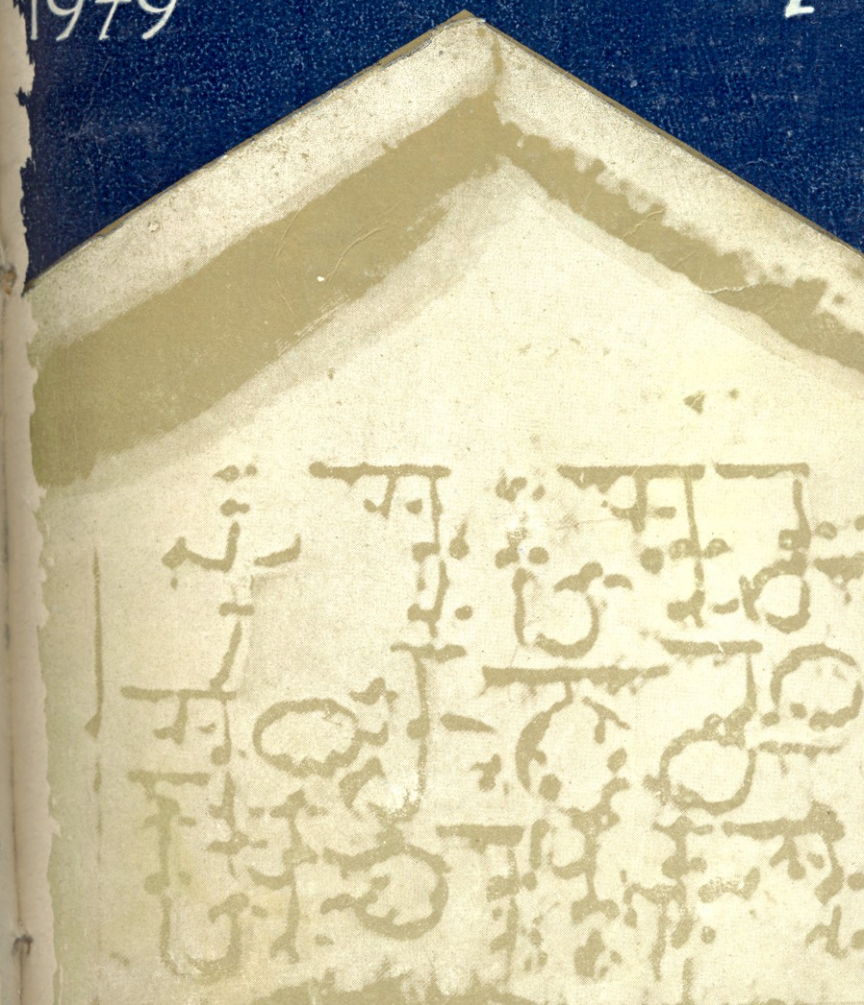


# ЛИТЕРАТУРНАЯ ГРУЗИЯ

1979

7



# КНИЖНЫЕ НОВИНКИ

## «ИЗВЕСТИЯ»

ОКУДЖАВА Б. Избранная проза. «Бедный Авросимов». Роман. — Похождения Шипова, или Старинный водевиль. Повесть. Послесл. Б. Хотимского. Худож. Л. Ламм, Москва, 1979. 507 с. с ил. 220.000 экз. 2 р. Прил. к журн. «Дружба народов».

## «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ЧАРКВИАНИ Д. Стихи. Пер. с груз. Вступит. статья Г. Гвердцители. Москва, 1979, 230 с. 10.000 экз. 75 к.

## «ФИЗКУЛЬТУРА И СПОРТ»

БУРЛАКОВ Ю. «Восходитель». Повесть о Михаиле Хергиани. Москва, 1979. 279 с. с ил.

## «МЕРАНИ»

БАРАТАШВИЛИ М. «Я и Она». Стихи. Пер. с груз. Я. Гольцмана. Тбилиси, 1979. 78 с. 10 000 экз. 35 к.

## «САБЧОТА САКАРТВЕЛО»

ШАДУРИ В. «Покровитель сосланных на Кавказ декабристов и опальных литераторов». Неизвестные материалы о лицейском друге А. С. Пушкина В. Д. Вольховском. Тбилиси, 1979. 52 с. 1 000 экз. 15 к.



# ЛИТЕРАТУРНАЯ ГРУЗИЯ

Орган Союза писателей Грузии

Издается с июня 1957 года

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПОЭЗИЯ

- АННА КАЛАНДАДЗЕ.** Стихи. Перевод Аллы Немиловой . . . . . 3  
**БЕСИКИ.** Стихи. Перевод Михаила Синельникова . . . . . 32

### ПРОЗА

- НУГЗАР ШАГАИДЗЕ.** Рассказы. Переводы Даниила Чкония и Виктории Чубинидзе. . . . . 5  
**БЕНИК СЕИРАНЯН.** Два рассказа. Перевод с армянского Альберта Оганяна и Седы Казарян . . . . . 23

### КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- ОЛЕКСА НОВИЦКИЙ.** Глубинность, всеобъемлемость. . . . . 33  
**СУЛХАН ЖОРДАНИЯ.** Символ как он есть. . . . . 39  
**ТЕИМУРАЗ ДОИАШВИЛИ.** «И все же я не согласен с Магелланом» . . . . . 56  
**ШОТА ВАДАЧКОРИЯ.** Богатейшая палитра литературной дружбы. . . . . 64  
**НЕЛЛИ СОЛОД.** «Горе от ума» в интерпретации грузинского ученого. . . . . 72

7

1979

## НАШИ ПУБЛИКАЦИИ



АННА АХМАТОВА. Стихи. . . . . 85

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

ДЖУМБЕР КОРЧИЛАВА. Популяризатор  
Л. Н. Толстого . . . . . 94

### ПУБЛИЦИСТИКА

ТРИСТАН ЛАБАРТКАВА. По закону правды 101  
ГАЛАКТИОН ПАЙЧАДЗЕ. На земле бело-  
русской . . . . . 116

### ИСКУССТВО

ГЕОРГИЙ ГАЧЕВ. Гроздь и гранат. . . . . 123  
ЛЕВАН РЧЕУЛИШВИЛИ. Серго Кобула-  
дзе. . . . . 134  
ЛИДИЯ ЗЛАТКЕВИЧ. В ритме жизни . . . . . 143  
ПАМЯТИ ГИВИ ЖВАНИЯ. . . . . 151  
АННОТАЦИИ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГРУЗИИ» 154  
ХРОНИКА. . . . . 157  
ОБ АВТОРАХ ЭТОГО НОМЕРА . . . . . 160

---

*Рукописи объемом менее авторского листа не возвращаются*

---

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Гурам АСАТИАНИ (главный редактор),

Заза АБЗИАНИДЗЕ, Реваз АСАЕВ, Хута ГАГУА, Алек-  
сей ГОГУА, Гурам ДОЧАНАШВИЛИ, Эдуард ЕЛИГУЛА-  
ШВИЛИ, Марк ЗЛАТКИН, Натела КАРАШВИЛИ (ответст-  
венный секретарь), Эмзар КВИТАИШВИЛИ, Георгий МАРГ-  
ВЕЛАШВИЛИ, Владимир МАЧАВАРИАНИ, Отар НОДИЯ,  
Лия СТУРУА, Эммануил ФЕЙГИН, Гурам ХАРАИДЗЕ (за-  
меститель главного редактора), Георгий ЦИЦИШВИЛИ.

**НАШ АДРЕС:** 380008, Тбилиси, ул. Ленина, 5

### ТЕЛЕФОНЫ:

Главный редактор — 93-65-15, заместитель главного редактора —  
93-13-57, ответственный секретарь — 93-31-28, приемная — 99-06-59,  
отдел прозы — 93-31-43, отдел поэзии и искусств — 93-31-43, отдел  
критики и литературоведения — 93-65-19, отдел публицистики и очер-  
ка — 93-65-19.

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КП ГРУЗИИ



\* \* \*

Ко мне приближается неба душа  
 И свет голубой излучает...  
 И где-то вверху отворяется дверь  
 И ветви осины качает.  
 (Как долго во мне будет жить этот страх,  
 Как долго еще волноваться?  
 Свеча моей радости будет гореть,  
 А я — все по ней убиваться?)...  
 Под нами уходит куда-то земля,  
 И сильные руки находят,  
 И мы поднимаемся к небу, куда  
 Большие деревья уходят...  
 Ко мне приближается свет голубой...

\* \* \*

— Эгей же, паромщик! — нигде никого...  
 Ни его шалаша, ни его самого...  
 Остались и Дзегви, и Мцхета вдали..  
 Одни мы с тобой средь безмолвья земли...  
 Лишь светлая тут над полями луна  
 Молчит... Но о чем размышляет она?

\* \* \*

— Ну, как ты? — чуть слышно спросил,  
 Знать, горечью прежней тебя повело...  
 Вокруг потемнело, лишь солнечный луч  
 Еще покрывает вверху Борбало...

— Да, так, ничего... — Ты глаза опустил,  
 Где скрытый огонь я заметить смогла...  
 Да, стерлось, как видно, не все и ушло.  
 Не все... и Арагва не все унесла!

\* \* \*

Подала я знак из крепости перемирья флагом...  
Но... шатер твой белый где же, не встречаю взглядом.  
Мне Юпитер и Луна злобные  
сверкают...  
Не они ль разлуку сверху предрекают страшно?  
В одиночестве безмолвном белый флаг над башней.

\* \* \*

Звезда моей радости, знак мой судьбы,  
В нетленном сиянии, словно святая.  
Чем ночь безысходней приходит ко мне,  
Тем ярче звезда и горит, и блистает.

\* \* \*

Я думала денно и ночью,  
Как темные ночи прогнать:  
«Есть норы у лис — отдыхать,  
И птицам свой жребий положен».  
Я истин закрыла тетрадь,  
Но, боже... Зачем? И за что же?..

Перевод Аллы НЕМИЛОВОЙ



# РАССКАЗЫ

## ВОЙНА

Давно сказано, кто не видел войны своими глазами, никогда не сможет представить все ее ужасы, но едва заговорят о войне, как передо мной встает одна картина. В крохотном, чисто выметенном дворике на пороге нижнего этажа сидит худая женщина с погасшим взглядом. У циновки копошатся куры, с неумемной жадностью склевывают пшеничные зерна, воровато косясь на хозяйку. Впрочем, женщина не помнит ни о курах, ни о пшенице, вынесенной для просушки. Лето, вокруг все обуюно густой зеленью, а в небольшой комнатушке медленно умирает источенная туберкулезом восемнадцатилетняя девушка...

Беззвучно плачет женщина, только иногда коротко всхлипнет и в испуге обернется к притворенной двери, прикроет почерневшей рукой сухие, сморщенные губы и вновь горюет, таясь.

Из сарая выходит крестьянин с топором за поясом, видит жену, останавливается и молча глядит на нее печальными глазами. Женщина и его не замечает, она сидит, скорбно покачивая седой головой. Кашлянув, мужчина отгоняет жадничавших кур, но, встретив невидящий взгляд жены, вздрагивает и, сокрушенно опустив голову, бесшумно выходит за калитку.

Какое-то время спустя мимо дворика проходят занятые разговором женщины, неся кувшины с водой. Миновав двор, они еще долго оглядываются, неудобно выворачивая шею, и горестно вздыхают.

Полдень. Солнце замерло в вышине. Душно. Никакого дуновения. И деревня притихла, приумолкла — даже нигде не раздастся собачьего лая. Тяжелая, давящая тишина навалилась на округу.

За плетнем ковыляет старуха в черном. Искося она поглядывает во двор, завидев хозяйку, приближается к плетню и зовет:

— Бабуци!

Женщина, сомкнув губы, оборачивается на зов соседки, поднимается и идет к плетню.

— Ну что, крестная, удалось что-нибудь узнать о парне?

— Не, не, не... — Машет рукой старуха. — А о вашем что слышно?

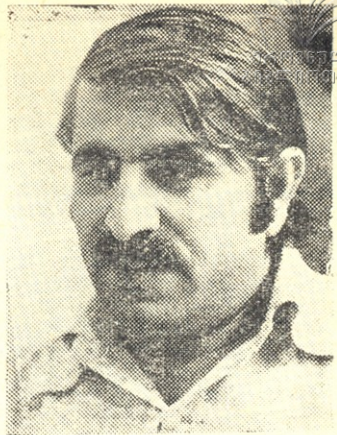
— Скоро четыре месяца как нет писем...

— Господи, пошли мою судьбу жене и детям этого поганого Гитлера!

Старуха обращается к небесам и, уже собравшись уходить, вдруг спрашивает:

— Как твоя дочь... бедная?

Я родился в Тбилиси в 1944 году. Учился в Грузинском политехническом институте им. В. И. Ленина. Работал на разных строительных объектах республики. Затем решил поменять профессию, стал журналистом. Первый рассказ опубликовал на страницах журнала «Цискари» в 1968 году, а в 1979 году в издательстве «Мерани» вышел первый сборник моих рассказов.



— Как ей быть, красная — вздыхает женщина, — одни глаза остались...

— Ох, деточка, деточка! — Бьет по коленям руками старуха и плетется дальше по большаку.

Женщина возвращается к циновке, смотрит пустым взглядом на проросшую пшеницу и шепчет: «Ее-то за что, боже всемогущий? Меня убей, меня, чтоб мне камнями забитой быть...».

Кругом все пышет зноем. Куры забились в заросли. Терпкий запах раскаленной земли витает в воздухе. Из верхних комнат спускается молодая женщина с ребенком на руках, печально смотрит на сторбившуюся свекровь. Мальш что-то лопочет, тянется ручонками к бабушке. Она сдерживает подступившие слезы, кончиком платка вытирает глаза, и в это время слабый, еле слышный голос достигает ее слуха:

— Мама, мама...

Женщина быстро идет к дверям, выражение ее лица мгновенно меняется, и в комнату она входит не торопясь, спокойно.

— Что случилось, дочка?

На сияющей белизной постели почти не видно тоненькой прозрачной девушки с горящими глазами. Бледные пожелтевшие руки лежат поверх одеяла, а по подушке разметались длинные, цвета воронова крыла волосы. Тающим взором она глядит на мать и с тоской в голосе молит:

— Хоть через окошко покажите, бессердечные...

— Ох, горе твоей матери, доченька! — Женщина еле сдерживает рвущееся из горла рыдание и выходит из комнаты.

— Приведите, говорю, ребенка, через окно покажите...

Невестка подводит к окну полуголого светловолосого мальчика и, смутившись, с застывшей улыбкой поднимает его повыше, так, чтобы больная могла видеть племянника.

— Девушка слегка приподнимается в постели, оживившимся взглядом смотрит на мальшца.



— Радость ты тетушкина! — шепчет она и обессиленно откидывается на подушку.

Потом, не отрывая глаз, она слабо выговаривает:

— Господи, дай мне насытиться его поцелуями, хоть убей меня...

В тот же миг женщина трясущимися руками, с глазами разъяренной тигрицы выхватывает внука из рук невестки и вбегает с ним в комнату. Бедная мать так и застывает с вытянутыми руками. Она смотрит в окно и с ужасом слышит, как женщина, подтаскивая мальчика к кровати, прерывающимся голосом требует:

— В ножки целуй, внучек, в ножки тетку целуй, не повредит тебе!

Широко раскрыв глаза, мать мальчика смотрит на пугающе блаженное лицо больной и тихо плачет...

А на дворе странно меняется погода. Огромные мрачные тучи набегают с юга, нависают над деревней и затемняют небо. Духота становится нестерпимой, и чувствуется, что вот-вот сверхнет молния, загромит гром, разгуляется ненастье и, словно живительный для окрестностей нектар, хлынет прохладный дождь.

## ДОЖДЛИВЫЙ ДЕНЬ

В душном ларьке, вокруг пивной бочки, на которой расположена нехитрая снедь, расселись парни. Слабый свет, проникавший сквозь дверную щель, узкой полосой ложился на земляной пол. Было сумрачно. В углу валялись обломки ящиков. У стены на другой перевернутой вверх дном бочке лежали вперемешку пустые бутылки из-под водки, сухие хлебные корки и рыбные кости. Парни сидели на поставленных на пол ящиках и смотрели на стоящего перед ними тучного пожилого мужчину с проседью в волосах. Толстяк держал в руке наполненный водкой стакан и говорил. Все изрядно захмелели. Стоял пасмурный осенний день. На дворе моросил дождь. В протяжном шуме дождя слышался отдаленный гул мотора, потом звук этот приблизился, и перед ларьком остановилась машина. Водитель выключил мотор и что-то крикнул. Толстяк на мгновение замаялся, точно забыл, что хотел сказать, но вскоре нашелся и наконец-то закончил свой нескончаемый тост. Вздохнув с облегчением, парни сдвинули стаканы, чокнулись и молча выпили водку. На какое-то время наступила тишина. Снаружи доносился только шум дождя, потом кто-то захлопнул дверцу машины, и, шлепая по грязи, стал приближаться к ларьку. Гуляки в ожидании уставились на дверь.

Когда Шалико приоткрыл дверь, в лицо ему ударила теплая волна воздуха, смешанного с табачным дымом и запахом рыбы. Было так темно, что он поначалу ничего не мог различить, лишь протер глаза и широкой ладонью провел по лбу не бритому лицу. Парни, глаза которых свыклись с этой полутьмой, сразу узнали вошедшего и взглянули на толстяка. Нависшую в ларьке тишину нарушал монотонный шум дож-

дя, врывающийся в распянутую дверь. Свежий, прохладный воздух постепенно проникал в ларек, внося запах дождя и прелых листьев. Толстяк как-то неловко засуетился. Шалико стоял в дверном проеме, широко расставив ноги, одной рукой он опирался о косяк, в другой вертел тонкую цепочку, позвякивающую ключами, и, шурясь, вглядывался внутрь ларька. Парни сидели тихо, с побледневшими лицами. Встревоженные, они то поглядывали на Шалико, то, опуская глаза, смотрели на прязный двор, видневшийся за его ногами. Во дворе громоздились горы пустых пивных бочек. У широкого, оставленного в ограде прохода на гладком от дождя асфальте стоял большой грузовик. Дождь шел не переставая, он заливал двор, усыпанный желтыми листьями орехового дерева, поливал крыши вытянувшихся вдоль дороги домов, крытых красной черепицей. Темноволосый парень, во рту которого посверкивал ряд золотых зубов, дотянулся до стакана, выплеснул на пол оставшуюся жидкость и наполнил его водкой. Шалико вытер о порог грязь со своих сапог, вошел в ларек и только теперь процедил какие-то приветственные слова. Кто-то подставил ему ящик с отломанными планками, затем протянули и стакан. Толстяк вдруг сжался, что-то пробормотал, затем встал и, покачиваясь, вышел за дверь. На дворе, поскользнувшись в грязи, он со злым выражением лица обернулся к ларьку, затем вышел за ворота и побрел вверх по асфальтовой дороге. Парни посмотрели на Шалико. Он сидел молча. Оперевшись на край бочки, он держал в руке стакан с водкой и разглядывал его. Густой табачный дым, висевший в воздухе, словно туман, выплывал сквозь открытую дверь наружу и под дождем рвался в клочья.

— Чтоб его близких, живых и мертвых... — выругался, было, парень, со слезящимися глазами. — Ты посмотри на него!

— А ну! — прорычал Шалико. — Это тебе язык надо врывать, паршивец!

Парень замолк, растерянно озирая приятелей: они молча, с испуганными улыбочками следили за Шалико. Шалико осушил стакан. Потом в мешанине промокших от водки объедков отыскал мятую сигарету, неспешно расправил ее и закурил. На бочке еще стояла непочатая бутылка. Никто из компании уже не мог больше пить, и все обрадовались появлению трезвого собутыльника.

Когда он выпил второй стакан, хмель ударил в голову, и он про себя решил, что больше пить не станет. Отщипнув кусочек сыру, он вновь задымил.

— Чего ему еще от тебя нужно? — спросил разовощекный парень. — И так уж упек тебя на два года!

— Я в тот день к нему Гогию подсылал, — ответил Шалико.

— Ну и как?

— Не буду, говорит, мириться...

Парень со слезящимися глазами захохотал.

— А все-таки ты его здорово одубасил! — сказал он.



— Слишком уж ничемный человек, — добавил другой, во рту которого сияли золотые коронки.

— Кому не случалось подраться! — удивился розовощекий. — Но зачем было жаловаться?

Шалико щелчком отшвырнул окурок, тот ударился о раму, упал на земляной пол, дотлевая.

— Я тоже с заскоком был... — проронил Шалико.

Не ожидавшие такого признания приятели опешили и удивленно посмотрели на него.

— Но жаловаться он не должен был... — сказал золотозубый, а тот, у которого розовели щеки, добавил:

— Лихо же ты его разукрасил!

— Да, а потом в тюрьме торчал... — Шалико выглянул наружку. Какой-то пацан в сползающих штанах вскарабкался на подножку и заглядывал в кабину. Розовощекий взял бутылку, откупорил ее. Шалико ладонью накрыл свой стакан:

— Нет, голубчик, не стоит больше, опьянею — в этукую слякоть и перевернуться недолго...

...Когда он вернулся из заключения, деревня смотрела на него с недоверием. Какое-то время он оставался без дела. Председатель, как говорится, сел на осла, твердил упрямо: как, мол, я посажу за руль хулигана, вчерашнего заключенного. Сторонились его и соседи, поговаривали, дескать, он — сын своего отца и, значит, не скоро буянить разучится. Поначалу поползли даже слухи, что в тюрьме он связался с ворами, и, когда ограбили колхозный склад, все были убеждены, что это его рук дело. Приехавший из района следователь в первую очередь вызвал на допрос его. Он подбегал к Шалико и так и сяк, пока не убедился в его невиновности, а вскоре поймали настоящего вора, и открылись у односельчан глаза. Правда, кое-кто с опаской — не взялся бы за старое — обходил его стороной...

Парень, у которого слезились глаза, наполнил стаканы. Все сидели и поглядывали во двор. Они уже порядком набрались, и никому больше пить не хотелось.

— Слушай, давай-ка я тебя пошлю к нему, Андро! — вдруг воскликнул Шалико. — Будь я проклят, не знаю что и делать: почему этот добрый человек должен меня ненавидеть?

— Я-то пойду, да ведь впустию, все одно не помирится он с тобой, — ответил парень с золотыми зубами.

— Но почему же?..

— Будь я на твоём месте, еще бы разок хорошенько ему накостьлял, что ты все его уговариваешь? — возмутился тот, у которого слезились глаза.

— Да я, брат, больше так не хочу! — закричал Шалико. — Не хочу, хватит с меня. Я что, не человек, что ли?

— А когда его метухал, тогда ничего было, да? — парень со слезящимися глазами совсем опьянел.

— Тогда другое дело, — тихо ответил Шалико, — тогда для меня весь мир на кулаках держался.

В дверь заглянул продавец. Оглядевшись, он заметил Шалико. «Чего доброго, опять драку затеет», — читалось на его перепуганном лице. Андро наполнил до краев стакан и жестом пригласил застывшего в дверях хозяина ларька. Видно, Анд-

ро не терпелось спонть кому-нибудь оставшуюся водку. Продавец вошел и окинул взглядом остатки небогатого застолья. Он сгреб объедки и бросил их в мусорный ящик. Затем красиво уложил разбросанные пучки зелени, поправил на тарелке тонко нарезанные ломтики сыра, обложив их солеными огурцами и маринованным чесноком. Все это сразу приобрело иной вид.

— Дай нам бог встретить еще не одну осень, — сказал Ваню.

Парень со слезящимися глазами вновь расхохотался. Глядя на Шалико, он чуть не лопался со смеху.

— Э-э! — удивился тот. — Ты, часом, не ошалел, паршивец?

— Да нет, но скажи, девушка, так та сразу с тобой помирилась, а отец все не одается?

— Что?

— Я говорю, Шалва, что будущий тесть ни в какую не хочет помириться, а?...

— Что ты мелешь? — покраснел Шалико.

— Девушку целуешь, так чего ж будущего тестя признать не хочешь... — Парень задыхался от смеха. — Думаешь, не видел, как в виноградниках...

— Хватит! — Шалико гаркнул так, что ветхий ларек едва не обрушился.

Парень тут же смолк, вдруг сообразив, что зашел слишком далеко, и, затаив дыхание, опустил взгляд. Розовощекий опьянел так, что ничего понять не мог и бессмысленными глазами смотрел на стакан, наполненный водкой.

— Шалико, дорогой, нельзя же все время ссориться! — развел руками продавец.

Шалико встал, и Ваню отпрянул назад, чуть не стукнувшись затылком о дверной косяк. Андро тоже привстал, не сводя глаз с правой руки Шалико.

— Что случилось, Ваню? — удивился Шалико.

— Ничего, просто так... — смущенно забормотал продавец. — Я подумал, вдруг ты обиделся...

— Да за кого вы меня принимаете, мать вашу?! — взревел Шалико. — Что вы все бегаєте от меня? Не зверь же я, в конце концов! Человек я, человек!

Парни съежились. Ваню выскользнул в дверь и скрылся.

Шалико постоял, потом медленно обвел взглядом отсыревший сумрачный ларек. Розовощекий вдруг начал икать, выпучив глаза. Андро и другой, у которого слезились глаза, поникли и отводили взгляд в сторону. Шалико повернулся, увидел еще не дотлевший окурок, сердито раздавил его грязным сапогом и вышел во двор.

Дождь поредел. Кое-где небо прояснилось, и показались прозрачные, подернутые лазурной дымкой облака. В кабине грузовика сидел пацан, рот которого был вымазан соком незрелого ореха, и обеими руками цеплялся за баранку. Шалико открыл дверцу, «Отшлепаю сорванца хорошенько», — мелькнуло у него в голове, но тут же, передумав, он взял ребенка под мышки и бережно опустил на землю. Малец какое-то время смотрел на небритого, хмурого мужчину, а затем вдруг за-



дился таким звонким плачем, что сразу же отозвались громким лаем псы и по ту сторону деревни. Шалико постоял ошеломленно глядя на ревущего мальчишку, потом руль, с силой захлопнул дверцу, завел мотор и на полной скорости погнался по усыпанному желтыми листьями мокрому асфальту.

## НОЯБРЬ

Погода опять испортилась. По вчерашним, засыпанным сухими листьями лужам зашуршали дождевые капли. Отяжелели растопыренные ветви старых, выстроившихся вдоль дороги слив. Печально смотрит на дождь привязанный под лестницей высокого дома теленок. Под навесом приютились взбешенные, нахохлившиеся куры. В воздухе стоит запах дыма и зреющих помидоров.

По лестнице спускается Гогия. На ногах у него большие кирзовые сапоги, на плечи накинута ватник. Он мрачно поглядывает на дождь. Душит низко нависшее небо, наваливается на деревню, на почерневшие холмы и темный лес. Внизу прохочет вздувшаяся река. Гогия задумывается, прислушиваясь к речному пулу, потом скрывается в торне<sup>1</sup>. Внутри торни темно. Деревянные ставни давно закоптились. Стоит кислородный запах виноградных отжимок, перегоняемых в чачу. На тагане пристроен котел, рядом корыто с нагретой водой, от которой поднимается пар. Медная трубка забита комком шерсти, сквозь который в допотопный кувшин с отбитым горлышком пробивается тоненькая струйка водки.

У огня присевшая на корточки старуха шелушит кукурузные початки. Зерна она отбирает в подол, а кочерыжки складывает в сторонку. Гогия с печалью смотрит на старуху, потом подходит к корыту, пробует рукой, взбалтывает мутноватую теплую воду.

Снаружи доносится монотонный шорох дождя. Медленный, кружащийся дым лениво выползает из торни во двор.

Гогия приседает у котла, протягивает к огню мокрую руку. На руке искрится приставший к тыльной стороне ладони красно-бурый вишневый лист.

— Теперь, Гоги, хорошо посидеть у огня, — замечает старуха.

Гогия ничего не отвечает, выглядывает наружу. Там, за оградой, по размытой дороге бредет стадо. Дождь омывает мощные буйволиные тела, струится по их лоснящимся гладким бокам.

Какой-то увалень, шлепая по грязи, входит во двор. На плечи у него наброшен плащ-дождевик, и Гогия с трудом узнает соседа.

— Сюда, сюда иди! — кличет он.

— Кто там, сынок?

<sup>1</sup> Торня — хозяйственная пристройка, оборудованная печью для выечки хлеба — топе.



— Кто может быть?.. Конечно, Проньра...

— Почуял он, что ли?..

Мужчина приближается, шаркая грязными сапожками.  
На лице играет лукавая улыбка.

— Ты, Гогия, не водку ли, часом, гонишь?

— А как же.

— А говорят, тебя не любит теща, а, счастливец?..

Гогия в ответ улыбается, щелчком сбивает с руки на землю мокрый листок.

— Здравствуй, бабуля! — во весь голос кричит Проньра.

— Чего орешь, я пока не глухая! — обижается старуха.

— Ишь ты! — хихикает он.

Гогия пододвигает Проньре стульчик и оборачивается к дому:

— Эй, жена!

Укрывшийся под навесом индюк пугается громкого голоса хозяина и недовольно болбочет. На балкон выходит женщина и опирается на перила большими красными руками.

— Принесичка нам чего-нибудь.

— Да я ведь не за этим пришел, дорогой! — мнется Проньра.

— Садись, садись.

Проньра присаживается, согреваясь, держит руки над долевающими грабовыми головнями.

— Ты посмотри, как приятно теперь у огня посидеть, — кивает ему старуха.

Гогия подставляет граненый стаканчик под струйку чаи, она бежит, наполняя стакан, вздуваясь большими пузырями.

— Да будет благословенным это утро!

— Будь здоров!

И опять струится водка, снова наполняя стакан.

— Дай нам бог здоровья! — провозглашает Проньра. — Пускай нам не раз доведется радоваться осени. — Он выпивает чашу и морщится. — Слушай, горячая она, хорошо бы водой остудить.

В горню входит жена Гогии, она несет тарелку с двумя мчади и крупными солеными помидорами.

— Как там ваши? — осведомляется она, ставя тарелку на крышку тонэ.

— Хорошо, аппетит у них прекрасный...

Гогия наполняет стакан и протягивает его старухе:

— Благослови, бабушка.

Старуха подносит к беззубому рту стакан, что-то тихонько приговаривая...

— Гоги! — кричит кто-то за оградой.

— Кто это может быть? — шамкает старуха.

— Прямой.

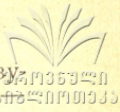
— А его-то что принесло в такую слякоть, а?

— Э, был бы мед, а муха даже из Багдада прилетит, — хихикает Проньра.

— Заходи! заходи! — выглядывает Гогия.

Во двор заходит высокий, тощий как жердь мужчина.





— Котел поставлен у тебя, Гоги?  
— Давай, давай, вон и Проныра тут.  
— А как же иначе, без него не обойдется! — скалит зу-  
бы долговязый и идет выпрямившись, ни дать, ни взять <sup>30</sup> <sup>1935</sup> <sup>20</sup> <sup>1933</sup>  
«Прямой».

И вновь наполняется стакан, и теперь уже морщится Пря-  
мой:

— Горячая. Почему не охлаждаете?  
— Садись, закуси вот соленьем.  
— Давай-ка выпьем еще по одной.  
Проныра берет права тамады. Его большой горбатый нос  
покраснел.

Жена Гоги выносит аккуратно нарезанный сыр и орехи.  
— Гоги, ты где там? — слышится со двора.  
— А вот и Белочка! — смеется Гоги.  
— Сюда, давай сюда! — машет новому гостю Прямой.  
В торню осторожно влезает худой мужчина среднего ро-  
ста, он так стреляет глазами, что и впрямь смахивает на бел-  
ку.

— Удачи вам, изобилия! — приветствует он, и тут же ему  
вручают полный стакан. — Погодите, люди, я же по делу при-  
шел...

— Сперва выпей.  
— Да будет благословен наш день!  
— Дай тебе бог...  
— Воду бы сменить, Гоги, чача горячая...  
— Вон помидоры бери.  
— А этим стаканом, парни, давайте... Хотя нет, бог  
трону любит...

— Э-э, молодец, это ты верно говоришь, — подхватыва-  
ет обрадованный Прямой, берясь за стакан.

— Хлеба, жена, хлеба! — кричит Гогия.  
Жена Гогии несет хлеб, соль и заиндевелые, тронутые  
морозом помидоры.

— Этот стакан, Гоги, поднимем за здоровье твоей семьи.  
— Что, жена, у нас стаканов больше нет?  
— Уй, как это я совсем из виду упустила!..  
— Так это, я же говорил, что пришел по делу... — начал  
было Белочка.

— За здоровье вашей семьи, чтоб достаток не покидал  
этот дом!

— Спасибо, спасибо, и ты будь здоров!  
— Наш председатель говорит... — опять попробовал  
вставить Белочка.

— Слушай, возьми-ка стакан, какое теперь время о пред-  
седателе вспоминать?!

— Будь здорова, бабушка!  
— Что?  
— Будь здорова, говорю!  
— Счастья тебе, сынок, будь и ты здоров...  
В торню входит хозяйка, приносит стаканчики. Она обра-  
щается к мужу:

— Гоги, там пришел Кроха, сын Упрямого Абрама. Одолжите, говорит, точильный камень.

— Зови его сюда.

— Спешит он, вроде, говорит, спроси, где камень одержит, сам возьму.

— Скажи, пусть зайдет, а не то, если сам выйду...

Теперь перед каждым из участников завязавшегося застолья стоит отдельный стакан и Проньра басит:

— Если б не наши родители, не сидеть бы нам здесь и не беседовать так славно, а?

— Это верно.

— То-то, так выпьем же за здоровье наших родителей.

— Молодец, Проньра, ты абсолютно прав, да пошлют тебе небеса удачу!

— Живым — здоровья, ну, а кого уж нет, добром помянем.

— Царство им небесное...

— Будьте здоровы, сынки, будьте здоровы, — согласно кивает головой старуха.

— Здравствуйте, люди. Никак, пируете?

— Да здравствует вновь прибывший!

— Мне вот точильный камень понадобился, а твоя жена, Гоги, ни в какую не отстает, зайди, говорит, туда, и точка!

— Присядь, присядь здесь.

— Да где ж у меня время сидеть?

— А куда тебе торопиться?

— Налейте-ка ему стаканчик!

— Будьте здоровы, люди, счастливо живите, в срок старейте, в срок умирайте!...

— Ты посмотри на этого Кроху, а?!

— Горячая, слушай. Давай охладим.

— Вон и Прямой то же говорит.

— Закуси чем-нибудь.

— Жена, соленья, что, больше нет у нас?

— Что ты! Сколько угодно, ешьте только, ешьте!

Кроха отламывает хлеб и набрасывается на помидоры. Человек он мелкий, росточка низкого, весь словно крушинка соли!

— Все выпили? — проверяет Проньра.

— Пускай Кроха штрафную примет, — откликается Белочка.

— С чего это я штрафную пить должен?

— А мы уже по шестому стаканчику пропустили.

— Не знаю, не знаю, по вас что-то незаметно...

Все же ему приходится выпить штрафную, после чего Проньра предлагает:

— Братцы, давайте выпьем за нашу прекрасную деревню!

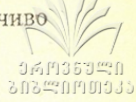
— Обязательно.

— Да здравствует наша деревня!

— А как же, за деревню надо!

На дворе неустанно льет дождь, издали доносится гул вздувшейся реки, а здесь, в торне, тихо струится водка, и этот слабый, но назойливо неутомимый звук наполняет закопченное помещение безмятежным спокойствием.



- 
- Неужто председатель правду говорит? — задумчиво произносит Белочка.
- Наполним стаканы? — спрашивает кто-то.
- Разумеется, наполним.
- Нашу реку перекрыть хотят...
- А потом?
- Почему я знаю? Перекроют, и, говорят, здесь будет огромное водохранилище.
- Давайте этот стакан поднимем за наши края.
- Отлично придумано, здоровья тебе и радости!
- Раз председатель говорит, значит, так оно и будет, — заключает Проньра.
- За наши края, так, Проньра?
- Понятно, за наши...
- Да славятся они...
- За нашу прекрасную Прузию! — кричит Кроха.
- Погоди-ка, — удивляется Гогия, — что значит: водохранилище? А мы? А деревня?
- Вы же мне не дали досказать.. — объясняет Белочка.
- Поднимай, поднимай стакан, Кроха.
- Да постойте же, люди...
- Вы, говорит, должны съехать...
- Как это, съехать?
- А вот так.
- Слушай, бери стакан, пей...
- Я же выпил уже.
- Раз председатель говорит, так оно и будет, — икнув, бормочет Прямой.
- Как же так можно?
- Вы, говорит, должны переселиться в большую долину около города...
- Ты что, брат, почему тост за родину не пьешь?
- Вы можете понять, что эта округа станет морским дном?
- Не знаю, не знаю...
- Вот что, выльем-ка еще по одной, получится по две...
- Давай.
- Наполните стаканы. Мы должны выпить за наших предков, за их прах!
- Будь здоров!
- Здоровья, здоровья тебе!
- Старуха застыла, отрыв рот, из глаз ручьем текут слезы, и когда она всхлипывает, на нее, наконец, обращают внимание.
- В чем дело, бабуля?
- Чем ты так напугана?
- И могила моего Михи тоже под водой окажется, сынок?
- Ты погляди...
- О чем вспомнила... Тут уж ничего не поделаешь... — бормочет Прямой.
- Будем здоровы!
- А на дворе с утомительным однообразием льет дождь. Серый дым, выползающий из торни, тяжело стелется по гряз-

ному двору, по тропинкам и огороду. А внизу угрожающе гудит вздувшаяся, словно вставшая на дыбы, разъяренная река.

разъяренная река  
3023/1010333

## НИША

Только Гогия, поднявшись от виноградника, вошел в дом только вымыл руки, сел за стол и наполнил вином граненый стаканчик, как в комнату ворвался запыхавшийся его последыш и еле выговорил:

— Ниша умирает! Повалилась на бок и хрипит, — пояснил мальчик.

Жена Гогии донесла к столу миску, полную супа, и выглянула через окно во двор. Гогия встал, сторбившись, пересек комнату, открыл дверь и спустился тяжелой походкой по лестнице.

— Тьфу ты, проклятье... — пробормотал он, подходя к бьющейся в агонии корове. Из марани, шаркая, вышел старик, отец Гогии.

— Что за гнев божий, а?! — буркнул старик и уставился на Гогию полными слез глазами.

Корова отчаянно билась головой о землю, громко хрипела. Во двор спустилась жена Гогии, спустился и малыш — все стояли и беспомощно смотрели на мучения Ниши.

Гогия первым пришел в себя, повернулся к сыну и сказал:

— Быстро беги к Ладико-ветеринару!

— Сынок, она уже одной ногой на том свете, — заплакал старик, — принеси кинжал, пока совсем дух не испустила.

— Принеси, Гоги, принеси... — поддержала жена.

Гогия присел на корточках возле коровы, похлопал ее и ласково позвал:

— Ниша, Ниша...

Корова посмотрела на Гогию большими печальными глазами, выгнула шею и жалобно замычала. У Гогии подступил ком к горлу, навернулись слезы на глаза.

— Тьфу ты, проклятье... — снова пробормотал он.

В влитку размашистым шагом вошел Кола, приблизившись к корове и разглядев, в каком она состоянии, цыкнул на Гогю:

— Ито же ты стоишь? Не видишь, она умирает.

— А я что ему говорю! — пробурчал старик.

Гогия поднялся, сперва поглядел на отца, потом перевел взгляд на соседа и сказал:

— Совсем маленькая была... своими руками вырастил...

— Какое время, человек, для таких разговоров?! — удивился Кола. — Неси скорее кинжал!

В надежде на приход ветеринара Гогия медленно пошел к дому. Кинжал вынесла жена. Кола проверил лезвие и наклонился над коровой.

— Погоди, Кола, — попросил Гогия, — может, Ладико как-нибудь выручит.

— Смотри, корова твоя... — нахмурившись, Кола вернул кинжал женщине и отошел в сторону.



Силы постепенно покидали Нишу. Она напряглась, <sup>сильно</sup> вытянув шею, на губах выступила пена, и только ноги <sup>еще</sup> шевелились.

Солнце уже давно зашло. Смеркалось. Устраивались на насесте куры. Поодаль привязанный к сливе теленок, изогнув шею, смотрел в сторону матери.

В это время прибежал мальчик, тяжело дыша, он прямо от калитки крикнул:

— Его председатель с утра в горы послал, через два дня вернется.

У Гогии опустились руки.

— Давай, Кола, давай! — воскликнул старик. — Хоть ты ей горло перережь...

Кола забрал у женщины кинжал, ухватил одной рукой корову за рог, приподнял ей голову, а другой, что было сил, полоснул кинжалом по горлу. Брызнула кровь, и земля под ореховым деревом окрасилась в красный цвет. Женщина охнула, старик укладкой вытер слезы. А Гогия, остолбенев, уставился на Нишу, лежавшую с перерезанным горлом.

На следующий день, спозаранку, явился Андро Шавишвили.

— Уступишь по сходной цене, я возьму половину туши...

Гогия, нахмурившись, сидел на чурбаке и точил топор. Андро решил, что сосед не расслышал его, и повторил свои слова. В ответ Гогия широко размахнулся, вонзил топор в грабовый шест и, взглянув на Андро исподлобья, сказал:

— Не продаю, братец!

Тот, думая, что сосед шутит, улыбнулся, обнажая золотые коронки. Гогия покачал головой:

— Что ты смеешься, я же оказал, не продаю?!

В калитку, горбясь, вошел отец Гогии. Андро обернулся к нему.

— Здравствуй, дядя Беса. Что это твой Гогия говорит, не продаю?!

— А что ты у него торгуешь?

— Да вот говорю ему, продай мне полкоровы, так он отказывается.

— Всю возьми, добрый ты человек, со скидкой отдадим, а то как же...

— Смотри-ка на него!.. — удивился Гогия. — Не то что всю, а единого грамма не продам, пока Ладико с гор не спустится.


— Ладико-ветеринар, что, весовщиком у тебя будет, приятель?

— Нет, братец, не весовщиком, но пока он не вернется, не продам. В последнее время с коровой творилось что-то неладное, может, у нее какая зараза была?

— Это верно... — задумался Андро. — Шалва тоже говорит, не по душе мне эта корова, как бы у нее турецкая болезнь не оказалась.

— Хоть бы на базар свез, там-то ветеринар не нужен! — сказал старик.

— И на базар не повезу.

— Э-э?!  


— Иди сюда, Кола, иди! — позвал Андро облокотившегося на забор соседа. — Ты слышал? Наш Гогия не в своем уме, такую огромную тушу спноить готов, не продаю favorito!

— Моя корова, захочу — спною, захочу — продам, — буркнул, поднимаясь с чурбака, Гогия.

Кола, ослабившись, вошел во двор:

— Он мне еще вчера не понравился, выглядел, как человек, на которого порчу напустили.

Гогия вынес из-под навеса юрку и лопату и пошел в огород.

— Сегодня воскресенье, хоть на базар свезли бы ее, дядя Беса, — сказал Кола, — уму непостижимо, перевести столько мяса!

— Да разве ж я не понимаю! — рассердился старик. — Но что мне с этим упрямцем делать?..

— Хоть бы чертов ветеринар вовремя явился, в такую жару мясо долго не выдержит.

В калитку вошла жена Гогии, неся полные водой ведра. Поздоровавшись с соседями, она опустила ведра на землю.

— Корова Чкипы, оказывается, тоже околела, — сказала она. — Повез мясо на базар.

У входа в огород Гогия копал яму.

— Слышишь, Гоги, у Чкипы тоже скотина пала.

— Это! наверно, турецкая болезнь, — проговорил старик.

— Вот пока не поздно и нужно с нее шкуру содрать да свезти тушу на базар, а то зараза по окрестностям расползется, и объявят карантин.

— А я корову зарюю и сам пойду в сельсовет.

— В сельсовете ты что еще позабыл? — удивился Кола.

— Действительно, почему именно я, лучше вы сами туда и сбегайте, может, они ничего не знают, пускай в район позвонят.

— Да приди же ты в себя, — вконец расстроился Андро, — вон Чкипа на базар мясо повез.

— Вы что, с ума посходили? — вскипел Гогия, — Подослали вас, что ли, ко мне? Идите, делом займитесь, стойте над головой надсмотрщиками.

— Чего это ты разорался? — тихо проронил Кола. — Мы к тебе с добром, а ты, брат, с дерьмом. Не хочешь, не надо, кто тебя заставляет, обидно только, что зря столько мяса пропадет. Если ты боишься, так чем в землю зарывать, лучше мы с Андро на базар сами поедем.

Гогия выпрыгнул из ямы и замахнулся на Колу лопатой.

— А ну, катитесь оба, с глаз долой, не то!..

Кола попытался, спотыкнулся о торчащий из земли пересохший кукурузный стебель, покачнулся и, чтоб не прохвнуться оземь, ухватился за привитый яблоневый дичок. Потом круто повернулся, пробормотав: «Совсем свихнулся, дурной!», и, услышав за спиной хруст кукурузы, сломя голову ринулся в калитку. Он во всю прыть помчался по спуску следом за улепетывающим Андро.



Отец Гогия стоял в кукурузе. Навалившись на мотыгу, он по-стариковски смеялся, прикрывая рукой рот, утирая выступившие на глазах слезы. Разгоряченный Гогия, вернувшись назад, увидел хохочущего отца и сперва удивился, но постепенно у него разгладился лоб, лицо сделалось ясным, и он тоже залился смехом.

У наполовину вырытой могилы для коровы-кормилицы стояли двое мужчин — один старый, другой молодой — и смеялись. Было им не до смеха — совсем недавно у обоих болью сжимались сердца, но какая-то необычайная сила разгоняла эту боль, как свежий ветер разгоняет по лесу ключья тумана.

Перевод Даниила ЧКОНИЯ

## КОЗЛЕНОК

Дело шло к полудню, стало припекать не на шутку, а Шаκριа так ничего и не сделал. Раза два его оклинула жена, сновавшая по двору с засученными рукавами: — Что ты там делаешь, козленка резать не собираешься?! Но он даже ухом не повел — продолжал беззаботно валяться на тахте, уставившись в потолок, и единственно, что его беспокоило — «вдруг, не дай бог, гости передумают приехать».

Уважаемых гостей ждал Шаκριа. И каких уважаемых! Ведь говорят, что судьба человека решается на небесах, но в данном случае судьба Шаκριа ничего общего с небесами не имела — здесь она должна была решиться, вот здесь, на этом широком балконе, за этим вот обильным столом, Шаκριа лежал и думал: мысленно обшарил каждый уголок колхозного склада, все его закоулки, все взвесил. Одно переложил, другое перенес. Обмерил и разделил — разложил по местам, закуповал, закупорил. Бывшего весовщика Вардена уволил, назначил нового — «Кого бы это назначить, а?». Председателю преподнес мед, бухгалтеру — сыр, счетоводу — лобно, агроному — кукурузную муку (он имеретин, обрадуется), ветеринарному врачу — «ну и орава!» — сахар. В амбаре, построенном Шалико-лоботрясом, аккуратно разместил муку, сахар, лобно, сыр сложил в рассол, шерсть — в матрас, а большие бидоны заполнил доверху медом.

Вот это жизнь! Распрямял плечи, разогнул спину. Старый дом продал, в винограднике поставил новый, перекрыл оцинкованной жестию, голубками из той же жести украсил крышу, обнес дом высоченной оградой, навесил массивные железные ворота и у входа поставил сверкающие новенькие «Жигули».

Опять козленок! Как будто Шакриа не знает своего дела?! Разве не лучше зарезать козленка на глазах у гостей, мастерски освежевать, порубить на куски и бросить в котел? И в их же присутствии открыть квеври, поднеся им на пробу первый стакан по старинному обычаю. Вот когда у них разыграется аппетит! Вот когда они по достоинству оценят расторопность Шакриа, его хлеб-соль! А она? — «Почему козленка не ре-

жешь?!» Эх, разве женщина поймет? Недаром говорится, чем длиннее волосы, тем ум короче!

Вечерело, когда у распатанных ворот Шакриа <sup>остолбенел</sup> сидел председательский «колхозник» и две черные <sup>«Волги»</sup> «Волги».

Первым из машины выскочил председатель, многозначительно вращая глазами, шепнул что-то непонятное приветствовавшему его хозяину, открыл переднюю дверцу первой «Волги», и оттуда, из той самой «Волги», появилась такая уважаемая персона, что от неожиданности Шакриа остолбенел — жалко тараща глаза, затряс головой, как отгоняющий мошкарку осел.

Вышли и остальные, все при галстуках, при полном параде, с достоинством кивали хозяевам, со снисходительной улыбкой разглядывали потрясенного Шакриа, а один, видимо, самый веселый и общительный, шутливо хлопнул по плечу хозяина, кашлянул и сказал:

— Ну, дорогой Шакро, где же твой козленок? — Затем обратился к «самому главному»: — Что поделаешь, батона, хочу увидеть его своими глазами, боюсь, как бы этот уважаемый не подсунил нам барашка, как давеча в нижнем селе.

«Самый главный» засмеялся, не отставали и остальные.

А Шакриа все так же стоял и бессмысленно тряс головой: на мгновение у него мелькнула какая-то неясная мысль: «Эге, я же говорил», но кому говорил и что, он так и не вспомнил. И не будь жены в ту минуту рядом, совсем бы пропал несчастный Шакриа. По своему обыкновению она засуетилась, захлопотала и, широко распахнув ворота, пригласила гостей. Они не спеша направились к дому, осматривая походя двор, перекинулись с председателем парой слов, и он, этот благословенный председатель, с таким рвением возглавил шествие, как будто вел дорогих гостей в свой собственный дом.

Юлой завертелась жена Шакриа, сбегала во двор, ткнула мужа локтем и скрылась в сарайчике, откуда выглядывал лохматый, с исцарапанными руками сын Шакриа Гогня. Шакриа тоже сунулся туда и не успел оглядеться, как жена прошипела из темноты:

— Что же ты наделал, проклятый! И козленка не зарезал, и вина не достал!

Теперь уже Шакриа немного пришел в себя, отрезвел: — Постой, мать, — пробормотал он и вышел во двор.

— Послушай, Кола! — окликнул он председателя. — Я еще не открывал квеври, подумал, может, им будет приятнее, если они своими глазами увидят!...

— Молодец, мой Шакро, молодец! Вот это по-мужски! — отозвались с балкона.

Опять все спустились во двор и окружили хозяина.

— Какое у тебя вино, Шакро? Надеюсь, оно не на чужих выжимках настояно? — спросил его давешний шутник.

— Как раз достойное вас, дорогие мои, пожалуйте и пробуйте на здоровье.

В марани было темно. Свет, проникавший сквозь узкое, закопченное оконце еле освещал нештукатуренные стены.



связки чеснока и лука, подвешенные к потолку, большую, дустую давиленью, бочки, корзины, циновки и еще всякую всячину.

Шакриа взял мотыгу, прислоненную за дверь, и набросился к замурованному квеври, потом обернулся к стоящим в дверях улыбающимся гостям и сказал:

— Может, сами желаете попробовать?!

— Давай, Василич, давай! — послышалось со всех сторон. — Ты у нас ловчее всех!

И тот самый весельчак — «видать, парень не промах» — со смехом отобрал мотыгу у Шакриа, и вскоре показалась «рышка квеври.

— А ну-ка, подай нам стаканы! — крикнул Шакриа жене.

Наконец подняли крышку, и по марани разлился приятный аромат вина. Жена внесла стаканы, подала их мужу, и, хотя в марани было темно, Шакриа тотчас догадался — случилась беда. Жена так взглянула на него, что у Шакриа чуть не отнялись ноги. Сунув стаканы председателю, он промямлил что-то вроде извинения и вышел вслед за женой.

— Пропали мы! — запричитала жена. — Козленок исчез, нигде нет!

— Как исчез? — меняясь в лице, проговорил Шакриа и бросился к открытой двери хлева. «Я же снаружи ее заложил, будь она проклята». — Задумчиво почесал он затылок и вошел внутрь.

В хлеву было пусто, прохладно, пахло навозом и сеном. Шакриа погорянно озирался, заглянул даже в ясли, и вдруг какая-то мысль током пронзила его, сознание прояснилось. Выскочив во двор, он кинулся к помертвевшей жене:

— Мальчишка где, мальчишка?!

— Какой мальчишка, ты что?

— Мальчишка где, несчастная, Гогия где?

Наконец женщина поняла и, прижав ладонь к судорожно сжатому рту, обмерла.

Из марани слышался веселый говор и смех.

— Так и есть, Шакро, это его рук дело. Он еще вчера просил тебя не резать козленка!

— Аиии... — Ударил себя в грудь Шакриа. — Ну, не сдобровать ему, найду, своими руками прирежу.

— Каков паршивец, а?!

— Что мне делать, как быть?!

Тем временем из марани стали выходить раскрасневшиеся, повеселевшие гости.

— Молодец, Шакро! И впрямь вино у тебя отличное, — хвалили они хозяина.

— Ну, мать, теперь дело за тобой, накрой стол. Если меня спросят, скажи — козленка свежует, — прохрипел Шакриа, схватил грабовую хворостину и перемахнул через ограду.

Зорко оглядываясь по сторонам, он одолел подъем и там, у родника, увидел согбенную старуху.

— Бабушка! Моего сына не заметила случайно?

Старуха обернулась.

— Чего, тебе, сынок?

— Сына, говорю, моего не видела?

— Погромче говори, сынок, совсем глухая стала.

Посреди дороги застрял допотопный «Эм-1», под машиной лежал человек — торчали только ноги.

— Здорово, Шала! — позвал Шакриа. — Моего парня не видал?

Растянувшийся под автомобилем Шала почесал одной ногой другую, как следует ругнул в душе и себя и создателя этой машины, кряхтя вылез и устоял на Шакриа.

— Так не видел его, говоришь?

— Здесь он прошел, с козленком.

— С козленком? — взревел Шакриа.

— Ага, с беленьким, с четырьмя ножками, с рожекми, с хвостиком...

Шакриа повернулся и бросился вверх по дороге.

— Эй, Шакро! Пстой!

— Чего тебе? — остановился Шакриа.

— Чуть не забыл! Еще борода у него была, борода!

Поспешно пройдя деревню, Шакриа свернул к винограднику. Не доходя до калитки, перегнулся через ограду и внимательно огляделся. Все замерло, ни ветерка, солнце клонилось к западу. В его лучах янтарем отливали налитые проздя винограда. Шакриа несильно отворил калитку и вошел. Стало еще тише. Вдруг откуда-то с шумом выпорхнула сойка и, оглушительно крича, исчезла в овраге, за виноградником.

Шакриа без сил опустился на поросшую травой тропинку, беспомощно поглядывая на облитые купоросом виноградные лозы. Тут же, на глазах у него, рушился построенный в мечтах двухэтажный дом, в воздухе парили жестяные голуби, разваливалась ограда. Нет, козленка надо добыть хоть из-под земли. Налаженное, как часовой механизм, дело не должно так бессмысленно рухнуть, судьба не сыплет с ним злую шутку!

Не может быть, чтобы в такой большой деревне не нашлось одного паршивого козленка! Если добровольно, не дадут силой, отнимет, а перед гостями не опозорится!

Шакриа еще раз огляделся и уже было собрался встать, как совсем рядом услышал бляение. Он вскочил, подхватил прут и побежал в виноградник. Между лозами мелькали маленький мальчик и козленок. Шакриа бросился за ними. Вокруг трещали сухие колья, спелые виноградины и покрытые купоросом листья, прадам сыпались на землю.

В конце концов у самой ограды Шакриа настиг беглецов, как следует огрел сына хворостинной и кинулся за козленком. В зеленых волнах виноградника белым парусом мелькала надежда Шакриа — его победа и поражение! Чем ближе был Шакриа к цели, тем отчетливее в конце сада вставал сияющий двухэтажный дом, просторный двор обносился высокой оградой, а на крышу, под всхлипывания избитого ребенка, медленно кружась, сядились блестящие, жестяные, заветные голубки.

Перевод Виктории ЧУБИНИДЗЕ



# ДВА РАССКАЗА

## Дождь

Мы играли в шахматы. На время прекратив игру, через открытую дверь мы смотрели во двор. А на дворе шел дождь. Весенний, бурный дождь.

Вдруг сразу потемнело. Чья-то крупная фигура загородила дверь — единственный источник света.

Матушка Осан, которая, присев у очага, готовила для нас обед, выпрямилась.

— Назан? — проговорила она тихо, нараспев — Это ты? В каком ты виде? Что с тобой? Ах, креста на тебе нет...

Пришедшая — рослая горянка, казалось, только что высвободилась из бурных волн реки. Струйки воды стекали на пол с каждой складки ее одежды. Подол был подоткнут. В нем что-то было.

Женщина была босая. Туфли держала под мышкой. К ее широким ступням пристала трава. Желтые лепестки цветов застряли между пальцами ног. Видать, издалека пришла. Дождь настиг ее на открытом горном склоне, и она не могла найти укрытие, пока не добралась до кочевья.

— Иди сюда, безбожница... — отвернувшись от очага, матушка Осан за руку потащила Назан к огню. — Иди, согрейся. Откуда идешь?

Назан вместо ответа попросила посуду. Матушка Осан подала ей подойник. Назан высыпала в него содержимое подола — и мы ощутили свежий, дождевой аромат грибов. И какие грибы! Белые, молочные, каждый с чайное блюдце.

Потом она концом мокрого платка вытерла лицо, отжала седые косы. И только после этого хмуро глянула в глубь комнаты и заметила нас.

— Ой!.. А ты ничего и не скажешь. — Взволнованно ударила она себя по коленям и закрыла ладонью рот. — Кто это такие? Вон тот не Размик ли?

Мой друг засмеялся.

— Он и есть... Когда же это ты приехал. Размоджан! — Подошла, крепко обняла Размика, расцеловала в <sup>любимые</sup> щеки, потом повернулась в мою сторону. — А этот?.. <sup>Постойте</sup> <sup>не</sup> говорите...

Пристально, пытливо всмотрелась, видимо, пытаюсь найти сходство с кем-нибудь из знакомых.

— Ну-ка пойди сюда... — Взяв меня за руку, подвела к свету, вгляделась.

Если бы не седые волосы, ей едва можно было бы дать пятьдесят. На лице — ни единой морщинки. Но было видно, что она прошла нелегкий жизненный путь, многое повидала на своем веку.

— Не мучайся напрасно, тетушка Назан, — смеясь, заговорил Размик. — Он не из наших краев. Это мой друг — Вагаршак. Познакомься. Чудесный парень. Заслуженный инженер. К тому же художник.

У Размика невыносимый характер. Просто возмутительный. Удовольствие что ли получает, подтрунивая над людьми. Какой я «заслуженный» или с каких это пор я художник? Разве каждый, кто водит карандашом, может считаться художником?

И думаете, это только по отношению ко мне? Да нет же, он со всеми так. Будто бы среди его друзей нет простых смертных, все одаренные, все необыкновенные, все со званиями.

— Он шутит, тетушка. Никакой я не «заслуженный», да и не художник, — сказал я.

— Ну вот, смотри, смотри! — разгорячился Размик и, как всякий раз, достал блокнот, на одном из листков которого в какой-то веселый момент я набросал его портрет. — Ну вот, смотрите, я это или не я? Он нарисовал. **Ведь я же. Ну?**

Тетушка Назан взяла блокнот, посмотрела, склонив голову набок, и улыбнулась. Ее маленькие, голубые глаза, напоминавшие цветок льна, куда-то пропали, превратившись в две короткие черточки.

— Ты это, Размоджан, ты, — сказала она. — Похож. Да вот только...

— Ну, что же?

— Да нос твой... Ведь нос тут какой-то... — И концом платка зажала рот, чтобы не прыснуть.

— Это ничего, тетушка. Это ведь не настоящий, это дружеский шарж. А захоти он, нарисует так, что любому фотографу нос утрет.

Тетушка Назан вернула блокнот Размику, подошла к очагу, в котором, разгоревшись, пылал огонь. Матушка Осан отодвинулась в сторону.

— Хоть бы платье сменила, безбожница. Простудишься, захвораешь.

— Обойдусь, сестрица, мы привыкли, — ответила тетушка Назан и протянула холодные, посиневшие руки к племени.

Пока она грелась, матушка Осан, присев на корточки, отжимала мокрый подол ее платья. Вода стекала на пепел вокруг очага.





— Да благословит господь этот дождь за то, что он привел тебя к нам. Где же ты пропадала, бессовестная? И думаешь, что сестра соскучилась по тебе.

Они беседовали тихо, глаза в глаза. Сидели спиной к нам. Рядышком. Какая-то удивительная близость была между нами, нежность и доверие.

Видимо, Размик почувствовал, что они привлекли мое внимание.

— Подруги с девических лет, — сказал он. — Как родные сестры...

Я не знаю, какими они были в свои «девические годы», но сейчас сидели рядом, напоминая большую церковь и маленькую колокольню. Тетя Назан — грузная, широкоплечая. Матушка Осан — закутанная в одежды горсточка костей.

Притихли. Тетушка Назан с грустью, задумчиво посмотрела на двор.

— Что ни дождь, то сорвет с себя одежду и бежит на улицу... С ума сходил по дождю, — проговорила она.

Размик покачал головой.

— Это она о сыне, — сказал он тихо. — Если бы ты знал, каким он был парнем... Чудо-богатырь. Да жаль вот, не вернулся...

— Откуда?

— С войны. Мы думали, она от горя с ума сойдет...

Тетушка Назан разгребла горящие угли, положила на них грибы, посолила. Грибы стали жариться. Выступивший из коричневых складок сок зашипел.

Размик кивнул головой в сторону тетушки Назан:

— Вот о таких женщинах говорят — несчастная, но героическая.

На этот раз мой друг не шутил. Спустя несколько дней я убедился, что в словах Размика действительно была большая правда. Эта женщина на самом деле была и несчастная, и героическая. В молодости потеряла мужа, в годы войны — единственного сына. Осталась одна-одинешенька, затаив в себе горе. Но ни одного дня она не отрывалась от работы. В деревне никто не видел на ее глазах слез, ни враг, ни друг.

Рассказывали, что когда-то она плечом к плечу со своим мужем-партизаном сражалась против дашнаков. С винтовкой в руке, перекрестив грудь патронными лентами, в раздуваемой ветром бурке, она, как молния, проносилась на коне по горным дорогам.

Потом, когда Майское восстание<sup>1</sup> потерпело поражение и на ее глазах убили мужа, она, чтобы тело его не досталось врагам, несла его пять верст по горным дорогам на себе и три дня и три ночи прятала в каком-то затеряншемся в горах загоне. На рассвете четвертого дня своими руками выкопала яму, похоронила на вершине горы и вернулась в деревню. Среде бела дня вошла в деревню и, пройдя мимо «парламента», зашла в свой дом. Она, конечно, понимала, что каждую минуту в нее

<sup>1</sup> Имеется в виду восстание армянских большевиков в мае 1920 года.

могут выстрелить из-за угла или схватить и отдать под суд. Но она шагала так дерзко, так смело, что никто не рискнул преградить ей дорогу.

Так же мужественно перенесла она гибель единственного сына, утешаясь тем, что из огня войны возвращались сыновья соседей и друзей...

Тетушка Назан даже не осталась пообедать. Некогда было — спешила на ферму. Как только прекратился дождь, попрощалась и ушла. Зато с того дня почти каждое утро или вечер она навещала нас.

— Ну, как вы, мои родные? — осведомлялась она и обращалась к Размику: — В Какавананке были? А у Звонкого камня? Нет? Почему же? Ступайте, посмотрите, родные мои. Ты покажи, Размик. Пусть твой друг все здесь у нас увидит.

Мы стали замечать, что в каждом ее слове, в каждом взгляде вместе с теплотой просачивались грусть и беспокойство. Казалось, она хочет что-то сказать, но не решается.

Только накануне нашего отъезда она раскрыла свое сердце Размику. А он рассказал мне:

— Хочет, чтобы ты нарисовал портрет Ерванда. Прошу тебя, не откажи.

Я пришел в замешательство.

-- Ты что, с ума сошел? Опять начинаешь?

— Постой, постой, не кипятись. Ты понимаешь, что нельзя отказать скорбящей матери?

— Да, но...

— Какое тут еще «но»? Никаких «но».

— Опять ты за свое! Ну какой из меня художник? Сто лет кисть в руки не брал. И потом, как же писать, когда человека не знаешь, не видел ни разу...

— Найдем выход. — Размик взял меня за руку. — В годы войны с фронта прислали газету с фотографией Ерванда. Это его единственный портрет. Тетушка Назан газету хранит. Как талисман. Сшила кожаный мешочек, положила в него газету и повесила на шею. Правда, портрет немного потерялся, но все-таки можно снять копию.

В то же утро номер фронтовой газеты был у нас в руках. От портрета, который «немного потерялся», почти ничего не осталось. Последний дождь буквально размыл его. Глаз совсем не было видно. Несколько тусклых линий, твердый, сильный подбородок, улыбочивые губы, едва намеченный овал лица — вот все, что можно было рассмотреть.

Когда я сказал, что без глаз невозможно писать портрет, Размик рассмеялся.

— Выход из этого положения тоже найдем, — сказал он. — Глаза Ерванда — копия материнских. Такие же маленькие, голубые. Достаточно перенести глаза матери на портрет, и он оживет. Честное слово. Ну, что еще, говори?

— Разве здесь, в этих богом забытых горах найдешь холст, краски или хотя бы бумагу и цветные карандаши? Теперь ты понимаешь, куда может завести твоя глупая шутка?

— Какие шутки! Будешь писать? Да? Если захочешь, напишешь. И потом, ты же же для газеты пишешь и не для вы-





ставки. Ты исполнишь желание материнского сердца. Договорились?

— Да, но чем писать, на чем?...

Но на кочевье было полно школьников, и выяснилось, что здесь можно найти все — и бумагу, и цветные карандаши, даже холст и краски.

От холста и масляных красок я отказался — давно не брал кисть в руки. Взяв бумагу и цветные карандаши, я приступил к делу. На целый день закрылся ото всех. Даже от Размика. Писал и рвал. Снова писал и снова рвал. Труднее всего давались глаза. Не мог же я механически перенести глаза матери на лицо сына!?

Первым портрет увидел Размик. Он пришел в восторг.

— Слушай, парень, да ты прямо Рафаэль, Пикассо, Сарьян... — говорил он и отскакивал в сторону, чтобы я не дал ему по шее.

Безмерна была моя радость, когда, взяв в руки портрет, тетушка Назан с каким-то особым волнением крепко прижала его к груди и зашептала:

— Ерванд, сынок, радость ты моя...

Портрет очень понравился и матери Размика, и всем тем, кто видел его. «Прямо-таки вылитый», — говорили некоторые. «Он сам, словно живой, оживший», — замечали другие. «А глаза-то, глаза!» — с восторгом откликались знавшие его более близко.

К вечеру мы с Размиком сделали для портрета красивую рамку. Оставалось найти стекло. Сняли мерку, чтобы в деревне вырезать.

Тетушка Назан не знала, как выразить свою радость.

— Бог послал мне тебя! — повторяла она взволнованно.

— В вечном долгу я перед тобой. До самой смерти.

Удивление и растерянность смешались во мне, когда на следующее утро я увидел тетушку Назан грустной и озабоченной. Она принесла портрет обратно. Он лежал на тахте, завернутый в белую материю.

Что же могло случиться?

— Ну, что, тетушка? — спросил я. — Может, чего-то не хватает? Если что не так, скажи, пока я здесь. Сегодня мы уезжаем. Ждем «виллис» из деревни.

Тетушка Назан опустила глаза. Дала понять — да, мол, не хватает. А чего именно, говорить не решалась.

— Скажи, не стесняйся. Не похож?

— Ой, чтоб я ослепла, что ты такое говоришь? Мой Ерванд! Вылитый он! Только...

— Что «только»?

То, что она сказала, могло показаться странным, но глупо-боко взволновало меня.

Она хотела, чтобы на груди сына я обязательно нарисовал Золотую Звезду. Хотела видеть своего сына героем. Всегда таким представляла его.

Я этого сделать не мог и мягко, убедительным тоном объяснил ей, почему. Опустив голову, она долго слушала, потом грустно сказала:

— Пожертвовать одну-единственную жизнь родине и не быть героем? Разве такое может быть?

Я ответил, что она права, что Ерванд действительно герой, настоящий герой. Но есть обстоятельства, которые обойти нельзя. Звание Героя присваивается специальным указом.

— А разве мое дитя погибло по указу? — сказала она и пошла прочь. Неуверенным шагом, ссутулившись, быть может, впервые в жизни опустив голову.

Тетушка Назан шла на ферму.

Я растерянно смотрел ей вслед. Горькие, грустные мысли ронялись в моей голове. Я знал, что поступил правильно, но чем-то был недоволен собой.

Чья-то рука спокойно опустилась на мое плечо. Я обернулся. Это был Размик.

— Ну, чего еще хотела моя тетка? — спросил он.

Я рассказал. Он опечалился.

— А ты бы нарисовал, — сказал он.

— Но как? С какой совестью?

— С самой чистой. Дай мне право, честное слово, всем погибшим на фронте солдатам присвоил бы звание Героя! Даже тем, кто не успел хотя бы раз выстрелить. Все они — герои и заслужили вечную память.

— Ну, а дальше?

— А что дальше? Ее сын воевал? Воевал. В газете напечатали? Напечатали. Значит, хорошо воевал? Безусловно. Жизнь свою пожертвовал Родине? Да. Что же тебе еще надо, чтобы ты своей честной рукой нарисовал на его груди Золотую Звезду? Нарисуй, я прошу тебя. Опять же говорю, ведь не для газеты или выставки делаешь, обрадуй же сердце матери!

Он продолжал убеждать, но я уже не слушал его...

Наверное, в его словах была правда.

Вдали от гор, оврагов, на повороте рыжей дороги показался зеленый жук.

— Вот и «виллис» идет. Пошли, пошли, — оживленно затараторил Размик и потянул меня в оду<sup>1</sup>.

К счастью, портрет был на месте. Наверное, в волнении тетушка Назан забыла его на тахте. И карандаши мы еще не успели вернуть.

Я нарисовал Звезду Героя на груди Ерванда, и это вышло очень здорово — так она ему шла!

Перевод с армянского Альберта ОГАНЯНА

<sup>1</sup> О да -- комната при хлеве (арм.).



# Жорж Натаныч



Когда-то он был Геворком, скорее всего, тогда называли его Геве, как принято у нас сокращать это имя.

Возможно, так оно и было.

Но я с детства помню его Жоржем Натанычем — учителем танцев.

Школа танцев находилась в подвальном этаже его дома, напротив нашего маленького грязного дворика.

Это был полутемный зал с дребезжающим пианино в углу. Несколько раз в неделю на стенах зала зажигались лампы, худые пальцы пианистки прыгали по истертым клавишам, извлекая глухие и хриплые звуки, и в школе танцев Жоржа Натаныча начинались уроки.

Окна подвального этажа со старыми железными прутьями открывались на улицу и были на одном уровне с тротуаром. Вцепившись в прутья, мы наваливались на окна и до позднего вечера смотрели, что происходит в зале. А там и в самом деле было интересно. Молодые парни и девушки, а то и усатые, бородатые мужчины и разряженные женщины парами кружились под музыку, легко порхая и изгибаясь вправо и влево. Пары танцевали, образуя круг, а в центре круга черным жучком вертелся сам Жорж Натаныч.

Одевался он очень чисто, постоянно носил на шее белую бабочку, волосы смачивал вежеталем.

Изящными движениями руки маэстро дирижировал, приговаривая в такт:

— И раз-два-три, раз-два-три...

И в подвальном зале разливался вальс.

У Жоржа Натаныча был особый класс для детей младшего возраста. Занимался он с ними днем. В большинстве своем это были дети торговцев и ремесленников. Они приходили в сопровождении нянек и служанок, выстраивались перед пианино, и для них начиналось уже особое «и раз-два» Жоржа Натаныча.

Это был добрый, мягкий человек. Кого бы из наших родителей он ни встречал, часами уговаривал отдать детей в школу танцев. Обещал даже бесплатно заниматься, только бы приходили, учились.

Но все было напрасно.

— Да они и так целыми днями пляшут, — усмехались одни.

— Это он сейчас так говорит, потом наверняка потребует — деньги, мол, давай, — настораживались другие.

И только родители Пуговки Асо оказались храбрее всех. Вскоре Асо стал посещать школу танцев. Теперь, заглядывая сверху в окно, мы весело хохотали, глядя, как Асо вместе со всеми прыгает и вертится, точно шальной козленок.

Прошли годы.

Школа Жоржа Натаныча закрылась. Подвальное помещение превратилось в столярную мастерскую. Вместо пианино

там жужжала электрическая пила. Двор и мастерская были завалены досками и стружками, воздух насыщен приятным пахом смолы.

А как же Натаныч, спросите вы, он что, отказался от любимого дела? Ничуть не бывало.

Теперь его можно было встретить то в загородных детских домах, то в заводских клубах, то в учреждениях и на предприятиях, где он руководил большими и малыми танцевальными кружками.

Он поседел, уменьшился ростом. От прежнего опрятного маэстро ничего не осталось. Но подвижность, живость и светливость не покинули его.

Под мышкой у него появился потрепанный портфель с разными бумагами и списками, с кусочками хлеба и сыра, лука и чеснока, редьки и моркови.

Он вечно торопился, вечно был в движении — из трамвая в автобус, из автобуса в кузов грузовика, из грузовика в пригородный поезд. Выскакивал из дома, на ходу надевая пиджак и застегивая портфель, в широкополой шляпе, съехавшей набок, и кричал:

— Эй-эй, подождите меня... Остановите!..

Но несмотря на всю эту суматошную жизнь, он никогда не жаловался.

Мы понемногу выросли. Мы, озорные мальчишки, которые с утра до вечера обезьяничали и копировали «и раз-два» Жоржа Натаныча и «танцующие» его учеников, стали ходить в школу, окончили ее, начали работать, некоторые из нас пошли в вузы — Натаныч оставался все таким же...

Со временем он постарел, сторбился и, однажды с болью почувствовав, что не может больше заниматься любимым делом, ушел на пенсию.

Теперь он выходил из дома, опираясь на трость, шел в городской парк, где собирались сотни подобных ему стариков.

Садился далеко от всех, всегда грустный, задумчивый. Ни с кем не разговаривал. Да и о чем говорить, с кем поделиться, ведь всю свою жизнь он объяснялся с людьми на языке танца.

Так часами сидел он в одиночестве, с полузакрытыми глазами, размышлял, припоминал, перебирал в памяти прошлое, потом, устремив взгляд на деревья, смотрел и слушал шелест листьев.

И внезапно деревья, словно стряхнув с себя колдовство, оживали и, обернувшись зелеными девушками, покачивались перед ним. Шелест листьев переходил в шуршание платьев, парк кружило в безумном вальсе, а Натаныча отрывало от земли, уносило... Трость и нога отбивали такт, «и раз-два-три, раз-два-три» — покачивалась голова, и весь он сливался с мелодией танца.

Иной мир, иной язык.

Сколько сиротских сердец согревал он этим языком, от скольких забот и тревог уводил он людей, облегчая боль, внося радость в их жизнь, сам оставаясь в тени.



Многие из его учеников стали знаменитыми артистами, удостоились почестей, а некоторые прославились как мастера балета.

Наш бывший товарищ по мальчишечьим играм, Пудовка Асо — Асатур Балаян руководил ансамблем танца, разъезжал по свету, блистал на мировых сценах.

Как-то встретившись с ним, я заговорил о Натаныче.

— А ты помнишь «и раз-два-три, раз-два-три»? Кто бы мог подумать...

Он грустно улыбнулся. Потом вдруг помрачнел, сник. Не понравилось, что ли? Да кто его знает? Он — знаменитый артист, Натаныч — простой смертный.

Я пожалел, что задал ему этот вопрос.

Больше я его не видел, да и не хотелось.

Но однажды по редакционным делам мне случилось присутствовать на его отчетном концерте.

Ансамбль только вернулся из заграницы, где выступал с огромным успехом. Зал был переполнен до отказа. Кого только здесь не было!

И вдруг, недалеко от себя, в первом ряду, я увидел Жоржа Натаныча, того самого Натаныча, жизнь которого в последние годы замыкалась домом и парком.

Одет он был тщательно, с белой бабочкой на шее, лицо чисто выбрито, сидел, слушал, подавшись всем телом вперед, казалось, сейчас оторвется от стула.

На сцене, довольный и счастливый, выступал Асатур Балаян, вдохновенно рассказывая о зарубежных впечатлениях.

Во многих городах мира побывал его ансамбль — в Москве и Ленинграде, Париже и Марселе, Лондоне и Нью-Йорке. И везде — невиданный успех, гром аплодисментов, овации, улыбки, поздравления.

Я часто поглядывал на Натаныча.

Он весь был внимание — рот полураскрыт, глаза расширены, словно одних ушей было мало. Он хихикал, вытирал слезы, одобрительно кивал, тихо повторял услышанное, подгалкивал соседям слева и справа: «слышите, вы поняли?».

Словно он сам все это рассказывал, словно он сам разъезжал по всем этим городам, и ему аплодировали, оказывали почести, и это он блистал искусством нашего танца на сценах мира.

В антракте я подошел к нему.

— Ну как вы, маэстро?

— Асатур Данилович пригласил меня, вот ведь как... Не забывает старика, — сказал он, счастливо улыбаясь.

По-видимому, то же самое говорил он многим и еще многим должен был сказать.

В фойе было полно людей. Он отошел от меня и тут же затерялся в толпе.

Я смотрел ему вслед и думал:

«Вот не станет Натаныча... Что он унесет с собой? Ведь оставил он немало.

А человек богат тем, что оставляет».

Перевод с армянского Седы КАЗАРЯН



## БЕСИКИ

## СТРОЙНЫЙ СТАН

Стана стройностью, зыбкой знойностью сердце ранила;  
Чудо-локоны, с плеч потоками побежали вы!  
Крутобровая — мгла суровая взгляда карего!  
Уст коралловых, алых, лаловых блеск и марево!  
Кликни милого, луноликая, хоть когда-либо!

Глаз нарциссами, их ресницами губишь, мучая!  
Шея чудная, змея чуткого чернь гремучая,  
Робость родинки в поле розовом — боль горячая.  
С апельсинами двуедиными — нежность жгучая.  
Горю вторючи, длится горечи вкус миндалевый.

Вскинет вò поле ветки тополя, двинув дланями.  
Чье объятие благодатнее, богоданнее?  
Глянь, пригожая, все прохожие — словно в пламени!  
Лишь оглянется — жизнь растянется — обмираньями..  
Душу вынула! Милость минула государева!

Уст касание несказаннее роз цветения,  
Мнится, блазнится мне проказница — сновидение.  
Жар пылания... Что желаннее, где сравнение?  
Строгость вызову — сразу высохну, как растение.  
Лишь лукавица сердцу нравится, хоть ударь его.

Вспоминание — угасание лика месяца.  
Что осталось мне в жизни жалостной — гибель грезится!  
Сердце выжжено, разве выживет кто так бесится?  
Над возлюбленным, зло загубленным, плачь, любезница!  
Жизнь превратная, невозвратное жизни зарево!

Перевод Михаила СИНЕЛЬНИКОВА





Олекса НОВИЦКИЙ

## ГЛУБИННОСТЬ, ВСЕОБЪЕМЛЕМОСТЬ

Украинская поэзия в лице ее лучших мастеров ставит перед собой все новые требования и все более сложные задачи, властно продиктованные самой жизнью, и достигает значительных успехов. Среди этих мастеров мы с гордостью называем имя выдающегося художника наших дней, который годы и десятилетия находится в напряженных поисках, в непрерывном труде и горении.

С точки зрения высоких требований и задач новый сборник стихов Миколаы Бажана «Карбы» (изд. «Радяньский письменник», 1978) является шагом вперед на его восходящем пути. В своих «Карбах» поэт глубоко осмысливает факты и события современности, давая образец поэтического видения мира и его отражения в полноценных художественных образах.

Кстати, слово «карбы» (отметины) не так уж часто употребляется в нашем живом языке. М. Бажан смело вводит его в обиход и оно сияет у него чудесными гранями, глубоким содержанием. Прежде всего, это слово лучше всего передает своим первородным значением то, что привлекло внимание поэта, что запомнилось, что запечатлелось в его сердце. Слово «карбы» занимает свое место и в нашей литературе: у Т. Г. Шевченко, у Панаса Мирного, в рассказах из народных сказов Ганны Барвинок и, наконец, в народных песнях галицкой и угорской Руси, собранных Я. Ф. Головацким.

Новый сборник М. Бажана отмечен высоким гражданским пафосом, новаторским разрешением поставленных задач, каких бы проблем они ни касались. — вплоть до поэтического словотворчества. Самой существенной особенностью новой книги поэта является утверждение несокрушимости человеческого духа в его порыве к светлому будущему.

Каждого, кто по-настоящему любит искусство поэзии, привлечет творческая лаборатория поэта — ведь она может раскрыть немало тайнств композиции стиха, настоящего, а не поддельного новаторства, создания точного, взвешенного умом и сердцем слова, тематических горизонтов и обобщений, того,





в сиянии ленинских побед «поднялось и знамя Парижской коммуны!» Мы словно видим, как «люди, пришедшие к Учителю учиться»,



Стають в пошані перед стягом цим  
і далі знов ідуть  
боротись і трудитись.

Привлекает внимание произведение, посвященное Лесе Украинке, в частности, открытию ей памятника в Саксатауне, который является дружеским даром канадцам от народа Советской Украины. Это страстное произведение приобретает особое звучание и значение: оно не только показывает величественный образ бессмертной Леси, но и препятствия, чинимые враждебными националистическими силами, то, как «не-легко было снимать препятствие за препятствием, топтать и коварство, и ложь, побеждать ненависть и злобу тех, которые — по определению поэта, обращающегося к Лесе Украинке, — тщатся прикрываться именем твоего народа, те, на которых ложится проклятие за преступление и измену».

Волнует и стихотворение, посвященное верному другу украинской культуры Николаю Тихонову — поэту, человеку, выдающемуся борцу за мир, так много сделавшему для укрепления дружбы литератур и братства народов. Стихи М. Бажана отмечены высоким вдохновением, ярчайшим светом, озаряющим эту своеобразную по форме и глубине содержания книгу.

Не могут не обратить на себя внимания стихи, воссоздающие горьковский образ Сокола и органически связанные со смелым «Соколом» космического века — Юрием Гагариным, «бессмертным даже в гибели своей».

Волнует и стихотворение, посвященное поколению, которое шло по пепелищу войны, которому взрывы обжигали лицо, поколению, которое «вынесло, как святыню, с войны и веру в человечность, и радости будущего». Это поколение достойно представляет наш современник, прозаик и поэт Олесь Гончар, которому и посвящено прониженное стихотворение М. Бажана «Зеницы смерти следили за Вами...». И, наконец, оно — о том поколении, которое и теперь не знает покоя и, по словам поэта, «гранц не знает в творческой жажде жизни».

Как бы апофеозом восхищения и вдохновения звучит произведение М. Бажана «Над переводом из Гурамишвили». В нем мы чувствуем неподдельный лиризм и «первые запахи, и первый проблеск дня», глубокое чувство любви к Грузии, прозрачность вечных источников ее искусства, во многом определившие на многие годы и труд, и поэтический подвиг М. Бажана, связанный с блестящими переводами «Витязя в тигровой шкуре» Руставели и «Давитиани» Давида Гурамишвили.

М. Бажан приближает к чистым источникам братства народов. И нас не может не волновать поразительное признание выдающегося мастера, продиктованное многолетним интересом к культуре грузинского народа, к творчеству великого поэта Грузии, хлебопашца и воина Давида Гурамишвили, памятник которому предстает перед нами над вечным миргородским

шляхом на ізмеренній главами і шагами поета  
родної Полтавщині. М. Бажан пише:

Друзини его

061035020  
20220101033

З таких джерел, бездонних, невичерпних,  
Живлющу воду ненаситно п'ю, —  
Жагою пошуків і мандрів стратотерпних  
Хай сповнить душу спрагнену мою.  
І я тоді зведусь, омю серце й слово  
І знову древню книгу розгорну,  
Вдивляючись жадібно, гарячково  
У плин і плач Давидового сну...

Такие вдохновенные строфы могли родиться только в горниле души поэта, отзывающейся всегда любовью к Грузии, к кристально чистым источникам ее поэзии, а также к незабываемому Симону Чиковани, жившему с М. Бажаном одним дыханием, одним поэтическим порывом в видении и любви, когда он создавал волнующую, неувыдаемую поэму «Песня о Давиде Пурамишвили».

Образ Юрия Смолича, который, кстати, много лет отдал журналистике и театру, был первым редактором известного журнала «Україна», «его спокойное, равномерное дыхание», «его доброжелательность, горьковатая доброта и улыбка, уставшая и печальная» встают перед нами из стихотворения «Памяти друга».

В стихах «Зорче і глибше вдуматися в себе» и «Пролог к воспоминаниям» показан «тяжкий труд рождения и обновления, воссоздания полузабытых слов», за которыми открываются незабываемые события дней юности: «отпремевший шторм клавіатури» и тачанка, вылетевшая на побитый тротуар, и та незабвенная «обложка большевистской брошюры, которую взял, как хлеб, из материнских рук...».

Когда читаешь стихи М. Бажана, не оставляет мысль об опромном богатстве его художественной палитры. Сколько мыслей и образов излучает этот могущественный талант, создающий мир прекрасного силой своих изобразительных средств, шарской росписью поэтических капелл, таким размахом и смелостью, словно это дерзновенный Буонаротти берет бесформенные обломки мрамора и создает из них чудо искусства...

А какой нежностью и лиризмом наполнено стихотворение «Первый снег» — многие из поэтов могут позавидовать неувыдающему, свежему, молодому чувству, переданному мастером, чувству, обращенному к близкому человеку, с которым он входит «з напоенний музикою моросящего дождика сад», где все звучит, где весенний ручеек ипрает лазурью, где раскрывается небо, где мелодия любви вьется, как светлая тропа, где вызываются к жизни глубокие и сильные чувства человека.

Я бачу крізь тиху, мов шепіт, порошу  
Наш день, нашу путь, нашу віру, наш крок.  
Схиляюсь і ніжно в долонях підношу  
Твій, вибраний з талого снігу, слідок.

Эта молодость чувства, жизнеутверждающий тон звучат и в таком поэтическом произведении, как «На луг легло благо-



021935340  
010-1110333

словенне снега», в котором словно читаешь книгу великих, тихих, ласковых тайн. Стихотворение «Лампочка вдалеке», которая светит «сквозь пустыню тьмы, бездунья и безграничность в пространстве и времени», с новой силой свидетельствует о том, как живет, как бьется горячее сердце человека, протянувшего живительную струю провода и измерившего расстояния неисхоженных безграничных пространств, и жадно, со всей сдержанностью начавшего тяжелую работу, полного желаний, познания, веры, что так созвучно и М. Бажану, как поэту и человеку; ведь и поэт, говоря о вечно творческом духе нашего советского человека, находит упругие, жизнеутверждающие слова.

...хвала тому, хто клав крізь тьму і пустку,  
Надію і маршрут, орбіти і дрого,  
Хто зважився ввійти в пил ядерного згустку,  
В космічній вічній шторм наважився ввійти.

Волнующая книга стихов М. Бажана завершается разделом «Ночные концерты». Не может не привлечь внимания общность благородного влияния музыки, ее творческих импульсов, которую мы наблюдаем у М. Бажана, и, как это не покажется неожиданным, у Анны Ахматовой, о встрече с которой так взволнованно рассказал украинский поэт в своих «Страницах воспоминаний» («Этна-Таормина»), во время вручения выдающейся русской поэтессе, дочери Украины (в замке на окраине Катаньи) премии Таормина. Кстати, А. Ахматова, не в меньшей мере, чем музыкой, была восхищена и европейской готикой, и Джотто, и кватроченто, отдавая им предпочтение перед Рафаэлем и Леонардо. Но «Ночные концерты» М. Бажана, которого роднит с А. Ахматовой предельно экономное обращение со словом, его внутренняя жизнь, созданы совсем в ином ключе и не имеют ничего общего с «Ночными стихами» А. Ахматовой, написанными под музыку Бетховена (фортепианная соната, оп. 110, исполнявшаяся для нее Г. Г. Нейгаузом), Моцарта, Баха, Шумана (пьеса «Юморески» в исполнении С. Рихтера) и Шопена, а также Прокофьева и Стравинского (особенно его «Симфонических псалмов»), как утверждает друг поэтессы Валентин Виленикин в своих «Воспоминаниях с комментариями» («Вопросы литературы», № 3, 1979).

В «Ночных концертах» М. Бажана благодаря удивительному проникновению в такую сложную стихию, как музыка, воссоздаются эпические картины, связанные с образами украинского композитора Леонтовича, а также Шуберта, Сибелиуса, Шостаковича, выдающейся певицы Эдит Пиаф, с симфонией А. Гравовского. Это монументальные произведения, в которых впечатляют и образы, и ритмико-мелодические краски, и широкие философские горизонты. Поэт чувствует себя свободно как в неисчерпаемой кринице музыки Леонтовича, так и в музыке Эйтера-Лабаса (1887 — 1950), выдающегося бразильского композитора, произведения которого пронизаны самобытным духом народной музыки, вобравшей в себя мотивы индейские, негритянские и латиноамериканские. Мир музыки и живой жизни трепетно звучит и находит свое яркое проявление

ные в стихах этого цикла, в богатстве его ритмики, метафор, аллитераций. Он является логическим продолжением на высших регистрах лучших и смелых поисков М. Бажана с таким блеском проявившихся в сборнике «Будівлі».

Мы говорим: музыка и жизнь. Именно так. Эти два мира у М. Бажана взаимосвязаны, взаимообусловлены, органически соединены и слиты, как двуединое существо бытия. Чтобы представить уровень мастерства произведений этого цикла, приведем хотя бы несколько строк из его «Седьмой симфонии Шостаковича». В них чувствуется и грозный час блокады, и наступление вражеских орд, и глубокие раздумья и предчувствия того времени, когда была разорвана блокада мужеством, умением, кровью и потом советских воинов:

Наступ потвор. Впертість убивць. Тупіт чобіт.  
Ближчає. Дужчає. Глибшає. Тяжчає  
Б'є в світи Б'є в степи. Б'є в zenіт.  
Суне. Реве. Роззявляється пашею.  
Плюшать удари. Плещуть пожари.  
Гул. Грюк. Крик.

От передачи самых тонких нюансов и оттенков музыки (лиловых сумерек и сумеречной зари, прощально-тихая тень которой на волнах флейт плывет в сиреневую даль) до огулительной дробы барабанов и наступления разнузданных, взбешенных враждебных орд и триумфального Дня Победы — все отразилось в полнозвучном слове М. Бажана. В его поэтических фресках и симфонических картинах промовучно слышна «блокадная» и торжествующая музыка «Седьмой симфонии Шостаковича» — о доблести, о тяжелых испытаниях, о неслышаемом мужестве и героизме советского народа.

«Карбы» М. Бажана рождат много чувств и мыслей... Новая книга его поэтических произведений, которая вызовет законный интерес и у грузинского читателя, является щедрым вкладом в нашу многонациональную советскую литературу.



# СИМВОЛ КАК ОН ЕСТЬ

На протяжении веков проблема символа занимала умы ученых и поэтов. Обилие литературы по данному вопросу просто поражает. Удивительна также и полифония взаимоисключающих точек зрения, развиваемых в связи с этим понятием. Приходится констатировать, что многое в этом отношении остается для нас недостаточно ясным, убедительным и совершенным.

Иногда под термином **СИМВОЛ** понимают только лишь звуковой комплекс, имя, обозначающее определенное понятие, а через понятие и соответствующий референт — определенный предмет объективной реальности. Такую трактовку символа, например, находим в ставшем уже классическим исследовании семантики человеческого языка «Значение значения» Огдена и Ричардса<sup>1</sup>. Еще Гегель предупреждал о возможности подобного понимания символа в искусстве. Философ указывал на то, что существенным для искусства является связь, родственность и конкретная сплетенность значения и образа. В ином же понимании символ есть прежде всего некий знак, и связь между знаком и значением — совершенно произвольна. Этим объясняется явление, когда одно и то же представление в разных языках выражается разными звуками<sup>2</sup>.

Таким образом, символ в литературе, в первую очередь, является тропом, и это значит, что связь между основным контекстуальным значением мотивирована. Об этом факте говорится чуть ли не в каждой книге по стилистике, но наиболее глубокий и детальный анализ подобного явления содержится в исследовании Генри Хоума «Основания критики»<sup>3</sup>.

Выражение определенной мысли путем сближения двух разнородных объектов, путем нахождения между ними семантических точек соприкосновения само по себе уже заключает определенную эстетическую ценность. Наверное, в силу этого Кант в «Критике способности суждения» называет символ «эстетической идеей»<sup>4</sup>. Говорят, что язык и особенно научная тер-

<sup>1</sup> С. К. Ogden and I. A. Richards. The meaning of meaning. London, 1960 (first published in 1923), p. 11.

<sup>2</sup> Гегель. Сочинения, т. XII, Москва, 1938, с. 313.

<sup>3</sup> Г. Хоум. Основания критики, Москва, 1977.

<sup>4</sup> I. Kant. Critique of judgement. N. Y., 1951.

минология не терпят абсолютно равнозначных синонимов. Подойдем ли мы к терминам **троп** и **символ** с этой точки зрения или выдвинем на первый план сам факт существования разнокачественных тропов в языке, нам все равно придется признать, что и в данном случае употребление этих двух терминов в одинаковом значении неправомерно, тем более, что термин **символ** неоднократно противопоставлялся терминам **метафора**, **метонимия** и т. п.

В своих рассуждениях о сущности метафоры Гегель усматривал принципиальную разницу между ней и символом в том, что значение метафоры легко угадывается, а значение символа недоступно непосвященным: согласно Гегелю, «в символе и аллегории отношение между смыслом и внешней формой не так непосредственно и необходимо. Символическое значение девяти ступеней в египетской лестнице и сотни других таких черт могут найти лишь посвященные, знающие, ученые...»<sup>1</sup>.

Еще более точно эта мысль, выражена профессором А. Ф. Лосевым: «Символ очень близок к метафоре, но он не есть метафора. И в символе и в метафоре идея вещи и образ вещи пронизывают друг друга, и в этом их безусловное сходство. Но в метафоре нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее. Этот предмет как бы вполне растворен в самой этой образности и не является чем-то таким, для чего метафора была бы символом»<sup>2</sup>.

В этой цитате следует обратить особое внимание на то, что символ есть **метафора плюс нечто постороннее, загадочный предмет, идея**. Какова сущность этой идеи, в чем заключается ее загадочность? В метафоре слово употребляется в переносном значении и из микроконтекста становится ясно, что подразумевается под переносным, контекстуальным значением. Контекстуальное значение утверждается логикой микроконтекста и логикой же микроконтекста основное значение слова отвергается. Однако контекст не может полностью вытеснить это последнее, так как основное значение твердо фиксировано в психике читателя. В любом контексте, также как и в абсолютной изоляции, оно в первую очередь всплывает в сознании при виде графического облика слова, либо восприятии его звукового комплекса. Контекстуальное же значение не фиксировано в психике носителя языка. Оно лишь отражается в сознании при восприятии данного слова в непривычном для него словесном окружении, в данном микроконтексте. Именно поэтому оба значения присутствуют в тексте в своих реальных, физических манифестациях — в одной и той же графической форме. Суть метафоры и заключается в том, что между двумя значениями, очень часто представляющими далеко отстоящие друг от друга «предметы», читатель вслед за художником улавливает точку соприкосновения, определенное

<sup>1</sup> Гегель. Сочинения, том XII, Москва, 1938, с. 411.

<sup>2</sup> А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976, с. 153.



35520  
111033

смысловое сходство. На этом, в основном, механизм метафоры и зиждется. Иное дело символ. Его суть начинается там, где кончается суть метафоры, ибо символ говорит нам о том, что не выражено в микроконтексте графическими знаками и их сочетаниями. В отличие от метафоры, выражаемая символом идея не репрезентирована физически в данном микро-, а иногда и макроконтексте, о ней не сообщается непосредственно. Этим, в большей мере, и объясняется загадочность идеи, сообщаемой символом.

Вот в какой форме выражает свое понимание сущности символа один из виднейших представителей русского символизма Вячеслав Иванов: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иэратическом и магическом) языке **намек** и **внушения** (подчеркнуто нами — С. Ж.) нечто неизглаголемое, неадекватное самому слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»<sup>1</sup>.

Если выбросить из этой цитаты ничем не прикрытую идею агностицизма, то нельзя не заметить те характерные черты символа, которые в своеобразной форме присутствовали в рассуждениях как Гегеля, так и А. Ф. Лосева. Это, в первую очередь, определенная загадочность его, и, во вторую очередь, объемность его семантики. Сместем добавить, что «неисчерпаемость и беспределность» значения символа в устах В. Иванова должны означать большую значимость выражаемых символом идеи, чувства. Так, в частности, понимает суть символа А. В. Луначарский<sup>2</sup>.

Таким образом, характерным для символа являются большая значимость чувств и идей, сообщаемых им, и определенная загадочность его значения. Из мысли В. Иванова о символе можно выделить еще одну характерную черту этого явления, которая заключается в образной основе его — художественности.

В разных вариациях эта мысль неоднократно была выражена ведущим теоретиком русской символической поэзии А. Белым: «...всякий символ есть триада «а в с», где «а» — неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемых, «в» образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, и «с» переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание»<sup>3</sup>.

Такая интерпретация символа не замыкается в границах русского символизма. Сравните с этим, например, мысль Ййгса о том, что сила символа заключается в его намеке, вызывающем мысль, видения «невидимых миров». Этот намек рождается путем подавления (suppression) непосредственного смысла метафоры: (The symbolism of poetry, 1900).

<sup>1</sup> В. Иванов. По звездам. С.-Петербург, 1909, с. 39.  
<sup>2</sup> А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 4, М., 1964.  
<sup>3</sup> А. Белый. Арабески, М., 1911, с. 245.

Помимо художественной ценности, заключающейся непосредственно в самом образе, существует также художественная, семантико-эстетическая ценность более высокого уровня, как бы наслаивающаяся на нижний — это уровень намека, вызывающего ассоциации, художественные видения, важнейшие мысли, не представленные непосредственно ни в образе, ни в окружающем его микроконтексте.

Является ли художественная, образная основа существенным признаком для понятия **символ** и если да, то почему? С нашей точки зрения, для символа сильная изобразительность и обязательна, и показательна. Количество многообразных форм символа бесконечно, но всех их объединяет изобразительная основа и другие, отмеченные нами, признаки. Конечно, эти признаки в разных формах символа присутствуют в разных степенях интенсивности, но в принципе всегда можно установить, когда данный феномен теряет ту специфическую сущность, которая делает его таковым.

Порой отграничить символ от других, близких ему явлений (троп, миф, аллегория) дело очень трудное, но это вовсе не значит, что фиксирование рассматриваемого нами понятия термином **символ** является вербализацией несуществующего в объективной реальности объекта. Постепенный переход одного понятия в другое, наступление момента, когда одни признаки вещи (понятия) настолько ступшеваются, а другие настолько развиваются, что уже трудно сказать — является ли данная вещь вещью X или вещью Y, наблюдается не только в области метаязыка литературоведения и лингвистики.

Показательна в этом отношении мысль А. Бергсона об утере одного признака и приобретении другого: «Сознание и бессознательность не являются двумя этикетками, которые можно наклеить машинально, — одну на каждую растительную клетку, другую на всех животных. Если сознание засыпает у животного, выродившегося в неподвижного паразита, то обратно оно, без сомнения, пробуждается у растения, которое вновь приобрело свободу движения, и пробуждается оно точно в такой мере, в какой растение возвратило себе эту свободу»<sup>1</sup>.

В этой же книге автор говорит о промежуточных явлениях, определение сущности которых проблематично. Однако так же как для животного характерно сознание (в бергсонском понимании данного слова), так и для символа характерна его изобразительная основа. Поэтому для нас неприемлемо то понимание символа, которое эксплицируется А. Ф. Лосевым в упомянутом нами исследовании<sup>2</sup>.

Важность масштаба имплицитруемой «вещью» информация для становления интенсивности символа трудно преувеличить. Но не следует забывать следующее: один шаг от художественности этой «вещи» — и символическое мышление станет обы-

<sup>1</sup> А. Бергсон. Творческая эволюция, М.—С.-Петербург, 1914, с. 100.

<sup>2</sup> А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976, с. 43.



961935340  
0110333

денным, произойдет замена искусства «дидактикой, риторикой и всяким непоэтическим материалом».

Конечно, прекрасная мысль, прекрасное чувство прекрасны и сами по себе, но та же самая мысль и то же чувство, имплицитируемые высокохудожественным образом, становятся и более убедительными, и более впечатляющими.

Шопенгауэр так формирует свое отношение к образному, выразительному слогу: «Красноречие — это способность передавать другим наш взгляд на дело и наше к нему отношение, — способность возбудить в них по этому поводу наше собственное чувство и таким образом заставить слушателей разделять наши симпатии; это достигается тем, что мы посредством слов вводим в их головы поток наших мыслей — с такою силою, что он сбивает с дороги поток их собственных идей и увлекает его за собою»<sup>1</sup>.

Эта мысль правильна наполовину. Конечно, у образной речи явное преимущество перед безобразной — она обладает способностью интуитивного убеждения. Однако, какой бы экспрессивной, художественной ни была бы речь, если идея, сообщаемая ею, неприемлема для читателя с идеологических, политических и моральных точек зрения, то никакого «увлечения читателя» не произойдет. Более того, в подобном случае наблюдается явная деэстетизация самого образа. В статье «Мировоззрение и символ» у нас была возможность показать, как технически безупречно выполненный символ в произведении Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» в силу его человеконенавистнического содержания был неспособен вызвать в читателе положительные эмоции<sup>2</sup>.

Но когда высокохудожественный образ предполагает масштабную идею, либо намекает на какое-либо сильное интеллектуализированное чувство, то впечатление, получаемое от такого символа, огромно. Похоронив Аксинью в степи, Пригорий взглянул на небо и увидел над собою черное солнце («Тихий дон» Шолохова). В данном эпизоде **черное солнце** именно тот символ, который предполагает неисчерпаемое и беспредельное конечное значение. И несмотря на все наше благоговение перед гением Пушкина, мы не считаем два образа **черное солнце** и **три карты** в «Пиковой даме» в одинаковой степени интенсивными.

Языковой (речевой) континуум включает бесконечное количество средств выражения. В центре нашего внимания находится такой языковой феномен, который в идеале представляет синтез особо выразительного образа (тропа) и особо значимой идеи, чувства, предполагаемого данным образом. Вычленив определенный кусочек объективной реальности из языкового континуума, мы хотим утвердить его в метаязыке знаком **символ**. Таким же реальным кусочком языкового континуума является тот феномен, который представляет синтез значи-

<sup>1</sup> А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, С.-Петербург, 1893, с. 140.

<sup>2</sup> С. Жордания. Мировоззрение и символ.—Сообщения АН ГССР, т. 92, № 3, 1978.

тельной идеи и изобразительного средства непомерно широкого диапазона, начиная от наиболее и кончая наименее выразительным. Этот феномен также претендует на термин **символ**. Как будто бы никакой проблемы кроме терминологической в данном случае нет. Оба понятия отражают объективную действительность. Одно — более широкое, абстрактное, другое — более специальное, конкретное. Если одно названо х-ом, другое следует именовать у-ом, и проблема решена. Однако мы твердо убеждены, что символ, в отличие от слов-пропов, образ, метафора и т. п. выражает нечто, обладающее максимальным зарядом экспрессивности и эстетического воздействия.

Различные люди могут подвергаться со стороны одного и того же объекта различным аффектам, и один и тот же человек может в разные времена подвергаться разным аффектам одного и того же объекта. Так думал Спиноза<sup>1</sup>. Проблема времени и проблема вкуса занимала умы многих мыслителей. Уже Г. Хоум развивает мысль о том, что чувство вкуса, характеризующееся субъективностью, одновременно обладает тенденцией стать одинаковым для разных людей. Эта идея **общезначимости** вкуса была в дальнейшем, по-видимому, использована Кантом в его целостной системе эстетики.

Очень своеобразно понимал сущность времени Освальд Шпенглер. С одной стороны, он полностью игнорировал «кумиры», ценности прошлого, а с другой — утверждал, что «...новой мысли не существует в такую позднюю эпоху, как наша. Во всем XIX столетии нет ни одного вопроса, которого бы схоластика не раскрыла, не продумала и не облекла бы в блестящую форму в качестве одной из своих проблем»<sup>2</sup>.

Алогичность этого утверждения не вызывает никакого сомнения. Иногда в основе неправильно развиваемой концепции лежит понимание метафорического изречения в его буквальном смысле. Говорят, например, что законченное художественное произведение живет своей собственной жизнью, эволюционирует, развивается во времени. Это, конечно, просто метафора, буквальное понимание которой было бы большой ошибкой. Именно в метафорическом смысле следует понимать и следующее высказывание А. Бергсона: «Пусть предмет остается тем же самым, пусть я смотрю на него с той же стороны, под тем же углом, в тот же самый день: то, что я вижу сейчас, все равно, будет отличаться от того, что я видел только что, хотя бы уже по тому одному, что оно стало старше на одно мгновение»<sup>3</sup>. Мы становимся старше, а предмет, в частности, художественное произведение, остается тем же. Развиваются наш интеллект, наши эстетические потребности. Каким же образом происходит, что некоторые творения человеческого разума не теряют ценности столетия спустя?

<sup>1</sup> Б. Спиноза. Этика. «Избранные произведения». М., 1957 с. 495.

<sup>2</sup> О. Шпенглер. Пессимизм ли это? М., 1922, с. 23.

<sup>3</sup> А. Бергсон. Творческая эволюция, М.—С.-Петербург, 1914, с. 2.



Шопенгауэр отвечает на этот вопрос следующим образом: «Для того, чтобы быть бессмертным, произведение должно иметь так много достоинств, что нелегко встретить человека, способного понять и оценить их все; и все-таки эти достоинства, взятые порознь, всегда познаются и ценятся то тем, то другим, благодаря чему кредит произведения поддерживается в течение столетий, несмотря на изменчивость интересов, так как оно ценится, то в том, то в другом смысле, но никогда не исчерпывается»<sup>1</sup>.

Таким произведением, безусловно, является «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. Восемь столетий отделяют нас от момента его создания, но несмотря на это и по сей день оно пленяет читателя своими художественными достоинствами. Об одном из этих достоинств мы и собираемся высказать некоторые соображения.

Руставели великий мастер образа. Его произведение необыкновенно богато метафорами, сравнениями, символами. Основой образа автор использует разнообразные предметы, но мы будем говорить об одном, наиболее часто употребляемом. Этот предмет — **свет**, представленный в таких конкретных манифестациях как солнце, луна, звезды, молния и т. п. Без преувеличения можно сказать, что в среднем мы встречаем данный образ в той или иной своей манифестации чуть ли не на каждой странице книги. Чаще всего эти образы направлены на характеристику женщин — Тинатин и Нестан-Дареджан. Высокое искусство гениального художника конкретно заключается в том, что несмотря на частое употребление данного образа читатель не утрачивает интереса к нему. Это, в первую очередь, достигается поразительными вариациями. Примечательна в этом отношении характеристика Тинатин в главе «Сказ о Ростеване, царе Арабов»<sup>2</sup>.

Мироосвещающее светило, к солнечной группе (системе) причисленное.

Когда она подросла (налилась), она затмевала солнце.

...дай царствовать той, кем солнце покорено.

Да озарит она всех, как лучезарное солнце.

Фантазия поэта в этом отношении неисчерпаема. Приведенных примеров, пожалуй, достаточно для того, чтобы убедиться в многообразии форм образа с основным компонентом **солнце**. Во всех этих примерах, будь то метафора, сравнение либо эпитет, значение образа одно: **телесная красота**.

Тинатин прекрасна, как солнце. Следует отметить, что понятие красоты является тем основным признаком, который в подавляющем большинстве случаев реализуется в образах солнца, луны и других светил. В контексте поэмы это вполне оправдано; ведь в предисловии к ней автор прямо говорит:

<sup>1</sup> А. Шопенгауэр. О писательстве и о слоге, С.-Петербург, 1893, с. 15—16.

<sup>2</sup> Здесь и далее подстрочный перевод С. Иорданишвили.

Миджнуру подобает быть с виду красивым, словно солнце,  
Впервые метафоризованное солнце употребляется в творчестве  
ем четверостишии. Здесь оно характеризует царицу Тамар.

Тамар, царицы-солнца, рубинноликой и гишеровской.

Как и в вышеприведенных примерах непосредственным значением метафоры является красота. Однако, хотя красота и является наиболее частым значением образа с понятием света, она не есть единственное его значение. Данный образ полисемантичен. Этот вывод основан не только на том факте, что герои поэмы, постоянно характеризуемые через образное употребление понятия свет, обладают не только одним качеством — телесной красотой, но еще и многими другими, проявляющимися через их действия и размышления. Когда мы говорим, что образ полисемантичен, мы подразумеваем определенное значение образа в определенном микроконтексте. Так, например, в своем письме подчиненным Антандил говорит о Шермадине:

Пусть светит над всеми вами, как солнце, пусть не заморозит розу, не даст ей увянуть (т. е. будет справедлив и добр к подданным).

А всех провинившихся пусть радопит, как воск.

В данном микроконтексте сравнение Шермадина с солнцем не основано на понятии телесной красоты. Эксплицитным значением является справедливость.

Справедливый, как солнце, одинаково дарующий свою доброту всем, карающий провинившихся, вот то понятие, которое часто имплицитируется при характеристике положительных героев поэмы. Везде, где только Руставели ни употребляет символ света в эксплицитном значении телесной красоты, имплицитируется и красота духовная. Образ этот как бы переливается разнообразными смысловыми оттенками в зависимости от того, в каком микроконтексте он употреблен. Вот пример приращенния смыслового оттенка щедрость в следующем четверостишии:

Мне поднесли сто ключей от ста сокровищниц;  
Я поклонился им (царю с дарницей) и благословил их  
счастливую судьбу;

Встали они, солнца-солнц, и поцеловали меня,  
Смогу ли я разве сказать, сколько они роздали,  
сколь велики были дары войскам.

После женщин, Тинатин и Нестан-Дареджан, наиболее часто Руставели сравнивает с образом света двух героев Тариэла и Автандила. Априорно можно полагать, что мужская красота в поэме должна как-то сочетаться с физической и духовной силой рыцарей. Эмпирический материал подтверждает такое предположение. Вот несколько примеров, где в образе на первый план выступает признак мужества и силы, а понятие



красоты только лишь имплицитно. Напуганная Автандилом Асмат угрожает ему Тариэлом:



**Солнце (Тариэла) нет со мной, это ты знаешь,  
потому так обижаешь меня!**

Тариэл-солнце в данном микроконтексте означает карающую справедливость, силу и мужество. Именно сила лежит в основе сравнения Тариэла с солнцем и в таком микроконтексте.

Увидев Тариэла Автандил подумал:

**«Разве он не солнце небес!» — сказал Автандил,  
Вдыхая аромат мирта, похищенный ветром  
(у витязя);  
Ему (витязю) убить льва было так же просто,  
как льву убить козла.**

Образное выражение силы героя через сравнение либо метафорическое отождествление его с солнцем вполне закономерно в контексте рассматриваемого произведения, так как реальное солнце, солнце само по себе, персонафицированное, но не сравниваемое ни с кем, является для Руставели выражением могущества и силы. Устами Автандила Руставели так обращается к солнцу:

**Солнце, молю тебя, всемогущего над всеми  
могущественными,  
Ты, которое возвышаешь униженных, воцаряешь  
их, даруешь счастье.**

В руках Руставели образ света как бы является неким сосудом, в котором извечные человеческие ценности находятся в постоянном движении — красота телесная переходит в красоту духовную, справедливость сменяется щедростью, сила и мужество сочетаются со счастьем и радостью. Один вид Тариэла, победоносно возвратившегося с поля брани, освещает сердце скорбящих. В «Вепхисткаосани» свет неоднократно противопоставляется тьме, как счастье и добро противопоставлены несчастью и злу.

**Радостно смотреть на Тариэла, вернувшегося  
с войны,  
Он может озарить сердца глядящих на него,  
какими бы мрачными они ни были.**

Небесные светила для Руставели обладают бесконечным количеством признаков, которые всегда у него под рукой, как только воображение поэта устремляется на конкретное сходство между героями поэмы и источниками света. Один из таких признаков — постоянное движение луны. Рассказывая Придону о Тариэле, Автандил с помощью такого сравнения описывает духовное состояние своего друга:

Образ небесного светила, пронизывающий гениальное произведение от вступления до эпилога, в контексте поэмы развивается, набирает силу и в конечном итоге достигает немалых размеров смысловой и эмоциональной выразительности. От простой метафоры на этом пути он перерастает в величайший символ, в котором великий поэт слил такие понятия как красота, сила, любовь, справедливость, свобода, счастье в одно целое.

Гениальность Руставели в том, что в каждом конкретном случае его образы реализуют одно значение, значение особо выразительного, художественного образа, но сам образ, перерастая в символ, глаголет о чем-то гораздо более значительном и серьезном, намекает на нечто неисчерпаемое и беспредельное.

Рожденный под алкионическим небом Грузии могучий стиль руставелевского мышления струится в грузинской поэзии множеством потоков. Уже здесь, в бездонных глубинах его, слышится доносямая из будущего добрая весть — это нарождается новая мелодия, поднимается, как аромат еще невиданных по своей красоте цветов, новый мир символов.

В тот сскровенный день, когда духовное око Важа Пшавела устремилось к покрытым вечными льдами и снегами вершинам Кавказа, как молния засверкали вопросы: «что все это?», «как все это создано?» И горы эти, и эти вершины наполнились иным смыслом, иными эстетическими ценностями.

Природа Грузии в ее дикой, ничем не прикрытой красоте расстилается перед всеми, но только одухотворенный взор Важа Пшавела сумел проникнуть в ее глубину.

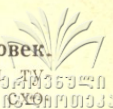
В поэме «Бахтриони» встречаем такой шедевр поэтического мышления:

Туман — раздумье гор,  
корона их мужества!

Образ этот представляется нам кульминацией ассоциативной логики. В чем заключается механизм языкового феномена, порождающего логико-эмоциональный эффект такой интенсивности? Постараемся ответить на заданный вопрос. С точки зрения теории информации, этот образ абсолютно непредсказуем. Без преувеличения можно сказать также, что он находится в полной гармонии с окружающим его микроконтекстом, введен автором в наиболее подходящий момент. Но не является ли отождествление поэтом тумана с мыслью ничем не оправданным произволом? Ведь мысль, раздумье — сложнейший и наиболее абстрактный феномен, а туман — простейший конкретный предмет. На каком основании туман отождествляется с мыслью?

Очень важно то обстоятельство, что в двух строках, представленных шестью словами в оригинале, два слова — мысль и мужество — указывают на присутствие человека. В этом





микроконтексте на первом плане **гора**, а за ней **человек**. Сейчас представим себе горы, вершины которых окутаны туманами и туманом, и человека в процессе медитации. В чем же эти два как будто абсолютно разных феномена? Безусловно, окутанная туманом гора представляет собой восхитительное, волнующее зрелище, но разве не прекрасен и не возвышен попруженный в мысли человек («Мыслитель» Родена), особенно, когда величие его морального закона и интеллекта ассоциируется с высотами гор?!

Конечно, физического сходства между ними нет, однако созерцание обоих может вызвать в нас одинаковые эмоции. Таким образом, сходство следует искать не в самих предметах, а в результате воздействия этих предметов на созерцающего. Важа Пшавела в этих строках, в сущности, говорит, что мысль так же украшает человека, как туман горы. Это говорит нам Важа Пшавела, художник, создавший новое отношение человека к природе с помощью медиатора, имя которому — поэзия.

Мыслящего человека и окутанную туманом гору он представляет нам в диалектическом единстве (характеризуя гору основным признаком человека, еще более возвышая ее, но здесь же имплицитно и полярную характеристику) — мыслитель также высок и неприступен, как гора. Таким представляется нам этот уникальный образ. Как дошел до него поэт? Каковы ведущие к нему лабиринты поэтических ассоциаций? Вот те вопросы, ответ на которые возможен только лишь после детального анализа всего творчества художника.

**Гора, утес, хребет, вершины** — наиболее часто метафоризованные предметы в творчестве Важа Пшавела. Почему поэт так часто обращается к ним? Пределно ясный и лаконичный ответ на этот вопрос находим в стихотворении «Обращение к горе»:

**Люблю я вас  
за вашу высоту.**

Да, именно понятие **высоты** тот доминирующий признак, который объединяет вокруг себя другие, реализуемые в том или ином конкретном образе. Этот признак преломляется в творчестве Важа Пшавела в самых разнообразных семантико-эмоциональных вариациях. Мысль, интеллект, как воплощение духовной высоты, находят свое выражение в особо экспрессивных метафорах и сравнениях. Эти предметы объективной реальности выражают чаяния своего народа. Они скорбят, когда скорбь неотвратима, они же оказывают сильнейшую духовную поддержку в случае необходимости. Приведем в связи с этим два примера. В стихотворении «Праху Николоза Бараташвили» читаем:

**Хребты поникли головой,  
Их охватили горькие мысли.**

Здесь скорбь хребтов является эхом душевного состояния Важа Пшавела и вместе с ним всего грузинского народа. А

вот другой пример, характеризующий высочайшую гору Кавказа Казбек как на уровне «интеллекта», так и на уровне «воли». В связи с похоронами своего духовного брата беги — Важа Пшавела так обращается к выдающемуся писателю:

Рядом с тобой древний Казбек,  
Непобедимый герой;  
Он утешит тебя, только он —  
Непоколебимый в своей вере.

В богатом поэтическом наследии Важа Пшавела огромное количество неповторимых языковых образов, в которых горы характеризуются то как великаны, обладающие неземной физической силой, то как бесстрашные герои с несгибаемым духом.

Однако ведущим, доминирующим признаком гор все-таки остается мысль, интеллект:

Стоят горы, одетые в саван,  
Под грузом горьких мыслей.

И если абстрагировать от образа горы относительно второстепенные признаки (возможно очень важные в том или ином конкретном микроконтексте), то можно было бы сказать, что инвариантной семантикой этого образа является **мыслитель с несгибаемой духовной силой**.

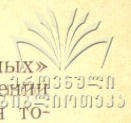
Философы думают, что чем больше признаки отделяются от понятия, тем меньше смысла в нем остается, то есть тем более абстрактным оно становится. Чтобы избежать обесмысливания поэтического мира Важа Пшавела недостаточно сказать: **интеллект и воля** — инвариант образа наряду со второстепенными его признаками. Необходимо хотя бы несколькими примерами проиллюстрировать ценность этих «второстепенных» признаков. В стихотворении «Садина» читаем:

Я уйду, здесь же останется  
Хребет высокой горы;  
Все остальное изменчиво,  
Только он неизменчив.

Для поэтического мышления Важа Пшавела характерно искусное переплетение реального и воображаемого, метафорического и обыденного. Для тех, кто знаком с творчеством этого мыслителя, образ горы в большинстве случаев значит больше, чем та конкретная информация, которая реализуется в данном микроконтексте. В этих строках Важа Пшавела непосредственно как бы говорит о том, что после смерти остается только гора, феномен, вылитый из твердой субстанции. Такое толкование этого места подтверждается и последующими строками, в которых автор восхищается ею. Однако мы знаем, что образ горы у Важа Пшавела не обыкновенный троп, а **символ**.

После смерти поэта останется навечно не только гора, один вид которой радует глаз и сердце созерцающего, но и то, что создано его гением. В данном случае образ горы путем намека, предположения реализует признак, идею **вечности все-**





го прекрасного, глубокого и чистого. Таких «второстепенных» признаков у рассматриваемого символа много. В стихотворении «Не раз еще я встречу весну» поэт верит, что он дождется того времени, когда:

Никто уже не будет страдать,  
Никто не будет голодать.  
Победу свободы  
Возвестит орел с горы.

Здесь гора является символом того места, той высокой трибуны, откуда весть о свободе должна донестись до народа. Идеи красоты и силы, свободы и счастья, справедливости и любви — идола, ценность которых переоценке не подлежит.

Каким образом происходит то, что извечные истины, сообщаемые устами поэта, писателя, приобретают для нас ничем не предсказуемую новизну? Не лежит ли загадка этого эффекта в том, что в произведениях великих они как бы освещены изнутри?

Подует на меня ветер,  
Ветер гремит,  
Мои белые волосы  
Сверкают в небе —

говорит Важа, и я не могу оторвать свой взор от образа, трепещущего предо мною. Вот она, гора, перед моими глазами, возвышенная и великая, во всем своем блеске, мощи и грандиозности. Я ее вижу в мельчайших деталях, воспринимаю ее цвет, твердость, форму, четко вырисованную на фоне темно-серого сердитого неба, чувствую ее холодное дыхание... А Важа только сказал — мои белые волосы сверкают в небе. Онаывается, достаточно было только увидеть эти, как будто бы несущественные, никем не замеченные признаки, чтобы создать образ, стимулирующий целую цепь ассоциаций в воображении читателя.

В горах полет поэтического воображения Важа Пшавела не имеет границ. Здесь, на вершине горы, в непосредственной близости с «богами», размышляет он о добре и зле, о смерти и о жизни, о судьбе человека:

Был я в горах, стоял на вершине,  
Предо мною расстилалась Вселенная,  
На груди у меня покоились солнце—луна,  
Беседовал я с богом.

Тот, кто вдыхал свежий, здоровый, горный воздух произведений Важа Пшавела, не мог не испытать на себе его благотворного, целебного воздействия. Рядом с ним, на его высотах, человек как бы находится в абсолютно иной атмосфере, как бы купается в свободной от всяких примесей, в совершенно прозрачной и блестящей субстанции.

Удивительным образом в лице Важа Пшавела сочетаются философ и художник. Именно поэтому, наверно, все его твор-

чество представляется нам насквозь символичным. Важа как-то сказал:

Важа как-то  
061035020  
3022010033

### Какие уши могут выдержать Биение сердца этих гор?!

Мы верим, что величайшие звуки природы, вызывающие в нас изумление и поклонение себе, и биение сердца гениального поэта — один, громкий голос своей эпохи.

В начале XX века начал свою «одиссею» грез в страну прекрасного Галактион Табидзе, человек, создавший на грузинском языке поэзию, наиболее приближенную к музыке. Когда мы говорим, что его поэзия близка к музыке, то выражаем определенную мысль метафорически, логика которой заключается в следующем. Во-первых, поэзия Галактиона характеризуется наиболее рафинированной архитектоникой. Никто в грузинской поэзии до него не создавал стихи с такими богатыми рифмами, аллитерацией, ритмом и всеми теми компонентами, которые лежат в основе звуковой эстетики художественного произведения. Во-вторых, значительная часть его стихотворений характеризуется некоторой **семантической непроницаемостью**. Определенное сочетание слов, определенный троп, либо определенная мысль, заключенная в нескольких строчках, а иногда и смысл целого стихотворения как бы представляются читателю «алогичными». Несмотря на это стихотворение доставляет ему большое эстетическое наслаждение.

Каким образом, могут нам задать вопрос, «алогичное» способно доставить какое бы то ни было наслаждение? Такой вопрос представляется уместным и по существу. Мы уже говорили о том, что иногда мысль либо чувство предполагаются, а не сообщаются непосредственно. Несколько раз нами, в связи с этим, употреблялись термины **ассоциативная логика** и **логика воображения**, как синонимические словосочетания. Сейчас сопоставим понятия **алогичный**, (употребленное нами здесь преднамеренно) и **ассоциативный, воображаемый**. **Алогичный** — значит неправильный, непоследовательный, необоснованный, не обладающий внутренней закономерностью. Этот термин уместно употреблять по отношению к такому произведению, за мысль, содержание которого раздираемы внутренним противоречием, идея которого не находит надлежащего воплощения, и, естественно, не достигает цели, не убеждает. Этот термин, в таком понимании его сущности, непригоден для характеристики произведений, замысел которых находит яркое воплощение. Бергсон в своем исследовании сущности феномена смеха писал: «Положение, гласящее: «моя обычная одежда составляет часть моего тела», есть бессмыслица для нашего разума; тем не менее воображению нашему оно представляется правильным... Существует, следовательно, **логика воображения**, которая отлична от логики разума (подчеркнуто нами. — С. Ж.), иногда даже противоречит ей, но с которой философия, тем не менее, должна считаться»<sup>1</sup>. Тем более, с логикой вообра-

<sup>1</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, С.-Петербург, 1914, с. 118—119.



жения следует считаться в литературоведении и лингвистике. Семантическую непроницаемость текста, созданную специально для перенесения центра тяжести информации логике воображения читателя, нельзя считать алогичной, поэтому, вслед за Бергсоном, при анализе поэзии Г. Табидзе, мы будем оперировать понятиями логики разума и логики воображения.

Семантическая непроницаемость в стихах Г. Табидзе апеллирует к логике воображения, близкой к воображению, стимулируемому наиболее абстрактной из всех искусств — музыкой. О намеке, предположении определенной мысли и чувства мы уже говорили в связи с анализом символа в творчестве Руставели и Важа Пшавела. Однако особое внимание логике воображения нам приходится уделять в связи с истолкованием некоторых особенностей символического мышления в творчестве Г. Табидзе. Для этого существуют особые предпосылки. Разнообразие форм символа, как уже было отмечено, беспредельно, однако всех их объединяет экспрессивная основа и значительность идей, имплицитных образом. Абсолютно неповторимой оригинальностью характеризуются некоторые символы в поэзии Галактиона. Чем чаще мы общаемся с поэтическим миром этого художника, тем больше убеждаемся в том, что одной из основных тематических линий, развиваемых им, является идея бесконечного стремления к прекрасному, стремления объять необъятное, символизированная вечным путешествием. Всю жизнь Галактион и был таким путешеником.

Он выбрал путь к сферам прекрасного — это тот путь, который, по словам Артура Саймонса, одного из лучших критиков западной символической поэзии, дает «словом возможность парить на более высоких крыльях»<sup>1</sup>. В необыкновенных красках, в необыкновенных видениях рисует поэт этот путь, доминирующим цветом которого является голубой. В стихотворении «Призрак Акакия» Галактиону видится призрак великого поэта, как бы спускавшийся с усыпанного звездами неба. Он верит, что Акакий:

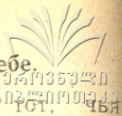
Будет для нас, будет в нас,  
Будет с нами вечно и вечно,  
В величии наших снов,  
В образе потока наших синих мыслей.

Синий цвет, цвет поэзии Галактиона Табидзе. Почему поэт выбрал этот цвет фоном своего стиля мышления? Не потому ли, что голубой, синий цвет это цвет неба? Ведь именно туда, к голубым небесам на голубом коне и шествует поэт:

Легкие волны  
Черного агата распустившихся волос Азии  
И синие кони!

<sup>1</sup> A. Symons. The symbolist movement of literature. New York. 1958 (first published in 1899), p. 5.

Тебе поможет только вечная высота,  
Когда светом разольешься в родном небе.



Голубой цвет — цвет высот. «Благославлен (как-то сказал Бодлер. Нетрудно заметить, что очень часто понятия неба, синевы и понятие высоты в поэзии Галактиона Табидзе неотделимы друг от друга. Или может быть в синем цвете его прельщало нечто иное? Ведь синий цвет — это энергия. Так думал великий Гете. По его мнению, в своей величайшей чистоте этот цвет представляет из себя нечто волнующее, ибо в нем совмещаются противоречие возбуждения и покоя. Как высь небес и даль гор мы видим синими, так и синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас. Подобно тому, как охотно мы преследуем приятный предмет, который от нас ускользает, так же охотно мы смотрим на синий, не потому, что он проникает в нас, а потому, что он влечет нас за собою<sup>1</sup>.

Читаешь поэзию Галактиона Табидзе и чувствуешь, что синие предметы являются у него не просто прекрасными образами, а прекрасными символами, от которых «роются мысли». Фиолетовый снег, «ложившийся с мостов как девушки», не только констатация того факта, что при определенных физических условиях снег кажется поэту фиолетовым, и синие кони не только потому синие, что в грузинском языке они означают скакуну наилучшей масти, а еще и потому, что все прекрасное в его поэтическом мире возвышенно, ассоциируется с голубизной далекого, высшего неба: ведь мысли, по его словам, тоже у него синие.

Насыщена символами и тема путешествия. Показательным в этом отношении является стихотворение «В пути», которое кончается так:

Душа зовет того невидимого узника,  
Кому во сне раскрывают уста,  
Для фиалок ищет фиолетовые слова  
И голубым словом ищет зарницу.

Многое в поэзии Галактиона переливается синим, голубым, фиолетовым цветами. Синим и голубым бывает у него и мысль, и слово, и снег, и пустыня, и цветы, и молния:

Распятая на кресте молния —  
Это моя синяя сестра,  
Хождение по голубым цветам —  
Непокоренная молодость.

В системе поэтических образов этого художника такие слова, как синий, вершина, шелест, путник приобретают особую ценность. В этом смысле можно говорить о непомерно глубокой и объемной семантике этих слов, раскрывающейся в богатой, многоплановой логике воображения. Многие, взятое изо-

<sup>1</sup> И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию, М., 1957.



010105020  
010101033

дарованно, вырванно из глобального контекста творческого наследия поэта, кажущееся простым, однозначным, лежащим на поверхности, в системе целого является сложным, многоплановым, внутренним и имманентным. Когда мы рассуждаем об одном слове в одном из его стихотворений, следует помнить о существенном во всем его творчестве. Тогда «ветер» не будет означать только и просто ветер, а «вершины» — только и просто «верхушки деревьев», и обесмысливанию, обесцениванию стихотворения не будет места.

Что движет телом кипариса,  
Откуда доносится тихий шелест;  
Ветра не видно, ветра не видно:  
Все-таки ветер тревожит вершины, —

говорит поэт, и каждый, кто знает и чувствует богатство его духовного мира, интерпретирует притаившееся в глубине этих строк «загадочное», как нечто гораздо более значительное и серьезное, чем согнувшиеся под ветром верхушки кипарисов.

В стихотворении «Лазурь или роза в песке» поэт так выражает самую глубокую сущность своего путешествия:

О богородица, солнце-Мария!  
Так же как роза в песке после дождя,  
Мой жизненный путь — сновидение  
И лазурь далекого неба.

Символ не алогичен, а загадочен и многозначен как улыбка Джюмконды. Он «неисчерпаем и беспределен» в своей семантике, но всегда ясен в последней глубине, всегда заключает в себе тот инвариант, который всеми без исключения интерпретируется одинаково — прекрасное в прекрасной форме.

Идея вечного путешествия... Поэт знал, какие трудности ожидают его на этом пути. Он знал, что ему придется падать и вставать, и двигаться вперед, ввысь. В одном из своих стихотворений он приветствует тех, кто «ночью сожжет Шопенгауэра», чтобы иначе, по-своему, жить на второй день, решительно сказав нет «золотой середине» шопенгауэровского счастья.

«Каждая черта покоившегося в гробу божественно красивого Галактиона Табидзе по-прежнему озарена светлыми лучами поэзии». Таким остался он в памяти народа, ибо даровал он ему поэзию-музыку, такую, какую народ требовал от него — чистую и глубокую, как совершенный день бабьего лета, когда все дышет величием, тишиной и ясностью, когда все достигает зрелости...

# «И ВСЕ ЖЕ Я НЕ СОГЛАСЕН С МАГЕЛЛАНОМ»

Первый поэтический сборник Вахтанга Джавахадзе вышел в тот год, когда Галактион Табидзе «...лишил землю себя»<sup>1</sup>. И хотя это было случайным совпадением, в нем таилось все же что-то символичное — в грузинской поэзии завершилась еще одна большая эпоха: после того, как Галактион «поселился в пространствах», поэтические вотчины предстояло распределять заново. Каждому поэту, начинавшему свой творческий путь, надлежало решить, куда идти — искать прибежище в мире своего гениального предшественника или, рискуя, самостоятельно ступить на неизведанный предшественниками путь.

Для Вахтанга Джавахадзе Галактион Табидзе с самого начала стал символом поэзии, постоянным спутником его музыки. «И складываю, как тяжелые кирпичи, слова, которые подносит мне мысль», — у автора этих строк, казалось бы, нет ничего общего с поэзией, отмеченной духом артистизма и музыки. Но на самом деле молодому поэту оказались особенно близкими и лирическая нежность с глубоким подтекстом галактионовских стихов позднего периода, и ясность их мысли, и сдержанная ироничность, и разговорная интонация. В его поэтическом развитии фигура Галактиона играет своего рода роль эстетического ориентира; в ранний период ценность своей и чужой поэзии В. Джавахадзе определяет близостью с Галактионом, на другом же этапе, исходя из жизненных интересов грузинской поэзии, ее достоинство видит в отдалении от него.

Дебют Вахтанга Джавахадзе был успешным. Пришел поэт, наделенный способностью самоанализа, сделавший темой своего творчества мучительный процесс поиска собственного пути, самоутверждения. Но сила инерции была все же велика. И она проявлялась то в непосредственном влиянии, то в стремлении приирваться стереотипной формой. Однако молодой поэт

<sup>1</sup> Здесь и далее — цитаты из стихов. В. Джавахадзе приведены в подстрочном переводе.



УДК 82.01:82.02  
ББК 84.001.02

мыслил трезво и не строил иллюзий. В ходе поисков ему приходилось повторять путь других, заново открывать уже найденное: «Найду строку, будто моя, и все же будто не моя». Но такое «вторичное открытие» имело для поэта и свое положительное значение — избегая повтора уже существующего, он путем личного открытия старых форм придавал «поиску собственного голоса и песни» осознанный вид.

Следование другим не могло принести удовлетворения поэту, ставшему на путь поиска нового. Надо было самому во всем разобраться, ориентироваться в явлениях действительности.

Молодые поэты начали искать вдохновение в доселе не освоенных сферах. «Ты красоте искал там, где ничего не видишь другие». — писал В. Джавахадзе. Другая позиция потребовала иной тональности и манеры изображения. Прощание с пагетическим стилем точно выражено в таких словах поэта: «И избегал я кричащих фраз, как прешник избегает возмездия». В аналогии «поэт» — «грешник», «кричащее слово» — «возмездие» содержится прозрачный символический подтекст.

Поначалу стихийно протекавший процесс преобразования обрел впоследствии осознанный характер. Поэт понимал, куда вела дорога эпитонства и куда — рискованная, но увлекательная тропа поисков нового:

Тяжел мне лишь первый шаг,  
Как открыться дням завтрашним,  
Куда мне не следует идти — знаю  
И куда надо идти — тоже знаю.

Он добился непохожести своих стихов на другие, нашел иной угол восприятия. Но как личность, наделенная способностью к самоанализу, чувствовал также, что это еще не было качественно новой поэтикой, поскольку его стихи преимущественно опирались на существующую поэтическую традицию — открытие и индивидуальное осмысление отдельных нюансов происходило только в пределах действующего закона.

По завершении первого этапа своего развития В. Джавахадзе пришел к выводу о необходимости бороться за утверждение «качественно новой поэтики. И его слова прозвучали прощанием с покоренными вершинами, в них ощущалась устремленность к новым просторам:

Я приучил глаза к свету,  
К свету, подобному правде;  
Только то мое слово верно,  
На которое надеялся предыдущий день.  
К морю зовут меня дождевые гаммы,  
Эхо возвращает каждое ущелье,  
Но нужное слово убегает от меня,  
Как люди от леопарда.  
Я бегу за ним без инерции,

И, если даже стану подобен идиоту,  
Все же до конца хочу искать,  
До конца буду преследовать...



Эти строки приведены из стихотворения, написанного накануне свершившихся преобразований. Первой пробой сил был сборник «Юг» (1970), за которым последовали отмеченный острой поисков «Седьмой» (1974) и явно экспериментальный «Март, апрель, май» (1977).

Наблюдаемые в последние годы в лирике В. Джавахадзе перемены, прежде всего, выражаются в выработке нового отношения к действительности. Было время, когда поэт взирал на жизнь глазами мечтателя. Молодой человек, душа которого была устремлена к добру и чистоте, мало интересовался осмыслением объективных явлений жизни. Предметы мироздания он наполнял собственной душой и больше беседовал с читателем на тему о собственной личности, нежели о жизни: «Прямо говорю, что я нашел, не вне меня, а во мне самом».

Перемена в отношении к действительности начинается с момента, когда поэт направляет стрелу своего видения из внутреннего мира во внешний. Он уже не навязывает явлениям своих насироений, а пытается разобраться в их сути. На смену мечтателю пришел аналитик. Такое радикальное изменение отношения к действительности обусловлено теми переменами, которые принесла научно-техническая революция. На наших глазах нарушилось идиллическое представление о мире, что обязывало поэта не только пересмотреть старые истины, но и определить нравственное направление перемен. Одним из первых грузинских поэтов В. Джавахадзе попытался в поэтической форме передать сложнейшие проблемы своего времени. Его не испугали трудности осмысления сущности этих перемен, и поэтому он не стал выражать недоверия к цивилизации.

Однако этоприятие вовсе не слепое. Оно подразумевает оценку явлений мерилom добра и зла, то есть, с позиций человека. Поэт, пытающийся познать объективные законы бытия, прямо смотрит в глаза суровой правде жизни и рисует правдивую картину своего времени.

В стихах В. Джавахадзе четко выступают контуры преобразованного мира, ощущается ритм эпохи. Предоставив другим оплакивать сельскую идиллию, он настойчиво разрабатывает городскую тематику и убежден—урбанизация нуждается не в отрицании, а в творческом освоении.

В последнее время лирика В. Джавахадзе отмечена печатью суровости. Это особенно заметно на фоне его ранних стихов. Но не отказывается он и от мечты. Познав все стороны жизни, поэт стал «мрачным мечтателем». Более радикальный характер приобрело его нравственно-поэтическое кредо.

Хочешь хвали меня, хочешь ругай —  
Горькое не скажу вместо сладкого,  
И вместо беспорочного слова  
Никогда не скажу слова порочного.



Наша эпоха, современная жизнь своим новым содержанием обогатили стихи В. Джавахадзе. Но для выражения этого нового ему пришлось искать новые изобразительные средства. В этих своих поисках он примыкает к плеяде поэтов, уверовавших, что «в век разума и атома, мы — акушеры нового» (А. Вознесенский).

Процесс обновления в поэзии В. Джавахадзе начался с переоценки старых взглядов, когда поэт прямо и без колебания заявил: «Взгляды — старые и сомнительные — настало время переоценить». Прощание с «дорогими заблуждениями» было болезненным, но необходимость обновления требовала «святой жертвы». В новой ситуации в другой редакции прозвучали знакомые нам строки: «Куда не следует идти, знаю, но куда надо идти, не знаю». В этих словах отсутствует какой бы то ни было намек на юношескую беззаботность. Формируется позиция, отмеченная нравственной бескомпромиссностью.

Слово — не поэтическое украшение, оно, прежде всего, средство передачи истины, а она требует единственного, незаменимого слова. Использование его тоже имеет свой нравственный кодекс, основное положение которого, по представлению поэта, следующее:

Изменит всякие иерархии  
Слово — сказанное вместо слова.

А поэтика этого единственного слова формируется им так:

Перебродивший стих терпит и вмещает —  
Только и только крайне необходимые слова.

Поиски единственно-необходимого слова, а также нацеливание «изношенных, как мельничные жернова», слов на новые цели — поэтическая страсть В. Джавахадзе. Все свои возможности и всю свою изобретательность он использует на переосмысление традиционных форм художественного мышления, на обновление основных компонентов стиха.

Некоторые примечательные явления поэтики В. Джавахадзе как раз и определяет пафос поиска единственного слова. Теперь же в его поэзии дает о себе знать противоположная тенденция — создание поэтического эффекта посредством минимального количества слов.

Поэт очень часто употребляет имена числительные. Число самое точное и в силу этой точности незаменимое слово. Будущие связаны с конкретной ситуацией, эти «сухие цифры» прибрегают необычный эмоциональный накал и силу воздействия. Так переданы, в частности, ужасы войны в стихотворении, озаглавленном «на истине цифр». Война обошлась человечеству в пятьдесят миллионов человеческих жизней. «Пятидесяти миллионов улыбок не хватает сейчас спохватившемуся человечеству», — пишет поэт.

На своеобразной игре цифр построены и некоторые другие стихи В. Джавахадзе. Вообще «игра» в последних его

сборниках занимает большое место. Это вызвано не только тем, что в каждом человеке окрывается ребенок, любящий «играть», — и это называется тягой к искусству (Х. Morgenштерн), а главным образом тем, что «игра» позволяет вывести поэтический материал из инертного состояния, прибегнуть к такому эксперименту, который без условности «игры» был бы самоцельным или вовсе бессмысленным. И эти средства «игры» В. Джавахадзе использует мастерски. С этой точки зрения интересно его стихотворение «В одном селе», где в сказочное, стилизованное повествование включено перечисление от одного до девяти. Поэт использует числа в идиоматических выражениях или сочетает их с естественным повествованием, что придает «игре» замаскированный вид: «...Одним словом, в одном селе поднялся один переполох. Потом вдруг обиделся старик-ворчун и в семье не проронил даже двух слово...» и т. д.

При чтении «экспериментальных» стихов В. Джавахадзе может возникнуть вопрос — не носит ли подобная «игра» характер самоцели? В поисках ответа на него нельзя не заметить следующей закономерности: поэт органически сочетает «игру» с замыслом стихотворения, каждая его «поэтическая странность» внутренне мотивирована.

На пути поисков самые большие препятствия это — шаблоны мышления, готовые формы. Поэтому преодоление инерции становится задачей первоочередной. И В. Джавахадзе находит ее своеобразное решение. Он предлагает многообразные приемы, «остраняет» традиционные формы и так выводит читателя из состояния инерции.

В. Джавахадзе часто меняет продиктованные ситуацией готовые формы, переосмысливает их, в результате чего простой эмпирический факт обретает художественную ценность:

После непрестанных,  
Продолжительных  
Дождей  
В высокие окна гарнизонного лазарета  
Заглянул  
Самый  
Хороший  
Лекарь.

Первые строки стиха по инерции предлагают готовую форму — «солнце». Но употребление этого слова превратило бы произведение в простую регистрацию факта. Неожиданная подмена уничтожила инерцию, мысль вошла в другое русло, а стихотворение обрело совершенно новый подтекст.

В. Джавахадзе вносит «игру» и в процесс поэтического мышления. Он привлекает внимание то «странной» темой, то «развлекается» разыгрыванием традиционных метафорных высказываний, то «раздражает» изменением реальных взаимоотношений предметов или традиционной очередности слов.

В стихотворении «Возле сирени Мане» поэт создает необычное художественное полотно, которое состоит из фрагмен-



тов произведений великих художников мира. Посредством их монтажа фантазией поэта создается следующая картина: «возле сирени Мане, возле сирени Моне солнце повезило канцелярия Гойя. На горах Хокусая горел святой ореол, просыпались розы Ван-Гога и Ренуара» и т. д.

Порою поэт меняет обычное соотношение явлений и, представляя объекты, освобождает мышление от автоматизма: «Провожают дети в школы мам, торопили часы маленьких и больших», «На переходе девочка вела отца, чинно вел бульдог пожилую даму»...

Приемы, используемые В. Джавахадзе для обновления стандартных форм мышления, многообразны. Они свидетельствуют о всеобъемлющем пафосе поиска. Но в данный момент для нас главным является не полное их перечисление, а подчеркивание всеобъемлющего пафоса поиска. Этот важный компонент стиха стал для него предметом особой заботы. Убедившись, что еще не все «поэтические материки» открыты, поэт стал больше внимания уделять рифме, освоил многие достижения грузинской поэзии в этой области, обогатил ее собственными находками.

Но и на этом он не остановился. В его поисках обозначились и симптомы кризиса рифмы. Параллельно с особым вниманием к ней возникло ее пародирование. Иногда автор строит стих так, будто проявляет особую заботу о рифме. В сущности же таким образом он выражает свое пародийно-ироническое отношение к ней: «Из-за ваших красивых глаз многие узнали вкус жизни, из-за ваших красивых глаз успокоилась гамма строгих красок. Из-за ваших красивых глаз к берегу ошибочно пристало судно».

Здесь с трижды повторенным «гамо» — («из-за») рифмуются слова с измененными гласными: «гемо» («вкус») — «гама» («гамма») — «геми» («судно»), что создает впечатлительные поэтической «игры». Но существеннее здесь то, что последняя строка содержит иронический намек: появление в стихотворении «судна» обусловлено рифмой («К берегу **ошибочно** пристало судно»). Внешне будто подчеркивают особый интерес к рифме, в сущности же «пригожесть» рифмы здесь ослабляется вытесненной в подтекст иронией.

Некоторые эксперименты В. Джавахадзе могут показаться забавой или странностью поэта. Неопытного читателя такие строки способны смутить:

**Шорс грублеби тивтывеби,  
Ахлос кари титинебс,  
титкос тив-тив-тивтывеби  
эхлебанн ти-тинебс».**  
(ше-ше-щебечет пе-пе-перезвоном)

«Вдали плавают облака, вблизи ветер щебечет, будто поплавы стучаются с перезвоном».

Что означает это «тив-тив-тив» или «ти-ти»? Поэтическая забава? Нет.

Стихотворение начинается строками: «Зашумела, как рынок, исцарапанная пластинка, из пластинки выпорхнуло трес-

нутое стихотворение». Очевидно, с помощью рифмы поэт имитирует звучание исцарапанной пластинки.

В вышеприведенных стихотворениях В. Джавахадзе прослеживаются два противоположных явления: в одном случае происходит пародирование внешне не акцентированных рифм из-за отсутствия мотивировки, а в другом — внешне подчеркнутые рифмы в результате мотивировки теряют свой экстравагантный вид.

Основательное знание поэтики рифмы и ее пародирование особенно ощутимо в последнем сборнике В. Джавахадзе «Март, апрель, май». Стихотворение «Царица Кетеван», например, построенное на вопросах и ответах, начинается так: «Великодушие наше велико и величественно, только дай согласие, слово согласия! — Нет!».

Здесь «величественное» («диадиа») взято в качестве первого слова рифмы, для соблюдения которой требовалось «слово согласия» — «да» («диах»). По обычной ассоциации рифма толкает нас в этом направлении, но мысленный строй произведения подчиняется не диктовке рифмы, а историческому ответу царицы — нет («ооо»). Этот принцип соблюден в стихе почти сначала до конца. В заключительной строфе же со словом «прошла» («чанара») вместо эвфонически ожидаемого «нет» (ара) рифмуется выражающее реальную обстановку «да» («диах»). Поэтическая «игра» здесь опирается на знание механизма рифмы: первый член рифмы подкашивает второй член, производит его частичную интипацию, что позволяет играть на знакомых ассоциациях. Первый член ассоциативно вызывает второй член и там же происходит его аргументированное отрицание путем изменения обычного направления речи.

Поэт создает такую конструкцию, где рифма существует как ассоциативный член, но отрицается мысленной логикой. Рифма есть и не есть. Вместе с реальным содержанием стиха «игра на рифме» создает прозрачный подтекст. Она представляет замаскированную фабулу пародии.

В последний сборник В. Джавахадзе включил стихотворение «Веселый эксперимент: «Воробей — верблюд», где пародируется мнение, будто рифма способна заставить сказать то, что не хотелось говорить; в странном видоизменении, когда «воробей» в конце превращается в «верблюда», повинна рифма. Переход от слова к слову по эвфонической ассоциации создает основу «Веселого эксперимента». Внешне стих будто подтверждает «весильность» рифмы. А сущность пародии в подтексте — алогичность преобразования является источником иронии.

В процессе поисков в сферу интересов В. Джавахадзе попала и звуковая форма стиха, к которой раньше поэт проявлял полное равнодушие.

На эвфоническую организацию в его стихах не возложена музыкальная функция. Поэт заботится не о благозвучности стиха, а о создании поля напряжения между словесным содержанием и звуковой формой поэтического произведения. Иногда звуковая организация настолько акцентирована, что создается впечатление разъединения формы — содержания. Но при



более пристальном рассмотрении обнаруживается, что это раз-  
единенное показное; напротив, связь демонстрируется, но не  
радикальным путем — посредством звуковой гипертрофии.

Поэт вновь предлагает «игру». Путем акцентирования эв-  
фонической организации он создает впечатление формалисти-  
ческого упражнения, веселый же финал «игры» состоит в том,  
что симулированная «заумь» легко осмысливается читателем.

Этой «игрой», как уже говорилось выше, В. Джавахадзе  
ищет пути выведения слова из инертного состояния, пытается  
преодолеть окаменелость сращенных друг с другом «обозна-  
чающего» и «обозначимого»...

«Счастья достигнешь, лишь идя по протоптанной доро-  
ге», — эта фраза сказана осторожным, любящим спокойную  
жизнь поэтом. В. Джавахадзе же оставил спокойную жизнь,  
взял в руки посох путешественника и ступил на путь, полный  
опасностей. Эра открытий еще не кончилась. «Не согласен я  
все же с Магелланом и взираю на новые горизонты», — заявил  
он, и читатель тоже надеется увидеть новые поэтические про-  
странства.

# БОГАТЕЙШАЯ ПАЛИТРА ЛИТЕРАТУРНОЙ ДРУЖБЫ

(По страницам Грузинской Советской Энциклопедии)

В истории всемирной литературы много примеров, когда не только литературные течения, но и отдельные ее деятели оказывали огромное влияние на литературу других народов, а иногда — даже на их общественно-политическую жизнь или же, наоборот, сами черпали большие творческие импульсы от соприкосновения с жизнью и культурой близких по духу наций.

Подобными примерами, как известно, изобилуют и литературные взаимоотношения Грузии и многих братских народов Советского Союза.

Отображение ярких и волнующих красок богатейшей палитры этой литературной дружбы и стало одной из первостепенных задач Грузинской Советской Энциклопедии.

Исходя из этого, редакция языка и литературы ГСЭ, опираясь на широкую научную общественность республики, задалась целью выявить все термины, весь материал, свидетельствующий об единстве братских литератур, о дружбе народов нашей страны, которые можно передать в рамках энциклопедического издания, особо акцентируя грузинскую действительность.

В итоге поисков в словнике литературы нашей энциклопедии появились совершенно новые разделы: «Негрузинские исследователи и переводчики грузинской литературы», «Очаги развития грузинской литературы», куда наряду, скажем, с терминами Гоблиси и древней столицы Грузии Мцхета внесены Москва, Ленинград, Астрахань. Внесены в него также новые персоналии и термины, не вошедшие, скажем, в БСЭ, а многие другие термины-статьи, помещенные и в других энциклопедиях, пополнились новыми сведениями.

Нижне, говоря о практических аспектах освещения в ГСЭ темы дружеских взаимоотношений грузинской литературы с литературами братских народов, мы будем оперировать лишь фактами из готовой продукции, то есть статьями от «а» до «н».

В Большой Советской Энциклопедии нет термина «Динара», повести о Динаре, однако мы его внесли в нашу энциклопедию как наиболее древний памятник русской литературы, посвященный грузинской тематике. Это — анонимная по-



весть XV—XVI веков, которая с большой симпатией воспроизводит грузинскую действительность XII—XIII веков. С этим термином связана и информация в статье об украинско-русском литературоведе Николае Гудзии, известном специалисте в области русско-грузинских литературных связей. Ему принадлежит труд «Повесть о грузинской царице Динаре», в которой расшифрованы грузинские легенды о царице Тамар.

С точки зрения древних литературных взаимосвязей примечательна и статья о великом азербайджанском писателе Низами Ганджеви, где кроме общей информации приводятся сведения о том, что в поэме «Искандер-наме» Низами воспел дружбу грузинского, азербайджанского и армянского народов, которые объединенными усилиями воспрепятствовали вторжению Александра Македонского в Закавказье. В статье отмечается, что творчество Низами было хорошо знакомо и любимо грузинской общественностью XII—XIII веков. Интерес этот не угасал и впоследствии. Так, в XVIII веке появились новые грузинские редакции поэм Низами.

В упомянутых выше статьях об Астрахани, Ленинграде, Москве, а также Миргороде, вошедших в раздел литературного словника «Очаги развития грузинской литературы», грузинский читатель найдет справки о том, что в XV—XVIII веках через Астрахань проходил путь из Грузии в Москву. Именно останавливаясь в Астрахани или живя здесь, грузинские писатели вели плодотворную литературную деятельность. Именно в Астрахани создали свои значительные произведения Арчил II, Мамука Бараташвили, Вахтанг VI, Захарий Габашвили и другие. Там же похоронен Вахтанг VI, Теймураз II, Тимофей Габашвили, Гайоз Ректор.

Те же события роднят нас с Москвой и Ленинградом. В ГСЭ подчеркивается, что с середины XVII века в Москве была основана грузинская колония, сыгравшая значительную роль в политическом и культурном сближении грузинского и русского народов. В 80-х годах того же века приехавший в Москву грузинский царь и писатель Арчил II при содействии русских деятелей создал здесь грузинскую типографию и развернул печатное дело. В статье дается длинный перечень имен древнегрузинских писателей, которые жили и творили в Москве вплоть до 30-х годов XVIII века. Среди них был и Давид Гурамишвили, получивший в Москве первое поэтическое крещение. Статья завершается заключительной фразой о том, что литературное наследие грузинской колонии в Москве является значительным вкладом в грузинскую культуру.

В материале о Ленинграде указывается, что грузины, жившие в Петербурге с 30-х годов XVIII века, занимались интенсивной культурной и литературной деятельностью; здесь начала работать грузинская типография, которая в 1736-37 годах выпустила русско-грузинский алфавит. Грузинские писатели, жившие в Петербурге, глубоко изучили русскую и европейскую науку и литературу, творчески освоили и перенесли на грузинский язык наследие многих мыслителей, всемерно содействовали русско-грузинским литературным связям, обогащали родную литературу оригинальными творениями. В статье отмечается, что в первой половине XIX века

в Петербурге возникло научное грузиноведение. Со второй половины того же столетия здесь получали высшее образование многие грузинские деятели, среди которых были и «тергдалеули» — великие грузинские просветители-шестидесятники.

Упомянутое в статье «Ленинград» литературно-общественное просветительское движение «тергдалеули» идет отдельным материалом. В нем отмечается, что, будучи идейными преемниками грузинских гуманистов и просветителей, «тергдалеули» являлись и учениками великих русских и западно-европейских просветителей.

В статье «Миргород» по линии нашей редакции дается справка о том, что в 1741 году на окраине Миргорода группа грузин, в том числе и Давид Гурамишвили, получила имения; с 1760 года он окончательно обосновался в Миргороде, где и создал значительную часть своих произведений. Поэт скончался и похоронен в этом же городе. Упомянуто также, что 1 августа 1949 года в Миргороде на его могиле был воздвигнут памятник. День памяти Гурамишвили вылился в яркий праздник дружбы народов. В городе открыт литературно-мемориальный музей Д. Гурамишвили, имя его носит одна из улиц Миргорода.

Эту же тему освещают соответствующие разделы статей о Давиде Гурамишвили и Дмитро Косарике. В последней отмечается, что украинский литературовед обнаружил в Миргороде могилу Д. Гурамишвили, а также написал обширный научно-литературный очерк «Давид Гурамишвили на Украине». В статье же о великом грузинском поэте сконцентрированы сведения о том, как переплелась его личная судьба с русской и украинской действительностью и как все это преломилось в его творчестве: бегство из лезгинского плена; приют и покровительство русских поселенцев терских прибрежий; прибытие в Москву через Астрахань; присоединение к известной уже нам московской грузинской колонии, зачисление в грузинский пусарский полк и совместная борьба рядом с русскими войсками против Османской империи, Швеции и Пруссии; окончательное обоснование в 1760 году вместе с супругой Татьяной Авалишвили в Миргородском имении, где он собрал все свои произведения в один сборник и переслал в Грузию. Наследие Д. Гурамишвили дошло до нас именно благодаря этому единственному, чудом спасенному автографическому экземпляру. Указано также, что в основу многих своих стихотворений поэт положил лады как грузинских, так и русских и украинских народных песен. Его поэзия — серьезная попытка утверждения европеизма на заре новой грузинской литературы.

С этой последней темой перекликается целый ряд статей, касающихся русских и грузинских писателей.

Александр Грибоедов жил в Грузии в период утверждения новой грузинской литературы; он внес даже некоторый вклад в этот процесс. Его комедия «Горе от ума» впервые была поставлена именно в Грузии, к тому же Грибоедов был постоянным гостем и участником грузинских литературных салонов. Быть может, именно поэтому приобретает большой символический смысл тот факт, что он покоится в пантеоне



грузинских деятелей рядом со своим другом и тестем Александром Чавчавадзе, — на святой для каждого грузина горе Давида. В статье излагается, что с 1822 года Грибоедов работал в Тбилиси. Здесь он сблизился с передовой грузинской общественностью; в 1828 году женился на Нине Чавчавадзе. Был близок с выдающимися представителями грузинской интеллигенции Гр. Орбелиани, С. Додашвили, Георгием Эристави и другими. Читатель узнает из этого материала и то, что с именем Грибоедова связан выпуск газеты «Тифлисские ведомости», открытие уездных школ, попытка основания в Тбилиси публичной библиотеки, открытие «Коммерческого банка». Ему же принадлежит проект восстановления Тбилиси, разрушенного Ага-Магомед-ханом, и план хозяйственно-культурного возрождения Закавказья. Отмечено, что и творчество А. Грибоедова связано с Грузией, где он пишет «Письма путешественника», стихотворение «Там, где вьется Алазань», поэму «Кальянчи», фрагменты неоконченной трагедии «Грузинская ночь», план трагедии «Радамист и Зенобия». Здесь же сообщается, что «Горе от ума», впервые при жизни писателя, было представлено в доме Александра Чавчавадзе, а после — во дворце Романа Багратиони, брата великого полководца Петра Багратиони.

К блестящей плеяде русских писателей, в той или иной мере оказывавшей влияние на процесс развития и утверждения новой грузинской литературы, творчество которых, со своей стороны, тоже подверглось влиянию грузинской действительности и культуры, относились Пушкин и Лермонтов, а также поэт-декабрист Кюхельбекер. В ГСЭ уже подготовлены статьи о Кюхельбекере и Лермонтове.

Грузинскому читателю, кроме всего прочего, предлагается справка о том, что в 1822 году, преследуемый царизмом Кюхельбекер приехал в Тбилиси, где прожил полгода; здесь он сблизился с Грибоедовым, познакомился с выдающимися грузинскими деятелями и писателями, был покорен Грузией, что отразилось и на его творчестве (стихотворение «Судьбою не был я лелеян», поэма «Юрий и Ксения», 1832, и др.).

Теперь о Лермонтове. Царское правительство выслало Лермонтова в Грузию, где, прожив три месяца (с октября по декабрь 1837 г.), он познакомился с деятелями грузинской культуры, с грузинским бытом и устным народным творчеством, произведшими на него неизгладимое впечатление. Грузия стала источником его вдохновения (стихотворения «Грузинская песня», «Дары Терека», «Свидание», «Тамара» и др.). Напомним, что место действия поэмы «Мцыри» — Грузия. Работая с 1829 года над сюжетом «Демона», Лермонтов после ссылки в Грузию коренным образом переработал ранние редакции поэмы. Используя грузинские легенды, он создал привлекательный образ грузинки Тамар. В статье выявлены также конкретные аспекты влияния творчества Лермонтова на грузинскую литературу, в частности, отмечено, что к творчеству поэта большой интерес проявляли грузинские романтики Гр. Орбелиани, Вахтанг Орбелиани, Николоз Бараташвили. Последнего современники называли «грузинским Лермонтовым». Еще более интерес этот возрос в 60-е годы прошлого столетия. Произведения Лермон-

това интенсивно переводили и великие грузинские писатели: Акакий Церетели, Илья Чавчавадзе, Важа Пшавела и другие. В советский период вышел полный перевод его сочинений.

Большое влияние на грузинскую литературу XIX века оказали критическая мысль и деятельность русских революционных демократов. Материалы первых семи томов ГСЭ содержат статьи о Белинском, Герцене и Добролюбова.

В статье о Белинском приведены его слова относительно той большой роли, которую сыграл Кавказ в творчестве великих русских поэтов. В этой же статье сказано, что на трудах Белинского воспитывались целые поколения не только русских, но и иноязычных писателей. Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Нико Николадзе и другие «тергдалеули», как и грузинские деятели последующих поколений, испытывали большое влияние Белинского и творчески подходили к его великому наследю.

В статье о Герцене отмечается, что многие грузинские деятели были не только идейно близки с ним, но и имели личные связи. Среди них названы С. Додашвили (Герцен посетил умирающего Додашвили в ссылке, в Вятке), Н. Николадзе, с которым Герцен поддерживал особенно тесные контакты: по его просьбе Николадзе в 1865 году опубликовал ряд статей в журнале «Колокол». Герцен пользовался особой популярностью среди грузинской учащейся молодежи. В связи с этим приводятся сведения о том, какую большую роль сыграл он в формировании мировоззрения «тергдалеули» и, вообще, в развитии грузинской общественной мысли. Грузинский журнал «Кребули» в 1871 году в своем первом номере опубликовал перевод «Доктора Крупова»: в 1912 году грузинская пресса широко откликнулась на 100-летие со дня рождения Герцена, в 1914 году в газете «Шрома» была опубликована обширная статья о его жизни и творчестве. Напомним, что в тот период даже простое упоминание имени великого революционного демократа строго преследовалось царской цензурой.

Аналогичные сведения приводятся и в статье о Добролюбова, где отмечено, что Илья Чавчавадзе в первом же номере своего журнала «Сакартвелос моамбе» в 1863 году опубликовал собственный перевод статьи Добролюбова «Отец Александр Гавацц и его проповеди»: приводятся данные о переводах стихов Добролюбова на грузинский язык, начиная с 1866 года; указано, что наследие Добролюбова оказало животворное влияние на творчество И. Чавчавадзе, Н. Николадзе и других грузинских деятелей.

Во второй половине XIX—начале XX века и особенно в советский период литературные связи между грузинским и другими братскими народами еще более оживились. У истоков дружбы братских литератур в этот период стояли такие корифеи художественного слова, как Максим Горький, Аветик Исаакян, Владимир Маяковский. О каждом из них в ГСЭ уже подготовлены статьи.

Статья об Ахундове помещена во II томе нашего издания. С 1834 года он жил и работал в Тбилиси, здесь же приобщился к революционно-демократическим идеям, был близок с передовыми людьми того времени, в том числе с высланными на Кав-



каз декабристами. Приводятся уникальные сведения о том, что комедии Ахундзаде отдельной книгой впервые были изданы в Тбилиси: на русском — в 1853-м и на азербайджанском языке в 1859-м году. Напоминается, что первым автором перевода на грузинский язык комедии «Везирь Ленкоранского хана» (1896) был Акакий Церетели. Сразу же после этого комедия была представлена на грузинской сцене.

В статье об Исаакяне подчеркивается, что он был певцом дружбы народов. В стихотворении «Колокол свободы» (1905) посредством образов Казбека и Масиса он передал братство грузинского и армянского народов. В его произведениях «Шакро Валишвили» (1906), «Песня грузинского поэта», «Песня Тамары» (1943), в очерках и письмах преобладает та же тема дружбы армянского и грузинского народов, начиная с древних времен до наших дней.

Многочисленными фактическими данными насыщена статья о Максиме Горьком. В 1891 году он направился на Юг, 1 ноября того же года достиг Тбилиси, начав там работать в Закавказских железнодорожных мастерских, где сблизился с революционным пролетариатом, что сыграло решающую роль в формировании его мировоззрения. 12 сентября 1892 года в Тбилиси в газете «Кавказ» был опубликован его первый рассказ «Макар Чудра». После долгого перерыва, в 1928-29 годах, Горький вновь посетил Грузию. Грузинский народ встретил его с большой любовью: об этих впечатлениях писатель рассказал в своем очерке «По Союзу Советов». В 1931 году, в связи с 10-летием Советской Грузии, Горький прислал письмо, полное любви к грузинскому народу. Показано, какое огромное значение имело творчество Горького для утверждения в грузинской литературе метода социалистического реализма.

В Грузии родился и провел юные годы Владимир Маяковский. Он хорошо знал не только наш народ, но и владел его языком. Впоследствии несколько раз побывал в Грузии (в 1914, 1924, 1926, 1927 годах). Грузинская тематика легла в основу его стихотворений и поэм: «Окна РОСТА», «Владикавказ—Тифлис» (1924), «Нашей молодежи» (1927), «Мексика», «Тамара и демон», «Люблю» и других. В статье подчеркивается, какое влияние на грузинских поэтов — С. Чиковани, А. Мирцхулава, К. Каладзе, И. Абашидзе и других — оказало творчество Маяковского; отмечается, что переводом его произведений занялись в Грузии еще при жизни поэта. В частности, его первый сборник на грузинском языке появился в 1931, последующие были опубликованы в 1933 и 1940 годах. Именем Маяковского названо его родное селение Багдади, где в 1941 году был открыт Дом-музей поэта.

Тут же следует привести и некоторые строки из статьи о Сергее Есенине, где сказано: для Есенина жизнь в Грузии в 1924-25 годах стала источником нового вдохновения; здесь он создал более 30 произведений, которые занимают видное место в его творчестве. Творческое содружество с Т. Табидзе, П. Яшвили, В. Гаприндашвили и другими грузинскими писателями укрепило в нем интернациональное чувство, что

проявилось в стихах «Грузинским поэтам» (1925), «На Кавказе» (1925) и других.

Большим пафосом дружбы пронизана и статья Е. Сванесе Тумаянне; писатель был пламенным защитником дружбы грузинского и армянского народов и этой теме посвятил многие свои произведения — стихотворения «Примирение» (1893), «О Грузии» (1916), «Душа Грузии» (1919), «Поэтам Грузии» (1919) и многие другие.

Во втором томе ГСЭ помещена статья о Евфимие Алексеевиче Болховитинове, которой открывается своеобразный цикл статей о писателях и литераторах, внесших значительный вклад в дело исследования, перевода и пропаганды грузинской литературы на русский и другие братские языки. Можно с уверенностью сказать, что имеющиеся уже в портфеле редакции ГСЭ материалы составляют яркую и впечатляющую картину хроник переводов лучших образцов грузинской литературы, начиная с XVIII—XIX веков.

Болховитинову (1767—1837) принадлежит книга «Историческая картина Грузии с точки зрения положения политического, церковного и учебно-образовательного» (1802), которая в 1804 году была переведена на немецкий и французский языки. Болховитинов был первым ученым, который рассмотрел вопросы грузинского стихотворения. Он же перевел (в прозе) несколько фрагментов из «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели. В статье «Бардтынский Ипполит» дается справка о том, что в 1841-45 годах он белым стихом перевел 142 строфы «Витязя в тигровой шкуре»; это был один из первых переводов поэмы Руставели, опубликованный в петербургском журнале «Иллюстрация» (1845 г., № 6,7) под заглавием «Тариель — Барсова кожа».

Украинский ученый Мыкола Гулак (1822—1899), глубоко изучив грузинский язык, историю и литературу Грузии, систематически публиковал статьи по вопросам грузиноведения. Ему принадлежат рецензии изданной на немецком языке книги Альтера «О грузинской литературе», о грузинском издании средневекового романа «Висрамиани», о переводе на немецкий язык Артуром Лейстом «Витязя в тигровой шкуре». Он же является автором лингвистического исследования «О месте, занимаемом грузинским языком в семье индоевропейских языков».

Константин Дмитриевич Бальмонт в 1913 году в английском переводе М. Уордроп познакомился с «Витязем в тигровой шкуре». Для лучшего восприятия мира Руставели он трижды — в 1914, 1915 и 1917 годах — побывал в Грузии. Изучил грузинский язык. Во многих городах России читал лекции о поэме Руставели. Опубликовал статьи «Ш. Руставели и другие гении мира как певцы любви», «Нива святой Нины», «Руставели», «Привет Кавказу». В 1915-17 годах перевел «Витязя в тигровой шкуре». Это был первый полный поэтический перевод на русский язык бессмертной поэмы Руставели, часть которой была опубликована в 1917 году в Москве, полностью — в 1933 году в Париже, в 1933 и 1937 годах — в Москве



135940  
201033

В статье «Бажан Микола» отмечается, что дружбе народов посвящены его циклы «Грузинские стихи», «Узбекские стихи», «Бориславские рассказы». Здесь же указывается, что в 1937 году он перевел на украинский язык «Витязя в тигровой шкуре», за что удостоен премии имени Ш. Руставели, а также «Давитиани» Давида Гурамишвили (1949), стихотворения Н. Бараташвили, А. Церетели, Важа Пшавела, Г. Табидзе, С. Чиковани, И. Абашидзе и других.

В статье о Павле Наумовиче Беркове дана дополнительная внутритекстовая дефиниция, в которой приводятся сведения о том, что многие годы он был исследователем и популяризатором грузинской культуры; читал в Ленинградском университете курс грузинской литературы; посвятил ряд трудов творчеству Руставели, Важа Пшавела.

Тонким знатоком грузинской литературы был и Виктор Гольцев. Он является автором несколькими книг и свыше 50 статей о многих вопросах грузинской литературы. Составил антологию «Поэзия Грузии»; ему принадлежит монография «Шота Руставели и его поэма», очерки о грузинских писателях XIX века и о современных грузинских писателях.

Особенно большой вклад в перевод грузинской поэзии внес Николай Заболоцкий. В новом переводе он познакомил русского читателя с «Витязем в тигровой шкуре», с произведениями Д. Гурамишвили, Г. Орбелиани, И. Чавчавадзе, А. Церетели, Важа Пшавела и грузинских советских поэтов.

Тема литературных связей многогранна, многопланова и неисчерпаема, как тема дружбы, как и сама дружба. Поэтому трудно в рамках одной статьи всесторонне и полностью осветить все важные вопросы, касающиеся литературных взаимосвязей, переводов и исследований грузинской литературы на языках братских народов. Компенсацией, возможно, послужит простой, и то далеко не полный, перечень тех статей, которые не были упомянуты выше и которые также освещают тему литературной дружбы в ГСЭ. Они касаются выдающихся писателей, переводчиков, исследователей: Василия Абаева, Мухидина Аминзаде, Хамида Арасли, Беллы Ахмадулиной, Семена Бабаевского, Николоза Бараташвили, Абаса Кулиага, Бакиханова, Андрея Белого, Владимира Бенешевича, Хута Берулава, Георгия Бестаути, Александра Бестужева-Марлинского, Петруся Бровки, Юзаса Гранчунаса, Бориса Гапонова, Евгения Евтушенко, Николая Карамзина, Константина Лордкипанидзе, Михаила Луконина, Ивана Новикова, Мамеда Рашима, Мамеда Кулизаде, Александра Межирова, Александра Навроцкого, Низами Ганджеви, Нико Николадзе, Вахтанга VI, Арчила II, Вазеха, Вагифа, а также азербайджанской литературы, Ашуга и ашугской поэзии, «Ашуга-Гариба», Бакинского грузинского театра, дагестанской литературы и т. д. и т. п.

Эти статьи яркими красками ложатся на страницы многостатьевой Грузинской Советской Энциклопедии.

## «ГОРЕ ОТ УМА» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГРУЗИНСКОГО УЧЕНОГО

За 150 с лишним лет, отделяющих нас от создания «Горя от ума» — этого единственного в своем роде, можно смело сказать, уникального творения А. С. Грибоедова, — комедия не переставала привлекать к себе внимание критиков, публицистов, историков и теоретиков литературы, ценителей и почитателей русского художественного слова. О ней создана обширная литература, во много раз превышающая по объему объект исследования. Комедия изучена, что называется, вдоль и поперек. Казалось бы, при таком положении в ней не должно было остаться «белых пятен», неисследованных пластов, неизученных мыслей. И тем не менее, ни один исследователь, посвятивший себя изучению этого блестящего по глубине мыслей и их художественного воплощения произведения, не отважится заявить, что «Горе от ума» изучено целиком и полностью, что оно исчерпано, что о нем нельзя уже сказать ничего нового.

Такая «неисчерпаемость» комедии частично объясняется тем, что ей с самого начала сопутствовала определенная «неясность», можно сказать, «сбивчивость идей», на которую жаловался еще В. Г. Белинский и которая являет собой своего рода загадку, может быть даже литературную мистификацию, позволяющую предположить (естественно, не более), что А. С. Грибоедов — человек ясного, острого и ироничного ума, не чуждый парадоксов — сознательно вложил в свою пьесу мысли и идеи зачастую противоречивые, взаимоисключающие, не поддающиеся и не подлежащие однозначной расшифровке и одноплановой интерпретации, требующие «ключика», чтобы все стало на свои места.

Одной из попыток найти такой ключик к пониманию комедии А. С. Грибоедова, новый подход к ее адекватному прочтению стала оригинальная работа грузинского ученого С. И. Данелиа «О философии Грибоедова», написанная в 1930 году. К сожалению, несмотря на свой — не убоимся этого слова — новаторский характер, а может быть именно благодаря ему, она не привлекла внимания специалистов, не вошла, как принято сейчас выражаться, в научный оборот, на что с понятной горечью сетовал сам С. И. Данелиа в предисловии ко второму изданию работы, предпринятому в 1940 году.



В чем же заключается живизна подхода С. И. Данелии к исследованию бессмертного творения А. С. Грибоедова? Ответ содержится уже в названии работы — «О философии Грибоедова», в самом непривычном сочетании слов «философия» и «Грибоедов», непривычном постольку, поскольку в русском литературоведении давно и прочно утвердилась мысль, что «Горе от ума» — это чисто бытовая комедия, комедия нравов, ставшая сатирической «энциклопедией русской жизни», горько и язвительно высмеивающая пороки и уродства современного ей общества.

Отнюдь не отрицая неоспоримого бытового характера комедии, С. И. Данелиа в то же время считает, что наличие в «Горе от ума» «опрометного бытового массива» никак не исключает его философского содержания, что между этими моментами нет отношения «наоборот», что бытовой материал пьесы Грибоедова «логически может иметь под собой философскую основу»<sup>1</sup>.

Выдвигая гипотезу о философском содержании, вернее, философском подтексте комедии А. С. Грибоедова, С. И. Данелиа руководствуется двумя принципами, последовательно проводимыми им во всех исследованиях, посвященных истории русской литературы.

Первый из них заключается в том, что русская философская мысль развивалась в основном в литературе и через литературу, что русская художественная литература всегда отличалась высоким идейным и философским содержанием, будучи литературой, которая «впитала в себя все богатство русской мысли и главный источник влияния которой был именно во взглядах, распространяемых ею вокруг себя»<sup>2</sup>.

Второй принцип сводится к тому, что А. С. Грибоедов, являвшийся по отзыву А. С. Пушкина «одним из самых умных людей в России», человеком высокопросвещенным, эрудированным, получившим философское образование и ценившим художественные произведения в первую очередь за глубину мысли, не мог не испытать на себе влияния передовой философии эпохи, в частности немецкой идеалистической философии и французского Просвещения, не мог не иметь своего философского мирозерцания, а имея его, не мог, «принимаясь писать наиболее замечательное свое произведение, ограничиться только описанием быта, не вложив в это описание элементов своего мирозерцания...»<sup>3</sup>.

Однако, будучи убежденным в том, что «осмыслить пьесу Грибоедова (т. е. объединить многообразие ее фактов в последовательную систему) можно только посредством предположения, что в основе этой пьесы лежит философская идея»<sup>4</sup>, С. И. Данелиа далек от мысли навязывать Грибоедову свою философскую трактовку произведения, ту или иную философскую

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова.—В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 312.

<sup>2</sup> Там же, с. 309.

<sup>3</sup> Там же, с. 311.

<sup>4</sup> Там же.

концепцию. Обосновывая наличие философской идеи в «Горе от ума», С. И. Данелиа имеет в виду не сформулированную в философских терминах и понятиях и, следовательно, осознанную самим Грибоедовым философскую идею, а философскую идею, объективно вытекающую из содержания комедии и существующую независимо от субъективного замысла ее создателя. «Сознавал ли последнюю (философскую идею — Н. С.) сам Грибоедов или нет, на этот вопрос можно ответить разное, в зависимости, главным образом, от находящегося в нашем распоряжении биографического материала. Однако, как бы данный вопрос ни решался, даже и негативным его решением не устраняется наличие философской концепции в содержании пьесы Грибоедова, так как содержание художественного произведения, понимаемое как его объективный смысл, далеко не исчерпывается тем, что даже лично автор апперцепирует из этого содержания»<sup>1</sup>.

Свидетельством того, что С. И. Данелиа дифференцирует создателя произведения, в данном случае Грибоедова, от созданного им продукта, хорошо понимая разницу между субъективным и объективным, являются такие неоднократно встречающиеся в работе выражения, как «точка зрения пьесы», «литературные антипатии пьесы», «на взгляд пьесы», «пьеса усматривает» и др.

В чем же заключается, по мнению С. И. Данелиа, философская основа, то есть философское содержание, «Горя от ума» и в какой форме, в каком литературном материале находит она свое конкретное выражение? Ученый считает, что основная проблема комедии, о чем свидетельствует уже само ее название, «есть проблема ума, или интеллекта, т. е. проблема вполне философская»<sup>2</sup>.

При том, что в пьесе Грибоедова эта проблема рассматривается в приложении к частному случаю проявления ума в русской общественной жизни, она не только не теряет своего «широкого смысла», но и, будучи выраженной в высокохудожественной, образной, то есть типической, форме приобретает философско-категориальное значение; поэтому к анализу «ума» — этого основного действующего лица комедии — С. И. Данелиа подходит с позиций философского анализа и осуществляет его с помощью соответствующей философской методологии. Он справедливо полагает, что в названии комедии — «Горе от ума» — не только сформулирована основная проблема пьесы, но и дан «окончательный вывод, который обоснован всем содержанием произведения»<sup>3</sup>. Мотивируя свое положение, ученый дает остроумную трактовку названия комедии, основанную на сравнительном анализе двух его вариантов: первоначального — «Горе уму» и окончательного — «Горе от ума». «Горе уму» прежде всего предполагает горе тому, кто является носителем этого ума, его субъектом, то есть «горе интеллигенции в философском (а не только социологическом) зна-

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 311.

<sup>2</sup> Там же, с. 312.

<sup>3</sup> Там же.



чении этого слова»<sup>1</sup>. «Горе от ума» подразумевает горе не только субъекту, но и объекту ума, то есть всем тем, на кого этот ум направлен, с кем он соприкасается. «В первом случае имеется в виду горе только умных людей, во втором же... горе и тех, которые, не будучи субъективно причастны уму, подходят к нему, однако, в отношении объективном»<sup>2</sup>. Таким образом, «Горе уму» имеет более ограниченное по своему объему значение, чем «Горе от ума», и это, по мнению С. И. Данелиа, «прекрасно понимал сам автор: ведь в противном случае не для чего было отказываться от первоначального заглавия пьесы и «Горе уму» менять на «Горе от ума»<sup>3</sup>.

Итак, ум неизбежно причиняет горе как своему субъекту, так и объекту. Понять неизбежность этой причинной связи, считает исследователь, можно только посредством анализа представления об уме, лежащего в основе пьесы, «хотя нет необходимости думать при этом, что представление это преподносилось сознанию Грибоедова в качестве системы отчетливо сформулированных положений»<sup>4</sup>. Несмотря на то, что основным носителем ума и первой его жертвой в пьесе, как известно, является Чацкий, С. И. Данелиа в своем анализе ума как философской категории не ограничивается Чацким, хотя последний рассматривается им не как отдельная личность, а как выразитель настроений целой социальной группы — русской интеллигенции. Ученый считает, что для «выяснения представления об уме, предполагаемого произведением Грибоедова в качестве логической своей основы», не меньшее значение имеет собирательный антипод Чацкого — Фамусов, Софья, Молчалин, Скалозуб и прочие лица фамусовского круга, ибо воплощенная в них «картина общественных нравов и образ Чацкого логически покоятся на одном и том же представлении автора об уме»<sup>5</sup>.

Сравнивая комедию Грибоедова с произведениями русских сатириков XVIII века (Фонвизина, Капниста и др.), С. И. Данелиа приходит к заключению, что если последние ограничивались логически несвязным описанием наиболее доступных внешнему наблюдению отдельных пороков русского образованного общества, в «Горе от ума» Грибоедова дана попытка пойти дальше этого внешнего описания и понять недостатки общества как систему явлений, связанных друг с другом общностью принципа. «Для способа мышления Грибоедова, — пишет С. И. Данелиа, — естественнее всего было вывести принцип системы явлений из общности их причины... И действительно, «Горе от ума» дает понять, что все недостатки русского образованного общества (а стало быть, в своей конкретности и все лица,отягощенные этими недостатками) порождены действием одной общей причины»<sup>6</sup>. Опираясь на материал

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 313.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 314.

<sup>6</sup> Там же, с. 316.

пьесы, а также «на частные высказывания самого автора и общеустановленные положения относительно его исторической эпохи», исследователь формулирует эту общую причину следующим образом: недостатки русского образованного общества представляют собой логическое отрицание достоинств русского простого народа, составляющего фон произведения, «без которого нельзя понять того, что происходит на сцене»<sup>1</sup>.

Таким образом, отрыв русской интеллигенции от народа, определенный С. И. Данелиа как логическое противоречие, приводящее к логическому отрицанию, является источником не только комических ситуаций и комических характеров пьесы, но и источником трагедии, ибо, подробно анализируя античное и современное понимание трагедии как литературного жанра, автор приходит к выводу, что бессмертная комедия Грибоедова есть не что иное, как трагедия, поскольку она построена на противоречиях, в ней действуют противоречивые характеры и неразрешимость этих противоречий приводит в конце концов к трагическому финалу, заключающемуся в нравственном поражении и, следовательно, нравственной гибели героя.

Источник, или объективную причину, этого логического противоречия ученый находит в реальном, или психологическом, противоречии, в реальном отрицании, основой которого является ум в широком смысле слова, то есть знание, просвещение. «Пьеса не могла стать на иную точку зрения уже по историческим основаниям, — пишет исследователь, — так как была написана в эпоху, не успевшую еще до конца изжить влияние рационалистической метафизики, для которой всякое логическое отношение было отношением, установленным через посредство акта познания или суждения... Знание именно и расчленяет или раздробляет... тождественное единство на множество находящихся во взаимном противоречии конкретных... индивидуальностей — такова предпосылка, на которой базируется «Горе от ума»<sup>2</sup>.

Утверждая, что основой и источником реального, а следовательно, и логического противоречия между русской интеллигенцией и русским народом в «Горе от ума» является ум, знание, просвещение, С. И. Данелиа избегает соблазна поставить эти слова в кавычки, придав им тем самым значение «псевдо-», «лиже-», и «обелить» таким образом Грибоедова, приблизив его к современному, положительному пониманию обозначаемых этими словами понятий. «До мысли о том, что основная причина общественных изменений не в уме, не в знании, не в науке и просвещении, — пишет он, — а в чем-то глубже находящемся, произведение Грибоедова не могло прийти уже по историческим условиям своего появления. Поэтому нет ничего несообразного в том, что для объяснения факта личного логического противоречия, под формальным условием которого и выявляются отрицательные свойства фамусовского

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования». Тбилиси, 1977, с. 316.

<sup>2</sup> Там же, с. 318.



кружка, «Горе от ума» не могло не предполагать именно просвещения...»<sup>1</sup>.

С представлением пьесы об уме органически связана проблема, которую условно можно назвать проблемой «премудрого незнания иноземцев». Этой проблеме, достаточно сложной и, на первый взгляд, противоречивой, посвящены самые яркие страницы исследования С. И. Данелиа, отличающиеся строго логической последовательностью положений и неоспоримой обоснованностью выводов. Противоречивость этой проблемы ученый формулирует следующим образом: если «Горе от ума» считает просвещение причиной отрицательных свойств русского образованного общества, то оно должно было бы отрицательно оценивать и само просвещение. Между тем, в пьесе не только нет этой отрицательной оценки, но и есть прямые указания, как бы исключающие саму ее возможность. Во-первых, отрицание полезности просвещения в уста комических персонажей пьесы — Фамусова, Скалозуба, Тугоуховской и других. Во-вторых, сам Чацкий, исполняющий в пьесе функцию резонера, с жаром и воодушевлением защищает людей науки и искусства от неистовства врагов просвещения. Кажется бы, противоречие налицо, при этом противоречие «неужное», не обусловленное внутренней, логической необходимостью, зато осложненное наслаивающимся на него противоречием нового порядка: Чацкий, ополчающийся против мракобесия и невежества, пылко защищающий молодых людей, которые вперяют в науку «ум, алчущий познаний», в то же время проповедует «премудрое незнание иноземцев».

Однако, признавая наличие противоречия, хотя и оговаривая его как противоречие «на первый взгляд», С. И. Данелиа не признает его неразрешимости и, прибегая к логическим умозаключениям, снимает это кажущееся противоречие, освобождая от него пьесу.

Ход его мыслей таков: «... не все то, что говорят комические лица пьесы, можно рассматривать как нечто, абсолютно противоположное взглядам, разделяемым пьесой и ее автором. И в этом следует видеть признак великого художественного достоинства данного произведения, в котором нет ни метафизических злодеев, ни абсолютно добродетельных героев классицистической драмы, нет «антропологов», но есть «портреты», т. е. образы, полные жизненной правды. Временами автор пьесы вкладывает в уста Фамусова свои же собственные принципы, ничуть этим не ослабляя, а, наоборот, еще ярче выявляя его комичность»<sup>2</sup>. Таким образом, нет никаких оснований считать отрицательное отношение к просвещению решительно чуждым идее самой пьесы только по той причине, что оно вложено в уста комических персонажей.

Далее. В том, что горячая защита людей, приверженных науке и искусству, вложена в уста главного героя пьесы, «видят обычно доказательство того, что Грибоедов, считая науку и искусство за абсолютную ценность, признавал их безуслов-

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 320.

<sup>2</sup> Там же.

ное положительное значение»<sup>1</sup>. Однако даже если допустить, что Чацкий — только резонер, высказывающий мнение Грибоедова, тогда как на самом деле Чацкий — живой характер и его мнения не абсолютно тождественны мнениям писателя, то и в этом случае «из его слов нельзя извлечь вывода, что пьеса стоит на точке зрения безусловного признания положительного смысла за наукой»<sup>2</sup>, поскольку Чацкий, с одной стороны, ополчаясь против мракобесия, с другой — прославляет «премудрое незнание иноземцев», в условиях же русской действительности начала XIX века восхваление «незнания иноземцев» было почти равносильно восхвалению «незнания» вообще.

Вот почему одной из главных задач своего исследования С. И. Данелиа считает «задачу синтезировать эти различные высказывания Чацкого и постичь их единство»<sup>3</sup>. По мнению ученого, критика либо уклонялась от этой задачи, либо давала неправильное ее разрешение. Так, например, И. А. Гончаров в своей известной статье «Миллион терзаний» высказывал мысль, что восхваление Чацким «премудрого незнания иноземцев» находится в явном противоречии с несомненной убежденностью того же Чацкого в полезности науки и искусства, на основании чего делал вывод, что это восхваление, как нехарактерное для Чацкого, следует считать случайным, вырвавшимся в момент помрачения сознания, когда Чацкий был «сам не свой» от обуревавших его «терзаний».

С. И. Данелиа убедительно опровергает это положение, доказывая, что «если бы предположение Гончарова было правильно, тогда не только восхваление «незнания иноземцев», но и порицание пренебрежения к родному языку, родным обычаям и старинному русскому платью пришлось бы... тоже признать за нечто случайное и нехарактерное для Чацкого, ибо порицание это высказано Чацким в том же монологе... Между тем порицание пренебрежения к родному языку и родным обычаям является и, по взгляду Гончарова, основным убеждением Чацкого... Все это наводит на мысль, что здесь мы имеем одно из самых выношенных, самых глубоких, а потому и наименее случайных взглядов Чацкого»<sup>4</sup>.

Не согласен С. И. Данелиа и с точкой зрения А. Н. Веселовского, согласно которой Чацкий прославляет «премудрое незнание иноземцев», восставая только против «духа пустого, рабского, слепого подражания» и требуя тем самым развития науки и искусства на национальной русской основе. По мнению А. Н. Веселовского, Чацкий снял противоречие между понятиями европейского просвещения и народных начал русской жизни, и именно в этом аспекте следует понимать «премудрое незнание иноземцев», истолковывая его ограничительно. Возражая А. Н. Веселовскому, С. И. Данелиа категорически отрицает какие бы то ни было основания, позволяющие думать, что Чацкий, а следовательно, и комедия как таковая, и ее ав-

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 323.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 323—324.



тор устранили противоречие между национальной замкнутостью и преклонением перед иностранцами, ибо, по его мнению, «сама проблема, как примирить европейское образование народными началами русской жизни, созрела не без влияния идей Шеллинга и Гегеля и во всей своей остроте встала... перед русской общественной мыслью позднее пьесы Грибоедова. А поэтому приписывать последней вполне правильное решение данной проблемы едва ли возможно без отступления от общей схемы развития русской общественной мысли. Сомнительно, чтобы по историческим условиям своего появления «Горе от ума», не доросшее еще до диалектики, могло устранить противоречие между понятиями европейской науки и русской самобытности, а стало быть, и в интерпретации этой пьесы было бы в методологическом отношении неправильно исходить из априорного предположения, что она сняла это противоречие»<sup>1</sup>.

Таким образом, установив, что «премудрое незнание иноземцев» является для Чацкого не данью случайному настроению, а жизненным принципом и отражает «одну из основных интенций пьесы», поскольку скептическое отношение к знанию, науке, просвещению было весьма распространено в эпоху Грибоедова и последний вполне мог разделять это отношение. С. И. Данелиа вплотную подходит к вопросу: как согласовать с таким пониманием «премудрого незнания иноземцев» остальные высказывания Чацкого, его выпады против преследователей науки и просвещения? Отвечая на этот вопрос, ученый прибегает к психологической аргументации.

Во-первых, нет ничего невозможного в том, что, проповедуя «незнание» как отвлеченный принцип, как идею и будучи убежденным в пагубности просвещения как объективного «зла», Чацкий в то же время субъективно восхищается наукой и искусством, «горячо любит», по выражению С. И. Данелиа, эти высшие проявления духовной жизни человека. Одно отношение не исключает другого. Любовь — чувство сугубо личное, субъективное, обусловленное психологическими факторами — установкой, индивидуальной организацией, условиями воспитания, привычкой — и далеко не всегда поддающееся контролю со стороны ума. Можно глубоко любить кого-то или что-то, искренне восхищаться им и в то же время понимать умом не только недостатки предмета любви, но и пагубность самого чувства. В данном случае мы как раз имеем дело с классическим проявлением того противоречия, которое Грибоедов необыкновенно точно и метко охарактеризовал как «ум с сердцем не в ладу» и которое неизменно сопутствует Чацкому во всех его речах и поступках.

«Во-вторых, и это главное, если хорошо вчитаться в соответствующие места пьесы, то нельзя не заметить, что Чацкий не столько, быть может, восхищается непосредственно наукой, сколько просто защищает конкретно-реальных людей науки от преследования мракобесов... А для того, чтобы защищать человека от преследования, не нужно быть непременно убежденным в его безусловной правоте»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 325.

<sup>2</sup> Там же, с. 327.

Таким образом, «премудрое незнание иноземцев» и мракобесие, по представлению пьесы, — далеко не одно и то же. Если незнание есть простота неведения, или «премудрость», то мракобесие — это отрицание мудрости или глупость, поскольку оно «легкомысленно гоняется за фантомами, отрешенными от сущности действительности»<sup>1</sup>. Мракобесы, гонители просвещения надеются, что можно улучшить русскую жизнь, если сжечь книги, запретить грамоту, расправиться с людьми, стремящимися к знанию. «Но на взгляд пьесы, — говорит С. И. Данелиа, — все это — пустая мечта, бесплодная иллюзия... бред раздраженного воображения», поскольку Фамусовы и иже с ними «не властны над просвещением, над наукой и знанием, как не властно вообще эмпирическое существо над метафизическим принципом»<sup>2</sup>.

Поскольку «с точки зрения пьесы Чацкий представляет собой крайнюю ступень развития ума, достигаемую ее героями»<sup>3</sup>, С. И. Данелиа особенно тщательно анализирует этот образ. Что же представляет собой ум Чацкого не в житейском, даже не в психологическом, а в философском аспекте? По мнению ученого, «в отношении к ближайшей своей среде, то есть к московскому обществу, Чацкий является... такой же антитезой, какую само московское общество представляет собой в отношении к более широкой массе русского народа. Качества, характеризующие Чацкого, являются логическим отрицанием качеств московского общества, и обратно»<sup>4</sup>. Источник этого отрицания заключается в самом Чацком, вернее, в его уме, поскольку уж в ранней юности Чацкий в своем сознании подверг отрицанию московское общество, в котором он родился и вырос, и это реальное, или психологическое, отрицание, совершившееся в уме Чацкого, привело к логическому противоречию между индивидуальным характером героя и окружающей его средой, ибо «индивидуальный характер человека находится в реальной зависимости от ума, знания, просвещения, обучения, и человек... таков, каков его ум, т. е. его мысли или знание, — вот психология воспитания, несомненно предпологаемая пьесой Грибоедова»<sup>5</sup>. И психология эта, с точки зрения С. И. Данелиа, совпадает с интеллектуалистическими воззрениями просветителей XVIII века, «в лице Гельвеция доходивших даже до утверждения, будто обучение может сделать из человека все».

Истати, этому представлению пьесы об уме, как о продукте воспитания и обучения, согласно интерпретации С. И. Данелиа, подчинен и образ Софьи, которая, принадлежа к кругу, оппозиционно настроенному против Чацкого, по своему уму — если, конечно, исходить не из степени ума, а из его ступени, то есть качества — приближается к последнему. Начитавшись французских романов, набравшись из них самых

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 327.

<sup>2</sup> Там же, с. 327—328.

<sup>3</sup> Там же, с. 336.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 337.



16.035940-  
0102.0110333

«завиральных» мыслей о любви и ее идеале, «Софья полупростодушно подставила Молчалина под этот идеал и вместо естественного, простого, ясного, искреннего чувства искусственно взрастила какую-то сложную, туманную, пустую, чахлую егень, которая моментально рассеивается и исчезает»<sup>1</sup>, при первом же соприкосновении с реальной действительностью. Не сердцем любит Софья Молчалина, а воображением, фантазией, умом, что и вызывает трагедию, ссылку героини в саратовскую глушь, то есть опять-таки «горе от ума».

Так же как Чацкий, Софья страдает от ума (заметим, не только от своего ума, но и от чужого — «А все Кузнецкий мост и вечные французы!»), «от желания идти своим особенным путем и не следовать... по столбовой дорожке общепринятых... форм жизни, которые не требуют выбора и необходимости для этого выбора напряжения индивидуальных усилий сознания»<sup>2</sup>. Итак, по мнению исследователя, и Чацкий, и Софья скроены по одной и той же мерке и меркой этой служит представление пьесы об уме.

Тем не менее наличие ума у Чацкого неоднократно подвергалось сомнению в критической литературе. С. И. Данелиа считает, что в основе зачастую противоречивых представлений об уме Чацкого лежит смешение, во-первых, различных психологических понятий ума, во-вторых, этического понятия ума с психологическим, иными словами, неоднозначность критерия.

С. И. Данелиа отличает ум как способность суждения, то есть умение соединять представления в положение по принципу логического тождества, от ума как способности рассуждения, или умозаключения, то есть умения соединять по логическому закону тождества много суждений в единую систему положений. Чацкий, по С. И. Данелиа, обладает способностью суждения, даром схватывать полученные извне впечатления, подводя их под знакомые, готовые, зафиксированные в словах понятия. Однако суждения его «не припнаны друг к другу, между ними нет достаточно тесной логической связи, они не составляют единой и неразрывной системы положений, построенной на общем принципе и свободной от скачков и провалов»<sup>3</sup>.

Чацкий действует под влиянием непосредственных импульсов, реагирует только на то, что у него перед глазами, гиперболизирует частное, конкретное, непосредственно представляющееся, вырывая из сложной ткани действительности отдельные нити и упуская при этом из виду, что нить — только часть этой ткани. Ум Чацкого не выходит за пределы ума фиксирующего, анализирующего, критикующего (но не критического).

«Умный Чацкий не знает, по существу, людей, — пишет С. И. Данелиа, — не знает света и настоящей причины его пороков, иначе негодование его было бы, без сомнения, го-

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн.: «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 333.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 344.

раздо умереннее. Не знает Чацкий даже Софьи... Чацкий не знает самого себя»<sup>1</sup>. И незнание это, которое никак нельзя назвать «премудрым», проистекает от того, что Чацкому недостает ума синтетического, творческого, комбинированного, слишком он для такого ума впечатлителен, слишком, по словам пьесы, «чувствителен» — слишком зависит от непосредственно воспринятого. Ниспровергая устои фамусовского общества, Чацкий представления не имеет, чего же он хочет взамен; он не способен строить, созидать, у него нет положительного идеала, вырабатываемого умением «заглянуть далеко в будущее и увидеть там последствия своей работы. Дара предвидения нет у этого ума, ибо дар этот дается человеку размышлением, рассуждением, рефлексией»<sup>2</sup>.

Не полемизируя прямо с Грибоедовым, утверждавшим, что в его комедии «25 глупцов на одного здравомыслящего человека», С. И. Данелиа всем ходом своих рассуждений убедительно доказывает, что менее всего Чацкий как раз и отличается «здравым смыслом», тем самым common sense, который издавна превозносят англичане, ибо «резкостью, крутостью и прямолинейностью своего ума Чацкий скорее отпугивает окружающих, чем вовлекает их в сферу своего влияния, и поэтому называть его, по примеру Овсяннико-Куликовского, моралистом, учителем и проповедником было бы ошибкой. Учитель и проповедник убеждают и исправляют людей, но кого убедил и исправил Чацкий? Это строптивый ум, которому субъективно не дано победить...»<sup>3</sup>.

Суммируя свои положения, С. И. Данелиа приходит к заключению, что содержащееся в пьесе представление об уме Чацкого совпадает с пониманием ума, характерным для просветителей XVII—XVIII веков, которые, сами обладая преимущественно умом различающим, анализирующим, феноменизирующим, но отнюдь не творческим, синтезирующим и организующим, теоретически пытались доказать, что ум есть только аналитическая функция. Тем самым «Горе от ума» выдает зависимость Грибоедова если не непосредственно от философии Просвещения, то, во всяком случае, от причин или источников, породивших эту философию.

Однако, сходясь с рационалистами эпохи Просвещения в понимании ума, во-первых, как анализирующей и критикующей способности и, во-вторых, как единственной в своем роде причины всех изменений в человеческом обществе, «Горе от ума», по мнению С. И. Данелиа, резко расходится с ними в этической оценке социального и индивидуально-нравственного значения ума. Для рационалистов XVII—XVIII веков ум был фактором и индивидуального и общественного прогресса, залогом счастливого будущего, которое они отождествляли с нравственным совершенствованием как отдельной личности, так и общества в целом.

В произведении же Грибоедова ум, будучи источником

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн. «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 344.

<sup>2</sup> Там же, с. 345.

<sup>3</sup> Там же.



335940  
3301033

мнимых, кажущихся радостей, является в то же время причиной действительного, реального горя, поскольку логическое содержание ума есть анализ, расчленение, разложение, а следовательно, разрушение и гибель. При этом «горе» для Грибоедова, то есть горе как философское понятие, в интерпретации С. И. Данелиа есть не относительное зло, которое, заключаясь в разрушении и гибели эмпирического мира, тем самым возрождает его к жизни на новых, высших началах, а зло абсолютное, то есть позитивно-реальный мрак, позитивно-реальное небытие. «Что всякое конкретное разрушение есть созидание нового, хорошего — это было открытием диалектической философии, до которой пьеса Грибоедова не доросла, не имея для этого исторических предпосылок»<sup>1</sup>.

Расхождение между просветителями и Грибоедовым в оценке нравственно-этического значения ума С. И. Данелиа объясняет историческими причинами. «...Между рационалистами XVII—XVIII столетий и Грибоедовым, — пишет он, — возвышалась огромная вершина Великой французской революции. Рационалисты восходили к этой вершине, Грибоедов же перевалил ее (по крайней мере хронологически и субъективно). Рационалисты пребывали... в сфере господства стихии разрушения и критики эмпирически существующего, так как это... существующее было дореволюционным, от средневековья унаследованным и историей уже осужденным. Для Европы же эпохи Грибоедова данное было пореволюционным... требовавшим не разрушения, а пополнения и систематизации. Отсюда ясно, что ум, понятый как начало разрушения, для идеологов XVII—XVIII столетий не мог по социальной закономерности явлений не быть нравственно-хорошим фактором; в представлении же Европы эпохи Грибоедова...ум этот стал фактором нравственно-дурным»<sup>2</sup>.

Таким образом, пьеса Грибоедова вплотную подошла к задаче преобразования понятия ума и замены представления о нем как о факторе разрушения каким-то новым представлением, позволяющим сменить нравственно-отрицательную оценку на нравственно-положительную. Однако «Горе от ума» не сумело по историческим причинам не только справиться с этой задачей, но и субъективно осознать ее, не будучи в состоянии примирить свое представление об уме с условиями послереволюционной европейской жизни и так и оставшись в зависимости от просветительского понятия ума.

Эта безнадежность оценки объективного значения ума особенно ярко проявилась в образе Чацкого. Отрицая фамусовскую среду, к которой он принадлежит по рождению и воспитанию, Чацкий является, по выражению С. И. Данелиа, «отрицателем отрицания», поскольку само фамусовское общество является отрицанием более широкого народного начала. Однако это не то диалектическое отрицание отрицания, которое в результате приводит к утверждению, являясь необходимым звеном развития по спирали, развития нового, более со-

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн. «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 362.

<sup>2</sup> Там же, с. 354.

вершенного. Отрицание отрицания мыслится здесь <sup>не как</sup> преодоление отрицаемого, а «лишь как новый конкретный факт отрицания, только углубляющий раз начатый процесс разложения и гибели. Отрицание отрицания есть для пьесы не снятие... а уничтожение, не диалектическое «Zurückgreifen», а движение... по прямой линии в раз начатом направлении»<sup>1</sup>.

Именно отсюда, по мнению ученого, из того, что пьесе чуждо диалектическое понятие синтеза или примирения противоположностей, и проистекает отсутствие в ней положительного идеала. Художественно верно изображая эмпирическую действительность, предполагая своим «крайним результатом» критику (понимаемую как анализ и отрицание) эмпирически воспринятого, пьеса Грибоедова не содержит никаких намеков на способ преодоления этой критикуемой действительности, на преобразование ее в сторону идеала.

Отсутствие в пьесе положительного идеала проистекает «не от того, что у Грибоедова не хватило художественного умения изобразить, чем кончил Чацкий (поскольку именно Чацкий по логике вещей должен был оказаться носителем положительного идеала пьесы. — Н. С.), а от того, что Грибоедов был убежден, что он кончил ничем (разрядка наша. — Н. С.)»<sup>2</sup>.

Итак, С. И. Данелиа считает, что пьеса Грибоедова вышшеается на обширном философском мировоззрении... и несмотря на всю свою художественную объективность... выдает начала, по которым можно проникнуть в это мировоззрение, чтобы облечь его в отчетливые формулы»<sup>3</sup>.

Излагая причины, побудившие его взяться за философскую интерпретацию гениальной комедии Грибоедова, С. И. Данелиа писал: «...Ни одно художественное произведение не может считаться вполне изученным, если точно не выяснено содержание взглядов, нашедших в нем свое выражение, ибо исследование явления не может быть исчерпанным абсолютно, пока остается точка зрения, которая еще не была применена к его изучению (разрядка наша. — Н. С.)»<sup>4</sup>.

Исследование ученого действительно содержит совершенно новую, никем еще и никогда «не применявшуюся» точку зрения, и в этом — даже если не все положения ученого можно считать безоговорочно приемлемыми — его неоспоримое научное значение.

<sup>1</sup> С. И. Данелиа. О философии Грибоедова. — В кн. «Философские исследования», Тбилиси, 1977, с. 373.

<sup>2</sup> Там же, с. 363.

<sup>3</sup> Там же, с. 379.

<sup>4</sup> Там же, с. 308.



Анна АХМАТОВА

# „Вот она, плодоносная осень!“

Творческое наследие Анны Андреевны Ахматовой велико и разнообразно. Более 10 лет прошло со дня ее смерти, но кажется, что поэт и не расставался со своими читателями. Новые книги, тираж которых превысил миллион экземпляров, публикации в периодике стихов и прозы значительно расширили наше представление о диапазоне ахматовского творчества. «Вот она, плодоносная осень!» — так начинается одно из последних, прощальных стихотворений Анны Ахматовой. И можно сказать, что вся ее посмертная судьба — «плодоносная осень», дарующая читателям все новые удивительные создания ахматовского гения.

Публикуемые стихотворения — из той части архива А. А. Ахматовой, которая хранится в Отделе рукописей и редких книг Государственной Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Пользуемся случаем, чтобы выразить нашу благодарность работникам архива за предоставленную возможность познакомить читателей с этими стихами.

\* \* \*

Прокаженный молился...

В. Брюсов.

То, что я делаю, способен делать каждый.  
Я не тонул во льдах, не изнывал от жажды.

И с горсткой храбрецов не брал финляндский дот,  
И в брью не спасал какой-то пароход.

Ложиться спать, вставать, съесть обед убогий  
И даже посидеть на камне у дороги,

И даже, повстречав падучую звезду  
Иль серых облаков знакомую гряду,

Им улыбнуться вдруг поди куда как трудно,  
Тем более дивлюсь своей судьбине чудной

И, привыкая, к ней привыкнуть не могу,  
Как к неотступному и зоркому врагу...

Фонтанный Дом  
1941. Январь



Известно, как не любила Анна Ахматова, когда ее называли поэтессой. Данное стихотворение (публикуется в сокращении) — одно из немногих, написанное от имени Поэта. Оно создано в ту пору, когда Анна Ахматова как бы обрела второе дыхание в стихах, написанных в конце 30-х — начале 40-х годов. Стремление вырваться из привычных представлений о ней как о поэтессе, замкнутой в узком кругу личных переживаний, диктует, в данном случае, несколько необычную для Анны Ахматовой форму — гражданскую исповедь, с которой поэт обращается к своим современникам.

## ПОЗДНИЙ ОТВЕТ

Белорученька моя, чернокнижница.

М. Ц.

Невидимка, двойник, пересмешник...  
Что ты прячешься в черных кустах? —  
То забьешься в дырявый скворешник,  
То блеснешь на погибших крестах...

Ты кричишь из Маринкиной башни:  
«Я сегодня вернулась домой,  
Полюбуйтесь, родимые пашни,  
Что же это случилось со мной.

. . . . .  
. . . . .  
. . . . .

Мы сегодня с тобою, Марина,  
По столице полночной идем.  
А за нами таких миллионы,  
И безмолвнее шестивия нет...  
А вокруг погребальные звоны  
Да московские хриплые стоны  
Вьюги, наш заметающей след.

Фонтанный Дом — Красная Конница.  
1940, 16 марта.

Стихотворение обращено к поэтессе Марине Ивановне Цветаевой (1892—1941), с которой Анна Ахматова встрети-лась после долгих лет разлуки в 1941 году в Москве, после возвращения Цветаевой из эмиграции. В записной книжке 1962 года Ахматова писала: «Наша первая и последняя двухдневная встреча произошла в июне 1941 г. на Большой Ордынке, 17, в квартире Ардовых (день первый) и в Марьиной роще у Н. И. Харджиева (день второй и последн(ий))».



Марина Цветаева еще в 1916 году посвятила Ахматовой большой цикл стихотворений, который, однако, у Ахматовой тогда стихотворных откликов не вызвал. Возможно, этим объясняется название ахматовского стихотворения — «Поздний ответ». Само это название появилось тогда, когда Цветаевой уже не было на свете. По воспоминаниям современников, Ахматова собиралась прочитать Цветаевой свое стихотворение во время одной из встреч, но по каким-то причинам не решилась.

Стихотворение было написано 16 марта 1940 года, но, как явствует из авторской датировки, работа над ним продолжалась и позже, в квартире на улице Красной Конницы, где Ахматова жила с 1952 года по 1961 год.

Стихотворение «Поздний ответ» входило в план шестой книги стихотворений Анны Ахматовой «Тростник» (1923 — 1940), но отдельным изданием эта книга не вышла, а стихотворение при жизни Ахматовой напечатано не было. Позднее Ахматова включила его в цикл «Венок мертвым», до сих пор полностью не опубликованный.

Имя М. И. Цветаевой в позднем творчестве Ахматовой встречается, по крайней мере, еще дважды: в стихотворении «Какая есть. Желая вам другую...» (1942) и «Нас четверо» («Комаровские наброски») (1961).

\* \* \*

Все, кого и не звали, в Италии —  
Шлют с дороги прощальный привет.  
Я осталась в моем зазеркалии,  
Где ни Рима, ни Падуи нет.  
Под святыми и грешными фресками  
Не пройду я знакомым путем  
И не буду с леонардесками  
Переглядываться тайком.  
Никому я не буду сопутствовать  
И охоты мне странствовать нет...  
Мне к лицу стало всюду отсутствовать  
Вот уж скоро четырнадцать лет.

Москва.

26 сент. 1957 — 7 февраля 1958.

В автобиографической заметке «Коротко о себе» Ахматова пишет: «В 1912 году проехала по Северной Италии (Генуя, Пиза, Флоренция, Болонья, Падуа, Венеция). Впечатление от итальянской живописи и архитектуры было огромно: оно похоже на сновидение, которое помнишь всю жизнь. «Образ «леонардесок» восходит к стихотворению Н. В. Недоброво «Во взгляде ваших глаз, то веском...», опубликованном в журнале «Северные записки», 1913, № 2:

Ах, вас бы подвести к леонардескам  
В музей Пальди-Пеццоли в Милане.

Себя, смотрясь как в зеркала в полотна,  
Вы б видели печальной в половине,  
А в остальных жестокой беззаботно....



ЭБ ИРБ БШ  
ЭЛЕКТРОНИКА

Н. В. Недоброво (1882 — 1919) — поэт и критик, друг Ахматовой, автор одной из лучших статей о ее творчестве.

\* \* \*

Ленинградские голубые,  
Три года в небо глядевшие,  
Взгляните с неба на нас.

1 янв. 1943.

Написано в Ташкенте, где Анна Ахматова жила в 1941 — 44 гг. По содержанию перекликается со стихотворениями из цикла «Ветер войны», многие из которых посвящены ленинградским детям.

\* \* \*

Здесь все тебе принадлежит по праву.  
Стеной стоят дремучие дожди.  
Отдай другим игрушку мира — славу,  
Иди домой и ничего не жди.

Фонтанный Дом.  
1947.

Видимо, должно было войти в цикл «Вереница четверостиший». «Отдай другим игрушку мира — славу» — см. в стих. «Кое-как удалось разлучиться...» (1921):

Я-то вольная. Все мне забава, —  
Ночью Муза слетит утешать,  
А наутро притащится слава  
Погремушкой над ухом трещать.

## ИЗ ЦИКЛА «МАРТОВСКИЕ ЭЛЕГИИ»

### I.

Если бы ты музыкой была,  
Я тебя бы слушал неотрывно,  
И светлел бы мой померкший дух.

Если бы звездой ты была,  
Я в окно глядел бы до рассвета,  
И покой бы в душу мне вошел.



Если б ты была моей женой,  
Сразу б я тебя возненавидел,  
Проклял трижды и навек забыл —  
И безмерно счастлив был с другою.



\* \* \*

Но она не это и не то,  
И не третье...  
Что же делать с нею?

26-ое.

Незавершенное стихотворение из несостоявшегося цикла. Нам известна лишь одна «Мартовская элегия» (1960). К этому времени можно предположительно отнести датировку публикуемого стихотворения. Автограф — на отдельном листке, без указания года и месяца.

\* \* \*

И любишь ты меня, всю жизнь меня, меня одну.  
Да, если хочешь знать, и даже вот такую.  
Пусть я безумствую, немотствую, тоскую,  
И вечная разлука суждена...  
Ты мне не обещал, и мы смеялись оба.

Незавершенное стихотворение. В автографе датировка отсутствует. По содержанию можно предположительно отнести к концу 50-х — началу 60-х годов, когда тема неиссякаемой духовной связи двух людей нашла у Ахматовой выражение в стихотворении «Самой поэме» и особенно в пьесе «Пролог, или Сон во сне».

## ИЗ ТРАГЕДИИ «ПРОЛОГ»

Говорит она:

С каждым разом глуше и упорней  
Ты в незримую стучался дверь,  
Но всего страшней, всего позорней  
То, что совершается теперь.  
Даже эта полночь не добилась,  
Кто возлюбленная, кто поэт,  
Не погибла я, но раздвоилась,  
А двоим нам в мире места нет.

Говорит он:

Ты жажда моя, а она утоление,  
Бессонница ты, сновиденье она,  
В тебе умирание, ужас забвения,  
В ней все, что зовется на свете Весна.





Отовсюду на меня глядела,  
Отовсюду ты меня звала,  
Мне живым и мертвым это тело  
Ты, как жертву Богу, отдала.  
Ты одна была моей судьбою,  
Знала, для тебя на все готов,  
Боже, что мы делали с тобою,  
Там, в совсем последнем слое снов!  
Кажется, я был твоим убийцей  
Или ты... Не помню ничего.  
Римлянином, скифом, византийцем,  
Был свидетель срама твоего.  
И ты знаешь, я на все согласен,  
Прокляну, забуду, дам врагу,  
Будет светел мрак и грех прекрасен,  
Одного я только не могу —  
То, чего произнести не в силах,  
А не то что вынести, скорбя,  
Лучше б мне искать тебя в могилах,  
Чем чтоб вовсе не было тебя.  
Но маячит истина простая:  
Умер я, а ты не родилась...  
Окровавленная и пустая,  
Но она должна быть — наша связь.

[1960-е годы]

## ИЗ «БОЛЬШОЙ ИСПОВЕДИ»

### ВСТУПЛЕНИЕ

Позвольте скрыть мне все: мой пол и возраст,  
Цвет кожи, веру, даже день рождения  
И вообще, все то, что можно скрыть.  
А скрыть нельзя — отсутствие таланта  
И кое-что еще, остальное ж  
Скрывайте на здоровье.  
Довольно нам таких произведений,  
Подписанных чужими именами,  
Все это нашим будет и про нас.  
А что такое наше? и про что там?  
Ну слушайте однако.  
И эта нежность не была такой,  
Как та, которую один поэт какой-то  
В начале века назвал настоящей  
И тихой почему-то. Нет, ничуть —  
Она как первый водопад звенела,  
Хрустела коркой голубого льда  
И лебединым голосом молила,  
И на глазах безумела у нас.  
Все было очень чинно и достойно:  
Двадцатый Век, Москва, весны начало,  
Друзья и книги, и в окне — закат.



Нам бы тогда же сделаться врагами,  
Почувствовав, что что-то здесь неладно,  
Но почему-то мы не догадались  
И пропустили время — ерунда.  
Такое ли еще бывало в мире,  
А, впрочем, я не знаю. Не из ада ль  
Повеял ветер или дуновенье  
Волшебное вдруг ошутили мы.  
Все кончено. Корабль идет ко дну.  
И маски прочь — и я с тобой в плену.  
Еще я слышу свежий клич свободы,  
Мне кажется, что вольность мой удел,  
И слышатся «сии живые воды»  
Там, где когда-то юный Пушкин пел.  
Мы, помнится, готовы были оба  
Терпеть неожиданные дары Судьбы  
Как надлежит и с твердостью спокойной,  
А может и насмешливо чуть-чуть.  
Но умереть от нежности друг к другу  
Боялись мы — и этот страх все рос  
И постепенно заполнял пространство,  
Которое и так неодолимо  
И траурно лежало между нами...  
И пересечь которое, пожалуй,  
И в голову нам не могло прийти.  
А рядом громко говорила Федра  
Нам, гордым и уже усталым людям,  
Свои невероятные признанья,  
И «больше не читавшая» Франческа  
О первенстве заботилась своим.  
Я понимаю, как все это сложно,  
Но все же попытайся уцелеть.  
Так вот когда с тобой беда случилась.  
Беда случилась — ты ее познал.  
Теперь ты знаешь, что ни с чем на свете  
Ее нельзя сравнить и утолить  
Ту жажду, что приходит раз в столетье,  
А может быть, и реже, бедный друг.  
Ни ветрами свободных океанов,  
Ни запахом тропических лесов,  
Ни золотом, ни водкою кабацкой,  
Ни шкиперским крепчайшим коньяком,  
Ни музыкой, когда она небесной  
Становится, и нас уносит ввысь,  
Ни даже тою памятью блаженной  
О первой и несознанной любви,  
Ни тем, что люди называют славой,  
За что иной согласен умереть.  
И только мы с тобою знаем тайну,  
Как утолить ее, но мы не скажем



Под злою пыткой и друг другу даже,  
Особенно друг другу. — Замолчи!

[1962—1963]



Стихотворный монолог «Говорит он» («Оттого, что я делал с тобою...») был частично опубликован в книге «Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы» (Библиотека поэта), Л., 1976, с. 336, но по другому источнику и с разночтениями. Мы впервые публикуем его полностью по рукописи «Пролог (Сон во сне), 1965», хранящейся в ОР ГПБ, ф. 1073, ед. хр. 242.

В составе рукописи «Пролога» находятся фрагменты незаконченного произведения, которое называется «Большая Исповедь». Судя по датировкам отдельных отрывков, Ахматова работала над этим стихотворением или, вернее, небольшой поэмой в начале 60-х годов. Сохранились только черновые автографы, которые объединены нами в одно целое по смыслу.

Публикация и комментарии  
Михаила КРАЛИНА

## ПОПУЛЯРИЗАТОР Л. Н. ТОЛСТОГО

18 апреля 1895 года в Брюссельской вечерней газете «Supplement Au Soiku» («Приложение к вечеру») на французском языке под заглавием «Новый рассказ графа Л. Толстого «Хозяин и работник» была напечатана статья, автором которой является Иван Мартынов.

Это — один из псевдонимов Николоза Дмитриевича Кипиани, известного в Европе последней четверти прошлого столетия ученого-филолога, полиглота, профессора бельгийских университетов Брюсселя и Монсо, общественного деятеля Бельгии.

Полагаю, что статья эта и его автор не известны толстоведам.

К такому выводу привело ознакомление с целым рядом библиографических трудов о Л. Н. Толстом, в которых не упоминаются названная статья и его автор. Вот основные из этих источников: Булгаков Ф. И. «Граф Л. Н. Толстой и критика его произведений русская и иностранная», СПб, 1899 г.; «Граф Л. Толстой в литературе и искусстве» (подробный библиографический указатель русской и иностранной литературы о графе Л. Н. Толстом), составитель Юрий Битовт, Москва, 1903 г.; «Библиографический указатель творений Л. Н. Толстого», составитель А. Л. Бем, 1926 г.; «Библиография литературы о Л. Н. Толстом (1917 — 1958)», 1960 г. и эта же книга (1959 — 1961), издания 1965 г.; «Л. Н. Толстой в иностранных переводах, библиография», Москва, (Книжная палата СССР), 1961 г.; Масанов «Словарь русских писателей, ученых и общественных деятелей», Москва, I—II, 1948.

Есть и еще несколько библиографических трудов (лично мной не просмотренных), упоминаемых во вступлении к «Библиографии литературы о Л. Н. Толстом». Будь настоящая статья помещена хоть в одном из них, она попала бы и в указанную книгу.

Но прежде чем обратиться к тексту литературно-критической статьи Н. Кипиани в переводе на русский язык, приведу, на мой взгляд, веские доводы, подтверждающие идентичность личности Ивана Мартынова и Н. Кипиани, выступавшего в брюссельской прессе под несколькими псевдонимами. Вот они—«Ветнинвари», созданный на основе начальных букв дочерей Н. Кипиани, «Иван Иванович Иванов» («Литературули матиане», кн. I — II, 1940, статья Э. Габашвили «Четыре встречи»), «Мужик», под



которым два месяца подряд газета «Аугога» («Аврора»), выходящая в Париже (газета «Цнобис пурцели», 1905, 2 июня, № 2834, с. 2), публиковала статьи Н. Кипиани; «Иван (Жан) Мартынов».

Профессор Брюссельского университета известный физиолог Ж. Йотейко в предисловии к книге Н. Кипиани «Грузия, две великие грузинки — царица Тамар и царица Кетеван», напечатанной на французском языке в 1905 году, пишет: «...После... заболевания воспалением легких 1 мая 1905 года скончался Ветнинвари, настоящая фамилия которого Николоз Кипиани, известный брюссельскому обществу под псевдонимом Жан Мартынов».

Я, свидетельница последних минут его жизни, получила согласие его дочери и моей лучшей ученицы и друга Варо на помощь в восстановлении характера и некоторых черт жизни этого великого человека, писателя и профессора. Каково же происхождение псевдонима «Ветнинвари»?

Вот что пишет мне сам автор в отношении этого псевдонима 12 марта 1905 года:

«Глубокоуважаемая и дорогая мадемуазель!

Я стараюсь передать в моем труде по Вашему доброму желанию сведения о прошлом Грузии и о ее двух, великих грузинках... Что касается моего псевдонима, в нем я не вижу ничего, кроме желания приятного. Ветнинвари значит: Я, Вега, Нино, Варя (имена трех моих дочерей) и к тому же сладостно обозначает: «Я существую» (по-грузински).

После долгих раздумий я решил посвятить этот труд моим трем дочерям, внучкам Дмитрия Кипиани, трем созданиям, которых я одинаково люблю, и эта любовь для меня вечна.

Ваш верный Жан Мартынов».

Из этой выдержки видно, что Н. Кипиани и И. Мартынов — одно и то же лицо. Французское же имя Жан, как известно, соответствует русскому — Иван.

Когда Н. Кипиани касался русской темы, он подписывался «Иван Иванович Иванов» (под этим именем его знали в Брюсселе профессора и учителя русского языка и литературы), или же «Иван Мартынов», когда же бывал во французском обществе, именовал себя «Жаном».

Теперь приведу краткие биографические данные Николоза Дмитриевича Кипиани (1846 г.). Он был старшим сыном известного грузинского писателя и общественного деятеля Дмитрия Ивановича Кипиани.

В 1865 году, будучи студентом первого курса юридического факультета Петербургского университета, Николоз Кипиани знакомится с русскими революционерами-демократами 60-х годов прошлого столетия и начинает активную революционную деятельность.

С 1867 года вместе с другими студентами создает политическую организацию «Касса грузинских студентов», направленную против самодержавия. Это было не только грузинское, но и интернациональное объединение студентов: «Касса, организованная Кипиани и его товарищами, была одной из попыток восстановления той студенческой корпорационной организации, которая в русских университетах существовала еще в первые годы царствования Александра II и которая была уничтожена лишь после того, как в 1861 г. правительство запретило всякие студенческие сборы, суды, библиотеки,

кассы взаимовспомогательные и т. д. Организаторы кассы мечтали объединить студентов не только Петербурга, а и студентов всей России»<sup>1</sup>.

Вооруженный идеями прогрессивных мыслителей своего времени Сен-Симона, Прудона, Герцена, Чернышевского, Добролюбова и других, хорошо знающий французскую революционную литературу, Н. Кипиани переводит на русский язык их произведения и снабжает ими организацию, распространяет их среди студентов. Первым, в 1866 году, он перевел на грузинский язык «Марсельезу» и распространил ее среди студентов. При этом следует отметить, что история перевода гимна на русский язык и распространение его в России начинается с 80-х годов прошлого столетия (см. БСЭ, т. 26, с. 381)<sup>2</sup>.

В студенческие годы Н. Кипиани печатается в русской прессе, чаще всего в «Петербургских ведомостях» Корша.

Н. Кипиани, деятельность которого проходила в эпоху белого террора в России, грозившего опасностью репрессий нелегально действующим студентам, тоже не избег их. Он был арестован дважды: 28 сентября 1868 года (через несколько дней после хлопот отца был освобожден под расписку) и в 1869 году за активное участие в студенческих волнениях. На этот раз помочь ему не удалось. Исключенный из университета с лишением права поступления в университеты, находящиеся в пределах Российской империи, Н. Кипиани ссылается на родину с разрешением работать только в Кутаисской губернии.

В 1870 году, после безрезультатных попыток получить разрешение на поступление в университет, он начинает работать адвокатом в Кутаиси, где занимается не только юридической практикой с позиций демократических принципов нового времени, но и общественной, писательской и публицистической деятельностью, распространяет революционно-демократические идеи в Грузии.

В 1887 году Н. Кипиани постигло огромное горе — был убит его 70-летний отец, находившийся в ссылке в Ставрополе. Тяжело заболев под влиянием этого, он уезжает на лечение за границу, где и остается навсегда. Живя в Бельгии, Н. Кипиани становится профессором филологии университетов в Брюсселе и Монсо.

В Брюссельском университете первым в истории он создает в Бельгии «*Serle Poluoelote*» («Общество языков»), руководит там кафедрой русского языка и литературы, одновременно ведя эти предметы в университетах и в других учебных заведениях. После его смерти этой кафедрой руководит его дочь Варвара, «первая грузинка-физиолог»<sup>3</sup>.

Отмечая заслуги Н. Кипиани в пропагандировании русского языка в Бельгии, газета «Русские ведомости» писала после его кончины в мае 1905 года, что он «состоял преподавателем нашего

<sup>1</sup> Б. Козмин «Революционное подполье в эпоху белого террора», 1929, с. 23.

<sup>2</sup> П. Ратиани «Из истории революционной деятельности грузинских шестидесятников», 1966.

<sup>3</sup> Журн. «Советское здравоохранение», 1972, № 8, с. 79. Дж. Корчилава «Первая грузинка-физиолог Варвара Кипиани».



языка в нескольких учебных заведениях, научил нашему языку целое поколение бельгийцев»<sup>1</sup>.

К сожалению, его деятельность в области русской филологии еще не изучена, хотя труды и статьи Н. Кипиани по русской и грузинской филологии и истории, статьи публицистического и политического характера печатались в прессе Парижа, Брюсселя, Петербурга, Тбилиси и других городов.

Н. Кипиани первым организовал в Бельгии также два общества феминистов: «Лига защиты права женщин» и «Общество улучшения положения женщин»<sup>2</sup>. Он посвятил этому делу труды, отдельные книги, статьи и письма (часть из которых нами изучена).

До последних дней своей жизни Н. Кипиани был тесно связан с родиной, следил за ее культурной, в частности, литературной жизнью, изучал и анализировал все новинки литературно-художественных образцов и знакомил с ними студентов на своих лекциях, а также через прессу — более широкие круги читателей Бельгии и Европы.

Одним из примеров, свидетельствующих о популяризации нашим соотечественником русской литературы за рубежом, является и его статья «Новый рассказ графа Л. Толстого «Хозяин и работник»»<sup>3</sup>.

Это — своего рода вольное переложение содержания толстовского рассказа, специально предназначенное для бельгийцев. Но в то же время благодаря комментариям и выводам работа эта носит и критический характер. Знаменательна та оперативность, с которой ее автор откликнулся на литературные новинки. Без преувеличения можно сказать, что наш соотечественник одним из первых своей статьей от 18 апреля 1895 года известил Европу о выходе в свет толстовского рассказа, появившегося в российской печати в марте того же года.

Дать оценку данной статье Н. Кипиани, проанализировать ее, определить ее место в освоении наследия великого писателя — задача специалистов. Наша же цель — значительно скромнее: дать соответствующую информацию на этот счет.

Писатель Н. Страхов, которому Л. Толстой посылает рукопись рассказа для корректуры, 29 января 1895 года писал его автору: «...Тайна смерти — вот что у Вас бесподобно. До сих пор я, впрочем, не встречал читателей, которые бы умели это вполне оценить... Душевное смягчение и его смысл — только у Вас это можно найти»<sup>4</sup>. Такова самая первая оценка рассказа Толстого.

А вот что пишет Н. Кипиани: «В долине, покрытой морем снега, ночью, медленно умирают два человека, хозяин — богатый, счастливый человек и его работник Никита, вечно голодный, дрожа-

<sup>1</sup> Газ. «Русские ведомости», 1905, 20. V.

<sup>2</sup> Газ. «Цнобис пурцели», 1905, 2. VI, № 2834, с. 2.

<sup>3</sup> «Хозяин и работник» во второй половине 1895 г. был переведен на французский язык и напечатан во французском журнале «Revue hebdomadaire» (см. «Граф Л. Толстой в литературе и искусстве. Подробный библиографический указатель», 1903, с. 242).

<sup>4</sup> Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого (1891—1910), Москва, 1960, с. 165.

щий от холода, всегда в лохмотьях, пьяница. Вот и вся трагедия. Но какая трагедия!

Читая, вы живо воспринимаете, что перед вами происходит нечто ужасное, что в том, что перед вами происходит, нечто ужасающее, что в том, что представляется вашему воображению, что развертывается сюжетом, заключается великая и страшная тайна: «Смерть».

Как видим, оба автора независимо друг от друга и почти одновременно находят в рассказе один и тот же «бесподобный», «ужасающий» момент — тайну смерти и оценивают рассказ с точки зрения этого момента, подчеркивая ту силу мастерства, с которой писатель это делает.

Эту тайну в произведениях Толстого отмечают и считают ее сильнодействующим художественным моментом критики как дореволюционного, так и послереволюционного периода, а также современные.

Далее Н. Кипиани дает характеристику героев рассказа — бедного работника Никиты и богатого Василия Брехунова — в ходе которой выявляет мысль, представляющуюся ему важной. Это позволяет нам судить о его позиции в данном вопросе.

Так, например, несмотря на то, что Н. Кипиани не критикует Толстого-моралиста, ищущего в просвещении выход из тех кабальных условий, в которых оказались крестьяне, в конце своей статьи он все же говорит: «И пусть вихри бушуют вокруг нас и погребают нас под снегом—человек, выполняя волю того, кто его ниспослал на землю, свободен и счастлив». То есть, судя по его революционному прошлому, Н. Кипиани прекрасно знает, что Никита и подобные ему крестьяне в царской России совсем не «свободные» и не «счастливые» люди. И для получения отнятой (когда-то подаренной природой) свободы и счастья им нужно бороться и завоевывать их. При таком толковании напрашивается вывод, что автор критической статьи не согласен с идеями Л. Толстого о моральном перевоспитании человека. Если это так, то мы вправе назвать нашего соотечественника первым критиком толстовского рассказа, так как у дореволюционных критиков об этом нет почти ничего.

Если же Н. Кипиани этим говорит, что герои рассказа свободны и счастливы лишь только в осуществлении своих мыслей — Никита тем, что его мысли и дела служат земному хозяину и небесному всевышнему и этим он доволен, а Брехунов, который всю жизнь мошенничал, тем, что перед смертью перестроился морально и спокойно умирает,—тогда он одобряет эту идею Л. Толстого.

Правда, в ряде мест статьи не совсем ясно, что моральное перерождение даст начало лучшей жизни человечества, но создается впечатление, что автор верит в его возможность...

Ниже приводятся лишь фрагменты из рассматриваемой статьи Н. Кипиани, поскольку, как уже указывалось, она содержит в основном подробный пересказ толстовского произведения с целью ознакомления с его содержанием широкого круга читателей Бельгии.

Статья подписана псевдонимом Иван Мартынов.

Джумбер КОРЧИЛАВА



...В долине, покрытой морем снега, ночью медленно умирают два человека: хозяин — богатый, счастливый человек и его работник Никита, вечно голодный, дрожащий от холода, всегда в похмелье, пьяница... Вот и вся трагедия. Но какая трагедия! Читая, вы живо воспринимаете, что перед вами происходит нечто ужасное, что в том, что перед вами происходит, таится нечто ужасающее, что в том, что представляется вашему воображению и что развертывается сюжетом, заключается великая и страшная тайна: «Смерть».

Вы стремитесь проникнуть в эту тайну, вы хотите разгадать эту загадку, а великий писатель вам говорит со спокойствием: «Вскоре мы ее познаем все». Да, мы ее познаем — это истина.

Но мы хотели б ее познать сейчас... но не можем, вот в этом кроется трагедия, и она нас мучает...

...Хозяин и его работник отправились в дорогу в очень плохую погоду: дул ветер со снежными вихрями, что зовется на Руси «метелью». Дважды они теряли дорогу и, стараясь выйти на правильный путь, дважды возвращались в ту же деревню, где их заставляли переждать ночь, но хозяин не соглашался, он боялся опоздать и упустить выгодное дело...

Выехав ночью из деревни, они вновь заблудились и утомленные, разбитые, изнуренные, решили провести ночь в долине...

...На следующий день крестьяне обнаружили двух замерзших. Никита был еще жив, хотя весь оцепеневший.

Никита провел два месяца в больнице. Ему удалили три пальца, другие отошли; таким образом он мог работать и проработал еще 20 лет, вначале как работник, затем — состарившись — как сельский полицейский. Он умер дома. Как этого желал, под святыми иконами с восковой свечой в руках. Перед смертью он попросил прощенья у своей старой жены и простил ее за бондаря. Он попросился с сыном и внуками и умер довольный тем, что освободил от тяготы своего сына и невестку и перешел приличным образом из этой жизни, которая его тяготила, в ту, другую, которая становилась для него от года в год и даже от часа в час все более и более понятной и привлекательной.

Лучше иль хуже там, где проснешься после этой смерти? Был ли он разочарован, иль нашел он там то, что ожидал?

— Вскоре мы все это узнаем!

«Вскоре мы все это узнаем!». Вскоре, но Никита знал все это при жизни. Он, для которого вся жизнь была лишь непрерывной мукой, он был спокоен и знал, что такое смерть, не боясь ее. Всегда, в любой момент он был готов предстать перед ней отважным, не вздрогнув. И все это потому, что он служил здесь, на земле, не только разным брехуновым, но еще и главным образом потому, что его послал в эту жизнь тот, во власти которого он продолжает оставаться, несмотря на смерть. Никита знал все это, верил в это, и смерть его не пугала.

Брехунов также угадал тайну жизни и смерти. Вся жизнь его протекала в делах наживы, в устройстве личного благополучия. Весь смысл его существования, вся цель его жизни заключалась в этом.

Продать, купить, обмануть, заработать, заставить другого потерять — вот все содержание этого существования. Даже перед лицом смерти, видя, что она здесь, в снежной долине, совсем близко от него, что она сейчас схватит его своими костлявыми, ледяными руками, этот купец дрожал от страха лишь за себя, думал лишь о себе. Этот, — думал он о Никите, — что для него значит смерть? Он не очень цепляется за жизнь, но вот я, слава богу, у меня есть чем жить.

И действительно, Брехунов имел лавки, деньги, дом. Отказаться от этого имущества было тяжело—все это составляло его жизнь и все это его связывало, держало и прикрепляло к жизни. Но каким все это ему показалось ничтожным, жалким, мелким — это имущество, эти подвиги наживы, когда он начал думать лишь об одном: спасти Никиту, согреть его. И лишь в это время он мог сказать себе спокойно и с радостью: теперь я знаю, а что он узнал?

Он узнал, что не в жажде наживы, не в заботах о себе самом и о своем обогащении, но в исполнении воли того, кто нас послал сюда, на землю, зиждется смысл нашего существования...

Эта воля требует, чтобы моя жизнь не отделялась бы от жизни другого, чтоб мое «Я» не преграждало бы путь к «Тебе» — «Никита жив, значит и я живу тоже».

И пусть вихри бушуют вокруг нас и погребают нас под снегом — человек, выполняя волю того, кто его ниспослал на землю, свободен и счастлив.



Тристан ЛАБАРТКАВА

# ПО ЗАКОНУ ПРАВДЫ

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» служит научной основой всей многогранной идеологической деятельности партии. Изменения, происходящие в соотношении сил на мировой арене в пользу социализма, дальнейшее углубление мирового революционного процесса оказывают все возрастающее воздействие на взаимоотношения двух общественных систем. Партия всесторонне анализирует и теоретически осмысливает весь ход этих событий, постоянно развивает и совершенствует на этой основе теорию и практику идеологической работы.

В условиях развитого социализма, углубляющейся научно-технической революции, усложнения идеологической борьбы огромное значение приобретает пропаганда марксистско-ленинской теории, глубокое разъяснение внешней и внутренней политики партии, документов XXV съезда КПСС, новой Конституции СССР, актуальных проблем научного коммунизма, разработанных в трудах товарища Л. И. Брежнева и других руководителей партии.

На основе глубокого научного анализа в этих документах дана характеристика особенностей современного этапа идейного противоборства двух систем, его основных тенденций и направлений.

О многогранной идеологической работе по выполнению решений XXV съезда КПСС свидетельствуют постановления, принятые ЦК КПСС после съезда. Из них в первую очередь следует отметить: «О задачах партийной учебы в свете решений XXV съезда КПСС», «О руководстве Томского обкома КПСС средствами массовой информации и пропаганды», «Об осуществлении Орским горкомом комплексного решения вопросов идейно-воспитательной работы». В этих постановлениях

ях вопросы идеологической работы партии получили дальнейшую конкретизацию и развитие.

Важным звеном в деле расширения идейно-теоретической базы идеологической работы явилось постановление ЦК КПСС «О состоянии и мерах улучшения лекционной пропаганды», которым особо подчеркивается, что лекционная пропаганда должна быть «глубоко научной по содержанию и яркой по форме, непримиримой и наступательной в борьбе с буржуазной, маоистской и ревизионистской идеологией». Эти положения определяют позицию нашей партии именно по тем проблемам, на которых ныне пытаются спекулировать буржуазная пропаганда, помогают решительно разоблачать классовую природу подобных спекуляций.

Для современного этапа исторического развития характерно резкое обострение идеологической борьбы между двумя социальными системами. Империалисты, убедившись в неуклонно возрастающем могуществе сил социализма и демократии, стремятся использовать все новые формы идеологической борьбы с социализмом, оказать психологическое воздействие на широкие народные массы.

Как показали основоположники научного коммунизма К. Маркс и Ф. Энгельс, передовые идеи на всех этапах развития истории оказывали опромное влияние на развитие общественного сознания и освещали путь к социальным преобразованиям.

Марксистское учение о роли передовых идей в общественном прогрессе далее развил В. И. Ленин. Великий вождь мирового пролетариата учит, что партия должна творчески использовать марксистскую идеологию и принципиально, последовательно бороться против всяческих отклонений от этой идеологии как в теории, так и в практике<sup>1</sup>.

Марксистская теория, отмечал В. И. Ленин, «прямо ставит своей задачей вскрыть все формы антагонизма и эксплуатации, проследить их эволюцию, доказать их преходящий характер... и послужить таким образом пролетариату для того, чтобы он как можно скорее и как можно легче покончил со всякой эксплуатацией»<sup>2</sup>. Достижение этой цели ставит своей задачей созданная Лениным партия нового типа — Коммунистическая партия, осуществляющая неразрывное единство революционной практики и революционной теории.

Идеология, учит В. И. Ленин, есть выражение материальной жизни общества. Она представляет собою единство политических, правовых, нравственных, религиозных, художественных и философских взглядов, духовное выражение основных материальных интересов, экономических условий жизни общества. Следовательно, идеология неизбежно имеет классовый характер. Именно поэтому революционная партия, коммунистическая партия должна обеспечить воспитание масс, их вооружение марксистской теорией. Буржуазная идеология, которая защищает исторически обреченное общество, против-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, с. 39—40.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, с. 340—341.



речит магистральному направлению общественного прогресса. Поэтому ее основной удар направлен против социалистической революции, социалистических стран, против социализма. Если окинуть беглым взглядом борьбу буржуазной идеологии против социалистической идеологии после Октябрьской революции, можно заметить своеобразную диалектику развития этой борьбы, которая на различных этапах существования Советского государства проводилась разными методами и в разных формах. Рассматривая в этом плане идеологическую борьбу за последние 60 лет, можно выделить два основных этапа.

Первый этап длился с момента создания Советского государства до окончания второй мировой войны. В этот период наша партия вела борьбу против буржуазной идеологии, против сил империализма, которые пытались воздействовать на единственное социалистическое государство «с позиции силы». Более того, враг не скрывал своего намерения уничтожить коммунизм путем прямой агрессии. Враждебное отношение буржуазной идеологии к коммунизму не оставляло сомнений даже у людей, малонскушенных в политике.

Второй этап борьбы буржуазной идеологии начинается после окончания второй мировой войны. Продолжается он и поныне, когда дальнейший рост сил социализма, мира и социального прогресса привел к формированию социализма в мировую систему. Правящие круги западных стран остались недовольны результатами второй мировой войны (победой демократических сил во главе с Советским Союзом). Поэтому они особенно усилили борьбу против Советского Союза и социалистических стран в идеологической области с целью (говоря словами Дж. Даллеса) «взорвать изнутри» эти страны. Во взаимоотношениях двух систем возникли условия «холодной войны». Идеологическое обеспечение политики «с позиции силы» остается в своей основе прежним, хотя формы и методы становятся более изощренными. На этом этапе идеологической борьбы можно выделить три периода развития.

Первый период начался сразу после окончания второй мировой войны (речь У. Черчилля в Фултоне) и продолжался вплоть до окончания войны в Корее. На этом отрезке времени буржуазная идеология, империалистические государства сделали все для того, чтобы максимально способствовать обострению «холодной войны», теоретически обосновать необходимость использования атомного оружия против Советского Союза с целью «освобождения» Восточной Европы и «уничтожения мирового коммунизма». В этот период среди теоретиков буржуазной идеологии тон задают буржуазные политические деятели, как У. Черчилль, Дж. Даллес, К. Аденауэр и многие другие, не скрывавшие своего ярого антисоветизма и антикоммунизма.

Второй период начинается с конца первой трети 50-х и продолжается до 70-х годов. В этот период методы борьбы буржуазной идеологии против социализма становятся несколько более разнообразными. Дело в том, что, с одной стороны, военная доктрина империалистического блока усваивает неко-

торые концепции буржуазной идеологии, а с другой стороны, эта доктрина сама воздействует на буржуазную идеологию, вынуждая ее вести теоретическую пропаганду, направленную на создание не только идеологических преград, но и на разжигание локальных войн, с целью ликвидации прогрессивных режимов и экспорта контрреволюции. В этот период многочисленные теоретики упорно обосновывают «законность» ведения таких войн и правомерность использования тактического атомного оружия. Однако в это же время в связи с ростом экономического и военного могущества Советского Союза и других стран социализма среди буржуазных политиков и теоретиков постепенно крепнет сознание того факта, что в атомный век не может быть победителей, что атомная война — самоубийство, и, как об этом писала английская газета «Таймс», «главная надежда не на политических деятелей, дипломатов и военных стратегов, а на ученых, социологов и психологов».

В то же время в самой буржуазной идеологии развивается новое направление, которое переносит акцент на подтачивание устоев социалистического общества изнутри. Теперь эта идеология пытается облачиться в «научные одежды» и замаскировать пороки капиталистического общества. Создается множество теорий — так называемого «индустриального общества», «конвергенции», «народного капитализма», «демократического социализма», — и все они ставят себе целью доказать, что в капиталистическом обществе происходит модернизация, классовый антагонизм сменяется классовым миром, и путем использования рекламы и пропаганды ввести в заблуждение широкие массы трудящихся.

С начала 70-х годов начинается третий период борьбы буржуазной идеологии против сил социализма и прогресса, продолжающийся по сей день. Активная внешнеполитическая деятельность Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства привела к ликвидации обстановки «холодной войны» и к разрядке международной напряженности. Империалистическая политика войны как средство разрешения международных проблем уступила место договоренности, сотрудничеству и сближению. Условия, способствующие ослаблению международной напряженности, вызвали существенное изменение характера идеологической борьбы. Сегодня буржуазная идеология старается выбирать формы пропагандистской работы, непосредственно влияющие на духовный мир человека, учитывает то обстоятельство, что результаты идеологического воздействия проявляются не сразу. Поэтому, прикрываясь различного рода демагогическими лозунгами, они пытаются экспортировать свои идеи в социалистические страны. С этой целью они стремятся использовать расширение культурных связей, внешних экономических взаимосвязей и других контактов между социалистическими и капиталистическими странами. Это говорит о том, что разрядка международной напряженности во многом определяет современную идеологическую борьбу, некоторые особенности которой мы вкратце рассмотрим ниже.



Расширение международных взаимосвязей не ослабляет, а, наоборот, углубляет и расширяет фронт идеологической борьбы, дает ему новый дополнительный импульс и тем самым создает благоприятные условия для широкого распространения коммунистической идеологии, пропаганды идейных ценностей социализма, его богатого и убедительного практического опыта<sup>1</sup>.

Многочисленные формы межгосударственного взаимодействия, как экономическая, торговая, научно-техническая и культурная, приводят к ощутимому росту непосредственных контактов людей, к прямому столкновению жизненных правил, идей, мировоззрений. Создавшаяся обстановка заставляет буржуазную идеологию и пропаганду пересматривать содержание, тактику и методы фальсификации. Поэтому буржуазная идеология пытается использовать ослабление международной напряженности в своих целях, легализировать и узаконивать идеологические диверсии под видом «свободного обмена идеями и информацией», нарушать суверенные права социалистических стран, добиваясь бесконтрольности поведения и перемещения иностранцев на их территории.

Таким образом, они хотят использовать ослабление международной напряженности как одно из средств воздействия на духовный мир людей социалистических стран. В современных буржуазных идеологических диверсиях нет разговора об опупении «отрицании» марксизма, его «устарелости» и «бесполезности». Сегодня они заботятся об «улучшении» социализма, его «либерализации». Профессор Денверского университета Жозеф Корбел в своей книге «Ослабление напряженности в Европе: настоящее или показное?» подчеркивает, что «настоящее ослабление напряженности возможно лишь при условии либерализации коммунистического лагеря». Следовательно, скрывая свои подлинные цели под маской так называемой либерализации, буржуазные идеологи хотят подорвать морально-политическое единство Советского Союза. «Предлоги для них избираются, казалось бы, благозвучные, — говорится в заявлении Советского правительства «О нынешней политике правительства США», — «права человека», «гуманизм», «защита свободы». Но на деле речь идет все о тех же устремлениях подорвать социалистический строй<sup>2</sup>, внушить народу сомнение в ценности коммунистических идеалов. Нельзя также закрывать глаза на тот несомненный факт, что под прикрытием дымовой завесы разговоров о мире и об ослаблении напряженности наиболее реакционные, милитаристские круги западных стран усиливают гонимую вооружений, создают новые средства массового уничтожения — такие как нейтронная бомба, крылатые ракеты; ежегодно США тратят на вооружение 130 миллиардов долларов.

<sup>1</sup> М. Ф. Ненашев. Важная задача идеологической деятельности партии. — Журнал «Вопросы истории КПСС», 1977, № 8, с. 23.

<sup>2</sup> Газета «Правда» от 18 июня 1978 года.

Сегодня в идеологической работе участвуют практически все. Это — область, на которую оказывают влияние не только пропагандисты и журналисты, но и ученые, писатели, работники искусства. Это — сфера, которая требует от каждого человека проявления политической зрелости, нравственной чистоты, классовой принципиальности. Необходимо, чтобы у каждого гражданина сформировалось твердое сознание того, что, чем активнее мы будем противостоять любому проявлению врандесбных идей, тем более необходимо доказывать превосходство наших моральных, мировоззренческих позиций.

**Идеологическая борьба в наши дни приняла глобальный характер. Это, с одной стороны, результат возросшего влияния идей социализма, расширение сферы их распространения, а с другой — одно из социальных последствий научно-технической революции, которая обусловила количественный и качественный скачок в развитии средств массовой информации<sup>1</sup>.** В настоящее время, по данным ЮНЕСКО, в мире насчитывается около миллиарда телевизоров и радиоприемников, что позволяет вовлечь в орбиту идеологической борьбы огромную массу людей. Естественно, что различные социальные системы используют эти средства информации в диаметрально противоположных целях.

«Все инструменты воздействия на умы, находящиеся в руках буржуазии, — печать, кино, радио, — говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде КПСС, — мобилизованы на то, чтобы вводить в заблуждение людей, внушать им представление о чуть ли не райской жизни при капитализме, клеветать на социализм».

Эфир буквально насыщен всевозможными измышлениями о жизни нашей страны, братских стран социализма<sup>2</sup>.

Особенно мощным аппаратом и огромными техническими возможностями располагало информационное агентство США ЮСИА, главной задачей которого был широкий экспорт буржуазной идеологии. Но с 1 апреля 1978 года информационное агентство ЮСИА прекратило свое существование. Вместо него было создано Американское управление информации и культурного обмена — организация, в которую вошли все службы ЮСИА, а также бюро государственного департамента по вопросам просвещения и культуры. Следует учитывать, что это — не простая бюрократическая реорганизация, что она ставит перед собой политические цели и прежде всего — создание сильного государственного аппарата, руководящего всей деятельностью зарубежной пропаганды Соединенных Штатов. В то же время организация призвана координировать работу международных государственных и частных информационных служб по взаимному обмену информацией в области науки, образования и культуры.

Еще в 1968 году координационный комитет Республиканской партии в специальном докладе «Лицо Америки за грани-

<sup>1</sup> Д. А. Волконогов, Идеологическая борьба и коммунистическое воспитание, М., «Знание», 1975., с. 11.

<sup>2</sup> Л. И. Брежнев. Ленинским курсом, т. 3, М., с. 296.



дей» призывал к осуществлению тесной взаимосвязи и координации между государственным пропагандистским аппаратом и частными организациями. В настоящее время в центре внимания пропагандистского аппарата стоит уже не самостоятельная подготовка новой антикоммунистической продукции, а использование новых методов распространения и пропаганды литературы и концепций, состряпанных антикоммунистическими институтами.

В подрывную деятельность против социалистических стран вовлечен также пропагандистский аппарат военных сил империализма. Как пишет сенатор У. Фулбрайт в книге «Пропагандистская машина Пентагона», в «борьбе умов» широко используется 204 радио- и 80 телетрансляционных станций, объединенных в целую пропагандистскую сеть. В Пентагоне пропагандистской деятельностью занято вдвое больше людей, нежели было в свое время в ЮСИА. В то же время каждому работнику разведывательного управления министерства обороны и Центрального разведывательного управления даны конкретные задания по пропагандистской работе. Эта гигантская машина «обработки умов» ни минуты не стоит без дела.

Буржуазные идеологи прекрасно знают, что **главное направление социального прогресса человечества составляет развитие социализма<sup>1</sup>.**

Укрепление мирового содружества братских народов социалистических стран — этого международного союза нового типа, — их последовательная миролюбивая политика, превращение социалистического содружества в самую динамичную экономическую силу в мире, в ведущий фактор мировой политики, их огромные достижения в сфере социально-политического и культурного строительства способствуют росту их авторитета, повышению интереса широких народных масс к опыту реального социализма, перед которым открыты необозримые просторы дальнейшего всестороннего прогресса. Ныне социалистический образ жизни противостоит капиталистическому не как научная абстракция, а во всем богатстве содержания и зрелости форм его проявления в странах социалистического содружества<sup>2</sup>. На этой основе открываются поистине безграничные возможности для дальнейшего широкого распространения в мире марксистско-ленинских идей, для правдивой пропаганды и информации о достижениях и преимуществах нового общественного строя. «Социализм, — отмечал Л. И. Брежнев на XXV съезде КПСС, — уже сегодня оказывает опромное воздействие на мысли и чувства сотен миллионов людей на земле... А завтрашний день, несомненно, даст новые свидетельства безграничных возможностей социализма, его исторического превосходства над капитализмом»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Ф. Ненашев. Важная задача идеологической деятельности партии. — Журнал «Вопросы истории КПСС», 1977, № 8, с. 21.

<sup>2</sup> В. Б. Гордеев, В. И. Плетников. Антикоммунизм — оружие империалистической реакции, М., «Знание», 1975, с. 47.

<sup>3</sup> «Материалы XXV съезда КПСС», с. 27.

Укрепление идеологических позиций социализма, притягательная сила примера социалистических стран вызывают ожесточенное сопротивление империалистических кругов, стремящихся любыми средствами опрадать свои народы от воздействия правдивой информации о социалистических странах; от обратного влияния идей социализма. И это — одна из основных причин антисоветской кампании.

Анализ буржуазной пропаганды, направленной против социалистических стран, показывает, что она нацелена на то, чтобы внедрить в сознание людей общественную пассивность, переключить их внимание на узко личные интересы, внушить им сомнение в истинности наших духовных ценностей.

Буржуазные пропагандисты считают, что систематическое, стереотипное воздействие на сознание людей постепенно изменяет их мировоззрение и жизненные потребности. Известный американский идеолог М. Чукас утверждает, «что систематическая бомбардировка индивидуума желательными пропагандистскими идеями рано или поздно дает плоды. Индивидуум отходит от жизненной реальности, лишается инициативы; умственный крутзор его постепенно стабилизируется. Контроль над поведением индивидуума в конечном итоге переходит из сферы психики в руки пропагандиста». Поэтому сегодня буржуазная пропаганда осуществляет исключительно широкую спекуляцию по вопросам о правах и свободах человека, демократии, образа жизни, общечеловеческих ценностей.

Пытаясь замаскировать уродливость буржуазной демократии, новая администрация Белого дома провозгласила кампанию в «защиту прав человека», возвела ее до официального уровня и придала ей не только идеологический, но и политический характер. Более того, подчеркивается, что эта кампания отражает «новый подход» правительства к международным отношениям. Подняли шумиху о том, что в социалистических странах допускаются нарушения прав человека, преследуются так называемые «инакомыслящие» за их критический образ мыслей, т. е. за политические убеждения. Чтобы разобраться в сути этой кампании, коснемся некоторых методологических вопросов.

Подход к проблеме прав человека, и прежде всего — к центральному вопросу об их реализации в мире, где существуют две антагонистические социальные системы, как и в антагонистическом классовом государстве, неизбежно носит классовый характер. Государство, будучи организацией, осуществляющей волю господствующего класса, в своем подходе к проблеме личных свобод, к реализации прав человека руководствуется интересами именно этого класса. В Советском Союзе, являющемся международным государством, эти права реализуются для всех граждан в самом широком масштабе.

Классовый подход к проблеме прав человека в буржуазном обществе становится особенно очевидным, когда вопрос касается осуществления права на труд. Все буржуазные политико-экономические теории считают не только нормальным, но даже полезным для функционирования капиталистического хозяйства уровень безработицы, составляющий 2—4 процента



всего взрослого населения. Правящая элита даже не задумывается о том, что при подобном подходе право на труд миллионов людей — вопрос их существования, самой жизни. Широко разрекламированная экономическая программа новой американской администрации, если ее удастся претворить в жизнь, приведет к снижению уровня безработицы в стране лишь на полмиллиона человек, тогда как 6—7 млн. безработных она вообще не затронет.

В социалистическом обществе решение проблемы прав человека ставит своей целью реализовать эти права для всех членов общества, прежде всего — на решающих направлениях. Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, выступая на Всемирном конгрессе миролюбивых сил в октябре 1973 г., подчеркивал: «У нас нет оснований уходить от серьезного разговора о правах человека. Наша революция, победа социализма в нашей стране не только провозгласили, но и реально обеспечили права трудящегося человека любой национальности, права миллионных масс трудящихся — так, как этого не смог сделать капитализм ни в одной стране мира»<sup>1</sup>.

Главное содержание новой Конституции СССР состоит в дальнейшем расширении и углублении социалистической демократии, положений о правах и свободах человека. 26 статей Конституции излагают основные гарантированные права советского гражданина (ст. 33—58), причем многие из них впервые включены в мировую практику конституций: охрана здоровья, право выбора профессии, получения жилища и т. д.

В условиях непрерывного расширения путей проникновения враждебной пропаганды особо важное значение имеет воспитание личности в духе коммунистического мировоззрения и вытекающей из него убежденности.

Воспитание советского народа на основе марксистско-ленинского мировоззрения, его идейная закалка — вот единственное средство выработать идеологический иммунитет, способность противостоять духовному натиску буржуазной идеологии. В процессе такого воспитания совершенно недопустимы идейная вялость, слабость мировоззренческих позиций.

Постоянным направлением империалистической пропаганды остается проповедь буржуазного национализма как одного из главных средств подрыва морально-политического единства социалистического общества и дезинтеграции социалистического содружества в целом<sup>2</sup>. При этом подрывные идеологические центры империализма пытаются отождествить национальную политику КПСС с колонизаторской политикой царского самодержавия, представить сформулированные в партийных документах положения о сближении социалистических наций как выражение русификаторской политики, выступают с нападка-ми на политику укрепления дружбы народов СССР, охаивают

<sup>1</sup> Л. И. Брежнев. Ленинским курсом, т. 4, М., с. 337.

<sup>2</sup> М. Ф. Ненашев. Важная задача идеологической деятельности партии.—Жур. «Вопросы истории КПСС», 1977, № 8, с. 27.

сотрудничество и взаимопомощь между союзными республиками, нациями и народностями<sup>1</sup>.

Нерушимая дружба, сотрудничество и взаимопомощь народов СССР изображаются буржуазными идеологами явление «колониального гнета».

Вся лживость подобных утверждений видна хотя бы на примере нашей республики.

С первых же дней Советской власти Коммунистическая партия Грузии возглавила борьбу рабочего класса, трудового крестьянства и интеллигенции республики за восстановление разрушенного народного хозяйства.

Важную роль в развитии экономики республики сыграли ценные указания В. И. Ленина о мерах, необходимых для преодоления разрухи, использования богатых ресурсов и возможностей края.

Правительство Советской России смогло выделить из своего бюджета 750.000 рублей золотом для оказания экономической помощи Грузии. Подлинным примером интернациональной взаимовыручки и пролетарской дружбы явился подарок рабочих Москвы, передавших республике оборудование для Кутаисской суконной фабрики.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» 21 декабря 1972 года говорил: «Наша партия хорошо понимала, что для преодоления всех последствий национального угнетения и неравенства мало принять даже самые хорошие, самые справедливые законы. Надо еще преодолеть экономическую и культурную отсталость ранее угнетенных наций и народностей. Иными словами, мало отметить юридическое неравенство наций, нужно покончить и с фактическим неравенством между ними. Решение этой задачи стало одной из главных политических целей партии»<sup>2</sup>. Широкий размах получило экономическое и культурное строительство. На карте республики появились новые города и районы, железнодорожные пути и автомагистрали. За годы Советской власти построено более 1.200 крупных промышленных предприятий. Грузия покрылась густой сетью школ, дошкольных учреждений, вузов, научно-исследовательских институтов, больниц, санаториев, культурно-просветительских учреждений.

Теперь в Грузии за два дня выпускается продукции больше, чем было выпущено за весь 1920 год.

Неуклонно растет материальное благосостояние трудящихся Грузии. Национальный доход в республике в 1978 году по сравнению с 1965 годом возрос почти в два раза.

В современной борьбе идей пропаганда буржуазной идеологии основывается на дифференцированном подходе к сознанию людей. Точно определяются адресаты воздействия: интеллигенция и молодежь. Подобный выбор не случаен. Во-первых,

<sup>1</sup> М. Х. Халмухамедов. Национальный вопрос в идеологическом противоборстве двух систем, М., «Знание», 1976, с. 22.

<sup>2</sup> Л. И. Брежнев. Ленинским курсом, т. 4, М., с. 49—50.



как известно, удельный вес интеллигенции в социальной структуре социалистического общества быстро возрастает. Как было сказано на XXIV съезде КПСС, «темпы роста научно-технической интеллигенции в последние годы у нас стали превосходить темпы роста всех других социальных групп»<sup>1</sup>. Это — совершенно закономерный процесс, вытекающий из политики партии, направленной на всемерное ускорение научно-технического прогресса, дальнейшее повышение культуры и образования народа.

С другой стороны, советская интеллигенция играет важную роль в развитии культурной, духовной жизни нашего народа. Поэтому буржуазная пропаганда всячески пытается воздействовать на людей умственного труда, на их идейный и нравственный облик. Буржуазные идеологи пропагандируют сегодня идею об особой роли интеллектуалов, что является новым вариантом буржуазной элитарной концепции. Они утверждают, что научно-технический прогресс влечет за собой создание научной и инженерной элиты, которая возьмет в свои руки судьбы развития общества. Поэтому интеллигенции не следует довольствоваться «второстепенными» ролями; необходимо, чтобы она решительно выявила свою «независимость от государственных институтов». У пропагандистов подобных «теорий» и аудитория должна быть подходящей. Поэтому буржуазные пропагандисты особенно настойчиво ищут политически незрелых, морально неустойчивых, беспринципных людей, не обладающих гражданским достоинством и гордостью.

Молодежь составляет вторую большую общественную группу, на которую буржуазная пропаганда стремится оказать влияние. Молодежь до 25-летнего возраста составляет в нашей стране больше половины населения. Известны преданность молодежи нашей Родины делу коммунизма, ее ударный труд на стройках страны. Дерзание в науке и учебе, усердие на военной службе — все это фактически стало нормой жизни нашей молодежи.

Однако если взглянуть на предмет под иным углом зрения, например, с точки зрения идеологической борьбы, мы не можем не согласиться с тем, что молодым людям наших дней не пришлось пройти ту школу классовой борьбы, которую прошли их отцы, приняв участие в войнах, защищая свое социалистическое Отечество, пережить те трудности, которые легли на плечи их предшественников. Социальный и классовый опыт приходит не сразу. Для этого необходимы определенное время и конкретные условия, в которых каждый человек имел бы возможность испытать твердость своих идейных убеждений и гражданских позиций. Поэтому наши идеологические враги стремятся опорочить идеи коллективизма в глазах молодежи, пробудить в ней частнособственнические тенденции и устремления, внушить ей приспособленческую психологию, политическую индифферентность.

В постановлении Центрального Комитета КПСС «О 50-летию ВЛКСМ и о коммунистическом воспитании молодежи» от

<sup>1</sup> «Материалы XXIV съезда КПСС», с. 74.

мечается: «Буржуазные идеологи делают основную ставку на идейное разоружение молодежи, пытаются ослабить ее революционный энтузиазм, обмануть ее классовое самосознание, противопоставить ее старшему поколению, посеять в ней апатичность, скептицизм и чуждые нашему социалистическому обществу привычки, подорвать ее моральные устои». Поэтому при оценке обычаев, взглядов, литературы и искусства, проникающих к нам из-за рубежа, следует исходить из классовых критериев. Мы обязаны помнить, что сегодня классовая борьба ведется на международной арене и касается конкретно каждого отдельного советского человека.

Коммунистическая идеология должна вести борьбу не только с буржуазной идеологией и с ее проявлениями, но и с идеями современного оппортунизма.

Оппортунизм возник в конце XIX — начале XX вв. Основоположителем его признан Э. Бернштейн. Современный ревизионист, французский философ Анжель в своей книге «Эдвард Бернштейн и эволюция немецкого социализма» пишет: «Его (Э. Бернштейна) мы можем рассматривать как антимакиавеллиста, и та или иная критика марксизма после него представляет собой в той или иной форме развитие его идей». И действительно, так называемая «теория конвергенции», которую так широко пропагандирует сегодня буржуазная служба информации, есть не что иное, как возрождение в новых условиях идей Э. Бернштейна, К. Каутского, И. Шумпетера и др. Мы имеем в виду идеи так называемого «организованного капитализма» и «демократического социализма», которые давно уже опровергнуты марксистской наукой и ходом развития общества.

«Конвергенция» — термин физико-биологический. Он означает совпадение, сходжение, а в биологии — приобретение различными организмами одинаковых свойств в одних и тех же условиях существования. Авторы этой теории, по аналогии с биологией, утверждают, что на современном этапе научно-технической революции создала сходную ситуацию, при которой действует закон сближения различных общественных систем. Согласно их воззрениям, в эпоху научно-технической революции, с одной стороны, капитализм путем «самоликвидации» утрачивает свою основную особенность — частную собственность на средства производства, возникает новое общество «изобилия», где классовая борьба уступает место «социальному партнерству». С другой стороны, социализм на этом этапе претерпевает определенное «усовершенствование», что выражается в переходе его от «догматизма» к «либерализации». Председатель Люксембургской коммунистической партии тов. Д. Урбан так охарактеризовал классовую сущность теории «конвергенции» на Московском международном совещании коммунистических и рабочих партий в июне 1969 года: «Предпринимаются также попытки заставить рабочий класс поверить, что если хотя бы немного размягчить марксизм-ленинизм, а в отрицательные стороны капиталистической действительности добавить толику социалистической действительности, то это будет удобоваримо для всех. С научной точки



зрения, это — мешанина идеологических взглядов в распространенной так называемой теории конвергенции, которая политически именуется «туманным социализмом», а на практике для спасения капитализма означает сотрудничество с ним». Так и сегодня в рабочем движении рядом с апологетами буржуазии стоят реформисты всех мастей. Сегодня, так же как и на заре создания нашей партии, на повестке дня стоит вопрос о защите революционной теории от ее оппортунистических искажений. Идеологическая борьба и сегодня протекает между двумя направлениями международного рабочего движения: с одной стороны — революционным, представленным марксистско-ленинскими партиями, с другой — оппортунистическим, представителями которого, как и прежде, являются правые социал-демократы.

Идеологическая активизация современного оппортунизма объясняется целым рядом причин. В первую очередь, она связана с процессом распространения революционных идей в мире, в результате которого на арену политической и идеологической борьбы выступают все новые и новые народные массы. Часто эти массы недостаточно знакомы с вопросами классовой борьбы, и в их движении замечаются элементы мелкобуржуазной революционности и стихийности. Происходящие в мире великие социальные сдвиги — плоды научно-технической революции — по-разному отражаются в сознании каждого человека в зависимости от его мировоззрения. Поэтому не случайно, что оппортунисты многие свои концепции и теории связывают с научным и техническим прогрессом, абсолютизируют его значение и спекулируют при оценке его роли в классовой борьбе. Наконец, современный оппортунизм расширяет и углубляет свою активность при прямой поддержке и поощрении со стороны империалистических кругов, жизненно заинтересованных в проникновении «тройского коня» ревизионизма во все звенья международного рабочего и коммунистического движения.

Ведя борьбу с оппортунизмом, следует иметь в виду, что помимо антимарксистских, антисоциалистических выпадов для него характерны и другие специфические особенности.

Правые оппортунисты чаще всего появляются в экономически развитых странах, где свои нападки на социалистическую идеологию осуществляют обычно под лозунгом необходимости «усовершенствования социализма». Особенно ярко они проявили себя во время известных событий, имевших место не так давно в Чехословакии. Тогда они проповедовали «классовое перемирие», игнорирование постоянной военной угрозы со стороны империализма, пытались любыми средствами дискредитировать марксистское мировоззрение. Программа правых оппортунистов ведет к неизбежной капитуляции дела революции перед реакцией.

Наиболее опасной разновидностью современного оппортунизма является идеология маоизма. Пекинские руководители

<sup>1</sup> Международное совещание коммунистических и рабочих партий, Москва, 1969, изд. «Мир и социализм», Прага, 1969, с. 639—640.

стремятся идеологическими средствами обосновать во внутри-политическом плане милитаризацию общества, замену всех демократических институтов государства военно-бюрократической диктатурой, а во внешне-политическом плане нацеливают все свои силы на борьбу с СССР как «врагом номер один».

Знаменательно, что за последнее время все отчетливее намечается смычка маоистов с наиболее реакционными силами капиталистического мира. Существует определенная закономерность в том, что те, кто объявляют себя ультралевыми марксистами, срывают с себя эту лживую маску и становятся прямыми пособниками империалистов США. Корни китайского милитаризма и апологии войны — это история возникновения маоизма как средства утверждения личной власти Мао Цзе-дуна в КПК и Китае, это «теоретическое» обоснование бредовых планов на мировое господство под флагом «китаизированного марксизма» и превращение маоизма в идеологию и политическую практику последователей Мао; враждебная марксизму-ленинизму, антисоветская, великодержавная, милитаристская сущность маоизма, преславутой «теории» «о трех мирах». На основе анализа событий последнего времени — агрессии против Вьетнама и заявлений не продлевать Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи между СССР и КНР, заключенный 13 февраля 1950 г., заявлений и ноты Советского правительства разоблачается гегемонистский, великодержавный, внешнеполитический курс Пекина, глубоко враждебный по отношению к странам социалистического содружества, делается вывод, что вся внутренняя и внешняя политика китайских лидеров подчинена стремлению осуществить великодержавные гегемонистские планы посредством подготовки и развязывания третьей мировой войны. Не рассчитывая на возможность осуществления своих планов, опираясь на слабый экономический и военный потенциал Китая, пекинские лидеры стремятся создать «ось»: Вашингтон — Пекин, «треугольник» Вашингтон — Пекин — Токио и расширить этот «треугольник», прицепив к нему агрессивный блок НАТО. Тем самым сколотить глобальный «общий международный фронт борьбы» против СССР на базе антисоветизма под фальшивым лозунгом «борьбы против гегемонизма» Москвы. Блокируясь с империализмом, пекинские лидеры пытаются воспрепятствовать необратимому изменению соотношений сил в пользу мира и социализма, превратили Китай в источник международной напряженности и потенциальный очаг новой мировой войны, который правительство США, как отмечено в заявлении Советского правительства «О нынешней политике правительства США», «не прочь использовать трудности, возникшие в советско-китайских отношениях, в своих интересах». В то же время маоисты стремятся возглавить «третий мир», стать его гегемоном.

Мы всегда должны помнить завет В. И. Ленина о необходимости упорной и непримиримой борьбы против буржуазной идеологии и ее агентуры.

«Марксизм-ленинизм как наука сложился и окреп в непримиримой борьбе со всякими извращениями, с идеологией эксплуататорских классов. Он всегда глубоко анализировал



объективные исторические процессы, классовую борьбу и разрабатывал на этой основе теорию и практику революции, освещал путь к строительству нового общества. В этом жизнеутверждающая сила, бессмертие великого коммунистического учения<sup>1</sup>. В этом же заключается и слабость оппортунизма.

Таким образом, марксистско-ленинское учение является тем катализатором, который ускорил исторический процесс, превратил социализм как общественную систему из утопии в действительность: в странах социалистического лагеря живет сегодня третья часть населения мира. Поэтому неудивительно, что острое буржуазной идеологии направлено на фальсификацию этого духовного и материального оружия мирового пролетариата. Поэтому сегодня особое значение придается формулировке Владимира Ильича Ленина о необходимости своевременно разоблачать и давать должный отпор той клевете, которую стряпает и распространяет «демократия» Запада.

Памятуя об усилении идеологической борьбы на современном этапе, мы обязаны не только отбиваться от натисков буржуазной пропаганды, но и вести против нее самое решительное наступление. При этом мы, в отличие от некоторых западных политиков, не собираемся, разумеется, вмешиваться во внутренние дела других стран и народов. Наша пропаганда основана прежде всего на практических достижениях реального социализма в нашей стране. Советский Союз воздействует на прогресс человечества самим фактом своего существования, своими успехами в области хозяйственного и культурного строительства. Поэтому нам нет необходимости навязывать кому-либо наши идеалы, наш образ жизни. Коммунистическое учение, принципы и методы строительства социализма в нашей стране пробивают дорогу к умам и сердцам людей своей жизненной правдой и истинностью.

---

<sup>1</sup> Л. И. Брежнев, Ленинским курсом, т. I, с. 361.

# НА ЗЕМЛЕ БЕЛОРУССКОЙ

## К 35-ЛЕТИЮ ОПЕРАЦИИ «БАГРАТИОН»

Полоцк — древний город многострадальной белорусской земли. Тихий плеск волн рек Западной Двины и Полота, омывающих город и его окрестности.

Тут, на берегу Полота, в октябре 1812 г. произошло одно из знаменитых сражений. Русские богатыри времен Кутузова и Багратиони в кровопролитном бою нанесли первый сильный удар по наполеоновским полчищам.

Тогда река окрасилась кровью неприятельских и русских солдат. Поэтому мост через нее жители Полоцка называли Красным.

А на берегу Западной Двины находится урочище «Батарея», названное так в память о героических русских артиллеристах, наносивших мощные удары по войскам французских полководцев Сен-Сира и Удино.

Но самым дорогим для половчан, как и для всех нас, являются памятники и реликвии боевой славы периода Великой Отечественной войны советского народа. Их много в городе.

Здесь был правый фланг одной из самых блистательных битв Великой Отечественной войны — операции под кодовым названием «Багратион».

Чтобы представить ее грандиозность и огромное значение в полном разгроме фашизма, следует напомнить, что в ходе ее советские войска полностью освободили от оккупантов Белорусскую Советскую Социалистическую Республику, вышли на Вислу и освободили от врага значительную часть Польши, вышли на Неман и освободили большую часть Литовской Советской Социалистической Республики, подошли к границам гитлеровской Германии.

21 июля 1944 года Франклин Д. Рузвельт — президент США писал И. В. Сталину:

«...Стремительность Ваших армий изумительна, очень желал бы иметь возможность посетить Вас, чтобы посмотреть, как



Вам удастся поддерживать связь с наступающими войсками и обеспечить их снабжение...»<sup>1</sup>.

Да, летом 1944 г. мир стал свидетелем блестяще проведенной операции по разгрому ожесточенно сопротивлявшейся крупной группировки немецко-фашистских войск.

Тщательно спланированная и проведенная Ставкой и Генеральным штабом операция «Багратион» по размаху, стратегическому замыслу, мастерству командиров всех степеней, отваге и героизму воинов всех национальностей представляет собой яркий пример огромного превосходства советского военного искусства.

И хотя земля братской Белоруссии летом 1941 года еще не стала для врага Аустерлицем, летом 1944 года она стала для третьего рейха предшественницей Ватерлоо.

В ходе этой стремительной операции 17 дивизий и 3 бригады гитлеровцев были полностью уничтожены, 50 дивизий потеряли более половины своего состава.

17 июля 1944 года 60 тысяч пленных немецких солдат и офицеров, во главе с 19 генералами, под конвоем советских воинов прошли по улицам столицы нашей Родины.

Операция была осуществлена силами войск 1-го Прибалтийского, 1-го, 2-го и 3-го Белорусских фронтов, авиацией дальнего действия, Днепровской военной флотилией и соединениями советских партизан.

Координацию действий фронтов на местах осуществляли представители Ставки Верховного Главнокомандования Маршалы Советского Союза А. М. Василевский и Г. К. Жуков.

В боях за освобождение братской Белоруссии храбро сражались многие наши земляки. Их имена, овеянные славой, никогда не померкнут.

На площади Свободы в Полоцке воздвигнут памятник Славы в честь воинов, освобождавших город и погибших смертью храбрых.

Здесь золотыми буквами высечены на мраморе имена героев:

Магалашвили И. И., полковник, заместитель командира 360-й дивизии 6-й гвардейской армии. Погиб смертью храбрых 4 июля 1944 г. при освобождении города.

Сержант Ирадзе Г. И. Похоронен 28.08.1944 г. в Верхнем замке Полоцка.

Рядовой Кочерадзе М. К. Похоронен в братской могиле у городской больницы.

Жители Полоцка собрали священную землю с мест захоронения Магалашвили, Ирадзе (Ерадзе), Кочерадзе и других и назвали ее на «Кургане Бессмертия», что находится у Запад-Двины, в урочище «Батарей».

«Курган Бессмертия» насыпан руками жителей города в память их земляков, погибших в годы Великой Отечественной войны. Каждая горсть земли — молчаливая клятва живых сохранить память о павших, быть верными социалистиче-

<sup>1</sup> «Переписка Председателя Совета Министров СССР», том II, с. 150.

скому Отечеству, крепить дружбу народов. На вершине и у подножия кургана зажжен вечный огонь. На белом мраморе высечены слова: «Благодарное Отечество вечно будет гордиться бессмертным подвигом своих отважных сынов и дочерей в боях за свободу и независимость социалистической Родины».

Город Полоцк, являясь опорным узлом обороны вражеских групп армий «Центр» и «Север», был воротами, прикрывающими Прибалтику и Восточную Пруссию. Не случайно гитлеровцы создали на подступах к городу мощную систему укреплений под грозным названием «Тигр», считая ее неприступной.

Однако советских воинов она не остановила.

При освобождении Полоцка особенно отличились войска под командованием генералов И. Чистякова, А. Ручкина, А. Ермакова, С. Черникова, А. Баксова, Б. Бронникова и др.

На белорусской земле отважно сражались с врагом многие наши земляки. Вот некоторые из них: Амвросий Мелашвили, братья Ираклий и Серго Джорджадзе, Илья Яшвили, Александре Шарангия, Варлам Туркадзе, Александре Коршия, Николоз Кереселидзе, Георгий Санакоев, Ушанги Тавадзе, Л. Якобашвили, Ш. Болквадзе, В. Самадашвили, Ш. Мардалеишвили, И. Угулава, Е. Цомая, Н. Шавгулидзе, брат и сестра Н. и Г. Джаши. Прозой фашистских «фердинандов» и «тигров» являлся танкосамоходный артиллерийский полк подполковника Григория Шукакидзе.

Родина высоко оценила его подвиги. В приказе Верховного Главнокомандующего И. В. Сталина полк Шукакидзе был дважды отмечен среди наиболее отличившихся доблестных войск, действовавших на правом фланге в операции «Багратион».

Храбро сражалась и снайперская группа под командованием Рустамова. Мужественные бойцы уничтожили сотни гитлеровских солдат и офицеров, пришедших на землю Белоруссии как поработители. За свои подвиги отважные снайперы были отмечены наградами Родины. Вот их имена: Кемулария Ш. С., Ревазишвили А. П., Лашхи Т. Б., Куртанидзе Д. И., Куртанидзе Г. З., Месхидзе Г. Д., Башараули Ш. М., Дедучава Е. И., Мхатришвили П. Д., Ундилашвили Г. А., Жижиашвили Г. И., Курдгелия А. А., Гаприндашвили М. С., Мачарашвили Ш. Д., Хачидзе У. М., Гигая М. А., Хомизури Ж. М., Мерабишвили П. Д., Пачулия К. И., Базгадзе Л. З., Гиоргадзе Д. И., Цицишвили Р. А., Шенгелая М. Д., Окروشашвили Г. Ш., Бухчикидзе Р. З., Мхеидзе Г. М., Кварацхелия Г. З., Кардава С. К., Брегвадзе Е. С., Рижамадзе Д. К., Ткемаладзе Г. В.

Город-герой Минск. Столица Советской Белоруссии. Город давно встал из руин. В годы войны фашистские варвары превратили его в пепелище.

В операции «Багратион» летом 1944 года Минск представлял собой сердцевину гигантского сражения как территориально, так и по военно-стратегическому замыслу и политическому значению.

Здесь, в городе-герое, по решению ЦК Компартии Белоруссии впервые в нашей стране был создан Государственный музей истории Великой Отечественной войны. Многие его экспонаты поведают о посланцах Грузии, участвовавших в операции «Багратион».



Маршал Советского Союза А. М. Василевский, в то время начальник Генерального штаба и представитель Ставки Верховного Главнокомандования, вместе с маршалом Г. К. Жуковым координировавший действия фронтов, в своих воспоминаниях пишет:

«Около 24 часов 27 июня Генеральный штаб телеграммой за подписью Антонова и Кирпоносова поставил меня и командующего 1-м Прибалтийским фронтом в известность о том, что решением Верховного Главнокомандующего 2-я гвардейская армия под командованием генерала Чанчибадзе 7 июля придёт в район Витебска».

2-я гвардейская армия резерва Ставки Верховного Главнокомандования, выделенная для стремительного наращивания удара 1-го Прибалтийского фронта, представляла собой внушительную силу. В ее состав входили 11-й и 13-й гвардейские стрелковые корпуса, 54-й стрелковый корпус, 150-я пушечно-артиллерийская бригада, 113-й гвардейский истребительно-противотанковый артиллерийский полк, 483-й минометный полк, три самоходных артиллерийских полка и другие части.

2-я гвардейская армия сыграла большую роль в успешном проведении операции «Багратион».

Порфирий Чанчибадзе был опытный военачальник. Он отличился еще и в битве под Москвой.

Когда весной 1944 года Советская Армия очищала крымскую землю от фашистской нечисти, гвардейский корпус под командованием генерал-лейтенанта Порфирия Чанчибадзе одним из первых ворвался в легендарный Севастополь. Он как первый комендант и начальник гарнизона только что освобожденного города-крепости на Черном море отдал приказ о произведении праздничного фейерверка в честь блистательной победы советского оружия. Торжествуя освобождение Севастополя 9 мая 1944 г., советские люди уже знали, что конец войны близок. Только не знали, что она закончится ровно через год, день в день 9 мая 1945 года.

А летом 1944 года генерал Чанчибадзе — на белорусской земле. Три раза руководимые им войска отмечались в приказах Верховного Главнокомандующего за успешные действия при осуществлении операции «Багратион». Имя Героя Советского Союза генерал-полковника Порфирия Георгиевича Чанчибадзе и сегодня с уважением и любовью произносится во многих городах и селах братской республики.

Прославили себя отвагой и войны 354-й стрелковой дивизии, которой командовал Владимир Никонович Джанджгава. Они особенно отличились при освобождении города Барановичи.

Владимир Никонович являлся одним из умелых командиров соединений. Еще в бою у Курской дуге он своим личным мужеством и мастерским руководством действиями подчиненных завоевал заслуженный авторитет.

Это смелые разведчики 354-й стрелковой дивизии сумели захватить очень важного «языка», который подтвердил, что фашисты под Курском и Орлом пойдут в наступление на рассвете 5 июля 1943 года. Знание этого дало возможность нашему командованию нанести по вражеским позициям контрудар небывалой силы.

Сейчас Герой Советского Союза генерал-лейтенант В. Н. Джанджгава возглавляет Тбилисский комитет ветеранов войны и ЦК ДОСААФ республики.

Командиром 117-й стрелковой дивизии был Герой Советского Союза генерал-майор Ермолоз Григорьевич Коберидзе. Это соединение внесло немалый вклад в освобождение от врага городов и сел Белоруссии.

Николай Иванович Каладзе — участник Сталинградского сражения и боев на Курской дуге, в ходе операции «Багратион» командовал 165-й стрелковой дивизией. Войны дивизии неужердимо рвались вперед, освободили от оккупантов город Седлец, перерезав главную артерию гитлеровцев Варшава—Брест. Это в значительной мере содействовало освобождению города-крепости на Западном Буге и успешному началу освободительных боев советских войск за пределами Родины.

За умелое руководство действиями дивизии во время боев в Белоруссии и личное мужество Н. И. Каладзе был удостоен ордена Суворова II степени.

Правительственные награды были вручены многим офицерам, сержантам и солдатам. 165-я дивизия получила почетное наименование «Седлецкой».

В небе Белоруссии отважно дрались многие авиаторы и в том числе летчики 3-й гвардейской истребительной авиадивизии под командованием генерала Василия Сталина, 234-й истребительной авиадивизии, которой командовал генерал Естат Татанашвили.

Умело и надежно обеспечивал связь авиаторов с наземными войсками генерал Нариман Далакшшвили.

Материалы Минского музея рассказывают о Герое Советского Союза гвардии майоре Г. Гоциридзе. Он командовал 62-м отдельным саперным полком 3-го гвардейского механизированного корпуса. Отважно выполняли боевые задачи воины этого полка. А пример самоотверженности подавал подчиненным их командир. Его всегда можно было видеть там, где труднее, где складывалась сложная обстановка. В тех боях летом 1944 года Г. Гоциридзе был тяжело ранен.

Разведку в 43-й армии возглавлял полковник П. Ш. Шиошвили. Хороший организатор, инициативный, творчески мыслящий офицер, он особенно отличился во время наступления наших войск на Витебском направлении. Разведчики добывали ценные сведения, позволявшие командованию принимать обоснованные решения.

Заместителем начальника политического отдела 399-й Новозыбковской ордена Суворова стрелковой дивизии был М. А. Гвасалия. Его всегда можно было видеть в окопах переднего края, на огневых позициях артиллеристов и минометчиков. Пламенным большевистским словом, примером отваги он воодушевлял воинов и командиров на ратные подвиги.

Тепло рассказывается и о заряжающем тяжелой самоходной установки рядовом Салуквадзе.

В одном из боев самоходная установка оказалась в расположении немцев. Обернувшись, Салуквадзе опешил от неожиданности: два гитлеровца через открытый задний борт лезли



в самоходку. Что делать? Перехватив снаряд поудобнее, он ударил им по голове сначала одного, а потом другого. Оба фашиста с разбитыми черепами свалились за борт.

На следующий день выпущенная политотделом специальная листовка рассказывала о храбрости и находчивости рядового Салуквадзе.

Город Могилев, вместе с другими, освобождал и полк, командиром которого был полковник Николай Спиридонович Грдзелишвили. Могилевцы и поныне бережно хранят память о тех, кто принес им избавление от фашистского ига.

Герои Советского Союза Шота Гамцемлидзе и Георгий Инасаридзе, Шалва Чилачава и поэт Мирза Геловани — о них и о многих таких, как они, верных сынах Отчизны, храбрых ее защитниках, можно написать книги.

Снайпер 259-го стрелкового полка 179-й стрелковой Витебской дивизии, Герой Советского Союза Василий Шалвович Квачантирадзе — уроженец Махарадзевского района, за время войны уничтожил 534 гитлеровца. Только в боях под Витебском его меткие выстрелы настигли 23 фашистов. Далеко от родной Грузии он сражался за ее свободу и счастье. Беспредельной была его ненависть к врагу, посягнувшему на независимость нашего социалистического государства.

В числе тех, кто прославил свое имя в боях на белорусской земле, — Герой Советского Союза, коммунист, младший сержант Серго Геденович Чигладзе, Герой Советского Союза летчик Шота Иосифович Шургая, Герой Советского Союза капитан Галактион Самсонович Размадзе, младший лейтенант Борис Соломонович Маткава, Герой Советского Союза младший лейтенант Константин Евстафьевич Ткабладзе, майор Григорий Иванович Робакидзе, рядовой 519-го стрелкового полка 81-й стрелковой дивизии Георгий Васильевич Майсурадзе. В бою за освобождение деревни Глушец Лоевского района Гомельской области Георгий повторил подвиг Александра Матросова. Своей грудью он закрыл амбразуру вражеского дзота...

Но это — лишь некоторые из сынов Грузии, сражавшихся с врагом на земле братской Белоруссии.

В ходе операции «Багратион» ощутимые удары по врагу наносили также и советские партизаны. Чтобы представить себе силу этих ударов, достаточно вспомнить, что в 1.108 партизанских отрядах Белоруссии сражались 374 тысячи народных мстителей. Были в их числе и уроженцы Грузии. Так, секретарем партийной организации 208-го партизанского полка являлся отважный воин Дмитрий Мелитонович Иоселиани. На его личном счету 460 уничтоженных гитлеровцев, подорванные паровозы врага, 7 танков, 10 автомашин и другой боевой техники противника. Его заслуги отмечены высокой наградой Родины — орденом Ленина.

Сейчас заслуженный мастер спорта СССР, кандидат наук Дмитрий Иоселиани возглавляет кафедру Грузинского института физкультуры.

Грозой для фашистов была партизанская бригада, которой командовал Владимир Илларионович Талаквадзе. Брига-

да успешно провела около 80 крупных боевых операций, уничтожила 25 гитлеровских гарнизонов и большое количество вражеской техники. Владимир Талаквадзе награжден четырьмя боевыми орденами и многими медалями.

Помнят белорусские партизаны и отважного конструктора партизанского оружия Тенгиза Евгеньевича Шавгулидзе. Его самодельные ручные гранаты, автоматы, пулеметы, подрывные средства, знаменитые «клинки», так нужные в «рельсовой войне», помогали народным мстителям успешно громить врага.

Одним из партизанских отрядов 3-й партизанской Белорусской бригады командовал Григорий Константинович Шервашидзе — воин отважный и смелый.

В партизанской бригаде специального назначения имени Прудникова возглавлял взвод Шалико Константинович Циклаури. В рядах народных мстителей были А. Шулая, Ш. Бабунашвили, Ш. Якобашвили, Д. Тавадзе, И. Шубитидзе, А. Аладашвили, И. Агниашвили, И. Горгишвили, А. Ананишвили, Д. Квициридзе, Г. Джашиашвили, К. Рамишвили, С. Нозадзе, М. Отарашвили, С. Папанашвили, В. Дарсавелидзе, К. Киладзе, К. Патарая, Д. Абухва, Ч. Кукуладзе, Н. Яшвили, В. Шенгелия и многие другие.

Белорусская освободительная битва лета 1944 года явилась непосредственным предвестником завершающей стратегической операции весны 1945 года по окончательному и полному разгрому фашизма в его собственном логове — Берлине.



Георгий ГАЧЕВ

# ГРОЗДЬ И ГРАНАТ

## ЗАМЕТКИ О НАЦИОНАЛЬНОЙ СИМВОЛИКЕ В КИНО

Каждый народ видит единое для всех бытие («инвариант») в особом повороте, варианте, который определяется его природой, языком, этносом, культурой (материальной и духовной), историей... И это не просто национальные «особенности», «специфика», характерная раскрасочка, деталька, но — целостность существования и мировидения, особый Космо-Психологос, т. е. единство природы («тела» народа), характера («души») и склада ума («духа»)<sup>1</sup>. Национальный образ мира проглядывает во всем: от типа жилища и пищи до философской системы и физической теории. Только уловить его крайне трудно в точных терминах: ускользает из их силков — как из тисков. Зато поддается, приручается на ласку образа — вроде бы приблизительного, необязательного утверждения... К нему и прибегнем в предстоящем нам рассуждении.

Чертить национальный образ мира лучше сравнительным путем. В предлагаемых заметках я пытаюсь эскизно обрисовать два образа мира — грузинский и армянский, — вникая в образность нескольких уже ставших классическими кинофильмов.

При этом задача наша будет состоять в том, чтобы выявить через них набор основных символов, архетипов, какими

Статья печатается с небольшими сокращениями.

<sup>1</sup> См. мои статьи: «О национальных картинах мира». — «Народы Азии и Африки», 1967, № 1; «О русском и болгарском образах пространства и движения». — В кн.: «Поэтика и стилистика русской литературы», Л., «Наука», 1971; «Космос Достоевского». — В кн.: «Проблемы поэтики и истории литературы» (сборник к 75-летию М. М. Бахтина), Саранск, 1973.

ум каждого народа зачерпывает и делает для себя понятным бытие.

Читать же Космос (в эллинском смысле: как «строй» мира) каждого народа мы станем на древнем натурфилософском языке **четырёх стихий**. «Земля», «вода», «воз-дух», «огонь», понимаемые расширительно и символически, суть «слова» этого языка, а его «синтаксис» — это Эрос (любовь — вражда, притяжение — отталкивание, мужское — женское).

\* \* \*

На днях смотрел три фильма: армянский документально-музыкальный, ибо это симфония из документальных кадров «Мы» (режиссер Пелешян) и два пружинских фильма режиссера Иоселиани: «Листопад» и «Жил-был певчий дрозд».

Пока я усаживался плотнее, забивался в келью кресла, и стужалась тишина и тьма, в душу впорхнуло предчувствие чуда: вот сейчас распахнутся створки, и ты, не сходя с места своего, перелетишь в неведомые тебе доселе небеса и земли и будешь озирать их, как Демон, витая над вершинами Кавказа, вездесущим и всепроникающим взглядом проглядывая насквозь людей, лица и души, и вертограды и веси, — а они и знать не будут, что ты их за их бессознательно текущей жизнью надзирать будешь оком всебытия и всеознания. И священный трепет причастника всемирному всеознанию, будто я как небожитель буду сейчас сквозь разрезы облаков в святуго святых Земли заглядывать, — священство и кощунство этой предстоящей операции немим трепетом полоснуло и содропнуло меня, как удар по струнам души-инструмента, приводя его в ситуацию музыкальной восприимчивости. Недаром кино называли вначале «волшебным фонарем» — наподобие волшебного зеркала и магического кристалла, через который можно всевидеть и через который, например, Хромой бес Лесакка открыл студенту окна и стены соседних домов и показал, что за ними происходит.

Кино — одной природы с телескопом и микроскопом. Как первый обращает **подзорную трубу** в дали и выси чистых пространств, а второй — **надзорную трубу** в низи вещества и всякой слизи, их высветляя, так кино есть **взорная** в мир людской труба, рентгеноскопия человеческой психеи среди тел и предметов природы и цивилизации.

И как будто чтоб подтвердить это мое себячувствие небожителем, вззирающим сквозь сон пространств на страну людей чрез окно экрана, там то вспыхнет вид горной земли, то потухнет — и опять невидаль: воистину как сквозь прорези облаков возникает видение и насраивается антенна на лицезрение Земли. Но вот отстоялась взболтанная мать — и возникла и застыла голова: лик людской. Дитяти. Девочки. Но как будто седой — с такими же клочковатыми растрепанными прядями, как у старухи-сивиллы в прорицании страдания, когда на себя и свой наружный вид не обращается внимания, ибо пде там! Нутро надрывается, душа клубится — как же тут со стороны на свой взгляд на чужой взгляд можно задуматься (а кстати, это, свой наружный взгляд, в любой, даже



момент отчаянного горя, — озабочивает мирозерцание всегда артистичного прузина)? И она все смотрит, девочка, а пряди волос развеваются = соборные нити душ — линии жизней народа своего, как шлем на голове носит — вещая девочка, парма. И внедряется в душу, как архетип, праматерь армянства, и залегает там как субстанция и вечный фон всех последующих раскатов кадров, что имеют прокатиться по очам души твоей на протяжении сеанса-транса йогического созерцания, когда, отсевая все наружное, сосредоточиваются и видят только средоточие вещей, Истину сущности.

И кино обладает этим даром символизации: превратить каждую вещь — в вещь, бесконечно много говорящую предметную идею. Кино может быть похотью глаз, но и школой медитации, духовного созерцания, йогическим трансом. И все кадры в фильме «Мы» выдержаны на этом патетическом уровне вещей созерцаний, когда все, что ни попадает в кадр: пот на щеке, мышца, искры, камень, шурф, колесо — заражается от него всевидением и всеведением и начинает излучать из себя сущностную энергию и видится как образ-п्राобраз, вещь-архетип. Так что миропостижение и философствование посредством зрелищ-видений идей, где кадр = понятие, — вот что совершается в фильме «Мы». Но одновременно — и симфония, о чем ниже.

Итак, девочка. В Грузии — мальчик, отрок, юноша, мужчина на переднем плане осознания (и в фильмах Иоселиани так). Страны и народы по телу Земли парно располагаются в соседство: Франция и Германия, Греция и Рим и т. п., так что одна есть по преимуществу женская ипостась Космоса, а другая — мужская. И потому меж ними возникают страстные исторические отношения супружества, в историко-космическом Эросе. Причем народ, мужеский в одних отношениях, может выступать как женский в других. Германия, например, как историческое тело на кесарево-уртийном уровне, — мужеский организм, Geist, дух; но внутри, в психее, — душа вечно женская, schöne Seele, откуда в ней туманность философии, симфония музыки, как из пифийских недр, испаряются. Франция ж выступает на телесно-бытовом и историческом уровне как женская ипостась, тогда как психея ее — animus, более сухая, sèche, откуда рационализм картезианства, выделанный стиль литературы, живопись и формализм и та душевная сухость, которую чувствовал в своем народе Стендаль. Потому-то жаждут: «пить» (boire) Рабле и «оракул божественной бутылки» с его первой заповедью Drink! — как смысл бытия.

Прузия на Кавказе во многом аналогична Франции. Тот же культ общения, слова (тост есть всегда некое mot), рыцарственность в обхождении, артистизм, тщеславие и забота о впечатлении, пантагрюелизм вечно жаждущих и осуществляющих религиозно святой воды — вина. И у Иоселиани, не в фильме-анорама, как о певчем дрозде, а когда ему понадобился сюжет, — сюжет не даром смог организовать именно вокруг винодела (в фильме «Листопад» герой — технолог виноделия) как наиболее сущностно-национального, ибо метафизическое это дело — пиришественные возлияния и подготовка нектара и

амброзии для того, чтоб народ чувствовал себя собранием олимпийцев, легко и бессмертно живущих на высях гор. Поэтому так легко воспринимается смерть дрозда, ибо олимпийская птица, и смерти-то нет индивидуальной, ибо вообще нет индивидуальной души, а есть соборная хоровая мужская (что в возлияниях и хоровом пении бытийствует). И что это за смерть — случайный наезд машины! Даже, ей-богу, стыдно за смерть, не к лицу ей так унижаться, умаляться и заискивать пред жизнью — несерьезно это. Да и кто сказал, что визг машинных тормозов и Х-образная, в разлет крыльев, поза человека на дороге, есть именно то, что мы чувствуем как смерть: страх и конец? И как ни старается автор последним кадром несколько ущемить наше сердце: след от героя в крючке для шапки да завод механизма часов как бездумной жизни, что идет себе безотносительно к лично умершему, — слезы не выжимаются.

По окончании фильма все размышлял над этим парадоксом: вот мне вроде сообщили, что умер человек, и показали воочию свидетельские материалы о катастрофе, — а в душе ни столечки горевания. Хотя вроде можно бы и такую горестную мысль извлечь: вот наша жизнь: прыгаем, скачем среди людей-друзей, и вдруг прихлопнуло — и все, столь дорожившие общением с тобой, чтоб выпить и попеть, иль девы, чтоб полюбить, — равнодушно отворачиваются и проходят. Нет, совсем не о memento mori этот фильм: хотя введен факт исчезновения человека, но сущностью смерти здесь и не пахнет — ну что ж, просто снялся и улетел певчий дрозд на другие горы: с Олимпа на Иду, с Тбилиси на Мцхета. Так что факт смерти введен, чтоб ее совершенно отчуждить от души: ее совершенный случай, а не необходимость, лишает ее всякой субстанции возможного переживания в душе.

Но не только ошибка вместо смерти здесь изображена, но и умирать-то некому. Конечно: ведь герой наш совсем не живой телесный человек, грузин, а именно певчий дрозд, легкая певучая птичья душа. Вот почему и телесных примет грузина как этнического типа в нем нет совсем (как мало, но есть в Нико, герое «Листопада») — то, что так контрастно подчеркнуто в тех, с кем он общается: скулы, носы, усы. А тут — просто некая бестелесность, неувесистость. Ну, да, конечно, он есть просто душа этих людей во плоти тяжелой: они ею обременены и ограничены, и тяжки. А душа в них легкая, летучая, певучая — и вот она стала отдельно от возможных своих телесных воплощений раздувать, ну как Нос у Гоголя, — прямо душа в пиджаке. Так что и когда наезд машины — ну и что из того? Просто костюм свой крестообразно скинула, а совсем не крестом распятия распластался человек.

Да, легкая у грузина душа (хотя жизнь может быть и тяжелой, и бедной, и трудной) — ибо так расположилась их Космос: поверх земли, среди гор — и даже не среди, «в» горах, а на горах, на вершинах, по-птичьи, небо и высь чужа и легко его дыша. А в долины просто небо засосано, так что и в низинах своих пребывая, они небом дышат.

В Армении ж, где тоже горы, но их соотношение с небом и воздухом иное: горы суть не проходы неба в землю (как



1935020  
191033

долины и ущелья в Грузии), а напротив, плацдармы и форпосты завоевания неба землей, поход вздыбившейся матери(и) земли, отелеснение воздуха и оплотнение неба. Поразило меня в фильме «Мы» именно отсутствие неба, его безыдейность, никакая несказуемость, даже когда оно над горами появляется, — тогда как у Иоселиани, где тоже нет неба, но склоны гор даны в дымке — парят, овоздушнены, летучи — вот воспарят и взнесутся.

И что есть вино в Грузии? Это ведь тоже не кровь земли, а надземная солнечная жидкость кустов вино-града: его крупинки — это градины-индивиды, а гроздь = селенья, артели, сборные хоры градин и сообщества. И если на Руси — белый град, ледяной, крупницы бела света, то градины винограда — цветные, разложен белый свет там на спектр: разные длины волн = разные сорта, радужен там свет, и потому почва для живописи.

Итак, вино — жидкий «свет» («мир», как есть и жидкий гелий, воз-дух), эфир; и он цветной здесь (тогда русскому «белому свету» и серому небу адекватна бесцветная жидкость воды и «белая головка»). Недаром и во Франции волновые теории вещества: декартовы вихри, свет трактуется как жидкость тонкая, эфир, флюиды разного рода, жидкие субстанции. Вино, таким образом, есть не кровь земли, ее нутра, а из промежуточного пространства меж небом и землей, из союза солнца-неба-огня-тепла, земной влаги-воды и воздуха (земли-то, т. е. тверди, всего меньше в винограде: кожурка да косточка, а то и без нее).

Так что виноделие = это выделка пространства меж небом и землей, его возвращение в первичные космические воды; и когда пьют, соединяют свою кровь с влагой мирового пространства, — так что это религиозное дело воссоединения с Целым бытия, и такая литургия и ритуал царит за пиршественным столом у грузина.

А пространство меж небом и землей есть обитель мужеских стихий воз-духа, огня, света. Потому и утверждается в психе Грузии и в грузине мужское легкое воз-духозное начало.

Плод Армении — гранат. И недаром фильм Параджанова о Саят-Нове назван «Цвет граната». **Армения и Грузия, гранат и гроздь!** Всмотримся в гранат и в виноград. Гранат есть заключенный виноград, гроздь в тюрьме, небо в утробе: в кожуре, в оболочке свиты градины, а не распушены вольно-крылой гроздью. Ну да: гроздь — той же формы фигура, что и крыло. В гранате именно и свершился тайный замысел сути Армении как тайно-священной матери(и) земли: обволокнути собой воздух, свет и небо — и попрюзить все в недра, во внутреннюю жизнь души, откуда сочиться, истекать музыкой, сольным соком души индивидуальной (в Армении не принято хоровое пение так, как в Грузии), ее стоном вековой заключенности. Но родна эта заключенность, плен стал одухотворенным (небо и солнце и воз-дух, плененные в кожуру граната, стали изнутри кожу земли высветлять, откуда и розовость армянского туфа и полотен Сарьяна), и родна и любима стала

мука и печаль родной земли, и ностальгия по ней: сцены воз-  
врата, репатриации, объятия, патетика встречи, воссоединения —  
раскатываются по фильму «Мы», есть кульминация там объ-  
ятия репатриантов — вливаются друг в друга, словно при-  
никают к матери земле родной, в нее вгрызаются — в лица,  
как в гранат.

И гранат есть, в отличие от винограда, гораздо более  
кровь земли: хотя и тоже вознесен в промежуточное простран-  
ство меж небом и землей, но на мощных ногах — стволах —  
туловищах деревьев. Гранат, как плод, взметнутый в небо, есть  
более результат агрессии земли на небо, присвоение ею сол-  
нечного огня, абсорбция и узурпация. Да и земли в нем больше:  
огромно ядро, гора кости в каждой градине, а меж ними —  
розовый туф мясистых прослоек.

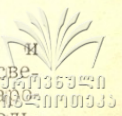
И если в Грузии прыгает певчий дрозд, то в Армении —  
петух, которого ритуально режут: обезглавливают и пускают  
кровь (сладоострастие медленного пуска крови, как и вы-  
давливание сока печали из граната и окровавление белизны, —  
очень садистски подчеркнуто в фильме Параджанова о Саят-  
Нове). И через петуха опять мы к парности Грузии и Фран-  
ции выходим. Ведь там — галльский петух, фанфарон, на коне,  
самок пасет на своем соуг'e, среди куртуазности. Ибо знает  
он свои права, как птица зари, утра, огнесвета, предвещающая  
каждодневную погибель нечистой силы. И красный гребешок  
его — как факел пожарно-зарный, дозорный; **золотой** петушок  
и в России.

Нет в армянской поэзии (предполагаю) претензий к внеш-  
ности: врагам, насилиям, угнетению — и списыванию на их  
счет горестей и бедствий. Но должно быть мощно чувство пер-  
вородности и самости печали как собственной беды и греха. И  
глаза девочки, налитые, черные, хоть дышат грозным страда-  
нием, но без обращенности во вне: мол, «что вы (или они) на-  
до мной сделали?» — но стойчески несет, порождает и тер-  
пит печаль, как Прометей на горах Кавказа, казнимый во пе-  
чень — некрасивую (в эллинском восприятии) часть тела,  
внутреннюю, что здесь вдрут постыдно обнажена.

И природа Армении есть некое монофизитство: монолит  
Армянского плоскогорья, плато, которое есть выпуклость Зем-  
ли, вспучившейся из вулканических недр в небо. Равнина плоско-  
горья — совсем не то, что равнина низменности = кротости,  
смирения русской равнины. Плато есть живот Земли, утроба,  
вспучившаяся в небо, тело Великой Матери. А Арарат стоит —  
как белое диво: как несбыточная мечта о белизне и чистоте,  
но спарен с народом именно как мечта и ориентир, по контра-  
сту<sup>1</sup>. Но и он стоит, силуэт его — как белая грудь, точнее,  
черная прудь Великой Матери, которая вернула себе млечный  
путь, брызнувший некогда из ее сосцов, стянула его с неба и  
самооросилась, покрылась его пухом — саваном.

<sup>1</sup> Недаром и в фильме «Мы» он, Арарат, не в начале, как суб-  
станция, в роли которой девочка-старуха-сивилла, но в конце,  
как цель и небо.





Монофизитство, монолит Армянской плиты-плато — и верно фильм наименован «Мы». Армяне, разбросанные по свету, сильно чувят родину, стремятся туда, едино «Мы» — тогда, — тогда как в соседней Грузии сколько гор, долин, столько говорюв, и царствует разброс самоотличения: кахетинцы, мингрелы, аджарцы...

Кстати, недаром из поэтов XX века более воз-духо-вный, поэт пространств и снегов, сын живописца, Пастернак тяготел к Грузии, а более чуткий к телесной мистике и музыке («жил Александр Герцович, еврейский музыкант»), «ствол миндаля» — Mandel-stamm Мандельштам тяготел к Армении<sup>1</sup>.

А в отношении к вину Армения переходна от пьющего Севера, христианства, к непьющему исламу, для которого недаром запрещены и живопись, и вино. Человек с точки зрения ислама совсем лишен божьей искры и самости, компаса в себе, «я», т. е. совершенно в нем монофизитство, только земно-человеческая природа, и потому должен беспрекословно повиноваться Корану и пророку. Человек есть случай(ность) и бессмысленность, и потому в отношении него — внешняя жесткая необходимость, фалум. Ислам есть Рим Востока и недаром подобно так же воинствен. И подобно как в Риме эллинская изнеженность сказалась в одухотворении римлян, в проникновении поэзии и муз, — так же и в исламе одухотворение возникло как северная ересь и недаром связывалось с вином (суфизм и суфийская поэзия, в которой вино — символ Истины, возвышенного духа, красоты).

Зато, напротив, телесная чувственность вполне предписана человеку, как только природному существу и плоти, — в отличие от Севера и христианства, где похоть трактуется как помрачение, утопление и уплотнение воз-духа. И это в исламе — угождение Великой Матери(■), ее исчадьё.

Патетика земли, вздыбленной в небо, задается сразу как лейтеидея армянского фильма. Долго выдерживается кадр: белые руки в черных рукавах, поднятые над головами женщин. Руки воздеты вверх, но головы не открыты к небу, как если бы то была молитва, но наклонены вниз и отделены от неба платками: не опростоволосены в смиреннии пред небом, но побывши упрямо рогами в небо. А рукава, взметенные, плещутся — на каком ветру, под каким ливнем? Кажется, держат над головой черный покров от Божьего гнева. Это не обычный ливень и ветер, но Dies irae. И точно: вон волны из земли, океан бушует — нет, то земля в извержении на небо клубится взрывами, спреляет в небо — то шторм земли. О, это не взрывы от падающих с неба бомб — не военные, при которых земля покойна внизу и лишь, насильственно продырявленная в воронках, провороненная, стонет и отмахивается камнями вверх и в стороны. Нет, тут земля изнутри, целеустремленно в одну сторону вкось, а не вразброс, — вперед и вверх тайфуном по-

<sup>1</sup> Даже пропорцию можно такую вывести:

$$\frac{\text{Пастернак}}{\text{Мандельштам}} = \frac{\text{Грузия}}{\text{Армения}}$$

шла. И опять руки, взметенные ввысь, — понятно теперь — они не простерты в небо с мольбой, а отталкивают небо.

И точно: когда меняется ракурс и на это же смотрят с неба на землю, то видно, что по волнам людских, <sup>волнующий</sup> <sup>волнующий</sup> плывет барка — гроб черный, красивый, изящный, легкий, щегольской даже. Так это его поддерживают над головами белые руки в черном! Это гроб положили как рубеж и посредник меж собой и небом, и небо отталкивают днищем и крышкой гроба. Но гроб есть низ, могила, лоно земли — так что, выходит, приподняли лоно (как в кадрах потом потом мышц камень земли) и покров земли над собой распростерли вместо неба и воздуха, перерезав их воздействие на себя, окутались землей как платьем и платком, со всех сторон и ушли в нее, как в кожуру граната, самим же быть гранатинами, косточкой — костью и красным мясом — соком — кровью своей земли.

Да, какое торжество похорон! Как одеты, все высыпали на улицы, ибо в похоронах наиболее мощно ощущают свою причастность недру земли, свою могильность, и могут заявить об этом гордо и во всеуслышанье небу и воздуху, взметнув гроб на руках над головой и осенившись им как знаменем. Гроб — как знамя, катафалк — как флаг. И то, что похороны — торжество, обнаруживается в радостном легком ритме шестивий — быстрой походкой, почти танцуя, идут щегольски одетые современные и молодые люди в черном и белом. Совсем не тяжелая, натужная поступь траурной процессии. И когда черное море вдруг сменяется в кадре белым (прилив белых рубашек на ярком солнце — волной белой пены нахлынул на храм, откуда задумчивый ангел с крылами, тоже изувеченный — с приплюснутым носом), тогда опять ликующая патетика похорон звенит. Затем волна свертывается сверху черной сетью наискось, как ковер — рулон скатывается, и виден становится город.

В чем тут жизнь? С той же выси, что и ангел, взирают люди: из кабин кранов — храмов новых алтарей, с выси бетонных конструкций, искры — брызги сварки посылая. Но и тут плоть людская — плоть земная — крупным планом: пот по небритой щеке в морщинах растрескавшейся земли, губы, жующие виноград на высоте над городом, и пучности вышуклых черных глаз. Или берется земля снизу: и тут округлое, влажное, потное туловище во весь экран — не поймешь, что сначала; потом прорисовывается бицепс и все тело, пружинно согбась, выколупливающее камень. Потом он же ухает с выси в шурф вниз, и стая голубей взлетает над городом — нет то брызги искр литейных — опять взлет магмы в небо. (Подобно и в фильме Параджанова смерть Саят-Новы в храме: слетают белые птицы — думаешь, вот голуби, умиротворяющие символы Святого Духа, принимать душу слетелись, — ан нет: оказывается, то белые петухи с красными пребешками хищно набрасываются и расклеивают белые хлопья, мягко падающие с неба как снег — и вот их нет, и опять небо уничтожено, расклевано, распотрошено землей).

Или что это за ноги волосатые, платья, сгибы, — обнимающая и поддерживающая друг друга, люди лезут вверх? На некий холм



на поклонение; открытие старинного памятника (потом узнал). Но ведь и памятника не видно, да и холм лишь раз показан на фоне неба, а долго музыка телесных натуг, безобразные хоры воды взбирающихся тел — не красивых граций, а корявых, доловатых, старческих тел. Да то ведь опять восшествие земли на небо — Вавилон! Столпотворение, где тела — кирпичи. Думаешь, что здесь бы, в Армении, из пластических искусств скульптуре подобало развиваться.

И храм как показывается! В грузинском фильме часовня Мцхета висит в небе, как птица над горами, среди их крыл (ибо складки гор здесь воспринимаются как сложенные крылья). А в фильме о Саят-Нове большинство кадров — в стенах монастыря, и ни разу (не помню чтоб) не показан на фоне природы, где стоит. Ну да: тут важно чрево вещи обнажить, что внутри, а не со стороны извне посмотреть да посравнить (как это для грузина интересно). И вот стены, крыши — но без неба, а на крышах искры белые — но не птицы, а книжные страницы ветром-солнцем листаются (аналог брызгам литейных искр в «Мы»). И камни, стены, люди пред могилами в стене, где они будут замуравлены, возле своих плит. Человек — чтоб расстись с плитой, окровавить и одухотворить камень — на то его призвание в жизни на земле.

Иль пород дается, машины. Но и они из-под низу, под юбку им, в пузо заглядывают, где мышцы — сочленения колес, передач, тормозов, валов карданных. И стаят — долго, а если двинутся, то совсем не скоростно, словно пританцовывая, да и то гружены живностью — баранами иль петухами. Нет, не дает земля, вертикаль глуби, шурф, оторваться от себя и устремиться вдаль, в путь-дорогу, но магнитно тянет, парализует центробежные усилия вразброс, опять стягивая в себя — как вот репатриантов со всех стран света, что есть узел и свод фильма: как они длительно врызаются зубами и губами, и шатунами и кривошипамии рук в толщу своих тел в объятиях, поцелуях. Это та же усиленная и метафизически священная работа, что и бурение камня в земле; родственные объятия — это труд.

Нет того, что обычно в русских картинах: даль, движение вдаль — «птица-тройка»... Нет, все статуарно, и усилия уходят не вдаль-вширь, а вниз-вверх, на распорах атлантовых небосвод держа. Народ — домкрат.

Потому и время совсем не играет роли: словно довременно и навечно установилось в этом атлантовом напряжении земли, вздыбившейся вверх. И когда являются кадры исторической кинохроники — недаром вдруг они врываются посереде хоральной замедленной звучности ритмами опереточно прыгающими, дерганными, птичьими-поверхностными, пролетными мимо. (И ритмика старого кино совершенно музыкально использована режиссером и в идейно-духовном контрасте.)

Так называемые «приметы современности»: город, асфальт, дома, одежды, машины — в фильме проходны. Важно, что из-под них в их оболочке то же древнее сивиллино тело, как вон старуха, улыбающаяся в пролетке, долго покачивается и улыбается весной, солнечно и молодо озарена; она —

— как ракоходное обращение темы = образа девочки вначале, как ей контрапункт и pendant. А из окон машин головы петухов и баранов — в день жертвоприношения: все равно оно блюдетсЯ, а тащат ли их руками иль на колесах это Факультативно, исторический налет.

И в музыкальной коде фильма, в последних аккордах — современный дом, но на нем, как на старинных семейных фотографиях, недвижно стоят на балконах и смотрят вперед люди — «Мы», и за нас — Арарат Богу-небу молится. Он весь белый, но ведь под пеленой снега и он — черная грудь, вулкан (=нарыв, прыщ, бородавка земли) — остывший.

Вообще фильм есть кино-симфония из кадров-мотивов и организован музыкально. Тут темы: главная и побочная, разработка, лейтмотивы, контрапункт, превращение тем друг в друга (как голуби — в искры-брызги, т. е. небо — в камень), вплоть до зеркальной репризы: в конце обратным порядком уплывают виды-горы, как они наплывали вначале. И опять колышется голова девочки.

Ну а как музыка в пружинских фильмах Иоселиани? В фильме «Жил-был певчий дрозд» меня сразу удивил характер его лейтмотива: ведь это же мотив арии альта из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, выражающий отчаянье и раскаянье апостола Петра, когда он понял, что сбылось предсказанное Учителем, и он трижды предал его. Какой здесь взлет-надрыв человеческого страдания и в то же время смягченность и кротость души, принимающей предопределенность человека природой своей.

И что же? В ушах героя это звучит как легкое кроткое дуновенье ветерка, слегка меланхолическое, но совсем без патетики и без страдания. Просто красивая музыка, радость души — и совсем не индивидуальной души образ.

И когда она в конце, по смерти героя звучит, опять же ее нельзя воспринять как образ именно его индивидуальной души, ее память. — но опять как нега и дуновение ветерка, как и вначале, когда наш певчий дрозд сидит в травке, ее напевая-напевая!

Нет, тут не хоралу быть, но хору, мужскому, где слетаются души-орлы за пиришественный стол на высях — и начинается клекот в горле и упоение — опьянение, мистическая служба воз-духу и небу. Как разносятся озорные вскрики фальцетом, как тирольские перепады над жесткой суровой линией горных очертаний, которую вырезают, чеканят другие голоса! Ну и наш певчий дрозд оттого и любим всеми и обласкан, что он — певчий, и в любимой компании желан и зван, так что от этих протянутых рук, постоянно его зацепляющих, никакого дела сделать не может, да и сам он постоянно открыт на горизонтальный зацеп с соседом, с ближним, с любимым, кто оказался возле, — сразу он друг и генацвале и душа любезный: легко сходятся, легко и без страданий расходятся и забывают, без заядлости обиды и глубины печали, — ибо взаимозаменяемо все в хоровом бытии, нет индивидуальных душ, а общая, птичья, воздуховная парит над горами.

Легкость жизни — и труда. Если в армянском фильме даже радость свидания после вековечной разлуки — есть тяж-



кий труд мускулов и до кровавого пота, — то здесь и работа совершается пригнанцовывая, играючи, и технолог винодельный в «Листопаде» подпрыгивает возле винных бочек (таков ритм его телодвижений), а в конце и вовсе на нее взлетает, а певчий дрозд работает в оркестре на литаврах и прилетает туда в тот миг, когда ему нужно клекот дробы, прыгающий танец палочек на кожах-бурдюках исполнить, улыбнется лукаво — и опять упорхнет. И кругом все любовно и снисходительно к шалостям трудовым. И в фильме «Листопад» символичен бильярд и пианино в кабинете директора — играют во время рабочего дня.

При таком хоровом бытии всех для всех в легкой дружбе и взаимных об(в)язательствах неизбежно снисходительно приходится смотреть на такой людской порок, как лживость: это просто вынужденная вежливость, ибо вас много, а я — один, а угодить надо всем, никого не обидеть. И девушки таковы — а что им поделывать, если они красивы и все их приглашают? Но и тут ничего серьезного: лживость не перерастает в измену — тут субстанция женская совершенно чиста в Грузии — и обманы легкие совершаются на уровне поверхностной игры, не доходя до живого тела и нутра семьи — тут свято.

И наш певчий дрозд переходит из рук в руки — как в хороводе, менюете, когда меняются партнерами. Но без обиды и претензий расстаются.

Вот: хоровод — таков принцип плетения грузинского фильма Иоселиани, тогда как в армянском фильме «Мы» симфоническая разработка и контрапункт — суть принципы, организующие весь зрительный материал, его смену и движение.

Фильм о певчем дрозде — это панорама, фильм-обозрение, где он — связующее звено, Меркурий — вестник от круга к кругу, от среды к среде — и позволяет провести взор читателя по всем кругам — не ада, не чистилища, но скорее земного рая грузинской горы, как машина спирально поднимается. В фильме «Листопад» — хоровод дней недели: опять «среда», опять «воскресенье»; а тут — хоровод мест, где бывает дрозд: яма оркестра, улица, спальня, ресторан, библиотека консерватории, дома знакомых, химическая лаборатория, домик часовщиков и т. д.

Легко владеют грузины землей, раскрепощены, вырвались на простор. А у армян — земля ими владеет, как суть и нутр.

# СЕРГО КОБУЛАДЗЕ

## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

В 1969 году (в тот год художнику исполнилось шестьдесят лет) в беседе с корреспондентом Серго Кобуладзе высказался по поводу того, как понимает он роль интуиции в художественном творчестве. «Творческая интуиция — основной дар для художника, т. е. она краеугольный камень в создании произведения, но если интуиция не организована интеллектом, то будет стихийна и анархична... Организованность творческой интуиции, — говорил С. Кобуладзе, — происходит путем овладения техникой, приобретением знаний. Но полное овладение техникой пока еще не дает творчества, так же как только талант не создает произведения искусства. Искусство возможно лишь при синтезе творческой интуиции и высокой исполнительской техники. Это и есть так называемая «художественность» в произведении искусства». В этой мысли видится не только credo художника, но и ретроспективный взгляд на свою собственную творческую практику и почерк.

Уже при жизни Серго Кобуладзе был признан специалистами большим мастером. Вкус у него был безупречный, а глаз — безошибочный. Честность, беспристрастность, бескомпромиссность, требовательность к себе и моральная чистота сочетались в его личности с бурлящим темпераментом. Высокое чувство долга, стимулированное заботой о будущем, было основой всей его жизни и деятельности.

Пройденный С. Кобуладзе путь характерен не столько большим количеством созданных произведений, сколько тематически-стилистической многокрасочностью созданного и страстными поисками художественной формы. На всем, что создавал художник, будь то станковая графика, живопись, эскизы декораций, оформление книги, иллюстрация, плакат и даже этикетка, на всем лежит печать его творческого мастерства и высоко нравственного духа.

Палитра его технического выражения и выбор материала самые разнообразные: гуашь, сангина, пастель, масло, автолитография, офорт, гравюра на металле, меццо-тинто. Он не избегал сложных и технических трудоемких средств. В живописи предпочитал скорее многослойную старую, позабытую технику письма, нежели воздушную, легкую а la prima, хотя у него немало работ, исполненных и в этой технике, поражающих монументальностью форм, столь характерной для почерка С. Кобуладзе.



Серго Кобуладзе принадлежит к тому поколению грузинских художников, которые получили образование в Тбилисской Академии художеств, постигли мастерство и профессионализм под поддержке славной когорты педагогов — основателей Академии. Он учился у Евгения Лансере, Иосифа Шарлеманя, Гуго Габашвили. Они привили своему ученику высокую профессиональную культуру академической школы и глубокое уважение к наследию реалистического искусства.

Сегодня Серго Кобуладзе признан одним из замечательных советских художников. Он был членом-корреспондентом Академии художеств СССР, профессором Тбилисской Академии художеств, дважды — лауреатом Государственной премии. Произведения его известны во всем мире, некоторые из них украшают большие музеи нашей страны.

В чем же причина такого успеха?

Прежде всего в том, что это был художник мыслящий, наделенный неиссякаемым духом поиска. Творческий путь прямой, никаких увлечений модой, колебаний, отклонений с верного пути. Все его поиски направлены на овладение профессионализмом, исполнены стремления к художественному совершенству. Все произведения художника пронизаны силой внутреннего выражения и темпераментом и в то же время характерны отточенностью художественной формы и завершенностью.

Вторая особенность почерка С. Кобуладзе — в его интересе к монументальным, мощным формам. Его художественный язык возвышен, значителен и праздничен. Ему не чужды гиперболизация пластической формы и некоторая идеализация, точно так как и небольшая стилизованность рисунка, что, однако, никогда не выходит за нормы реалистического видения.

Как художник он не признает ничего случайного. Для него не существует работы значительной и малозначительной. Во всех его работах сказывается прежде всего глубокое понимание задачи и высокое чувство профессиональной добросовестности.

Нет в наследии Серго Кобуладзе работы, на которой лежала бы печать неуверенности, робости. Даже в юношеских рисунках его вызывает влечение не столько верный и отточенность руки, сколько зрелость поставленной задачи и ее разрешение. Пример тому — набросок портрета известного скульптора Якова Николадзе. В этой



Скульптор Я. Николадзе, 1927

зарисовке карандашом цвет и намека на увлечение внешними эффектами, столь характерное для такого возраста. Плотные, скульптурно вылепленные черты лица свидетельствуют об остром глазе молодого художника. В этой не по-ученически серьезной работе видно, что автор наделен способностью психологического постижения модели, и главная его задача состоит не в передаче внешнего сходства, а в проникновении во внутренний мир изображаемого.

С таким же вдохновением создает художник в 1930 году портрет матери. Рисунок здесь профессиональнее и отточеннее; в то же время чувствуется больше тепла.

В этих ранних работах проявились индивидуальность художника и его взаимоотношение с внешним миром. Реальный объект нужен ему не только для того, чтоб передать внешнее сходство, художник активно включается в осмысление виденного, ищет пути выражения внутреннего мира героя. В последующие годы Серго Кобуладзе меньше интересует жанр портрета в узком его понимании. Правда, он не перестает писать портреты, но на этот раз в своих поисках он исходит не столько из желания фиксировать характеры конкретных лиц, сколько из стремления создать обобщенный образ. Таковы, например, портреты девушек, созданные художником в 1959 — 1969 годах. В их лицах — отражение таинственной «джокондовской» улыбки. В то же время в этих, казалось бы, с легкостью сделанных эпохах-картинах чувствуется ощущение монументальности и значительности момента.



Данте, 1924

В том же плане разрешен образ металлурга. Энергичный поворот головы свидетельствует о силе и профессиональном мастерстве.

В галерее созданных С. Кобуладзе портретов — Шота Руставели, Шекспир, Данте, Пушкин, Саванаролла, Петр I. Один только этот перечень, пожалуй, достаточен для характеристики творческих интересов художника.

Примечательно, что все эти портреты созданы художником в момент его работы над литературным текстом. Работая над иллюстрациями к «Вепхисткаосани» или же «Королю Лиру», художник создавал также живописные образы авторов этих гениальных произведений. Портреты рождались как результат осмысления литературного текста, что накладывает свой отпечаток на понимание художником образов



195920  
491033

героев. Серго Кобуладзе написал четыре портрета автора «Вепхисткаосани». Это не варианты одной композиции. Каждое совершенно независимое произведение, и в каждом художником подмечена какая-то особая сторона характера поэта. При создании портретов Шота Руставели художник стремится передать вдохновенно поэтический дух. В них Серго Кобуладзе блестяще сочетал условность грузинской фрески со строгой, утонченной пластичностью мастеров Ренессанса. Композиции портретов отличаются внутренней напряженностью, завершенностью формы и гармоничным равновесием отдельных частей.

В них Серго Кобуладзе достигает вершин вдохновения и профессионального мастерства.

Задача художника — раскрыть в портрете Руставели средствами графики возвышенную душу поэта. Если при работе над портретом Шота Руставели художник не был ограничен уже канонизированным портретным сходством, то, работая над образами Шекспира и двух великих итальянцев — Данте и Саванароллы, он твердо соблюдает их иконографию. Но сколько нового, своего вносит он в эти образы. То, что он создавал эти портреты в процессе работы над литературными произведениями писателей, помогало художнику полнее раскрыть их внутренний духовный мир.

Серго Кобуладзе брался за иллюстрацию далеко не каждой книги. Его больше интересовали произведения, в которых раскрыты величавые, сильные характеры.

Если произведение историческое, он внимательно изучает эпоху, памятники ее материальной культуры. Рисует костюмы, мебель, посуду, архитектурный орнамент и только после такого чисто научного вхождения в эпоху использует накопленные знания в собственной композиции.

Для предметного окружения героев «Вепхисткаосани» С. Кобуладзе останавливается на эпохе Руставели и царицы Тамар, и использованные в иллюстрациях вещественные атрибуты исторически достоверны. Но ни в одной его иллюстрации не почувствуешь, что такое вхождение в вещественную культуру эпохи представлено для художника самоцель. Предмет, одеяние или орнаментальное украшение зритель замечает не сразу, поскольку вся эта кропотливая работа по освоению стиля эпохи подчинена автором общему строю картины.



Саванаролла, 1927

Как иллюстратор Серго Кобуладзе стремится прежде всего проникнуть в замысел создателя произведения и раскрыть характеры героев в таких ситуациях, в которых они могут сильнее всего проявить свою природу. Потому каждая его иллюстрация — результат собственного постижения, Серго Кобуладзе независим от своих предшественников при воспроизведении даже таких сцен, когда момент, выбранный им, точно совпадает с более ранним решением. Иллюстрации С. Кобуладзе, будь они к «Вепхисткаосани» или к трагедиям Шекспира, отмечены печатью его почерка.

Но несмотря на особенность его почерка, художественной манеры, у Серго Кобуладзе для каждого частного случая найдена собственная, соответствующая лишь этому произведению форма. С этой точки зрения его иллюстрации можно разделить на четыре группы:

1. «Вепхисткаосани» и «Слово о полку Игореве...».
2. «Юрий Боголюбский» Шалвы Дадiani и «Полтава» А. С. Пушкина.
3. Трагедии Шекспира.
4. Иллюстрации к грузинским народным сказкам.

Для первой группы Серго Кобуладзе использует особые средства выражения: его внутреннее видение обращено к искусству великих мастеров эпохи Возрождения. Художественную форму произведений он строит по законам классического искусства. Композиции «Вепхисткаосани» уравновешены, симметричны. Контуры предметов четко обведены, художник использует мягкую светотень, даже пейзажный фон заднего плана окутан прозрачной атмосферой, предметы же и их детали выкованы плотно. Картины отражают величие момента, и вся композиция, несмотря на внутреннюю напряженность героев, проникнута настроением спокойствия. Даже сцены битвы лишены внешней экзальтации. Взять хотя бы, к примеру, сцену борьбы Таризла со львицей и тигром, битву Игоря с половцами.

В графическом рисунке этой серии художник нередко обращается к цвету. Не для того, чтоб придать картинам «живописность», но скорее всего для привнесения в художественный образ картины эмоционального заряда. Так, к примеру, использованное в «лепке» фигур персонажей «Вепхисткаосани» неброское «сочетание» зеленого, серого и красного усиливает декоративное начало картины, а в «Походе князя Игоря» цвет видится нам основным компонентом художественного образа картины. Тут мерцанию красок холодных тонов в изображении войска в ожидании боя противопоставляется алый цвет. На контрасте черного диска солнца и алеющего, как кровь, неба запечатлена тишина остановленного кадра. Кобуладзе рисует тишину ожидания боя.

По-иному выразителен язык иллюстраций к пушкинским «Полтаве», «Цыганам», а также к «Юрию Боголюбскому» Шалвы Дадiani, т. е. графический «парафраз» произведений таких писателей, творчество которых создается не на канве средневекового идеалистического мышления, но опирается на новое реалистическое мировоззрение. Характеры литературных героев уже не обобщены, они раскрыты в живых взаимоотношениях, и психологическая ситуация заключена в показе конкретного момента. В лепке внешности героев чувствуется живое дыхание. В свободно выполненном карандашом или углем рисунке выражена внутренняя сила и взволнованность художника.



В другой художественной форме решена третья группа иллюстраций. По-иному выражены глубоко драматические сцены трагедий Шекспира и коллизии переживаний героев. Тут композиции динамичны, ассиметричны. Фигуры — в движении. На лице — глубокие переживания. Жестикация предельно выразительна и даже несколько театральнo-экзальтирована (таковы Король Лир, Ричард III). Рисунок не контурный, он объемный и растворяется в глубине фона. Свет и тени — резкие, как вспышки молний. Вся картина охвачена единым ритмом движения.



Иллюстрация к «Королю Лиру» Шекспира, 1946

Четвертая группа — иллюстрации к грузинским народным сказкам — выполнена тушью. Художник опять-таки выбирает для них отличную от предыдущих манеру исполнения. Здесь штриховой рисунок легкий, воздушный, но в то же время и лапидарный. Изобразительный язык предельно прост и правдив. В живых жанровых сценах чувствуется непосредственность, теплота и мудрость, присущая грузинскому юмору. В избранных для иллюстрации моментах, в лаконичных пейзажах и атрибутах проявляется глубокое знание художником грузинской деревни, ее этнографии. В то же время эти иллюстрации — еще одно свидетельство графического мастерства художника.

Несмотря на различия в манере исполнения, обусловленные разными творческими задачами, во всех работах чувствуется один художнический темперамент, кобуладзевская индивидуальность, его художественное «я».

Даже в использованных в первой группе средствах т. н. «классицизма» Кобуладзе остается независимым художником. Все иллюстрации, будь то к «Полтаве» Пушкина или же к «Юрию Боглюбскому» Давидыдзе, носят национальный грузинский характер. Именно эта своеобразная почерка принесла художнику заслуженную славу. Сегодня кобуладзевское графическое осмысление «Вепхисткаосани» признано лучшим во всех странах Европы и Азии, где переводилась и печаталась великая поэма Руставели.

Значителен вклад Серго Кобуладзе в театральное искусство. С первых же лет творческой деятельности (1932 г.) и до последних минут жизни он преданно служил театру. Им оформлено пятнадцать спектаклей в драматических театрах им. Руставели и Марджанишвили, а также в театре оперы и балета им. З. Палиашви-

ли, а в московском Большом театре ему принадлежит оформление балета Глазунова «Раймонда». Скорее всего именно в театре проявилась особенность его творческого таланта как художника-монументалиста. Декорации С. Кобуладзе отличаются конструктивной отшлифованностью и точностью перспективы, яркой выразительностью и монументальностью формы. Все это не могло оставить зрителя равнодушным. Именно здесь, в сфере театральной деятельности, он стал дважды лауреатом Государственной премии — за оформление оперы Г. Мшвелидзе «Сказ о Таризеле» и балета Г. Кибладзе «Синатле».

Талант художника-декоратора ярко проявился в выполненном художником занавесе для Тбилисского театра оперы и балета, назначение которого — создать у любителя музыки и балета определенное настроение, подготовить его к восприятию спектакля. Занавес надо видеть, ведь занавес в театре — те ворота, которые вводят зрителя из реального окружения в иную действительность. На огромном полотнище Кобуладзе изобразил занавес, который поднимается под волшебные звуки лиры. Он сумел в складках занавеса запечатлеть контрапунктные движения вверх и в сиянии красок передать приподнятый, праздничный настрой, конкретизированный в символических атрибутах Терпсихоры и Мелоса.

Примечательно, что и здесь, в осуществлении своего замысла, художник не пошел по легкому пути. Он прибег к уже позабытой многокрасочной технике живописи, где под внешним слоем краски наложены слои контрастных цветов (местами их даже двенадцать!), которые как блеск жемчужин обогащают живописную плоскость. Как жаль, что сегодня театр живет без этого занавеса!

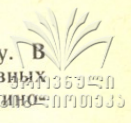
Творческая биография С. Кобуладзе не была бы полной, если бы мы не отметили его деятельность как педагога. Большую часть своего рабочего времени он уделял воспитанию кадров молодых художников.

Блестящий мастер рисунка, он пользовался незабываемым авторитетом у студентов и педагогов Академии художеств. Как педагог он был так же требователен, как художник. Причем, характерное для его личности качество — неизменный поиск — проявилось и в его педагогической деятельности. Он и тут ищет обобщений, пытается установить стройную систему в педагогической практике.

В последние годы жизни он сочетал педагогическую и практическую работу с исследовательской. Он пытался осмыслить законы зримой природы, в основном — строения человека. Кобуладзе изучает и делает анализ того, как добивались старые мастера неувядающей красоты своих рисунков. Он верит в законы красоты природы и ищет математические основы этой закономерности в произведениях великих мастеров искусства. В грузинской фреске XI в. атенского Сиона он нашел эталон пропорционального строения человеческого тела и написал об этом специальное исследование.

Кобуладзе глубоко верил, что гений древнего грузинского зодчества закалялся и совершенствовался в определенной эстетической системе и вершина творчества должна была подчиняться строгим числовым канонам. Подобно мастерам Ренессанса, он на протяжении многих лет искал ключи к объяснению этой закономерности. В архитектуре величественного храма Джвари во Мцхета он обнаружил «золотое сечение» вечных пропорций и с помощью гра-





фического анализа разрешил поставленную перед собой задачу. В этой неопубликованной работе С. Кобуладзе языком объективных цифр показал, насколько чужды для Джвари, Атени, Шуамта и другие странные параллели этого типа.

Личность Серго Кобуладзе являет собой пример безупречного служения искусству. Мы являемся свидетелями того, как, будучи руководителем Тбилисской Академии художеств, он твердо стоял на позициях верности долгу, как много сил отдавал воспитанию высококвалифицированных кадров для грузинского искусства.

Он первый создал в республике на уровне Академии художеств СССР «мастерскую графического творчества», где молодые талантливые художники повышают свой профессиональный уровень.

По его настоянию была создана в Грузии специальная лаборатория «фиксации памятников грузинской живописи средневековья», назначение которой — запечатлеть на цветных и черно-белых слайдах наследие многовекового грузинского искусства. По его глубокому убеждению, работа такой лаборатории поможет как отдельным исследователям, так и организациям и будет способствовать пропаганде грузинского искусства. Он подчеркивал необходимость ее создания и с горечью констатировал, что «наши замечательные средневековые фрески, имеющие мировое значение, во многих местах гибнут». «Я убежден, — писал он, — что означенное мероприятие является одним из самых культурных начинаний за все существование Советской Грузии».

Последние живописные работы написаны художником Чамизрой. Это в основном портреты женщин. Некоторым работам художник дал названия, другие безымянны, он считает их лирическими. Но каждый такой эскиз — композиционно завершенное произведение. Проблемы живописи в этих работах не исчерпываются только лишь колористическими исканиями — хотя это очевидно. В них художник предстает в новом, казалось бы, не свойственном для него свете. Нет идеализации человеческого лица и той гармонии его строения, которую видел художник в классическом искусстве и узаконивал в своих работах. Нет филигранной вырисовки деталей. Здесь царствует лишь энергия художника, которая разрушает старое, пройденное, достигнутое, чтобы утвердить новую закономерность — и утвердить ее в диспропорции. Это внутренний конфликт, а не закономерность его почерка и, следовательно, совершенно новый, еще не завершенный этап поисков...

С. Кобуладзе-художник не принадлежит к той категории мастеров, которые ограничивают свой творческий интерес эталонном, уже достигнутом мастерами мирового искусства. Его бурная природа не подчинялась штампу, упоению «собственным» трафаретом и повторением. Он искал все новые и новые выразительные средства, вступал в диалоги с великими своими предшественниками и в этих диалогах выражал и отстаивал собственное «я». Эта особенность кобуладзевской природы — не исключение. К такой категории мастеров искусств относился величайший художник нашего времени Пабло Пикассо, таким был Давид Какабадзе, а в музыке — Игорь Стравинский. На своем творческом пути они «беседуют» не только со своими современниками, но вызывают на творческую беседу величайших представителей прошлого. Как подчеркнул Ренато Гуттузо: «Средства особого видения, ощущения и по-

нимания Пабло Пикассо автоматически и диалектически вспоминают друг друга, и поскольку его деятельность — это непрерывное стремление понимания, а не повторение достигнутого, она активна и созидательна».

Хочется еще раз вспомнить слова С. Кобуладзе, высказанные им в беседе с корреспондентом газеты «Литератури Сакартвело». На вопрос, какая картина его удивила или оставила свой след в его душе, он ответил: «Впервые, в пять лет, я был удивлен картинами денщика моего отца, а в возрасте сорока семи лет в Вене я увидел позднего Веласкеса и остолбенел...».

Пятьдесят лет отдал Кобуладзе искусству. Целых полвека! Это же целая эпоха! Эпоха утверждения нового искусства и его развития, путь больших перемен, на котором встречались и препятствия. Кобуладзе всегда с величайшей смелостью защищал собственное понимание искусства и высоким своим профессионализмом утверждал его в жизни. Он принадлежал к числу тех редких художников, которые способны талант и то, что принято называть «вдохновением», превратить в движущую силу творчества и заставить образ, вдохновленный интуицией, засиять в пламени собственного чувства и высокого художественного мастерства. Такие художники, как правило, всегда достигают вершины творчества.

нало.

которые

Как же.

Творче.

бы мы р  
своего онн. ш  
худ. ес- ху-  
-е- емпе-



# В РИТМЕ ЖИЗНИ

В грузинское изобразительное искусство Георгий Тотибадзе входит со своей темой. Это тема народа, его исторических судеб. Уже дипломная работа его «На новую самгорскую землю» (1953) показала не только зрелость кисти, но и зрелость и глубину мысли, положенной в основу картины.

В этом первом произведении молодого художника сфокусированы черты, которые определяют в дальнейшем своеобразие тематической картины Г. Тотибадзе, его творческий почерк. Это прежде всего серьезная, скрупулезная верность реалистическому изображению формы и в то же время умение широко, многогранно и многопланово использовать эту форму. Это умение вложить в картину глубокое социальное содержание, уловить и передать дыхание времени, насытить ее напряженным динамизмом, увлечь и властно повести за собою зрителя.

Как много сумел сказать художник! Вся бурная, стремительная эпоха 50-х годов с ее жаждой открытий, освоения новых земель, дерзкой решительностью людей, вершащих историю, встает в этой картине, близкой по духу и молодежи, мужавшей и крепнувшей в борьбе, и людям старшего поколения, уверенным в надежности своей смены.

Тема народа продолжает разрабатываться художником, но в следующей его картине — «Приготовление к Олимпиаде» («Танец»), написанной в 1957 г., она дана уже в несколько ином аспекте. В ней народ показан как творец красоты, творец искусства.

«Приготовление к Олимпиаде» — подлинно хоровая картина, действующим лицом которой является народ-пруженик, хозяин жизни, умеющий хорошо поработать и славно повеселиться, уверенный в своем завтрашнем дне, твердо стоящий на родной почве. Художник сумел показать любовь простых людей к искусству, показать, как в танце раскрывается душа народа.

Картина необычайно плотно населена людьми, но каждый персонаж уверенно и точно занимает свое место, каждый наделен индивидуальной психологической характеристикой. Г. Тотибадзе — прекрасный режиссер. Он демонстрирует свое умение завязывать композиционные узлы, интересно компоновать фигуры, распределять их на плоскости, четко строить центр

композиции, заставить действовать всех героев, найти музыкально-ритмическую доминанту картины.

Следующее произведение Г. Тотибадзе — картина «Руставские металлурги», написанная в 1958 году, посвящена теме рабочего класса.

Стремление к глубокому осмыслению явлений, к типизации, к обобщению находит яркое воплощение в этой картине. Художник не стремится здесь к индивидуализации образов, к углубленной психологической характеристике — он хочет показать обобщенный образ рабочего класса и этой задаче подчиняет все изобразительные средства, которыми пользуется.

Некоторая обобщенность, условность цвета, отсутствие скрупулезной пространственно-цветовой нюансировки в передаче фигур и окружающей среды как нельзя лучше выражают замысел художника.

В картине «На чайных плантациях» (1961) художник снова возвращается к теме сельского труда. Чем больше вглядывается зритель в эту картину, тем отчетливее видит за внешней неприхотливостью сюжета скрытую философскую мысль художника, обобщенные символические образы.

Вся композиция картины, как пространственная, так и цветовая, необычайно ритмична. Ритмичен редкий шаг идущих женщин, ритмично чередование красных, желтых, зеленых, коричнево-охристых пятен в одежде, корзинах, земле. В этой ритмичности находит отражение ритм труда сборщиц чая.

Сельские труженики являются героями и картины «Кахетинские виноградари» (1967). Это хоровая картина, действующим лицом которой является народ, но народ не как безликая масса. Персонажи картины наделены яркой индивидуальностью, каждому присущ своеобразный характер, и в то же время они едины по духу, по устремлениям, судьбе.

Композиция картины представляет собой круг, разорванный перед зрителем, и носит в какой-то степени «приглашающий» характер, жесты некоторых персонажей можно истолковать как призыв к зрителю занять место в их кругу.

Художник не выдумал своих героев, и это сразу чувствуется, он взял их из самой гущи народной жизни, которую великолепно знает. Перед зрителем — статные, сильные, мощные фигуры в большинстве своем далеко не молодых людей. Их труд не показан — показаны люди, которых выковал и воспитал труд, они и только они интересны для художника. Здесь представлены все поколения. Это и есть народ, вечный, бессмертный, как земля, на которой он трудится.

В результате постоянных поездок в Кахетию появляется еще одна картина, вернее, портрет — «Тамада», написанный в том же году.

Плотная, широкая, местами даже тяжеловатая живопись картины прекрасно гармонирует с образом тамады, вобравшим в себя лучшие черты народа: его силу и мощь, неразрывную связь с родной землей, крестьянскую честность и несгибаемость, силу духа и мудрость.

Удачно построена свето-цветовая композиция картины. Ярко освещены лицо и руки, глиняная пиала, фигура четким чер-



ным пятном выделяется на красно-коричневом полосатом ков-  
ре. Цветовая гамма благородно скупа и в то же время сочна.  
Образ тамады перерастает рамки индивидуального изображе-  
ния и превращается в синтетически обобщенный образ чело-  
века труда.

01035020  
3020010333



### Кахетинские виноградари

Среди картин Г. Тотибадзе на народную тему видное место занимает диптих «Чаеводы» и «Восстание в Гурии», созданный в 1970 г.

Форма диптиха незаменима при сравнении, сопоставлении различных эпох и как нельзя лучше соответствует творческому замыслу художника, решившего показать исторические судьбы своего народа, закономерности исторического процесса.

Обе композиции резко вытянуты по вертикали, в обеих огромные массы людей, уходящие от переднего плана в глубь картины, срезаны, сжаты краями холста, и это создает ощущение их спаянности, единства. Но в «Чаеводах» композиция открытая и центральный персонаж приближен к зрителю, в «Восстании в Гурии» композиция закрытая и центральный персонаж отдален от зрителя, отрезан от него вместе со всей группой восставших.

В «Восстании в Гурии» художник показал героическую борьбу грузинского народа против поборов и притеснения царских чиновников, в «Чаеводах» результаты этой борьбы: счастливую свободную жизнь современного колхозного крестьянства. Но исторический процесс выступает в диптихе как не-



что единое и цельное, в девушке-чаевode проступают черты далекого прошлого, а в людях XIX столетия много черт, роднящих их с нашей эпохой.

Цвет в картине звучит празднично, торжественно. Структура живописи, мазок взволнованны, динамичны и передают внутреннюю динамику внешне спокойной композиции.



Восстание в Гурии



Во второй части диптиха — «Восстание в Пурии», так же как и в первой, на фоне огромной массы людей центральный персонаж — предводитель восстания. В обеих руках он держит винтовку, от края до края перегораживающую холст. Это естественная горизонталь среди вертикальных ритмов композиции и необычайно удачная и емкая деталь. Конденсированная энергия восставших готова взорваться, выплеснуться наружу.

Сильная, широкая, пастозная живопись взволнованно и точно передает напряженность момента. Художник сумел создать эпически мощный обобщенный образ восставшего народа, сумел показать свое собственное осмысление исторических фактов, обобщить их, сблизить прошлое с настоящим и взглянуть на прошлое глазами человека сегодняшнего дня. В диптихе предстает исторический процесс, ход событий, приведших к сегодняшним делам и дням пружинского народа.

Чем больше глядывается Г. Тотибадзе в людей, сформировавшихся в процессе трудовой деятельности, тем больше растет в нем уверенность в том, что труд рождает все величайшие ценности на земле, рождает он и мысль, и людей мысли. Очень рано начинают появляться в его творчестве изображения людей интеллектуального труда. С особым вниманием и любовью всматривается он в молодежь. Ее романтическим мечтам, светлому миру, открывающемуся перед ней, посвятил он картину «Весна. Студенты» (1962). Неприхотливая жанровая сценка из студенческой жизни. Но какие радостные, ликующие краски находит для нее художник. Как богата и разнообразна его палитра! Розовый правый дорожки кажется ярким нарядным ковром. Дорожка разбегается во все стороны, и розовое море окружает скамейку. За ее спинкой изумрудная зелень газона, на горизонте голубовато-зеленая трава. Голубой цвет — символ молодости и красоты мира у Г. Тотибадзе — в сложной гамме во весь голос звучит в картине. Ритмичное чередование цветowych пятен придает музыкальное звучание всей композиции.

Студенческая молодость показана и в картине «В споре рождается истина» (1968). Круговая композиция, изображение в ней людей разных национальностей подчеркивают идею сплоченности молодежи мира.

Не меньшее место, чем тематическая картина, занимает в творчестве Г. Тотибадзе портрет. В своем портретном творчестве он вырабатывает своеобразные приемы, стремясь композиционным и цветовым решением создать форму, адекватную внутреннему миру портретируемого, вложить в портрет психологический настрой.

Особенно много портретов появляется в конце 50-х годов. Это по преимуществу портреты людей, которых он близко знал, чей внутренний мир для него ясен, это люди интеллектуального труда. Для их изображения у художника иная палитра, чем для изображения людей физического труда. Если там мы встречали цвета земли — охристо-зеленые сочетания, звонкие красные пятна, то здесь краски светлеют, преоблада-

ющим цветом становится сине-голубой, меньше контрастных цветов, цветовая гамма более изысканна.

Интересен портрет хирурга Г. Купарадзе, школьного товарища художника. Умное, волевое лицо с задумчивыми, тонкими глазами, крепкие нервные руки с длинными пальцами — руки хирурга, которым нужна не только сила, но и тонкость и точность движений. В портрете нет даже намек на позирование. Кажется, что из портрета льются в комнату потоки воздуха и солнечного света, до такой степени естественно освещение, рождаемое даже в интерьере ярким тбилисским солнцем.

Иное решение избирает художник для портрета прекрасного грузинского поэта О. Чиладзе. На насыщенном голубом фоне с графической четкостью выделяются резко очерченные голова и плечи. Излюбленный голубой цвет звучит здесь у Г. Тотибадзе звонко, мажорно, во весь голос, гармонируя с пронзительно-проникновенной поэзией О. Чиладзе.

И опять в иной манере выполнен портрет Р. Енукидзе, участницы прославленного ансамбля грузинской песни и пляски под руководством Н. Рамишвили и Н. Сухишвили. Портрет производит впечатление какой-то необычайной легкости.

В мягком музыкальном ритме композиции, в легкой прозрачной живописи, в пастельной изысканности розово-голубых тонов содержится психологическая характеристика модели.

Совершенно другой композиционный и цветовой ключ найден в портрете киноведа Натии Амираджиби. Мягкое плавное композиционное построение портрета с его музыкально-ритмическими горизонтальными повторами подчеркивает внутреннюю гармоничность образа. Линии горизонтальных срезов холста повторяются в ручке кресла, в вытянутых ногах, в полке камина. Такая же музыкальная, ритмическая переключка осуществляется и в цветовой композиции портрета с ее мягкой, льющейся живописью, мелким, спокойно струящимся мазком.

В 60-х и 70-х гг. в портретном творчестве Г. Тотибадзе происходят некоторые изменения: «стареют» его модели. Он все пристальнее вглядывается в людей зрелых, много уже свершивших.

Своеобразен полнокровный «раблеански» портрет скульптора М. Кипиани, удивительно точно передающий характер М. Кипиани — человека, любящего жизнь и умеющего наслаждаться ее благами, веселого, остроумного собеседника. Выразительны его руки, сильные, ловкие, с толстыми, мясистыми пальцами — руки человека, умеющего и любящего работать.

Среди множества портретов, созданных на протяжении 60-х — 70-х годов, трудно сделать отбор: каждый замечателен в своем роде, для каждого у художника находятся свежие краски, свежая манера исполнения. Вот портрет известного садовода М. Мамулашвили, весь залитый потоками синего и зеленого цвета, сразу вызывающими у зрителя впечатление яркой синевы неба и сочной зелени сада, на фоне которых светится восторгом и вдохновением старческое лицо. Вот великолепный по живописи и психологической характеристике портрет



артистки Н. Зедгинидзе, а вот портреты Шота Руставели, композитора З. Палиашвили, врача Н. Шакарашвили... Да разве все перечислишь. Хочется остановиться на последних.

Портрет академика Н. Мухелишвили написан в 1971 г. Академик не позирует — кажется, что он застигнут художником в момент решения какой-то проблемы. Главное внимание художник сосредоточивает на лице ученого, тщательно моделируя огромный лоб, густые седые волосы, живые, энергичные глаза, складки на щеках, отложенные временем. Во всем облике ученого, в его позе видна спокойная уверенность и огромная внутренняя сила.

Цветовая композиция портрета строга, но не мрачна и придает ему мажорное звучание. Это достигается обилием света, падающего на центральную часть изображения, и превалированием теплых тонов.

Портрет академика Н. Бериташвили, начатый с натуры, был закончен уже после его смерти, по памяти, в 1975 году, и это наложило отпечаток на трактовку образа. Бериташвили одет в глухой черный сюртук, черным цветом залит почти весь холст, и только темно-красное пятно спинки кресла служит фоном для темной фигуры ученого. Глаза его сурово смотрят куда-то в сторону, в лице усталость, и так же устало вытянулись руки на подлокотниках кресла. Если в портрете Н. Мухелишвили показан расцвет творческой энергии, то здесь — подведение итогов. Портрет звучит как реквием большому ученому.



Портрет М. Мамулашвили



Портрет Н. Мухелишвили

грузинскую природу или улицы родного города, а сапирические зарисовки, сделанные во время зарубежных путеше-

ствий, рисунки для ковров, произведения книжной графики, стенные росписи, работы в области кинематографии. Нельзя не остановиться и на педагогической деятельности Г. Тотиадзе на посту профессора и ректора Тбилисской Академии художеств. В своей педагогической практике он ставит перед собой задачу воспитать в молодом художнике гражданина, живущего интересами своей страны, умеющего в своем творчестве отразить реальную действительность правдиво и без прикрас, владеющего методом социалистического реализма, предполагающим как высокое художественное мастерство, так и освоение марксистско-ленинской идеологии.

Именно таким художником является сам Г. Тотиадзе. Постоянно находясь в гуще жизни, опаленный ее дыханием, он никогда не становится бесстрастным констататором событий, фактографом. Его картины не бывают официальной и холодной данью времени, каждый факт для него — повод для размышлений, для обобщений. Он художник философского склада, художник с богатым внутренним миром, с четко определенными интересами, умеющий эмоционально и в то же время строго логически организовать материал, взятый из жизни и перенесенный в картину. В центре этого материала всегда стоит человек, его внутренняя сила, его физическая, духовная, интеллектуальная мощь и красота. К чему бы Г. Тотиадзе ни обращался, внешняя, поверхностная событийность всегда юстается вне его поля зрения. Значимость события для него определяется значимостью человека — участника этого события. Человек в его трактовке всегда «звучит гордо», он величествен и мощен, он творец, создатель, его богатый труд движет вперед жизнь и вершит историю.

Высокое художественное мастерство, гуманистическая окрашенность, актуальность тематики определили место произведений Г. Тотиадзе в советском искусстве.



# ГИВИ ЖВАНИЯ

В течение четырех последних лет, открывая журнал «Литературная Грузия», читатели видели на титульном листе это имя — Гиви Жвания, член редакционной коллегии. И вот теперь оно обрамлено черной каймой.

Трудно говорить и писать о Гиви Жвания как о человеке, ушедшем из этого мира. Незримыми, многочисленными и крепкими нитями он был связан с жизнью, со всеми ее проявлениями. В любую деятельность, — а она была необычайно многогранна, — им вкладывалось столько темперамента и неиссякаемой энергии, что приходилось только



диву даваться, откуда берутся у этого человека силы, как выдерживает он постоянный накал глубокой, живой мысли и бурных эмоций. Творчески мыслящим, не способным оставаться равнодушным к чему-либо более или менее примечательному в общественной, научной или культурной жизни страны, знали мы его на протяжении всего нашего длительного и близкого общения с ним.

Но было бы ошибочно думать, что в потоке острых интеллектуальных и других переживаний у него не было определенной линии поведения, что он не подчинял свою деятельность определенным принципам. Поступками Гиви Жвания неизменно руководила преданная любовь к родине, и этому чувству он не изменял ни в какой ситуации, ни при каких обстоятельствах. Особенно дороги были ему интересы нашей национальной культуры.

Когда в системе Академии наук Грузинской ССР зародилась ячейка по исследованию правовых проблем, он сразу же включился в эту работу, так как хорошо понимал ее значение для дальнейшего развития грузинской юридической мысли. А между тем в личном плане это, возможно, и не было для него так просто и даже влекло за собой некоторые жертвы.

Неоценим тот вклад, который внес Г. Жвания в рост и укрепление сложившегося научно-правового центра — сектора права Института экономики и права АН ГССР, где с 1963 года он беспрерывно руководил отделом государственного и международного права.

Видный ученый-юрист, Г. Жвания, вел интенсивную научно-исследовательскую работу. Им глубоко, творчески и всесторонне рассмотрен ряд сложных проблем в области международного права. Не случайно его сразу же привлек вопрос о международно-правовых гарантиях защиты национальных меньшинств. В этой благодатной теме, мало исследованной в литературе, тесно переплетаются политические, правовые и моральные аспекты, справедливое притязание национальных меньшинств на признание и защиту их интересов.

Посвященная этому вопросу монография Г. Жвания имела большой научный резонанс. Она получила также высокую оценку за рубежом. Не меньшее научное значение имели и другие его монографии, касающиеся проблемы нейтралитета, вопроса о роли Организации Объединенных Наций в развитии международного права, а также многочисленные статьи по проблемам международного права.

Труды Гиви Жвания, отвечающие высоким научным требованиям, в то же время отличаются безукоризненной формой. На эту сторону своих научных трудов он обращал особое внимание, всегда стремясь совершенствовать стиль изложения. Поэтому его работы привлекают внимание не только специалистов, но и людей, не искушенных в юридических тонкостях.

Почти три десятилетия Гиви Жвания читал лекции по международному праву и вел другие курсы в Тбилисском государственном университете. Его лекции, насыщенные высокими демократическими идеями, богатые фактическим материалом, эмоционально приподнятые благодаря элементам вдохновенной импровизации, всегда захватывали слушателей.

Научно-исследовательскую и педагогическую работу Г. Жвания сочетал с деятельным участием в других делах большого общественного и национального значения. С самого начала ответственной и трудоемкой работы по созданию и уточнению грузинской юридической терминологии он был одним из ее вдохновителей, так как ясно сознавал, что для развития любой науки, в том числе и правовой, необходима тщательно разработанная терминология, что для успешной деятельности государственных органов — законодательных, судебных и других — это тоже очень важно.

Гиви Жвания был как бы предназначен для терминологической работы: солидное юридическое и филологическое образование, глубокое знание грузинского и русского, а также иностранных языков открыли широкую перспективу для использования самых различных источников при разработке грузинской юридической терминологии. Со свойственной ему добросовестностью, обстоятельностью и увлеченностью, трудился он над решением сложнейшей задачи — установлением грузинской юридической терминологии. В 1963 году вышел русско-грузинский словарь «Юридическая терминология», среди четырех составителей которого значился и Гиви Жвания.

В 1966 году развернулась работа над созданием первой национальной универсальной Грузинской Советской Энциклопедии. С большим энтузиазмом и громадным чувством ответственности отнесся Г. Жвания к этому важнейшему событию в общественной и культурной жизни республики. Он незамедлительно включился в



1959  
1033

решение ряда вопросов методического характера, связанных с созданием энциклопедии, много сил отдал составлению тематического словаря по праву. Одно время даже состоял штатным работником энциклопедии. Тщательно редактировал каждую статью, еще строже относился к своим статьям, неустанно их совершенствуя. В общей сложности им написано в вышедших и подготовленных к печати томах энциклопедии более 120 статей, посвященных вопросам международного права.

Г. Жвания принимал активное участие в международной жизни: два года работал в Америке в Организации Объединенных Наций, не раз представлял нашу страну на международных конгрессах и симпозиумах. Много внимания уделял работе Грузинского общества дружбы и культурной связи с зарубежными странами, был президентом юридической секции этого общества. Его жизнь оборвалась внезапно, когда он выполнял свой общественный долг, находясь в Индии, в Калькутте.

Никогда не замыкался Гиви Жвания в рамках своей специальности юриста. Будучи широко образованным человеком, он глубоко интересовался вопросами художественной литературы, театра, кинематографа. Хорошо разбирался в живописи и скульптуре. Знал и любил музыку, которая волновала его особенно сильно. Занимался переводами на грузинский язык художественных произведений классической и современной иностранной литературы, в том числе и драматургических, и делал это образцово, профессионально.

Часто выступал он и в качестве редактора научных трудов, являлся членом редакционной коллегии журналов «Литературная Грузия» и «Сабчота самартали».

Необычайно общительный, душевный человек, он привлекал к себе людей самых различных профессий и знаний не столько своими разносторонними интересами, но и непосредственным, доброжелательным отношением к ним. Его связывали узы крепкой, бескорыстной дружбы со множеством людей.

Любил Г. Жвания общаться и с молодежью, причем у него устанавливались с ней предельно простые, товарищеские отношения. Он всегда охотно участвовал в различных встречах, экскурсиях и других мероприятиях, организуемых молодыми. На досуге любил играть в шахматы, и делал это, как все, очень хорошо, темпераментно, бурно переживая и выигрыши, и проигрыши.

Для молодежи Гиви Жвания был эталоном современного культурного человека. Им восхищались, его любили, ему старались подражать.

На своем жизненном пути мы встречали немало значительных людей с явно выраженной индивидуальностью. Но и среди них он выделялся сочетанием различных дарований с особыми чертами характера, которое делало его непохожим на других. Яркий, самобытный образ Гиви Жвания всегда будет жив в памяти знавших его.

Тинатин ЦЕРЕТЕЛИ,  
Владимир МАКАШВИЛИ

**«МАКСИМ ГОРЬКИЙ  
НА СТРАНИЦАХ  
ТБИЛИССКОЙ ГАЗЕТЫ  
«НОВОЕ ОБОЗРЕНИЕ»**

В ЭТОЙ монографии Г. Д. Гвенетадзе, как сказано в краткой аннотации, ей предположенной, впервые освещается ряд вопросов жизни и творчества Максима Горького. Автор пополняет горьковедение новыми данными о таких его произведениях, как «О писателе, который зазнался», «Мой спутник», «Ошибка», «Фома Гордеев», «Трое» и др.

Читатель найдет в работе Г. Д. Гвенетадзе также варианты отдельных горьковских произведений и его письма, которые еще не публиковались.

Наиболее полно исследована автором роль тбилисской газеты «Новое обозрение» в становлении литературной судьбы великого русского писателя, чья жизнь так тесно оказалась сплетенной с Грузией.

Книга, изданная на русском языке Тбилисским университетом (1978), посвящена исследователем светлой памяти его жены Нателы Рафаэловны Капанадзе.

**«АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ  
И ЛИТЕРАТУРНО-  
КУЛЬТУРНАЯ  
ОБЩЕСТВЕННОСТЬ  
ГРУЗИИ»**

ЯВЛЯЯСЬ первым опытом монографического обобщения материалов, касающихся всех сторон творческих и личных взаимоотношений известного русского писателя, классика литературы социалистического реализма Алексея Николаевича Толстого с современной ему действительностью Грузии, с ее литературно-художественной общественностью, эта книга, как отмечает ее автор С. Кошут, содержит попытку показать их двусторонность, обоюдозначимость. Исследователь особенно старался подчеркнуть конкретное воздействие грузинской темы на творческую индивидуальность русского писателя.

Книга, выпущенная на русском языке под редакцией Г. Ш. Цицишвили издательством «Мецниереба» (1978), состоит из следующих трех частей: I — «Грузинская тема в дореволюционном творчестве А. Н. Толстого», II — «Творческие и личные взаимосвязи А. Н. Толстого с литературно-культурной общественностью Советской Грузии» и III — «А. Н. Толстой перед лицом грузинского читателя». В них использован весьма многообразный материал, в том чис-



де малоизвестный, а также приведены неопубликованные архивные данные самого разного характера, вводимые в научный оборот.

В целом эта работа относится к категории конкретных историко-литературных исследований, подробно разрабатывающих одну из областей культурно-литературных взаимосвязей братских народов Советского Союза.

## «КАК ПОЙМАННАЯ ПТИЦА»

АВТОР этой книги — грузинский прозаик Тамаз Годерзишвили. На родном языке вышло четыре сборника его рассказов и повестей. «Как пойманная птица» — первая книга писателя на русском языке, выпущенная в переводе с грузинского Э. Джалиашвили издательством «Советский писатель» (Москва, 1978). В нее вошли две повести и семь рассказов. Оглавлен сборник по открывающей его одноименной повести, герой которой самоотверженно и творчески трудится в одной из поисковых геологических партий в сибирской тайге. Кстати, Тамаз Годерзишвили по профессии геолог и то, о чем он рассказывает здесь, знает досконально. Вообще его героев характеризует стремление к полнокровной деятельности жизни, любовь к избранному делу, к Родине. В поисках смысла жизни, в глубоких раздумьях о ней, в борьбе с бескрылой обывательщиной раскрываются характеры этих молодых людей — наших современников.

## «ИРАКЛИЙ ВТОРОЙ»



ЭТО — выпущенный на русском языке издательством «Хеловнеба» (Тбилиси, 1978) сборник пьес, в который вошли историческая драма в пяти действиях «Герон Крцаниси» старейшего грузинского писателя Сандро Шаншиашвили (перевод Э. Ананиашвили), «Путь в грядущее» известного грузинского писателя И. Мосашвили (перевод Э. Ананиашвили) и «Майя из Цхнети» популярного грузинского драматурга В. Канделаки в авторизованном переводе В. Рогова.

## «БАГРАТИОН»

ВСЛЕД за сборником пьес «Ираклий Второй» «Хеловнеба» выпустило в этом году также на русском языке аналогичное издание «Багратион». Сюда вошли две исторических и одна романтическая драма, об этом замечательном сыне грузинского народа, выдающемся полководце, герое Отечественной войны 1812 года. Их авторы — Георгий Мдивани, Алексей Самсония и Амиран Шервашидзе.

## «ЖИЗНЬ КАРТЛИЙСКИХ ЦАРЕЙ»

КАК УКАЗЫВАЕТСЯ в предисловии, хроникой «Жизнь картлийских царей», приписываемой грузинскому историку XI века Леонти Мровели, начинаются все известные до сих пор списки свода средневековых грузинских хроник «Картлис цховреба», составление которого было начато в XII

веке и возобновлено, очевидно, не ранее XIV века, после перерыва в культурной жизни, вызванного монгольским нашествием в Закавказье.

В книге «Жизнь картлийских царей» Леонти Мровели, выпущенной издательством «Наука» (Москва, 1979), публикуются отрывки из этой уникальной древнегрузинской летописи, повествующей о жизни и быте абхазов, народов Северного Кавказа и Дагестана, приводятся интересные данные и легенды о воинских подвигах этих народов, их борьбе за воссоединение, о жизни картлийских царей (по XI в.).

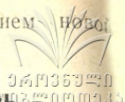
Перевод с древнегрузинского извлечений из хроники Мровели, предисловие к книге и комментарии выполнены Г. В. Сулая.

### **«КУРС ВЕДЕТ ДМИТРИЙ АЛЕКСИДЗЕ»**

КАК ПРИЗНАЕТСЯ в послесловии автор этой книги Отар Джангишера швили, предлагаемый Дмитрием Алексидзе курс обучения представляется ему интересным и сложным. Он складывается из опыта и разворачивается под флагом собственной эстетики этого большого мастера. «Изучение его методики, — читаем в послесловии, — может принести пользу всему нашему делу». Имеется в виду подготовка театральных кадров в республике.

Книга выпущена на русском языке издательством «Хеловнеба» (Тбилиси, 1978) и, надо полагать, действительно окажется не только интересной, но и полезной для многих увлекающихся сценическим ис-

кусством, воспитанием <sup>Нового</sup>  
ее смены.



### **«СЛОВАРЬ ОМОНИМОВ РУССКОГО ЯЗЫКА»**

РАБОТА, выпущенная на русском языке Тбилиским государственным университетом (1978) под редакцией и с предисловием академика Академии педагогических наук СССР Н. М. Шанского, — второе, исправленное издание «Словаря омонимов русского языка» Н. П. Колесникова.

Слова сконцентрированы в словарных статьях, составляющих 3.500 гнезд омонимов. Словарь, составленный Н. П. Колесниковым, будет полезен широкому кругу читателей.

### **«СОЗВЕЗДИЕ ОРИОНА»**

ТАК назвал свое произведение его автор Л. Салдадзе. Это роман в диалогах, посвященный Авиценне (Ибн Сине). В нем рассказывается о враче, философе, поэте, гениальном сыне Востока, восхитившем человечество подвигом своей научной мысли и гуманизма.

Книга выпущена Московским издательством «Искусство» (1978) к тысячелетию со дня рождения великого ученого средневековья под научной редакцией члена-корреспондента Академии наук Таджикской ССР И. С. Брагинского.

Автор этого своеобразного произведения — кинорежиссер, сценарист и журналист, выпускница ВГИКа Людмила Григорьевна Салдадзе, последнее время снимавшая свои фильмы в Средней Азии.



## ВСТРЕЧА ЗА «КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

В ТБИЛИССКОМ окружном Доме офицеров состоялась встреча представителей творческих союзов Грузии с руководящим составом Краснознаменного Закавказского военного и Краснознаменного Закавказского пограничного округов. Они собрались за «круглым столом», чтобы обменяться мнениями по вопросам, связанным с выполнением постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

В основном внимание было уделено проблемам военно-патриотического воспитания молодежи, формирования у нее чувства ответственности за судьбы социализма, создания новых произведений литературы и искусства, отображающих героическое прошлое советского народа.

Встречу вступительным словом открыл секретарь ЦК Компартии Грузии Г. Енукидзе.

С интересным и содержательным докладом выступил член Военного Совета, начальник Политуправления КЗакВО генерал-лейтенант А. Оверчук.

Ряд ярких произведений на военно-патриотическую тему, сказал он, созданы писателями Грузии — К. Лордкипанидзе, Г. Цицишвили, Р. Маргиани и другими. Весомый вклад вне-

сли и кинематографисты нашей республики. Среди фильмов в первую очередь следует отметить «Отец солдата» Р. Чхеидзе и хронико-документальный фильм И. Канделаки «Конец гитлеровской авантюры на Кавказе».

Плодотворно работают в этом направлении выдающиеся мастера кисти и реза Грузии. В музыке военно-патриотическую тему широко развивают композиторы, народные артисты СССР А. Баланчивадзе и О. Тактакишвили, заслуженный деятель искусств Грузии О. Тевдорадзе.

О высокой ответственности художника перед современниками и будущими поколениями говорили первый заместитель министра культуры Грузии Н. Гурабанидзе, председатель правления Союза художников республики Н. Джанберидзе, секретарь правления Союза писателей Грузии Г. Цицишвили, секретарь правления Союза композиторов республики Н. Мамисашвили, генерал-майор М. Чередилов.

Участники дискуссии осмотрели экспозицию произведений художников - фронт о в и к о в, развернутую в выставочном зале Дома офицеров.

Встреча завершилась на учебном полигоне, в кругу молодых бойцов, командиров и политработников — героев будущих произведений.

## А. С. ПУШКИНУ ПОСВЯЩАЕТСЯ

В ТБИЛИСИ завершила работу Всесоюзная научная конференция, посвященная 180-летию со дня рождения А. С. Пушкина и 150-летию пребывания поэта в Грузии.

Изю всех уголков нашей страны съехались в столицу Грузии известные пушкинисты, где в течение двух дней они обсуждали вопросы, связанные с пребыванием Пушкина на Кавказе, и ролью поэта в становлении и развитии литератур народов СССР.

Интерес вызвали доклады «Малоизвестные портреты А. О. Смирновой-Россет» кандидата искусствоведческих наук И. Чижовой из Ленинграда, «Из истории дома Смирновых» старшего научного сотрудника Всесоюзного музея А. С. Пушкина М. Бокариуса, «О грузинских связях А. С. Пушкина» доктора филологических наук В. Шадури и других.

С большим интересом рассмотрели участники конференции салон А. О. Смирновой-Россет, мемориальные вещи, книги, архивные материалы, связанные с именем поэта, которые сейчас бережно хранятся в Тбилисском Доме литературных взаимосвязей Главной редакционной коллегии по делам художественного пе-

ревода и литературных взаимосвязей при Союзе писателей Грузии.

Ученые также совершили поездку в Цинандали, где осмотрели бывшее имение грузинского писателя А. Чавчавадзе, одного из первых переводчиков произведений А. С. Пушкина на грузинский язык.

## ВЕЧЕР ПОЭЗИИ АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО

В БОЛЬШОМ концертном зале Государственной филармонии столицы Грузии состоялся вечер поэзии Андрея Вознесенского.

Вечер вступительным словом открыл секретарь правления Союза писателей Грузии Дж. Чарквиани. Он рассказал о творчестве поэта, а затем предоставил слово самому Андрею Вознесенскому.

В этот вечер прозвучали стихи разных лет—и совсем новые, и посвященные членам экспедиции «Комсомольской правды», покоровшим Северный полюс, и хорошо известные любителям поэзии «Оптимистический реквием», «Тбилисский базар», «Похороны Шукшина», «Цветы Шагала» и другие.

А. Вознесенский ответил на многоцелезные записки слушателей.



**ВАДАЧКОРИЯ Шота** Ипполитович. Род. в 1928 г. Зав. редакцией языка и литературы Грузинской Советской Энциклопедии. Печатается с 1952 г. Автор многочисленных статей по литературе и искусству, а также книг — романа «Прозвучит» и сборника рассказов «Первые чемпионы», вышедших на грузинском языке.

**ГАЧЕВ Георгий** Димитриевич. Род. в 1929 г. Кандидат филологических наук, член ССП, младший научный сотрудник Института истории естествознания и техники АН СССР. Автор книг: «Ускоренное развитие литературы» (М., «Наука», 1964), «Любовь, человек, эпоха. (Рассуждение о повести Чингиза Айтматова «Джамиля»)» (М., «Советский писатель», 1965), «Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр)» (М., «Просвещение», 1968), «Жизнь художественного сознания (Очерки по истории образа), часть I» (М., «Искусство», 1972).

**ДОИАШВИЛИ Теймураз** Иосифович. Род. в 1948 г. Кандидат филологических наук, научный сотрудник Института истории грузинской литературы имени Шота Руставели АН Грузинской ССР. Автор ряда статей, посвященных вопросам

поэтики и современной грузинской литературы.

**ЖОРДАНИЯ Сулхан** Давидович. Род. в 1939 г. Окончил Тбилисский государственный педагогический институт иностранных языков. Кандидат филологических наук. Автор свыше 40 научных трудов. Изучает проблемы художественного мышления, художественного перевода и лексической семантики.

**ЗЛАТКЕВИЧ Лидия** Львовна. Закончила Ленинградский университет. Старший научный сотрудник, кандидат наук. Автор книг и монографий по грузинскому искусству, в частности, книги «Потомки Гефеста» (о грузинских чеканщиках и златокузнецах), «Ладо Гудиашвили», «Уча Джапаридзе» и других.

**КОРЧИЛАВА Джумбер** Шалвович. Род. в 1937 г. Старший научный сотрудник отдела истории грузинской медицины и медицинской этнографии ЦНИЛ Тбилисского государственного медицинского института. Автор монографий («Саломе Авалишвили. Жизнь и деятельность» и др.), а также статей («Первая грузинка-физиолог Варвара Николаевна Кипиани» и др.), касающихся вопросов истории медицины и общей истории Грузии.

**КАЛАНДАДЗЕ Анна Павловна.** Закончила филологический факультет Тбилисского государственного университета. Первые публикации относятся к 1946 году. Автор нескольких поэтических сборников. В русском переводе вышли книги «Летите, листья», «Зеленая свирель», «Мравалжамиер», «Стихи».

**ЛАБАРТКАВА Тристан Григорьевич.** Род. в 1929 г. Кандидат исторических наук, доцент. Автор шести книг, многочисленных статей и трудов, касающихся истории народов СССР, среди которых «Ленинский план строительства социализма», «Труд В. И. Ленина «Что делать?» и его роль в современной идеологической борьбе», «Революционное движение в войсковых частях в борьбе за победу Советской власти в Грузии» и др.

**ПАЙЧАДЗЕ Галактион Афанасьевич.** Род. в 1915 г. Ветеран Великой Отечественной войны, гвардии подполковник в отставке. Заслуженный работник куль-

туры Грузинской ССР. Его фронтовые воспоминания публиковались в прессе и вошли в сборник воспоминаний «В боях за Родину».

**РЧЕУЛИШВИЛИ Леван Дмитриевич.** Род. в 1909 году. Закончил архитектурный факультет Тбилисского политехнического института, профессор Академии художеств, заслуженный деятель искусств. Автор книг по истории архитектуры и новой и советской живописи.

**СЕИРАНЯН Беник Мкртычевич.** Род. в 1913 г. Прозаик, драматург. Автор большого числа рассказов, повестей, романов, пьес. Пишет на армянском языке. Многие его произведения переведены на русский и грузинский языки.

**СОЛОД Нелли Павловна.** Редактор издательства Тбилисского государственного университета. Переводит с грузинского и английского языков. Недавно в ее переводе вышла на русском языке книга А. Васадзе «Проблема художественного чувства».

## „ლიტერატურული მხატვრული და საზოგადოებრივი პოლიტიკური ჟურნალი (რუსულ ენაზე)“

— ყოველთვიური ლიტერატურულ-მხატვრული და საზოგადოებრივი-პოლიტიკური ჟურნალი (რუსულ ენაზე)

გამოდის 1957 წლის ივნისიდან. № 4 აპრილი 1979 წ.

Сдано в набор 25 мая 1979 г. Подписано к печати 11 июля 1979 года. 5 печ. листов. усл. листов 8,4. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Заказ 1567

Тираж 7.000

УЭ 01529



40 კონ

ИНДЕКС 7611  
საქართველოს  
ბიბლიოთეკა