портрету эпохи.* М., 1994.

Круглова 2005: Круглова Т.А. *Советская художественность или Нескромное обаяние соцреализма.* Екатеринбург, 2005.

Моллер-Салли 2000: Моллер-Салли С. «Классическое наследие» в эпоху соцреализма, или Похождения Гоголя в стране большевиков. Сб. статей: Соцреалистический канон. СПб., 2000.

Паперный 1996: Паперный В. *Культура – Два.* М., 1996.

Ревзин 1988: Ревзин Г. *Архитектурная теория Жолтовского.* Ж.: Искусство. 1988. № 10.

Рускевич 2013: Рускевич Е. *Эстетическое и политическое в философии Рансьера. Обзор проблемы в работе Разделяя чувственное.* Ж.: Topos 2013 № 1.

Степанян 1999: Степанян Н. *Искусство России XX века.* М., 1999.

Тренчени 2009: Тренчени Б. *Бунт против истории: «Консервативная революция» и поиски национальной идентичности в межвоенной Восточной и Центральной Европе.* Антропология революции/сб. статей. М., 2009.

Тупицына 1990: Тупицына М. *У истоков соцреализма. Государство как автор.* Ж: Искусство. 1990. № 3.

Клейман 2015: Наум Клейман об «Алексandre Невском». Записал Валерий Золотухин: <http://arzamas.academy/materials/348>

NESTAN KUTIVADZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Georgian Literary Tale on the Boundary of the XX-XXI Centuries

The popularity of literary fairy tale becomes noticeable in the Georgian literature on the boundary of the XX-XXI centuries. The world of modern Georgian literary fairy tale is again adapted according to the era. Reality and fiction become more and more combined, fantasy is developed. The text of the tale is transformed according to a new period of time though the basic concepts remain the same – the humanistic ideals, representation of national problems. Modern Georgian literary tale basically follows the general rules and reveals the major trends that are typical to the texts of this genre as well as to the literary process in general.

Key Words: *Literary tale, Post-modern, fiction, representation.*

ნესტან კუტივაძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ქართული ლიტერატურული ზღაპარი XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე

ლიტერატურული ზღაპარი უცხოურ მწერლობაში ერთ-ერთი ფართოდ გავრცელებული ჟანრია. ცნობილია, რომ მის საფუძველში ფოლკლორული ზღაპრის ტექსტი დევს, რაც განაპირობებს ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელი ასპექტებისა (ჯადო, არაჩვეულებრივი ქვეყანა, არაჩვეულებრივი თვისებებით დაჯილდოებული გმირი ან გმირი, რომელიც ფლობს ჯადოსნურ საგანს...) და სხვა ისეთი პლანების არსებობას, რომელთა ერთიანობა ქმნის მხატვრულად დამაჯერებელ ზღაპრულ დრო-სივრცეს.

ქართული ლიტერატურული ზღაპრის გენეზისს შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. ეს ჟანრი მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშან-თვისებების გამო საქართველოში ისევე, როგორც უცხოეთში, წარმატებით გამოიყენეს ქვეყნისათვის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების წარმოსაჩენად (აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა). XX საუკუნის დასაწყისი ამ კუთხით არ გამოირჩევა დიდი მრავალფეროვნებით, თუმცა იქმნება საყურადღებო ტექსტებიც (ნ. ლორთქიფანიძე, ს. ცირეკიძე, შ. არაგვისპირელი, ალ. აბაშელი...), განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ს. კლდიაშვილის „ლახუნდარელის თავგადასავალი“. XX საუკუნის 60-70-იანი წლები სხვა საგულისხმო ტენდენციებთან ერთად გამოირჩევა ლიტერატურული ზღაპრის განვითარების მხრივაც. ამ პერიოდში და მოგვიანებით სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულმა არაერთმა მწერალმა შექმნა ამ თვალსაზრისით საყურადღებო ნაწარმოებები (ა. სულაკაური, ო. იოსელიანი, ლ. ბოლქვაძე, ჯ. ქარჩხაძე, გ. პეტრიაშვილი, ნ. გელაშვილი...), მათი ნაწილი დღემდე აგრძელებს მოღვაწეობას.

ლიტერატურული ზღაპრის პოპულარულობა შესამჩნევია XX-XXI საუკუნეთა მიჯნის ქართულ მწერლობაში, რაშიც თავისი წვლილი შეაქვთ გამომცემლობებსაც. თანამედროვე ქართული ლიტერატურული ზღაპრის სამყარო ამჯერადაც ადაპტირდება ეპოქის შესაბამისად, სულ უფრო მეტად ერწყმის ერთმანეთს სინამდვილე და ფანტასტიკა, ვითარდება ფენტეზიც, რომელიც წარმატებით იყენებს ქართულ მითოლოგიას სხვადასხვა თემის კულტივირებისათვის, მუშავდება სხვა-

დასხვა ლიტერატურული ჟანრის იდეური პრინციპები და სიუჟეტურ-კომპოზიციურ მოდელები, ჩნდება პოსტმოდერნისტული ნიშნები (ინტერტექსტუალობა, სიუჟეტური მიმართება, პაროდირება...).

XX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურული ზღაპარშიც, თანამედროვე ლიტერატურულ ზღაპრებშიც სულ უფრო მეტადაა შესამჩნეები ისეთი პლანები, რომლებიც არ მომდინარეობენ ხალხური ტექსტიდან. ზოგადად ზღაპრის არსებული და მეტ-ნაკლებად გაზიარებული გრადაცია: ფოლკლორული ზღაპარი, ფოლკლორისტული (ხალხური ზღაპრის ლიტერატურული გადამუშავება, ხელახალი თხრობა) და ლიტერატურული ზღაპარი (საკუთრივ ლიტერატურული და საავტორო ზღაპარი) კარგად გვიჩვენებს ერთ ძალზე მნიშვნელოვან ფაქტს: თანადათან ამ გრადაციაში სულ უფრო მოდის წინა პლანზე ავტორი, ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესი და თუ კოლექტიური ასპექტი ფოლკლორისტულ ზღაპარში დომინანტია, ნაკლებია მისი წილი საკუთრივ ლიტერატურულ ზღაპარში, ხოლო საავტორო ზღაპარში მინიმალისტურია ან ცალკეული დეტალებისა თუ ეპიზოდების სახით არის შენარჩუნებული (შკურატოვა 2015) თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპარი ჟანრობრივი თვალსაზრისით მრავალფეროვანია. იგი იყენებს მოთხრობის, რომანის, თქმულების, იგავ-არაკის და სხვ. ლიტერატურული ჟანრების იდეურ პრინციპებსა და სიუჟეტურ-კომპოზიციურ მოდელებს, მითოლოგიური, ეპიკური ხასიათის თხზულებებს როგორც ეროვნული, ისე მსოფლიო კულტურის საგანძურიდან, ასევე, სულ უფრო იშლება ზღვარი ჯადოსური, ცხოველთა და ნოველისტური ზღაპრებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს შორის ლიტერატურულ ტექსტში, მეტიც, ხშირად სამივესათვის დამახასიათებელ ელემენტებს ერთ ტექსტშიც ვხვდებით.

საგულისხმოა, რომ ლიტერატურულ ზღაპარში ჩვენ ერთდროულად გვეძლევა რეალური და ირეალური სამყარო, ხოლო ამ ორი სამყაროს გამაერთიანებლად მიიჩნეულია „ჯადოსნური მოტივი“ (ლუპანოვა 2015). ასეთი მოტივებია – არაჩვეულებრივი (ჯადოსნური) ქვეყანა, გმირი ხვდება არაჩვეულებრივ ქვეყანაში, გარდასახვა, გმირი – არაჩვეულებრივი არსება, გმირი – არაჩვეულებრივი თვისებით დაჯილდოებული, გმირი, რომელიც ფლობს ჯადოსნურ საგანს, დროში მოგზაურობა და გამოგონილი მეგობრები. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპარიც ნაყოფიერად იყენებს ხალხური ზღაპრის ხერხებსა თუ მოდელებს, რათა შექმნას ზღაპრული დრო-სივრცე, რაც მისი უმთავრესი სპეციფიკური ნიშანია. ეს ჯადოსნურისა და რეალურის ისეთი თანაარსებობაა, რომელიც

მთლიანადაა დაქვემდებარებული კონკრეტული მხატვრული ტექსტის ლოგიკას. როდესაც თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპრის მახასიათებლებსა და ტენდენციებს ვაანალიზებთ, შესამჩევია, რომ სულ უფრო მეტად ხდება აპელირება ჩვეულებრივ ადამიანზე. სწორედ ისინი იწყებენ მოქმედებას, სხვებიც, ასევე ჩვეულებრივი ადამიანები, ცდილობენ მიჰყვნენ მათს მორალურ მაგალითს, რა დროსაც ფოლკლორული ზღაპრების კვალდაკვალ ჩნდება ჯადო, ჯადოსნური საგანი თუ ზებუნებრივი ძალით აღბეჭდილი გმირი. არაერთი თანამედროვე ავტორის ზღაპარში კარგად მოინიშნება გმირის, მისი შემნის, გამმგზავნის, მჩუქებლის, მავნის, მოტაცებული საგნის, ცრუ გმირის სპეციალისტთათვის კარგად ნაცნობი ფუნქციების ამა თუ იმ მოდიფიკაციით გამოყენება.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, არაერთი ტენდენცია ვლინდება ქართულ მწერალთა თხზულებებში. მათი ანალიზი ცხადყოფს, რომ ქართველი მეზღაპრეები კარგად იცნობენ ამ მიმართულებით არსებულ მსოფლიოში აღიარებულ მეზღაპრეთა გამოცდილებას, ზოგადად ლიტერატურული ზღაპრებისათვის არსებით კანონზომიერებას, რაც აძლიერებს მათ იმპულსს შექმნან ინდივიდუალური ხელწერით აღბეჭდილი, დასამახსოვრებელი მხატვრული სახეები თუ ტექსტები.

თანამედროვე ქართული ზღაპარის ანალიზი, ვფიქრობთ, უნდა დავიწყოთ იმ თაობის მწერალთა ტექსტებით, რომლებიც XX საუკუნის 70-80-იანი წლებში გამოვიდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე და დღემდე წარმატებით აგრძელებენ მოღვაწეობას. ამ მხრივ, საგულისხმოა გურამ პეტრიაშვილისა და ნაირა გელაშვილის თხზულებები.

გურამ პეტრიაშვილის „პატარა ქალაქის ზღაპრები“, „ელისა და რარუს თავგადასავალი“ გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებული და განუმეორებელი სამყაროთი, რომლის შესაქმნელად მწერალი თითქმის არ მიმართავს ფოლკლორულ გამოცდილებას. პეტრიაშვილის ზღაპრებისათვის მდიდარი წარმოსახვა, ჩვეულებრივში უჩვეულოს დანახვის უნარი, ლირიზმი და სიმშვიდეა დამახასიათებელი. ზღაპრული ელემენტიც მის ტექსტებში სწორედ ამ შტრიხებითა და მარტივი სინტაქსით, მაგრამ მდიდარი ლექსიკის მქონე მხატვრული ენით იქსოვება.

ლიტერატურული ზღაპრები ერთ-ერთი გამოცვეული თანამედროვე მწერლის ნაირა გელაშვილის შემოქმედებაში 1980-იანი წლების დასაწყისიდან ჩნდება. „წინკლების ქოხი“, „აკამუკის გზები“, „მამლის მატარებელი“, „თერძი ბალახა“ „პატარა შვეულმფრენი, სახელად რიმფარო“ ... ორგანულად ითვისებს ჯადოსნული და ცხოველთა ზღაპ-

რების დეტალებს, ერთი და იგივე გმირები, საყოველთაოდ ნაცნობი ნაწარმოებების ალუზირება კი ნაირა გელაშვილის ზღაპრებს ერთ მეტატექსტად და ამასთანავე კლასიკური ლიტერატურის ერთიანი მეტატექსტის ნაწილად აქცევს.

მნიშვნელოვანი ტენდენციის მაჩვენებელია ნაირა გელაშვილის კიდევ ორი თხზულება – „ტროლეიბუსი ასტარიონი და მისი მგზავრები“ და „დიდი დაგის ორდენი“. ამ ტექსტებს ავტორი განსაზღვრავს, როგორც საბავშო რომანებს, თუმცა არაერთი მახასიათებლის გამო შესაძლებელია ჟანრობრივად ლიტერატურულ ზღაპარს მივაკუთვნოთ, მათ შორისაა ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი ნიშანი სასწაული, რომელიც ორივე ტექსტის სიუჟეტის რელევანტური ელემენტია. ჟანრული მრავალფეროვნების მხრივ, საყურადღებოა ნაირა გელაშვილის 1990-იან წლების დასაწყისში შექმნილ ორ ნაწარმოები „მდინარე და ურჩხული“ და „დიდიდედა“. პირველი ტექსტი შეიძლება აღვიქვათ ლიტერატურული ზღაპრის თავისებურ ვარიაცად, რომელიც პოლიტიკურ ესეს ნიშნებსაც მოიცავს. ავტორი თვლის, რომ თოთოეულმა ადამიანმა საკუთარი ურჩხული უნდა აღმოაჩინოს და დაძლიოს (გელაშვილი 2010: 324). „დიდიდედაში“ არაერთი ხალხურ ზღაპარი აქცენტირდება, გაცივებული, უგულო საზოგადოება მეტაფორიზდება „რალაც უკუღმართ სამეფოდ“, ქალაქად, სადაც ჯადო აღარ მოქმედებს. მრავლისმთქმელია, რომ საბოლოოდ დიდიდედას – პრამატულ დროში მარტოობისათვის განწირულ წინაპარს, გადაარჩენს ბავშვი, რომელსაც სწამს, რომ ზღაპრის სამყარო რეალურად არსებული სუბსტანციაა. დიდიდედის გადაარჩენით კი სიმბოლურად თავად ზღაპარი აგრძელებს ახალ დროსთან ორგანულ კავშირს. ასეთი მთლიანობის ერთ-ერთი ნათელი გამოხატულებას წარმოადგენს თავად ნაირა გელაშვილის შემოქმედება.

საყურადღებოა ზაზა აბზიანიძის, როგორც ლიტერატურული ზღაპრის ავტორის, შემოქმედება. მისი „წითელკუდა“, „ამბავი დე ლა მელასი“, „ბაბთა“ არაერთი მნიშვნელოვანი ჟანრობრივ-სტილისტური თავისებურებით ხასიათდება. ამ ასპექტით განსაკუთრებით გამოირჩევა „ბაბთა“, რომლის მხატვრული გადაწყვეტა დიდწილად ნაკარნახევი უნდა იყოს იმ ფაქტით, რომ ზღაპარი 2001 წელს გაეროს ბავშვთა ფონდის („იუნისეფის“) მიერ გამოცხადებულ ლიტერატურულ კონკურსზე იქნა წარდგენილი და დაჯილდოვდა პირველი პრემიით. მწერალი ნავაზ ბუსოს ნახევრად რიტორიკული კითხვით – „ნეტავ როგორ გამოდის ამდენი კარგი ბავშვიდან ამდენი ცუდი ძია?! (აბზიანიძე 2007: 44), რომელიც თავის მხრივ კუ ზიგლინდას ორმოცწლიანი დაკვირვე-

ბის შედეგია, საკმაოდ სერიოზულ პრობლემას წამოჭრის. უაღრესად წარმატებული მიგნებაა ცხოველთა კრებაზე „ბავშვთა უფლებათა კონვენციის“ ტექსტის განხილვის ფორმით ბავშვებისათვის, და არამარტო მათთვის, აუცილებელი და ძალზე საჭირო ინფორმაციის მიწოდება და მის მართებულად გააზრებაში დახმარება. ჩვენს საზოგადოებაში ჯერ კიდევ დგას აუცილებლობა არაერთი მცდარი შეხედულებისა თუ კლიშე დანგრევისა, რისკენაც ეს მიმართულია ეს თხზულება. იუმორი, მსუბუქი ირონიით გაჯერებული ოსტატურად აგებული დიალოგები, მოლაპარაკე სახელები, დასამახსოვრებელი პერსონაჟები ცხოველთა სამყაროდან ამ ლიტერატურულ ზღაპარს მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე ტექსტად აქცევს.

არცერთ ეპოქაში ლიტერატურული ზღაპრის პრობლემატიკა მონყვეტილი არ ყოფილა იმ ლიტერატურულ თუ საზოგადოებრივ ატმოსფეროს, რომელშიც ავტორი ცხოვრობდა. ამ მხრივ, საინტერესო ტრადიცია აქვს ქართულ ლიტერატურულ ზღაპარსაც. ამის მაგალითად მე-20 საუკუნის ბოლო პერიოდიდან საკამრისია დავასახელოთ ლევან ბოლქვაძის „ზღაპარში მოხვედრილი ბიჭის ამბავი“, რომლის ბედნიერ ქალაქშიც არაჩვეულებრივად ტრანსფორმირდება საბჭოთა ქვეყნისათვის დამახასიათებელი მოჩვენებითი კეთილდღეობის სიყალბე. ეს თვისება შემდგომი თაობის მეზღაპრეებისთვისაც არანაკლებ დამახასიათებელია. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმო ტექსტია ზაზა თვარაძის „მონტებულსუ ანუ ელის არაჩვეულებრივი მოგზაურობა“. იგი ატარებს არაერთ ნიშანს, რომელთა საფუძველზეც, თანამედროვე ქართული ლიტერატურული ზღაპრის მნიშვნელოვანი ტენდენციების გამოკვეთაა შესაძლებელი. ეს შეეხება როგორც შინაარსობრივ, ასევე ფორმობრივ მხარეებს.

ზღაპარში აფხაზეთის ომისშემდგომი თბილისის ვითარება აისახება. მოქმედებაც თბილისში, ღრმალელესა და ოქროყანაში, მიმდინარეობს. ტექსტი ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცემს XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში ჩვენს ქვეყანაში შექმნილ ურთულეს ვითარებას. სიუჟეტური თვალსაზრისით ტექსტი მრავალ განზომილებიანია, თუმცა ჯადოსნური ზღაპრისათვის დამახასიათებელ არაერთ ნიშანს ატარებს: მამის საპოვნელად წასვლა რთული დავალებაა, რომლის შესრულება განაპირობებს ტექსტის, ამბის კეთილ ფინალს. გმირს – ელის რთული დავალების შესასრულებლად ეძლევა ჯადოსნური საგნები (თილისმა ბუ – მონტებულსუ, კალმისტარი...) და გამოუჩნდებიან შემწეები (მოლაპარაკე ბელურა, ჭრელთვალეზა, მამიდა ასმათი ...), ასევე მრავალი დაბრკოლების გადალახვა და ბოროტი ჯადოქრის (გვირისტინე,

პორფილე) მოგერიება უწევს. რაც მთავარია, ხდება გმირებისა და ცრუ გმირების გამოაშკარავება. ნარატივში ერთვება არაერთი ახალი პერსონაჟი, რომლებიც სოლიდარულები არიან ბოროტების წინააღმდეგ ამხედრებული ადამიანებისა და ბავშვებისა.

თხზულებაში, როგორც პოსტმოდერნულ დროში დაწერილ ტექსტში, რა თქმა უნდა, სტალონესა და შვარცნეგერის სახელებიც გაიჟღერებს. გოგონას სწორედ მათი მონანილეობით ნანახი ფილმები-დან ექმნება წარმოდგენა ომზე, ასევე, ეს ფილმები უბიძგებს მას ომში მამის საქციელზე დაფიქრებას, რაც სწორედ ლიტერატურული ზღაპრისთვის დამახასიათებელი ნიუანსია. ნიშანდობლივია, რომ ბეტმენი და სუპერმენიც მისი შემწეები არიან.

გოგონა გზაჯვარედინთან ხვდება, თუმცა ეს არ არის ჯადოსნური ზღაპრის უმნიშვნელოვანესი კონცეპტი, ის ქალაქის ტიპური გზაგასაყარია, მაგრამ ტექსტში ვხვდებით ფოლკლორული ტექსტებისათვის არანაკლებ დამახასიათებელ კლიშეებსაც – ამიღებ ინანებ, არ ამიღებ ინანებ (თვარაძე 2009: 142). ასევე, გვხვდება ჯადოსნური სარკე, იგივე ჯადოსნური ეკრანი, თუმცა მეტი დამაჯერებლობისათვის მფრინავი ხალიჩა აშკარად აეროსტატით ჩანაცვლდა. რომანში საყურადღებოა ცნობილი ეტიოლოგიური თქმულების „როგორ გაჩნდნენ ბუები ქვეყნად“ ინტერტექსტი და მისი ავტორისეული ვერსია. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ქართულ მწერლობაში ეს თქმულება ძალიან ნაყოფიერი ლიტერატურული ვარიანტებით გამოირჩევა (ვაჟა-ფშაველა, შიო არაგვისპირელი...).

„მონტებულსუ ანუ ელის არაჩვეულებრივი მოგზაურობა“ მრავალპლანიანი ტექსტია, რომელშიც კარგად ვლინდება ლიტერატურული ზღაპრის თავისებურებანიც და საერთოდ თანამედროვე ლიტერატურული ტენდენციებიც, ავტორის ხელწერაც უაღრესად დინამიკურად აგებული სიუჟეტით, სახელდების თავისებურებით თუ არაერთი სტილური ნიუანსით ხასიათდება.

გვინდა გამოვყოთ დათო ზურაბიშვილის „მოგზაურობა სიზმარეთში...“, რომელშიც კარგად ტრანსფორმირდება ზღაპრის სამყარო. მართალია მოქმედება აქაც რეალურ ქალაქსა და რეალურ სახელში ხდება, ვიდრე ტელეფონით თამაშისას ბავშვები ჯადოსნურ ფერიას გამოიძახებდნენ და ამბავიც არარეალურ სამყაროში გაგრძელდებოდა, მაგრამ ზოგიერთი გმირი (გიორგი მოდრეკილი, ჯაბახანა) რეალურად არსებული პიროვნებებსაც მოგვგაგონეს. შავეთის იმპერატორის სურვილი სრულიად სიზმარეთის ხელმწიფე გახდეს, ასევე, გვიბიძგებს უფრო რთული ალეგორიისაკენ, ვიდრე უბრალოდ

სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლაა. ბევრი ჯადოსნური პერსონაჟისა თუ საგნის სახელწოდება ალიტერაციის პრინციპზეა აგებული და ზოგიერთი მათგანი სხვა ტექსტების არსებობასაც გულისხმობს. ასე მაგალითად: ბერმრუდის ოთკუთხედი (მდრ.: ბერმრუდის სამკუთხედი), გარგარის მცველები (მდრ.: გრაალის მცველები), დიდბორცვის ომი (მდრ.: დიდგორის ომი), ჯაჭვით დაბმული ახოვანი ვაჟკაცი (მდრ.: მიჯაჭვული ამირანი), ცერცვის მარცვლებს ფოლკლორული ტექსტისაგან განსხვავებული კონტრასტული თვისება აქვთ მინიჭებული, ხოლო მძინარე გამოქვაბული, ერთი მხრივ, მძინარე მზეთუნახავის ასოციაციას იწვევს, მაგრამ, ვფიქრობთ, უფრო ვულკანის ზღაპრული ვერსია უნდა იყოს, მით უფრო, რომ მისი გაღვიძება ძალზე საშიშია, „ბათურის ხმალი“, როგორც ჯადოსნური საგანი და ა. შ. საინტერესოა, რომ ბავშვების გამოქვაბულში ჩასვლა ინტერპრეტირდება ქვესკნელში ჩასვლად. ტექსტში ფოლკლორული ზღაპარი ორმაგ მნიშვნელობას იძენს. ერთი მხრივ, ის არსებობს, როგორც მოქმედი გმირებისათვის ძალზე საჭირო გამოცდილება, მეორე მხრივ კი კლიშე, რომელიც მის წინა მნიშვნელობას ინარჩუნებს, მაგ.: სავარცხელი, სარკე და ბოთლი (ზურაბიშვილი 2003: 106). წარმატებით იყენებენ ბავშვები კომპიტიერული თამაშ „დუმში“ შექმნილ გამოცდილებასაც.

ზემო აღნიშნულის მიუხედავად, ბუნებრივია, კონკრეტული ალეგორიები ავტორის თვითმიზანი არ არის. მას პრობლემის მასშტაბურობისა და დროში განფენილობის ჩვენება სურს. ეს კი სწორედ ის პლასტია, რითაც ლიტერატურული ზღაპარი სცდება ბავშვობის ასაკს.

თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპრისათვის დამახასიათებელი ტენდენციების გამოვლენის თვალსაზრისით, საყურადღებო ავტორია ლადო კილასონია. მისი თხზულება „დაე ვერ მპოვოს ურჯულომ“ შესაძლებელია არ მივიჩნიოთ ლიტერატურულ ზღაპრად, მაგრამ ტექსტის ბოლო ნაწილი აშკარად ლიტერატურული ზღაპარია. ეს არაა ახალი ტენდენცია. ამ პრაქტიკას XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში წარმატებით მიმართეს აკაკი წერეთელმა და ვაჟა-ფშაველამ, ასევე შემდგომი ეპოქის მეზღაპრეებმაც. XX საუკუნის 80-იან წლებში დასტამბული ხუტა ბერულავას თავის დროზე გახმაურებული თხზულება – „ბიჭი, რომელსაც ჩიტის გული ჰქონდა“ ორ ასეთ ეპიზოდს შეიცავს. კილასონიას ტექსტი იმითაცაა საინტერესო, რომ მწერალი ამ აღნიშნულ ნაწარმოებს გვთავაზობს, როგორც მისი წინა რომანის – „აბლაბუდას ზღაპრის“ გაგრძელებას. ერთიან მეტატექსტს კი მე-14 საუკუნის წიგნი და მასში არსებული საიდუმლო ქმნის. ლიტერატურული ზღაპარი იწყება ზღაპრისშემგროვებელი კაცის გამოჩენით,

რომელთან ერთადაც წიგნის მთავარი გმირი – გიგა ქართული ხალხური ზღაპრების წიგნში აღმოჩენილი საიდუმლო ამოხსნას იწყებს. ამ გზაზე (თამარ მეფის საფლავის პოვნა) არაერთი ჯადო მოქმედებს (იქნება ეს აღმამავალი წყალი, თუ წყლის თავზე მცოხვრებთა ქალაქი, წყლის კაცი...), ასევე, ამკარავდება ცრუ გმირი, მარცხდება ბოროტება, ამდენად რამდენიმე ფუნქციით ტექსტი ზედმინევნიტ ექვემდებარება კლასიკური ზღაპრისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებას, მაგრამ საბოლოოდ ეს ყველაფერი შეშლილის შეცვლილი ცნობიერების შედეგი აღმოჩნდება.

ამ თხზულებაში პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი არაერთი ნიშანია, რომ არაფერი ვთქვათ გმირის რეპლიკაზე შექმნილი რეალობის ამერიკულ კინოსთან მსგავსების შესახებ. ამბის დასრულების შემდგომ ავტორი წერს კიდევ ერთ თავს ამგვარი სათაურით: „სრულიად ზედმეტი დამატებანი ანუ თავი, რომელიც შეგიძლიათ ნაიკითხოთ და შეგიძლიათ არც ნაიკითხოთ“ (კილასონია 2015). სწორედ მისი საშუალებით ვიგებთ, რომ ეს შეშლილი პაციენტის ჩანაწერია, ასევე ავტორი მაინც სავალდებულოდ მიიჩნევს კომენტარი გააკეთოს სავარაუდო კაზუსებზე, ტექსტში აცდენილ რეალურ ფაქტებზე, რაც ნამდვილად არ არის არსებითი, რადგან ამბავს თავისი კარგად შეკრული სტრუქტურა გააჩნია, თუმცა ექსტრატექსტური ნაწილით ავტორი მაინც გვგვმარება უკეთ აღვიქვათ ამბავი, რომელშიც სრულფასოვნად თანაარსებობენ კონსტიტუციური დეპარტამენტის „კარმანშიკებზე“ მონადირე წარმომადგენლები, სასწაულებრივი უნარით დაჯილდოებული გმირები და შერლოკ ჰოლმის საქმის გამგარძელებლები.

საერთოდ, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა ერთ-ერთი ნაყოფიერი მხატვრული მოდელია, წარმატებით რომ იყენებენ ქართველი მეზღაპრეები, მაგრამ არანაკლებ ნაყოფიერი აღმოჩნდა ფოლკლორული, თუ ლიტერატურული ზღაპრის კლასიკური ტექსტების ტრანსფორმაცია პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში, რაც თანამედროვე მწერლობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტენდენციად ყალიბდება. კარგად ნაცნობი ტექსტების ხელახალი ნაკითხვისას აქცენტები განსხვავებულად ისმება და ახლებურად გაიაზრება. ამის კარგი ნიმუშია კოტე ჯანდიერის „კონკიას ღამე“. უნდა აღინიშნოს, რომ დიალოგის ფორმით ზღაპრის თხრობა ქართულ ლიტერატურაში არ არის ახალი (აკაკი წერეთლის „სიყვარული“). „კონკიას ღამეში“ ადამიანის ცხოვრების სუბიექტური პლასტია წინა პლანზე წამოწეული. „კონკიას“ ცნობილი ზღაპრის თხრობის პარალელურად დედის ერთფეროვანი ყოველდღი-

ურობა, უსიყვარულო და მარტოსული ყოფა იკვეთება, იგი თავადაც ერთ-ერთი კონკრეტული კვლავ უფლისწულის მომლოდინე. – როგორ და ისე, ჩვეულებრივად: უფლისწული მთელი ცხოვრება ახალ კონკრეტებს ეძებდა, კონკრეტული კი იჯდა სასახლეში და მთელი ცხოვრება უფლისწულს უცდიდა, გაიგე დაიძინე ახლა სამი საათი გახდა!.. ბიჭს უკვე უძინა და ძილში ბროლის ქოშები მიჰქონდა სოფოსათვის, რომელიც კინოთეატრის ცარიელ ფოიეში დახტოდა”, - გვეუბნება ავტორი (ჯანდიერი 2015). საყოველთაოდ ცნობილი ზღაპრის ამგვარი ინტერპრეტაცია მთლიანად უნისონშია ტექსტის მთავარი გმირის რეალობასთან შეჯახებისას გამონვეულ ტკივილთან. ბიჭის სიზმარი კი იმის მიმანიშნებელია, რომ ეს თითქმის გადაულახავი წინააღმდეგობაა, რომელიც განწირულია წრეზე მოძრაობისათვის.

პოსტმოდერნისტული გამოცდილებით ცნობილი ლიტერატურული ტექსტის – ლიტერატურული ზღაპრის ხელახალი წაკითხვა არ არის ერთეული შემთხვევა, რომლის დროსაც ნაკლებ მოსალოდნელია ახალი კლიშეების ჩამოყალიბება. ჩვენ მიერ გაანალიზებული ნაწარმოებების მიხედვით იკვეთება, რომ წინა პლანზე ავტორის თანამედროვე სოციალურ-სამართლებრივ და მხარდაჭერის ნიშნებია წამოწეული. ამ თვალსაზრისით ქართულ მწერლობაში მიმზიდველი და საკმაოდ ნაყოფიერი აღმოჩნდა ოქროს თევზის კონცეპტი, რომელსაც თავის დროზე გურამ პეტრიაშვილმაც მიმართა. მისი ერთ-ერთი გახმაურებული ზღაპარია – „გოგონა და ოქროს თევზი“. მიუხედავად იმისა, რომ პეტრიაშვილის ზღაპრებში, როგორც წესი, არ გვხვდებიან ფოლკლორული ტექსტების პოპულარული პერსონაჟები, ოქროს თევზი გამონაკლისის სახით მაინც ინტერპრეტირდება. მწერლის ტექსტში აქცენტი გოგონასა და ოქროს თევზის არაჩვეულებრივ მეგობრობაზე კეთდება. აკვარიუმსა და ზღვას შორის მოძრავი თევზის სასწაულიც სიყვარულით აიხსნება. ეს სახე-კონცეპტი განსხვავებული, კონტრასტული ვარიაციით გვხვდება, ხათუნა თავდგირიძის ტექსტში „დონ მანუელი და ოქროს თევზი“. მეოცნებე და ინერტული დონ მანუელი და ოქროს თევზი ადგილებს ცვლიან. საბოლოოდ დონ მანუელს ოქროს თევზი ბედნიერებას მოუტანს, თავად კი აკვარიუმს დააღწევს თავს, არც დონ მანუელი აღმოჩნდება მებაღურივით ხარბი, მაგრამ ოქროს თევზის სიტყვებით ავტორი აშკარად გამოხატავს პროტესტს კონფორმისტული საზოგადოების მიმართ: „მთელი ცხოვრება აკვარიუმში არ ზიხარ?! სულ დამყაყებულში არ ცხოვრობ?! მთელი სიცოცხლე აშმორებულ ოთხ კედელს არ გამოვრებიხარ! მთელი ცხოვრება პირში წყალი გაქვს დაგუბებული და ახლა აღარ შეგიძლია?!“ – ეუბნება იგი მოწუნუნე დონ მანუელს (თავდგირიძე 2015). საინტერე-

სოა თავად სახელი – წითელქუდა ოქროს თევზი, რომელიც ამჯერად აბსოლუტურად სხვა ლიტერატურულ სივრცეში მოქმედებს, მაგრამ ჯიუტად ერთ კანონიზირებულ ტექსტზეც მიგვანიშნებს – ლიტერატურული ზღაპრის კლასიკად ქცეულ წითელქუდაზე, ალუზიებისა თუ ალიტერაციის ხერხით კვლავ არაერთ ტექსტში რომ ფუნქციობს.

ოქროს თევზის კონცეპტი წარმატებით გამოიყენა კიდევ ერთმა ავტორმა – თამრი ფხაკაძემ თავის ზღაპარში „ოქროს თევზი და თუთიყუში“ (ფხაკაძე 2015). აკვარიუმში მყოფი ოქროს თევზი და გალიაში მყოფი თუთიყუში თავისუფლებას მოიპოვებენ და საკუთარ ბუნებრივ სამყოფელს უბრუნდებიან. მართალია, ამ შემთხვევაში სულ სხვა ხასიათის ტექსტი იქმნება, მაგრამ ფაქტია, რომ უფრო მძლავრობს თავისუფლების სულისკვეთების მატარებელი სახეები და უნდა ითქვას, რომ აკვარიუმში მყოფი ოქროს თევზის გათავისუფლება ერთგვარ ახალ კლიშედაც შეიძლება იქნას მიჩნეული, რომელშიც, ასევე, შესაძლებელია სიმბოლიზირდებოდეს ჩვენი უახლოესი წარსული.

ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ 2009 წელს საქართველოს უნივერსიტეტის მიერ გამოცემულ მცირე აღმანახის ერთ-ერთ რუბრიკაზე – „საჩვენო ზღაპრები“, რომელშიც შედიოდა ორი ცნობილი ზღაპრის ახალი ვერსია „ნაღდი სამი გოჭის ამბავი“ და „წითელქუდას ახალი თავგადასავალი“. „სამ გოჭში“ მეტაფორიზებულია 1990-2000-იანი წლების საზოგადოებრივ ვითარება. კიდევ უფრო ოსტატურადაა ადაპტირებული წითელქუდას ზღაპარი კონკრეტული სოციალურ პრობლემაზე, რომელიც აქტუალური იყო დროის გარკვეულ მონაკვეთში (აღმანახი 2009).

თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპრის, როგორც ჟანრის, განვითარებაში სხვა არაერთი საყურადღებო ავტორი მონაწილეობს. მათ შორისაა: თამრი ფხაკაძე („გრელცხვირა ჯადოქარი მარსია, მეფე ბუთხუზ პირველი და სხვები“ „გლობუსას და ლუკას თავგადასავალი“, „ბებიკო კურდღლის სათვალე“, „თეთრი პეპელების ამბავი“...), ირმა მალაციძე („სატკბილეთის ქვეყანა“, „ლოკოკინა, სახელად ქერამუჭა“, „თეთრი დათვი და ფერადი ყინულოვანი ოკეანე“...), თეა ლომაძე („პალომა – უცნაური მეფის ასული“, „ერთი პატარა სასწაული“, „ჩანო-ჩეა“, „ქარის მოტანილი ამბები“, „წერილი ბოთლში“...), ბონდო მაცაბერიძე („ზღაპრები ბექნა ბიჭზე“...), ნათია მაქაცარია („სესილია და ნატვრის ხე“...) და სხვა. ამ თხზულებებისათვის ჟანრული ნიშნები თურთული ქვეტექსტები ერთნარად არ არის დამახასიათებელი, მაგრამ საერთოა სიკეთესა და ბოროტებას შორის ბრძოლა, რომლის დროსაც გმირი არასდროს რჩება მარტო. თითოეული ნაწარმოები ლიტერატურ-

რული ზღაპრის ზოგად კანონზომიერებას დამორჩილებული სხვადასხვგვარად მოთხრობილი უცნაური ამბავია.

თანამედროვე ლიტერატურული ზღაპრის ტენდენციების ანალიზისას აუცილებლად უნდა შევეხოთ ფენტეზის ჟანრს, რომელიც თანდათან ვითარდება ქართულ მწერლობაშიც. ამ მიმართულებით მომუშავე ავტორთა რიცხვი სიმრავლით არ გამოირჩევა. ამჯერად გვინდა თეა თოფურიასა და ნატო დავითაშვილის შემოქმედებას შევეხოთ.

თეა თოფურია ორიგინალურად მოაზროვნე ავტორია. მისი ბევრი ტექსტი ინვერსიულობის პრონციპზეა აგებული, როგორც თავად ერთ-ერთი კრებულის სახელწოდება – „გასალვიძებელი ზღაპრები“. თუ თამრი ფხაკაძე თავის არაერთ ტექსტს იმით ამთავრებს, რომ პატრებმა უნდა დაიძინონ, რომ სიზმარში ნახოს ის, რაც უამბეს, სწორედ ამ კლიშეს არღვევს თეა თოფურია. თავისთავად ორივე მოდელი ცოცხალი ლიტერატურული პროცესის თანაბარუფლებიანი ნაწილია. მის ზღაპრებში ყველაფერი შებრუნებულია და ასე იქმნება საოცრებათა თუ უანალოგო მოქმედებათა მთელი წყება („გასალვიძებელი ზღაპრები“, „ნინიკა და მაგნიტური ღრუბლები“, „ნინიკა ცრუმორწმუნეების ქვეყანაში“, „გოგონა სახურავზე“, „ტერტერო და ჟან-სებასტიანი“, „პარადისი არდადეგები“...). ნიგნში – „ერთი გრძელი დღე პლანეტაზე“ ავტორმა ფანტასტიკის თავისებურებები მოიშველია და მოქმედება სხვა პლანეტაზე გადაიტანა. კოსმოსის თემით, ზოგადადაც, ფანტასტიკის ჟანრით ქართველი მკითხველი განებივრებული არ არის. ეს ნიგნი ამ თვალსაზრისითაც საგულისხმო ტენდენციის წარმომჩენია დღევანდელ ჩვენს მწერლობაში.

ნატო დავითაშვილი ნაყოფიერად მუშაობს ფენტეზის ჟანრში. მის ნიგნებს: „ამბავი ლილე იროელისა“, „როცა ფრთოსანი ლომები დაბრუნდებიან“, „ოთხი მხარე და ოთხი სვეტი“, „აიას გზა“, „ლურჯი სუფრის მოცეკვავე“ აერთიანებს მთავარი გმირი ლილე იროელი, რომელიც ილუმელის სახითაა მოვლენილი და აკისრია უმძიმესი მისია – დალუპვისაგან იხსნას სამყარო, აღადგინოს დარღვეული წესრიგი, რისთვისაც მრავალი განსაცდელის, წინააღმდეგობის დაძლევა უხდება. ამ დაპირისპირებაში მონაწილეობენ რეალური თუ არარეალური, ზღაპრებიდან თუ მითებიდან ცნობილი გმირები, ძალზე შორეულ და უჩვეულო ამბავში მაინც ილანდება ნაცნობი და მტკივნეული თემების ქვეტექსტები. ფაქტია, რომ ჩვენ ხელთ გვაქვს ამ მიმართულებით ძალზე ხელშესახები ნაწარმოებები, თუმცა ქართულ მწერლობაში ფენტეზს ჯერ კიდევ გრძელი გზა აქვს გასავლელი.

ლიტერატურული ზღაპარი სულ უფრო მეტად სცილდება ფოლკლორულ ზღაპარს, მისთვის დამახასიათებელ კლიშეებს. იგი ხშირად

ვრცელი ნაწარმოები, რაც პერსონაჟთა სიმრავლესაც და კომპოზიციურ თავისებურებებსაც განაპირობებს და ამ შემთხვევაში რომანის, როგორც ჟანრის, არაერთ თავისებურებასაც ამჟღავნებს (რამდენიმე ამბავი ერთ ტექსტში, მსგავსი გმირები, ექსოზიციური ნაწილი, პროლოგი და ეპილოგი და ა. შ.). მხატვრულ გმირები გამოკვეთილი ინდივიდუალურობის მატარებელი, ფსიქოლოგიური ნიუანსებით გაცილებით დატვირთული პერსონაჟები არიან და საკმაოდ ძნელია მათი დაყვანა სახე-ფუნქციებამდე, მიუხედავად იმისა, რომ ექვემდებარებიან გარკვეულ კანონზომიერებას, რომელიც უფრო ზოგადლიტერატურული ხასიათისაა, თუმცა მათი საშუალებით მაინც საკმაოდ სპეციფიკური ტექსტი იქმნება.

საგულისხმო ცვლილებას განიცდის ლიტერატურული ზღაპრის მხატვრული დრო-სივრცეც. სულ უფრო მეტად ხდება მისი კონკრეტიზაცია და ლოკალიზაცია. შეინიშნება ასეთი დეტალიც: რაც უფრო რთულ ქვეტექსთან გვაქვს საქმე, მით უფრო პედალირებულია არარსბული სამყარო და გამოგონილი დრო, თუმცა ამის პარალელურად არანაკლებ კულტივირებულია რეალური და არაეალური სამყაროს პარარელურად არსებობა და დროის გაჩერების ფენომენი. ვიდრე გმირები დათქმულ ვადაში მოქმედებენ, მათ რეალურ სამყოფელში დრო ჩერდება. ეს კი მოვლენების განვითარების მიზეზ-შედეგობრიობის, დამაჯერებლობის მაღალი ხარისხს მოითხოვს, რისკენაც სწრაფვა ერთ-ერთი კარგად გამოკვეთილი ტენდენცია, რომელიც ნამდვილად მოითხოვს მწერლის ოსტატობას.

თანამედროვე ლიტერატურულ ზღაპრებში სულ უფრო ნაკლებად გვხვდება ეპითეტური კლიშეები, სიტყვიერი ფორმულები, გაცილებით უფრო სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ციფრთა სიმბოლიკა იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ავტორი ხაზგასმით არღვევს მიღებულ სიმბოლიკას – სამს, შვიდს, ცხრას და გვთავაზობს 4-ს ან 5-ს (გელაშვილი 2010:). ძველ ანდაზებსა და გამოცანებსაც იშვიათად მიმართავენ ავტორები. უფრო თვალში საცემია ძველი ქართული ენის ლექსიკისა თუ სინტაქსის გამოყენება გმირების მეტყველებაში (დ. ზურაბიშვილი, ლ. კილასონია...). ამ ფონზე შესაშურ სიცოცხლისუნარიანობას ინარჩუნებს ტექსტებში ჩართული ლექსი, რომელსაც, მართალია განსხვავებული ფუნქციით, თანამედროვე ქართველი მეზღაპრეები, როგორც სტილისტურ ხერხს, ხშირად მიმართავენ. ლიტერატურული ზღაპრის ძალზე გამოკვეთილი ნიშანია ავტორი-მთხრობელი. ზოგადად მოვლენებისადმი ავტორის არანეიტრალური დამოკიდებულება, ასევე, შეადგენს ამ ტიპის ტექსტების მნიშვნელოვან ელემენტს, კიდევ უფრო რომ ღრმავდება მთხრობლის საშუალებით.

ლიტერატურული ზღაპრის ტექსტი ტრანსფორმირდება ახალი დროის შესაბამისად, მაგრამ უცვლელი რჩება ძირითადი კონცეპტები – ჰუმანისტური იდეალები, რეპრეზენტირდება ეროვნული პრობლემა, ავტორის მსოფლმხედველობა. ეს უკანასკნელი გაცილებით საგულისხმო მაშინაა, როდესაც ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრს მწერალი მიმართავს გარკვეულ სოციალურ თუ საზოგადოებრივ პრობლემაზე აპელირებისათვის. თანამედროვე ქართული ლიტერატურული ზღაპარი ძირითადად ემორჩილება ზოგად კანონზომიერებას და ამჟღავნებს იმ უმთავრეს ტენდენციებს, რომლებიც დამახასიათებელია როგორც ამ ჟანრში შექმნილი ტექსტებისათვის, ისე მთლიანად ლიტერატურული პროცესისათვის.

დამონემაანი:

აბზინიძე 2007: აბზინიძე ზ. *წითელკუდა*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2007.

ალმანახი 2009: *მცირე შედეგები*. საქართველოს უნივერსიტეტის ალმანახი. I., თბილისი: 2009.

გელაშვილი 2010: გელაშვილი ნ. *თხზულებანი*. ტ. 1. თბილისი: „კავკასიური სახლი“, 2010.

ზურაბიშვილი 2003: ზურაბიშვილი დ. *მოგ ზაურობა სიზმარეთში ანუ გიორგის და ანასტასიას არაჩვეულებრივი თავგადასავალი*. თბილისი: „დიოგენე“, 2003.

თავდგირიძე 2015: თავდგირიძეხ. *დონმანუელი და ოქროს თევზი*. ელ.რესურსი. მის.: www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?. მოდიფიკებულია 20.09.2015.

თვარაძე 2009: თვარაძე ზ. *მონტებულსუ ანუ ელის არაჩვეულებრივი მოგზაურობა*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2009.

კილასონია 2015: კილასონია ლ. *დაე ვერ მპოვოს ურჯულომ*. ელ. წიგნი: <https://saba.com.ge/reader/book/841?start=1>. მოდიფიკებულია 21.09.2015.

ლუპანოვა 2015: Лупанова И. П. *Современная литературная сказка и ее критики*. Электронный ресурс: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lupanov2.pdf>. Дата обращения: 27.10.2015.

შკურატოვა 2015: Шкуратова М.В. *Литературная сказка на рубеже XX-XXI вв*. Электронный ресурс: http://pglu.ru/upload/iblock/143/uch_2011_iv_00032.pdf. Дата обращения: 27.10.2015.

ჯანდიერი 2015: ჯანდიერი კ. *კონკიას ღამე*. ელ.რესურსი. მის.: <https://burusi.wordpress.com/2010/05/04/kote-jandieri/>. მოდიფიკებულია 15.08.2015.

TATJANA KUHARENOKA

Latvia, Riga

The University of Latvia

**“The Long Way Round”. Peter Handke:
Between the Poetic Innovation and Literary Tradition**

Handke’s work incorporates the notion of tradition on several levels: as a version of “another’s word”, through quoting, allusions, poetic parallels and contrasts. Two of his short stories particularly stand out: ‘The Lesson of Mount Sainte-Victoire’ and of ‘The Long Way Round’ that are connected with and inspired by Paul Cézanne’s paintings. These stories demonstrate that Handke provides new meanings for contemporary interpretation of aesthetic models, which allows him to explore the relationship between the art and day-to-day issues of time and being.

Key words: Peter Handke, Paul Cézanne, ‘The Lesson of Mount Sainte-Victoire’, ‘The Long Way Round’

ТАТЬЯНА КУХАРЕНОК

Латвия, Рига

Латвийский университет

**„Медленное возвращение домой“:
Петер Хандке: между поэтическим новаторством и
литературной традицией**

Ворвавшийся в европейскую литературу конца 60х годов 20-го столетия благодаря своей скандальной пьесе „Оскорбление публики“, в которой он декларативно заявил о своем стремлении освободить „театр от театра“, классик современной австрийской литературы Петер Хандке сразу же осознал себя культурным новатором и революционером в литературе и стал знаковой фигурой целого поколения, совершившего студенческую революцию 1968 года. Программно озаглавив свой первый сборник эссе „Я – обитатель башни из слоновой кости“, он не только во многом определил себя представителем и выразителем нового жизнеощущения, но и декларативно объявил о разрыве с любой литературной традицией – „Метод

моей первой пьесы состоял в отрицании всех прошлых методов“ (Хандке 1986: 393). Примечательно, однако, что метафора – „обитатель башни из слоновой кости“, подразумевающая состояние одиночества художника, его стремление к самоизоляции, к ограждению от внешнего мира, которое в конечном итоге должно стимулировать развитие творческого потенциала автора, также имеет в истории эстетической мысли давнюю традицию, а её современная трактовка исходит, как известно, к Шарлю Огюстену Сент-Бёву, французскому критику и поэту. Применительно к себе Хандке подчеркивает: „[...] тех, кто отказывается рассказывать истории, кто ищет новых методов изображения мира и опробует их в мире, [называют] , обитателями башни из слоновой кости‘ [...]. В этом смысле я охотно признаю себя обитателем башни из слоновой кости“ и эпатажно заявляет далее: „У меня нет тем, о которых я бы хотел писать, у меня есть только одна тема: я сам“ (Хандке 1986: 393). Писатель, по мнению Хандке, не может быть ангажированным, связанным с определенной идеей или поддаваться давлению какой-либо, в том числе и художественной, системы.

А на заседании знаменитой „группы 47“ в Принстоне, в апреле 1966 года Хандке, внешне стилизовавший себя под под группу Битлз, бросил вызов современной немецкой литературе, провокационно обвинив её в „импотенции описания“, в склонности к мертвому, неподвижному языку.

Чрезвычайно важно то обстоятельство, что молодой студент юридического факультета университета Грац, как отмечают биографы писателя, интенсивно занимается изучением литературы и формирует свое понимание искусства и свое отношение к насущным вопросам времени и бытия: Хандке еще в „дописательский“ период тесно контактировавший с авангардным литературным объединением „Форум Штадпарк (Грац)“, пишет для Австрийского радио литературные рецензии и радиопьесы, например, по роману Достоевского „Преступление и наказание“ и как раз в этот период занимается, в частности, изучением трудов русской формальной школы, комментируя, к примеру, работы Бориса Эйхенбаума следующим образом: „Различают практический и поэтический язык. У первого языковые элементы не носят самостоятельный характер, они просто средство. Во втором же случае языковые элементы приобретают самостоятельный характер [...]. Это и есть важнейшее открытие формализма: языковые элементы обладают самостоятельностью“ (Ср: Holzinger 2004: 19). То есть авангардная позиция Петера Хандке уже в ранний период его творчества достаточно плотно опирается на определенные теоретические и художественные системы и ориентиры.

Требование творческого освобождения от штампов в эстетике связано напрямую с его пониманием роли литературы, которая по мнению начинающего писателя должна заключаться в силе её воздействия на читателя.

„Ныне меня – как читателя и как писателя – не удовлетворяют известные возможности изображения мира. Всякая возможность годиться, по моему, только единожды. Подражание этой возможности уже невозможно. Модель изображения, использованная вторично, не даёт ничего нового, представляет собой в лучшем случае вариацию. Та или иная модель изображения, использованная впервые, может быть реалистической, во второй раз она же становится маньеристской, нереалистической [...], однажды открытый метод изображения действительности теряет, со временем ‘свое значение’“ (Хандке 1986: 390-391). Мысль, безусловно, не новая и многократно представленная в манифестах мировой культуры. Вспомним в качестве примера утверждение Гийома Аполлинера: „Забудь то, чему научился. Чтобы художник мог сбыться во всей чистоте, нужно упразднить прошедшие столетия“ (Аполлинер 2006: 23).

Проводя границу между „действительной действительностью“ и „действительностью литературы“ Хандке понимает литературу как самостоятельную реальность, как своего рода автономное пространство, сугубо индивидуальное для каждого автора и всегда открытое для любого творческого эксперимента. Неслучайно в первый период своего творчества начинающий писатель с увлечением открывает для себя жанр „разговорных пьес“, в которых практикует разнообразие формы и методы экспериментальной работы с языком.

Вопрос об отношении к философской, литературной или художественной традиции становится в последующие годы предметом постоянных размышлений автора, образуя проблемный центр его поэтики. Неслучайно вступительная глава „Учения горы Сен-Виктуар“ под названием Большой круг так и начинается: „Вернувшись в Европу, я ощутил настоятельную потребность в насущных письменах и многое перечитал заново“ (Хандке 2006: 153). А в речи по поводу присуждения премии Франца Кафки в 1979 году, которая по мнению литературной критики символизирует начало новой фазы в творчестве писателя, Хандке признается, что творчество Кафки, буквально каждое его предложение всегда было для него творческим ориентиром, но отмечает тем не менее, что восприятие Кафки происходит не на уровне установления сходства или определенной тождественности, а скорее по принципу расхождения и связано с поиском своей индивидуальной формы.

Интересным для рассмотрения в рамках нашей темы представляются написанные на рубеже 70/80-х годов произведения – „Медленное возвращение домой“ („Langsame Heimkehr 1979) и „Учение горы Сен-Виктуар“ („Die Lehre der Sainte-Victoire“, 1980), в которых наиболее полно отразились эстетические искания писателя, а автор – в своих „жадных поисках взаимосвязи“ (Хандке 2006: 210) – обращается не столь к австрийской и к литературной, а в первую очередь, к культурой традиции визуального искусства¹. Актуальным в этот период творчества, следовательно, становится для Хандке процесс взаимодействия литературы и живописи, особенность которого в самом общем виде можно охарактеризовать словами Бориса Дубинина. Опираясь на размышления Мандельштама о природе искусства, исследователь, к примеру, утверждает: „Поэт ищет в соседних искусствах не отдельный образ, а особый язык: он теперь синтезатор языков, распорядитель и скрещиватель наречий, в точном смысле слова переводчик“ (Дубин 2005: 12) и замечает далее: „И поэты, обращаясь к живописи, к скульптуре, ищут в них новых возможностей речи, до предела напрягают отпущенные им ресурсы языка. Они сосредоточены не на произнесении слова, а на построении смысла“ (Дубин 2005: 14) – наблюдение, безусловно, верное и для творчества Петера Хандке. Этим и объясняется определение жанровой принадлежности как „Учения горы Сен-Виктуар“, так и „Медленного возвращения домой“. В обоих случаях речь может идти о своего рода тексте-самонаблюдении, синтезирующим в себе эссеистическую и повествовательную структуры, об искусном соединении фикциональных и авто- и биографических элементов.

По признанию самого писателя его отношения с живописью складывались не совсем просто. „В целом же я отвечал живописцам неблагодарностью“, признается он, а их „изделия“ принимал за второстепенные детали обстановки, а цвет и форма, замечает писатель, практически ускользали от его внимания. (Хандке 2006: 158). Но именно эти два эстетических феномена – цвет и форма – выдвигаются в анализируемых произведениях Хандке на первый план и оказывается решающим в его поиске нового слова. Предметом его размышлений становятся полотна немецкого живописца Макса Эрнста, бельгийского художника-сюрреалиста Рене Магритт, итальянца Джорджо де Кирико, урбанистические пейзажи американца Эдварда Хоппера, но основное внимания писателя фокусируется на творчестве Поля Сезанна, в свое время решительно выступившего против идеалов академизма, а натюрморты которого – „вдохновленные мастерами прошлого, но исполненные в ультра современной живописной технике“ (Ходж 2013: 33) – страшно раздражали его современников.

Творчество Сезанна становится для Хандке своеобразным источником авторских размышлений². Отправной точкой этого становится на первый взгляд случайный, но связанный с конкретным автобиографическим переживанием, эпизод: в 1978 Хандке посещает в Париже выставку работ Сезанна последнего десятилетия его жизни. Охваченный „пылким желанием их изучать“, он тщательно занимается биографией художника, внимательно читает его письма и размышления об искусстве. Как личность художника, так и его эстетические размышления становятся важными составляющими нового художественного опыта писателя. Сезанн безусловно, близок писателю и своим отношением к искусству прошлого. Готхард Едлика цитирует одно из высказываний художника, очень точно характеризующее его отношение к традиции и к своему пути в искусстве: „Лувр – хороший учебник, но он может быть только посредником. Настоящим и мощным объектом изучения должно стать только многообразие природы“ (Cézanne 1939: 21).

Именно полотна Сезанна, по признанию писателя, сыграли на новом этапе его творчества роль «зачинательных вещей» (Хандке 2006: 168), открыли мир новых красок и значений, благодаря чему самые незамысловатые предметы и явления неожиданно предстали в своей онтологической сложности. Следуя знаменитому принципу Сезанна „не изобретать“, а только реализовывать, то есть „воплощать“ (Хандке 2006: 207), который еще в 1907 году Райнер Мария Рильке определял как „убедительность, полное овеществление, ту действительность, которая благодаря собственному переживанию предмета обретает нерушимость“ (Rilke 1962: 20-21), писатель пытается найти нерасторжимую связь между вещью, изображением и письмом.

Свое отношение к искусству художника Хандке рассматривает сквозь призму анализа как художественной формы так и основных мотивов творчества Сезанна. В обоих произведениях писатель конструирует определенную пространственную структуру. В „Медленном возвращении домой“ – это североамериканская глубинка, Аляска, на окраине небольшого индейского поселка которой протагонист Валентин Зоргер, возвращающийся в Европу, проводит долгие годы. В „Учении горы Сен-Виктуар“ – окрестности горного массива Сент-Виктуар на юге Франции, в Провансе, по которому путешествует „я“-повествователь.

Такая модель пространства предполагает обуславливает ситуацию и состояние героя. То обстоятельство, что протагонист явно ощущает себя чужим, предполагает свободу, дистанцию, взгляд со стороны. В этой

связи представляется интересной мысль немецкого социолога Георга Зиммеля. В эссе „Экскурс о чужаке“ он отмечает: „Понятие странствия означает оторванность от всякой данной точки в пространстве, и ему противоположно понятие закреплённости как таковой“ (Simmel 1908: 509) и определяет чуждость как особую форму взаимодействия, взаимоотношения с пространством, которое можно, в частности, охарактеризовать как единство близости и удалённости. Зиммель подчеркивает при этом, что чужак практически и теоретически более свободен, более беспристрастен и в своих действиях не связан привычкой, благоговением, прошлыми отношениями. Эти обстоятельства и обуславливают особый угол зрения в произведениях Хандке – важным модусом восприятия в процессе перехода своего в чужое и наоборот становится наблюдение и размышление, которые аккумулируют в себе как познавательный процесс, так и зрительный опыт. При этом категория „изучение“, или вынесенное Хандке в заглавие его произведения понятие „учение“, то есть уроки, в которых явственно ощущается сознательно обыгрываемая семантическая двойственность, предполагает такое отношение к действительности, при котором особое значение приобретает мотив пути, движения, дороги как реальное передвижение в пространстве, так и как мыслительная операция, как духовное и интеллектуальное странствование или путешествие, то есть процессе размышления и наблюдения, результатом которого становится выработка нового взгляда. В этом смысле прогулка по Экс-ан-Прованс в „Учении горы Сен-Виктуар“ для Хандке – не столько непосредственно переживаемое Я-повествователем пространство, а скорее формируется понимание пространства как особого эстетического опыта – мощной „мыслительной атаки“ (Хандке, 2006: 192) писателя, занимающегося своего рода археологическим исследованием эстетической традиции. О подобной семантике пространства можно говорить и в отношении „Медленного возвращения домой“, протагонист, которого, например, подытоживает одно из своих наблюдений над пространством очень емкой формулой „хождение по кругу и игра ума“ (Хандке 2006: 52). Момент повторения проскальзывающий в этой фразе – „хождение по кругу“, круговое движение – отнюдь не предполагает подчинение какой-либо схеме или копирование каких-либо образов или моделей. Так в процессе освоения пространства складывается активный интермедиаальный диалог – „игра ума“, цель которого переосмысление сущности близкой писателю художественной традиции и обретение нового знания.

Необычайно показательно в этом контексте обращение Хандке жанру портрета в творчестве Сезанна. Портрет как „наиболее философский“

(Лотман 2002: 364) и „метафорический жанр живописи“ (Лотман 2002: 355) в той трактовке, которую ему придает художник, становится для Хандке важным структурно-содержательным элементом в рассматриваемых произведениях.

На выставке картин Сезанна в центр внимания повествователя попадает портрет неизвестного мужчины, дата написания которого приблизительно относится к 1898 году, то есть одна из поздних картин Поля Сезанна, написанных им на юге Франции в последнее десятилетие его жизни: „Один портрет особенно взволновал меня, потому что он изображал героя моего еще не написанного рассказа. Портрет назывался ‚Мужчина со скрещенными руками‘ – человек, под изображением которого никогда не будет стоять имя собственное“ (Хандке 2006: 169).

Писатель сталкивается в данном случае с определенной фазой в жизни Сезанна, о которой следует сказать несколько слов. Конец 90-х – достаточно трагичный период в жизни художника. После неудавшейся попытки воссоединиться с женой и сыном, художник вместе с сестрой и матерью переехал в Прованс. Со смертью последней в 1897 он продает дом в Жа де Буффан и арендует небольшую студию. В письме от 30 апреля 1896 года, написанном из Экс Иоахиму Гаскет, он признается: „Если бы Вы могли бы заглянуть в мою душу [...] Неужели Вы не видите, в каком печальном состоянии я нахожусь. Я полностью не владею собой, я человек, который вообще не существует“ (Cézanne 1939: 279)3. И в более позднем письме этого же года художник жалуется на полную потерю сил, размышляет о старости и смерти. Подобное ощущение себя связано не столько с возрастом, а скорее с творческим кризисом, со страхом быть не понятым современниками, с пониманием своей опережающей, новаторской роли в искусстве: „Наверное, я слишком рано пришел [в искусство, –Т.К.]. Ведь я скорее художник вашего поколения, чем своего“ (Cézanne 1939: 275)4. Не менее важна здесь и информация современников об особенностях создания сезановских портретов. В воспоминаниях Иоахима Гаснет упоминается то обстоятельство, что несмотря на многочисленные и многочасовые сеансы, Сезанн, обладавший особой памятью на цвет и линии, как правило, начинает работать над портретом лишь после ухода модели, и написание портрета, сопровождающееся постоянной работой мысли, становится в конечном итоге еще одним способом самовыражения. А, отмечая склонность Сезанна к интроверсии, Герц Адриани, биограф художника, приходит к выводу, что большинство портретов Сезанна воспринимаются скорее как автопортреты (Adriani 2006: 93). Можно предположить, что „Мужчина со

скрещенными руками“ – фигура суровая, замкнутая, одинокая, пережившая потрясение, некую драму своей жизни является отражением сложного психологического состояния живописца. Подробно анализируя форму и цвет этого портрета писатель описывает процесс преобразования внешнего впечатления во внутренний образ и замечает: „Было бы неверным сказать, что я увидел в нем свой собственный портрет, он не был мне братом, скорее сообщником, который теперь, когда я закончил свою историю, снова превратился в неприкасаемого „Человека со скрещенными руками“ и только слегка улыбался улыбкой молчания“ (Хандке 2006: 169). Открывая новую возможность зрительного восприятия этого полотна – намек на которую содержится и в изменении названия портрета – Хандке усматривает в искусстве художника некую функцию своеобразного посредника – „сообщника“, позволяющего писателю найти новые повествовательные модели.

Хандке явно привлекает и сложное взаимодействие между авторским Я и персонажем, которое он исследует на примере образа молодого геолога Виктора Зоргер из „Медленного возвращения домой“. Зоргер – говорящая фамилия, образованная от немецкого слова die Sorge – забота, переживание, проблема, – фигура, обладающая особой чувствительностью к формам: он „весь переполнен поиском форм, их различием и описанием“ (Хандке 2006: 7). Подобная концепция протагониста определяет и особенность восприятия им пространства, на первый план выдвигается не описание увиденного, а ощущение переживаемого момента, размышление и наблюдение. Опыт описания пространства протагонистом автор связывает, прежде всего, с осознанной им неизбежностью „отказаться от установленных правил своей науки“ (Хандке 2006: 82). Зоргер сам становится своеобразным объектом авторского наблюдения. По мере погружения в художественную реальность текста становится ясно, что Зоргер, выступает, прежде всего, символом определенных авторских идей: „ведь Зоргер, исследователь земли“, замечает писатель про поводу своего героя, „перевоплотился в меня, хотя он и без того продолжал присутствовать во многих моих взглядах“ (Хандке 2006: 207). Отождествляет своё „я“ с опытом главного персонажа книги, автор по сути предлагает читать этот текст как „давным-давно запланированное исследование ‚О пространствах‘“ (Хандке 2006: 59), которое Зоргер все никак не соберется написать и которое при ближайшем рассмотрении реализует в обоих произведениях писатель Петер Хандке, тематизирующий в них, в частности, процесс и метод его создания. Эта установка расширяется до максимально полного авторского присутствия в тексте в „Учении

горы Сен-Виктуар“. То, что протагонист „Медленного возвращения домой“ по профессии геолог – отнюдь не случайность. Здесь явно чувствуется намек на личность и художественную стратегию Сезанна, который говорил: „Чтобы правильно нарисовать ландшафт, я должен сначала изучить его геологическую структуру“ (13). Из небольшого замечания в „Уроках горы Сен-Виктуар“ следует, что этот принцип художника, стремящегося прежде всего выявить саму суть природы, безусловно, был знаком и Хандке: „Я где-то читал, что у Сезанна был друг юности, геолог по имени Марион, вот он-то и сопровождал нередко художника, когда тот отправлялся обследовать ландшафт в поисках мотива“ (Хандке 2006: 210). Неудивительно поэтому, что Зоргер, прототипом которого в определенных аспектах послужил о творчество и личность Сезанна в своем естественно-научном изучении пространства предпочитает рисовать, а не фотографировать и испытывает вследствие этого „необычайное одушевление от одной мысли, что вся эта дикая природа, простирающаяся перед ним, в результате длительных, многомесячных наблюдений, позволивших ему [...] познакомиться с этими формами и проследить за их возникновением, стала его сугубо личным пространством“ (Хандке 2006: 9). Необходимость подобным образом искать „свое“ значит – открыть для себя ту действительность, которая по определению Рильке, „благодаря собственному переживанию предмета обретает нерушимость“. Хандке своеобразно испытывает позицию Сезанна, цель „его сокровеннейшей деятельности“ на временную прочность и постоянно отрывает для себя её современное звучание. „В моих жадных поисках взаимосвязи я натолкнулся еще на один, особый след, который я не мог позволить себе оставить без внимания, хотя мне было неизвестно, куда он меня выведет и выведет ли вообще. В течение всех этих месяцев я, рассматривая гору на картинах Сезанна, всякий раз ловил себя на том, что этот обнаруженный мною ‚след‘ уже превратился для меня в навязчивую идею [...] Именно это место, ввиду предстоявшей работы, и побудило, собственно, меня совершить повторное путешествие в Прованс (Хандке 2006: 210–211).

Внимание писателя к одному из постоянных и особенно близких ему мотивов в творчестве Сезанна – горе Сент-Виктуар, к изображению которой художник многократно обращается в своей жизни – „Тысячу задач ставит перед художником эта неопикуемая гора“ пишет, например, Райнер Мария Рильке, „Там он сидел часа-ми, занимаясь тем, что старался увидеть и передать ‚планы‘“ (Rilke 1952: 23) – представляет в этой связи особый интерес.

Серию картин с этим горным массивом – в общей сложности речь идет о 60 произведениях, написанных в разное время года, с разных ракурсов – можно понимать не только как ретроспективный анализ одного из сильнейших визуальных впечатлений. С горой Сент-Виктуар связаны важные этапы жизни художника, она отражает его меняющееся внутренне состояние, чувства и эмоции, то есть выступает как константная, но одновременно, и очень подвижная категория его эстетики. По мнению английской исследовательницы Сьюзи Ходж вид на гору как символ вечности и постоянства мог, к примеру, вывести Сезанна из депрессии и заставить вернуться к творчеству. (Ходж 2013: 79), то есть образ сезановской горы, в определенном смысле сохраняет свое библейское значение как сила, откровение, и представляется как завершенным, так и протяженным во времени.

Анализируя склонность художника к повторяющимся мотивам, Хандке обращает внимание на то, что метод Сезанна заключается не просто в разнообразных вариациях определенного сюжета, а в особом способе постепенного сближения с объектом, проникновения в его структуру, что и делает возможным постижение внутренней сущности объекта. Новаторская эстетическая позиция Сезанна заключается не в последнюю очередь в определенном отношении автора к изображаемому: он развивает технику письма похожих объектов с разных ракурсов, придающую знакомым предметам свежесть и новизну, Именно в этом писатель находит „взаимосогласные знаки живописного письма, какого еще не знала история человечества“ (Хандке 2006: 193). Следует подчеркнуть, что в одном из писем сыну Сезанн, например, утверждает: рисовать – это отнюдь не значит подражать природе, важно установить гармонию между множественными отношениями, перенести их в определенную цветовую систему, за счет их подчинения закону новой и оригинальной логики“ (Cézanne 1957: 80). Речь здесь идет не письме с натуры, замечает Хандке со ссылкой на художника, а о понимании произведения искусства как конструкции и гармонии, существующих параллельно природе. Актуализируя для себя в этом контексте смысл искусства, Хандке задумывается о необходимости открыть во внешнем многообразии внутреннюю связь, то есть найти такую форму, „которая не сетует на переходящесть, заложенную в переменчивости событий истории, а сообщает мирное бытие“ (Хандке 2006: 160), ощущает потребность создать некий образ неизменного в жизни, длящийся бесконечно. Так возникает особая категория поэтики Хандке, через которую он выражает свое ощущение времени – „Nunc stans: мгновение вечности“

(Хандке 2006: 153) – как вечное настоящее, как возможность глубокого внутреннего погружения, состояние чистого восприятия природы, момент, в котором, обнаруживается „идеальное ‚я‘, вне времени и без четких очертаний, помещенным в самую сердцевину [...] пространства“ (Хандке 2006: 156) как образ главного и неизменного в жизни, пересечение вечного и мгновенного. „Я вдыхал аромат деревьев и думал ‚навсегда‘. Я остановился и записал: „Какие возможности заключены в остановившемся теперь!“ Тишина на тропе Сезанна“ (Хандке 2006: 172).

Не случайно его идеалом становится особый модус повествования – „мягкая акцентуация и убаюкивающее разворачивание повествования [...], в котором одно предложение мягко и спокойно переходит в другое, а достоверность – результат предшествующего осмысления – ненавязчиво и мягко проступает только на стыках фраз“ (Хандке 2006: 205).

Явно следуя Сезанну, выстраивающим на своих полотнах особые цветовые комбинации, Петер Хандке пытается передать необычайное богатство зрительских ощущений пейзажа. При этом речь идет о формировании новой эстетики зрения, в которой визуальное впечатление образует основу поэтического фундамента: „Первые краски ландшафта как самодостаточные предметы: красный цвет щебенки, синий – канистры, желтый – ланцетовидных листьев, белый – березовых стволов. В траве виднелись раскрытые бутоны дождевиков. А где-то там поднимался мохнатый стебель мака, цветок которого был не красного, а восхитительного матерчато-желтого цвета. Акации, как водится с темными колючками росли, тут только кустами, а не деревьями. От ярко-красных ягод рябины, внутри с ледяной мякотью, холоднее любого снежка, еще долго жгло ладони. Кирпично-красный цвет ивовых веток как на картинках. И почти такой же коричневый цвет косматой медвежьей шкуры, прибитой гвоздями к стене сарая“ (Хандке 2006: 38).

Подобные эскизы в „Медленном возвращении домой“ можно рассматривать как своего рода поэтические адаптации сезанновских пейзажей с их характерной мозаичностью и определенной отрывочностью, особой цветовой структурой, цвет которых становится сильным чувственным образом в этих текстах. Однако речь здесь идет не просто о живописных эффектах. Хандке пытается по сути передать функцию цвета, подмеченную им у Сезанна – „цвет, который выведен из материи самого предмета“ (Хандке 2006: 195), то есть выделяющей через конкретную деталь внутреннюю динамику ландшафта или предмета.

Важной частью пейзажа становятся небольшие бытовые зарисовки, нередко фиксирующие зрительное впечатление от событий пространства,

нередко напоминающие сюжеты известных картин Сезанна, например, многократно повторяемый в творчестве художника мотив игроков в карты: „В доме с высокой крышей имелась люстра с тонкими продолговатыми стеклянными висюльками, отбрасывавшими свет на карты в руках игроков, каждый из которых всматривался в свой мирно поблескивающий веер“ (Хандке 2006: 61).

Изучая полотна художника, Хандке открывает в них мир предметных образов – „сокровенность, воплощенная в вещи“ (Хандке 2006:187), – через которую и осуществляется в конечном итоге взаимосвязь. то есть то, на что направлен эстетический поиск писателя. В мире обычных, незначительных предметов, неподвижных объектов, который в картинах Сезанна наполняется за счет расположения форм в пространстве, техники нанесения краски, Хандке видит пространственную гармонию, равновесие и простоту, умение за внешней видимостью выявить богатую нюансами внутреннюю структуру предметов, то есть попытку открыть новую реальность, надстроенную над повседневностью.

Поэтому неудивительно, что писатель находит важные точки соприкосновения, или искомую им взаимосвязь, в частности, с живописью Нико Пиросмани, в размышлении о котором писатель вдруг почувствовал тесную взаимосвязь между историей из своего детства, легендой о святом Алексии и судьбой художника и обобщает: „Много позже у меня родилась фантазия, будто мои предки, о которых я почти ничего не знал, были родом из Грузии; и подобно тому, как я обнаружил на полуострове Кейп-Код [...] дом для героя моей еще не написанной истории, так теперь мне хотелось верить, что я найду какие-нибудь сведения о его происхождении на Востоке, отталкиваясь в первую очередь от картин Пиросмани, которые всегда рассказывали и о собственной жизни этого грузинского художника“ (Хандке 2006: 188).

Как „Медленное возвращение домой“, так и „Учение горы Сен-Виктуар“ постоянно демонстрируют в контексте размышления писателя об изображении и слове, о художнике и писателе потребность поиска новых современных поэтических форм и необходимость вновь и вновь открывать для себя „право писать“ – „то самое право, которое требуется для каждой новой работы“ (Хандке 2006: 188). Таким образом, речь идет не о спонтанном создании нового стиля, а о наряженном и интенсивном творческом поиске. Оба рассматриваемых произведения представляет собой сложный процесс творческого самопознания писателя, попытку найти свое понимание литературы в разных аспектах и с меняющихся точек зрения. Писатель выстраивает в этих произведениях свое понимание искусства

в значительно степени на стыке сложных переплетений своего жизненного и писательского опыта в столкновении с разнесенными во времени эстетическими феноменами, которые для Хандке непосредственным образом имеют прямой референт в современной действительности. При этом критерий новизны в творчестве Хандке конца 70-начала 80-х года уже не заключается в радикальном отрицании прошлого, а представляет собой переосмысление и модификацию традиции, обращение к которой в „Учение горы Сен-Виктуар“ и „Медленное возвращение домой“, таким образом, можно понимать как открытый процесс, направленной на осознание самого себя как творческой личности.

В стремлении сильнее выразить себя писатель постоянно демонстрирует потребность и готовность впитать в себя „чужое слово“ – через цитирование, на уровне ассоциаций, эстетических параллелей или контрастов. При этом автор предлагает не только пример современного прочтения эстетических моделей, но и открывает в них новые смысловые пласты.

Через символическое совмещение во времени и пространстве творчества Сезанна, литературного героя, или соответственно „Я“- рассказчика и авторского „Я“, Хандке по сути дела реализует определенную стратегию создания внутреннего автопортрета.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Эти произведения являются частью во многом автобиографичной тетралогии, объединяющей в себе – „Медленное возвращение домой“ 1979, „Учение горы Сен-Виктуар“ 1980, „Детская история“, „По деревням“.

2. Следует заметить, что Хандке не только движется „тропой Сезанна“, но и повторяет по сути путь великого австрийского поэта Райнера Марии Рильке, который, в частности, в письмах-эссе о Сезанне тоже говорит о своих уроках у Сезанна

3. Писатель Иоахим Гаскет(1873-1921) был сыном школьного друга Сезанна. и с 1896 года был дружен с Сезанном, большую роль для понимания творчества Сезанна играют его беседы с Сезанном об искусстве и воспоминания о нем. Известен портрет Гаскета, написанный художником в 1896 году.

4. Говоря об Осенней выставке салона 1907 года в Париже, на на которой были выставлены работы Сезанна и Гогена, Рильке замечает: „ В этом салоне он [Сезанн – Т.К.], в сущности, остался таким же одиноким, каким был и в жизни, и даже художники, молодые художники, ускоряют шаг, проходя мимо его картин“ (Rilke 1952: 36).

ЛИТЕРАТУРА:

Аполлинер 2006: Аполлинер, Гийом. Пикассо: живопись и графика. О живописи. Пространство другими словами. *Французские поэты XX века об образе в искусстве*. Сост., пер., примеч., и предисл. Бориса Дубина. Санкт Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2005.

Дубин 2005: Дубин, Борис. Говоря фигурально. Французские поэты о живописном образе. *Французские поэты XX века об образе в искусстве*. Санкт Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2005.

Лотман 2002: Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике искусства*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агенство „Академический проект“, 2002.

Перрюшо 1991: Перрюшо, Анри. *Жизнь Сезанна*. Москва: Радуга, 1991.

Хандке 2006: Хандке, Петер. *Учение горы Сент-Виктуар*. Санкт-Петербург: „Азбука-Классика“, 2006.

Хандке 1986: Хандке, Петер. Я – обитатель башни из слоновой кости. Называть вещи своими именами. *Программы выступления мастеров западно-европейской литературы XX века*. ред. Л. Г. Андреева. Москва: Прогресс, 1986.

Ходж 2013: Ходж, Сьюзи. *Сезанн. Жизнь и творчество в 500 картинах*. Пер. с англ. А. Дереча. Москва: Эксмо, 2013.

Adrian, Götz 2006: Adrian, Götz. *Paul Cézanne. Leben und Werk*. München: C.H.Beck oHG, 2006.

Cézanne 1939: Cezánne, Paul. *Briefe. Eing. v. Gotthard Jedlica*. Erlenbach-Zürich u. Leipzig: Eugen Jentsch Verlag, 1939.

Cézanne 1957: Cezánne, Paul. *Über Kunst. Gespräche mit Gasquer und Briefe*: Hg. v. Ernesto Gratis u. Mitarbeit von W.v. Einsiedel. Hamburg: Rowohlt, 1957.

Holzinger 2004: Holzinger, Alfred. *Peter Hanks literarische Anfänge in Graz*. Hg.v. Raimund Fellingner. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2004

Rilke 1952: Rilke, Rainer Maria. *Briefe über Cézanne*. Hrsg. v. Clara Rilke. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1952.

Simmel 1908: Simmel, Georg. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Verge-sellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot, 1908.

ELIZAVETA LITOVSKAYA

Russia, Ekaterinburg

Ural Federal University named after the first president of Russia Boris Yeltsyn

Traditions of the Culinary text's Genre as an Object of Re-thinking of Modern Russian Blogosphere

Culinary theme in Russian society is now one of the most relevant. The food became the reason for writing texts, sometimes quite similar to each other, was passing the way from a utilitarian knowledge to the subject for serious cultural and anthropological understanding. This article will discuss the transformation of the genre from classic cookbooks to modern blogs.

Key words: cooking text, cookbook, blogosphere, traditions of genre

ЕЛИЗАВЕТА ЛИТОВСКАЯ

Россия, Екатеринбург

Уральский федеральный университет

им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина

Традиции жанра кулинарного текста как объект переосмысления современной русской блогосферы

*Кулинарные книги делятся на те,
по которым удобно готовить и те,
которые интересно читать (Петр Вайль)*

Кулинарная тема является одной из наиболее востребованных в современной российском сегменте текстов практической направленности. Почти все хотя бы раз в своей жизни пользовались книгами рецептов, спрашивали совета и, наконец, получали возможность делиться накопленным опытом с другими, в том числе, при помощи различных письменных практик. Ежедневная необходимость в потреблении пищи, возможность получения новых впечатлений через еду, разнообразие национальных кухонь, вариативность рецептов и отсутствие истины в последней инстанции в вопросе технологии приготовления делают ее почти неисчерпаемой и постоянно обновляемой.

В настоящее время кулинарные тексты в России являются важной частью как бытовой культуры, так и поля массовой литературы. Они имеют свои строгие стандарты, позволяющие сделать их универсально понятными и узнаваемыми, и даже XX век с многочисленными модернистскими и пост-модернистскими книжными письменными практиками не смог повлиять на формальные ограничения жанра.

Изменения начались уже в XXI веке, когда интернет заметно расширил круг авторов и легитимизировал письменную устную речь и новые виды игры: языковой, формальной, смысловой и др. Кулинарные блоги быстро стали популярны из-за своей постоянной бытовой актуальности и практической направленности, и сначала авторы старались придерживаться книжной традиции как в оформлении текста и его стилистике, так и в самом содержании. Но полученная авторами свобода выражения обернулась тем, что жанровая традиция была подвержена ряду модификаций: от точного следования канону на всех уровнях текста до полной деконструкции, при которой жанр в своей первоначальной форме становился почти неузнаваемым. Исследование иерархии авторов данного тематического сегмента блогосферы показало, что и радикальные эксперименты, и традиционалистский подход не являются способами привлечения и удержания внимания широкой аудитории, а наиболее распространенной тактикой является соединения новации и традиции на разных уровнях: новации в способах выражения – традиционализм содержания и наоборот. Авторы, переосмысляя традиционную модель построения кулинарного текста, все же сохраняют единую интенцию, хотя и выбирают для ее реализации различные способы, ища вдохновение в других типах дискурса, западных форматах кулинарных шоу, языках различных социальных групп и др., сильно трансформируя представление о канонах этого жанра в наши дни.

Кулинарный рецепт сам по себе – достаточно утилитарное текстовое явление, и его привычный вид обусловлен именно интенцией «понятности». Существует определенный шаблон оформления рецепта: название, список ингредиентов, инструкция по приготовлению, иногда время приготовления, количество порций и калорийность блюда. Такая форма отвечает основной потребности рядового читателя, для которого важны понятность и точность, они оценивают сам рецепт не с точки зрения его художественной ценности и новаторского подхода к языку и стилю изложения, а с более приземленной: качественный рецепт – тот, который удобно использовать и по которому получается хорошо готовить.

Для первых кулинарных книг и их самодельных версий – домашних тетрадок с рецептами, распространенными в советское время, именно ус-

тановка на практическое применение являлась жанрообразующей. Рецепты собирались, чтобы готовить, а не для того, чтобы отточить эпистолярное мастерство автора, рассказать о себе и своем окружении, стать проводником в мир «другого», но как часто бывает в литературе, в истории остается то, что впервые задает канон или нарушает его.

Одной из причин популярности кулинарного дискурса является его абсолютная «нейтральность»: еда одновременно может быть и «нейтральной зоной» в пространстве социальных и политических изменений, и, наоборот, инструментом идеологического воздействия. В России как стране, которая в XX веке постоянно занималась вопросами переосмысления политического строя и государственной идеологии, смена гастрономической культуры стала важной вехой, позволяющей отследить смену государственной идеологии. Исходя из этого, факт того, что наиболее востребованными и культовыми русскими кулинарными книгами становятся дореволюционная «Подарок молодых хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве» Е. Молоховец (1861) и советская «Книга о вкусной и здоровой пище» (1952). Обе книги основаны на важных постулатах современного им государственного строя и являются открыто пропагандистскими. В книге Елены Молоховец, адресованной девушкам из дореволюционного среднего класса, читатель встречает не только рецепты, но и целую энциклопедию жизни последней трети XIX века, где у хозяйки были слуги и повара. *«Поэтому и прошу, чтобы каждая хозяйка выбрала хотя бы 2-3 кушанья и велела их приготовить под своим надзором при соблюдении всего, что сказано в описании кушанья, и есть бульон, приготовленный, как сказано выше, покажется ей довольно крепким, по ея вкусу и ея состоянию, тогда она уже может потребовать от повара или кухарки, чтобы суп был постоянно так крепок»* (Молоховец 1901: 3). Обеды делились на несколько разрядов (1, 2, 3 и 4) и были отдельные главы о *прохладительных во время танцев и кушаньях для прислуги* (Молоховец 1901: 38), где план устройства дома рассматривалось сначала в нравственном и хозяйственном отношении, а уже потом в отношении удобства. Книга, до революции 1917 года переизданная 29 раз, позже станет одним из символов ушедшего времени. Как пишет Татьяна Толстая, “сам стиль жизни, воспринимаемый Молоховец как нечто само собой разумеющееся, давно и безнадежно канул в прошлое, изменились приоритеты, темп жизни ускорился, и, при всей любви русских к вкусному и обильному столу, при всем гостеприимстве и умении соорудить из небогатого ассортимента кулинарные чудеса, никто уже не воспринимает накрытый стол как венец творения, и поглощение деликатесов перестало быть тем самодостаточным процессом, каким оно

предстает из этого фолианта. Книгу Молоховец раскрывают, чтобы всласть посмеяться, чтобы со священным ужасом и трепетом погрузиться в это навсегда отошедшее время пищевых титанов <...> Но что же делать мне, как не рыдать, глядя на это пепелище? Как утешиться, видя, как на месте роскошного и бессмысленного, блестящего и бесполезного сооружения возникает чистенький и удобный стандартный домик? Где наши щи, капустный суп, на котором держится вся русская кухня? Из семи рецептов – один, а остальные даны списком, как мемориальная доска («Здесь жили и умерли такие-то...»). Почему отвергнута мясная окрошка, классический холодный суп из кваса, который едят и в Кремле, и в забытой, заросшей травой деревне? А клюквенный кисель, переживший и царей, и Ленина, и Горбачева?» (Толстая 2004: 376).

Одним из главным объектом нападков на Молоховец было то, что в книге совершенно открыто подчеркивалось социальное расслоение, хотя сама идея того, что еда способна проводить границы между представителями разных социальных групп является константой любого общества: и средневекового, и дореволюционного, и советского, и современного. Часто представление о богатстве и бедности, элитарности и массовости связывается с определенным набором блюд и особой гастрономической культурой (Брукс 2013: 107). В настоящее время в России кулинарные книги не являются открыто идеологическим продуктом, но, тем не менее и по ним можно отслеживать наиболее тенденциозные социальные процессы.

Главной кулинарной книгой советского времени стала «Книга о вкусной и здоровой пище» появившаяся на волне микояновского проекта, для которого формирование мифа о советском изобилии было одной из важнейших задач. Политизированность издания была совершенно откровенной: часто встречающиеся цитаты из классиков марксизма-ленинизма, эпиграф из речи Сталина на первом всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года: *«Характерная особенность нашей революции состоит в том, что она дала народу не только свободу и материальные блага, но и возможность зажиточной и культурной жизни»* (Сталин [online]) и др.

В «Книге о вкусной и здоровой пище» конструировался образ нового социалистического общества. Основной задачей этой книги было формирование нового взгляда советского человека на бытовой комфорт, до этого подававшейся как буржуазный пережиток. Но в ней не было и намека на ушедший в прошлое мир избирательности и гастрономической разборчивости, свойственных и дореволюционной Молоховец, и большому количеству современных кулинарных книг. «Книга о вкусной и здоровой пище» проповедовала доктрину того, что советский человек должен

есть, чтобы жить и работать, его рацион должен быть здоровым и более или менее простым (Фокус [online]).

Оба издания являются специфическими документами эпохи, сохранившими представление об идеальном быте в рамках современной им культуры. Сейчас обе книги активно переиздаются в максимально приближенном к оригиналу виде, но их уже редко воспринимают как практическое пособие по приготовлению пищи, скорее они становятся реликтом эпохи, фетишем, связанным с ностальгией по собственному прошлому.

Сама идея гастрономической ностальгии стала отправной точкой для создания в 2010-м книг о советской кухне: «Советская кухня по ГОСТу и не только» А. Спириной, «Непридуманная история советской кухни» О.А. Сюткиной, «Общепит, Микоян и Советская кухня» И. Глущенко и т.д. Появление таких изданий стало эмблематичным для последних лет, когда в новом российском обществе, пытающемся осмыслить свой исторический опыт, начала все активнее проявляться ностальгия по советскому, получившая выражение и в моде, и в кулинарии, и в кинематографе. Воссоздание вкуса, знакомого с детства, письменное закрепление своего личного гастрономического и жизненного опыта вызывает интерес читателей, и чаще всего приводит к эффекту узнавания. Автор и читатель реконструируют небольшой фрагмент своего условного «общего» прошлого, вступая во взаимодействие и с коллективной памятью, и с индивидуальным опытом своих читателей.

Понимание того, что еда является важной частью культуры повседневности, способна сохранять воспоминания и расширять границы персонального опыта и привнесло в кулинарный дискурс новую концепцию. Рецепт перестал быть только самостоятельной единицей текста, все чаще его вписывают в более широкий контекст, где еда – повод поговорить о совершенно других вещах: о путешествиях, о друзьях и семье, о своем настоящем и прошлом, о работе, о своей системе потребления и мировоззрении и др.

Распад Советского Союза и образование нового государства привели к появлению в стране нового типа дискурса – глянцевого журналов, издававшихся в России по франшизе. Одной из основных целей глянцевой журналистики является формирование определенного типа потребления и интереса к якобы носителям его – известным и богатым людям из мира шоу-бизнеса. В первое время журналы типа Elle и Good Housekeeping печатали специальные карточки с рецептами совершенно новых блюд: салатов типа «коктейль из королевских креветок», тарт-татенов и др., но, что более значимо для анализа динамики кулинарного письма, они ввели моду на «рецепты знаменитостей».

В конце 90-х в России появилась первая программа, где российские знаменитости из мира кино, театра и музыки готовили свои фирменные блюда – «Смак с Андреем Макаревичем», ставшая основой для одноименной книги «Смак: встречи на кухне» (1998). Формально это была первая попытка в книге объединить традицию рецептов из домашних кулинарных тетрадок, где всегда можно было найти, например, «Салат от Клавдии Васильевны» и «Ленины пирожки», и дополнительную информацию об авторе и самом блюде (*Клянусь вам, для меня встреча с Аленой Апиной выросла в передачу года. До сих пор меня останавливают на улице люди и спрашивают: «А вот это, то, что Апина варила, это что, шутка такая, прикол?».* «Да нет, не прикол, – отвечаю я. – Все честно. Мало того, удивительно вкусно и ни на что не похоже.» Но давайте по порядку. Алена Апина, будучи родом из Саратова, предложила саратовский метод варки раков, вернее, она предложила сразу три блюда: первое, второе и десерт. (Макаревич 1998: 30)), традиционную для телешоу, но не входившую в классическую структуру рецепта. Сама книга сделана с установкой на документальность и спонтанность, перенос разговорной речи в поле печатного текста проявляется не только в лиде каждого рецепта, но и в алгоритме действий (*Уже на начальной стадии варки раков по–саратовски мне чуть было не стало плохо. В большую кастрюлю по очереди пошли: полтора пакета молока, полпакета кефира, полпачки сливочного масла, полпачки сметаны, 1 лавровый лист, стручок острого красного перца, столовая ложка аджики, столовая ложка горчицы, 1 бутылка пива отечественного производства, 1 стакан красного грузинского полусладкого вина, пучок укропа, петрушка, тмин, перец горошком и соль... Уф, ну как?* (Макаревич 1998: 30)). Сама идея персонализированного текста с разговорной стилистикой привела к появлению других подобных текстов, гораздо менее официальных, отошедших от закона кулинарного текста как текста сугубо практического. «Алла Будницкая: вкусные воспоминания», «Кулинарная книга лентяйки» Дарьи Донцовой и многочисленные пародии на нее – это уже совершенно новый стандарт кулинарного текста, в которых личность автора часто интересует читателя так же, как и сами рецепты, если не больше.

Возможность открыто подглядывать за чужой жизнью стала одним из ответов на вопрос о популярности социальных сетей и других открытых для общения и обмена опытом интернет-площадок. Именно на период активного использования нового способа коммуникации с большим количеством читателей и пришелся расцвет субъективного, личностного в практических текстах.

С появлением Всемирной сети любой человек получил возможность стать известным и поделиться своими знаниями и мыслями с миром. Кроме плюсов свободной и быстрой коммуникации, интернет дал своим пользователям возможность свободно создавать почти любой контент, и форумы, направленные на обсуждение, в том числе, кулинарии быстро стали очень популярны. Пользователями кулинарных форумов были, в основном, женщины, которые быстро сформировали основы жанра интернет-рецепта: Для такого типа блога характерно соблюдение орфографических норм и отсутствие существенных отклонений от среднего уровня владения нормами литературного языка. экспрессия в тексте может проявляться как в выборе лексических единиц, так и в синтаксическом построении предложения, Шутливый тон основной части поста призван создать впечатление непринужденной беседы давно знакомых людей, формально письменный текст сближается с устным за счет вкрапления повторения информации, стилистически сниженных единиц, введения комментария с личным мнением автора о проблеме, которое может дать читателям уверенность в том, что они с автором мыслят в одном направлении или, наоборот, что их взгляд на проблему расходится.

Часто советы сопровождаются соответствующим визуальным рядом, служащим для придания наглядности, разбивки достаточно синтаксически и лексически однообразного текста. Внесение в традиционализированные жанровые формы, такие как советы и рецепты, личной интонации создает, по мнению Д. В. Колесовой, “эффект обсуждения прочитанной где-то информации между приятельницами или родственницами”, так как интересна не столько безликая книжная информация, сколько авторские детали, персональный опыт (Колесова 2012: 101). Также в таких текстах часто можно встретить отсылки к фольклорным символам и сюжетам. Главной темой становится «дом», который при сохранении современных реалий, сближается с метафизическими представлениями русского народа об этом предмете. Такие авторы могут использовать прецеденты, связанные с темой высказывания. Это могут быть прецедентные высказывания (*хозяйюшке на заметку, книга о вкусной и здоровой пище* и др.), связанные с книжной традицией, так и знаковые для культуры стереотипные бытовые явления (*общепит, салат «Оливье»*).

Устная традиция пересказа чужих советов с добавлением собственного опыта в описываемой категории блогов переносится на письменный текст, что подчеркивает, с одной стороны, преемственность традиции жанра «женского совета», и позволяет воспринимать написанное как «отражение совместного женского опыта» (Колесова 2012: 101).

Главной стратегией автора становится привлечение внимания за счет передачи важной для читателей информации. Автор привлекает внимание к проблеме с помощью четко сформулированного заголовка, удерживает внимание читателей при помощи введения, речевого обрамления совета, выполняющего контактообразующую функцию, передает информацию в традиционной для жанра совета или рецепта форме, заканчивает пост мотивирующей фразой, пожеланием удачи или призывом к обмену мнениями в комментариях. Такой за счет текстовой рамки совета автор стремится смягчить менторскую составляющую совета и тем самым меняет свою позицию с ожидаемой позиции «учителя» на « более опытного друга».

Блогосфера становится той информационной средой, где автор может получить признание как профессионал, но для этого ему необходимо найти верный язык изложения, понятный широкой читательской аудитории.

Для привлечения большого количества читателей многие авторы пишут в своих блогах не только о кулинарии. Интернет-дневники превращаются в ток-шоу с автором одновременно в роли ведущего и гостя, рассказывающего о своей жизни все, что может заинтересовать читателей. Так как еда – это часто тематического блока lifestyle, то в блогах встречаются и другие смешные подтемы: стиль, путешествия, личная жизнь и т.д. Хотя есть авторы, которые заведомо позиционируют себя именно как серьезных специалистов в области кулинарии (чаще всего это авторы-мужчины), которым не свойственны любые отклонения от темы.

В русскоязычном интернете долгое время в топ-10 постоянно находились два автора, пишущих о кулинарии, – Вероника Белоцерковская (@Veronika) и Максим Сырников (@kare-l).

Максим Сырников прославился как первый специалист, занимающийся историей традиционной русской кухни, восстановлением старинных рецептов и адаптации их для современных условий. На данный момент он является единственным известным автором, который активно занимается этой темой. Он является новатором не языка, а темы, его речевая манера стилистически нейтральна и, в целом, не сильно отличается от традиционной манеры написания кулинарных книг «с историей и рецептами».

С точки зрения языка большой интерес представляет Вероника Белоцерковская, узнаваемый речевой стиль которой сейчас копируется множеством ее читателей.

Основной особенностью интернет-письма становится установка на устную-письменную речь, проявляющуюся даже в таком строго клишированном жанре, как кулинарный рецепт.

Белоцерковская – одна из первых блогеров, которые быстро уловили тенденцию экспрессивной разговорности и перенесли ее в сферы пись-

менной речи, где такой стиль изложения был невозможен. Грубоватая экспрессивность и образ жизни богатой жен богатого мужа, живущей на две страны, путешествующей, фотографирующей и рассказывающей про свою жизнь и про кулинарию Прованса и Тосканы с неожиданной иронией и самоиронией – то, что явно подкупает читателей ее блога и тех, кто продолжил за ней следить уже после того, как она покинула площадку Живого Журнала и перешла на более популярный Instagram.

Ее рецепты – подробная инструкция приготовления достаточно редких блюд, изложенные в привычной для нее разговорной манере. (ОБЕЩАННОЕ МЯСО (биф).... Жапаниз стайл. (Сорри, за опоздание, хотела дать с фотками, а сегодня как раз гости))))); Неааа! Я ВСЁ понимаю. Все! Ну, там, «Девушка и пони»; А, чо ты на меня смотришь?; Это, что бы Вы понимали, раздел форума – про ЛЮБОВЬ!; Да и хрен ты с ним с темами; то, «нювэйтв», для продвинутых домовладельц; Для начала, когда я просила Сильвестра научить делать мясо (у меня получалось вкусно, но как-то не стабильно, что ли).

М. Деминова хорошо определяет функционал разговорной речи в интернет-текстах: “Разговорная речь содержит элементы экспрессии, имеющей поэтическую (эстетическую) направленность. Сущность использования сигналов разговорного стиля в тексте заключается не столько в имитации устной речи, сколько в воздействии на читателя. Установка на разговорность (неофициальность, непринужденность, неподготовленность и бытовой характер общения), детерминированная заботой о читателе, позволяет максимально диалогизировать авторское слово. Неофициальность может лишь имитироваться, а непринужденность, вплоть до фамильярности, используется очень широко. Состав высказывания преобразуется по сравнению с разговорным оригиналом. Элементы разговорного стиля чаще всего проявляются формах письменной речи, которые могут иметь установку на преднамеренное воздействие” (Деминова [online]).

Но при таком стилистическом оформлении Белоцерковская со временем все же начинает себя позиционировать не как любителя, а как профессионала. Она запускает две кулинарные школы во Франции и в Италии, а вся ее кулинарная деятельность со временем полностью выводится за пределы он-лайн пространства: издаются профессиональные книги, где он узнаваемого языка автора не остается почти ничего. Теперь люди могут выбрать уже между интересом к профессионалу кулинарного дела с нейтральным стилем речи(и покупать книги) и популярным блогером, который пишет о своей жизни в подписях к фотографиям в Instagram, сохраняя там и стилистику, и всех персонажей своего блога. Белоцерков-

ской всегда удавалось ловить тренд в самом начале, и в этот раз она сделала то же самое: в современном обществе граница между профессиональным и личным в интернете проводится особенно отчетливо.

Еще одной интересной группой кулинарных сообществ являются мужские кулинарные сообщества. Такие интернет-проекты, как «Пацанские рецепты: Нажорка 18+», «Мужские шовинистические рецепты» и др. доказывают, что читателю все же необходима хотя бы одна «комфортная» составляющая блога: или тематика, или стилистика. Нарочито провокационный язык изложения с обилием обценной лексики и набором пацанских стереотипов поведения (просмотр боевиков, турники, демонстрация того, *кто в доме мужик*, оскорбление женщин и т.д.) в таких сообществах накладывается на рецепты, которые можно свести воедино под общим заголовком “1001 способ приготовить бутерброды с колбасой и растворимую лапшу”. Такие темы были объектом частного обсуждения, но никогда не лежали в основе «серьезных» кулинарных книг. Но интернет снизил градус снобизма и пафоса, сделав обыденное предметом детального описания и изучения.

Тем не менее, ни одно такое сообщество не стало таким же популярным, как более традиционные блоги, целью которых является желание поделиться информацией, научить людей готовить и быть услышанными, а не создать заведомо провокативный текст, для которого форма становится важнее, чем желание быть услышанными и понятыми. Но такие группы также сыграли важную роль в уменьшении количества кулинарных табуированных тем.

Максимальная субъективизация и персонификация текста, отличающая кулинарные блоги, привела к появлению большого количества текстов, определяемых как *cooking fiction*. Фабула такого повествования может быть, на первый взгляд, совершенно не связана с кулинарией. Чаще всего такие тексты – это форма мемуарных записок о своей жизни: детство и юность, путешествия, смена исторических эпох – и включенные в текст рецепты являются способом объективизировать и задокументировать эти исторические воспоминания, передать дух эпохи, вызвать чувство ностальгического узнавания у ровесников. За последние 5 лет начали издавать кулинарные мемуары, гастрономические воспоминания и другие тексты, где собственно рецепт уже не играет большой роли. Еда в таких текстах – не только своеобразный способ закрепления памяти о событии, но и одновременно повод рассказать не только о еде, но и о себе самом.

Мемуары с рецептами (именно в такой последовательности) – жанр относительно новый для России. Такие тексты пишут и известные люди, например, фотограф Екатерина Рождественская, дочь известного поэта

Роберта Рождественского, и не известные широкой публике: колумнистка журнала Elle Анаит Пирузян или кулинарный автор Эльмира Междинова.

Для таких мемуаров не столь важен масштаб личности автора, как его образ жизни, декорации и хронотоп повествования. Это может быть семейная история, как у Екатерины Рождественской, с рассказами о прабабушках, родителях и друзьях родителей и их жизни, которая вносила свои коррективы в их пищевые привычки: *Баба Поля – прабабушка Полина – родилась в Астрахани в 80м году 19 века и привезла оттуда любовь к еврейским кисло-сладким блюдам, всевозможным фаршированным рыбам и простор рыбам.....* (Рождественская 2015: 13); *Почему наш семейный рецепт баклажанной икры называли «губернаторской», стопроцентно неизвестно: вроде бы астраханский губернатор <> часто захаживал к Полине в гости, хвастался своей золотой саблей с надписью «За храбрость», полученной за оборону Шипки , вел куртуазные разговоры, много ел, и его любимой закуской к водке была «заморская» Полинина икра, отсюда и повелось – «губернаторская икра* (Рождественская 2015: 14). Мемуары известных людей и тем, что читатели узнают что-то новое о частной жизни своих кумиров: *Такое впечатление, что вы сидите за семейным столом Екатерины и слушаете ее рассказ: здесь и истории семьи, и меню дней рождений, и бабушкины рецепты, и детские воспоминания, и родительские письма, путешествия и происшествия, и, конечно, знаменитые гости? Гурченко, Магомаев, Кобзон, Плятт, Евтушенко, Высоцкий, – кто только не перебивал за этим столом.! И никто не уходил голодным* (аннотация к книге Е. Рождественской).

Интернет прочно ввел в массовую культуру интерес к жизни другого человека, не важно, известен ли он все интернет-среды или нет. Пользователи получили возможность следить за жизнью совершенно обычных людей, которые кажутся им интересными. Интерес к незнакомцам стал совершенно нормальным явлением и книги неизвестных ранее авторов, имеют все шансы стать популярными, если предложенный в них образ автора и конструктор их жизни смогут привлечь читательское внимание.

Среди таких книг наиболее популярными становятся книги с героями, которые много путешествуют или живут в другой стране. Анаит Пирузян, например, предлагает рецепты культового американского салата «Айсберг» из Нью-Йорка с историей про свои отношения с городом и рассуждение о том, что ничего так не согревает в холодное время года так же хорошо, как тайский суп Том Ка Гай, который ей посоветовал ее вашингтонский друг Фил. Образ успешной космополитичной девушки из Армении, живущей в Москве и успевшей поработать по всему миру, много путешествующей,

обладающей большим количеством интересных интернациональных друзей и прекрасной семьей. Отношение к таким кулинарным книгам точнее всего выразила интернет-пользовательница @a_la_la_la в своем ЖЖ: *В «ELLE» колонку с рецептами вела Анаит Пирузян. Я уже как-то говорила, что к кулинарии отношусь спокойно, но стиль и настроение статей мне очень нравились, поэтому я собирала листочки с рубрикой и складывала в отдельную папку. Даже однажды написала автору, что папка растет и может пришла пора уже выпустить книжку?:)) Видимо, таких желающих было немало, так как спустя время Анаит действительно собрала в книгу некоторые из статей-рецептов. Несколько лет назад я купила нарядный сборник цвета фуксии и с тех пор иногда достаю его. Не буду лукавить, что опробовала эти рецепты, хотя они доступны и несложны. Мне больше нравится сама атмосфера «Историй». Юмор. Позитив. Любовь к жизни.*

Блогосфера своей активной текстовой рамкой приучила читателей к том, что кулинария – это не только практическая сфера деятельности, но и предмет общечеловеческой рефлексии, интересная тема для разговора, способ понять свою и чужую культуру, рассказать о себе и прочее. Появилось поколение читателей, которым интересно читать и смотреть картинки, а не готовить.

Но еще рано говорить о победе художественного в кулинарном дискурсе. На Западе одним из популярных жанров массовой литературы является кулинарный роман, построенная по всем законам жанра и лишь дополненная рецептами или просто отсылками к тем или иным блюдам. В России этот жанр не прижился. И даже переводы известных заграничных текстов не вызвали ажиотажа среди интересующейся кулинарией публики.

Русская традиция кулинарного письма прошла через те же три фазы, которые прошло и современное общество: мир без интернета, интернет-господство и умеренное пользование Всемирной паутиной и социальными сетями. Каждая фаза привнесла что-то свое в жанр кулинарного текста. На сегодняшний день кулинарный дискурс многообразен, и разнообразие видовых форм кулинарных текстов на данный момент обусловлено тем, что за последние 20 лет ставка на неоднородность внутри определенного тематического пласта стала залогом его успеха среди публики.

ЛИТЕРАТУРА:

Брукс 2013: Брукс Д. *Бобо в рай: откуда берется новая элита*. М.: Ad Marginem, 2013.

Деминова [online]: Деминова М. А. *Онтология современного медиатекста*. [online]: <http://journ.igni.urfu.ru/index.php/component/content/article/418>

Колесова 2012: *Интернет-пространство: речевой портрет пользователя: Коллективная монография/* под ред. Т.И. Поповой. СПб.: Эйдос, 2012.

Макаревич 1998: Макаревич А. *Смак: встречи на кухне.* М.: Триэн, Эксмо пресс, 1998.

Молоховец 1901: Молоховец Е. *Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве.* СПб: Типография Н. Н. Клобукова, 1901.

Рождественская 2015: Рождественская Е. *Жили-были, ели-пили. Семейные истории.* М.: Эксмо, 2015.

Сталин [online]: Сталин И. В. *Речь на Первом всесоюзном совещании стахановцев (17 ноября 1935 года)* [online]: <http://www.hrono.ru/libris/stalin/14-53.html>

Толстая 2004: Толстая Т. *Не кысь.* М.: Эксмо, 2004.

Фокус [online]: *Идейная кулинария: «О вкусной и здоровой пище»* [online]: <http://www.focus.ua/news/13946/>

DAVID MAZIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

“Mimetic Desire” in Tom Stoppard’s Works

Contemporary British playwright Sir Tom Stoppard is one of the most remarkable figures in traditional British and world literary and theatre life. He often mentions that he is a conservative with a small c. – conservative in politics, literature, education and theatre.

Tom Stoppard’s works are distinguished with innovative interpretation of classic literature as well as classic authors, which is well revealed in his most famous plays including “Rosencrantz and Guildenstern are Dead” (1966), “Jumpers” (1972), “Travesties” (1975) and “Arcadia” (1993).

The goal of the paper is to find meaning of mimetic desire and ritual sacrifice (which is created from mimetic desire) in Tom Stoppard’s “Rosencrantz and Guildenstern are Dead” and “Jumpers” from the postmodern point of view. The study of mimetic desire in Stoppard’s works is based theoretically on the works of contemporary French anthropologist and literary critic Rene Girard who has introduced the concept of ‘mimetic desire’.

Key words: *Tom Stoppard, Rene Girard, “mimetic desire”.*

დავით მაზიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„მიმეტური სურვილი“ ტომ სტოპარდის შემოქმედებაში

რენე ჟირარის მონაფე, ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი ერიკ გენსი თავის ნიგნში „გენერაციული ანთროპოლოგიის ჟირარისეული წარმომავლობა“ (*The Girardian Origins of Generative Anthropology*) ჟირარის „მიმეტურ თეორიაზე“ (mimetic desire) საუბრისას შენიშნავს, რომ ოსვენციმის და ჰიროსიმას ტრაგედიის შემდეგ ცივილიზებულმა კაცობრიობამ გადაკვეთა წითელი ხაზი (გენსი 2012: 19). გენსი ჟირარის აზრებს ეთიკურ-კულტუროლოგიურ-ლიტერატურულ კრიტიკას უწოდებს, რომელშიც ლიტერატურული ნაწარმოებების განხილვით განვრცობილი და გაშლილია ადამიანის და საზოგადოების ურთიერთობების კულტურულ-ეთიკური მხარე. ეს იმ სეკულარული კულტურის მქონე საზოგადოებების ეთიკური ანალიზია, რომლებსაც ცხოვრება უწევთ ისეთ რეალობაში, რომელშიც აღარ დომინირებს რელიგიური რიტუალები (გენსი 2012: 20).

რენე ჟირარი „მიმეტური სურვილის“ თეორიის გაშლას რამდენიმე მნიშვნელოვანი ტექსტის გააზრებით გვთავაზობს, მათ შორის უპირველესი ბიბლიაა (ძველი და ახალი აღთქმა). ასევე სერვანტესის, სტენდალის, ფლობერის, პრუსტისა და დოსტოვესკის ნაწარმოებები. 1991 წელს რენე ჟირარი მიმეტური თეორიის მიხედვით შექსპირის შემოქმედების ანალიზს ცალკე ნაშრომად აქვეყნებს სათაურით “Theatre of Envy” („შურის თეატრი“), რომელშიც შექსპირის სხვადასხვა პიესებთან ერთად განხილულია „ჰამლეტი“, რომლის ფინალი და არამარტო ფინალი შეიძლება წაკითხული იყოს მიმეტური სურვილის და მიმეტური მსხვერპლშენიერვის თვალსაზრისით.

„ჰამლეტში“ „მიმეტური სურვილი“, „მიმეტური სამკუთხედი“ და „მიმეტური მსხვერპლშენიერვა“ მრავალმხრივ შეიძლება იყოს გააზრებული. მათ შორის ჟირარის ნაშრომის „ცდუნება და ცეკვა: სალომე მარკოზის სახარებაში“ (*Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark*) შედარების და ანალიზის გზით. რენე ჟირარი მარკოზის და მათეს სახარებებში მოთხრობილი ჰეროდესა და ჰეროდის სიყვარულის ეპიზოდს მიმეტური სურვილის საუკეთესო მაგალითად მიიჩნევს. როგორც ცნობილია, ჰეროდეს მეორე ცოლად მისი ძმის ცოლი

ჰეროდია ჰყავდა, რასაც იოანე ნათლისმცემელი გმობდა. ამის გამო ჰეროდია სასურველ დროს ეძებდა, რომ იოანე ნათლისმცემელზე შური ეძია და მოეკლა. ჟირარის აზრით, ჰეროდეს არ სურდა დაჰყოლოდა ცოლის ნებას და იოანე საპყრობილეში გამოამწყვდია, რომ დაეცვა იგი ჰეროდისგან, მაგრამ დროებით, რადგან ჰეროდამ ჰეროდეს სტუმრების წინაშე მისი ქალიშვილი აცეკვა და მისი მეშვეობით სანადელს მიაღწია (ჟირარი 2013: 51). რენე ჟირარი ახალი აღთქმის ამ ეპიზოდს ძმების ქიშპობას ადარებს, რომელიც მითებშია ასახული. ეს ქიშპობა შეიძლება გამონვეული ყოფილიყო ძმების დიდი სიახლოვეთაც. ისინი ერთი და იმავე გვირგვინისთვის, მემკვიდრეობისა თუ ერთი და იმავე ქალისთვის იბრძვიან. მათი ქიშპობა და ნათესაობაც მათივე სურვილების განმეორებასთან ასოცირდება (ჟირარი 2013: 51).

ასევეა შექსპირის „ჰამლეტი“, რომელშიც ძმა ძმას კლავს, ითვისებს ძმის სამეფოს და დედაკაცს, ხოლო ჰამლეტი, იოანე ნათლისმცემლის მსგავსად უკრძალავს დედამისს ქმრის ძმასთან ყოფნას, რისთვისაც კლავდიუსის სამიზნე და მსხვერპლი ხდება. როგორც ცნობილია, კლავდიუსი პირდაპირ არ კლავს ჰამლეტს, არამედ მედიატორების მეშვეობით. ჰამლეტი მიმეტური სამკუთხედის ქსელში ებმება, რომელზეც გადის ორი ძმის, მამა ჰამლეტისა და კლავდიუსის სურვილი, როგორც ტახტზე, ასევე გერტრუდზე. გენსის სიტყვებით რომ დავაზუსტო, ჰამლეტი მომავლის ადამიანია, რომელიც არქაული მიმეტური ენერჯის მსხვერპლია (გენსი 2012: 23). ჰამლეტის მოშორება (მკვლელობა) განტეგების ვაცი იქნებოდა კლავდიუსისთვის, ელსინორისთვის და შესაბამისად მთელი დანიისთვის, რადგან, როგორც ჟირარი აღნიშნავს: „მიმეტური კრიზისის მწვერვალზე მხოლოდ ერთი თავიც კი შეიძლება საკმარისი იყოს საყოველთაო მღელვარების დასამშვიდებლად“ (ჟირარი 2013: 64). კლავდიუსის გეგმის მიხედვით ეს თავი ჰამლეტის თავი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ დანია-ინგლისის გზაზე მომხდარი შემთხვევის შემდეგ ჰამლეტის თავს როზენკრანცისა და გილდენსტერნის თავები ანაცვლებენ, ამიტომაც არ ხდება განტეგების ვაცი. სტოპარდისთვის კი ეს შემთხვევა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ შექსპირის „ჰამლეტის“ (ტრადიციული ტექსტის) პოსტმოდერნული გადააზრებით ერჯენებინა მიმეტური სურვილი, მიმეტური სამკუთხედი და მიმეტური მსხვერპლშენიერვა მის პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*). თუმცა შექსპირის ნაწარმოებისგან განსხვავებით, მიმეტური სამკუთხედის კონფიგურაციაში როზენკრანცი და გილდენსტერნი გვევლინებიან, როგორც თანამედროვე ჰამლეტები, რომლებიც მიმეტური სურვილით და ჰამლეტის

მიმეზისით (იმიტაციით, მიბაძვით), მსხვერპლშენირულ პერსონაჟებად და განტევეების ვაცად გვევლინებიან.

მიმეზისი ბერძნული სიტყვაა და ითარგმნება როგორც „იმიტაცია“ (მიბაძვა). შეიძლება „აჩრდილადაც“ ვთარგმნოთ. ჰამლეტი კი ერთგვარი აჩრდილი, ასლი, იმიტაცია, მიმეზისია მამა ჰამლეტისა და მისი აზრების, რაც იდეური ნაწილის მსგავსების გარდა მათი სახელების იდენტურობაშიც ვლინდება. ისევე, როგორც ჰამლეტის იმიტატორებად როზენკრანცი და გილდენსტერნი გვევლინებიან სტოპარდის პიესაში, რომლებიც თავის მხრივ ერთმანეთის მსგავსნი (იდენტური) პერსონაჟები არიან. ჰეროდias მსგავსად, მამა ჰამლეტიც არ ინდობს საკუთარ შვილს და ჰამლეტისგან შურისძიებას მოითხოვს, შესაბამისად როგორც ჟირარი წერს: „დედის სურვილის შეთვისებით, სალომე ჰეროდias შეერწყა“ (ჟირარი 2013: 55), რასაც მე დავამატებდი ჰამლეტი აჩრდილს, როზენკრანცი და გილდენსტერნი კი მათ მომვლინებელს. ჟირარი ამ თემის განხილვისას აღნიშნავს, რომ ესაა ცდუნება რომელიც მიმართულია ლაფში მოსვაროს ჯერაც ხელშეუხებელი, განსაკუთრებით ისინი, ვინც მისგან გაუცხოებულნი არიან (ჟირარი 2013: 57). ასეთი სალომეა მარკოზის სახარების ზემო განხილულ ეპიზოდში, შექსპირთან ჰამლეტი, ხოლო სტოპარდთან როზენკრანცი და გილდენსტერნი.

მიმეზისი მნიშვნელობა არახალია და მას ჯერ კიდევ პლატონისა და არისტოტელეს შემოქმედებაში ვხვდებით. პლატონი „ტიმეოსში“ აღნიშნავს: „იდეა საგნის სუბლიმირებული არსია, მისი პირველსახეა (პარადეიგმა), ხოლო საგანი, იდეის უბრალო მიბაძვაა (მიმეზისი)“ (პლატონი 1994: 409). ასევე პლატონი „სახელმწიფოს“ მეხამე, მეოთხე და მეთხუთე ნიგნებში მიმეზისის განიხილავს სახელმწიფოს მოწყობისა და სოციალური ურთიერთობების ჩრილში, რომელიც თავის მხრივ დაფუძნებულია „ტიმეოსში“ გააზრებული პირამიდისა და ტრიადის იდეებზე. ტომ სტოპარდის მეორე მნიშვნელოვან პიესაში „მოხტუნავენი“ (*Jumpers*) რენე ჟირარის „მიმეტური სურვილის“, „მიმეტური სამკუთხედისა“ და „მიმეტური მსხვერპლშენირვის“ იდეურ გააზრებამდე ბიბლიას და პლატონის „ტიმეოსს“ მივყავართ, რომელიც ფილოსოფიურ და რელიგიურ პრობლემათიკასთან ერთად სოციალურ-პოლიტიკურიცაა. სტოპარდი „მოხტუნავენის“ შესახებ საუბრისას ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ პიესის ერთ-ერთი იდეური ქვაკუთხედი პოლიტიკა და სოციალური ურთიერთობებია, რომლის ბაზისიც ეთიკა და მორალური უნდა იყოს, რომლის გარეშეც პოლიტიკას აზრი არ აქვს (ქელი 2001: 137).

„მოხტუნავენი“ რადიკალ-ლიბერალ მოხტუნავე ფილოსოფოსთა მიერ სცენაზე ცოცხალი პირამიდის (იგივე სამკუთხედი) აგებით იწყება, რომელიც რვა კაცისგან შედგება, თუმცა გასროლის შემდეგ ერთ-ერთი ფილოსოფოსი კვდება და რვა კაცისგან შემდგარი პირამიდა შვიდდება და იშლება. მოხტუნავე გიმნასტიკოსი ფილოსოფოსები და სცენაზე რვა კაციანი ცოცხალი პირამიდის აგება პლატონის „ტიმეოსს“ მოგვაგონებს, რომელშიც მრავალ მხრივ და საინტერესოდ არის გააზრებული სამკუთხედისა და დიდი ტრიადის იდეები, ასევე ოთხი სტიქიონი, რომლის პირველსაწყისად და თესლად სამკუთხედის ერთ-ერთი სახე პირამიდის ფორმაა (პლატონი 1994: 316). პიესაში მხოლოდ „ტიმეოსში“ გატარებული სიმბოლიკა არ ფიგურირებს, არამედ „სახელმწიფოში“ ნათქვამი აზრებიც, რაც სტოპარდს ერთგვარი ირონიითა და პაროდირებით აქვს გააზრებული, რადგან რადიკალ-ლიბერალი მოხტუნავე ფილოსოფოსები ერთი მხრივ უარყოფენ იდეალურ პლატონისეულ სამყაროს მონყობის თეისტურ საფუძვლებს, ხოლო მეორე მხრივ პლატონის იდეების იმიტაციით ქმნიან ახალ მსოფლმხედველობრივ რეალობას, რომელიც პოსტმოდერნული სიმულაკრული რეალობაა, სადაც დომინირებს პრაგმატული პოზიტივიზმი და უარყოფილია რელიგიური და იუდეურ-ქრისტიანული ეთიკა, ანუ ის რელიგიური რიტუალური ტრადიცია, რომლის მეშვეობითაც ხდება მსხვერპლშენიშვნა და განტევების ვაცის მოვლენა საზოგადოების ცხოვრებაში.

სამკუთხედის, დიდი ტრიადის, პირამიდის, ოთხების, სამის, რვის თუ შვიდის სიმბოლიკის განხილვა მხოლოდ პლატონის აზრების ალუზიას არ იწვევს, არამედ იუდეურ-ქრისტიანულ მსოფლალქმასაც, რომელსაც პიესაში მკვდარი თევზის სიმბოლოც ემატება. თევზის იდეა და სიმბოლო მკვდარია იმ საზოგადოებაში, რომელზეც მოგვიტხოვრობს პიესა. განურჩევლად ეპოქალური დროებისა, თევზის სიკვდილის ეპიზოდით ცხადად არის გამოხატული იოანე ნათლისმცემლის თუ ჯვარცმული ქრისტეს, როგორც განტევების ვაცის იდეური მხარე, რადგან პიესის მთავარ მოქმედ პერსონაჟებს (ჯორჯ მური, დოროთი მური და არჩიბალდ ჯამფერი) შორის ისეთივე სასიყვარულო სამკუთხედი იკვრება, როგორიც ჰეროდესს, მის ძმასა და ჰეროდისას ან მამა ჰამლეტს, კლავდიუსსა და გერტრუდს შორისაა.

„**ჯორჯი** (შეძრწუნებული): ღმერთო ჩემო!

(ჯორჯი აბაზანიდან შემოდის, ბრაზისგან გაფითრებული, აკანკალებული) შე მკვლელი კახავე...! ხომ შეგეძლო ცოტაოდენი წყალი ჩაგესხა აბაზანაში! (ხელში მკვდარი ოქროს თევზი უჭირავს).“ *

* ციტატების თარგმანი პიესიდან „მოხტუნავენი“ ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

(“George (off; horrified): My God!

(George enters from the bathroom, white, shaking with rage)

You murderous bitch...! You might have put some water in the bath!

(he is holding a dead goldfish)” (სტოპარდი 1972: 74)).

ღმერთის ინტერპრეტაციას ორი რამ იძლევა. პირველი არის მკვდარი თევზი, ხოლო მეორე ჯორჯის რეაქცია მკვდარი თევზის ხილვისას: “My God” „ღმერთო ჩემო“. ამგვარი შეძახილი მკითხველსა თუ მაყურებელში აუცილებლად ორ ასოციაციას გამოიწვევს. პირველი იქნება ჩვეულებრივი ადამიანური შეძახილი, თუმცა ამ შეძახილის შემდეგ მკვდარი თევზის გამოჩენა ცნობიერად თუ არაცნობიერად თევზის სიმბოლოს წარმართული თუ იუდეურ-ქრისტიანული მნიშვნელობის ძიებისაკენ გვიბიძგებს.

თევზი ბერძნულად “Ichthus”-ს აღნიშნავს, რაც შემდეგს გულისხმობს: Iesus-იესო, Christos-ქრისტე, Theo-ღმერთი, uion-ძე, Soter-მხსნელი. ასევე აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ქრისტიანები ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, რომაელთა დევნის პერიოდში თევზის სიმბოლიკას ერთმანეთის და სხვა ქრისტიანების ამოსაცნობად იყენებდნენ. მარცხნივ მცურავი თევზი კი, ბერძნული ანბანის პირველ ასოს „ალფა“ გამოხატავს, რაც ახალი აღთქმისეულ ციტატას აღნიშნავს: „მე ვარ ანი და ჰოე, – ამბობს უფალი ღმერთი, – ის ვინც არის, ვინც იყო და ვინც მოდის, ყოვლისმპყრობელი“ (გამოცხადება 1.8). თევზის, როგორც იუდეურ-ქრისტიანულ სიმბოლოზე საუბრისას ისიც აღსანიშნავია, რომ Ichthus ანუ იესოს, ანუ ღმერთის მოწაფეები, ოთხთავის ავტორები მათე, მარკოზი, ლუკა და იოანე მეთევზეები იყვნენ. ოთხი თევზის, ოთხი სახარებისა და ზოგადად ოთხის სიმბოლური მნიშვნელობა კრავს იმ ჯვარს, რომელიც თავად ქრისტეს სიმბოლოა, ხოლო ოთხის გამამყარებელი რიცხვი რვაა, ხოლო რვა ადამიანი „მოხტუნავენშიც“ გვხვდება, როგორც ადამიანთა ის რაოდენობა, რომლებმაც უნდა შექმნან პირამიდა ანუ სამკუთხედი ანუ სამება. პიესაში, პირამიდის მსგავსად, თევზიც სამკუთხედის, სამების ანუ ღმერთის სიმბოლოდ გვევლინება. ასევე მნიშვნელოვანია თევზისა და წყლის ერთმანეთთან კავშირი, რადგან, როგორც ცნობილია, იოანე ნათლისმცემლის მიერ იესო ქრისტეც წყლით მოინათლა, ხოლო პიესის რეალობაში თევზის უწყლოდ დატოვებამ თევზის სიკვდილი გამოიწვია, რადგან არ მოხდა იმ ნათლის მიღება, რომელიც ქრისტემ წყლის სახით მიიღო, რადგან იგი თანამედროვე სამყარომ წყლის ანუ სიცოცხლის გარეშე დატოვა.

ყოველივე ზემო აღნიშნულს ამყარებს პიესის დასაწყისი და დასასრული, რომელშიც 8 ფილოსოფოსის მიერ პირამიდის აგების შემდეგ

მკვლევლობა ხდება და ერთ-ერთი ფილოსოფოსის სიკვდილის შემდეგ 7 ფილოსოფოსისგან დარჩენილი სამკუთხედი იშლება. ამგვარი სიმბოლიკური თუ სემიოტიკური ნახაზი, ისევე, როგორც პიესის დასასრულს ფილოსოფოსების მიერ აღსრულებული სასამართლოს მსგავსი განკითხვის სცენა ძალიან ჰგავს ჟირარის მიმეტური სურვილით შეპყრობილ პოსტმოდერნული საზოგადოების ეთიკურ თუ კულტუროლოგიურ ანალიზს, რომელშიც რელიგიური რიტუალური თუ ეთიკური მხარის უგულვებლყოფითა და უარყოფით იქმნება ამავე შინაარსის მსხვერპლშენიშვნის მსგავსი რიტუალი. ამიტომ მიმეტური სურვილით, მიმეტური სამკუთხედით (იგივე პირამიდით, რომელიც პიესის დასაწყისსა და დასასრულში იქმნება სცენაზე) ხდება მიმეტური მსხვერპლშენიშვნა, რომელსაც განტევების ვაცი მოჰყვება მოხტუნავე ფილოსოფოსებში. მსხვერპლი ისევე გაუცხოებული, სუფთა და ამ შემთხვევაში თეისტური და იუდეურ-ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მატარებელი პერსონაჟია, რომელიც ერთ შემთხვევაში პავლე მოციქულსაა შედარებული, რომელმაც ფერი იცვალა და განუდგა საზოგადოებას, ხოლო კოდას ნაწილში მსხვერპლი კენტერბერის არქიეპისკოპოსია. აღსანიშნავია ჟირარის ერთ-ერთი ინტერვიუ რადიო „სი ბი სი-სთან“ (CBC), სადაც ის ახალი აღთქმის იმ ეპიზოდზე საუბრობს, სადაც პეტრე ცდილობს იესოს დარწმუნებას, რომ არ ნავიდეს იერუსალიმში და მოერიდოს მნიგნობრებისა და უხუცესების მიერ დაგებულ მახეს, რაზეც ქრისტე პასუხობს: „გამმორდი, სატანა!“ (მათე 16: 23) აქაც, ისევე როგორც მათეს სახარების მეოთხე თავში ქრისტე არ ექცევა სატანის იმიტაციურ ველში, რადგან ის თავად ქმნის საკუთარს. ყოველივე ზემო აღნიშნული კი მოგვაგონებს იოანეს სახარების სიტყვებს, რომელსაც თავად რენე ჟირარიც იმონებებს მისი თეორიის განხილვისას: „ამ სამყაროს საფუძველი და მმართველი სატანაა, რომელიც დასაწყისიდანვე იმიტატორი და მკვლელია“ (იოანე 8:44) (ჟირარი 2013: 67). სტოპარდის პიესაში კი მკვლელი არჩიბალდ ჯამფერია, რომელიც პიესის კონტექსტის და ბიბლიური ალუზიური ველის გათვალისწინების თავად სატანას მოგვაგონებს, რომლის შთაგონების და მიბაძვის შემდეგაც აღსრულდება მიმეტური მსხვერპლშენიშვნა.

ამგვარად, სტოპარდის პიესებში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ და „მოხტუნავენი“ ცნობიერად თუ არაცნობიერად გატარებულია რენე ჟირარის „მიმეტური სურვილის“ და „მიმეტური მსხვერპლშენიშვნის“ იდეა, რომელიც „მიმეტური სამკუთხედით“ ხორციელდება. სტოპარდის შემოქმედებაში ჟირარის „მიმეტური სურვილის“ თეორიის საფუძველს კი ტრადიციული ტექსტების პოსტმოდერნული ინტერპრეტაცია წარმოადგენს.

დამონებიანი:

გენსი 2012: Gans, E. *The Girardian Origins of Generative Anthropology*. The Thiel Foundation. 2012.

პლატონი 1994: პლატონი. *ტიმოქონი*. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბილისი: „ირმისი“, 1994.

ჟირარი 2013: ჟირარი რ. „ცდუნება და ცეკვა: სალომე მარკოზის სახარებაში“. *ბიბლია პოსტმოდერნული პერსპექტივიდან*. შემდგენელი და მთავარი რედაქტორი თამარ ცოფირაშვილი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013.

სტოპარდი 1972: Stoppard, T. *Jumpers*. Faber and Faber, 3 Queen Square, London: 1972.

ქელი 2001: Kelly, E. Katherine, (editor). *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: University Press, 2001.

NAIDA MAMEDKHANOVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

A. Tzereteli's Creativity in Perception of Azerbaijani Poet-translator Abbas Sahhat

Azerbaijani poet-translator Abbas Sahhat brought great contribution in popularization of foreign literature in Azerbaijan. Abbas Sahhat translated into Azerbaijani language works of more than 25 writers and poets of Russia, West Europe and Georgia. Translation of “Merani” by N. Baratashvili and A. Tzereteli’s verses are of special importance among translations from Georgian literature. In translation A. Tzereteli’s two verses got name “The Singer Gogi” and “In front of Icon” in 1916.

In preface to that translation A. Sahhat wrote: “The verses are translated by death of A. Tzereteli, poet of neighbouring Georgian people.”

Keys word: *Tzereteli, Sahhat, comparison, poetry*

НАИДА МАМЕДХАНОВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Творчество А.Церетели в восприятии азербайджанского поэта-переводчика А.Сиххата

Азербайджан, находясь на стыке востока и запада, всегда был открыт к другой национальной культуре, к новым направлениям в искусстве, и всегда с особым интересом относился к литературе соседних стран.

Азербайджанская литература начала прошлого века объединила в себе синтез, казалось бы, разных противоречивых особенностей востока, как приверженца традиций и внутреннего самосовершенствования человека и запада, который всегда ратовал за прогресс всего общества.

Духовные узы, литературные связи азербайджано-грузинских отношений уходят корнями вглубь веков. Произведения корифеев литературы двух народов, приобщение к опыту инациональных литератур с одной стороны воспитывала в читателях уважение к культуре и литературе другого народа, и с другой стороны помогало уяснить собственную историческую и культурную сущность.

Многочисленные факты из истории азербайджано-грузинских литературных связей показывают созвучность переживаний знаменитых писателей и общественных деятелей двух народов.

Огромный вклад в распространение иноязычной литературы в Азербайджане внес поэт-романтик и переводчик Аббас Сиххат, в стихах которого после революции 1905 года зазвучали гражданские мотивы, тема родины, народа, критика социальной действительности.

Изучив на протяжении многих лет литературные шедевры запада и востока, русской литературы, он приложил много усилий, чтобы ознакомить с ними азербайджанскую интеллигенцию, читателей. Особенно значимы его заслуги в области пропаганды русской классической и современной ему литературы, именно благодаря его переводам азербайджанские читатели ознакомились с произведениями русских поэтов А.С.Пушкина, Л.М.Лермонтова, И.А. Крылова, А.В. Кольцова и многих других менее известных поэтов, таких как – Н.М. Минский, И.И. Гольц-Миллер, С.Я. Надсон и др.

Это был поистине титанический труд. Его переводы открыли национальному читателю произведения поэтов, «большинства из которых ни до, ни после этого на азербайджанский язык не переводились» (Гаджиев 1989: 161).

«Масштабность его переводческой деятельности заслуживает особое внимание. Будучи крупным поэтом начала XX века Сиххат перевел произведения более 25 поэтов XX века – русских, украинских, французских, немецких и грузинских поэтов (Мамедханова 2002: 82).

Будучи по складу своего мировосприятия поэтом романтиком, с высоким чувством патриотизма и гражданственности, Сиххат отбирал для переводов стихотворения поэтов близких по его духу. И поэтому неслучайно, что его внимание привлекло известное стихотворение романтического поэта Николааса Бараташвили «Мерани» и стихи выдающегося поэта просветителя Акакия Церетели. Но остановим свое внимание на переводе А.Церетели.

В предисловии к переводам сам А.Сиххат писал: «Переводы стихотворений сделаны по случаю кончины Акакия Церетели, поэта прекрасно-соседского грузинского народа» (Сиххат 1976: 302).

С творчеством Церетели А.Сиххат был хорошо знаком. Он был для него не только блестящим поэтом и просветителем, знатоком мировой литературы, но и замечательным переводчиком. Он перевел азербайджанского драматурга и писателя М.Ф.Ахундова, перевел Лермонтова, «Интернационал» Эжена Потье, это и сближало двух поэтов, но еще более их роднила – любовь к Родине, боль и чаяние за положение своего народа, гражданские мотивы творчества.

И в 1915 году, в год смерти А.Церетели, Аббас Сиххат выразил знак уважения и любви к грузинскому поэту своими переводами его двух стихов – «К моему светильнику» и «Певец Гоги».

В данной статье мы будем рассматривать поэтическое восприятие А.Сиххата стихотворения А.Церетели «К моему светильнику». Возьмем подстрочный перевод начальных строк стихотворения Церетели:

Сияй, светильник мой, в ночи!

Сияй в ночи как благодать,

Роняй поспешные лучи –

Уже недолго им пылать.

Не так ли жизнь моя с тобой

Свечой истаявшей горит,

В былом замалчивает боль

В грядущем бедствие таит (Церетели 2010)

Что эта свеча? Что обозначил этим образом Церетели? Безусловно, что стихотворение Церетели написано о себе, о собственных внутренних ощущениях, о собственной судьбе. Поэт Аббас Сиххат тоже по-своему

принял это лирико-философское стихотворение грузинского поэта. Для него «свеча», «светильник» – это тоже олицетворение его жизни, жизни поэта. И поэтому закономерно, что раздумья героя Стиххат перевел со свойственной ему поэтической чуткостью:

*Mən müqəddəs təsvirlərin önündə
Şəm'in yanib yaxılmasını sevirəm.
Yıldızlı bir halə yapdığı heyndə
Qaranlığın yox olmasını sevirəm.*

*Nasıl fəda edir nəfsin mərdanə –
Sükut ilə əridikcə, yandıqca.
Göydən rəhmət dilər sanki insanə
Qaranlıq ətrafi işıqlandıqca. (Səhhət 1976: 179)*

Здесь и далее подстрочный перевод наш.

*Я стою перед изображением святых
Горит свеча подобно моей жизни
И для меня это благодать.
Свеча горит, освещая ночь
Свеча горит, освещая темную дорогу,
По которой я иду.
И я рад, что темнота исчезает.
И я прошу у небес милости для людей
Чтобы он осветил им все вокруг.*

Именно так принял посыл Церетели азербайджанский поэт Аббас Сиххат. В других четверостишиях переводчик также стремился передать внутренние ощущения Церетели, хотя он отошел от внешней формы, от точности воспроизведения, но дух стихотворения, он попытался передать в полной мере для азербайджанского читателя.

В переводе есть строки, которые А.Сиххат добавил, и это скорее всего было связано, на наш взгляд, с двумя причинами. первая это то, что его романтическое мировосприятие неразрывно было связано с гражданственностью, а другая – это раскрыть метафорическое значение подлинника, более открыто показать любовь грузинского поэта к своей Родине. Поэтому здесь есть такие строки:

*Ən müqəddəs təsvir mənə vətəndir.
İnsaniyyət aləmidir məbədim.*

Məhəbbətdən deyildir, bəs nədəndir, –
Şəm kimi yanmaq olmuş məqsədim? (s.180)

Подстрочный перевод:

Самое святое изображение – это Родина
Настоящая любовь – это любовь к Родине
Не от этой ли любви я горю, как свеча, и угасаю?
Но эта самая высокая цель моей жизни.

То есть свою самоотверженность перед Родиной, свой труд поэт отождествляет с горящей свечой, которая своим горением день и ночь освещает все вокруг, и угасает на глазах, и этот свет для Родины поэт счита-ет самым святым. И именно эту безусловную любовь и служение своей Родине замечательного грузинского поэта Акакия Церетели, который доказал это всей своей жизнью, всем своим творчеством, постарался передать в последних строках перевода Аббас Сиххат.

Данная работа выполнена при финансовой поддержке Фонда Развития Науки при Президенте Азербайджанской Республики – Грант №2013-9(15)-46/42/5.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаджиев 1989:** Гаджиев А. *Вокруг Пушкина*. Баку: Язычы, 1989.
Мамедханова 2002: Мамедханова Н. *Восприятие искусства и искусство восприятия*. Баку, 2002.
Церетели 2010: Церетели А. К моему светильнику // *Переводы из грузинской поэзии* (С.К.Борисов). Челябинск: Цицеро, 2010.
Səhhət 1976: Səhhət A. *Əsərləri*. 2 cilddə. Bakı, 1976.
Talıbzadə 1986: Talıbzadə K. A. *Səhhət*. Bakı: Gənclik, 1986.

KHVTISO MAMISIMEDISHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Folkloric Motifs in Story “Bnelo” by *Melania*

In the 1880s, writer N. Natidze appeared on the literary scene. In 1888, story “Bnelo” by N. Natidze was published one after another in 11 issues of *The Iveria* under the pen name *Melania*. The Georgian newspapers immediately dedicated long and interesting reviews to the publication. The folk customs and habits, ritu-

als and poems and songs in *Melania* story are organic to the topic and are used to unfold the main topic of the work on the one hand and strengthen the realistic background of the story and create its artistic persons on the other hand. By using the folkloric specimens in his story, the author gives a unique and colorful picture of the village life of that time and thoroughly describes the epoch considered in the story.

Key words: *Folkloric motifs, Melania, Literature.*

სვთისო მაგისიფიფიფიფი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფოლკლორული მოტივები მელანიას მოთხრობაში „ბნელო“

XIX საუკუნის მეორე ნახევარიდან ქართველი მწერლები ფოლკლორული შემოქმედებისა და ხალხური ყოფის მიმართ განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ. ამ პერიოდის მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედების ქრონიტოპი არ სცილდება რეალურ სოციალურ გარემოს. არაისტორიული ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებში უკვე ნაკლებად გვხვდება ისეთი სიუჟეტები, სადაც მოქმედება ირეალურ სამყაროში, სამეფო კარზე, მოჯადოებულ ციხე-დარბაზში, თუ ზღაპრულ ქვეყანაში ვითარდება. სამაგიეროდ, ფოლკლორული მოტივების გამოყენებით მწერლები თავიანთ ნაწარმოებებში აძლიერებენ ნაციონალური იდენტობისა და რეალიზმის შეგრძნებას.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულმა მწერლობამ შემოგვინახა ლიტერატურულად გადამუშავებული არაერთი ხალხური რიტუალი და ფოლკლორული სიუჟეტი, რომლებსაც ავტორები ძირითადად მხატვრული ეფექტის შესაქმნელად იყენებდნენ. მეორე მხრივ, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული ფოლკლორული მასალა გვეხმარება არაერთი მივიწყებული ხალხური ტრადიციისა და წეს-ჩვეულების შესწავლაში.

ფოლკლორული მოტივებისა და ტრადიციული ელემენტების სიმდიდრით გამოირჩევა ნიკოლოზ ნათიძის მოთხრობა „ბნელო“.

ნიკოლოზ ნათიძე, ლიტერატურული ფსევდონიმით მელანია, სამწერლო ასპარეზზე XIX საუკუნის 80-იან წლებში გამოვიდა. ის სილნალის მაზრის სოფელ ჩალაუბანში დაიბადა. მომავალ მწერალს ახლო მეგობრობა აკავშირებდა ქართული ინტელიგენციის თვალსაჩინო

წარმომადგენლებთან. ნიკოლოზ ნათიძე და ვაჟას უფროსი ძმა გიორგი თელავის სასულიერო სემინარიაში ერთად სწავლობდნენ. მათთან ცხოვრობდა პატარა ლუკაც. თბილისის სასულიერო სემინარიაში კი ნიკოლოზ ნათიძეს იაკობ გოგებაშვილი ასწავლიდა. ნიკოლოზ ნათიძე იყო არამხოლოდ მწერალი, არამედ საზოგადო მოღვაწეც. სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ მან სოფელ ვეჯინში დააარსა სკოლა, რომელიც, სადირექციო ანგარიშების მიხედვით, უკვე სამი წლის შემდეგ საუკეთესო სასწავლებელი გახდა მთელ მაზრაში. ილია ჭავჭავაძე სისტემატურად უგზავნიდა ნიკოლოზ ნათიძეს ყურნალ-გაზეთებს. „ჩემი მასწავლებლები იყვნენ გაზეთი „ივერია“ და გაზეთი „დროება“. – მადლიერებით აღნიშნავდა მომავალი მწერალი.

12 წელი ემსახურა ნ. ნათიძე ვეჯინის სკოლას. იქვე იქორწინა ვეჯინის მამასახლისის პეტრიაშვილის ქალზე. მაგრამ მელანიას გარჯა არ დაუფასდა. როგორც მისი ბიოგრაფები აღნიშნავენ, მელანიას კუთვნილ ჯამაგირს სკოლის საპატიო მზრუნველი თავადი ანდრონიკაშვილი ისაკუთრებდა და ხარჯავდა. ამიტომ მელანიამ მიატოვა საყვარელი საქმე და ვეჯინის სკოლა ბაჩანას გადააბარა, რომელიც მელანიასთან ერთად მუშაობდა.

ნიკოლოზ ნათიძე ჯერ მშობლიურ სოფელში, ხოლო შემდეგ ვეჯინში საფუძვლიანად გაეცნო უბრალო ადამიანების ყოფა-ცხოვრებას, ხალხურ სიტყვიერებას და თავის ნაწარმოებებში მხატვრულად გადამუშავებული უაღრესად მნიშვნელოვანი ფოლკლორული წარმოშობის მასალა შემოგვინახა.

მელანიას ფსევდონიმით 1888 წლის „ივერიის“ თერთმეტ ნომერში გაგრძელებებით გამოქვეყნდა ნიკოლოზ ნათიძის მოთხრობა „ბნელო“, რომელსაც ქართულმა გაზეთებმა მაშინვე საინტერესო რეცენზიები მიუძღვნეს.

მელანიას „ბნელოს“ პოპულარობაზე ისიც მეტყველებს, რომ ნაწარმოები რამდენჯერმე გამოქვეყნდა. 1892 წელს „ქართველთა ამხანაგობამ“ მოთხრობა ცალკე წიგნად გამოსცა. 1920 წელს „ბნელო“ „წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ“ გამოაქვეყნა, 1954 წელს ის გამომცემლობა „საბჭოთა მწერლობამ“ დაბეჭდა გერონტი ქიქოძის წინასიტყვაობითა და რედაქციით. 1965 წელს გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“ გამოსცა მელანიას თხზულებების სრული კრებული, სახელწოდებით „ქედნის ლულუნი“.

მოთხრობაში „ბნელო“ დასმულია ეპოქისათვის დამახასიათებელი მწვავე სოციალური პრობლემები. იგი სრულიად რეალისტურად გადმოგვცემს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული სოფლის ყოფა-

ცხოვრებას. მოთხრობის ძირითად სიუჟეტს ქმნის დაპირისპირება სოციალურ ნიადაგზე, ბრძოლა უსამართლობის წინააღმდეგ.

ნაწარმოებში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ხალხური ყოფისთვის დამახასიათებელი ელემენტები, სახადის პრევენციის რიტუალი, ბატონების სიმღერა, ხალხური ლექსები მფარველ წმინდანებზე, წარმოდგენები დათრგუნულ და მოშინაურებულ ალ-ემშაკებზე, კუდიანთა სერობა, ნატვრისთვალის მოპოვება, ღამის მეხრეთა სიმღერა, დატირების, დალოცვის, დანყევლისა და დარისხების ტექსტები. ამ საკითხებს ქვემოთ კიდევ მივუბრუნდები, მაგრამ აქვე იმასაც აღვნიშნავ, რომ ნ. ნათიძის „ბნელო“ სწორედ ტრადიციული ფოლკლორული ელემენტების სიჭარბით იმსახურებს ინტერესს. სხვა მხრივ, მოთხრობა, ჩვეულებრივი, სოციალური პრობლემებით დამძიმებული მხატვრული ნაწარმოებია, რომელშიც ზოგჯერ ხელოვნურად არის ჩართული სხვადასხვა ჟანრის ფოლკლორული ტექსტი.

ფოლკლორული მოტივების სიუხვით განსაკუთრებით გამოირჩევა მოთხრობის მესამე თავი „ბატონები“. მწერალი ყურადღებას ამახვილებს ქართული საოჯახო ყოფის ისეთ დეტალებზეც, რომლებიც ამჟამად სრულიად მივიწყებულია და არ გვხვდება არც ეთნოგრაფიულ ჩანაწერებში და არც დღემდე გამოქვეყნებულ ფოლკლორულ ნიმუშებში. ნიკოლოზ ნათიძე, მართლაც, ერთგვარი ეთნოგრაფიული სიზუსტით აღწერს ღარიბი გლეხის საცხოვრებელი სახლის ინტერიერს. სახლში, შუა ცეცხლის თავზე, არ იყო განწული სხვენი, – წერს მელანია, – იქ იყო ჩამოკიდებული პატარა ჯაჭვ-საკიდელი. საკიდლის ზემოთ, დედაბოდისკენ, კერიის პირდაპირ ეკიდა „ბობოლა“. ამ სახელწოდების ნივთს ხალხური რელიგიური პრაქტიკა უკვე აღარ იცნობს და მთლიანად ამოვარდნილია იგი ყოფიდან. „ბობოლას“, როგორც გარკვეული ფუნქციისა და დანიშნულების ნივთს, დიდმარხვის დროს ჰკიდებდნენ საკიდლის თავზე, სახლის ყველაზე წმინდა ადგილზე. იგი შედგებოდა ხახვის თავზე წამოცმული ინდაურის ან ბატის შვიდი ბუმბულისგან. დიდმარხვის რამდენი კვირაც გავიდოდა, ხახვს იმდენ ბუმბულს აძრობდნენ. გარდა იმისა, რომ „ბობოლას“ საშუალებით დიდმარხვის კვირებს ითვლიდნენ, ბავშვებსაც აშინებდნენ, რომ მარხვა არ გაეტეხათ.

ყვავილბატონების მოსამადლიერებელი ეპიზოდი ნაწარმოების ექსპოზიციური ნაწილია. მწერალს შევეყვართ ტრადიციულ კახურ ოჯახში და წარმოგვიდგენს ქართველ დედას, ზურია თვალთაშვილის ქვრივს – თამარს, რომელიც მოთხრობაში დედის საუკეთესო თვისებებს განასახიერებს. თამარმა, გაჭირვების მიუხედავად, ქვრივობრობით, ღირსეული ვაჟი აღზარდა. როგორც მელანიას მოთხრობე-

ბის სრული კრებულის გამომცემელი ქ. ხაჩიაშვილი აღნიშნავს, დედამ შვილს თავისი შესაფერისი, თავისუფალი, დამოუკიდებელი ცხოვრების სურვილი ჩაუნერგა (მელანია 1965: 441). როცა თამარის ვაჟმა ილამ მოჯამაგირედ დადგომა გადაწყვიტა, დედამ წინააღმდეგობა გაუწია და თქვა: „ნაცარს ავფშრუკავ და იმას ვჭამ და ილას კი მოჯამაგირედ არ დავაყენებ“ (მელანია 1920: 24). სანაქებო ღამის მეხრე დადგა ობოლი ილა, რომელიც სოფელში უყვარდათ და პატივს სცემდნენ. თუმცა მოთხრობას აქვს ტრაგიკული ფინალი: ალაღმართალ ახალგაზრდას ცილი დასწამეს და დაუმსახურებლად საპყრობილეში ჩასვეს, პატიოსანი ოჯახი დაინგრა და დაიღუპა. ბნელოდ მონათლული ილა კი ციმბირში გადაასახლეს.

„ბნელოს“ დაწერის შემდეგ, განსაკუთრებით კი საბჭოთა პერიოდში, ათეისტური პროპაგანდის პირობებში, არაერთი საკრალური ელემენტი ამოვარდა ხალხური ყოფიდან და ზოგიერთი სახელწოდება სამუდამოდ დავინწყებას მიეცა. მელანიამ, როგორც კახელი გლეხკაცობის სოციალური ყოფის უბადლო მცოდნემ, მხატვრულად გადაამუშავა ფოლკლორული სიუჟეტები, ხალხური ნეს-ჩვეულებები და მათი ერთგვარი ლიტერატურული ვერსია შემოგვინახა.

ღარიბულ გლეხურ ქოხში, რომელსაც მელანია თავის მოთხრობაში გვიხატავს, ყვავილბატონებით დასნეულებული ყმანვილი იწვა: „შუა ცეცხლის მარჯვნივ კუთხეში ენთო ბაზმა“. ავადმყოფთან ბაზმის დანთების ტრადიცია, ისევე როგორც სხვა მრავალი ელემენტი, ხალხურ ყოფაში თითქმის დავინწყებას მიეცა. ბაზმას უწოდებდნენ დანაყოფ და დასორსლებულ ნიგოზს, რომელსაც იმ სახლში ანთებდნენ, სადაც ყვავილბატონების ეპიდემია მძვინვარებდა. ხალხის რწმენით, ბატონებს დანთებული ბაზმის სუნი სიამოვნებდათ. მწერალმა მოთხრობის მოცემულ ეპიზოდში შემოგვინახა არამხოლოდ ბაზმის დანთების ნეს-ჩვეულება, არამედ ყვავილბატონების მოსამადლიერებლად აღვლენილი მთელი რიტუალი.

როგორც მოთხრობიდან ირკვევა, ხალხს სწამდა ბატონების ანგელოზის. სწორედ ამ მეტსახელით წარმოგვიდგენს მწერალი ნაწარმოების გროტესკულ პერსონაჟს – სოფლის დიაკვანს იასე ქელეხაძეს, რომელმაც ყვავილით დაავადებულ გარდაცლილებთან უშიშრად „დავითნის“ კითხვით დაიმსახურა მეტსახელი „სახადის ანგელოზი“.

ხალხური ტრადიციით, ბატონების ანგელოზი ზოგჯერ სიზმარში ეცხადებოდა სახადით დასნეულებულ ავადმყოფს. მელანიას მოთხრობაში რამდენჯერმე გვხვდება სიზმარი, რომელშიც, ერთი მხრივ, რეპრეზენტირებულია მითოლოგიური არქეტიპები, ხოლო, მეორე მხრივ, ის, როგორც კომპოზიციური ერთეული, ნაწარმოებში ემსა-

ხურება სიუჟეტის შემდგომ განვითარებას. მოთხრობის მიხედვით, ყვავილბატონებით დაავადებულმა ყმანვილმა სიზმარი ნახა, თითქოს გუდურაზე იყო და ბრმაღელიდან ერთი დიდკბილა დედაკაცი მოსდევდა, რომელსაც ის კი იყო უნდა დაეჭირა ყმანვილი, რომ ავადმყოფს გამოეღვიძა. დიდკბილა დედაკაცი ქართული თქმულებების დემონური პერსონაჟია, რომელიც, ხალხის რწმენით, სოფლის გარეთ, ღელეებსა და ხევებში ბინადრობს. სიზმარი, მოცემულ სიტუაციაში, მთავარ მოქმედ პირს ილა თვალთშეშვას საბედისწერო მომავალს უწინასწარმეტყველებს და საამისოდ ავტორი მკითხველს ამზადებს.

მელანიას ბავშვობიდან არა მხოლოდ ესმოდა ზეპირი ბრძნული გამონათქვამები, ფოლკლორული ლექსები და სიმღერები, არამედ თვითონვე იყო მცოდნე და შემნახველი ხალხური ტექსტებისა, რომლებსაც თავის მოთხრობაში საპატიო ადგილი მიუჭინა. მწერალი პირადად იცნობდა ხალხური რიტუალებისა და ლექს-სიმღერების შემსრულებლებს. მელანიას ნაწარმოებში ვხვდებით ხალხური ყოფის ღრმა ცოდნით შექმნილ მხატვრულ სახეებს: მეჩონგურეს, ხუმარას, ღამის მეხრეს. შთამბეჭდავ ტრადიციულ სურათს ქმნიან ყვავილბატონების რიტუალის შემსრულებლები: ოთხმოცი წლის შამანდუხა, მეზღაპრე და შელოცველი, ჩონგურზე უბადლო დამკვრელი, აგრეთვე, იავნანას მომღერალი და მოცეკვავე სოფლელი გოგონები.

მოთხრობაში „ბნელო“ ავტორს ჩართული აქვს იავნანას ერთ-ერთი სრულყოფილი, მითოლოგიური ელემენტებითა და სიმბოლოებით გამდიდრებული სასიმღერო ტექსტი:

იავნანა ვარდო ნანა, იავნანინაო!
აქ ბატონები მობრძანდნენ, იავნანინაო!
ბატონებისა დედასა ვარდნი უსხედან კერასა,
გვერდთ უდგა ოქროს აკვანი, ია და ვარდი ჰვეინია,
შიგ უწევს ბატონიშვილი, ბატონიშვილი ლევანი,
პირს არტყია მარგალიტი მარგალიტისა მტევანი...
იაგუნდის მარანშია ღვინო დგება ლალის ფრისა,
შიგ ალვი ხე ამოსულა, ნორჩია და ქარი ჰშლისა,
ზედ ბუღბული შამამჯდარა, იადონი მხრებს უშლისა.

(მელანია 1920: 19)

მწერალი ხალხური რელიგიური ყოფისა და სოფლის მცხოვრებთა კოლორიტული სურათის შესაქმნელად თხზულებაში ხშირად იყენებს დიალოგის ფორმას. წყაროზე შეკრებილი დედაკაცების საუბრიდან ვიგებთ, რომ სოფელ მრავლეთში უცხოვრია ქადაგ ქალს – გაზალანთ

საბედას, რომელიც წმინდა გიორგის რისხვით აფრთხილებდა ცოდვებით დამძიმებულ თანასოფლელებს. ქ. ხაჩიაშვილის აზრით, მელანიას მოთხრობაში „საფუძვლიანად და ცხოვრების ღრმა ცოდნით არის დასაბუთებული და გადმოცემული ხალხის ჩვეულებანი, სარწმუნოების მთელი ფილოსოფია, მისი გავლენა გაუნათლებელ ადამიანებზე“ (მელანია 1965: 441).

მოთხრობაში მწერალს გამოყენებული აქვს დემონოლოგიური თქმულების სიუჟეტი მოშინაურებულ ავსულებზე. მოხუცი შამანდუხა მამულაანთ ოჯახის დაქცევას ალის წყევლას მიაწერდა: მამულაანთ პაპის პაპა ერთხელ შუალამისას ცხენით შინ მოდიოდა, ბარჯისხვეთან რომ მისულა, ერთი ციკანი დაუნახავს, გამოსდგომია და დაუჭერია. გზაში ციკანი განწილ ალად გადაქცეულა. კაცს ალი სახლში მიუყვანია, ფრჩხილები დაუჭრია და მოჭრილი ფრჩხილები კერიის ქვეშ შეუნახავს. როცა ეტყოდნენ, წყალი მოიტანეო, ალი თურმე კოკებს ამტვრევდა, ხოლო როცა ეტყოდნენ კოკები დაამტვრიეო, ალს წყალი მოჰქონდა. ამიტომ მოშინაურებულ ალქაჯს მუდამ შებრუნებით ელაპარაკებოდნენ. ალიც ერთხანობა მამულაანთ ოჯახს ბეჯითად ემსახურებოდა. ერთხელ ყველანი წირვაზე წასულან და სახლში ალი და რვა წლის გოგონა დაუტოვებიათ. ალმა დასტყუა თურმე ბავშვს თავისი ფრჩხილები. როცა წირვიდან მოსულან, გოგონა სისხლში ამოსვრილი, გარდაცვლილი დახვედრიათ. იმ ღამესვე მოსულა ალი და სანათურიდან დაუძახია: – „თქვენამც დეგენწყევლოთ ცეცხლი ისე, რომ თავის დღეში აღარ აენტოსო“. იმ დღიდან მამულაანთ კერაზე ცეცხლი აღარ დანთებულა.

გადმოცემებს დათრგუნულ და მოთვინიერებულ ავსულებზე აღმოსავლეთ საქართველოს თითქმის ყველა კუთხე იცნობს. თუმცა მას პირველად მელანიას მოთხრობაში ვეცნობით. ამ თქმულების უფრო ადრეული არც ლიტერატურული ვერსია მოგვეპოვება და არც ფოლკლორული ჩანაწერი.

გარდა ამისა, მოთხრობაში „ბნელო“ ვხვდებით დემონურ არსებასთან სატრფიალო ურთიერთობის მოტივს. ეს თემა განსაკუთრებით პოპულარულია ქართულ სამონადირეო თქმულებებში, რომლის მიხედვითაც, მონადირეები ზოგჯერ დალისა და ტყაშმაფას საიდუმლო საყვარელები ხდებოდნენ. მელანიას ნაწარმოებში, შამანდუხას მონათხრობის მიხედვით, ივანეს მიუღია მზეთუნახავი ქალის სახით მოვლენილი ალის შეთავაზება. ივანე უნდა გამხდარიყო ალის საყვარელი და სამაგიეროდ ქალი მის ოჯახს საშვილიშვილო წყევლას ახსნიდა, გველისგან მოპოვებულ ნატვრისთვალსაც გაუხსნიდა და სოფელში ყველაზე

მდიდარ კაცად აქცევდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში კი, ალი ოჯახის დაქცევას არ აკმარებდა და ივანეს სადმე კლდეში გადაჩეხავდა. ივანე ალის საყვარელი გამხდარა. მისი გარდაცვალების შემდეგ ალს სატრფიალო ურთიერთობა მის უფროს ვაჟთან გაუბამს, ალის უკანასკნელი საყვარელი ივანეს შთამომავალი დათია ყოფილა. სოფელში ხშირად ამბობდნენ: „დათიას საფუტკერეში მისაწრეს, ალის კოცნიდაო“. „დათიას ვენახში ალთან წაასწრესო“. ქართული მითების პერსონაჟ დალისა და ტყაშმაფას მსგავსად, ალიც ფლობდა მომაჯადოებელ სილამაზეს. შამანდუხას სიტყვებით, „ის წყეული თურმე ისეთი იყო, როგორც ამა-მავალი მზე“ (მელანია 1920: 18).

როგორც ჩანს, მელანია კარგად იცნობდა არა მხოლოდ კახეთში გავრცელებულ თქმულებებს, არამედ დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორულ რეპერტუარსაც, რომლის მხოლოდ მცირე ნაწილი იყო ცნობილი და გამოქვეყნებული „ბნელოს“ დაწერის პერიოდში.

დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული თქმულებები კუდიანთა და სხვა დემონურ არსებათა შეკრების ადგილად ტაბაკელას, იგივე ტაბაკონის მთას ასახელებს, სადაც ავსულთა უფროსს, როკაპს, თავისი ტახტი ედგა და კუდიანების ღამეს ხელქვეითებისგან ანგარიშს იბარებდა. მელანიას მოთხრობაშიც კუდიანების ღამეს დათია და ალი ტაბაკელაზე მიდიოდნენ, იქ ქაჯებთან და ქალატურებთან კატებით ჯირითობდნენ. მართალია, ალთან სასიყვარულო ურთიერთობით მამულაანთ სახლი ხვავითა და ბარაქით ივსებოდა, მაგრამ დათიას საყვარელ ალის სხვა აღქაჯები ნაკიდებიან, როგორ თუ ჩვენი დოვლათი სხვაგან მიგაქვსო და ჩხუბში მოუკლავთ. ამის შემდეგ მამულაანთ ოჯახის საქმე უკუღმა წასულა. როგორც სოფელში ამბობდნენ, მამულაანთ ეშმაკებმა მისცეს ცხოვრება და ისევ მათ წაიღესო.

მელანიამ ქართულ მწერლობაში პირველმა შემოიტანა და ლიტერატურულად გადაამუშავა დემონოლოგიურ თქმულებათა შემდეგი სიუჟეტები: ავსულებთან შეხვედრა, მოთვინიერებული ავსული და მისი წყევლა, ეშმაკების ფერხული, წმინდა გიორგის სახელით ეშმაკების დანყველა, ნატვრისთვალის მოპოვება, დემონურ არსებასთან სატრფიალო ურთიერთობა, კუდიანთა შეკრება ტაბაკელას მთაზე, ბარაქის დაღევა. თუმცა მელანია სიტყვასიტყვით არ მიჰყვება ხალხურ თქმულებათა სიუჟეტებს. მაგალითად, მის მოთხრობაში იღუპება დათიას საყვარელი ალი. ფოლკლორულ ტექსტებში კი პირიქით, დემონური პერსონაჟები ალი და ტყაშმაფა თვითონ ღუპავენ თავიანთ საიდუმლო საყვარლებს, ხოლო ბარაქა, რომელსაც ისინი ადამიანებს უნანილებენ, ქრება. დემონურ არსებათა მიერ მონიჭებული კეთილდღეობა დროებითია, ეფემერული და საბოლოოდ დაღუპვის მომტანი.

ნაწარმოებში გვხვდება საყოფაცხოვრებო-ნოველისტური ზღაპარი, რომელსაც ბატონების რიტუალის შემსრულებელი გოგონების თხოვნით ოთხმოცი წლის დედაბერი შამანდუხა ყვება. მართალია, „ბრმა ხემნიფის ზღაპარი“ მოთხრობის ორგანულ ნაწილს არ შეადგენს და, უფრო მეტიც, ხელოვნურად არის ჩართული მხატვრულ ნაწარმოებში, მაგრამ მელანია ზღაპარს ხალხში გავრცელებული, ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი დასაწყისი პოეტური ფორმულით წარმოგვიდგენს:

ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, ჭალას ჩიტი მამკვდარიყო;
მალლა შავდე, გამხმარიყო, ჩამოვიდე, დამბალიყო;
დიდსა ქვაბში არ ეტევა, პატარაში ლალი იყო;
ასმა კაცმა ვერ შეჭამა, ერთი კაცის ლუკმა იყო“.
(მელანია 1920: 20)

მოთხრობა „ბნელო“ გამოირჩევა ღმერთის სახელისა და დალოცვის სიტყვების ხშირი ხსენებით, რომელიც, ერთი მხრივ, მისი ავტორის ქრისტიანულ მრწამსს გამოხატავს. მეორეც, სრულიად რეალურ ეპოქალურ სურათს აღადგენს. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ხალხური მეტყველება გამოირჩეოდა ქრისტიანული ლექსიკის სიმდიდრით, ყოველდღიურ მეტყველებაში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ლოცვით ფორმულებს. მელანიას მოთხრობაში გამოყენებული აქვს ძილის წინ სათქმელი ხალხური ლოცვები, რომელიც „ბნელოს“ განუმეორებელ მხატვრულ ეფექტს ანიჭებს. ზღაპრის დასრულების შემდეგ ოქროულას ბნელ ქოხში, სადაც ბატონებით დაავადებული ყმანვილი იწვა, ლოცვები ისმოდა:

დავწვები დამეძინება,
პირჯვარი დამენერება:
ცხრა ხატი, ცხრა ანგელოზი
სულ თავით დამეფინება.
(მელანია 1920: 22)

აღსანიშნავია, რომ მელანიას ცალკეული ფოლკლორული ნიმუშები, განსაკუთრებით ხალხური ლექს-სიმღერები უცვლელი სახით შემოაქვს თავის მოთხრობაში. ამ მხრივ აღსანიშნავია ღამის მეხრეთა სიმღერა, რომლის ფოლკლორული ვერსიები არც თუ მრავლად გვხვდება ზეპირსიტყვიერების კრებულებსა და საარქივო მასალებში:

უხერხული გუთნის დედა
მეხრეებს ემუქრებოდა,

ცოტა მხვნილი და მთესველი
მაღალ ღმერთს ემდურებოდა.
(მელანია 1920: 36)

მელანიამ თავის შემოქმედებაში ფართოდ გაუხსნა გზა ფოლკლორული სიუჟეტების გამოყენებას. ხალხური წეს-ჩვეულებები, რიტუალები და ლექს-სიმღერები მელანიას მოთხრობაში გამოყენებულია თხზულების ძირითადი თემის გასაშლელად, აგრეთვე, ნაწარმოების რეალისტური ფონის გასაძლიერებლად, ხალხური ყოფისა და პერსონაჟთა მხატვრული სახეების შესაქმნელად.

ფოლკლორული ელემენტების საშუალებით ავტორი XIX სა-უკუნის მეორე ნახევრის კახური სოფლის კოლორიტულ სურათს გვიხატავს და სრულყოფილად წარმოგვიდგენს მოთხრობაში ასახულ ეპოქას. თხზულება საყურადღებოა, აგრეთვე, ენობრივი თვალსაზრისით. „ბნელოს“ პერსონაჟთა მეტყველება ეფუძნება თითქმის მივიწყებულ ხალხურ ლექსიკასა და იდიომატურ გამოთქმებს, რომლებიც რამდენიმე ათეული წლის წინ ჯერ კიდევ გაისმოდა კახურ დიალექტზე.

დამონეშაანი:

მელანია 1920: მელანია (ნიკოლოზ ნათიძე). *ბნელო* (მოთხრობა). მე-2 გამოცემა. ტფილისი: წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა 195, 1920.

მელანია 1965: მელანია. *ქედნის ღულუნი* (მოთხრობები). წიგნი შეადგინა, ბოლოსიტყვაობა, ბიბლიოგრაფია და სიტყვების ახსნა დაურთო ქ. ხაჩიაშვილმა. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965.

TATIANA MEGRELISHVILI

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

Author and Comprehension of the Past: Zahar Prilepin`s Reflections

The survey of the literature of the beginning of the XXI century shows that one of the cornerstones in the Russian literature of postmodernism, including the texts of other aesthetical and ideological trends (neoavangard, hyper-naturalism, the continuation of modernism, postrealism and so on) remains artistic compre-

hension of the totalitarian past. In our paper we will make an attempt to identify and describe, against the background of the literary tradition, the specific features of ideological and artistic dominants in reflection of the theme “crime and punishment”, which is most important for Russian culture, on the example of a novel “Abode” by Z.Prilepin.

Key words: Zahar Prilepin, Reflection, Narrative

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Грузинский технический университет

Автор и осмысление прошлого: рефлексии Захара Прилепина

Как известно, литературная традиция – передача художественного опыта от поколения к поколению, его творческое преломление в истории литературы. Подобное преломление не обязательно проявляется на каждом этапе развития литературного процесса: литературные традиции различны по степени устойчивости. И если одни удерживаются в литературе относительно недолго, другие, трансформируясь, переходят из одной культурной эпохи в другую.

В русской литературе к устойчивым традициям относятся художественные традиции изображения «сквозного» для русской литературы мотива «преступление и наказание» (мотив каторги; наказания за преступление, пусть даже мнимое; лагерная тематика). И сегодня, когда на смену литературе постмодернизма пришли тексты иного эстетического и мировоззренческого выбора, представляется важным выявить и изучить трансформации, которые претерпевает традиция изображения этого мотива в нарративных практиках современной российской прозы. Это позволяет полнее осмыслить особенности мировоззренческих и художественных доминант отображения мотива «преступление и наказание», своеобразно преломившегося в романе Захара Прилепина «Обитель» (2014).

Действие романа З.Прилепина разворачивается в конце 1920-х годов, в период постепенного «вползания» России и всей Европы в «тоталитарный соблазн», эпоху начала расцвета классической формы тоталитарной культуры – сталинского режима. Поэтому важным представляется осмысление функционирования культурных форм тоталитарного хронотопа, сопягающегося в контексте русской художественной литературной традиции

и отразившегося в романе в форме мотива «преступление и наказание». Присуждение роману «Обитель» премии «Большая книга» (2014 г.) вызвало широкую дискуссию в читательской среде и в сообществе литературных критиков. Эта дискуссия обнажила в числе прочего один важнейший, как думается, момент: повествуя о событиях в СССР конца 1920-х годов, роман «Обитель» своим острием направлен в современную российскую действительность именно феноменом осмысления тоталитарного хронотопа¹.

Уже не раз исследователями отмечался факт, обнаруживающийся в современной русской литературе – ностальгия по СССР (Литовская 2011: 390-425). Феномен актуализации ностальгических переживаний советского историческо-социального, культурного опыта в романе Прилепина проявляется в рефлексии по поводу определенного социо-культурного состояния, стремлении разглядеть «портрет русского человека»². Вопрос о феномене русского сознания решается при помощи конструирования нарратива, в котором центральное место занимает мотив «преступления и наказания».

Как известно, в русской литературе мотив «преступления и наказания» намечается еще в «Моцарте и Сальери» А.Пушкина, однако литературная традиция его изображения закладывается в «Записках из Мертвого Дома» Ф.Достоевского, для которого это произведение стало обобщением собственного опыта жизни на каторге. Классик мировой литературы определяет в нем несколько важным тем, которые в трансформированном виде выявляются и в романе З.Прилепина «Обитель». Попробуем очертить круг этих тем.

Как известно, «Записки из Мертвого дома» впервые в творчестве писателя ставят вопросы о причинах преступления, исследуют психологию преступника — темы, которые займут столь важное место в романах и повестях позднейшего Достоевского. С 1840-х годов главные объективные причины преступлений Достоевский видел в несовершенстве общественных условий, в конфликте между личностью и обществом. После приобретения тяжелого личного опыта контактов с каторжанами Достоевский в «Записках» уже выражает недоверие к «теории среды»: *«Пора бы нам перестать апатически жаловаться на среду, что она нас заела. Это, положим, правда, что она многое в нас заедает, да не всё же, и часто иной хитрый и понимающий дело плут преловко прикрывает и оправдывает влиянием этой среды не одну свою слабость, а нередко и просто подлость, особенно если умеет красно говорить или писать»* (Достоевский 1988-1996: 372). «Теория среды», выдвинутая французскими материалистами, приводит, как

пишет Достоевский, к тому, «*что чуть ли не придется оправдать самого преступника*». Впоследствии «философия среды», взаимоотношения между личностью и обществом будут особенно интересовать писателя. Эти темы прозвучат в художественных произведениях Достоевского и в его публицистических статьях, где автор вступит в полемику со сторонниками «теории среды». Достоевский противопоставит им идею нравственной ответственности личности за все содеянное.

В романе «*Обитель*» вопрос о нравственной ответственности личности за свои деяния становится одной из пружин движения нарратива. Главный герой, имя и фамилия которого родственны герою Достоевского – в «*Записках*» повествование ведется от имени вымышленного персонажа Александра Петровича *Горянчикова*, а у Прилепина главный герой носит имя *Артем Горяинов*, – оказывается в исправительно-трудовом лагере, расположенном в Соловецком монастыре, за убийство собственного отца, которого они с матерью застали однажды в доме с любовницей (ср. мотив преступления Горянчикова – убийство жены из ревности). Оба персонажа – дворянин и выходец из среды интеллигенции – противопоставлены основному контингенту заключенных. Оба героя, наблюдая жизнь заключенных, движутся по пути познания человеческих характеров и самопознания. Артем Горяинов, проходя через испытания лагерем, движется по пути превращения типичного «маленького человека» советской эпохи в личность, способную пройти свой путь «*хождения по мукам*» и возвыситься над собой (ср. сцену наказания заключенных, когда Горяинов добровольно выходит из строя, чтобы спасти Галину). Таким образом Прилепин вслед за Достоевским опровергает идею, высказанную еще Ч.Ломброзо, что человек биологически предрасположен к преступлению – идею, лежащую в основании понимания природы личности преступника.

Носителем идеи о биологической предрасположенности человека к преступлению в романе Прилепина выступает сама система, создавшая СЛОН, и один из авторов и идеологов этой системы Федор Эйхманис. Следуя горьковскому очерку о Соловках, персонаж Прилепина утверждает, что Соловки – не пыточная камера нового государства, а его химическая лаборатория, завод по переплавке человеческого материала в новый биологический вид. Зачем? А затем, чтобы создать нового человека взамен тех, которые виновны – априори виновны, потому что все прежнее общество виновато и порождает виновных: «*Соловки – прямое доказательство, что в русской войне виноваты все: что, ротные и взводные из «бывших» доброй чекистских?»*⁴; «*И мы роем, своими руками зарабатываем средства,*

чтоб всем было по нраву! Потому что того, что присылает Москва, хватило бы вам только на гробы! И правильно! Надо уметь зарабатывать самим, мы не в раю. А чего вы хотите – вся страна так живет! Страну ждет война! Из мужика дают все соки! Из пролетариата – дают! А вас нужно оставить в покое?» (Прилепин 2014: 273). И если Достоевский всматривается в толпу разбойников и убийц, и постепенно мрачные картины первых глав «Записок...» уступают место образам, написанным иными красками: *«Люди везде люди. И в каторге между разбойниками я, в четыре года, отличил наконец людей»*, – писал Достоевский брату в письме от 30 января – 22 февраля 1854 г., то у Эйхманиса Прилепина мысль движется иначе. Достоевский в главе «Представление» опровергает мысль о природной, биологической предрасположенности человека к преступлению. Он – *«несчастный»* (как называет преступника народ), а не прирожденный злодей и убийца. Достаточно позволить людям пожить не *«по-острожному»* – и человек нравственно изменится. У героя Прилепина логика другая: человек способен измениться только после того, как он поживет *«по-острожному»*. Потрясающая по силе воздействия на читателя сцена, когда загнанных в церковь людей по звону колокольчика выводят на расстрел, а они перед лицом смерти обнажают свои души в покаянии и признаются в собственных грехах, является значимой: это не столько подтверждение теории Эйхманиса о биологической предрасположенности человека «старой формации» к преступлению, сколько покаяние перед лицом близкой смерти: *«Какое богатство у меня! Весь как в репьях! Как в орденах! Да есть ли такой грех, которого не имею?»*

– Я зарезал жену!...

– Расстрелял жидка! – прохрипел еще один.

– Боже мой, я ограбил и убил старуху! – сознался третий.

– Задушил ребенка! Помилуй! Всеблагой! Молю!» (Прилепин 2014: 563).

«Ведь и не одни невинные здесь собрались... да не каждый даже себе признается, с какой виной он сюда пришел». «Каждый человек носит на дне своём немного ада», – приходит к выводу Артем. А потому и само наказание лагерем кажется оправданным как необходимый компонент превращения в «нового человека» тех, кого на свободе называли «домушники, взломщики, воры-отравители, железнодорожные воры и воры вокзальные, воры велосипедов и конокрады, воры-церковники, магазинные воры, воры при размене денег - которые зовутся вздерщики, воры, которые обкрадывают гостей своих подру-проституток, содержатели малин и притонов, скупицики краденого, фармазоны, <...> А пишут ведь, что здесь сидят и принимают

муку крестную лучшие люди России. А ты, Артем, между прочим, знаешь, что чекистов тут сидит больше, чем белогвардейцев? Нет? Так знай!» (Прилепин 2014: 274). Читая роман, сложно согласиться с одним из критиков: «Внешний сюжет романа – ссоры Горяинова с блатными, несколько чудесных спасений, лазарет, спортивная рота, влюбленность в особистку Галю, попытка к бегству, новый срок и гибель от руки блатного в тридцатом году, когда Артем уже превратился в полуживотное-получеловека, ни во что не верящего и никому не доверяющего. Это довольно страшная – хотя далеко не такая страшная, как подлинная соловецкая реальность из документальных свидетельств – история расчеловечивания» (Жарова 2014). Думается, Прилепин в романе следует за Достоевским.

Возникая во второй части «Записок», тема наказания у Достоевского понимается только как внешнее, юридическое, а не внутреннее, нравственное наказание. Писателя волнует жестокость, бессмысленность наказания, вопрос о соразмерности наказания и вины преступника. Мотив добровольного страдания, идущий из раскола, также впервые звучит в творчестве Достоевского в «Записках из Мертвого дома» – в рассказах о старике старообрядце, у которого *«было свое спасение, свой выход: молитва и идея о мученичестве»*, и об арестанте, начитавшемся Библии и решившем убить майора, чтобы найти *«себе исход в добровольном, почти искусственном мученичестве»*. Одно из основных требований *«бегунов»* – *«принять страдание»* – Достоевский распространял впоследствии на весь русский народ, жаждавший страдания *«искони веков»* («Дневник писателя», 1873, гл. V. «Влас»). Арестант, кинувшийся с оружием на начальство и *«принявший страдание»*, появляется вновь в романе «Преступление и наказание», где идея страдания, которым все очищается, станет одной из главенствующих. В «Записках» же *«добровольное страдание»* рассматривается лишь как форма протеста личности, доведенной до отчаяния.

Схожие компоненты разработки темы мы обнаруживаем и в романе Прилепина. Разумеется, прямого следования логике Достоевского у Прилепина нет: он предлагает читателю ряд аллюзий, коннотативно соотносимых с самой традицией воплощения темы. Составляющими этого ряда становятся:

- локус места – Соловецкий монастырь;
- сложный символ-реалия, олицетворяющий свободу и соотносимый с орлом у Достоевского, – чайка;
- идея о мученичестве, воплощенная в судьбах героев.

Рассмотрение каждого из них демонстрирует как моменты сопряжения, так и отличия от традиции.

Соловецкий монастырь не просто место действия романа Прилепина. Это и глубинный символ: еще с XV века эти места становятся обиталищем монахов. Удаленность от суетной светской жизни привлекала на Соловки тех, кто искал отшельничества и духовного совершенства. В истории монастыря противостояние с властью, стояние за антиниконианский канон, противостояние внешним врагам, острог. Именно последнюю ипостась Соловков актуализировали большевики, создав на архипелаге СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения. Именно локус места вынесен в заглавие романа: «*обитель*: устар.то же, что монастырь. ♦ Трудные у нас годы настали, государь! И в божьих **обителях** опальным укрыться нельзя. А.К.Толстой, «*Князь Серебряный*», 1842—1862 г.; устар., высок. Или *иутл.* жилище, место проживания ♦ Одну половину времени князь Андрей проводил в Лысых Горах с отцом и сыном, который был еще у няnek; другую половину времени в богучаровской **обители**, как называл отец его деревню. Л.Н.Толстой, «*Война и мир*», 1867-1869 г.» (Национальный корпус русского языка).

Пространственно-временные координаты романа задают особую тональность нарративу, которая косвенно маркирует Соловки как значимое для художественного пространства текста «место разворачивания смыслов», коррелирующее с реальным пространством лагеря. Одновременно в романе это и определенная проблема и сюжет, характерные для русской литературы. Таким образом, в авторской картине мира З.Прилепина пространство Соловецкого монастыря – *обители* – интерпретируется творческим сознанием автора как определенная модель реального мира и как инвариантная модель, являющаяся содержательной формой одного из пространственных национальных концептов: локус тюрьмы, каторги, сталинского лагеря – пустынь, место духовного подвига. По мере движения нарратива пространство рассматривается автором с различных позиций: природа как творение, человек и природа, природные реалии и их интерпретация, компоненты ландшафта (лес, море, озеро и т.д.), место основания лагеря-обители как место ужаса и беспросветного одиночества, внутреннее пространство лагеря-обители, лагерьный сад, лагерь как модель представлений определенного сознания о Рае и т.д. Все эти компоненты художественного пространства, на которые хочется сейчас только указать, могут стать предметом специального исследования. Важным представляется сопряжение в романе двух компонентов нарратива, связанных с пространством действия, – Соловецкий монастырь как место действия в романе, Соловецкий монастырь как исторический фон определенного социокультурного явления (веками слагавшаяся тюрьма). Таким образом,

можно в том числе рассуждать о гештальт-функции в романе Прилепина, связанной с образом лагеря-обители.

Своё особое понимание трагических событий и, соответственно, свой подход к художественному их отображению З.Прилепин объясняет в одном из интервью. «<...> *Всё таки не тот шаламовский кошмар, еще была романтическая установка на возможность перековки человека, и там наряду со всякими зверствами происходили вещи совершенно фантазмагорического толка*» (Горбачев 2014) - это об идее СЛОН. Не отменяя ужаса лагерей («*Конечно, я ни в коем разе не собирался выступить в качестве адвоката лагерей, боже упаси*»), З.Прилепин четко разграничивает для себя Соловки и будущий ГУЛАГ: «*Я перечитал всего Шаламова, "Архипелаг ГУЛАГ". Но я совершенно четко для себя понял, что тут и лагерь другой, и акценты другие. Это не те лагеря*» (Горбачев 2014). Видимо, автор имеет в виду идею лагеря-лаборатории. И здесь хотелось бы дать некоторые уточнения.

А.Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ» обратился к теме Соловков как экспериментального места-лаборатории по созданию новых – «перекованных» – людей. Разумеется, в его книге развенчивается, разоблачается антигуманность подобной идеи. Не случайно автор вспоминает о посещении Соловков М.Горьким, о человеческой реакции последнего («*Горький вышел из барака, заливаясь слезами*») и бесчеловечном отчёте: «*И напечаталось, и перепечаталось в большой вольной прессе, нашей и западной, от имени Сокола-Буревестника, что зря Соловками пугают, что живут здесь заключённые замечательно и исправляются замечательно*» (Солженицын 1990: 45). Для Солженицына Соловки скорее лаборатория по отработке ГУЛАГовской системы, «прародитель» будущего ГУЛАГа («*Так многое из будущего опыта уже было найдено на Соловках!*»).

З.Прилепин пытается понять, почему именно Соловки расценивались как лаборатория, некий эксперимент. И он пристально всматривается в самих заключённых, в их жизнь, в их преступления. Одновременно З.Прилепин изучает сами методы «перековки». Он показывает, что, помимо тяжелых общих работ, в лагере есть и другие, менее тяжелые занятия. Работает библиотека, существует театр, в котором играют сами заключенные, проводится спартакиада, ведется исследовательская работа флоры и фауны и т.д. И понятно, что олицетворением идеи Соловков становится «руководитель» Соловецкой лаборатории – начлагеря Эйхманис.

Прилепин не скрывает своей художнической симпатии к этому человеку, рассказывая о его бурной жизни и деятельности в послесловии. Говоря о биографии этого человека, автор называет её одновременно «*чудовищной*» и «*ошеломительной*» (Прилепин 2014: 733). Для Солженицына Эйх-

манис важен, но не как личность. Автор упоминает о нём в посвященной Соловкам главе всего один раз, когда речь идет о смене начальства в лагере: *«После тех расстрелов сменился начальник СЛОНа: вместо Эйхманса – Зарин, и считается, что установилась эра новой соловецкой законности»* (Солженицын 2014: 46). Солженицын отстаивает мысль о закономерностях развития постреволюционных обществ. О том, что, завертевшись, колесо революционной истории приводит в движение социальные механизмы, не всегда зависящие от конкретной личности. Эйхманис – один из винтиков революционной машины, чье место легко могло быть заменено. Но смена начальника не приводит к улучшению, а напротив – к ухудшению жизни в лагере. После смены начлагеря Соловецкий лагерь начинает приобретать черты будущего ГУЛАГа. Новый начлагерь – Ногтев, вводит для заключенных единую форму. Уже только эта деталь указывает на то, что Соловки начинают превращаться в ГУЛАГ, утрачивают свой особой статус.

Однако, по Прилепину, – эксперимент был. Был, но не удался. Главного героя система ломает, что свидетельствует о ложности идеи перековки: *«Всё в лице Артёма стало мелким: маленькие глаза, никогда не смотрящие прямо, тонкие губы, не торопящиеся улыбаться. Мимика безразличная, стертая. Не очень больной, не очень здоровый человек»* (Прилепин 2014:686). Если сопоставить приведенные выше кодовые коннотации, которые установились в русском культурном сознании, – пустынь, место духовного очищения – высвечивается еще один важный компонент нарративных стратегий Прилепина: автор рассматривает эти кодовые компоненты сквозь призму «идеи» большевизма, чем сопрягается с одной из центральных тем проблематики прозы Достоевского – ролью и властью «идеи» над душой человека.

В романе жертвами «идей» становятся как палачи, так и их жертвы. Достоевский в *«Записках»* стремится проникнуть в психологию не только жертвы, но и палача, задается вопросом о возникновении палачества, трактует эти явления в этико-философском смысле. *«Свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке»*, – утверждает Достоевский. *«Но не равно развиваются звериные свойства человека»*, – добавляет он и рассматривает два рода палачей – подневольных и добровольных. И плац-майор, ставший палачом по велению «закона», как ярый его блюститель, и экзекутор Жеребятников, своего рода «утонченнейший гастроном в исполнительном деле» – оба являются подтверждением того, что палачом ствновятся. *«Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую»*, – заключает писатель (ч. II. Гл. III).

В романе «Обитель» палачами делаются в силу того, что эпоха порождает подобные проявления личности. В романе палачами в равной мере являются как охранники лагеря, так и заключенные: белые офицеры, уголовники и интеллигенты (вспомним сцену покушения на Эйхманиса заключенным Мезерницким). Идея палачества и права на суд невольно актуализирует в сознании читателя *«право на кровь по совести»*, право сверхчеловека (übermensch) на уничтожение недочеловека (Untermensch) – у Прилепина эти черты эпохального сознания приобретают парадигматический характер. Главные герои романа – Галина Кучеренко и Артем Горяинов – также составляют пару «палач-жертва», включенную одновременно сложный любовный треугольник, в котором участвуют два палача (Эйхманис и Галина) и одна жертва (Артем), а в итоге все участники этого треугольника оказываются жертвами: Галина и Артем погибают в лагере, о расстреле Эйхманиса читатель узнает в финальных сценах романа.

Тема *«воли»* возникает у Достоевского в первой главе «Записок». Она переплетается с темой денег. Без денег нет могущества и свободы. Размышления об этом Достоевский продолжит в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (*«Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона?..»* (Достоевский 1988-1996. Т.4), а затем и в своих последующих романах (*«ротишьдовская»* идея и тема независимости героя, в «Подростке», к примеру). Романтизация *«воли»*, которая кажется обитателям острога вольнее, чем есть на самом деле, приводит к побегам, бродяжничеству. Напоминанием о порыве к свободе, живущем в душе каждого арестанта, являются главы «Каторжные животные» и «Летняя пора». Природа символизирует здесь единение человека с общей жизнью, рассматривается как предвестница *«воли»*. Символом живой жизни становится орел, выпускаемый на волю; история его осмысливается глубоко трагически и многозначно.

У Прилепина сложным символом-реалией *«воли»* являются чайки. С учетом того факта, что, как свидетельствуют все мемуаристы, в Соловецком лагере одним из наказаний для арестантов было считать вслух чаек, становится понятным, почему арестанты так их ненавидят. С другой стороны, приказ начлагеря Ногтева убить всех чаек вкпе с остальными его приказами рассматривается как убийство всякой надежды на свободу для арестантов. Природа у Прилепина рассматривается как часть враждебного заключенному пространства, состоящая как бы в сговоре с палачами. Особенно ярко это видно в сценах, описывающих побег из лагеря Галины и Артема, а также в сцене на балунах.

Тема «воли» интересным способом переплетается с темой денег. Но в романе Прилепина мысль героев Достоевского о невозможности свободы без денег доказывается лагерным бытом. Лагерь разделен как бы на две части. В одной, из которой главному герою удастся выбраться на время, заключенные не имеют права не только на оплату труда, но и на нормальные условия содержания. Во второй части лагеря, расположенной отдельно, заключенные пользуются большей свободой, имеют деньги и могут делать покупки в лагерьном магазине, что главному герою кажется верхом радости и блаженства. Купив колбасы на подаренные ему три рубля, он чувствует себя почти что Ротшильдом.

Весь комплекс лагерной жизни представлен в свете всеобщего мученичества. Не случайно никто из персонажей романа не обретает иной судьбы, кроме мученической смерти. Исключение составляет дед рассказчика, прошедший путь мученичества и уцелевший. Остальные герои его рассказов (а нарратив строится как бы по воспоминаниям деда рассказчика) погибают.

Одна из основных художественных идей «Записок из Мертвого дома» – стремление Достоевского в каждом из обитателей острога *«откопать человека»*, выявить ценность и неповторимость его человеческой индивидуальности, которую не смогли убить жестокость и обезличивающее влияние царской каторги. Если в ранних и позднейших произведениях Достоевский анализирует мельчайшие движения души героя, особое внимание уделяя деталям, то в «Записках из Мертвого дома» образ создается скупыми, но очень выразительными средствами.

В романе Прилепина используется тот же прием построения образов. Так, Афанасьев описывается как последний поэт-романтик, владычка Иоанн – как человек с Богом в душе, Галина Кучеренко – как носитель одной из распространенных в начале XX века гражданских позиций образованной части российского общества, перешедшей на сторону революции, видящей в ней торжество «правды и справедливости».

Таким образом, можно дополнять ряд приведенных моментов сопереживание и расхождения нарративных стратегий Прилепина с художественной традицией. Однако хочется поставить вопрос: каковы особенности мировоззренческих и художественных доминант отображения тоталитарного хронотопа в романе Прилепина? В романе лагерь, расположенный в бывшем монастыре, выполняет функцию *сакрального пространства*, как было показано выше, превращенного в пространство действия новой культуры (спортивные соревнования, самодеятельный театр, сад и т.д.).

Это пространство разделено на сакральный центр (верхняя зона) и пространство тоталитарной повседневности (тяжелые работы, бараки нижнего лагеря, страшная Секирка) – эзотерический «тоталитарный топос» (Римский 2005). Перед нами как бы двоящийся мир, в котором в любой момент друг может обернуться доносчиком (ср. поведение Афанасьева по отношению к Артему), революционный эксперимент по созданию нового человека – местом рабского труда заключенных. Нарратив строится таким образом, что становится очевидным: в обществе, где возможно подобное, неизбежен конфликт экзотерического и эзотерического пространств, в дыру репрессивно-тоталитарного пространства проваливаются как топос (Соловки, природа), так и человек (стать заключенным, оказаться на Соловках может в принципе любой человек, что и отображается в романе судьбами Мити Щелкачева, Бориса Лукьяныча и прочих заключенных). Одновременно «тоталитарное время причудливо слагается из синкретического наложения исторического времени просветительно-модернистского проекта и традиционного мифологического времени в некий извращенный, *антимирный хронос*, характеризующийся *безвекторностью*, хаотичностью под маской упорядоченности, направленностью в *никуда*, в дурную бесконечность» (Римский 2005).

В романе «Обитель» все персонажи могут быть разделены условно на конформистов и авторитариев, между которыми располагается Артем Горяинов – бунтарь. Эти три типа личностей, представленных в романе, оказываются так или иначе включенными в процесс создания нового человека, образ которого был определен как «колесико и винтик» огромной тоталитарной машины. Однако весь роман служит опровержением этим устремлениям. Даже в чудовищных условиях несвободы лагеря героя находят много способов обретения пусть частичной, но свободы.

Таким образом, роман «Обитель», в вступающий в литературный диалог с традицией изображения тоталитарной реальности, свидетельствует о том, что в современной русской литературе лагерная тема ещё далеко не закрыта. Обращение к подобной тематике современных писателей демонстрирует новое ее звучание, открывает новые аспекты, новые грани. Авторская рефлексия З.Прилепина, следуя традиции русской классической литературы, открывает новые грани видения темы современным художественным сознанием.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Интересно отметить понимание важности данного вопроса применительно к процессам осмысления на уровне гуманитарного знания и привести показательное высказывание В.П. Римского: «В большинстве современных исследований отмечается мифопорождающая потенция тоталитарной культуры, миф рассматривается в качестве основной знаково-символической системы и способа личностного бытия в тоталитарном жизненном мире. Миф служил легитимации политического режима, сложению нового социума, становлению превращенной формы эксплуатации человека посредством идеологического продуцирования «энтузиазма». <...>

При всем трагизме пережитой нами эпохи надо отдать ей должное, что она впервые не только предоставила рупор, чтобы прозвучали анонимные «голоса из хора» (Н.Н. Козлова), но грозно предупредила человечество: каждый человек имеет право на самость <...>. Другое дело, что эта великая идея, рожденная еще в «осевой период» человеческой истории, в нашем мире приобрела уродливые черты и далека от реального осуществления. Вся трагедия эпохи и заключалась в том, что тоталитарная мифология для того и создавалась, чтобы не только эффективно управлять безликим человеком массы. Она желала *сознательного* строительства тоталитарного космоса. Научно-рациональная сторона тоталитарного мифа, его «наррадиigma» требовала определенного уровня *рефлексии* – и в этом еще одно принципиальное отличие тоталитарной идеологии. При тоталитаризме производство и потребление, сама система зависят от эффективности идеологических технологий и адекватности мифологического социокода, от степени репрезентативности тоталитарной культуры и идентификации индивида» [Римский 2005].

2. З.Прилепин о романе «Обитель»: «Я более чем удовлетворен. На самом деле этот роман о современности. – На фоне событий первых десятилетий XX века я создал психологический портрет русского человека, который не изменился за последние сто лет. В этом произведении я на самом деле говорю о последних событиях жизни страны» (Веденева 2014).

ЛИТЕРАТУРА:

Римский 2005: Римский В.П. *Ментально-антропологическая феноменология тоталитаризма* [<http://phenomen.ru/forum/index.php?showtopic=124>]

Литовская 2011: Литовская М.А. *Советская империя как тема современной литературы – Ностальгия по советскому*. Коллективная монография. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011, 514С.

Веденеева 2014: Веденеева Н. *Захар Прилепин: «Обитель» – это роман не о ГУЛАГе, а о современной России* [<http://www.mk.ru/culture/2014/11/25/zakhar-prilepin-obitel-eto-roman-ne-o-gulage-a-o-sovremennoy-rossii.html>]

Достоевский 1988-1996: Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого Дома. Достоевский Ф.М. *Собрание сочинений в 15-ти томах. Т.3.* Ленинград: «Наука». Ленинградское отделение, 1988—1996, с. 205-481.

Прилепин 2014: *Захар Прилепин. Обитель.* Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 746, [6].

Жарова 2014: Жарова В. Книга Захара Прилепина «Обитель»: расчеловечивание и жертва системы. *Собеседник.ru от 10 мая 2014.*

Национальный корпус русского языка: *Национальный корпус русского языка* [[http://search1.ruscorpора.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%EE%E1%E8%F2%E5%EB%FC](http://search1.ruscorpورا.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%EE%E1%E8%F2%E5%EB%FC)]

Горбачев 2014: Горбачев. А. *Захар Прилепин: Я чувствую живую радость, от того что опять вызвал бешенство.* <http://vozduh.afisha.ru/books/zahar-prilepin-russkiy-chelovek-neizmenen-v-etom-zalog-ego-sushchestvovaniya/> – 13.11.14.

Солженицын 1990: А. И. Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ: Опыт художественного исследования: в 3т. *А.И. Солженицын. Т. 2.* М.: Новый мир, 1990, 464 с.

SABA METREVELI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Woman and Love in Totalitarian Literature Discourse

The Soviet literature discourse followed the general partisan lines and thus reviewed and revised traditional values, reconsidered natural themes and concepts, which were an embedded part of the Georgian literature. Every piece of work in culture had a party stamp and nothing survived unscathed. Consequently, the role of and place of woman was re-evaluated, the vector of venerating women changed and everything was viewed from the single lenses – preserving of and committing to revolutionary achievements. Love became alien feeling and became secondary. Political conscious of the couples became primary consideration since loving opponent social class was declared a crime.

Key Words: *Silibistro Thodria; Woman; Beloved; Tamar.*

საბა მებრეველი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ქალი და სიყვარული საბჭოთა ტოტალიტარიზმის ლიტერატურულ დისკურსში

მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან ქართულ მწერლობაში ნამოჭრილმა ახალი ადამიანის, – გმირის პრობლემამ იმთავითვე სერიოზული საფიქრალი გააჩინა, რადგან უცებ გაჩნდა რევოლუციის ზედმეტი ადამიანის პრობლემაც. „კომუნისტური ახალი ადამიანი კოლექტივის მოჯამაგირე უნდა ყოფილიყო, დაუფიქრებლად მზად – მკვლევლობისა და მძარცველობისთვისაც, დაკარგული უნდა ჰქონდეს სინდისის ქენჯნის უნარიც“ (ბაქრაძე 1990: 167). ახალი ადამიანი უსიცოცხლო, დაუნდობელი, ყოველგვარი ღირსებისაგან დაცლილი, მექანიკური არსება იყო, უსათუოდ სისტემის ყურმოჭრილი მონა. ამის დამადასტურებელია გიორგი მუშიშვილის სიტყვები, რომ მწერლობა უნდა ხატავდეს მექანიკურ ადამიანებს, რომლებიც უსიტყვოდ და დაუფიქრებლად შეასრულებენ სკკ პარტიის მოთხოვნებს და დადგენილებებს (იქვე: 84).

ახალი ადამიანი, ბოლშევიკი, ებრძვის უკვე ძველს – მენშევიკს. მერე რა, თუნდაც ის იყოს მეგობარი ან ნათესავი, როგორც გ. მუშიშვილი ამტკიცებდა: „მეგობრობის გრძნობა არყევს ბოლშევიკურ სიმტკიცესო. დღევანდელი გმირი სოციალისტური აღმშენებლობის „უბრალო“ მუშაა!“ (ბუაჩიძე 1930: 259).

1933 წელს სილიბისტრო თოდრიამ გამოსცა „იუმორისტული ლექსით თქმული“ „ქართლის ცხოვრება“, 106 გვერდი, რომელიც იწყებოდა ქართველი ერის ისტორიის უძველესი პერიოდიდან თამარის ეპოქის ჩათვლით. 1936 წელს გამოვიდა ამ წიგნის მეორე გადამუშავებული გამოცემა, 157 გვერდი, უკვე როგორც სატირული ნაწარმოები. ს. თოდრია ისტორიის გაქილიკებას ამთავრებს მე-15 საუკუნით. ბოლო ისტორიული პირი, რომელიც მას ჰყავს მოხსენიებული, ყვარყვარე ათაბაგია. ამ წიგნის ორჯერ გამოცემა სრულიად უპრეცედენტო შემთხვევა იყო ქართულ მწერლობაში არა მხოლოდ თვალშისაცემი უნიჭობით, არამედ დამთრგუნველ-დამანგრეველი ეროვნული ნიჰილიზმითა და ირონიით. წინასიტყვაობაში ავტორი ასე წერდა: „იმ დროს, როდესაც პარტიისა და ხელისუფლების მიერ, – თანახმად ჩვენი დიდი ბელადის ამხ. სტალინის მითითებისა, დღის წესრიგშია დასმული საკითხი მარქს-

ლენინ-სტალინის მოძღვრების საფუძველზე ისტორიის ღრმა და სწორი გაშუქებისა და შესწავლის შესახებ, – მე ვბედავ ჩემი სატირული ნაწარმოების გამოქვეყნებას, რომელიც საქართველოს ისტორიის ზოგიერთ ეპიზოდს შეეხება... აქ მე სატირულად ვაკრიტიკებ მაღალ ნოდებათა წარმომადგენელთაგან გაყალბებულ ისტორიულ მასალებს, რომლებშიაც უმთავრესად მაღალ ნოდებათა ამბებია მოთხრობლი და სრულებით გამოტოვებული და მივიწყებულია მშრომელი ხალხის ყოფა“ (თოდრია 1936: IV).

ნიგნის შესავალ წერილში (ავტორი მითითებული არ არის) გადმოცემულია ს. თოდრიას ბიოგრაფია, საუბარია მის დამსახურებაზე და გულის ტკივილითაა ნათქვამი ისიც, რომ თავად ავტორს უღმობელმა სიკვდილმა არ დააცალა მოსწრებოდა ამ ნიგნის მეორედ გამოცემას. აქვე ისიცაა მინიშნებული, რომ ს. თოდრიამ „საფუძველი ჩაუყარა პროლეტარულ-ლიტერატურულ მოძრაობას საქართველოში... და პარტიის სალიტერატურო პოლიტიკის განუხრელად განხორციელებით რაზმავდა მხატვრული სიტყვის ოსტატთა საუკეთესო ნაწილს სოციალისტური მშენებლობის ამოცანების ირგვლივ“ (თოდრია 1936: III). ფაქტობრივად, მთელი ეს უნიჭოდ შეთითხნილი სატირა, ძირითადად, შუა საუკუნეების საქართველოს ისტორიის კომუნისტური ვერსიის ანტირელიგიურ და ანტიეროვნულ ლიტერატურულ დისკურსში წარმოდგენილი. მისეულ „შედევრს“ პომის სახე აქვს და ყველაფერი დასათურებულია იმ მიზნით, რომ მკითხველამდე სავალი გზა ადვილად მოძებნოს, „მუშათა კლასსა და მშრომელ გლეხობას“ თავიანთ ენაზე დაელაპარაკოს და განანათლოს.

როდესაც ამ ნიგნს ბეჭდავდა (1933 წ.) ის უკვე ცნობილი „ულმერთო“ იყო და გამოცემული ჰქონდა ანტირელიგიური სატირულ-სატანური კრებულები: „დაბადება ანუ ბიბლია“ ორ ტომად (1931), „ყბადასალები წყალწასალები ამბები“ (1932)...

სილიბისტრო თოდრია „თავისებურად“, ანუ მარქს-ლენინ-სტალინის თეორიის კვალობაზე, თხზავს ათასგვარ სიბინძურეს, მაგალითად: გადმოგვცემს სვეტიცხოვლის აგების ისტორიას. როგორც ცნობილია, სვეტიცხოველი დაეფუძნა შვიდ სვეტს, თუმცა სწორედ მეშვიდის აღმართვა გაძნელდა, – მთავარი სვეტისა, ნათლის სვეტისა, რომელიც მხლოდ ანგელოზებრივი ძალით დაიძრა ადგილიდან და გახდა მირონმდინარეც. თავად ავტორი ასეთ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს:

რომ ყოლებოდათ დამკვრელთ ბრიგადა,
გაძნელდებოდა ეს ამრიგადა?

გადასულიყვნენ ან სოცშეჯიბრზე,
შეასკდებოდნენ განა მას ჭიპზე?

ამ სოციალისტური წიაღსვლის შემდეგ ის წმინდა ნინოს უწოდებს „ტვინით ლატაკების არამკითხე დედას“, ხოლო თავად ანგელოზს, რომელმაც სვეტი-ცხოველი დაძრა ადგილიდან, ასე მოიხსენიებს:

ვნახოთ, გამოცხადდა ვილაცა ჭაბუკი,
პირს მას ეჭირა, ეტყობა, ჩიბუხი,
რადგან არ მოსჩანდა ამ კაცის სხეული,
მთლად თუთუნის ბოლში იყო გახვეული!

მთელი ეს ნარატივი მიზნად ისახავს რელიგიის დისკრედიტაციას, სარწმუნოების გაშარყებას, სინწინდების წაბილწვასა და წმინდანთა გამასხარავებას. თუმცა, რა გასაკვირია, სილიბისტრო თოდრია ხომ ქართველ მებრძოლ უღმერთოთა კავშირის (მუკი) თავმჯდომარე იყო და ყველას აძლევდა ღმერთმებრძოლეობის ცოცხალ მაგალითებს. მან, რა თქმა უნდა, არ დაინდო დიდი თამარიც. ბინძური ირონიით საუბრობს მის შესახებ, უკადრებელს კადრულობს: ეჭვქვეშ აყენებს თამარის პატიოსნებას, გამოჰყავს ის კაცების ტრფიალად; თავისი სილამაზის გამო ყველას უყვარდაო და:

აბა ვინ არის იმის თავმდები,
საქმე უმარცხოდ რომ გათავდება,
მეფე-ქალს ბუში თუ შეეძინა,
მაშინ ქვეყანა ხომ შეარცხვინა?!

მართალია, შერთეს გიორგი რუსს, „ორ წელზე მეტი ხელი ამ რუსმა, / როგორც უნდოდა ქალს ისე უსვა“ ... მერე გაეყარნენ ერთმანეთს, „თამარი დარჩა ისევ უქმაროდ, / დაქორწინება უნდა უჩქაროდ, / თორემ ის საფრთხე, რაც იყო წინეთ, / თავიდან კიდევ ვერ ავიცდინეთ“ (იქვე: 87-88). გროტესკულ ხერხს მიმართავს ავტორი იმისთვის, რომ დასცეს დიდება და პატივი „ქართველთა სულისდგმის, ქართველთა დედისა“ (ვაჟა-ფშაველა) და ასეთ უხამსობას წერს ნუქარდინთან დაკავშირებულ ცნობილ ისტორიაზე:

ზემოთ ვთქვი – სულთან ნუქარდინ
თამარს თუ როგორ ექადა,
ის ხასად მას გაიხდიდა,
თუ ნებით არ ჩაიხდიდა (იქვე: 101).

ანტირელიგიური სატირიდან ანტიეროვნულ დისკურსამდე მხოლოდ ერთი ნაბიჯი რჩებოდა. „ქართლის ცხოვრების“ სატირად ქცევა, ყველაფრის გაყალბება და ნაბილნვა ბოლშევიკური სულისკვეთების გამოხატულება იყო, დასტური იმისა, რეალურად რას ემსახურებოდა ეს იდეოლოგია, როგორ ნერგავდა უსამშობლო ადამიანის კონცეპტს, როგორ უწევდა პროპაგანდას წარსულისაგან მოწყვეტასა და გაუცხოებას, ისტორიის უარყოფას. ს. თოდრიას „ქართლის ცხოვრება“ ლიტერატურული დოკუმენტია იმისა, რომ პარტიულ საბჭოთა ლიტერატურას, კერძოდ, პროლეტარულ მწერლობას, არ შეეძლო შეექმნა სამშობლოს სიყვარულის დისკურსი, ამიტომ იყო ის ანტიეროვნული და, შესაბამისად, – ანტისახელმწიფოებრივი!

აქვე თვალშისაცემია სწორედ ქალის მიმართ დამოკიდებულება. ბოლშევიკური აზროვნება მწყრალად იყო განწყობილი ქართველი ერის ფსიქიკასა და ცხოვრების წესში არსებული ტრადიციებისადმი და, შესაბამისად, ანგრევდა ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის მრავალსაუკუნოვან რაინდულ მოდელებს. ამას ჰქონდა თავისი საფუძვლები. როგორც შენიშნულია, პროლეტარულ მწერლობას ისე არაფრის ეშინოდა, როგორც სიყვარულისა (ბაქრაძე 1990: 167). სიყვარული ღვთაებრივი გრძნობაა და არ ექვემდებარება დიფერენციაციას. კლასობრიობამ კი ადამიანები დააპირისპირა და გადაამტერა ერთმანეთს. „გნამდეს, ამქვეყნად ეს სიყვარული / დროებითია და უფერული“ – ამტკიცებდა კალე ფეოდოსიშვილი (ლექსი „ქალაქის ბაღში“). რუსთაველის სამშობლოში ქალსა და ვაჟს შორის ტრფობა იქცა რალაც მეორეხარისხოვნად. პრიორიტეტული იყო, მათი პოლიტიკური ერთიანობა, რევოლუციური შეგნება და ინტერესები გამოესახა მწერალს. სიყვარული მხოლოდ სოციალისტური აღმშენებლობის პროცესში დაიბადება, რადგან კლასობრივი მტრის შეყვარება დანაშაულადაც კი გამოცხადდა. საკითხი ასე დასვეს: „თუ კომუნისტი ცოლად ირთავს ნეპმანელ (კერძო მენარმე, ვაჭარი, სპეკულანტი – ს.მ.) ქალს, ვაჭრის ქალს, კულაკის ქალს, მღვდლის ქალიშვილს, მაშინ ეს პარტიისთვის სულერთი არ არის, თუ როგორი თვალთ შეხედავს ამ საქმეს ფართო მუშათა, კოლმეურნეთა და უპარტიოთა მასა; პარტიისთვის სულერთი არ არის, თუ ეს მასა როგორი თვალთ შეხედავს იმას, რომ კომუნისტი აკავშირებს თავის ოჯახურ ცხოვრებას ისეთ ადამიანთან, რომელიც ამ ოჯახში შეიტანს უცხო კლასის იდეოლოგიას, ჩვევებს, ინტერესებს“ (იაროსლავსკი 1933: 12-13).

ქალი, უპირველეს ყოვლისა, თანამებრძოლი ამხანაგია (ა. მაშაშვილი „პროლეტარ ქალს“). „ქალის სახე პოეზიაში, სიყვარული... ამტ-

კიცებს პრიმიტიულობას... ნიშანია ავადმყოფური ვნებიანობის“ (ბუ-აჩიძე 1927: 56). მტკიცედ სწამდათ, რომ „მებრძოლი პოეტი თავის მიზნებს კლასის სწრაფვას არავითარი სიძლიერის რომანტიულ სიყვარულს არ დაუმორჩილებს და არ ანაცვალავს. თუ ქალი ბრძოლაშიაც არ იქნება მისი ამხანაგი და წინ აღუდგება სატრფოს კლასობრივ მიზნებს, მათი გზები საბოლოოდ დაცილდება და დაუპირისპირდება ერთმანეთს: „შენ გქონდა ცეცხლი, შენ გქონდა ვნება, / მაგრამ სად იყავ, ძვირფასო, მაშინ, / როცა მჭიროდა გულის ანთება, / როცა სიკვდილთან მქონდა თამაში? / ... იცით, დავშორდით ერთმანეთს რატომ? / სხვა იყავ თურმე“ – ასე წერდა კონსტანტინე ლორთქიფანიძე ლექსში, რომელსაც „წერილი სატრფოს!“ ერქვა. „სოციალური დაპირისპირება განწყობილების, სწრაფვის სხვადასხვაობის ფუძეა; რომანტიულ სიყვარულს არ ძალუძს ამ წინააღმდეგობათა მოსპობა. ა. მაშაშვილი კიდეც მეტი უხეშობით ემიჯნება ასეთ „ამხანაგ ქალს“: „ასე მეგონა, გამინევედი ამხანაგობას / და ქარიშხალში ნაქცეულ დღეებს ავწევდით ორი“, მაგრამ მებრძოლი პოეტი მოტყუვდა, რის შემდეგაც ის სათანადო დასკვნებს აკეთებს: „გულს კი ვერ გატეხ, უძღური ხარ, წადი, დამეხსენ, / ნუ ეფერები წარსულ დღეთა ძვლების ნანგრევებს!“ (ბუაჩიძე 1960: 175-176).

საქართველოს სსრ რევოლუციური კომიტეტის 1921 წლის 28 აპრილის დეკრეტით საეკლესიო ქორწინებამ დაკარგა იურიდიული ძალა და შეიცვალა სამოქალაქო ქორწინებით. ამიტომ ჯვრისწერის საიდუმლოს დაუპირისპირეს „წითელი ქორწინების“ რიტუალი. ამავე პერიოდში შეიმუშავეს და გამოქვეყნდა სრულიად აბსურდულ-პაროდიული დოკუმენტი – „სექსუალური ქცევის კოდექსი“, რომელიც თორმეტი მუხლისა და დანართისაგან შედგებოდა. ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ტერორიზებული სიყვარულისა თუ ეროტიკის კაცობრიობისათვის აქამდე გაუგონარი დოკუმენტი:

მუხლი 1: პროლეტარიატს შორის სექსობრივი ცხოვრება ადრეულ ასაკში არ უნდა დაიწყოს;

მუხლი 2: აუცილებელია ქორწინებამდე სექსობრივი მოთხოვნილებების შეკავება. ქორწინება კი სოციალურ და ბიოლოგიურ მომწიფების პერიოდში, 20-25 წლის ასაკშია დასაშვები;

მუხლი 3: სექსობრივი კავშირი მხოლოდ სიყვარულის ობიექტის მიმართ მრავალმხრივი სიმპათიებისა და მიჩვევის დასკვნითი ნაწილია;

მუხლი 4: სასიყვარულო აქტი მოცემულ მომენტში წყვილს შორის არსებული სიღრმისეული და რთული განცდების დაბოლოებაა;

მუხლი 5: სექსობრივი აქტი ხშირად არ უნდა მეორედებოდეს;

მუხლი 6: სექსობრივი ობიექტის ხშირი ცვლა დაუშვებელია. რაც

შეიძლება ნაკლები მრავალფეროვნება;

მუხლი 7: სიყვარული უნდა იყოს მონოგამიური;

მუხლი 8: ყოველი სქესობრივი აქტისას გახსოვდეთ, რომ შეიძლება ბავშვი გაგიჩნდეთ – საერთოდ, ამ დროს იფიქრეთ შთამომავლობაზე;

მუხლი 9: სქესობრივი ობიექტის შერჩევა კლასობრივი რევოლუციის თანახმად, პროლეტარისთვის დამახასიათებელი მიზანდასახულებით უნდა მოხდეს;

მუხლი 10: სასიყვარულო ურთიერთობაში არ უნდა იქნას გამოყენებული ფლირტი, თავის მოწონება, კეკლუცობა და სქესობრივი მონიბვლის სხვა ხერხები;

მუხლი 11: დაუშვებელია ეჭვიანობა;

მუხლი 12: კლასს შეუძლია ჩაერიოს თავის წევრების სქესობრივ ცხოვრებაში. რევოლუციის ინტერესების სასარგებლოდ, ყველაფერი სქესობრივი კლასობრივს უნდა დაემორჩილოს. ეს უკანასკნელი მას ხელს არაფერში შეუშლის, პირიქით, ყოველმხრივ დაეხმარება.

დანართი – სამსახურიდან დაბრუნებული მეუღლის დახვედრის წესები: გახსოვდეთ, რომ ქმრის სამსახურიდან დაბრუნებისთვის ყოველდღე უნდა მოემზადოთ. ბავშვებიც მოამზადეთ – დაბანეთ, დავარცხნეთ და ლამაზად ჩააცვიოთ. თქვენც მოწესრიგდით, სუფთა წინსაფარი გაიკეთეთ. სილამაზისთვის კარგი იქნება თმაზე ბაფთა გაიკეთოთ. ახალმოსულ ქმარს ლაპარაკს ნუ დაუწყებთ, გაიხსენეთ როგორ იღლება და ყოველდღიურად რამდენი რამის კეთება უნევს თქვენს გამო. ჩუმად ავახშმეთ, შემდეგ საშუალება მიეცით, გაზეთი წაიკითხოთ და მხოლოდ ამის შემდეგ დაელაპარაკეთ“.

ეს დოკუმენტი, დღეს უკვე სრული ანაქრონიზმი, უტყუარი საბუთია იმისა, თუ სადამდე მიდის ტოტალიტარულ სამყაროში აზროვნება და თავისუფლება!

დამოწმებანი:

ბაქრაძე 1990: ბაქრაძე ა. *მწერლობის მოთვინიერება*. თბილისი: „სარანგი“, 1990.

ბუაჩიძე 1927: ბუაჩიძე ბ. *ლიტერატურა და თანამედროვეობა*. ტფილისი: „ზაკკნიგა“, 1927.

ბუაჩიძე 1930: ბუაჩიძე ბ. *ბრძოლა ჰეგემონიისათვის*. ტფილისი: „შრომა“, 1930.

ბუაჩიძე 1960: ბუაჩიძე ბ. *კრიტიკული წერილების კრებული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

თოდრია 1936: თოდრია ს. *ქართლის ცხოვრება*. თბილისი: „სახელგამი“, 1936.

იაროსლავსკი 1933: იაროსლავსკი ე. რას *მოითხოვს პარტია კომუნისტებისაგან პირად ცხოვრებაში?* ტფილისი: „საქართველოს მუკის გამომცემლობა“, 1933.

NINA MOROZ

Russia, Moscow

Moscow State University

“The Road” by Cormac McCarthy: Metamorphoses of American Tradition

The paper is dedicated to Cormac McCarthy’s latest post-apocalyptic novel “The Road” (2006). The main characters, nameless Father and Son, move in search of salvation through the country ruined by a global disaster. Dealing with the problem of civilization, McCarthy relies on basic American mythologems, mostly Christian, reconsidering cultural tradition. The characters’ journey is a “pilgrims’ progress”, or a crusade in the land abandoned by God. The problem of American frontier, earlier studied by McCarthy in “Blood Meridian” and “The Border Trilogy”, is now extended to its universal dimension. McCarthy’s allusions to Hemingway’s short stories are also significant.

Key words: post-apocalyptic novel, Christian allusions, sign problem, memory images.

Н.А.МОРОЗ

Россия, Москва

МГУ им. М.В. Ломоносова

Роман К. Маккарти “Дорога”: метаморфозы американской традиции

Роман «Дорога» (The Road, 2006) – на сегодняшний день последний из опубликованных К. Маккарти. В 2007 г. он принес автору Пулитцеровскую премию. Работа над романом была начата после трагедии 11 сентября 2001 года.

«Дорога» представляет собой повествование о странствиях двух безымянных персонажей – отца и сына – по Америке, пережившей глобальную катастрофу неизвестной природы. Большинство выживших утратило память о цивилизации и представления о морали, поэтому путников всюду подстерегает опасность, они переживают несколько нападений. Маленькому мальчику выжить сложнее – в новом мире детей почти нет, их убивают или подвергают надругательствам. Главная цель отца, который тяжело болен, – сохранить жизнь сына. Мать появляется только в снах и воспоминаниях отца: она добровольно ушла из жизни, не в силах терпеть трудности новой жизни. Большую часть времени мужчина и мальчик проводят в поисках пищи. Они движутся на юг: отец почему-то считает, что призрачное спасение можно обрести на берегу океана. После смерти отца мальчика забирает к себе семейство с двумя детьми, неожиданно появляющееся на дороге.

Повествование ведется от третьего лица, однако значительную его часть составляют несобственно-прямая речь (воспоминания и размышления отца) и диалоги отца с ребенком. В том числе это диалоги о смерти, Боге и, как называет их мальчик, «хороших людях», которые где-то обязательно должны быть.

Следует сразу оговориться, что один из источников образности романа Маккарти, очевидный, но менее интересный в рамках заявленной темы, – стилистика кинематографического хоррора и вполне оформившаяся к 2000-м годам традиция изображения всемирной катастрофы в американском кино.* Не случайно мать перед самоубийством говорит отцу: «Мы ходячие мертвецы из фильма ужасов» (Маккарти 2014:47) [“We're the walking dead in a horror film” (McCarthy 2007:47)]. И хотя ни кинематографические стереотипы постапокалиптического жанра, ни библейская топика сами по себе еще не дают ключа к «Дороге», на второй мы остановимся подробнее.

Роман Маккарти подразумевает не просто отсылку к библейским текстам, но взаимное наложение нескольких тем. Человечество переживает апокалиптическую катастрофу, причины которой не прояснены, однако как «экологические», так и моральные ее последствия несут явственный ветхозаветный отпечаток. Это, скорее, именно ветхозаветная кара, необъяснимый гнев Божий, но не Страшный суд. Земля покрыта пеплом, солнце почти неразличимо на темном небе – мир сожжен дотла, подобно Содому и Гоморре, и погружен во тьму, подобно «долине смертной тени» (Пс. 22:4). Дороги усеяны трупами сторевших заживо, утопающими в холодном пепле. Отец и сын встречаются умирающего бродягу, то ли опаленного пожаром, то

* В 2009 году вышла экранизация Джона Хиллкоута, которая поместила «Дорогу» в один ряд с ее кинематографическими прототипами

ли пораженного молнией – небесным огнем [“struck by lightning”(McCarthy 2007:42)]. Пламя лесного пожара дает серные отсветы [“a dull sulphur light”(McCarthy 2007:43)]. Большинство выживших опускаются до самых страшных «древних» грехов – каннибализма, инфантицида, сексуального насилия (в том числе по отношению к детям). Отец и сын предпринимают путешествие во имя спасения своей жизни и в поисках земли, где зло еще не восторжествовало. Подобное бегство совершает Лот, скитаются по пустыне иудеи, вышедшие из Египта. В этих мрачных декорациях заявление отца, которое часто повторяет мальчик, – «Мы несем огонь» (Маккарти 2014:68, 103, 170, 220), – прочитывается однозначно – как декларация праведности и попытка сохранить моральную норму в мире распада (быть «светом миру») (Мф. 5:14), нести свет, который должен воссиять для «людей, сидящих во тьме и сени смертной» (Пс. 106:10), и т.д.).

Маккарти, неоднократно обращавшийся в более ранних своих произведениях к проблеме американского пограничья («Пограничная трилогия», «Кровавый меридиан»), углубляет проблематику культурного разрыва до ее экзистенциальных корней. Если возможны здесь сугубо американские аналогии, то это отцы-пилигримы, сами сопоставлявшие себя с иудеями, покинувшими Египет в поисках земли обетованной, и сперва обнаружившие в новом мире «наводящую ужас мрачную пустыню, полную диких зверей и диких людей» (Брэдфорд 1987:80).

Многочисленные внебиблейские аллюзии («Божественная комедия» и «Путь паломника», «Робинзон Крузо» и «Гек Финн»,* «Моби Дик», произведения Т.С. Элиота, Хемингуэя и Фолкнера, Голдинга и Брэдбери) также объединяются общей проблемой – попытки обретения смысла в опустевшем и утратившем смысл мире. Возможно, именно это объясняет обращение прежде всего к мифологеме «бесплодной земли» у Т.С. Элиота.

«Хемингуэевские» истоки скупого стиля «Дороги» общепризнаны. Как нам кажется, две новеллы сборника «В наше время» дают источник нескольким мотивам романа Маккарти, связанным прежде всего с проблемой памяти. Ко второму из рассказов – «На Биг-Ривер» – мы вернемся в финале, а сейчас обратимся к «Индийскому поселку», который имеет множество сходений с «Дорогой». Диалоги отца и сына очень близки разговору Ника Адамса с отцом о смерти в финале новеллы Хемингуэя; в романе есть косвенные указания на то, что отец врач по профессии – как и отец Ника; более того – есть сцена рождения сына – роды принимает сам отец, в самых неподходящих для этого условиях. Впрочем, этим параллели не исчерпываются. Главная коллизия «Индийского поселка» моделирует

* См.: Worthington 2012

несколько сходных ситуаций в романе «Дорога»: затеяв путешествие, отец становится причиной того, что мальчик несколько раз близко видит мертвые тела – подобно Нику Адамсу, отец которого не успевает предотвратить встречу со смертью и уберечь мальчика от травмирующих впечатлений. Визуальный опыт смерти отец оценивает едва ли не так же серьезно, как физическую опасность, угрожающую беглецам на дороге: «Все, что ты сейчас запомнишь, останется с тобой навсегда. Хорошенько об этом подумай. [...] ты забудешь то, что хочешь помнить, и будешь помнить то, что хотел бы забыть» (Маккарти 2014:14).

В другой ситуации «двойником» маленького Ника Адамса оказывается уже сам отец. Детское воспоминание отца почти в точности повторяет финал «Индийского поселка»: мальчик сидит на корме лодки, которая движется через озеро, и опускает в прохладную воду руку. Ник Адамс понимает в этот момент, что никогда не умрет. Для отца это «идеальный день из детства» (Маккарти 2014:15), идеальное воспоминание, которое как будто помогает на мгновение забыть об ужасах реального мира, – однако верить ему, как и любому соблазну памяти, не следует.

Дело в том, что отец воспринимает память как вредоносный механизм сознания – вредоносный как для человека, так и для мира. В понимании отца, человек зажат между хаосом настоящего, который не следует впускать в себя, и искаженным миром прошлого. Искажает облик ушедшего мира сам человек – в акте воспоминания. Отца преследуют сны о прошлом, ему «снятся вещи, навсегда исчезнувшие с лица земли» (Маккарти 2014:104), – молодая жена, впечатления юности. Однако, как ему кажется, «каждое такое воспоминание наносит вред оригиналу» (Маккарти 2014:105). Это не просто боль платоновской пещеры; оригинал искажается всякий раз и постепенно, подобно игре с самим собой в «испорченный телефон»: «Учи: каждый раз, осознанно или нет, ты изменяешь то, что вспоминаешь» (Маккарти 2014:105). Каждое новое воспоминание – звено в цепи искажений.

Итак, для Отца мир и образ мира равны, и мир обречен на гибель. В строгом смысле нельзя говорить о том, что мир, в котором пытаются выжить Отец и Сын, пережил уничтожение – оно совершается в настоящем; это не постапокалипсис, а апокалипсис. «Поиски утраченного времени» мучительны, так как ведут не к творческому пересозданию мира-воспоминания, но к искажению первообраза. Отец верит, что сны должны соответствовать реальности, – сны о прошлом убивают прошлое не меньше, чем сама катастрофа. Однако здесь скрывается логическая ловушка: сон о настоящем – сам по себе воплощение смерти и ничто, nothingness.

Метафора, которой пользуется отец, углубляет идею совпадения мира и его образа: подобно огню, пожирающему окружающее пространство, сознание превращает утраченный образ в пепел [“turned to ash” (McCarthy 2007:18)]. В другом эпизоде опустошение памяти приравнивается к гибели мира: «Ощущение, что мир сокращается до размеров ядра атома. Названия предметов медленно испаряются из памяти вслед за самими предметами. Исчезают цвета. Породы птиц. Продукты. Последними ушли в небытие названия вещей, казавшихся незыблемыми. [...] Даже неизреченные вечные истины лишаются смысла. Сияются сохранить тепло, мерцают недолго и исчезают» (Маккарти 2014:72).

Отношение отца к исчезающему миру парадоксально. Он и сын могут выжить только потому, что постоянно находят какие-то осколки прошлого – тележку из супермаркета, старую одежду и консервы на заброшенных фермах, погреб-убежище, остатки фруктового сада, брошенную яхту. Ситуации однотипны и, казалось бы, лишь немного варьируют мотив чудесного спасения: когда надежда почти утрачена и отец считает дни до смерти, прошлое приоткрывается и одаривает путников. Однако манна небесная – или трофеи Робинзона, – подобно воспоминаниям, вызывают у отца глубокое сомнение и предстают соблазном. Отца нередко сравнивают с библейским Иовом,* однако герой Маккарти ставит мироздание под сомнение даже в те моменты, когда оно, казалось, проявляет благосклонность к нему и мальчику. Как кажется отцу, честнее признать, что связь времен распалась окончательно.

Бросая вызов Богу, отец жаждет не божественной помощи, но божественного присутствия, едва ли не материального: «Ты там? Когда мы наконец встретимся? У тебя есть горло, чтоб я мог тебя задушить? У тебя есть сердце?» (Маккарти 2014:14). Аллен Джозеф обращает особое внимание на термин «салиттер», который Маккарти заимствует у Якоба Бёме**, – обозначение «божественной сущности, материи Бога» (Josephs 2013:139). В приведенной ниже цитате, расшифровывающей отсутствие Бога в мире, парадоксально соединяются два образа катастрофы – потоп и огненное воздаяние: «Салиттер испаряется с поверхности земли. Грязные очертания затопленных городов, сожженных до уровня воды» [*Перевод наш – Н.М.*] (McCarthy 2007:220).

В новом мире по-настоящему есть место только мертвым телам – и умирающим словам. Мир утрачивает способность выражать себя в

* Например: Vanderheide 2008:107-120.

** Тема для отдельного исследования – символика света и огня у Маккарти, которая во многом перекликается с Бёме. Кроме того, эпитафия из Бёме предпослан роману «Кровавый меридиан».

знаке. Из всех атрибутов богооставленности на первый план выходит именно этот. Беженцев, трупы которых во множестве лежат вдоль дорог, отец несколько раз сравнивает с паломниками. Однако на смену мертвым «пилигримам» приходят дикари. Выжившие более не способны к символическому мышлению. Жестокость бессмысленна, с какого-то момента она перестает выражаться даже в кровожадных культах [“bloodcults” (McCarthy 2007:14)] и жертвоприношениях. Отец замечает татуировку на шее напавшего на них с мальчиком бродяги-каннибала: она должна напоминать птицу, однако передает лишь неточный, искаженный [“illformed” (McCarthy 2007:53)] ее образ – пустой знак, не связанный с означаемым, ведь живых птиц уже давно никто не видел. Такие же стертые знаки читаются на черепах, вывешенных на старой стене сада; особенно важен комментарий отца: “creeds misspelled” (McCarthy 2007:76) – буквально: искажения исповедания, символа веры. Интересно, что сны о настоящем, которые все же сняты отцу, имеют символическую форму. Под действием лихорадки в его сознании всплывает то ли недавнее впечатление, то ли страшная греза – библиотека, уничтоженная пожаром, с валяющимися в лужах почерневшими книгами (переключка в большей степени с «451° по Фаренгейту», чем с «Именем розы»). Он испытывает ярость: книжная «ложь» [“lies” (McCarthy 2007:158)] уже никогда не совпадет с реальностью. Погибший мир – это погибший текст, который никогда не будет прочитан, но и новый текст создать невозможно. Главное, что раздражает отца: в самом существовании знаков прошлого заключена была возможность небытия [“That the space which these things occupied was itself an expectation” (McCarthy 2007:158), – в русском переводе неточно].

Не случайно в повествовании столь часты метафоры темноты и слепоты. Это не просто «смертная тень», но полюс холода, абсолютная невозможность прочесть мир – «черный вакуум вселенной» [“black vacuum of the universe” (McCarthy 2007:110)], чернота, которая подавляет органы чувств, «ослепляющий холод» [“a blackness to hurt your ears with listening” (McCarthy 2007:13); blinding cold” (McCarthy 2007:109)] и т.д. Примерно с той же частотой, с какой отец говорит о Боге, он рассуждает о пророках. Не упоминая имен, он называет их по-разному: “oracles” (McCarthy 2007:220), “prophets” (McCarthy 2007:233), “godspoke men” (McCarthy 2007:27). Мир покинут не только Богом, но и пророками, умевшими видеть в истории мира знаки, читать и записывать божественный текст. Над текстом, который даже не пишет – произносит – отец, пророки могут только посмеяться: они ушли и «забрали мир с собой» [“they have taken with them the world” (McCarthy 2007:27)]. Он же кажется себе слепцом, который утратил мир – или сам уничтожил его в искаженных воспоминаниях.

Впрочем, имя одного из пророков все-таки можно восстановить. Навязчиво повторяющийся образ отрубленной головы – почти в финале обретающий очертания главы на блюде (сухая человеческая голова под прозрачной крышкой для торта) наводит на мысль об Иоанне Крестителе, последнем пророке. Не случайны и уже упомянутые полустертые знаки на черепах [“creeds misspelled” (McCarthy 2007:76)] – единственное пророчество, на которое способен новый мир. Креститель мертв, и Того, чей путь он должен приготовить, нет.

В другом месте снова возникает образ книги – на этот раз он отсылает, безусловно, к апокалиптической Книге жизни. Однако отрицание распространяется и на Книгу, и на Страшный суд – не только на реалии прошлого, но и на мораль: «Думаешь, праотцы смотрят на нас? Взвешивают нас, в соответствии со своим грессбухом? А где противовес? Книги не существуют, а праотцы давно в земле» [*Перевод наш – Н.М.*] (McCarthy 2007:165).

В не слишком длинной пока исследовательской традиции закрепилось соотнесение «Дороги» с «Бесплодной землей» Т.С. Элиота.* Многие параллели очевидны – тем более, если учесть черновое название романа Маккарти – «Грааль». Однако столь же важными представляются переклички с «Польми людьми» (1925) – следующей поэмой Элиота, более камерной и обладающей большим мотивным единством. Полые люди, пребывающие в «сумрачном царстве смерти» [“death’s twilight kingdom” (Элиот 2000:102)] (еще одна перекличка с библейской «долиной смертной тени»), способные молиться лишь разбитым камням, не только беспомощны, но и слепы, безглазы. Кстати, трупы вдоль дорог напоминают путникам соломенные чучела [“He looked a straw man set out to announce some holiday” (McCarthy 2007:168)].

Квинтэссенцией философии слепоты предстает анти-пророк, которого отец и сын встречают на дороге. Этот образ важен уже хотя бы потому, что он единственный персонаж романа, наделенный именем – Илай (Ely), в котором насмешливо слышится еврейский корень «Бог», тот же, что в именах пророка Илии (Элийяху) и собеседника Иова Елиуя. Действительно, его речь неожиданно афористична, подобно речениям ветхозаветных пророков. Он даже рассуждает о будущем и о Боге, лишая, однако, мир и историю всякого смысла: «Люди всегда готовятся к будущему. Я же об этом никогда не заботился. Будущее их не ждет. Оно даже не подозревает об их существовании»; «того, что случилось, уже не изменить. И вообще, глупо в такие времена чего-то желать. Желания — слишком большая роскошь»

* Такие параллели проводят, например, Томас Шауб (Schaub 2009:153) и Лидия Купер (Cooper 2011:218). См. также: Edwards 2008:55-61.

(Маккарти 2014:133); «Бога нет, и мы его пророки» (Маккарти 2014:134). Даже по сравнению с идеями отца эта позиция кажется крайней. Илай не страдает от невозможности нащупать смысл мироздания и его катастрофы. Как он говорит о себе, он «просто идет по дороге» (Маккарти 2014:135).

Отец считает слепоту взаимной – мир (или Бог?) тоже слеп и не различает человека; это «абсолютная темнота, лишённая зрения, как слепец» [“perfect blackness, sightless as the blind” (McCarthy 2007:197)]. Вызов, который отец бросает Богу, – не инвективы Иова и не попытка воззвать к высшей справедливости или указать на несовершенство мира, в котором страдают невинные. Это и не абсурдный вызов темноте, но попытка сконструировать идею Бога, выстроить свою систему в распадающемся мире. Основа для этого – присутствие сына, главная посылка: «Если он не слово Божье, Бог никогда не говорил» [*Перевод наш – Н.М.* “If he is not the word of God God never spoke” (McCarthy 2007:4); перевод Ю. Степаненко не вполне точен: «Если он не творение Господне, значит, Бога никогда не было» (Маккарти 2014:8)]. Сын – тот изначальный Логос, который должен упорядочить мир – по крайней мере, в сознании отца. Впрочем, это самое главное. Парадоксальный и единственный способ, которым это можно сделать, – опереться на старую идею Бога. В общем-то та же метафора зашифрована в заглавном образе: отец сам прокладывает путь во враждебном пространстве современной пустыни. Однако карты сохранились, и ими вполне можно пользоваться, а старые дороги, пусть заброшенные и пустынные, уцелели. Отец не экзистенциалистский абсурдный человек, хоть и близок ему. Он не похож на постаревшего Дон Жуана в интерпретации Камю – тот «доигрывает комедию перед лицом Бога, которого не чтит [...] он преклонил колена перед пустотой и простер руки к немощствующему небу, еще и лишённому, как он знает, глубины» (Камю 2011:449). На языке Камю путь, который выбирает для своего героя Маккарти, видимо, правильно было бы назвать одной из разновидностей «философского самоубийства». С рассуждениями о молчании пророков парадоксально соседствуют слова: «Думаю, они наблюдают за нами. Ищут то, что даже смерть не в силах уничтожить. Если ничего не найдут, плюнут на нас и никогда назад не вернуться» (Маккарти 2014:165).

В рассуждениях о мальчике отец прибегает к религиозной – и даже церковной – метафорике. Это, однако, не только «золотая чаша, готовая вместить Бога» [“golden chalice, good to house a god” (McCarthy 2007:64)], однозначно ассоциирующаяся со святым Граалем и Евхаристией, но и более многозначное “tabernacle” (McCarthy 2007:230) – сосуд, дарохранительница, храм, а также Скиния Завета, освящавшая путь иудеев в пустыне. После

убийства каннибала, напавшего на мальчика, отец смывает с головы сына кровь нападавшего и рассуждает о старых знаках, сравнивает свои действия с «древним миропомазанием» [“ancient anointing” (McCarthy 2007:63)], добавляя: «Возрождай старые обряды. Если ничего другого не остается, сам создай ритуалы из ничего и вдохни в них жизнь» [*Перевод наш – Н.М.*] (McCarthy 2007:63). Сам способ «оживления» знаков напоминает о сотворении Богом человека («И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою», – Быт. 2:7). В свою очередь, дыхание сына противостоит абсолютной темноте и бессмысленности мира, оживляет его: в другом эпизоде отец рассуждает о том, что мир «держится на одном дыхании, коротком и слабом», в то время как «ветер гоняет туда-сюда прах погибшего мира» (Маккарти 2014:13) – буквально: «в пустоте», “in the void” (McCarthy 2007:9-10) – безвидная и пустая земля и Дух над водами. Ежедневно отец слушает это дыхание и боится, что оно прекратится.

Миропомазание дарует не только исцеление (в этом смысле соотнесение омовения и помазания закономерно, так как вода – единственная живая и спасительная стихия в умирающем мире). У католиков это часть обрядов крещения и конфирмации. Обилие в романе эпизодов, связанных с купанием, омовением, плаванием, подключает не только образы Грааля и Царя-рыбака, восходящую к «Бесплодной земле», но и символику крещения, которая углубляется, если учесть упомянутые уже отсылки к образу Иоанна Крестителя. Если Креститель все-таки жив, то это сам отец, который вводит мальчика в мир.

Примечательно, что сам мальчик не говорит о Боге. Отец как будто подсказывает ему незнакомые символические формы – например, формулировку «мы несем свет» – и сам пытается разглядеть в сыне веру. Обнаружив на брошенной яхте пистолет с сигнальными ракетами, отец предлагает мальчику выстрелить. Сын уточняет, можно ли использовать ракеты, чтобы «сообщить, где ты находишься» (Маккарти 2014:192), и отец задает наводящие вопросы, – в большей степени вопросы себе: «Кому, например? – Я не знаю. – Может, Богу?» (Маккарти 2014:192). Мальчик соглашается, но весьма неуверенно: «кому-то вроде Бога» [“Maybe somebody like that” (McCarthy 2007:207)]. Для отца мальчик действительно подобен чаше Евхаристии, в которой осуществляется пресуществление земной материи в божественную, мертвого в живое. Пустой знак должен преобразиться в живой символ. В разговоре с Илаем отец как бы между прочим говорит о сыне: «А если я скажу, что он бог?» (Маккарти 2014:136).

Надо отметить, что на протяжении большей части повествования сознание сына герметично и приоткрывается только в финале. Мы можем

судить только по его репликам в диалогах: он далек не только от мыслей о Боге, но и в принципе от символического мышления. Однако он не похож и на «дикарей». Он не рассказывает отцу своих снов, жалеет погибших «пилигримов», живых бродяг и невесть откуда взявшуюся живую собаку и, запуская ракету, хочет подать сигнал не Богу, но таким же отцу и сыну, сидящим на другом берегу океана. Он готов пожалеть даже вора, – в отличие от отца, который, пусть и задумываясь о Боге, полностью поглощен спасением своего ребенка. Мальчик обращен к человеку – и в этом он действительно подобен Богу.

В этом свете можно прочесть концовку, которая могла бы показаться нарочитым хэппи-эндом.* Одна из первых реплик отца, адресованных Илаю: «что произошло с миром?» (Маккарти 2014:131). Один из последних вопросов, который отец слышит перед смертью от сына: «Кто спасет маленького мальчика?» (Маккарти 2014:218). Речь идет о ребенке, которого они когда-то встретили на дороге. После смерти отца мальчик встречает не объяснение катастрофы, а людей. Вопросание отца снимается, однако без него спасение не было бы достигнуто.

В финале в мужском мире «Дороги» появляется женский образ, которому – вполне традиционно – поручен синтез. Это приемная «мать, которая понимает, как объяснить необъяснимое, не навязывая мальчику никакой определенной веры» (Josephs 2013:140). Женщина не возражает, чтобы мальчик вместо Бога говорил с умершим отцом. Снова возникает образ дыхания: «Она сказала, что это правильно. Что его дыхание – это Божье дыхание, и все же оно переходит от человека к человеку во все времена» [*Перевод наш – Н.М.*] (McCarthy 2007:241).

Роман имеет своеобразную коду. Как замечает в работе о «Дороге» Томас Шауб, «Маккарти вступает в область общих мест американской литературы, используя образы рыбной ловли» (Schaub 2009:155): проникновение под поверхность воды подразумевает духовный опыт – «святое таинство» [“sort of solemn sacrament” (Thoreau 1983:152)], как у Торо, или же исцеление психологической травмы, как это происходит с Ником Адамсом в новелле «На Биг-Ривер». Сюда же стоило бы добавить старую форель, которую пытаются выловить мальчики в день самоубийства Квентина Компсона («Шум и ярость»). На американскую традицию изображения рыбной ловли накладывается и весьма прозрачные христианские аллюзии.

Для нас важно, что в последнем эпизоде романа по-новому формулируется проблема знака. Это еще одно воспоминание отца, однако оно не

* См. дискуссию о концовке романа в журнале “Studies in the Literary Imagination”: Rambo 2008:99, etc.; Caruth 2008:121.

представлено разрушительным. Напротив, сам мир предлагает человеку знаки, которые тот не может не только разрушить, но и истолковать. С одной стороны, они очень просты, с другой – выше человеческого разума. Во время путешествия с мальчиком отец дважды вспоминает, проходя мимо мутных речушек, как когда-то видел в их еще не отравленных водах форель. В финале эти воспоминания как будто продолжают – превращаясь в символ: «На спинах у рыб были причудливые узоры – карты рождающегося мира. Карты и лабиринты. События, которые нельзя отсрочить или исправить. В глубоких горных долинах, где они жили, все было старше человека, и они без слов напевали о тайне» [*Перевод наш – Н.М.*] (McCarthy 2007:241). Текст превращается в узор, карта – в арабеску, молчание становится значимым. Мир куда более сложен и устойчив, чем может показаться человеку.

ЛИТЕРАТУРА:

- Брэдфорд 1987:** Брэдфорд У. *История поселения в Плимуте* / Пер. с англ. М., 1987.
- Камю 2011:** Камю А. *Посторонний. Чума. Миф о Сизифе. Пьесы. Из «Записных книжек»* / Пер. с франц. М., 2011.
- Маккарти 2014:** Маккарти К. *Дорога* / Пер. с англ. Ю.Степаненко. СПб., 2014.
- Элиот 2000:** Элиот Т.С. *Стихотворения и поэмы* / На английском языке с параллельным русским текстом. М., 2000.
- Caruth 2008:** Caruth C. *After the End: A Response*. Studies in the Literary Imagination. Fall 2008, Vol. 41, Issue 2.
- Cooper 2011:** Cooper L. R. *Cormac McCarthy's "The Road" as Apocalyptic Grail Narrative*. Studies in the Novel. Summer 2011, Vol. 43, Issue 2.
- Edwards 2008:** Edwards T. *The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's "The Road"*. The Cormac McCarthy Journal. Autumn 2008, Vol. 6, Special Issue: "The Road".
- Josephs 2013:** Josephs A. *The Quest for God in "The Road"*. The Cambridge Companion to Cormac McCarthy. Cambridge UP, 2013.
- McCarthy 2007:** McCarthy C. *The Road*. N.Y., 2007.
- Rambo 2008:** Rambo S. L. *Beyond Redemption?: Reading Cormac McCarthy's "The Road" after the End of the World*. Studies in the Literary Imagination. Fall 2008, Vol. 41, Issue 2.
- Schaub 2009:** Schaub T. H. *Secular Scripture and Cormac McCarthy's "The Road"*. Renaissance: Essays on Values in Literature. Spring 2009, Vol. 61, Issue 3.
- Thoreau 1983:** Thoreau H. D. *The Portable Thoreau*. N.Y., 1983.
- Vanderheide 2008:** Vanderheide J. *Sighting Leviathan: Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works*. The Cormac McCarthy Journal. Autumn 2008, Vol. 6, Special Issue: "The Road".
- Worthington 2012:** Worthington L. H. *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*. Jefferson (NC), 2012.

KETEVAN NADAREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

**An Author in front of a Tradition:
Medea's Mythical Tradition and Apollonius Rhodius'
*Argonautica***

The problem of a relationship of a tradition and an innovation, of a tradition and the concrete author remains to be one of the main problems of literary studies. The Ancient literature seems to be extremely significant in this respect.

The paper studies the relationship of Medea's mythical tradition with Apollonius Rhodius' *Argonautica* regarding the following issues: the influence of external forces on Medea; Medea's role in fulfilling Jason's deeds; the means she used while helping Jason; her status.

Examination of the ancient sources revealed that the Medea mythical tradition underwent cardinal changes regarding the above-mentioned issues. Apollonius Rhodius alters crucial themes of the Colchean narrative and creates himself a new tradition of Medea's image.

Key words: tradition; Medea's myth; witch; cunning intelligence

ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**ავტორი ტრადიციის წინაშე: მედეას მითოსური ტრადიცია
და აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა“**

ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი საკვანძო პრობლემა ტრადიციისა და ნოვატორობის, ტრადიციისა და კონკრეტული ავტორი მიმართების საკითხი გახლავთ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო პერსპექტივას ანტიკური ლიტერატურა გვთავაზობს. ამ ლიტერატურის კონტექსტში ამა თუ იმ მითოსური სახის, მითოსური ტრადიციისა და კონკრეტულ ავტორთან ამ სახის თუ ტრადიციის ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის კვლევა ქმნის არაერთ თეორიულ პოსტულატს ისეთი მნიშვნელოვანი დისკუსიის შესწავლისათვის, როგორცაა დისკუსიის „ავტორი ტრადიციის წინაშე“.

ვეფიქრობთ, განსაკუთრებით საყურადღებო ამ კუთხით მედეას შესახებ არსებული მითოსური ტრადიციისა და აპოლონიოს როდოსელთან მედეას სახის ინტერპრეტაცია უნდა იყოს. ეს თავისთავად ფართო საკითხია, შესაბამისად, ამ სტატიის ფორმატში მისი ყველა ასპექტით დამუშავებას ვერ მოვახერხებთ. ყურადღებას შევაჩერებთ რამდენიმე არსებით საკითხზე, კერძოდ: ა) როგორ გვიხატავდა არგონავტიების მითოსის ადრეული ტრადიცია მედეას როლს იასონის საგმირო საქმეებში; თავისთავად ამას უკავშირდება იმ საშუალებათა და ხერხების განხილვაც, რომლებიც მედეამ იასონს დასახმარებლად მისცა და ურჩია; ბ) რამდენად წარმოგვიდგენდა ტრადიცია რაიმე გარეშე ძალის ზეგავლენას მედეაზე, ძალისა, რომელმაც განაპირობა კოლხეთში იასონისათვის მედეას მიერ განეული დახმარება; გ) როგორ იყო მოაზრებული მედეას მითოსური ფიგურის არსი აპოლონიოს როდოსელამდე არგონავტიების ექსპედიციისა და უმთავრესად კოლხური ეპიზოდის კონტექსტში და რა ახალი შტრიხები შეიტანა პოეტმა მედეას არსის გააზრების მიმართულებით ამ ნარატივში.

თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არგონავტიების მითოსის ადრეულ ვერსიებში მედეას როლი იასონის საგმირო საქმეების აღსრულებაში გაცილებით ნაკლებია ან საერთოდ არ ჩანს. არც იასონის მიერ კოლხეთში ჩადენილი გმირობანი არის წარმოჩენილი ერთნაირად სხვადასხვა ავტორთან. უკვე ჰესიოდე ახსენებს „თეოგონიაში“ იასონის საგმირო საქმეებს კოლხეთში როგორც „უმძიმეს დავალებებს“, რომელთა აღსრულება მას ზვიადმა მეფე პელიასმა უბრძანა. თუმცა პოემაში არც ეს დავალებებია დაკონკრეტებული და არც მედეას მიერ განეული დახმარების შესახებ არის რაიმე ნათქვამი (Hes. Theog. 992 შმდგ.) კიკლიკურ პოემა „ნავპაქტიკაში“ (ძვ.წ. VI-V სს.) იასონის გმირობა მხოლოდ ხარების დაუღვლაა. საგულისხმოა, რომ ამ ეპოსში ყველა არგონავტი მზად არის შეასრულოს აიეტის დავალება – უღელში შეაბას ხარები (Naup. fr. 5 KEGFI). იასონი ამ გმირობას არგონავტ იდმონის მონოდებით აღასრულებს (Naup. fr. 6-9 KEGFI). ამ ეპოსში ოქროს საწმისის მცველი დრაკონი/გველეშაპი ჯერ კიდევ არ ფიგურირებს. ხარებთან გამკლავების შემდეგ აიეტი იასონს თავისთან, სასახლეში მიიპატიჟებს, თუმცა საწმისის გადაცემას არ აპირებს. მეფეს „არგოს“ დანვა აქვს განზრახული. წინასწარმხედველი იდმონი იყნოსავს საფრთხეს და არგონავტებს გაქცევისაკენ მოუწოდებს. საწმისი სასახლიდან მედეას გამოაქვს (Naup. fr. 9 KEGFI). მედეას როლი არგონავტიკის ამ ვერსიაში მხოლოდ დასახლებული ქმედებით განისაზღვრება. ჰეროდოროსთან (ძვ.წ. VI-V ს.) აიეტის მიერ იასონისთვის მიცემულ დავალებად მარტოოდენ ხარე-

ბის დამორჩილება სახელდება, რასაც იასონი მედეას დახმარების გარეშე ალასრულებს (Herodor. fr. 53 FGrHist I). ოლონდ „ნავაპტიკისგან“ განსხვავებით, ამ ავტორთან სანმისის მცველი დრაკონი უკვე სახეზეა. იასონი კლავს დრაკონს და მიაქვს სანმისი კოლხეთის მეფესთან, რის შემდეგაც აიეტ მეფე არგონავტებს ბოროტი განზრახვით სადილზე მიიპატიჟებს. ჰეროდოროსსაც გადმოცემული ჰქონია ბნელ ღამეში არგონავტების გაქცევის ამბავი. მოიხსენიებს იგი მედეასაც – როცა არგონავტების ფენის ხმა ესმის, მედეა სასახლიდან გამოდის (Herodor. fr. 53-54 FGrHist I). ფერეკიდესის (ძვ.წ. V ს.) ფრაგმენტებში აიეტი არგონავტებს უცხადებს, რომ თავად აბამს უღელში ცეცხლისმფრქვეველ ხარებს და სიკვდილის ქალას სთესავს (Pherek. fr. 112; 30 FGrHist I). ბრასველის მიხედვით, აიეტის მიერ ამ საქმეთა აღსრულებაზე ლაპარაკი იმას მიუთითებს, რომ მეფე ამ დავალებათა შესრულებას მოითხოვდა იასონისაგანაც. შესაბამისად, ამ ავტორისათვის იასონის ორივე დავალება – ხარების დაუღვლა და სპარტებთან გამკლავება უკვე ცნობილი იყო (ბრასველი 1988: 19). მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით ამ დავალებათა აღსრულებისას მედეა იასონის დამხმარედ არ ჩანს.

ადრებერძნული ვაზნერის ნიმუშებზე წარმოდგენილი სცენები იასონისა და დრაკონის გამოსახულებით, რომლებშიც მედეა არ ფიგურირებს, იმას ადასტურებს, რომ მითის თხზვის ადრეულ ეტაპზე მედეა იასონს დამხმარედ არ იყო მოაზრებული¹.

ავტორი, რომელსაც არსებითი ცვლილება შეაქვს კოლხეთში იასონის საგმირო საქმეების აღსრულებისას მედეას როლის გააზრების თვალსაზრისით, საგუნდო ლირიკის უდიდესი წარმომადგენელი პინდაროსი გახლავთ. მედეას დახმარება პინდაროსის IV პითიურ ოდაში გადამწყვეტია ბერძენი ჭაბუკისათვის აიეტის დავალების წარმატებით განსახორციელებლად (Pind. Pyth. IV, 232 შმდგ.). ამ ოდაში იასონის საგმირო საქმე მხოლოდ ხარების დამორჩილებაა, მინისშობილი მეომრები აქ არ ფიგურირებენ. მედეა ზეთუნის ზეთს ურევს ტკივილის გასაყურებელ წამალს და ამ მალამოს იასონს ხარებთან შერკინებამდე სხეულის დასაზელად გადასცემს. ოდაში სახეზეა ოქროს სანმისის მცველი დრაკონი/გველეშაპი (სანმისის მცველს პოეტი ერთგან drakwn-ს (244), მეორეგან οἰγι- გველეშაპს (249) უწოდებს), რომელსაც იასონი კლავს ხერხების – τεχναι-ის მეშვეობით (249)². უნდა აღვნიშნოთ, რომ პინდაროსი, რომელიც საზოგადოდ ვრცლად მოგვითხრობს იასონის საგმირო საქმეებზე, ბერძენი გმირის მიერ დრაკონის მოკვლას ერთობ ლაკონურად გადმოგვცემს.

ეკრიპიდეს ტრაგედიაში „მედეა“ მედეა იასონის ორივე დავალებას მოიხსენიებს – ხარების დამორჩილებასაც და სპარტებთან გამკლავე-

ბასაც. მედეა უცხადებს ქმარს, რომ მხოლოდ მისი დახმარებით შეძლო მან, იასონმა, აიეტის დავალებათა აღსრულება (Eur. Med. 478 შმდგ.). ახსენებს იგი დრაკონსაც და ურჩხულს თავის მოკლულად წარმოაჩენს: „დრაკონი კი, რომელიც ოქროს ტყავს სხეულით იცავდა, მრავალგრეხილით იკლავებოდა მარადფხიზელი, მოვკალი“ (Eur. Med. 480-82). საყურადღებოა, რომ ამ კონტექსტში კოლხთა მეფის ასული ამ საქმეთა განხორციელებისას ჯადო-წამლებს არ ახსენებს.

აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკაში“ იასონის საგმირო საქმეები კოლხეთში ყველაზე ვრცლად არის გადმოცემული. აპოლონიოსი იასონის ორივე გმირობას – ცეცხლისმფრქვეველი ხარების დაუღვლასაც გვიხატავს და სპარტებთან ბერძენი გმირის გამკლავებასაც. მედეას დახმარება აპოლონიოსის იასონისთვის კიდევ უფრო არსებითია, ვიდრე პინდაროსის იასონისთვის გამომდინარე თუნდაც იქიდან, რომ პინდაროსის იასონი მძლეთამძლე გმირია, აპოლონიოსის პერსონაჟს კი გმირი ნაკლებად შეიძლება ეწოდოს. ამასთან, აპოლონიოსისთვის მედეა ცენტრალური პერსონაჟია და მისი ეპოსის ჟანრობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ერთობ მნიშვნელოვანი ფუნქციური დატვირთვა აქვს. შესაბამისად, ცენტრალური უნდა იყოს მედეას როლი იასონის საგმირო საქმეების აღსრულებაში. ხარების დასაუღლავედ იასონს აიეტის ასული ჯადოსნური თვისების მქონე წამალს აძლევს, რომელსაც „პრომეთეონს“ უწოდებენ. იგი კავკასიონის კალთებზე პრომეთეოსის მიერ დაღვრილი სისხლის წვეთებისაგან აღმოცენდება (Ap. Rhod. III, 844 შმდგ.). ამას გარდა მედეა იასონს იმ ხრიკსაც ასწავლის, რომლითაც მან მინისშობილი მეომრები უნდა დაამარცხოს – მან მეომართა შორის ლოდი უნდა ჩააგდოს, რომლის შემდეგაც მინის ნაშიერნი ლოდს შემოეხვევიან და ერთმანეთს დაუნყებენ ჟღერას. ტრადიციისაგან სრულიად განსხვავებულად აქვს წარმოდგენილი აპოლონიოსს დრაკონთან გამკლავებაც. დრაკონს აქ იასონი კი არ კლავს, არამედ მედეა მიაძინებს მარადფხიზელ გუშაგს, რის შემდეგაც იასონი სანმისს იტაცებს. თუ პინდაროსთან შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ *τεχναι*, რომლითაც იასონმა დრაკონი მოკლა მედეას არსენალიდან იყო, ევრიპიდეს ტრაგედიაში კი დრაკონის მოკვლის თაობაზე მედეას ზოგადი განაცხადით დაკმაყოფილდეთ, „არგონავტიკაში“ ცალსახად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სანმისის მოპოვების საქმეში მედეას გადამწყვეტ როლზე. მედეა ხვდება, რომ დავალების შესრულების მიუხედავად, აიეტი არგონავტათვის არა მარტო სანმისის მიცემას არ აპირებს, არამედ მათი დაღუპვა აქვს განზრახული. ამიტომ ღამით იგი გაიპარება სასახლიდან, „არგოსთან“ მივა და ბერძნებს გაქცევისაკენ მოუწოდებს, ამასთან ჰპირდება, რომ სანმისს მოაპოვებინებს. შემდეგ

იასონი არესის ჭალაში მიჰყავს, სადაც სანმისი მუხაზე ჰკიდია. მომხდურების დამნახველი გველი საოცარი ძალით იწყებს შხივილს. მედეა მას გრძნეული ვალობითა და ჯადო-ნამალთა ჰკურებით აძინებს (Ap. Rhod. IV, 110-116).

როგორც ვნახეთ, არგონავტების მითოსის ადრეულ ვერსიებში მედეა არ გვევლინება იასონის დამხმარედ აიეტის მიერ ბერძენი გმირისთვის მიცემული დავალების//დავალებათა აღსრულებისას, მედეას როლი წინაა ნამონეული ოქროს სანმისის სასახლიდან გამო-ტანისას „ნავპაქტიკაში“. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფუნქცია ამ ეპოსში მოკრძალებულია, უკვე აქ ვხვდებით პირველ ხსენებას მედეაზე გარეშე ძალის ზემოქმედების თაობაზე, იმ ძალისა, რომელიც შემდგომ გადამწყვეტი აღმოჩნდება ბერძენი გმირისთვის მედეას მიერ განეული დახმარებისას. მედეა სამშობლოს კერიის ღვთაების – *ἑφεστία- ἀνάκλουμηνή* მონოდებით ტოვებს (Naup. fr. 7 K EGF1)³.

უკვე პინდაროსთან სასიყვარული ძალა, სასიყვარულო მაგიით მედეას შეკვრა – *thelgein* არსებით როლს თამაშობს მედეას მიერ იასონისთვის განეულ დახმარებაში. მედეას პინდაროსი *pamfarmako-xeina*-ს ყველა წამლის მცოდნე უცხოელ ქალს უწოდებს (Pyth. IV, 223). თუმცა იმისათვის, რომ მედეამ დახმარების ხელი გაუწოდოს უცხო ჭაბუკს, საჭირო ხდება მისი უფრო ძლიერი გრძნებით შეკვრა. სწორედ ამ მიზნით საქმეში ერევა აფროდიტე, რომელიც იასონს ფრთოსანს – ჭრელ ბზენვია ჩიტს – *poikilon iugga*-ს უგზავნის (IV, 212). ამ ფრთოსანმა იასონს მომხიბლავი *epaoidaiv* – ლოცვა-ვედრება/გალობა უნდა ასწავლოს, რათა მან შესძლოს ქალწულის გულის მოგება. ეროტიკულმა „შეკვრამ“ უნდა დასძლიოს მშობლების მიმართ მედეას სირცხვილის გრძნობა (*tokewn aiḗw**). საინტერესოა ის, რომ მედეას სულში არა იასონის მიმართ, არამედ ელადის მიმართ სიყვარულის აღძვრაზეა ლაპარაკი. ეს გარემოება კი მეცნიერთა ნაწილს აფიქრებინებს, რომ მედეას გრძნებით შეკვრა აქ არაა ნამდვილი სასიყვარულო გრძნება – მედეა ხომ არა პიროვნების, არამედ ქვეყნის მიმართ სასიყვარულო ვნებით უნდა განიმსჭვალოს⁴.

ტრაგედია „მედეაში“, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მედეა ჩამოუთვლის ქმარს მის მიერ განეულ დახმარებას ხარების დაუღვლასა და სპარტების დახოცვაში. კიპრისის მაგიური ძალების ზეგავლენას მედეა არსად არ ახსენებს. შესაბამისად, იგი თავის ქმედებას საკუთარი ნება-სურვილიდან გამომდინარედ წარმოგვიდგენს. საპირისპირო პოზიცია უკავია იასონს. იგი მიუგებს ცოლს, რომ დამხმარედ ადამიანთა და ღმერთთა შორის მხოლოდ კიპრისს მიიჩნევს, რამეთუ სწორედ მან აიძულა მედეა, ეხსნა იგი (Eur. Med. 526 შმდგ.).

აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკაში“ სიყვარულის ძალა, სასიყვარულო გრძნებით მედეას შეეკვრა ასევე გადამწყვეტ როლს თამაშობს იასონისათვის განუღებელ მედეას დახმარებაში. III წიგნი, რომელიც მედეას გულში სიყვარულის ჩასახვასა და კოლხეთში იასონის საგმირო საქმეებს გადმოგვცემს, სწორედ ერატოსადმი მიძღვნილი იწყება: „ან კი, შენ დადექ ჩემ გვერდით, ერატო, და მიამბე მე, თუ როგორ წაიღო იასონმა მედეას სიყვარულის წყალობით სანმისი [კოლხეთიდან] იოლკოსში!“ (Ap. Rhod. III, 1 შმდგ.)⁵. აქ მოქმედებაში ქალღმერთები ჰერა, ათენა და აფროდიტე ერევიან. აფროდიტესთან მისული იასონის მფარველი ჰერა სთხოვს ქალღმერთს, რომ მისმა ვაჟმა ეროსმა თავისი ისრებით მედეა იასონისადმი ვნებით შეეკრას (Ap. Rhod. III, 85 შმდგ.). აფროდიტე და ეროსი ქალღმერთებს თხოვნას უსრულებენ, რის შედეგადაც სასიყვარულო გრძნებით მოცული მედეა, ფაქტობრივად, ჰერას ჩანაფიქრის განსახორციელებლად მოქმედებს.

ახლა რაც შეეხება მედეას არსის გააზრების საკითხს მედეას მითოსის კოლხური ეპიზოდის ფარგლებში (მცირედით შევეხებით მედეას არსის წარმოჩენის საკითხს არგონავტების უკანა გზაზეც, რამეთუ აპოლონიოს როდოსელის პოემა ამ ნარატივსაც მოიცავს). მეცნიერთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ კოლხური ნარატივის ფარგლებში მედეას სახემ ეტაპობრივი ცვლილება განიცადა. მე საესეებით ვიზიარებ გრაფის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც პინდაროსის „ყველა წამალთა მცოდნე უცხოელი ქალი“ ძღვევამოსილ ჯადოქრად ელინისტურ ეპოქაში გარდაიქმნა (კლაუსი, ჯონსტონი (რედ.) 1997: 31). აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა“ საკვანძო როლს თამაშობს კოლხური ეპიზოდისეული მედეას სახე-მოდელის ჩამოყალიბებაში. პოეტი ფართოდ შლის პირველად პინდაროსთან წარმოდგენილ მედეას პოლარიზებული სახის პარადიგმას. გავიხსენოთ, რომ „ყველა წამლის მცოდნე უცხოელი ქალი“ იქ აფროდიტეს მიერ (იასონის მეშვეობით) თავად გვევლინება გრძნებით შეკრულად (theigein).

საერთოდ, მედეას არსის პრობლემა აპოლონიოსთან – ანუ ის, თუ რად წარმოგვიდგება მედეა – უბინო ქალწულად და ძღვევამოსილ ჯადოქრად, თუ მხოლოდ ძღვევამოსილ ჯადოქრად, უშუალოდ უკავშირდება შემდეგ საკითხს – არის თუ არა პოემაში მედეას პერსონაჟი წარმოჩენილი თანმიმდევრულ ხასიათად, თუ, პირიქით, პოეტი პოემის სხვადასხვა ადგილას ერთმანეთისგან მკვეთრად დაპირისპირებულ მედეას გვიხატავს. ვილამოვიც-მოლენდორფი „არგონავტიკის“ III და IV წიგნში ორ განსხვავებულ მედეას ხედავდა (ვილამოვიც-მოლენდორფი 1924: II, 202). სხვები აფიქსირებდნენ რა ამ განსხვავებას, ცდილობდნენ, რომ ამ ორი მედეას სახე ერთ დენომინატორზე დაეყვანათ. ასე მაგა-

ლითად, რ. იბშერი მედეას განიხილავდა ქალად, რომელიც სიყვარულის გამო დამნაშავე გახდა (იბშერი 1939: 86). ა. დიკის მიხედვით, მედეა განსხვავებულად არის წარმოჩენილი არა მარტო III და IV ნიგნებში, არამედ III ნიგნის სხვადასხვა ეპიზოდში დახატული მედეას ხასიათიც არაა ერთნაირი. ერთი მხრივ, მედეა არის უბინო ქალწული, რომლის-თვისაც იასონის მიერ გავლიძებული გრძნობები არის უცხო და ახალი. მეორე მხრივ კი ის ძალზე დახელოვნებულ გრძნეულად გვევლინება. მეცნიერის აზრით, აპოლონიოს როდოსელი მედეას ჯადოსნობას და მედეას სასიყვარულო ცხოვრებას „სრულიად განცალკევებულად ათავ-სებს“. მკითხველისგან კი ითხოვს, დაუშვას, რომ: ა) მედეას პიროვნულობა შედგება ამ ორი არაინტეგრირებული „ნახევრისაგან“ და რომ ბ) ეს ერთი და იგივე დაშვება თანაბრად ეხება III და IV ნიგნებს (დიკი 1989: 456). მეცნიერთა მეორე ნაწილის აზრით კი აპოლონიოს როდოსელს მედეა მთელი პოემის მანძილზე გრძნეულად ჰყავს გამოყვანილი. დიახ, მედეა წარმოსდგება სიყვარულის ძალით გატანჯულ ქანცგანწყვეტილ ქალწულად, მაგრამ ის მხოლოდ წარმოსდგება ასეთად, რადგან ეროსის მიერ გრძნებით შეკრულს (theIgein) მას სხვაგვარად ყოფნა არ შეუძლია. რ. ჰანტერის მიხედვით, ჯადოქარი თავად არის მოჯადოებული (ჰანტერი 1993: 60). ამავე მოსაზრებას იზიარებს ფიინი (ფიინი 1991: 80-82).

მეცნიერის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ აპოლონიოს როდოსელი მედეას გრძნობებს დამაჯერებლად წარმოგვიდგენს, აიეტის ასულის ქმედებათა მიღმა ეროსის მიერ მისი გრძნებით შეკვრა მოიაზრება. შესაბამისად, „უბინო“ და „სიყვარულით ქანცგანწყვეტილი ქალწულის“ საქციელი მედეას საკუთარ საქციელად არ უნდა იქნას განხილული (ფიინი 1991: 80-82). ზოგიერთი მეცნიერი მედეას პოლარიზებულ წარმოჩენას მთლიანი პოემის კონტექსტში არსებული ოლიმპიური და ტიტანური ძალების დაპირისპირებად წარმოადგენს. ბრეიკის აზრით, მედეა ცალსახად ძლევათაგან ჯადოქრად გვევლინება მთელი პოემის მანძილზე, ოღონდ ტიტანური წარმომავლობის ეს გრძნეული ქალი III ნიგნში ოლიმპიურ ძალაუფლებასა და ქვემდებარებულს. მეცნიერის მიხედვით, იმ მომენტიდან, როდესაც აიეტის ასული ეროსის ისრებით პარალიზებული ხდება, ჰერა, პოემის ოლიმპიური ძალმოსილების განსახიერება, იძენს მასზე ძალაუფლებას. პოემის III ნიგნში მედეა იმიტომ წარმოგვიდგება სიყვარულით დატანჯულ ქალწულად, რომ მან, იასონში შეყვარებულმა, ბერძენ ვაჟკაცს ოქროს საწმისი მოაპოვებინოს, IV ნიგნში კი მედეას საკუთარი ტიტანური ძალმოსილება ისევ ამოდის ზედაპირზე, რამეთუ ახლა ჰერას არა შეყვარებული, არამედ პელიასზე შურისმაძიებელი ძლევათაგან ქალი სჭირდება (Brake 2009, II: 20)⁶.

ვფიქრობთ, მედეას ორსახოვნებას უპირველესად ის ქმნის, რომ მისი, როგორც ძღვევამოსილი ჯადოქრის, ძალმოსილებას აპოლონიოს როდოსელი თავიდანვე არ წარმოგვიდგენს. მედეას გრძნეულება პოემაში ნაბიჯ-ნაბიჯ ხდება საცნაური. ის გარემოება, რომ მკითხველმა თავიდანვე არ იცის, თუ ვისთან აქვს საქმე, ის, რომ მკითხველი თანაუგრძნოს სიყვარულით დატანჯულ ქალწულს, განიცდის მის სულში მიმდინარე ბრძოლას სიყვარულს და მოვალეობას შორის, სწორედაც რომ განაპირობებს მედეას ფსიქოლოგიური პორტრეტის დახვეწილობას და მისდამი ინტერესს ამდენი საუკუნის განმავლობაში.

და მართლაც როგორია მედეას პირველი მოხსენიება პოემაში? რატომ დააკისრეს მას იასონის დამხმარის როლი? როცა ჰერა იასონის დახმარების მისეულ გეგმას ათენას წარუდგენს, იგი ათენას იმასაც უხსნის, თუ რის საფუძველზე მიაჩნია მას მედეა იასონის შემწედ. მედეა არის განსწავლული ნამალათა დამზადებაში – *pol uf armako~* (III, 27) და ამასთან მას რჩევებით (შეგონებებით) *epnesihxin* (III, 29) იასონის დახმარება შეუძლია. ოღონდ იმისათვის, რომ მან იასონს დახმარება გაუწიოს, ის ეროსმა გრძნებით უნდა შეკრას⁷.

აფროდიტესთან მისული ჰერა (ათენასთან ერთად) მხოლოდ მცირედით თუ შლის თავის არგუმენტს, თუ რატომ მიიჩნია მედეა იასონის შემწედ. მედეა არის დაბადებიდან ხრიკთა მცოდნე/გამჭრიახი (*crafty, cunning*) – *dol oessa tetuktai* (III, 89). ტერმინი *dol oessa* მკვლევართა ნაწილს ჯადოქრულ დისკურსთან დაკავშირებულ ტერმინად მიაჩნია გამომდინარე იმ გარემოებებიდან, რომ ამ ეპითეტით „ოდისეას“ ორი გრძნეული – კალიფსო და კირკე არიან დახასიათებულნი (კემპბელი 1994; შენიშვნა III, 89-სთვის). კლეირის მიხედვით, ამ კონტექსტში მედეას *dol oessa*-სთან დაკავშირება მაინცდამაინც ზეადამიანურისკენ მედეას მიმართებას არ გულისხმობს (კლეირი 2002: 243).

ამის შემდეგ მედეა პოემაში ჰეკატეს ქურუმად არის მოხსენიებული (III, 252). გასაგებია, რომ ძვ.წ. V ს-ში ჯადოქრობის ქალღმერთად წოდებულ ჰეკატეს მსახურება, მისი ქურუმობა მედეას გრძნეულად აღქმას კიდევ უფრო ზრდის, თუმცა ეს გარემოება ჯერ კიდევ არ გახლავთ მედეას ჯადოქრად მოაზრების საბუთი. მედეას იდენტურობა, როგორც გრძნეულისა, ჯერ მხოლოდ მინიშნებულია (კლეირი 2002: 244). მეორე მხრივ, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ეპითეტი და მათთან დაკავშირებული ასოციაციები, ამასთან ის, რომ იასონის სამსახურში მედეას ჩასაყენებლად საჭიროა მისი გრძნებით შეკვრა და არა დარწმუნების გამოყენება, იმას მიუთითებს, რომ უკვე თავიდანვე აიეტის ასული *puella simplica*-ად არ გვევლინება.

მედეას მიმართ ჩასახული ეს განწყობა ძლიერდება, როდესაც არგოსის სიტყვას ვისმენთ, რომელშიც იგი არგონავტებს იასონის მისიის წარმატებით განხორციელებისთვის მედეას დახმარების მნიშვნელობას განუმარტავს. თავდაპირველად, მოკლედ დახასიათებისას, არგოსი აცხადებს, რომ მედეა, რომელმაც ყველანაირი წამლის დამზადება იცის, ქალღმერთ ჰეკატეს რჩევებით (შეგონებით) – *ἔχνηςιήκῃ* მოქმედებს (III, 478).*

მედეას მაგიური ძალების სრულ სურათს პირველად იმავე არგოსის უკვე მოგვიანებით მოცემული პორტრეტი გვიშლის თვალწინ. არგოსის თქმით, ჰეკატემ მედეას განსაკუთრებულად ასწავლა დამზადება იმ წამლებისა, რომელთაც დედამინა და უსაზღვრო წყალი წარმოქმნის. მათი საშუალებით მედეას ძალუძს დაიმორჩილოს შმაგი ცეცხლის ალი, შეაჩეროს ზათქით მოვარდნილი მდინარეები, დააბრკოლოს ვარსკვლავები და წმინდა მთვარის სავალი გზები (III, 528-33). კლეირი მიიჩნევს, რომ მედეას სწორედ ეს დახასიათება წარმოგვიდგენს მისი ძალაუფლების რადიკალურ განსხვავებას ორფევსის ძალმოსილებასთან (კლეირი 2002: 245). საყურადღებოა, რომ მედეას არგოსი ამგვარად მაშინ წარმოაჩენს, როცა ჩვენ უკვე ეროსის ისრებით დაკოდილი და სიყვარულით მოცული უბინო ქალწული ვიხილეთ. ამგვარი პოლარიზებული წარმოდგენა, ბუნებრივია, გარკვეულ ახსნას საჭიროებს. ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ბრეიკის მოსაზრება. მეცნიერის მიხედვით, არგოსის ეს დახასიათება, რომელშიც მედეა ძლევამოსილ ჯადოქრად წარმოსდგება, მედეას წარსულს ეკუთვნის. ახლა კი ეროსის ისრებით მონუსხულს – *thelgein*-ს დაქვემდებარებულ მედეას, უკვე აღარ გააჩნია დამოუკიდებელი მოქმედების უნარი, ერთადერთი, რაც მას ძალუძს, იასონის დასახმარებლად მოქმედებაა (ბრეიკი 2002, II: 11-24). და მაინც, ვფიქრობთ, არ შეიძლება იმისი დაბეჯითებით მტკიცება, რომ მედეა III წიგნში მთლიანად ოლიმპიური ძალების კონტროლს დაქვემდებარებულ ჯადოქრად გვევლინება. ამგვარი ინტერპრეტაციისათვის განსაკუთრებულ სირთულეს ქმნის III წიგნის ის ეპიზოდი, რომელშიც მედეა იასონს ჰეკატესათვის რიტუალური მსახურების აღსრულებას ავალებს⁸. ამასთან, ეს მსახურება წარმოადგენს მედეას მიერ პრომეთეონის მოსაპოვებლად ჩატარებულ რიტუალური მსახურების ამკარა რემინისცენციას (III, 858-63)⁹. სამწუხაროდ, სტატიის შეზღუდული ფორმატი არ გვაძლევს საშუალებას ეს რიტუალური მსახურება უფრო დანვრილებით განვიხილოთ, დავკმაყოფილებით

* აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკის“ პასაჟების დამონებისას ხშირად ვიყენებთ აკაკი ურუშაძის თარგმანს (ურუშაძე 1970), თუმცა ჩვენი დაზუსტებები შეგვაქვს.

მხოლოდ კლეირის შემდეგი შეჯამებით: ჰეკატესადმი რიტუალური მსახურების აღსრულებისას იასონი დროებით ჰეკატეს აკოლიტად (მსახურად) წარმოდგება; ოლიმპიური და ტიტანური ძალების ქანქარა გადაიხრება ხთონური ძალებისადმი აღვლენილი მსახურებისკენ; და მთავარი, იასონი ჰეკატეს თავისი საგმირო საქმეების შემწედ – *eparwgon apqlwn* უხმობს (III, 1211), ანუ მას იმ ტიტულატურით მოიხსენიებს, რომელიც თავდაპირველად, საგმირო საქმეების დაწყებით ეტაპზე ორფევსს მიენერებოდა (კლეირი 2002: 248).

„არგონავტიკის“ IV წიგნი იწყება იმით, რომ ჰერა მედეას მამისადმი შიშით აღავსებს და საბოლოოდ მამისეული სახლის დატოვებასა და არგონავტებთან გაქცევას შთააგონებს. ახლა უკვე პოემის სიუჟეტური ხაზი წარმოგვიდგენს მედეას იმ უნარებს, რომლებიც ადრე არგოსის ან ავტორის ნარატივიდან მედეას წარსულში ჩატარებული რიტუალური მსახურების აღწერისას გვესმოდა. ჩვენ თვალწინ კართა საკეტები თავისით, ავტომატურად ასხლტება მედეას ლოცვა-ვედრებით/გალობით – *apidai~ wkeiai~*, შენიღბული მედეა მოხერხებულად დაუძვრება ქალაქის მცველებს და ბნელი ბილიკით არგონავტების ხომალდისაკენ მირბის. როგორც პოემიდან ვიგებთ, ეს ბილიკები არაა უცხო მედეასთვის: „იგი, ვით გრძნეულ ქალებს – *farmakiē~* სჩვევიათ, ხშირად დახეტილობდა გვამებისა და მიწიდან აღმოცენებული საშიში ფესვების გარშემო“ (IV, 52-55). მედეას ლამისეული გზის აღწერისას, აპოლონიოს როდოსელს მთვარის რეპლიკა შემოაქვს, რომელსაც მნათობი სიყვარულით აღმოდებული და ამავდროულად შიშით მოცული ლტოლვილი მედეას დანახვაზე წარმოთქვამს – მედეა მას თურმე სიყვარულს გაახსენებდა ხოლმე და ჯადოსნურ ლოცვა-ვედრებათა მოშველიებით – *dolihsin apidai~* მნიშვნელობით მნათობი მღვიმეში ჩაჰყავდა, რათა თავად წყვდიად ღამეში შეეგროვებინა *farmaksh~ eukhtō~* გრძნეული წამლები (IV, 57-61).

არგონავტებს ლტოლვილი მედეა პირველ შეხვედრაში, ფაქტობრივად, თავს გრძნეულად წარუდგენს, როცა მათ ეუბნება, რომ მარადფხიზელი დრაკონის დაძინება ძალუძს (IV, 87-88). IV წიგნში მედეას ძალმოსილება უფრო თვალსაჩინო ხდება. გველემშაპის მიძინებისას აიეტის ასული შემწედ ჰეკატეს მოუხმობს. ამ ეპიზოდიდან ნათლად ჩანს გრძნების შეკვრის მედეასეული ხელოვნების მთელი სპექტრი (IV, 145-146). საყურადღებოა, რომ მედეას რჩევით აღუვლენენ არგონავტები მადლობას ჰეკატეს, როგორც მათ დამხმარეს, მდინარე ჰალისის შესართავთან, სადაც უკანა გზაზე პირველად შეჩერდებიან სპეციალურად ამ საქმის განსახორციელებლად. იმ კონტექსტში, როცა პელიასის სახლელულის დასალუპად მედეას საბერძნეთში ჩასვლა ექ-

სპედიციის მიზნად ცხადდება (ჰერას სურვილი), ჰეკატეს მოხმობა და მისი დამწყალობება უფრო მართებულად მოჩანს, ვიდრე აპოლონისა (კლეირი 2002: 252).

საბერძნეთისაენ მიმავალ გზაზე მედეას როლის მნიშვნელოვანების თვალსაზრისით ფრიად საყურადღებოა აფსირტოსის მკვლევარების ეპიზოდი. აქ მედეას გავლენა მოვლენათა განვითარებაზე ერთობ დიდია. ბუნებრივია, სტატიის ფორმატში შეუძლებელია ისეთი ვრცელი საკითხის განხილვა, როგორცაა აფსირტოსის მკვლევარების მითოლოგიური ტრადიციისა და აპოლონიოსის ნოვატორობის ანალიზი¹⁰. აქ მოკლედ შევაჩერებთ ყურადღებას იმ ასპექტებზე, რომლებიც მედეას მაგიურ ძალაუფლებას შეგვახსენებს. მედეას იმ სიტყვებს, რომლებიც მაცნეებს აფსირტოსისთვის უნდა გადაეცათ, პოეტი მონუსხვის – *thelgein*-ის ეფექტის მქონედ ახასიათებს (IV, 436). მაცნეთა შეგონების შემდეგ კი მოგვითხრობს ეთერში მედეას მიერ მომნუსხველი ჯადონამლების – *qelkthria farmakē* გაფანტვის შესახებ, ჯადონამლებისა, რომელთაც ველური მხეცების მთის მწვერვალიდან ჩამოყვანა შეეძლოთ (IV, 441-42).

აფსირტოსის მკვლევარების შემდგომ მედეა მოქმედებაში აქტიურად ჩართულ ფიგურად მხოლოდ პომის დასასრულს წარმოგვიდგება. როდესაც არგონავტები კუნძულ კრეტას მიაღებინან, მათ კუნძულის მცველის – სპილენძისაგან დამზადებული ტალოსის რისხვა დაატყდებათ თავს. ტალოსი მათ ნავსადგურში არ უშვებდა და სალიკლდის თავზე მდგომი ლოდებს უშენდა. როცა შეშინებული არგონავტები უკვე გაბრუნებას აპირებდნენ, მათ დახმარება მედეამ აღუთქვა. აპოლონიოსისეულ ტალოსს აქილევსის მსგავსად ერთი სუსტი წერტილი ჰქონდა, კოჭის ქვემოთ სისხლსავსე ძარღვი, რომლის ტყავზეც სპილენძის ლურსმანი იყო დამაგრებული¹¹. ტალოსის დასამარცხებლად მედეა სამგზის ჯადოსნურ ლოცვა-ვედრებით/გალობით – *apidhēin* და ლოცვით – *litai*~ სულთამხუთავ კერებს მოუხმობს. შემდეგ კი ზიზლით აღსავსე თვალებს მიაპყრობს და სპილენძის მცველის მზერას მოაჯადოვებს. მონუსხული და მედეას ძალაუფლებას დაქვემდებარებული ტალოსი საბოლოოდ ლოდის წვეტს ქუსლს წამოსდებს და დაიღუპება (IV, 1665-1677).

მეცნიერთა ვარაუდით, ტალოსის მითის აპოლონიოსისეული ვერსია მის შესახებ არსებული ადრეული მითოლოგიური ტრადიციის მედეას ჯადოქრობასთან შეერთებას უნდა ისახავდეს მიზნად.

მიუხედავად იმისა, რომ „არგონავტიკის“ IV წიგნში, როგორც ვნახეთ, საკმაოდ მძაფრადაა წარმოდგენილი მედეას არსი როგორც ძლე-

ვამოსილი ჯადოქრისა, უნდა აუცილებლად ითქვას ის, რომ მედეა ამავედროულად ჩვეულებრივ ქალად წარმოსდგება, რომელსაც რიგ შემთხვევაში არ შესწევს ძალა დაეხმაროს არგონავტებს. ასე მაგალითად, როდესაც მათი ხომალდი თითქმის შევარდება ოკეანის უბეში (IV, 636-44), როდესაც არგონავტები სირინოზებს გადაწყდებიან (IV, 891-919; აქ მათ ორფევსის სიმღერა იხსნის), ან როცა მინიებს ლიბიის უდაბნოში აებნევათ გზა (IV, 1228-1392; აქ მათ მდგომარეობიდან პელევსის რჩევა გამოიყვანს), ვერაფერს შველის ის მოპსოსაც, როცა მას გველი უკბენს (IV, 1510-1525).

ამასთან მედეა რამდენჯერმე იმგვარ მდგომარეობაში აღმოჩნდება, როდესაც მას არათუ სხვაზე ზრუნვა არ შეუძლია, არამედ საკუთარი თავი აქვს გადასარჩენი. „არგონავტიკის“ ორ ნარატივში – კირკესა და არეტესთან შეხვედრის დროს აიეტის ასული მავედრებლის როლში წარმოგვიდგება. იგი მხოლოდ ადამიანური შესაძლებლობების ფარგლებში მოქმედებს და თავის რიტორიკულ და დიპლომატიურ უნარებს იყენებს. მთხოვნელის როლში გვევლინება მედეა მაშინაც, როცა კერკირაზე არგონავტებს ინდივიდუალურად მიმართავს და მათ თანადგომას სთხოვს. მედეას ადამიანური ასპექტების გვერდით აპოლონიოს როდოსელი ოსტატურად წარმოაჩენს კოლხეთიდან გამოქცეული აიეტის ასულის მდგომარეობის ტრაგიზმსაც. განსაკუთრებით ტრაგიკულია მედეა მაშინ, როცა აღმოაჩენს, რომ იასონი, რომლის სიყვარულისთვისაც მან ყველაფერი გაიღო, მზადაა ის დადევნებულ კოლხებს გადასცეს.

ამდენად, კვლევამ წარმოაჩინა, თუ როდენ კომპლექსურია მედეას ლიტერატურული სახე აპოლონიოს როდოსელის პოემაში. ამ სახის სირთულეს კი უპირველესად მედეას არსის პოლარიზება ქმნის – ის, რომ აიეტის ასული, ერთი მხრივ, ჩვეულებრივი ადამიანური ფიგურაა, მეორე მხრივ კი გრძნეული, ჯადო-წამლების დამზადებაში განსწავლული მჩხიბავი. აპოლონიოს როდოსელს სწორედ ასეთი გაორებული მედეა დახვდა ტრადიციიდან. პოეტმა ოსტატურად განავითარა ტრადიციით მიღებული მედეას ორსახოვნება და მედეას მითოსის ამ ნარატივის – კოლხური ეპიზოდისეული მედეას სახე-მოდელი შექმნა. ვფიქრობთ, მედეას ეს ორი ბუნება სახეზეა მთელი პოემის განმავლობაში, ოღონს პოეტის ჩანაფიქრისა და მიზნებიდან გამომდინარე, ზედაპირზე მედეას ხან ერთი, ხან კი მეორე არსი ამოდის. ყოველივე ეს კი ერთობლიობაში ქმნის მედეას უაღრესად საინტერესო ლიტერატურულ სახეს, რომელიც ტრადიციად ყალიბდება შემდგომ ეპოქათა მედეას უამრავი ინტერპრეტაციისთვის.

შენიშვნები

1. კერძოდ, ლაპარაკია ადრეკორინთული ვაზნერის ორ ნიმუშზე (ძვ.წ. VII ს-ის უკანასკნელი მეოთხედი), რომლებზედაც გველეშაპის პირიდან გადმოკიდებული მამაკაცის სხეულის ზემო ნაწილია გამოსახული. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ვაზებს წარწერა არ აქვთ, ნ. ლორთქიფანიძე მასზე გამოსახულ მამაკაცს იასონთან აკავშირებს. ამგვარი იდენტიფიკაციის უფლებას მკვლევარს იმავე სცენის ამსახველი, ოღონდ უკვე წარწერით დადასტურებული, იასონის ორი გვიანდელი ხანის გამოსახულება აძლევს: 1) ე.წ. დურისის ფიალა წარწერით – Iason; 2) ეტრუსკული სარკე (ძვ.წ. V-IV სს.) წარწერით Heiasun. თუ ურჩხულის ხახაში იასონის გამოსახვას მკვლევარი გმირის ინიციაციურ ჩასვლად მოიაზრებს (დემონური ძალის შიგნიდან დამარცხებას), დურისის ფიალზე, ნ. ლორთქიფანიძის აზრით, უფრო აშკარად შეიძლება იასონის მიერ ურჩხულის დამარცხებაზე ლაპარაკი და ამ გამოსახულების არგონავტების მითთან დაკავშირება. აქ იასონისა და დრაკონის გარდა გამოსახულია ათენა, იქვე ახლოს დგას ხე მასზე ჩამოკიდებული ოქროს საწმისით (ნ. ლორთქიფანიძე 2004: 40-48).

2. არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, ეს ხერხები მედეას არსენალიდან უნდა იყოს.

3. ef estio-, ვარიანტებში ef Estian კერიის ღვთაებად გადმოაქვს ა. ურუშაძეს (ურუშაძე 1964: 198; 495).

4. ამ პასაჟის სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაციის თაობაზე იხილეთ ბრეიკი 2009, I: 219.

5. სწორედ ამ სტრიქონების მიხედვით აღადგენენ მიმწერმოსის 11-ე ფრაგმენტს, რომელიც იასონის წარმატებით ლაშქრობაში მედეას ღვანლს წარმოაჩენს: „თვით იასონიც ვერასოდეს წამოიღებდა დიად საწმისს აიადან ... [... მედეას სიყვარულს რომ არ ეშველა] (Mimn. fr. 11 Diehl).

6. კლეირის აზრით, პოემაში ორი ძალის – წესრიგისა და უწესრიგობისკენ მიმართული ძალების დაპირისპირებაა წარმოდგენილი, რომელთაც ორფეესი და მედეა განასახიერებენ. ორფეესის სიტყვებიც და საქციელიც შეესაბამება ქაოსისგან წესრიგის დისტილაციას. ეს ჩანს მისი კოსმოგონიური სიმღერის თემატიკიდან. მედეას ხასიათის თვისება კი ის გახლავთ, რომ მას შეუძლია გადაატრიალოს ზუსტად ის წესრიგი, რომლის დაცვაც ორფეესის გავლენით ხდება. მათ შორის ანტითეზა განსაკუთრებით თვალსაჩინო პოემის IV წიგნშია (კლეირი 2002: 231).

7. შეგახსენებთ, რომ pol uf armako- ის ეპითეტია, რომლითაც პინდაროსის მედეა იყო დახასიათებული. ამავე ეპითეტს ჰომეროსი კირკეს მიმართ იყენებს. ბუნებრივია, რომ ამგვარი დახასიათება მედეასთან მიმართებით გარკვეულ ასოციაციას ბადებს.

8. მედეას ინსტრუქციით იასონის მიერ ჩატარებულ რიტუალსა და საიქიოში ოდისევსის მიერ ჩატარებულ მსახურებას შორის კლერი მნიშვნელოვან განსხვავებას ხედავს.

9. ზოგიერთ მეცნიერს პრომეთეონი სიმპათეტიკური მაგიის ძალის მქონე მცენარედ მიაჩნია (ბრეიკი 2009, II: 17). ის პირველად მაშინ აღმოცენდა, როდესაც ზევსის არწივმა პრომეთევსს ღვიძლი დაუჯორტნა და ტიტანის სისხლის წვეთები მიწაზე დაანთხია. როცა მედეა ამ მცენარის ფესვებს ჭრის, ტიტანი ტკივილისაგან გმინვას იწყებს. ამ მცენარის მედეასეული შეგროვება, მეცნიერთა აზრით, ცალსახად მაგიური ძალმოსილების რიტუალს წარმოადგენს. შავებით მოსილი აიეტის ასული პრომეთეონის ფესვს უკუნეთ ღამეში ჭრის, მანამდე კი შვიდგზის განიბანს სხეულს წყლის ნაკადში და შვიდგზის მოუხმობს ჰეკატე ბრიმოს (III, 858-63). იასონის მიერ ჰეკატესადმი აღვლენილი მსახურების და მედეას ამ რიტუალს შორის ზოგადი მსგავსების გარდა, საგულისხმოა, რომ ორივეში წარმოდგენილია რიტუალური განწმენდა (განბანვის მეშვეობით) და შავი მოსასხამის ტარება (კლერი 2002: 248).

10. ამის თაობაზე იხილეთ ჩვენი სტატია – ნადარეშივილი 2010-11.

11. ტალოსის შესახებ არსებული მითოლოგიური ტრადიციის უმთავრეს ვერსიებში სპილენძის კაცის სუსტ ადგილად უმთავრესად ტერფი სახელდება. ერთი ვერსიით, ტალოსს კოლხეთისაკენ მიმავალ გზაზე ქუსლში მოხვედრილი ისრით არგონავტი პოიასი კლავდა. სხვა ვერსიით, მედეა ტალოსს უკვდავებას შეჰპირდა, შემდეგ კი მოტყუებით ამოაცალა ლურსმანი, რომლითაც ტალოსის სისხლსავსე ძარღვი იყო დაფარული და მოკლა (Apoll. I, 9, 26, 4).

ღამომწიგანი:

ბრასველი 1988: Braswell, B. K. *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Walter de Gruyter. Berlin-New York: 1988.

ბრეიკი 2009: Bracke, E. *Of Metis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*. PhD thesis, National University of Ireland Maynooth, 2009 http://eprints.maynoothuniversity.ie/2255/1/e_bracke_thesis.

დიკი 1989: Dyck, A. „On the Way from Colchis to Corinth: Medea in Book 4 of the Argonautica“. *Hermes* 117 (1989):455-70.

ვილამოვიც-მოლენდორფი 1924, II: Wilamowitz-Moellendorf, U. von. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos II*. Berlin: 1924.

იბსერი 1939: Ibscher, R. *Gestalt der Szene und Form der Rede in den Argonautika des Apollonios Rhodios*. Diss. Munich: 1939.

კემპბელი 1994: Campbell, M. A. *A Commentary on Apollonius Rhodius Argonautica III 1-471*. Leiden: 1994.

კლაუსი 1997: Clauss, J. J. and S. I. Johnston (eds.) *Medea: Essays on Medea in Myth, literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

კლეირი 2002: Clare, R. J. *The Path of the Argo: Language, Imagery and Narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Cambridge: 2002.

ლორთქიფანიძე 2004: ლორთქიფანიძე, ნ. *არგონავტების მითის სხვა ასახვა ადრეებერძნულ კულტურაში*. თბილისი: 2004

ნადარეიშვილი 2010-2011: Nadareishvili, K. "The Myth of Apsyrtos in the Ancient Sources". *Phasis* 13-14 (2010-2011): 60-72.

ურუშაძე 1970: ურუშაძე, ა. (გამ.) *აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა*. თბილისი: 1970.

ფინი 1991: Feeney, D. *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford and New York: 1991.

ჰანტერი 1991: Hunter, R. L. „Greek and non-Greek in the Argonautica of Apollonius“. *ellhnismos: quelques jalons pour une histoire des l'identité grecque*. (ed.) Said S. Strasbourg: 1991.

ჰანტერი 1993: Hunter, R. L. *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*. Cambridge: 1993.

Ap. Rh.: Apollonii Rhodii Argonautica. ed. H. Frankel. Oxford: 1967

Apoll. I 9, 26, 4: Apollodorus. The Library, vol. 1- 2. Translated by J.G. Frazer. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921.

Eur. Med.: Euripidis Medea mit Scholien. ed. E. Diehle. Bonn: 1911.

Herodorus fr. 53 FGrHist I: Die Fragmente der griechischen Historiker, vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.

Hes. Theog. 992-1002: Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta selecta. ed. F. Solmsen, R. Merckebach and M.L. West. Oxford: 1970.

Mimn. fr. 11 Diehl: *Anthologia Lyrica Graeca. I: Poetae elegiaci*. ed. E. Diehl. Lipsiae: 1954

Naupactika fr. 5K; 9K EGF I: Epicorum Graecorum Fragmenta, I. ed. G. Kinkel. Lipsiae: 1877.

Pherekidēs fr. 112; fr. 30 FGrHist I: Die Fragmente der griechischen Historiker vol.I. ed. F. Jacoby. Berlin: 1923.

Pind. Pyth. IV, 11: Pindari Carmina cum fragmenti., ed. C.M. Bowra. Oxford: 1965².

IRINA NATSVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Historiographic Tradition in the Context of Georgian Historic Novel of the 20th Century

From the beginning of the 20th century, the modernist flow of culture in Georgia included new forms of a novel, including the historic novel, along with other innovations. Historic novel was a creative restoration of certain historic realities. The goal of a writer is to show readers the spiritual works of an individual. In fact

they reveal the events, which, considering their specifics have been reflected in the official history.

From the Georgian historic novels of the 20th century we have stopped out attention at Grigol Abashidze's *Lasharela*. In the context of the *Live of Kartli* (Kartlis Tskhovreba) the given era is resurrected with belletristic pathos and talent by an unknown historian.

Key words: historic novel, creative.

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ისტორიული ტრადიცია XX საუკუნის ქართული ისტორიული რომანის კონტექსტში

ისტორიული რომანი თავისი კლასიკური ფორმით ევროპულ კულტურულ სივრცეში XIX საუკუნეში ჩნდება უოლტერ სკოტისა და მის მიმდევართა ნაწარმოებების სახით, რომლებიც დღესაც ამ ჟანრის თხზულებების ერთგვარ ნიმუშად მიიჩნევა, თუმცა ეროვნულ ლიტერატურებს, ნაციონალური მენტალობის, მისწრაფებებისა და იდეალების კვალობაზე, ამ მიმართულებით მაინც ინვარიანტულობა ახასიათებს.

XX საუკუნის დასაწყისიდან კულტურის მოდერნიზტული ნაკადი საქართველოში სხვა სიახლეებთან ერთად მოიცავს რომანის ახალ ფორმებსაც, მათ შორის – ისტორიულ რომანს, როგორც ამა თუ იმ ისტორიული რეალობის მხატვრულ რესტავრაციას. მისი კომპოზიციური ბირთვი, რომელშიც გადაიკვეთება ისტორიული თუ ლიტერატურული ნარატივის ყველა კოლიზია, პერსონაჟთან დაკავშირებული მთავარი მოვლენებია. მიზანიც მწერლისა, რომელიც ქმნის ახალ რეალობას, არანაკლებ ეთიკურსა და ესთეტიკურს, ვიდრე ისტორიული სინამდვილეა, სწორედ ის არის, რომ მკითხველის წინაშე გადაშალოს ადამიანის სულიერი სამყარო; ფაქტობრივად, წარმოაჩინოს ის, რასაც, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, გვერდს უვლის ოფიციალური ისტორია, თუმცა ასე თუ ისე საცნაური ხდება მიმდინარე მოვლენების ფონზე. სადამდე მიდის ამ მიმართულებით მწერლის მხატვრული ფანტაზია, ეს კონკრეტული შემოქმედის უნარსა და ნებაზეა დამოკიდებული; ამასთანავე, იმაზეც, თუ რა განსაზღვრავს კონკრეტულ ეპოქაში

ისტორიის რეპრეზენტირების საჭიროებას. ამდენად, საუბარი ისტორიულ სინამდვილეზე ისტორიულ რომანებში ერთგვარად პირობითია.

XX საუკუნის ქართული ისტორიული რომანებიდან ჩვენ ყურადღება შევაჩერეთ გრიგოლ აბაშიძის „ლაშარელაზე“, რომელიც მონღოლთა ბატონობის უმძიმესი ეპოქის ამსახველი ტრილოგიის („ლაშარელა“, „დიდი ღამე“, „ცოტნე ანუ ქართველთა დაცემა და ამაღლება“) ნაწილია. სწორედ ლაშა-გიორგის მეფობით იწყება დაცემა ძლევამოსილი ქართული სახელმწიფოსი, რომლის ბედიც, ხელისუფლის ბედთან ერთად, პოლიტიკური თუ ზნეობრივი შეცდომებისა თუ ბედისწერის წყალობით, ტრაგიკულად წარმართა. ამ ეპოქას „ქართლის ცხოვრების“ კონტექსტში, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, ბელეტრისტული პათოსითა და ნიჭიერებით აცოცხლებს XIV საუკუნის უცნობი ჟამთააღმწერელი, რომლის თხზულებაც არის სწორედ გრ. აბაშიძის რომანის (აგრეთვე, სრული ტრილოგიის) მთავარი წყარო. ამ ვრცელ და თითქმის 100 წლის მომცველ მატიანეში ლაშა-გიორგის მეფობის ამბებს სულ რამდენიმე ფურცელი უჭირავს, მაგრამ, როგორც ჩანს, სწორედ ეს ამბები მიაჩნია ისტორიკოსს დასაწყისად ერთი დიდი, ტრაგიკული ეპოქისა, რომელიც ლაშა-გიორგის ზეობის ხანიდან გიორგი ბრწყინვალის გამეფებამდე გასტანს; ამიტომაც ის თავის ნაშრომს ამ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში ათავსებს.

ჟამთააღმწერელი თხრობას სანატრელი თამარის გარდაცვალების აღნიშვნითა და ლაშა-გიორგის გამეფებით იწყებს. ახალგაზრდა ხელისუფალს ის სრულიად პირუთვნელად ახასიათებს – გამოკვეთს მის დადებით მხარეებს, თუმცა არც ნაკლებ ხუჭავს თვალს: „იყო ტანით ძლიერ, მკნედ მოისარი, ნადიმობათა შინა მოსწრაფე, ლაღი და თკთბუნება“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 37). ამასთანავე, მემატიანე ერთგვარად ცდილობს, „თვითბუნებობის“ პარალელურად, განმარტოს მისი „სიღალის“ სხვა, პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი მიზეზებიც: „...და უმეტეს ამისთჳს განლაღებულ იქმნა, რამეთუ დაემორჩილნეს ყოველი წინააღმდეგომნი მისნი კეთილად მოჴსენებულსა და ღმრთისმოყუარესა დედასა მისსა და უშფოთველად და წყნარობით დაეტევა სამეფო და ყოველნი მახლობელნი მათნი მოხარაჯე შეექმნეს“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 37).

ისტორიკოსის თქმით, მეფის სილაღესა და სახელმწიფო საქმეებთან დაკავშირებით მის დაუდევრობას შედეგიც მალე მოჴყოლია და, პირველ რიგში, განმდგარა განძა. მემატიანე ლაშა-გიორგის შესახებ თხრობის საერთო კონტექსტში ვრცელ ადგილს უთმობს განძელთა წინააღმდეგ ქართველთა ძლევამოსილ გალაშქრებას, რომლის დროსაც

მეფეს დაუფიქრებლობა გამოუჩენია, რის გამოც მხედართმთავართა რისხვაც დაუმსახურებია. მეორე ბრძოლა, რომელზეც ისტორიკოსი ამახვილებს ყურადღებას, ბერდუჯთან მომხდარი შეტაკებაა, რომელშიც ჩვენი ქვეყნის საზღვრებში პირველად გამოჩენილ მონღოლების ლაშქართან საქართველოს მხედრობა სასტიკად დამარცხდა და რომლის შემდეგ „აქა ჟამადმდი სჳან ბრძოლათა შინა დროშას დავითიანსა და გორგასლიანს“ „არღარა მიეცა ძლევა თათართა ზედა“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 51) გიორგი ბრწყინვალის ეპოქამდე.

ყოველივე ზემოაღნიშნულს, მათიანის საერთო ისტორიულ ცნობებზე დაყრდნობით, საინტერესოდ ავრცობს გრ. აბაშიძე, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის სიუჟეტური ხაზი მწერალს ძირითადად ლაშა-გიორგის ცნობილი სასიყვარულო კოლიზიის – „ველისციხელ ქალთან“ დაკავშირებული ისტორიის – მიხედვით აუგია. მიუხედავად იმისა, რომ ამ კონკრეტულ ამბავს ჟამთააღმწერლის მათიანეში, შეიძლება ითქვას, სულ რამდენიმე სტრიქონი ეთმობა, აშკარაა, რომ ქვეყნის უბედურების მთავარ მიზეზად ისტორიკოსს ახალგაზრდა ლაშას მოუწესრიგებელი, შეუზღუდავი და უზნეო პირადი ცხოვრება მიაჩნია. მართალია, მემათიანის დახასიათებით, ლაშა-გიორგი იყო „ყოველთა მეფეთა უმეტეს უხუც და არავეისთჳს მოშურნე, მლოცველ, მმარხველ, განმკითხველ და მონყალე“, მაგრამ „უკანასკნელ მიდრკა სიბოროტედ თანა-მიყოლითა უწესოთა კაცთა, ვითარცა სოლომონისათჳს წერილ არს, რომელ შეაცთუნეს დედათა, ეგრეთვე ესე უწესოთა კაცთა“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 40); „ვითარ განისუენებდა ნადიმობით და მსმურთა თა-ნა, მიდრკა სიბოროტედმი, ვითარ წერილ არს ისრაელთათჳს: „დასხდა ერი იგი ჭამად და სმად, და აღდგეს სიმღერად“ (ჟამთააღმწერელი 1987:40). ამასთანავე, „სმამან მღერასა და სილოდასა და ნაყროვანებამან სიბილწესა უმეტეს გარდარია, განიშორნა ვაზირნი სანატრელისა დედოფლისა და მეფისა წესთა მსწავლელნი, შეიყვარა თანამოასაკენი მსმურობითა და დედათა უწესოთა თანააღრევად...“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 40). ამის შედეგად მეფე ერთი შემთხვევის დროს მარჯვენა თვა-ლით დაბრმავებულა კიდეც. უზნეო ცხოვრების გამო საქართველოს დიდებულებს არაერთხელ გაუციცხავთ ლაშა, მასაც შეუნანია, თუმცა, როგორც ჟამთააღმწერელი მოგვითხრობს, „ძლიერებდა მტერი უჩინო, ვერ არწმუნეს ცოლის სმა, ვითარცა არს გულისთქმის მიერ შემწველობა დედათა მიმართ. მისრულმან კახეთს, სოფელსა ერთსა ველისციხესა, იხილა ქალი ფრიად ქმნულკეთილი და მყის აღტაცებულ იქმნა გულისთქმათა მიერ და დამვიწყებლმან დავითის და ურიას ცოლისა მიმართისა საქმისამან მსწრაფლ თჳსად მი-

იყვანა და შეიყუარა და მუცლად-ილო დედაკაცმა და შვა ყრმა, რომელსა უწოდეს დავით. ესე იგი არს დავით, რომელ უკანასკნელსა დიდთა განსაცდელთა შემდგომ მეფე იქმნა...“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 41). მეფის პირადი ცხოვრების მოსაწესრიგებლად საგანგებო დარბაზობაც შემდგარა: „შეკრბეს კათალიკოზნი, ეფისკოპოზნი და ვაზირნი და მოახსენებდეს: „არა ჯერ არს, რათა მჭევალი გესვას და არა ცოლი, ვითარცა დასწერს მოციქული, პირი ქრისტესი, პავლე: „ქორწილი წმიდა არს და სანოლი შეუგინებელ, ხოლო მსიძავნი და მემრუშენი საჯნეს ღმერთმან.“ ხოლო მეფესა არა ენება. წარგვარეს ქალი იგი, დედა დავითისი, და ქმარსავე მისსა მისცეს. ხოლო არც მაშინ ექორწინა მეუღლესა, არამედ ეგო უქორწინებლად“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 42).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გრ. აბაშიძის რომანის მთავარი სიუჟეტური ხაზი სწორედ „ველისციხელ ქალთან“ დაკავშირებულ ისტორიაზეა აგებული, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორს გარკვეულწილად შეუნარჩუნებია ამ ისტორიის ჟამთააღმწერლისეული რელიგიური აქცენტი (რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ), მხატვრული ფანტაზიით მაინც განსხვავებული, საინტერესო და ცოცხალი სურათი დაუხატავს, რომელშიც ერთდროულად აუსახავს ზოგადი ისტორიული გამოცდილებით ნაცნობი რეალობა – ბრძოლა ტახტისთვის, ძალაუფლებისთვის (როგორც ფეოდალთა, ასევე, ეკლესიის მხრიდან), ურთიერთქიშპი, ღალატი და ერთგულება, პირადი ინტერესების გამო უახლოესი ადამიანების განირვა, მთის მოსახლეობასთან დაკავშირებული სირთულეები, რელიგიური შემწყნარებლობა თუ აღმსარებლობის თავისუფლება და ა. შ. ამ უკანასკნელ საკითხთან დაკავშირებით შევნიშნავთ, რომ რომანში ცხადად იგრძნობა საბჭოური ათეისტური ეპოქის კონიუნქტურაც, ანტიქრისტიანული რიტორიკა: დასაწყისშივე ლაშარობის დღესასწაულზე ლაშა-გიორგი სრულ გულგრილობას ავლენს ორთოდოქსული სარწმუნოების მიმართ, თვით აღასრულებს მსხვერპლშენიერვის წესს; აქვე მწერალი თხრობაში შემოიყვანს ისტორიული ქრონიკისათვის უცნობ პერსონაჟს, ეკლესიისაგან მოკვეთილ ლაშარის ხევისბერს, უფლისწულის აღმზრდელ ჩალხია ფხოველს, რომელსაც დიდი გავლენა მოუხდენია ლაშაზე; შემდგომ სიონის ტაძარში სადღესასწაულო წირვის დამსწრე ახალგაზრდა მეფე რომანში ასეა წარმოდგენილი: „მეფე გაოცებული შეჰყურებდა მოხუცი კათალიკოსის გაკაპასებას და სახეზე ღიმილს ვერ იკავებდა. ბიზანტიური და ქართული ნეოპლატონიზმის მსოფლმხედველობაზე აღზრდილი ლაშა უძღები ეპისკოპოსებისა და გარყვნილი ბერების ქრისტიანობას უმეცართა თავშესაფრად, დავრდომილთა და მიხრწნილთა სარწმუნ-

ნობად სთვლიდა. ქეფისა და დროსტარების მოყვარული ჭაბუკი მეფე ხორცის დათრგუნვის ქრისტიანულ მოძღვრებაში მიმზიდველს ვერაფერს ხედავდა“ (აბაშიძე 1957: 47).

რომანის დასაწყისშივე ჩნდება მემატეანის მიერ უსახელოდ დატოვებული „ველისციხელი ქალი“, რომელიც, გრ. აბაშიძის მხატვრული ფანტაზით, ტახტის ლალატისთვის ამონყვეტილი დიდი ფეოდალური გვარის (ამ გვარს მწერალი არ აკონკრეტებს) უკანასკნელი წარმომადგენელია, საიდუმლოდ თუშეთს სანდო ოჯახში შეხიზნული და სიღარიბეში გაზრდილი, მამის ანდერძისა და დედის ოცნების აღსასრულებლად მონოდებული ლილე. ჯერ კიდევ ხატობაზე ცდილობს ლილეს დედა, როგორმე თვალი მოჰკრას ახალგაზრდა ლაშამ მის ქალიშვილს და ეჭვიც არ ეპარება, რომ, თუ ასე მოხდება, ლილეს საქართველოს დედოფლობა არ ასცდება, მისი ვაჟი კი ესოდენ სანატრელ სამეფო ტახტს დაიმკვიდრებს; ეს გვარის შურისძიებაც იქნება და გამარჯვებაც.

რომანში მოვლენები ისე წარიმართება, რომ თავდაპირველად ლილე სამეფო პალატების ნაცვლად ასევე ხატობაზე ვაჟკაცობის გამოჩენის გამო მეფის მიერ პირად მცველად აყვანილი ველისციხელი გლეხის, ლუხუმ მიგრაიულის, სახლში ხვდება, რომელსაც შემდგომ ერთგულების გამო მეფე აზნაურობასაც უბოძებს და დიდძალ ქონებასაც; თუმცა ფეოდალური ბრძოლა სასურველი ტახტისათვის ლილეს დედისა და შემდგომ თავად ლილეს თავდაუზოგავი მცდელობით მაინც გრძელდება. ჟამთააღმწერლისგან განსხვავებით, რომელიც მეფის გამიჯნურებას უბრალო შემთხვევას აბრალებს, გრ. აბაშიძე ქალის მიზანმიმართულ ქმედებად წარმოაჩენს – როგორმე მიაღწიოს სამეფო პალატებს და თავისი შთამომავლობა დასვას საქართველოს ტახტზე; დიადი პოლიტიკური მიზნის მიუხედავად, აღსანიშნავია, რომ ქალს გულწრფელი გრძნობაც უჩნდება ლაშას მიმართ. ტრაგიკული სიყვარული, რომელიც ნაკლებმნიშვნელოვანია ისტორიული ქრონიკისათვის (მაგრამ არა შეუმჩნეველი), ისევე, როგორც აგიოგრაფისთვის აშოტ კურაპალატის მიჯნურონის ისტორია, გრ. აბაშიძეს, როგორც ჩანს, სწორედ გიორგი მერჩულის თხზულებას ახსენებს. რომანის ავტორი არა მხოლოდ ლექსიკურად ესესხება წინამორბედს, არამედ ლაშასა და „ველისციხელი ქალის“ სიყვარულის მატეანისეულ დასასრულს დიდწილად „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ტექსტის შესაბამისად ცვლის. მწერალი თავადაც ახსენებს რომანში აშოტის ისტორიას, თუმცა მანამდე არც ამ მატეანისეულ ცნობას უგულებელყოფს: „შეკრბეს კათალიკოზნი, ეფისკოპოსნი და ვაზირნი, და მოახსენებდეს: „არა ჯერ არს, რათა მკვეალი გესუას და არა ცოლი, ვითარცა დასწერს მოცი-

ქული, პირი ქრისტესი, პავლე: „ქორწილი წმიდა არს და სანოლი შეუგინებელ, ხოლო მსიძვენი და მემრუშენი საჯნეს ღმერთმან“ (ქამთაღმწერელი 1987: 42). რომანის მიხედვით, დიდებულები კარის მოძღვარს უგზავნიან მეფეს, რომელიც შეაგონებს: „ქორწილი წმიდა არს და სანოლი შეუგინებელ. არა წეს არს ქრისტიანეთაგან გვირგვინის ქმრისაგან სიცოცხლეში ჯვარდანერილი ცოლის გაყრა. ხოლო მეძვენი და მემრუშენი საჯნეს ღმერთმან“ (აბაშიძე 1957: 192). როგორც ვხედავთ, რომანში თითქის უცვლელად მეორდება მათიანის სიტყვები, მაგრამ, თუკი ისტორიის მიხედვით, მეფისა და მისი სატრფოს ურთიერთობა აქ სრულდება, რადგან ლაშას „წარგვარეს ქალი იგი, დედა დავითისი, და ქმარსავე მისსა მისცეს“ (ქამთაღმწერელი 1987: 42), „ლაშარელაში“ მოვლენები სხვაგვარად განვითარდება: არც მეფე და არც ლილე მცდელობას არ აკლებენ, თავსაც იმცირებენ, რომ კათალიკოსი ჯვრისწერაზე დაითანხმონ, თუმცა ეკლესია შეუვალაია. ერთ ღამესაც „ფიქრმა ძილი არ დაანება მეფეს. ისევ ეკლესიაზე და თავის სიყვარულზე, უზომოდ შეურაცხმყოფელ კათალიკოსზე და საკუთარ უძღურებაზე ფიქრობდა ლაშა. ეკლესიას თითქმის განუსაზღვრელი ძალა ჰქონდა საქართველოში... იგი ხომ პირველი არაა მეფეთაგან, რომელთაც სჯულის დამცველები აღდგომიან წინ ტრფიალების ცეცხლის დასაშრეტად, აღდგომიან და უძღვევიათ კიდევაც. და განა მარტო სუსტნი და უნებისყოფონი! მათ, ძაძაში გახვეულმა, მიხრწნილმა ბერებმა არ მოსტაცეს სატრფო უძღვევლსა და უბედნიერეს მეფეს, ამოტ კურაპალატს?! ამოტსაც ხომ თავდავინწყებით უყვარდა თავისი სატრფო, მაგრამ უღონო იქმნა ქრისტეს ჯვრის წინაშე და ესლა აღმოხდა დამარცხებულს: „ნეტარ მას კაცსა, ვინ არღარა ცოცხალ არს-ო“ (აბაშიძე 1957: 225-227). გარდა იმისა, რომ გრ. აბაშიძე პირდაპირ აკავშირებს ლაშა-გიორგის ისტორიას ამოტ კურაპალატის ამბავთან, ციტატაც კი მოჰყავს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან“ (მერჩულე 1964: 297). შემდგომი მოვლენებიც რომანში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამავე თხზულების მიხედვით ვითარდება: ავადმყოფი ყრმა დავითის სანოლთან ჩაძინებულ ლილეს შოსანი მოხუცი ეზმანება, რომელიც მას ეუბნება: „შეუდექ გზასა ჩემსა და მე თავსმდეტ გექმნე ქრისტეს მიმართ, რათა მან თავადმან ყოველნი ბრალნი შენნი შეგინდვნეს, აალორძინოს ნერგი შენი და აცხონოს ძე შენი და მისცეს მას და შვილთა მისთა პყრობად ტახტი სამეფოი უკუნიითი უკუნისამდე... ნუ გეშინინ ასულო! სარწმუნოებამან შენმან გაცხოვნოს შენ და ძე შენი... შვილო! იქმენ მორჩილ სიტყვათა ჩემთა, შეუდექ გზასა ჩემსა და აღვადგინო ყრმა შენი ცხოვნებითა“ (აბაშიძე 1957: 246); ლილე კი უპასუხებს მოხუცს: „წმიდაო

მამაო, ხელთა შენთა ვარ, უმჯობესი შვილისა ჩემისა და სულისა ჩემისა იზრუნე“ (აბაშიძე 1957: 246). ამის შემდეგ მოხუცი ქალს ჯვარს გადასახავს. თუ „ლაშარელას“ ამ ტექსტს მოვაცილებთ ფრაზებს, რომლებიც უფლისწულს, მის განკურნებასა და შემდგომ გამეფებას ეხება, დავინახავთ, რომ ის თითქმის სიტყვა-სიტყვით მისდევს წმინდა მამა გრიგოლისა და აშოტ კურაპალატის „სიძვის დიაცის“ დიალოგს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან“ (მერჩულე 1964: 296-297). ერთი კვირის თავზე ლილესთან მართლაც მოდის მარტომყოფი ბერი საბა. აქ მწერალი კიდევ იმეორებს და უფრო მეტი სიზუსტითაც კი ზემოთ მითითებულ დიალოგს აგიოგრაფიული ტექსტიდან: „შეუდექ გზასა ჩემსა და მე თავსმდე გექმნე შენ ქრისტეს მიმართ, რათა მან თავადმან ყოველნი ბრალნი შეგინდვნეს“... „წმინდაო მამაო, ხელთა შენთა ვარ, უმჯობესი სულისა ჩემისა იზრუნე...“ (მერჩულე 1964: 296). ქალის სათნოებით დამშვიდებული და გულაჩუყებული ბერი საბა ისევ გრიგოლ ხანძთელის სიტყვებით მიმართავს ლილეს: „შვილო ჩემო, დღეს იქმნა ცხოვრებაი სულისა შენისა, რამეთუ სანატრელისა დედისა ირინეს წინაშე წაგიყვანებ შენ: წარემართე და ვიდოდე წინაშე ჩვენსა“ (აბაშიძე 1957: 260). „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „შვილო ჩემო, დღეს იქმნა ცხოვრებაი სულისა შენისა, რამეთუ სანატრელისა დედისა ფებრონიასა წინაშე მიგიყვანებ შენ... შვილო ჩემო, წარემართე და ვიდოდე წინაშე ჩვენსა“ (მერჩულე 1964: 297). ლილეს, აშოტ კურაპალატის საყვარელი ქალივით, თავისი ნებით მიჰყვება ბერს მონასტერში. გრიგოლ ხანძთელის მსგავსად, მარტომყოფი საბაც წინასწარ ყოფილა მოლაპარაკებული დედათა მონასტრის წინამძღვართან. საბასა და დედა ირინეს დიალოგიც მამა გრიგოლისა და დედა ფებრონიას საუბრის „ორეულია“ (აბაშიძე 1957: 266; მერჩულე 1964: 297).

როგორც „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“, „ლაშარელაშიც“ მეფის წრფელი სიყვარულის ისტორია აქ არ სრულდება. აშოტ კურაპალატის მსგავსად, სასახლეში დაბრუნებული გიორგი-ლაშა საყვარელ ქალს მოიკითხავს; შეიტყობს, რომ ბერს გაჰყოლია მონასტერში და დაედევნება. თუმცა ამის შემდეგ გრიგოლ აბაშიძე სრულიად ცვლის აგიოგრაფიული ტექსტის მოვლენებს და გზას ფართოდ უღებს მხატვრულ ფანტაზიას: თუკი აშოტი ჯერ მოტყუებით ცდილობს სატრფოს წამოყვანას მონასტრიდან, შემდეგ კი, ფებრონიასაგან შერცხვენილი, უსიტყვოდ ტოვებს ღვთის სახლს, შეიგნებს თავის დანაშაულს და სიბრძნე სძლევს სულმოკლეობას, როგორც ამბობს გიორგი მერჩულე, გაავებული ლაშა-გიორგის წინაშე დედა ირინეს სახით აღიმართება მისი სხვა ცოდვაც. ოდესღაც მაგალობელ მონაზონთა გუნდიდან გატა-

ცებული პირმშვენიერი ირინე, ახლა წინამძღვრის ხარისხში აღზევებული, სამი ლამის ნეტარების სანაცვლოდ მეფისგან საჩუქრად მიღებულ დავით აღმაშენებლისეულ გულსაკიდ ხატს აღუმართავს ლაშას ლილეს სენაკის კართან. სათნოებითა და ღვთის რწმენით განმსჭვალული ფებრონიას ქცევისაგან განსხვავებით, ეს ირინეს შურისძიებაა. საბოლოოდ მეფის ერთგული ეგარსლან ბაკურციხელის მიერ მონასტრიდან გამოტყუებული ლილე მაღალი კლდიდან მორევში გადაეშვება.

როგორც აგიოგრაფი იტყოდა, „განვანახლოთ ნეშტი იგი თხრობისად“ და დავაკვირდეთ, მწერლის ფანტაზია როგორ შეაჯერებს მემპტიანის ისტორიულ დისკურსს ახალ მხატვრულ სინამდვილესთან სხვა შემთხვევაში. ზემოთ მოვიხმეთ ვრცელი ამონარიდი „ასწლოვანი მამტიანიდან“, რომელშიც ჟამთააღმწერელი, შუა საუკუნეების ისტორიოსოფიული კონცეფციიდან გამომდინარე, მეფის შეცოდებას არაერთი ბიბლიური ციტატით „აფასებს“. ყურადღებას მივაქვევთ ერთ-ერთ მათგანს. ისტორიკოსი წერს, რომ ლაშამ, აღტაცებულმა ერთი ველისციხელი ქალის (ის გათხოვილია) მშვენიერებით, „დამვიწყებელმან დავითის და ურიას ცოლისა მიმართისა საქმისამან, მსწრაფლ თჳსად მიიყვანა და შეიყუარა და მუცლად ილო დედაკაცმა და შვა ყრმა... რომელ უკანასკნელსა დიდთა განსაცდელთა შემდგომად მეფე იქმნა“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 41).

შუა საუკუნეების მწერლობა, მონუმენტური ისტორიზმის კვალობაზე პერსონაჟებს მსოფლიო ისტორიის ფონზე მოიაზრებს. ამასთანავე, მნიშვნელობა ენიჭება არა „გარეგან“, არამედ „შინაგან“ მსგავსებას. როგორც შენიშნავს დ. ლიხაჩოვი, „შინაგანი“ მსგავსების წარმოჩენა ნიშნავს „ობიექტის მნიშვნელობის, მისი როლისა და ფუნქციის, აგრეთვე, „სულიერი არსის“ გახსნას გარემომცველ სამყაროში“ (ლიხაჩევი 1971: 196). ჟამთააღმწერლის მიერ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მოხმობილი ბიბლიური შედარებაც სწორედ ამ მიზანს ემსახურება. დავითისა და ურიის ცოლის, ბერსაბეს, ისტორია მეფეთა მეორე ნიგნშია მოთხრობილი: „და დღესა ერთსა მიმწუხრი გამოვიდა დავით... და იქცეოდა ერდოსა ზედა ტაძრისასა სამეფოსასა. და იხილა, მიერ ერდოთ დედაკაცი ერთი იბანებოდა რა სამოთხესა შინა თჳსსა, და იყო დედაკაცი იგი ქმნულკეთილი ფრიად. და მოყვანებად-სცა დედაკაცი იგი და სახელი მისი ბერსაბე, ასული იყო ელევასი, ცოლი ურია ქეტელისა. და მიავლინა დავით და მოიყვანა დედაკაცი, და შევიდა მის თანა და დაისუენა... და წარვიდა მისგან მიდგომილი..“ (II მეფე, 2, 2-5). შემდეგ დავითი ღალატით მოაკვლევინებს ურიას და სახლში მიიყვანს ბერსაბეს, რომელიც მას ვაჟს გაუჩენს. თუმცა „არა სათნო-უჩნდა უფალსა

საქმე იგი დავითისი“ (II მეფ. 11, 27) და ნათან წინასწარმეტყველის პირით ამხელს თავის რჩეულს: „ან რად შეურაცხ-ყავ შენ ბრძანება იგი უფლისა შენისა და ჰქმენ საქმე ესე ბოროტი წინაშე მისსა? ურია ქეტელი მოჰკალ მახვლითა ძეთა ამონისთაჲსა და ცოლი მისი მოიყვანე ცოლად შენდა? ან ნუ განემორებინ მახვლი სახლსა შენსა უკუნისამდე ჟამთა ამისთვის, რამეთუ შენ შეურაცხ-მყავ მე და მოიყვანე შენ ცოლი ურია ქეტელისა ცოლ-ყოფად შენდა!.. ხოლო ან, რამეთუ განარისხე უფალი, ღმერთი შენი, და განალჳდენ მტერნი შენნი შენ ზედა საქმითა ამით, შვილი იგი, რომელ შობად არს მისგან, სიკუდილით მოიკუედინ!“ (II მეფ. 12, 9-14). ურიის ცოლისაგან ნაშობი ჩვილი იღუპება, მაგრამ შემდეგ ბერსაბე შობს სოლომონს, რომელსაც დავითის ტახტს საკუთარი ძმა – ადონია – ეცილებდა.

ჟამთააღმწერლის მატრიანეში დავით ლაშას ძის ისტორია თითქოს აერთიანებს დავითისა და ბერსაბეს ვაჟების დაბადებასა და ცხოვრებასთან დაკავშირებულ გარკვეულ პერიპეტეებს. დავით წინასწარმეტყველის ბიბლიური ამბავი ერთგვარ მხატვრულ ფონად გასდევს ლაშა-გიორგისა და ლილეს ურთიერთობას „ლაშარელაშიც“. პირველი მინიშნება მის შესახებ მაშინ ჩნდება, როცა თბილისში მიწისძვრით დაზარალებული ხალხისა და დაზიანებული შენობების მონახულებისას ლაშა-გიორგი აღმაშენებლისეულ სასახლეს ეწვევა. „მეფე თვალს ველარ ამორებდა მოპირდაპირე კედელს. ფუნჯის დიდოსტატს მწუხრის ბინდ-ბუნდი გამოეხატა კედელზე. სამეფო სახლის ერდოზე წელში მოხრილი, უკვე მოუძღურებული მოხუცი იდგა საცვლების ამარა. მოხუცის სხეულის მოძრაობა დაღლილობასა და უღონობას ამჟღავნებდა, ხოლო სახე გაძლიერებული ცეცხლივით აღგზნებული ჰქონდა. თვალნი, გასაქრობად მიდრეკილი ნაკვერცხლებივით, უკანასკნელი გზების ძალასა და მცხუნვარებას, დაფერფლვის განცდის ნეტარებას გადმოსცემდნენ. მოხუცის თვალები ხარბად, აღტკინებული მიპყრობოდნენ მდინარეში მობანავე ქალის ვნებით დაყურსულ შიშველ ტანს“ (აბაშიძე 1957: 171). მეფის თანმხლები თურმან თორელი დავითისა და ბერსაბეს ბიბლიური ისტორიის ზეპირად კითხვას იწყებს და ახლავს შენიშნავს ლაშა, რომ „სწორედ იმ ადგილას გამოსკდარიყო კედელი მიწისძვრისგან, სადაც მოკლული ჰურია იყო გამოსახული. კედლის ნარღვევი შუაზე ჰყოფდა ქეტელის სახეს. სახის ნახევარი დაზიანებულიყო და საღებავი მოშორებოდა. ლაშას კედლიდან ჰურია ქეტელის ცალი თვალდა უყურებდა; მეორე თვალი დავსილივით ძლივსლა ჩანდა და სახის მთელი ნახევარი საღებავისა და კედლის ფენის ურთიერთგათქეფვისა და ჩამოშლის შედეგად უცნაურად და შემზარავად გამოი-

ყურებოდა. მეფეს თვალი აერია. წამით ქეტელი ჰურისას სახე სადღაც მიეფარა და მისი ადგილი კედელზე ლუხუმ მიგრიანის ცალთვალა დასახიჩრებულმა სახემ დაიკავა“ (აბაშიძე 1957: 172). ნანახი, ბიბლიური ისტორიის კვალდაკვალ, მეფეს შთააგონებს, როგორც დავითმა – მხედართმთავარ იოაბს, მანაც თავის ერთგულ სარდალ ბიბლა გურკელს დაავალოს „ბედად“ კარს მომდგარ ბრძოლაში ნახჭევანელთა წინააღმდეგ სასიკვდილოდ განიროს ლილეს ქმარი ლუხუმი.

მეორედ რომანში დავითისა და ბერსაბეს ისტორიას ლაშას ნათან წინასწარმეტყველივით მის სამხილებლად სასახლეში ხალხის მოციქულად მოსული ჩაღბია ფხოველი უხსენებს: „პასუხი ეც ღმერთსა შენსა, ოდეს მოანივოს ბოროტი სახლსა შენსა და ძესა, ვითარცა ძესა დავითისა წინასწარმეტყველისასა“ (აბაშიძე 1957: 237). ამის შემდეგ უფლისწული დავითი მართლაც ავად ხდება. მის სასთუმალთან ღამისმთევველი ლაშა ლილეს თხოვნით მოძღვრის მიერ მოტანილ დავით წინასწარმეტყველის წიგნს სწორედ იმ ფურცლებზე გადაშლის, რომელთა შორისაც აბრეშუმის ზონარია ჩატანებული (ალბათ, საგანგებოდ) და ურიის ცოლის გამო ნათან წინასწარმეტყველის მიერ დავითის მხილებისა და მოსალოდნელი სასჯელის შესახებაა მოთხრობილი. აღსანიშნავია ერთი გარემოება: ჟამთააღმწერლის თხზულებაში „ველისციხელი ქალის“ ქმარს არავინ ერჩის, ის ცოცხალია და, დარბაზის გადანყვეტილებით, მას ცოლსაც უბრუნებენ, ლილეს კანონიერი თანამეცხედრე კი, ლუხუმ მიგრიანული, ბიბლიური ურიის მსგავსად, იღუპება, თუმცა არა იმ ბრძოლაში, ლაშას რომ სურდა; მწერალს ის, როგორც ჩანს, არა მარტო „ველისციხელ ქალთან“ დაკავშირებული ისტორიის, არამედ, ლაშა-გიორგის უზნეო ცხოვრებით გამოწვეული, დაუდევარი, არაეფექტური, სუსტი მმართველობის გამო მასზე და „მღერას მიცემულ ერზე“ ღვთიური შურისძიების „იარაღად“ სჭირდება, რაც რომანის დასასრულს ცხადად გამოჩნდება.

წმინდა მამათა მოძღვრებებსა და წინასწარმეტყველთა ქადაგებებზე დაყრდნობით, ჟამთააღმწერელი საქართველოს უბედურებას იმას აბრალებს, რომ „ნათესავი ქართველთასა“ „განძღა და იშუებდეს, უნესობად მიდრკეს სიძვათა და მთვრალობათა შინა უგუნურნი კაცნი, მეფის კარსა ზედა არაყოფისა ღირსნი და ან კარსა ზედა მყოფნი... ამისთჳს აღმოსცენდეს მიზეზნი ცოდვათა სიმრავლითა საქართველოსა მოოკრებისანი, რომელი ქუემორე სიტყუამან ცხად-ყოს“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 43); „ქუემორე სიტყუა“ კი ვრცლად გადმოგვცემს მონღოლების ისტორიის, წეს-ჩვეულებების, მმართველებისა და ბრძოლების შესახებ; მათ შორის – იმასაც, თუ როგორ მიავლინა ჩინგიზ-ყანმა

სულთან ჯალალედინის წინააღმდეგ ორი სარდალი – ჯებე და სუბუდაი („იამა და სანპიანი, რომელთა ქართველნი სება-ჯებობით უწოდიან“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 50)), რომელთაც ერთგვარად უნდა დაეხვეწათ საქართველოს მიწა-წყალიც და ქართველთა საბრძოლო მზაობა. ჟამთააღმწერლის მიხედვით, ქართულ ჯართან მონღოლების პირველი შეტაკება მდ. ბერდუჯის მიდამოებში გაშლილ ველზე მოხდა; ჩვენი მხედრობა სასტიკად დამარცხდა და ამის შემდეგ დიდხანს, გიორგი ბრწყინვალის მეფობამდე, ღმერთმა მას აღარ მისცა „ძღვევა თათართა ზედა“; უკანდახეულ ქართულ ლაშქარს მონღოლები სამშვილდემდე მოჰყოლიან; მცირე ხნის შემდეგ ახალი ძალებით შეესებულები და საბრძოლოდ მომზადებული მხედრობისათვის მათ მოულოდნელად ზურგი უქცევიათ, დარუბანდის კარით ყივჩაყეთში გადასულან, ბრძოლით გაუვლიათ უზარმაზარი ტერიტორია და უკანვე, ყარაყორუმში, ჩინგიზ-ყაენთან დაბრუნებულან. ერთ წელიწადში ლაშა დასწეულებულა და გარდაცვლილა. ისტორიოგრაფიაში მიჩნეულია, რომ ლაშა-გიორგი, სავარაუდოდ, მონღოლებთან ბრძოლაში მიღებული მძიმე ჭრილობის გართულების შედეგად უნდა გარდაცვლილიყო. ამის შესახებ არაფერს ამბობს ჟამთააღმწერელი, მაგრამ ცნობას ახალგაზრდა მეფის დაჭრასთან დაკავშირებით ამ ეპოქის ამსახველ მცირე ქრონიკაში ვხვდებით, რომელიც „ლაშა გიორგის-დროინდელი მატიანის“ სახელით არის შეტანილი „ქართლის ცხოვრებაში“. უცნობი ისტორიკოსი სულ ერთ აბზაცში ათავსებს საქართველოში მონღოლთა გამოჩენასთან დაკავშირებულ ვრცელ ამბებს: „და შემოვიდეს უცხოთესლნი ვინმე ლაშქარნი სომხითს და ჰერეთს, ევნო რამე მცირედი მათგანცა. შექცეულთა მიენია ბალის წყალთა ზედა და პირველი წყლულემა მათგან ექმნა. შემდგომ მოხედვითა ღმრთისათა და ლმოზიერ-ქცევითა მეფისა გიორგისითა, გააქცივნეს და ამოსწყვიდნეს გაქცეულნი. მეორესა წელიწადსა კულაცა მომართეს და დადგეს ბარდავის ჭალასა. შეიყარა სამეფო მისი და მოირთნა კარნუ-ქალაქისა ლაშქარნი, დადგა ლომთა-გორსა და აგარათა შუა და ვიდრე ზედამისლვადმე გაექცნეს და გარდაიხუნენეს, განვლეს დარუბანდისა გზა“ (ლაშა გიორგის-დროინდელი მატიანე 1955: 370). მართალია, გრ. აბაშიძის რომანის უმთავრესი ისტორიული წყარო ჟამთააღმწერლის ისტორიაა, მაგრამ, როგორც ტექსტის მიხედვით ირკვევა, მწერალი „ლაშა გიორგის-დროინდელი მატიანის“ ცნობითაც უნდა სარგებლობდეს – მონღოლთა „უცნაური გამოჩენისა და გაუჩინარების“ შესახებ თხრობა რომანში ჟამთააღმწერლისეულ წყაროსთან ერთად „ლაშა გიორგის-დროინდელ მატიანესაც“ უნდა ითვალისწინებდეს; მაგრამ მთავარი და ყველაზე საინტერესო ამ შემთხ-

ვევაში მაინც მწერლის მხატვრული ფანტაზიაა, რომელიც ძლევამოსილი ქვეყნის დამხოვის უმთავრეს მიზეზთან დაკავშირებით „ასწლოვანი მატთანის“ ავტორის თვალსაზრისს ეხმიანება. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ლუხუმი გრ. აბაშიძეს თითქოს შურისძიების „იარაღად სჭირდება“. მონღოლთა ბრგე და ცალთვალა სარდალ სუბუდაის ქართველთა მეფის მცველყოფილ ლუხუმ მიგრიაულს ჯერ კიდევ უცხოტომელთა მიერ დატყვევებული ვაჭარი შიო მიაამსგავსებს. ლუხუმადვე ეჩვენება იგი ბრძოლაში თავად ლაშას, რომელიც სწორედ სუბუდაის მახვილით მძიმედ დაიჭრება. მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრით, ეს სინდისის მხილებაცაა და შურისძიებაც, ოღონდ არა მხოლოდ ლუხუმისა, არამედ თაობების, რომლებიც ახალგაზრდა მეფემ თავისი სისუსტეებისა და ვნებების გამო მონობისათვის განირა, როგორც გამოჩნდება ჯერ კიდევ ბრძოლის წინა ღამით ნანახ სიზმარში: „... შორს, ძალიან შორს მისწვდა განწირული მეფის მზერა: უცხოთა ბატონობის უღელში გაბმულ თაობებს თაობები მისდევდნენ კვნესითა და ზუზუნით, ოხვრითა და ტირილით... ქართველთა მოდგმის ახალი თაობები, რომელთაც დიდი და ძლიერი საქართველოს ხელმწიფე მემკვიდრეობად მონის უღელს, უცხოთაგან ჩავგრასა და გაჩენის დღის წყევლას უტოვებდა“ (აბაშიძე 1957: 316).

ტრადიციულ (ისტორიოგრაფიულ) და განსხვავებულ (ლიტერატურულ) დისკურსთა ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით გრ. აბაშიძის „ლაშარელა“ კიდევ არაერთ საინტერესო თემას წარმოგვიდგენს, თუმცა ერთი წერილის ფარგლებში, ბუნებრივია, ყველა მათგანის შესახებ მსჯელობა ვერ მოხერხდება; მაგრამ ვფიქრობთ, ჩვენ მიერ მოტანილი მასალაც ცხადყოფს ზემოაღნიშნულ დისკურსთა ფონზე ისტორიის აღქმის კულტურულ-ეპოქალურ პარადიგმას. „ლაშარელა“, ისევე, როგორც XX საუკუნის სხვა ქართული ისტორიული რომანები, ჩვენი ქვეყნისათვის არა მხოლოდ პოლიტიკურად, არამედ მენტალურად მძიმე საბჭოთა ეპოქაში იწერებოდა. „ისტორია, როგორც ცნობილია, არის წარსულში ჩატრიალებული თანამედროვეობა. როცა საზოგადოება არ ვითარდება – მას არ აძლევენ განვითარების საშუალებას, მაშინ იწყება განვითარება უკან... საზოგადოება მზად არის ნავიდეს წინ, მაგრამ მას ამის საშუალება არ ეძლევა, ზრდა კი გარდაუვალია და ის იწყებს ზრდას უკუღმა, საკუთარი თავის გააზრებას წარსულის პრიზმაში, თითქოსდა უვლის მას სხვა მხრიდან“ (ძიუბენკო 2013).

დამონებიანი:

აბაშიძე 1957: აბაშიძე გრ. *ლაშარელა*. თბილისი: „სახელგამი“, 1957.

ლაშა გიორგის-დროინდელი მათიანე 1955: ლაშა გიორგის-დროინდელი მათიანე. *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თ. I. თბილისი: „სახელგამი“, 1955.

ლიხაჩევი 1971: Лихачёв Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград: „Художественная литература“, 1971.

მერჩულე 1964: მერჩულე გიორგი. ცხოვრება გრიგოლ ხანცთელიასა. *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. ნ. I (V-X სს.). დასაბეჭდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკიევმა, ც. ჯღამაიამ ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. 1964.

მცხეთური ხელნაწერი 1982: *მცხეთური ხელნაწერი*. გამოსაცემად მოამზადა ელ. დოჩანაშვილმა. თბილისი: „მეცნიერება“. 1982.

უამთაალმწერელი 1987: *უამთაალმწერელი. ასწლოვანი მათიანე*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო რევაზ კიკნაძემ. თბილისი: „მეცნიერება“. 1987.

ძიუბენკო 2013: Дзюбенко М. *Русский исторический роман и проблема общественного выбора*. Русский Журнал (russ.ru — ежедневное российское общественно-политическое интернет-издание). 22.04. 2013. <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Russkij-istoricheskij-roman-i-problema-obschestvennogo-vybora2>

MAIA NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Baroque Literature: Individual Talent at the Threshold of the New Epoch (Parallels: Georgia and France)

Georgian classical literature of 16th – 18th centuries is the part of historical-cultural process called Baroque Epoch in contemporary literary studies. This period comprises the summarization and re-assessment of the views and principles of earlier literature. In the work of the king and poet Archil II (1647-1713) “Conversation of Teimuraz and Rustaveli” to certain extent we can see the similarity

with the dispute between the “Olds” and “News” in France. The similarities are identified in the views of Archil II and French baroque poet, Théophile de Viau, dealing with the emulation and epigones: for the French, the etalon to follow, with respect of esthetics and poetic techniques, is the antique author, Homer and for the Georgians this is Rustaveli.

Key words: Baroque Epoch, Archil II, Théophile de Viau.

მანია ნაჭყეზი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ბაროკოს ლიტერატურა:

ინდივიდუალური ტალანტი ახალი ეპოქის ზღურბლზე (პარალელები: საქართველო და საფრანგეთი)

ევროპაში ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის კრიზისმა მე-16 საუკუნის მიწურულს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ახალი მიმდინარეობა წარმოშვა, რომელმაც მთელი მე-17 საუკუნე მოიცვა და იგი ბაროკოს სახელწოდებით არის ცნობილი. კვლევებმა აჩვენა, რომ მე-16-მე-18 საუკუნეების ე.წ. „ალორძინების პერიოდის“ ლიტერატურა იმ ისტორიულ-კულტურული პროცესის შემადგენელი ნაწილია, რომელსაც თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობაში ბაროკოს ეპოქა ეწოდება. მე-17 საუკუნის მწერლობას ქართული ლიტერატურის ისტორიისთვისაც საეტაპო მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან იგი ადრინდელი ლიტერატურული შეხედულებების პრინციპულ შეჯამებასა და გადაფასებას წარმოადგენს ამ მნიშვნელოვან კულტურულ-ლიტერატურულ მოვლენაში უდიდესი დამსახურება მიუძღვის არჩილს (1647-1713), რომელმაც მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დატოვა და თავისი თხზულებები თვითონვე გააერთიანა ერთ კრებულად „არჩილიანის“ სახელწოდებით. არჩილის მიერ შექმნილ ლიტერატურულ სკოლას წარმმართველი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული ლიტერატურის განვითარებისთვის. მის კალამს ეკუთვნის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“ (არჩილი 1999: 210-362), სადაც „არჩილმა მოახდინა ადრინდელ ლიტერატურულ შეხედულებათა სრული გადაფასება“ (ბარამიძე 1940: 181); ამგვარი რადიკალური ცვლილების მიზეზი ისაა, რომ „არჩილი კატეგორიულად უარყოფს ყოველგვარ მოგონილსა და ზღაპრულ ამბავს და ამის სანაცვლოდ იცავს მართალი ამბის პრიორიტეტობას“ (ბარამიძე 1940: 178).

არჩილის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისაში“ განსაკუთრებით საყურადღებო ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით პოემის ის ნაწილია, რომელსაც ეწოდება „ძველთა და ახალთა საქართველოს მელექსეთათვის“, სადაც არჩილი ჩამოსთვლის და შეფასებას აძლევს ყველა ცოტად თუ ბევრად ცნობილს მელექსეს, რომელთაც ის შოთასა და თეიმურაზზე დაბლა აყენებს“ (კეკელიძე 1958: 522). ირ. კენჭოშვილის მართებული შენიშვნით „... XII-XVII საუკუნეების ქართული ლიტერატურის სრულყოფილი თეორიული გააზრება შესაძლებელია მხოლოდ ახალი ცნებითი და ტერმინოლოგიური აპარატით, რომლის მომარჯვებაც, შესაძლოა, აბრკოლებს ის ფსიქოლოგიური მომენტი, ის შიში, რომ დასავლეთევროპული ლიტერატურის მიმართ შემუშავებული კრიტიკულ-ესთეტიკური კატეგორიების გამოყენებისას ხელიდან გაგვისხლტება განსხვავებულ ისტორიულ ნიადაგზე განვითარებული ჩვენი მხატვრული სიტყვიერების თავისებურება, მაგრამ ეს შიში თუ სიფრთხილე უსაფუძვლოა, ვინაიდან ინვარიანტი ყოველთვის გულისხმობს ეროვნულ თუ ინდივიდუალურ ვარიანტს“ (კენჭოშვილი 1989: 13).

ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურის ევროპულ ლიტერატურასთან შედარების მხრივ საყურადღებო ფაქტია, რომ მე-17 საუკუნე დასავლეთ-ევროპულ ლიტერატურათა ისტორიაშიც თავისი მნიშვნელობით „დამოუკიდებელ ეტაპად“ არის აღიარებული (ისტორია 1987: 4-18), ხოლო ქართულ და ფრანგულ ლიტერატურათა ისტორიული განვითარებისას გარკვეულ კანონზომიერებებზე – ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე – მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ფრანგულ ლიტერატურულ ცხოვრებაში მე-17 საუკუნის ბოლო ათწლეულებში მიმდინარეობდა უაღრესად საინტერესო პროცესი, რომელიც „ძველებისა და ახლების კამათის“ სახელით შევიდა ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში და თავისი არსით „ძველებისა“ და „ახლების“ ოპოზიციაში გამოიხატა, რაც ცხად პარალელს გვანდის არჩილის თხზულებისათვის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“ (1681-1683). ეს პერიოდი საფრანგეთში აღბეჭდილი იყო იმ ფასეულობათა გადაფასებით, რომლებიც მანამდე სტაბილურად და ურყევად ითვლებოდა. ამ კრიზისის ერთ-ერთი გამოვლინება იყო უამრავი დისკუსია რელიგიის, მორალის, ფილოსოფიის და ლიტერატურის თემებზე. ფრანგულ ლიტერატურულ ცხოვრებაში ყველაზე უფრო მნიშვნელოვნად თავისი მასშტაბებისა და შედეგების თვალსაზრისით იქცა სწორედ „ძველებისა და ახლების კამათი“, რომელიც 1680-იან წლებში დაიწყო და კამათის ცენტრში იდგა კითხვა ძველი თუ ახალი ლიტერატურის უპირატესობის შესახებ. როგორც ცნობილია, ამ ეპოქის ფრანგული ლიტერატურა ვითარდებოდა ანტი-

კური კულტურის ავტორიტეტის ნიშნით, რომელიც განიხილებოდა როგორც ნიმუში, როგორც გონების კანონების უმაღლესი განხორციელება. ანტიკური კულტურის აბსოლუტიზმის მნიშვნელობაში დაეჭვება თანდათანობით ლიტერატურასაც შეეხო. ძველ ავტორთა ქმნილებებს დაუპირისპირდა ახალი დროის სულიერი ღირებულებები.

შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით ჩვენთვის საინტერესოა არჩილის თეორიულ შეხედულებათა შედარება ფრანგული ბაროკოს პოეზიის ერთ-ერთი წარმომადგენლის – თეოფილ დე ვიოს (1590-1626) მოსაზრებებთან ამავე თემაზე, რადგან ისინი იმ დროისათვის მეტად მნიშვნელოვანი თეორიული საკითხებისადმი დამოკიდებულებაში გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებენ.

ხსენებული „გაბაასების“ მოკლე პროზაულ შესავალში არჩილი შემდეგნაირად აცალიბებს თავის ლიტერატურულ მრწამსს: „სხვას ზღაპრულს ამბავს ესევ მართალი ამბავი ვარჩიე გასალექსავად. და არცა ამაში ტყუილი სწერია ერთის – მეფისა და რუსთველის პირდაპირ გაბაასების – მეტი. საქართველოს ანბავსაც კარგად და მართლად მოგახსენებს“ (არჩილი 1999: 217-218). არჩილის მიერ „მართლის თქმის“ პრინციპის დეკლარირება არამარტო დაპირისპირება და შესაბამისად უარყოფაა „ზღაპრული ამბებისა“, არამედ ამავე დროს სიახლისაკენ სწრაფვა და ახალი ესთეტიკური შეხედულებების დამკვიდრების ცდაა. არჩილის „მართლის თქმის“ პრინციპი თავისი არსითა და მნიშვნელობით ძალზე ახლოს დგას იმ პრინციპებთან, რომლებსაც ქადაგებდა ფრანგული ბაროკოს ლიბერტენული ფრთის წარმომადგენელი თეოფილ დე ვიო. აქ ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ იგი ემიჯნებოდა რენესანსის პოეტიკას და შესაბამისად, პლეადის „მანიფესტში“ (დიუ ბელლე, რონსარი) ჩამოყალიბებულ უმთავრეს პრინციპებს უარყოფდა. თეოფილ დე ვიო პოეტური ხელოვნების შესანიშნავი თეორეტიკოსი იყო და მან თავისი იდეები ძალიან ნათლად ჩამოაყალიბა თავის სამფუნდამენტურ თხზულებაში: „ელეგია ერთ ქალბატონს“ (1620), ეპისტოლე „მისიე ფარჟის“ (1621) და „პირველი დღე“ (1623).

ეპისტოლეში „მისიე ფარჟი“ იგი ილაშქრებს პლეადის უმთავრესი ლიტერატურული პრინციპების წინააღმდეგ, რაც „ძველების“ მიბაძვაში მდგომარეობდა და რაშიც პლეადის ბრწყინვალე წარმომადგენლები ანტიკურ ნიმუშებთან შეჯიბრსა და მათი დონის მიღწევის საშუალებას ხედავდნენ. ანტიკური მწერლობის ბრწყინვალეების გაცოცხლებამ, რაც რენესანსის ერთ-ერთ მთავარ ასპექტს წარმოადგენდა, მას ახალი ძალები შემატა, მაგრამ მეორე მხრივ გაზარდა შემოქმედებითი ურთიერთმეჯიბრიც, რის შედეგადაც გზა გაეხსნა დამოუკიდებლობისა

და ორიგინალურობისაკენ სწრაფვის ძალიან აშკარად გამოხატულ სურვილს. ფაქტობრივად ბაროკოს ეპოქის მშფოთვარე, მღელვარე სულმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა ის კომპრომისული წონასწორობა, რომელიც პლეადამ თავის სახელს დაუკავშირა და ხელი შეუწყო ახალი წონასწორობის წარმოშობას (შევო 1997: 27-28). დამოუკიდებლობის ამგვარ მანიფესტაციას წარმოადგენდა თეოფილ დე ვიოს მხრიდან ძველი ლიტერატურული მოდელების უარყოფა და მისი სურვილი „ახლებურად წერისა“, რომელიც მან გამოხატა თავის ავტობიოგრაფიულ პროზაში – „პირველი დღე“ (საბა 1999: XXVII). ეპისტოლეში „ბატონ ფარჟის“ ფორმულირებულია თეოფილ დე ვიოს ლიტერატურული მრწამსი, სადაც პოეტი აცხადებს, რომ მიბაძვა შეუთავსებელია ინდივიდუალურ პოეზიასთან და ძრახავს ეპიგონ-მიმბაძველებს, რომლებსაც „პატარა ქურდბაცაცებს“ უწოდებს. საკუთარი თავის შესახებ კი ამბობს: „რაც შემეხება მე, ეს წვრილმანი ქურდობები ჩემში სრულებით არ იწვევს შურს, მე იმის მომხრე ვარ, რომ ყველამ თავისი მანერით წეროს“. არჩილის მიერ „ზღაპრული ამბის“ უარყოფა ამავე დროს „ზღაპრული ამბების“ მიბაძვის უარყოფაა და ამიტომაც ვფიქრობთ, რომ თეოფილ დე ვიოს „თავისი მანერით წერა“ და „ახლებურად წერა“ იგივეა, რაც არჩილისათვის „მართლის თქმა“ ანუ ისე ართქმა, როგორც მანამდე ეს სხვამ გააკეთა:

ვეჭვ, ესე ჩემი ნათქვამი – კარგი რამ მოსაგონარი:

არ-საკიცხავი ამბავი, ამო და მოსაწონარი,

არც სხვათ ზღაპრულთა შაირთა ტყუვილად გასაგონარი,

ესევე ვარჩივე დუმილსა, – ნაწყმდაო ყოვლი მცონარი (15).

მიუხედავად პრინციპულ თეორიულ საკითხებში დაპირისპირებისა, თეოფილ დე ვიო მოკრძალებას გამოხატავს როგორც რენესანსული პოეტის – რონსარის, ასევე კლასიციზმის იდეების ფუძემდებლის – მალერბის მიმართაც; იგი წერს: „მე დავკმაყოფილდებოდი ჩემი ხელოვნების გათანაბრებით მალერბის სიტკბოსთან და რონსარის მგზნებარებასთან“ (საბა 1999: XXVIII).

ასეთივე მონივნებით მოიხსენიებს არჩილი რუსთველს და თეიმურაზს:

სიბრძნის მცდელნო, ხელის-მყრელნო, გაიგონეთ, განგ ეს მით?

ორთა ბრძენთა მუსიკობა გულს გაამებთ, განა გესმით (42).

„პირველ დღეში“ თეოფილ დე ვიო წერს: „პატარა ქურდობები ეხება ანტიკური ავტორების მიბაძვას, ისინი იყენებენ იმგვარ მორ-

თულობებს, რომელიც მიუღებელია ჩვენი დროისათვის. საჭიროა თანამედროვედ წერა. დემოსტენე და ვირგილიუსი არ წერდნენ ჩვენს დროში და არც ჩვენ უნდა ვწეროთ ისე, როგორც მათ საუკუნეში. (...) საჭიროა ისე აღწერა, როგორც ამას აკეთებდა ჰომეროსი, მაგრამ არა მისი გამოთქმებითა და ეპითეტებით. საჭიროა წერა ისე, როგორც ის წერდა, მაგრამ არა იმისა, რასაც ის წერდა“ (საბა 1999: XXVIII-XXIX). ამ მოსაზრებაში მნიშვნელოვანია ვიოს შეფასება ორიგინალურობასთან დაკავშირებით, სადაც იგი აცხადებს, რომ საჭიროა ჰომეროსის დონეზე წერა, მაგრამ საკუთარი ფიგურებით და არა მისი მიგნებების ექსპლუატაციით.

იგივე აზრია გატარებული არჩილის სიტყვებში:

ვისცა ეთქვას კარგად რამე, ნუ წაუხდენთ, თქვენცა აქეთ;
კარგი კარგად მოუწონეთ, ცუდის მთქმელი, მო, დაბაქეთ!
ვინ ვერ მიჰყვეს რუსთვლის თქმულსა, გარდმოზრძანდეს, ასე აქეთ!
მელექსობა არ შეშვენის, დააყენეთ მოსაბაქეთ! (36).

თეოფილ დე ვიო ანტიკური მწერლების მიმბაძველებს ესხმის თავს და ამას შემდეგნაირად გამოხატავს: „ანტიკურმა სიბრყივემ გვიანდერძა მითები, რომლებიც საღად მოაზროვნე ადამიანისათვის მიუღებელია“ (საბა 1999: XXIX). აქ ისევ ჩნდება პარალელი ვიოსა და არჩილს შორის: ვიო უპირისპირდება ანტიკურობის მიერ ნაანდერძე „მითებს“, რომლებიც მიუღებელია მოაზროვნე ადამიანისათვის, ხოლო არჩილი „ზღაპრულ ამბავს“ და „სპარსთა ნაჭორს“ უპირისპირებს „მართლის თქმას“. მიუხედავად ამისა, თეოფილ დე ვიო არ უარყოფს ანტიკის უზარმაზარ გაკვეთილს, იგი აღიარებს, რომ საჭიროა კლასიკური ავტორების სიყვარული და მათით საზრდოობა, მაგრამ მანვე და საშიშა ეპიგონობა, არსებულ ნიმუშთა მიყოლა მათთვის, ვისაც უნდა ზუსტად, ზედმიწევნით მიბაძოს მათ სტილისტურ მეთოდებს (საბა 1999: XXVI).

არჩილისა და თეოფილ დე ვიოს მოსაზრებები მიმბაძველებისა და ეპიგონების შესახებ ასევე საინტერესო პარალელს ქმნის: ფრანგებისათვის მისაბაძი ნიმუში თავისი ესთეტიკისა და პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით ანტიკური ავტორი, ჰომეროსი არის, საქართველოში კი – რუსთაველი: „თქვენ რა იშოვეთ თქვენის თქმით? ბევრი ვქმენ მე საშოვარი!“ და ფაქტიურად არჩილი „გაბაასებაში“ ახდენს საუკუნე-ების მანძილზე საქართველოში რუსთაველის შემოქმედების მიმართ დაგროვილი შეხედულებების შეჯამებას, რითაც იმავდროულად ახდენს ცნება „კლასიკოსის“ და „კლასიკური ნაწარმოების“ ფორმულირებას:

საქართველო საგსე არის, ჩემი წიგნი ყველგან გაჰქუხს;
ვის ლხინი აქვს, მას უბნობენ, ანუ გული ვისცა უწუხს;
მხიარულად წაიკითხვენ, მასზედ თვალნი არვის უწუხს; (77)

მე ვარ ძირი ლექსთა თქმისა, მელექსენი ჩემზე შენობს, (78)

ხელოსანი იმას ჰქვიან, უნახავად შექმნას რამე.
ჩემგან უწინ ვის რამ გეთქვათ, ქართველით ენით ვინყე რამე?
ჩემი თქმული სახედ გქონდა, მით რომ იტკბე, მით რომ ამე; (85).

ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი განცხადებაა, ვინაიდან არჩილი ძალიან ლაკონურად ახდენს კლასიკური ნაწარმოების განსაზღვრას: ეს არის თხზულება, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე ყველა იცნობს, ჭირსა და ლხინში მიმართავს მას და სიამოვნებით კითხულობს, ე.ი. იგი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში უმაღლეს ესთეტიკურ ნიმუშად რჩება და შედეგად მთელი პოეზია მის მიერ შექმნილ საძირკველს ემყარება. აქ მნიშვნელოვანი კიდევ ერთი რამ არის – ნოვატორობა, ნიმუშის გარეშე ისეთი ნაწარმოების შექმნა, რომელიც საუკუნეებს გაუძლებს და ამასვე უკავშირდება მიმბაძველთა საკითხიც:

ვთქვი ჩემგან უწინ ართქმული, არც შემდგომთ მოსაპოვარი,
თქვენ რა იშოვეთ თქვენის თქმით? ბევრი ვქმენ მე საშოვარი! (72)

არჩილი ამ დახასიათებებით იძლევა განსაზღვრებას და ჩამოთვლის იმ ნიშნებს, რაც კლასიკურად აღიარებულ ნაწარმოებს უნდა ჰქონდეს, მაგრამ არ ახდენს განზოგადებას და არ გამოხატავს მას კონკრეტული ტერმინით.

აღსანიშნავია, რომ ტერმინთა – „კლასიკური“ და „კლასიკოსი“ – განსაზღვრა ლიტერატურათმცოდნეობაში სწორედ საფრანგეთში „ძველებისა“ და „ახლების“ კამათს უკავშირდება და მის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს შედეგად უნდა ჩაითვალოს. მე-16-მე-17 საუკუნეების ფრანგული ლიტერატურა უაღრესად იყო დაკავშირებული ანტიკურ ლიტერატურასთან; ანტიკურ მწერალთა ნაწარმოებები ფრანგებს, არჩილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სახედ ჰქონდათ“ როგორც რენესანსის, ისე კლასიციზმის ეპოქაში. ამიტომაც არ არის გასაოცარი, რომ გარკვეულ მომენტში საჭირო გახდა ტერმინ „კლასიკოსის“ განმარტება და მისთვის კონკრეტული დატვირთვის მიცემა. ამიტომაც ნიშანდობლივია, რომ ეს სწორედ მაშინ ხდება, როდესაც „ძველებისა“ და „ახლების“ კამათი, რომლის ცენტრალურ საკითხსაც წარმოადგენდა „ძველი“ თუ „ახალი“ ლიტერატურის უპირატესობის დადგენა, დასას-

რულს მიუახლოვდა და 1694 წელს ამ კამათის მთავარი მონაწილეები – ნიკოლა ბუალო და შარლ პერო ოფიციალურად შერიგდნენ. სწორედ ამავე 1694 წელს ფრანგულმა აკადემიამ თავის ლექსიკონის პირველ გამოცემაში მწერალ-კლასიკოს შემდეგნაირად განმარტავდა: „ძველი მწერალი, ძალიან პატივცემული, რომელიც ავტორიტეტად ითვლება იმ საკითხებში, რომლებსაც იგი განმარტავს“ (ვარნალისი 1961: 178). ანუ კრიტიკიუმად აქ გვევლინება შინაარსი და ნაწარმოების თემა. იგივე ლექსიკონის 1835 წლის გამოცემაში კი კლასიკოსები შემდეგნაირად განისაზღვრება: „მწერლები, რომლებიც ნიმუშად არიან მიჩნეულნი ყოველ ენაში“ (ვარნალისი 1961: 178). მაგრამ ჩვენთვის უპირველეს ყოვლისა საინტერესოა ის, თუ როგორ განიმარტებოდა ეს ცნება მე-17 საუკუნის საფრანგეთში. ამ თვალსაზრისით კი აშკარად თვალშისაცემია ის სიახლოვე დროში, რომელიც ამ საკითხის წამოჭრასთან არის დაკავშირებული საქართველოსა და საფრანგეთში. არჩილმა თავის გაბაასებას 1681-1683 წლებში შექმნა, აკადემიამ კი თავისი აზრი ამ საკითხის შესახებ 1694 წელს ჩამოაყალიბა. არჩილი თავისი განმარტებისას აერთიანებს კლასიკური ნაწარმოებისა და მისი ავტორის – კლასიკოსის ცნებას. მისი განმარტება საფრანგეთში საუკუნენახევრის განმავლობაში გაკეთებულ ორივე განმარტებას მოიცავს, მაგრამ ემატება კიდევ ერთი რამ: მისთვის გადამწყვეტია ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება და ორიგინალურობა („ჩემი ლექსი ყველგან გაჰქუხს“ და „ხელოსანი იმას ჰქვიან, უნახავად შექმნას რამე“), რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო და გემოვნების საზომად გადაიქცა. თავისი ლიტერატურული ალლოთი და ნიჭით არჩილმა მოგვცა განმარტება, რომლითაც თავის ფრანგ თანამედროვეებს დროში წინ გაუსწრო და გასაოცრად ეხმაურება თანამედროვე განმარტებას: „ყოველი ერის სულიერ და ესთეტიკურ ცხოვრებაში კლასიკოსები არიან მისი საუკეთესო, სანიმუშო ხელოვანები, პოეტები და პროზაიკოსები, რომლებიც საყოველთაო აღფრთოვანებას იწვევენ როგორც თანამემამულეთა, ისე უცხოელთა შორის, იმისაგან დამოუკიდებლად ჰგვანან თუ არა ისინი ძველ ბერძნებს ან რომაელებს თუ ძირფესვიანად განსხვავდებიან მათგან“. ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურულ პროცესთა განვითარებამ და მომნიშვნებამ განაპირობა ის, რომ საქართველოსა და საფრანგეთში სწორედ მე-17 საუკუნეში, თითქმის ერთდროულად დადგა დღის წესრიგში „კლასიკოსისა“ და „კლასიკური ნაწარმოების“ არსის განსაზღვრის აუცილებლობა, რაც მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ამგვარად ყოველი ეროვნული ლიტერატურის საზღვრებში დგინდება ის ათვლის ნერტილი, რომელიც საყოველთაოდ აღიარებულ მწვერვალს წარმოადგენს ყველა სხვა მწერლისა და ნაწარმოების მიმართ.

მაშასადამე, ამ პარალელებმა მიმბაძველებისა და ეპიგონების შესახებ გამოავლინა ის, რომ ფრანგებისათვის მისაბაძი ნიმუში თავისი ესთეტიკისა და პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით ანტიკური ავტორი, ჰომეროსი იყო, საქართველოში კი – რუსთაველი.

დამონებიანი:

არჩილი 1999: არჩილი. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ლექსიკონი და საძიებელი დაურთეს ი. ლოლაშვილმა, ლ. კეკელიძემ, ლ. ძონენიძემ. გამოკვლევა რ. ბარამიძისა. თბილისი: 1999.

ბარამიძე 1940: ბარამიძე ა. „არჩილის ცხოვრება და შემოქმედება“. ბარამიძე ა. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. II (XV-XVII). თბილისი: 1940.

ისტორია 1987. *История зарубежной литературы XVII века*. М: 1987.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. II. თბილისი: 1958.

კენჭოშვილი 1989: კენჭოშვილი ი. რენესანსული მეგაპერიოდისათვის. გაზ. „*ლიტერატურული საქართველო*“, 1989, 24 თებერვალი, № 8 (2684).

საბა 1999: *Théophile de Viau: un poète rebelle*. Presses Universitaires de France, 1999.

შეგო 1997: Chauveau J. P. *Lire le Baroque*. DUNOD. Paris:1997.

FLORA NAJIYEVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

Literary “Leniniana” in Modern Artistic Interpretations

Any literary interpretation is a social-aesthetic requirement of time. It’s expressed in literature as well as in any other kinds of art. Lenin’s figure incarnated in soviet literature the image of revolutions leader and continues its progress in post-soviet literature in renewed and different interpretation. In the article are given the analyses of such works as “Own small Leniniana” of V. Yerofeyev, “Lenin on Amra” of F.Iskander, “Presentation” of S.Dovlatov, “Male prison” of L. Petrushevskaya, “Titan’s death” of S.Yesin. Authors of works created Lenin’s image and gave his new literare interpretation.

Key words: “Leniniana”, Lenin’s image, post-soviet literature, artistic Interpretations.

ФЛОРА НАДЖИЕВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Литературная «Лениниана» в современных художественных интерпретациях

Та или иная художественная интерпретация – это социально-эстетическая потребность времени. И выражается она наряду с другими видами искусства и в литературе. Произведения о Ленине, получившие в своей совокупности в советском литературоведении название «Лениниана» и создаваемые на протяжении развития всей советской литературы, воплощали в просоветской литературе облик вождя пролетариата. Эта тематическая линия продолжает свое развитие и в постсоветский период, находя отражение во многих произведениях в самой разной интерпретации.

В 1988 году В.Ерофеев создаёт произведение оригинальной формы, названное им «Моя маленькая лениниана», вызвавшее к себе неоднозначное отношение. Иногда в качестве жанрового определения этого произведения указывается слово «коллаж». В действительности, это произведение представляет собой подборку цитат из Полного собрания сочинений В.И.Ленина и его переписки с современниками. Но эта подборка сопровождается короткими комментариями автора, который также позволяет себе иногда вольное цитирование текста, однако при этом сохраняет общий смысл, а также стиль исходного текста. Достаточно привести несколько примеров, чтобы понять общую направленность авторского замысла: желание выставить в комическом свете и лишить ореола канонизированный советской литературой образ вождя революции.

Вот, например, несколько примеров. Один из них представляет собой отрывок из письма Ленина к Зиновьеву: *«Смольный, Зиновьеву: Знаменитый физиолог Павлов просится за границу. Отпустить Павлова вряд ли рационально, так как и раньше он высказывался в том смысле, что, будучи правдивым человеком, не сможет, в случае возникновения соответственных разговоров, не высказаться против советской власти и коммунизма в России. Ввиду этого желательно было бы, в виде исключения, предоставить ему сверхнормативный паёк» (25 июня 1920)».*

А вот отрывок из письма к Инессе Арманд: *«Даже мимолётная связь и страсть поэтичнее, чем поцелуи без любви пошлых и пошленьких супругов». Так вы пишете. И так собираетесь писать в брошюре. Логично ли противопоставление? Поцелуи без любви у пошлых супругов грязны.*

Согласен. Им надо противопоставить ...что?... Казалось бы, поцелуи с любовью? А вы противопоставляете “мимолетную” (почему мимолетную) “страсть” (почему не любовь?). Выходит, по логике, будто поцелуи без любви (мимолетные) противопоставляются без любви супружеским. Странно. Не лучше ли противопоставить мещански-интеллигентски-крестьянский брак без любви пролетарскому браку с любовью” (24 января 1915)» (Ерофеев 1988).

Оба отрывка, как и все последующие и предыдущие, содержат подобные высказывания, которые, представляя образ в комическом преломлении, служат его «снижению». Мы видим здесь совершенно неожиданный подход к созданию образа Ленина, его облик предстаёт перед нами в определенной, ерофеевской интерпретации, диаметрально отличающейся от всего написанного ранее.

Ленинскую» тему в начале 90-х годов затрагивает и Ф.Искандер, открывая ею публикацию в журнале «Знамя» фрагментами своей новой книги «Человек и его окрестности». Его «Ленин на “Амре“» – это «попытка исследовать мифологему “Ленин“ в массовом сознании людей, переживших перестройку, подвергающих критическому осмыслению революционное прошлое и его лидера». И как всегда у Ф.Искандера, юмор играет большую роль в поэтике данного произведения. Критики говорили о том, что юмор в «новой прозе» писателя «окрашивается в мрачные тона, сменяется сарказмом» (Иванова 1988:8).

Всё это было следствием изменения мироощущения Ф.Искандера, о котором с сожалением говорили такие исследователи его творчества, как Н.Иванова. Ст.Рассадин и др. Но эту мысль оспаривают некоторые критики, например, Н.Выгон: «Мы уже писали о том, что глубина ощущения меры зла и силы мрака у Искандера была очень велика и в те давние годы, в первый период его творчества, когда читающая публика и критика вздохом восхищались “безудержным весельем“ его прозы. Современное восприятие демонстрирует обратный ход маятника, только сейчас, отдаваясь господствующей социальной эмоции разочарования, мы пытаемся игнорировать неизбежное для писателя утверждение: “Юмор – последняя реальность оптимизма“» (Выгон 2000:15).

Обращаясь к образу Ленина, Ф.Искандер остается верным не только своему юмористическому мироощущению, но и «абхазскому хронотопу». Не случайно, место встречи автора-повествователя с Лениным – это ресторан «Амра» в Мухусе. Отметим, что Амра для абхазцев – это персонификация солнца, прекрасная женщина, которая ведет борьбу с дьяволом, защищая своего мужа, лунное божество Амзу. Таким образом, Ленин сразу помещен в контекст национального менталитета, в систему мифоэпического мышления.

Ситуация застолья обладает метафорической емкостью и многозначностью. И это также один из характерных признаков поэтики Ф.Искандера. Всё это помогает писателю построить диалоги всех участников застолья, включая и самого Ленина, в процессе которых будет раскрываться правда о нём и о мире в целом, а самое главное, позиция самого Ф.Искандера, выраженная через автора-повествователя, также как это было и у Вен. Ерофеева.

«Ленин на “Амре“» начинается с разговоров о появлении героя в Мухусе в 80-е годы XX века. Он, несмотря на всю абсурдность своего появления, не нарушает привычного хода жизни города. Горожане по-разному отзываются о нем, называя его то сумасшедшим, то преподавателем марксизма, а то и проповедником будущего переворота и т.п. Автор-повествователь изначально задает тон повествованию: «юмор – последняя реальность оптимизма. Так воспользуемся этой (чуть было не сказал печальной) возможностью» (Искандер 1988:7). В этих словах, которыми начинается рассказ, заложен глубокий смысл, объясняющий авторскую установку – взглянуть на историю с позиций этой реальности.

В этом рассказе, как и в целом в прозе Ф.Искандера, используются образы и сюжеты из литературы и других видов искусства, данные в виде мифопоэтических символов: Стенька Разин из народной песни «Иза острова на стрежень», Пугачев из «Капитанской дочки» Пушкина, шекспировский Гамлет. Так, в произведении «нового Ленина» зовут не Владимир Ильич, а, как и Стеньку Разина, Степаном Тимофеевичем. Как известно, этот образ благородного разбойника был романтизирован русской революционной литературой, так как активизировал стремление масс к классовой борьбе. Включая в текст повествования историю Стеньки Разина и персидской княжны, выброшенной им за борт, Ф.Искандер иронически вопрошает: почему этот поступок воспевается как подвиг?

Авторские логические рассуждения – также один из элементов поэтики Ф.Искандера. И здесь он, анализируя приведенную ситуацию, оценивает её как одну из констант русского народного сознания: «Наш человек готов пойти на самое страшное преступление, если ему будет обещано равенство перед разбоем. Он понимает и принимает братство и равенство перед разбоем. Но он не понимает и не принимает братство в равенстве перед законом. Такого закона у него никогда не было, и то, что выдавало себя за такой закон, всегда было обманом» (Искандер 1988:8). Так Ф.Искандер оценивает «бессмысленный и беспощадный» русский бунт.

В рассказе возникают ассоциации с еще одним бунтарем – Пугачевым. Используются здесь и библейский мотив «второго пришествия», и буддийская идея второго рождения. Данные в юмористическом ключе, эти

эпизоды напоминают об анекдотических сюжетах, «воскрешающих» Ленина. Он в юмористическом плане дан в роли Христа, также как и он, отрицательно оценивающего мир в его современном состоянии и миром этим отвергаемого. Раскрывая смысл «набежавшей волны», в которую бросает благородный разбойник свою прекрасную возлюбленную, Ф.Искандер иронически замечает: «Восстанавливается мировая гармония. В одобрении природы угадывается тайная воля Бога. Он как бы сверху наблюдает за происходящим и улыбается: – Правильным путем идете, товарищи» (Искандер 1988:9). Таким образом, с одной стороны, «новый Ленин» сближается с богом, с другой, перед нами «мухусский Ленин», трактуемый как носитель уголовного типа сознания, свойственного, по мысли Ф.Искандера, всем революционерам, в том числе и «вождю».

В текст рассказа вводится и напоминание о легенде из «Сандро из Чегема» – версия причины Октябрьской революции, как кровной мести младшего брата за казненного «абрека Александра». «Горестная судьба казненного старшего брата Александра как-то заставляет нас забывать, что он был человеком, хладнокровно и методично готовившимся к убийству царя. Он был убийцей, случайно не завершившим свой замысел» (Искандер 1988:44). Так трактуется в 90-е годы Ф.Искандером образ старшего брата Ульянова-Ленина. Этот мотив заниженной этической оценки подчеркивается и в эпизодах охоты на зайцев, подчеркивающих его жестокость, в упоминании любовного треугольника Ленин-Крупская-Арманд, в подчеркивании восхищения, которое испытывал Ленин перед разбойником Кобой и т.д.

Таков Ленин в восприятии и оценке Ф.Искандера, такова его версия мифологемы «Ленин», позволяющая сравнить её функционирование в советский и постсоветский период. Так, многократно использованная в политическом анекдоте версия возвращения Ленина, его воскрешение, получает интересную художественную интерпретацию в одном из оригинальных иронико-философских произведений Ф.Искандера 90-х годов – рассказе «Ленин на “Амре”».

Не менее интересна интерпретация образа Ленина в «Зоне» С.Довлатова. В лагере строгого режима силами заключенных ставится спектакль к юбилею Великой Октябрьской революции, где роли Ленина и других революционеров исполняют уголовники. Выбор места действия не случаен. Довлатов утверждал всегда, что «лагерь» представляет собой довольно точную модель государства. Причем именно советского государства. История революции, инсценированная в лагере строгого режима, где исполнителем роли Ленина является вор Гурии, порождает множество комических ситуаций в «Представлении» – отдельном фрагменте «Зоны»,

который неоднократно публиковался как самостоятельное произведение. Гурии, полностью войдя в роль, даже говорит по-ленински: *«Вегной догогой идете, товагици гециди- висты»* (Довлатов :145). Интересно, что по мере вхождения в роль Турин говорит о Ленине и Дзержинском: *«Сколько же они народу передавили?»* Он сравнивает их с зеками в пользу последних: *«Вот я, например, сел за кражу. Мотыль, допустим, палку кинул не туда. У Геши что-нибудь на уровне фарцовки... ни одного, как видите, мокрого дела... А эти – Россию в крови потопили, и ничего»* (Довлатов 1993:144).

Абсурдность ситуации достигает высшей точки в финале представления, где «Ленин» обращается к залу, к худым, бледным физиономиям зеков: *«Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых? Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?»* (Довлатов 1993:152). В гомерическом хохоте сливаются голоса зеков и охранников, артистов и зрителей. «Ленин» пытается договорить свой монолог – обращение к потомкам. Отчаявшись, он обрушивается на них лагерными словами, но все напрасно. «Вождь революции» низвергнут массой, кричащей из зала: *«Замри, картавый, перед беспредельщиной!»* (Довлатов 1993:153).

По идее автора, в финале пьесы должен был прозвучать «Интернационал». И «Ленин»-Гурин вдруг запел его – красивым, чистым, звонким голосом. И тут, как это ни странно, зал поддержал его. Так, на неожиданной, пронзительной ноте заканчивается «Представление». Эта интонация усиливается заключительными словами авторского комментария: *«Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны»* (Довлатов 1993:154).

С.Довлатов здесь сметает выстроенные обществом перегородки между людьми, между различными идеологическими порядками, еще раз доказывая, что «человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть», что «все существующие одежды тесны на человеке» (Бахтин 1975:480). Именно в этом и заключается цельность довлатовского мира, по которому «надо признать существование хаоса, страдать от него, сжиться с ним, научиться его уважать, даже любить и терпеливо ждать, когда – и если – в нем откроется скрытый от непросветленного взгляда порядок» (Генис 1998:196).

В 1992 году «Представление» С.Довлатова было экранизировано – появился фильм «Комедия строгого режима». По мнению критики, этот опыт оказался неудачным. И причина этого, скорее всего, кроется в невозможности переложения довлатовской прозы на язык кино ввиду ее сложной повествовательной структуры, где огромную роль играет голос

автора, повествующий герой. Замена вербальности визуальным здесь оказывается неплодотворной и нецелесообразной. То же самое по той же причине наблюдалось и при экранизации прозы Фазили Искандера.

«Представление» – «повествование об уголовниках, представляющих Ленина и его соратников» (Генис, Вайль 1998) называлось критиками лучшим довлатовским рассказом. Интересно, что и сам автор, обычно сдержанный в оценках своих произведений, писал: «Это мой главный шедевр» (Малоизвестный Довлатов 1996:359). Но это был еще один этап, еще одна интерпретация, а не подведение итогов размышлений о времени, так как заканчивается рассказ словами: «*Вы дочитываете последнюю страницу, я раскрываю новую тетрадь*» (Довлатов 1993:172). «Представление», пародийный показ советской тоталитарной системы, раскрытой в абсурдной ситуации и решенной в философско-юмористическом ключе, является еще одной оригинальной интерпретацией послереволюционного времени и его лидеров, в частности, Ленина.

Л.Петрушевская словно продолжает разворачивать дальше довлатовскую метафору «зоны» в своей пьесе под красноречивым названием «Мужская зона». Всё это произведение, начиная с его названия, цитатно по отношению к «Представлению» Довлатова: постановка пьесы силами заключенных, обстановка отсутствия свободы, столкновение власти и простых людей, насилие над личностью, использование лагерного жаргона и многое другое. Но есть и отличия. У Довлатова в его постреалистическом произведении существует конкретное противопоставление и борьба, пусть и скрытая, невидимая, между лагерем и не-лагерем, свободой и тоталитарным режимом. У Петрушевской в её абсурдистской пьесе, написанной методом психоанализа, в радикальном постмодернистском ключе реализуется идея «зоны» вообще, как любого отгорожения, обособления, оппозиции к чему-то противоположному.

«Мужская зона» – это, прежде всего, «враждебность», «чуждость» мужской «зоны» женской. Но не только. Это и противопоставления самых разных «зон»: социалистической и нацистской, идеологической и духовной и т.п. Здесь много можно найти и других антиномий, также объединенных словом «зона», которые все вместе сводятся к общей идее «несвободы». Отсюда и такие разнотипные «действующие лица» пьесы, как Ленин, Бетховен, Эйнштейн, Гитлер, наряду с которыми присутствует и такое знаменательное для всей идеи произведения действующее лицо, как Надсмотрщик. И.Скоропанова считает, что «мужская зона» Петрушевской также напоминает «одно из отделений ада, где царят поистине «лагерные»

нравы и порядки» (Скоропанова 2004: 412). Ещё одно противопоставление, теперь уже ада и рая.

В художественно-эстетической интерпретации Петрушевской пародийный образ-имидж Ленина, который годами создавала официальная литература и культура советского времени, полностью десакрализуется. Для этого писательница подвергает деконструкции всенародную абстрактную любовь к Ленину, которая охватила весь социалистический мир, любовью физической, даже извращенной. Не случайно педалируется в пьесе гомосексуальная линия.

Обращается к образу Ленина и Т.Толстая в одном из своих рассказов, названном «Сюжет». Здесь она соединяет в пределах текста своего произведения героев двух самых важных русских мифов XX века – культурного мифа, представленного Пушкиным и идеологического в лице Ленина. В постмодернистском ключе играя с этими мифами, писательница создаёт из культурных осколков различные комбинации, тем самым пробуждая самые разные ассоциации в сознании читателя. В основу модели сюжета рассказа «Сюжет» положен вопрос, который задаёт себе и читателю автор: а если злополучная дуэль завершилась бы иначе, и Пушкин не стал бы жертвой рокового выстрела, как сложилась бы его судьба?

История встречи состарившегося, одряхлевшего Поэта и резвого ребёнка из волжского городка, из которого вырастет Революционер, очень показательна. Вот каков в интерпретации Т.Толстой не погибший на дуэли, оставшийся в живых и доживший до глубокой старости Пушкин: *«Старый, уже старчески неопрятный, со слезящимися глазами, с трясущейся головой, маленький и кривоногий, белый как вата, но все еще густоволосый и курчавый, припадающий на клюку, собирается Пушкин в дорогу. На Волгу. Обещал один любитель старины показать кое-какие документы, имеющие касательство к разбойнику. Дневники. Письмо. Но только из рук: очень ценные. Занятно, должно быть. “Куда собрался, дурачина!” – ворчит Наталья Николаевна. – “Сидел бы дома“. Не понимает драгоценность трудов исторических. Не спорить с ней – это бесполезно, а делать свое дело, как тогда, когда стрелялся с этим... как его?... черт. Забыл»* (Толстая 1991).

А вот и будущий Вождь, который встречает на улице Поэта: *«Скверный мальчишка со всего размаху всаживает снежок-ледышку в старческий затылок. Какая боль! Сквозь туман, застилающий глаза, старик, изумленно и гневно обернувшись, едва различает прищуренные калмыцкие глазенки, хохочущий щербатый рот, соплю, прихваченную морозцем. “Обезьяна! “ – радостно вопит мальчонка, приплясывая. – “Смотрите, обезьяна! Старая обезьяна! “»* (Толстая 1991).

Обыгрывая всё это в постмодернистском, ироническом ключе в своём рассказе «Сюжет», Т.Толстая даёт свой карикатурный «портрет» Ленина, начиная с самого его детства (Толстая 1991). *«Мария Александровна не нарадуется на средненького. Поверяет дневнику тайные свои материнские радости и огорчения: Сашенька тревожит, – буйн, младшие туповаты, зато Володенька, рыженький, – отрада и опора. А когда случилась беда с Сашенькой – дерзнул преступить закон и связался с социалистами, занес руку – на кого? – страшно вымолвить, но ведь и материнское сердце не камень, ведь поймите, господа, ведь мать же, мать! – кто помог, поддержал, утешил в страшную минуту, как не Володенька? “Мы пойдем другим путем, маменька!” – твердо так заявил»* (Толстая 1991).

Всё очень узнаваемо, построено на прозрачных аллюзиях. Не случайно, рассказ «Сюжет» появился в 1991 году, в год распада СССР, но интересно, что под текстом рассказа Т.Толстой стоит дата «1937 год». Стягивая причудливым образом в единый узел биографии Пушкина и Ленина, Т.Толстая в своём постмодернистском рассказе моделирует один из предполагаемых вариантов развития не только судеб своих героев, но и судьбы России, СССР в целом. Один из вариантов реализации тенденции по созданию «альтернативной истории», присущей современной постсоветской литературе.

Совершенно иначе, чем во всех предыдущих текстах, интерпретирована и раскрыта ленинская тема в романе С.Есина «Смерть титана» – одном из заметных произведений 90-х годов. В конце 1998-х – начале 1999-х годов в журнале «Юность» была начата публикация этого романа С.Есина о Ленине. В авторском предисловии к своей книге, С.Есин пытается объяснить причины своего интереса к этой теме: *«...во-первых, еще с университетской скамьи — никто не подгонял, не советовал, не нажимал – занят я постоянно ленинской темой и держу ее в уме. И уже во время начавшейся перестройки, когда тема эта «затрещала», стала совсем и немодной, и недоходной, я опубликовал несколько повестей о Ленине в журналах «Юность» и «Октябрь» (...). Во-вторых, как же этому бедному Ленину доставалось и достается уже в наше время, сколько публицистов, разного рода политдеятелей, депутатов и делегатов сделали карьеру, ругая и оттапывая то, в чем далеко не всегда разбирались. А ведь сугубо русская черта – в момент слабости бороться за самого слабого. Сознаемся, что в отношении к судьбе самого известного и самого читаемого русского гения произошло много несправедливого...»* (Есин 2012).

С.Есин даёт свою художественную интерпретацию образа Ленина, в чём-то продолжающую «советскую Лениниану». В этом произведении, написанном от первого лица, сюжет повествования строится на том, что

герой, уже переживший insult и понимающий, что ему немного осталось, вспоминает свою жизнь, размышляя о том, что произойдет после его смерти: *«Какую чепуху, какие немыслимые архиглупости напишут обо мне после моей смерти. Какие придумают многозначительные и судьбоносные подробности. Как изгадят мою жизнь, возьмутся за моих родственников, засахарят или измажут дегтем моих друзей или близких»*, – так размышляет герой (Есин 2012).

И мы понимаем, что перед нами не совсем мысли Ленина, как таковые, а скорее, слова автора. Писатель рассуждает, опираясь на уже имеющуюся литературу о Ленине, появившуюся в постсоветские годы, в которой все примерно так и происходит. Кроме того, он от имени Ленина пытается ответить на многие вопросы, затронутые в современной литературе. Это вопросы, связанные с биографией Ленина, его родителями, старшим братом Александром, историей его родословной, национальной принадлежностью и т.д.

Все эти вопросы действительно активно обсуждались и журналистами, и писателями, по-разному интерпретировались в художественной литературе в конце 80-х – 90-е годы. В романе С.Есина есть попытка оправдать, «обелить» образ Ленина, ставший объектом насмешек в постсоветских анекдотах, литературных пародиях, и подать его в позитивном плане. Ленин С.Есина вызывает даже сочувствие своими попытками как-то «оправдаться» перед будущими поколениями. Обращаясь к ним, он говорит: *«... пусть узнают, что широкие скулы вождя – это не оттенки какой-нибудь рязанской «малой родины», где четыре века назад переночевали татары. Вождь на четверть калмык – это «приданое» бабки по отцу, и только на четверть – русский», «мой далекий дед Александр Бланк евреем не был. И отчество, вопреки всем досужим рассуждениям, было не Давидович, а Дмитриевич»* (Есин 2012).

Стремление оправдать и дать оценку Александру Ульянову слышится в таких словах героя: *«Конечно. Саша был удивительный человек». «Как бы потом, размышляя я в те годы, ни повернулась официальная, писаная история России, но человека, сознательно и целеустремленно, зная, что наверняка погибнет, занесшего руку на царя, уже не забудут. Не получится забыть»* (Есин 2012). И действительно, «Лениниана» сегодняшняя большое внимание уделяет «старшему брату», правда, мнения, оценки его образа, его места в истории, в судьбе Ленина – самые разные. От той, которую в данном случае мы привели, до самой негативной (вспомним затронутые выше мотивы «кровной мести» Ленина за брата, рассуждения об «уголовном типе сознания» и т.п.).

У С.Есина совсем другая «Лениниана» по сравнению с В.Ерофеевым, Ф.Искандером, С.Довлатовым, Л.Петрушевской, Т.Толстой и многими другими. Здесь герой показан с несомненной симпатией. Не собираюсь оспаривать право С.Есина как писателя на собственный взгляд на историю и ее толкование, скажем только, что это произведение стоит особняком в ряду книг последних лет на «ленинскую» тему. И оно должно быть расценено как еще один вполне возможный взгляд на один из сложных исторических периодов и одного из исторических личностей времени Великой Октябрьской революции, или как сейчас её обозначают, «октябрьского переворота».

На наш взгляд, это в то же время и своеобразная реакция на пародийный показ истории, который сегодня превалирует в литературе о прошлом. Это своего рода предопределенное замыслом и мироощущением С.Есина стремление идти не по пути разоблачения, отрицания истории, а её объективного понимания, и прежде всего, понимания «титана», стоявшего во главе кровавых событий того времени, который был не только вождем, но и человеком. Не случайно С.Есин определяет свой роман как первый психологический роман о Ленине, избегая интонации анекдота, которая стала доминирующей в постсоветской литературе, освещающей в той или иной форме образ этого героя.

Мы рассмотрели лишь несколько произведений современной литературы, посвященных «ленинской теме», как это ни парадоксально, не теряющей своей актуальности до сих пор. Мы убедились в том, что каждый из приведенных нами авторов по-своему освещает эту тему и сам образ Ленина, которые являются благодатным материалом для реализации самых различных эстетических задач. Но всех их сближает желание понять историю и человека в истории, исходя из своих убеждений, политических и художественных пристрастий. И самое главное, это анализ прошлого не во имя прошлого, а в большей степени, во имя неустанного стремления талантливых писателей в событиях исторического прошлого найти правду о современности. Это и делает рассмотренные нами произведения о Ленине актуальными и сегодня, а тему, связанную с образом Ленина, плодотворной и нуждающейся в дальнейшем литературоведческом исследовании в самых разных аспектах.

ЛИТЕРАТУРА:

Бахтин 1975: Бахтин, Михаил. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975.

Выгон 2000: Выгон, Н. «Ленин – всегда живой»? (Эволюция мифологемы в прозе Ф.Искандера). Филологические науки, 2000, № 2.

Генис 1999: Генис, А. Пушкин у Довлатова. – Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. Итоги I международной конференции «Довлатовские чтения»: СПб., 1998.

Генис, Вайль 1993: Генис, А., Вайль, П. Искусство автопортрета. Звезда, 1999, № 3.

Довлатов 1993. Довлатов, С. Собрание прозы в 3-х тт. Т.1. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993.

Ерофеев 1988: Ерофеев, Венедикт. Моя маленькая лениниана [Online] <http://www.gatehouse.ru/lenin/esho/erofeev.shtml>

Есин 2012: Есин, Сергей. Ленин. Смерть титана. Москва: Аст, Астрель, 2012 [Online] http://royallib.com/book/esin_sergey/smert_titana_vi_lenin.html.

Иванова 1988: Иванова, Н. Смех против страха. Искандер Ф. Кролики и удавы. Проза последних лет. Москва: Книжная палата, 1988.

Искандер 1988: Искандер, Фазиль. Кролики и удавы. Проза последних лет. Москва, 1988.

Малоизвестный Довлатов 1996: Малоизвестный Довлатов. СПб.: Звезда, 1996.

Петрушевская 2004: Петрушевская, Людмила. Мужская зона. Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература. Москва: Флинта; Наука. Москва, 2004. С.564-570.

Скоропанова 2004: Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература. Москва: Флинта; Наука. Москва, 2004.

Толстая 1991: Толстая, Татьяна. Сюжет. [Online] http://www.lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/suzhet.txt_with-big-pictures.html