



შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო
ფონდი
Shota Rustaveli National Science Foundation

აღნიშნული პროექტი განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. ნინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და, შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს.

This project has been made possible by financial support from the Shota Rustaveli National Science Foundation. All ideas expressed herewith are those of the author, and may not represent the opinion of the Foundation itself’.

www.rustaveli.org.ge

უფასო გამოცემა

კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე
პასუხისმგებლები არიან ავტორები.

Доклады печатаются в авторской редакции.

The authors are responsible for the contents and the style of the ar-
ticles printed in the collection.



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

ნაციონალური ლიტერატურები და
კულტურული გლობალიზაციის პროცესი

VIII International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism

National Literatures and the Process of Cultural
Globalization

ნაწილი II
Volume II

მასალები Proceedings

Institute of
Literature Press



ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა

UDC(უაკ) 821.353.1.0+820
6-377

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:
მაკა ელბაქიძე
ირინე მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Miranda Tkeshelashvili

მხატვარი
ნოდარ სუმბაძე

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,
2014

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2014

ISBN 978-9941-0-7221-5 (ორივე ნაწილის)

ISBN 978-9941-0-7223-9 (მეორე ნაწილის)

ISSN 1987-5363

შინაარსი

ნაციონალური ლიტერატურული კანონი და კულტურული გლობალიზაციის მექანიზმები National Literary Canon and the Mechanisms of Cultural Globalization

MANANA KVACHANTIRADZE

Georgia, Tbilisi

Existential Concepts in

Guram Rcheulishvili's Creative Work.....21

მანანა კვაჭანტირაძე

საქართველო, თბილისი

ეგზისტენციალისტური კონცეპტები

გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში.....21

INGA MILORAVA

Georgia, Tbilisi

The "World's Flat Text" in the

Discourse of Globalization.....34

ინგა მილორავა

საქართველო, თბილისი

„ბრტყელი სამყაროს ტექსტი“

გლობალიზაციის დისკურსში.....34

ZHANNA NURMANOVA

Kazakhstan, Astana

G. Daneliya's Film text in S. Narymbetov's

Story "Hamlet From Suzak".....38

ЖАННА НУРМАНОВА

Казахстан, Астана

Кинотекст Г. Данелия в повести

С. Нарымбетова «Гамлет из Сузака».....38

GANNA RABOTIAGA

Ukraine, Kiev

**Possibility of the Dialogue in Contemporary
French Drama: Phenomenon of B.-M. Koltes in
the Context of the *Poètes Maudits* Tradition.....45**

А.И. РАБОТЯГА

Украина, Кие

**О возможности диалога в новейшей драме:
феномен Б.-М. Кольтеса в контексте
французской традиции «проклятых поэтов».....45**

CHARLES SABATOS

Turky, Istanbul

**Ottoman Oppression as a National
Metaphor and Globalizing Theme in
Central European Literature.....53**

TAMAR SHARABIDZE

Georgia, Tbilisi

**The Problem of Globalization in the 19th Century
Georgian Public-Literary Thinking.....66**

თამარ შარაბიძე

საქართველო, თბილისი

**გლობალიზაციის პრობლემა მე-19 საუკუნის
ქართულ საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ აზროვნებაში.....66**

GULBANU SHARIPOVA

Kazakhstan Astana

**The Poetry of Symbol World in the Novel of
N. Dumbadze “The Law of Eternity”.....72**

ГУЛЬБАНУ ШАРИПОВА

Казахстан, Астана

**Поэтика символического мира
в романе Н. Думбадзе «Закон вечности».....72**

NATELA CHITAU

Georgia, Tbilisi

**Alienation within the Boundaries of
National Literature and *Weltliteratur*.....80**

ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

**გაუცხოება ნაციონალური ლიტერატურისა და
Weltliteratur-ის საზღვრებში80**

MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLAURI

Georgia, Tbilisi

**Typological Study of the Georgian, British,
Spanish and Basque Tales of Magic Using the Electronic
Platform of the Comparative Analysis of the Folk Prose.....87**

AGNIEŠKA JUZEFOVIČ

Lithuania, Vilnius

**Lithuanian National Aesthetic in
the Face of Globalization91**

**Weltliteratur და ნაციონალური ლიტერატურების საკითხი
Weltliteratur and the Issue of National Literatures**

SEVINJ ALIEVA

Azerbaijan, Baku

**National Actuals and Their Comprehension in
Works of Boris Akunin103**

С.Г. АЛИЕВА

Азербайджан, Баку

**Национальные реалии и их осмысление
в произведениях Бориса Акунина103**

RŪTA BRŪZGIENĖ

Lithuania, Vilnius

**Western Culture Signs in
J. Vaičiūnaitė's Poetry: a Musical Aspect110**

РУТА БРУЗГЕНЕ

Литва, Вильнюс,

Знаки западной культуры в поэзии

Ю. Вайчюнайте: музыкальный аспект110

IA ZUMBULIDZE

Georgia, Kutaisi

“Generation “P” V. Pelevin’s Novel as Reflection of

Evolution of Generational Texts of the

World Literature in the Russian Postmodernism.....120

И.Г.ЗУМБУЛИДЗЕ

Грузия, Кутаиси

Роман В. Пелевина «Generation “П”»

как отражение эволюции поколенческих

текстов мировой литературы

в русском постмодернизме120

VIKTORIA IVANENKO

Ukraine, Kiev

Post-devolution Scottish Writing and Identity:

from Parochialism to Cosmopolitanism127

PETYA TSONEVA IVANOVA

Bulgari, Gabrovo

The Sea as Moving Threshold.

Spaces of Transition in Joseph Conrad127

ORSOLYA KIS

Hungary, Dunakeszi

Postmodernism, Russia, Literature,

Sorokin, Chaadayev137

VERA KVANTRE

Georgia, Kutaisi

Self -Determination of the 18-th Century

Russian Literature Within the Unified Cultural Space.....151

В.Б.КВАНТРЕ

Грузия, Кутаиси

Самоопределение русской литературы XVIII века в едином культурном пространстве151

POLINA LEONOVA

Belarus, Minsk

Belarusian Literature: National and Universal Context.....161

П.И.ЛЕОНОВА

Беларусь, Минск

Белорусская литература: национальный и универсальный контекст.....161

YORDAN LYUTSKANOV

Bulgaria, Sofia

Interliterary Socialisation of a “Small” Literature as a Matter of Theory and Performance: The Outcomes of a Workshop174

ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ

Болгария, София

Межлитературная социализация «малой» литературы в теории и на деле: итоги одного семинара174

ADIBA MAMMADOVA

Azerbaijan, Baku

National Features of Felyetons (the magazine “Molla Nasreddin”)188

АДИБА МАМЕДОВА

Азербайджан, Баку

Национальные особенности жанра фельетона (журнал «Молла Насреддин»)188

TATIANA MEGRELISHVILI
Georgia, Tbilisi
«Weltliteratur» and Russian Romanticism195

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ
Грузия, Тбилиси
«Weltliteratur» и русский романтизм195

NANA MREVLISHVILI
Georgia, Tbilisi
**General Models of Hagiographical Genre and
“The Life of Serapion From Zarzma”202**

ნანა მრევლიშვილი
საქართველო, თბილისი
**აგიოგრაფიული ჟანრის ზოგადი მოდელები და
„სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“202**

MAIA NACHKEBIA
Georgia, Tbilisi
**Regularity of Literary Process’ Development and
Authentic Georgian Baroque.....212**

მაია ნაჭყებია
საქართველო, თბილისი
**ლიტერატურული პროცესების განვითარების
თანმიმდევრულობა და ავთენტური ქართული ბაროკო.....212**

VERA OTSKHELI
Georgia, Kutaisi
**To the Question of Typological Similarity
of Romantic Art (“Merani” of Nikoloz Baratashvili
and “The Apostle” of Sandor Petofi)227**

ВЕРА ОЦХЕЛИ
Грузия, Кутаиси
**К вопросу о типологическом сходстве
романтического искусства
 («Мерани» Николоза Бараташвили
и «Апостол» Шандора Петефи)227**

TATYANA RYBALCHENKO

Russia, Tomsk

**The Version of Pushkin's "Universal Sympathy"
in the Prose of Andrei Bitov and**

Drawings of Rezo Gabriadze235

ТАТЬЯНА РЫБАЛЬЧЕНКО

Россия, Томск

Версия пушкинской «всемирной отзывчивости»

в прозе А. Битова и рисунках Р. Габриадзе235

TIGRAN SIMYAN

Armenia, Yerevan

**On Discourse Formation of Transnational
German Novel in 1920s**

(L.Feuchtwanger, A.Döblin, W.Benjamin)249

ТИГРАН СИМЯН

Армения, Ереван

**К дискурсу транснационального немецкого
романа в 1920-х гг.**

(Л.Фейхтвангер, Ал.Деблин, В.Беньямин).....249

ZHANDOS K.SMAGULOV

KALAMKAS KALYBEKOVA

Kazakhstan, Karaganda

Kazakh Literal Study: Problems of Origination,

Formation and Development254

Ж.К.СМАГУЛОВ

К.С. КАЛЫБЕКОВА

Казахстан, Караганда

Казахское литературоведение: проблемы

возникновения, формирования и развития.....254

ZHANNA TOLYSBAYEVA

Kazakhstan, Aktau

Body in the Space of Contemporary Gender Text.....260

ЖАННА ТОЛЫСБАЕВА

Казахстан, Актау

Тело в пространстве

современного гендерного текста.....260

MANANA KADJAIA

Georgia, Tbilisi

Attitude of Giorgi Tsereteli to

Some Representatives of Foreign Literature268

მანანა ქაჯაია

საქართველო, თბილისი

გიორგი წერეთლის მიმართება

საზღვარგარეთული ლიტერატურის

ცალკეული წარმომადგენლებისადმი.....268

YAROSLAVA SHEKERA

Ukraine, Kiev

Chinese Poet Lu Yu and Medieval Alchemy:

Modern Comprehending of Life and Works.....271

ЯРОСЛАВА ШЕКЕРА

Украина, Киев

Китайский поэт Лу Ю и средневековая

алхимия: современное осмысление

жизни и творчества271

EKA CHIKVAIDZE

Georgia, Tbilisi

Spiritual Writing – Heritage of World or

the National Literature?283

ეკა ჩიკვაიძე

საქართველო, თბილისი

სასულიერო მწერლობა — მსოფლიო თუ

ნაციონალური ლიტერატურების კუთვნილება?.....283

GERDA ZIMMERMANN

Hungay, Budapest

“Own-Foreign” as a Tool for

Forming Character and Syuzhet.....291

LELA KHACHIDZE

Georgia, Tbilisi

**One Specimen of Byzantine Hagiography
and its Georgian Translation.....298**

ლელა ხაჩიძე

საქართველო, თბილისი

**„მონანიე დედების ცხოვრებათა“ ერთი
ნიმუში და მისი ქართული თარგმანი
(ცხოვრებაჲ წმ. თეოქტისტე ლეზველისაჲ).....298**

ANNA CHUDZINSKA-PARKOSADZE

Poland, Poznan

**The Problem of Faustian Personality in the
Works of Russian Literature305**

АННА ХУДЗИНЬСКА-ПАРКОСАДЗЕ

Польша, Познань

**Проблема фаустовской личности
в произведениях русской литературы.....305**

OKSANA HALCHUK

Ukraine, Kiev

**Poetic Parameters of the Polylogue of
Ukrainian Lyrics of Late Modernism With
the Antique Heritage317**

**ლიტერატურა საზღვრებს გარეშე? Pro et Contra
Literature without Borders? Pro et Contra**

SVETLANA YEVTUSHENKO

Ukraine, Kiev

**The Phenomenon of “Androgynous“ Literature in
the Literary Process Abroad XX-XXI Centuries.....331**

СВЕТЛАНА ЕВТУШЕНКО

Украина, Киев

**Феномен «андрогинной» литературы
в литературном процессе рубежа XX – XXI вв.331**

MARIAM KARBELASHVILI

Georgia, Tbilisi

**Goethe's Weltliteratur in Retrospective:
Global Political Problems before Globalization**

Rustaveli–Chretien–Wolfram.....341

მარიამ კარბელაშვილი

საქართველო, თბილისი

**გოეთეს Weltliteratur რეტროსპექტივაში:
გლობალური პოლიტიკური პრობლემები
გლობალიზაციამდე**

რუსთაველი — კრეტიენი — ვოლფრამი.....341

MARINA LEBEDEVA

Belarus, Minsk

**Modern Communication of National Literatures:
Artistic Strategies and Imaginative Concepts.....351**

МАРИНА ЛЕБЕДЕВА

Беларусь, Минск

**Современная коммуникация
национальных литератур: художественные
стратегии и образные концепции.....351**

NAIDA MAMEDKHANOVA

Azerbaijan, Baku

**The Georgian Poetry in the Translation of
Azerbaijan Romantic Poet A. Sikhat.....363**

НАИДА МАМЕДХАНОВА

Азербайджан, Баку

**Грузинская поэзия в переводе азербайджанского
поэта-романтика Аббаса Сиххата.....363**

MASHA MAÇARSKAIA

Belgium, Brussel

**The French-Speaking Reader's
Reception of Russian Literature.....367**

МАРИЯ МАСАРСКАЯ

Бельгия, Брюссель

Русская литература глазами

франкоязычного читателя.....367

MAIA RAFAELI-VARSIMASHVILI

France, Paris

Historical Progression of Avant-Garde:

Borders Without Nationalism or

Nationalism Without Borders?.....374

მანია რაფაელი-ვარსიმაშვილი

საფრანგეთი, პარიზი

ისტორიული ავანგარდი:

საზღვრები ნაციონალიზმის გარშე თუ

ნაციონალიზმი საზღვრებს გარეშე?.....374

NINO SURMAVA

Georgia, Tbilisi

East-West Encounter and Issue of Cultural Identity

in the Novel: “Doctor Ibrahim” by Iraqi

Writer Dhu al-Nun Ayyub.....389

ნინო სურმავა

საქართველო, თბილისი

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის

თემა და კულტურული იდენტობის

პრობლემა ერაყელი მწერლის

ზუ ან-ნუნ აიუბის რომანში „დოქტორი იბრაჰიმი“.....389

NADEJDA KAJAIA

Georgia, Kutaisi

National and international in V. Mayakovsky and

K. Paustovsky’s works (Language and style).....397

НАДЕЖДА КАДЖАЯ

Грузия, Кутаиси

Национальное и интернациональное в произведениях

В. Маяковского и К. Паустовского (Язык и стиль).....397

ფოლკლორული სიუჟეტები კულტურული გლობალიზაციის
კონტექსტში

Folcloric Stories in the Context of Cultural Globalization

ELENE GOGIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Folkloristics in the Process of Cultural Globalization.....409

ელენე გოგიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ფოლკლორისტიკა კულტურული

გლობალიზაციის პროცესში.....409

ETER INTSKIRVELI

Georgia, Tbilisi

The Legend of the Tower of Babel in

the Bible and Folklore.....415

ეთერ ინსკირველი

საქართველო, თბილისი

ბაბილონის გოდოლის ლეგენდა

ბიბლიასა და ფოლკლორში.....415

MARINE TURASHVILI

Georgia, Tbilisi

Typological Analysis of the

Georgian Animal Folktales in the

Context of the International Catalogue.....427

მარინე ტურაშვილი

საქართველო, თბილისი

ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების

ტიპოლოგიური ანალიზი ზღაპრის

საერთაშორისო კატალოგის კონტექსტში.....427

IRMA KVELASHVILI

Georgia, Tbilisi

The Literature Reception of Folklore Archetype

of Solomon the Wise's Judgment.....433

ირმა ყველაშვილი

საქართველო, თბილისი

სოლომონ ბრძენის სამართლის ფოლკლორული

არქეტიპის ლიტერატურული რეცეფცია.....433

RUSUDAN CHOLOKASHVILI

Georgia, Tbilisi

Mythology at the Origins of Literary Masterpieces.....438

რუსუდან ჩოლოყაშვილი

საქართველო, თბილისი

მიტოსი შედეგების სათავეებთან.....438

**ლინგვო-კულტურული კომუნიკაცია და გლობალიზაციის
პრობლემა**

Lingvo-Cultural Communication and the Problem of Globalization

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

On the Problem of Idiom Translation.....446

ლევან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

იდიომების თარგმნის პრობლემისათვის.....446

IA BURDULI

Georgia, Tbilisi

**Linguistic and Cultural Interaction and
Postmodern Symbolical Nomination**

(Lingo-cultural Communication and Symbol of Postmodern).....454

ია ბურდული

საქართველო, თბილისი

**ენობრივი და კულტურული ურთიერთობა და
პოსტმოდერნისტული სიმბოლური ნომინაცია**

**(ლინგვოკულტუროლოგიური კომუნიკაცია და
პოსტმოდერნისტული სიმბოლური ნომინაცია).....454**

SHORENA SHAMANADZE

Georgia, Tbilisi

**Migration as a Marker of Globalization and its
Literary Representation**

**(Dato Turashvili's "Waiting for Dodo" and
Roland Schimmelpfennig's "The Golden Dragon").....463**

შორენა შამანაძე

საქართველო, თბილისი

მიგრანტობა როგორც გლობალიზაციის მარკერი და

მისი ლიტერატურული რეპრეზენტაცია

(დათო ტურაშვილის „დოდოს მოლოდინში“ და

როლანდ შიმელპფენიგის „ოქროს დრაკონი“).....463

GRIGOL JOKHADZE

Georgia, Tbilisi

Eurasian Culture and the

Georgian Men of Letters.....473

გრიგოლ ჯოხაძე

საქართველო, თბილისი

ევრაზიული კულტურა და

ქართველი მწერლები.....473

მრგვალი მაგიდის მასალები

Materials of Round Tables

თარგმანის კომუნიკაციური ფუნქცია კულტურული

გლობალიზაციის პროცესში

Communicative Function of Translation in the Process of Cultural

Globalization

GALINA DENISSOVA

Italy, Pisa

Linguistic and Cultural Gaps:

The Problem of Perception of Translated

Soviet/Russian Films.....491

Г. В. ДЕНИСОВА

Италия, Пиза

**«Чужой среди своих»: к вопросу
о переводе художественных фильмов.....491**

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

**Cultural Globalization and the
Function of Translation: Theory and Practice.....500**

ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

**Культурная глобализация и
функция перевода: теория и практика.....500**

**ლიტერატურული ცენზურა —
„შავი ხვრელი“ გლობალურ სივრცეში
Literary Censorship –
“The Black hole” in the Global Space**

SUDABA AGABALAYEVA

Azerbaijan, Baku

Censorship and Moral Values in Literature.....514

СУДАБА АГАБАЛАЕВА

Azerbaijan, Baku

Цензура и духовные ценности литературы.....514

LEYLA IMAMALIYEVA

Azerbaijan, Baku

**Story of Vladimir Korolenko “Strange Girl” as
“Victim” of Russian Censorship at the
End of the XIX Century.....520**

ЛЕЙЛА ИМАМАЛИЕВА

Azerbaijan, Baku

**Рассказ Владимира Короленко «Чудная»
как «жертва» цензуры в русской литературе
конца XIX века.....520**

AYTEN NEZEROVA

Azerbaijan, Baku

**Medieval Censorship and Azerbaijani Literature as
Premises for Following Censorship Traditions.....526**

АЙТЕН НАЗАРОВА

Азербайджан, Баку

**Средневековая цензура и факторы,
обуславливающие традиции современной
цензуры в азербайджанской литературе.....526**

NIZAMI TAGISOY

Azerbaijan, Baku

**The Attitude of the Soviet Leadership to
Peoples Folklore-literary Values.....532**

НИЗАМИ ТАГИСОЙ

Азербайджан, Баку

**Об отношении советских идеологов
фольклорно-литературным ценностям народа.....532**

ნაციონალური ლიტერატურული კანონი და კულტურული გლობალიზაციის მექანიზმები

National Literary Canon and the Mechanisms of Cultural Globalization

MANANA KVACHANTIRADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Existential Concepts in Guram Rcheulishvili's Creative Work

There are the existential concepts processed by “Philosophy of Consciousness” in the creative work of Guram Rcheulishvili: special interest towards the sense of existence; rejecting the traditional concept of non-conflict co-existence between the human and an environment; in re-interpretation of freedom, choice, situation, death, imagination, history, and other's paradigmatic models.

The writer is interested in a human not in social terms but in the bases of thinking and sensing that helps a human to develop as an independent person. According to Guram Rcheulishvili “Being in the world” is an action, movement, which is ruled by “intensity of passion”.

Guram Rcheulishvili analyzes the problem of the human in terms of national identity and this factor is its distinct sign in relation to western existentialism.

Key words: existential, Guram Rcheulishvili, national identity.

მანანა კვაჭანტირაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ეგზისტენციალისტური კონცეპტები გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში

50-იან წლებში სამწერლო ასპარეზზე გამოსული ახალი თაობა დიდ ძალისხმევას ახმარს საბჭოთა იდეოლოგიური კონუქტურის, მის მიერ დანერგილი ღირებულებების აშკარა თუ ფარულ უარყოფას და ასე თანდათან, ბუნებრივ კალაპოტს უბრუნებს ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს.

„ადამიანის ფილოსოფია“, ანუ „ცნობიერების ფილოსოფია“ — როგორც სხვანაირად უწოდებენ ეგზისტენციალიზმს — და მასთან დაკავშირებული კონცეპტები ქართული მწერლობისთვის დომინანტურ მსოფლმხედველობად იქცევა საკმაოდ ვრცელ ისტორიულ-კულტურულ მონაკვეთზე: 50-იანიდან დაახლოებით საუკუნის ბოლომდე. ლიტერატურამ ადამიანის პრობლემა საკუთრივ ერვნიული იდენტობის პრობლემებთან ერთიანობაში გაიაზრა და დასავლურ ეგზისტენციალიზმთან მიმართებაში ეს ფაქტორი მის განმასხვავებელ ნიშნად ჩამოყალიბდა. ამ პერიოდიდან მოკიდებული, ეგზისტენციალისტური პრობლემატიკა, მეტ-ნაკლები სიღრმითა და ნაირგვარი მოდფიკაციებით, და რაც მთავარია, ქართული აქცენტებით, მთლიანად ფარავს კულტურულ-სააზროვნო სივრცეს.

უკონფლიქტობის თეორია, ცხოვრებისა და სოციალური გარემოს კომფორტული, ბუტაფორიული სურათი 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან თანდათან იცვლება ყოფიერების ეგზისტენციალისტური აღქმით. სამყაროს მთლიანობისა და მონესრიგებული კოსმოსის გაგება ეჭვქვეშ დგება. ადამიანის არსებობა სამყაროში უკვე გაიაზრება, როგორც საშიში, ხიფათისა და რისკის შემცველი; ცნობიერების ინტენციონალურობა, სიყვარული და სიძულვილი, შიში, ზრუნვა, თავისუფლება და არჩევანი — სულის უნარები — ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ის საშუალებებია, რომლითაც ყოფიერება საკუთარ თავს ავლენს, აღიავებს, თავის საიდუმლოს გვიმხელს. ქართულმა მწერლობამ სწორედ ამ სულის უნარებზე, სწორედ „სიკეთის ნავსადგურებზე“ გააკეთა არჩევანი, თუმცა, პირდაპირი ცენზურული წნეხისა და სხვა არაპირდაპირი ზემოქმედებების მიუხედავად (მათ შორის, საზოგადოებრივი აზრი, ცენტრალური ნორმატიული დისკურსები სხვადასხვა სფეროში და სხვ.), არც ყოფიერების ტრაგიზმის, აფსურდულობის, შემთხვევითობისა და ადამიანთა შორის გაუცხოვების თემატიკებზე უთქვამს უარი. აქვე, ძალზე ზოგადად, უნდა ვახსენოთ ეგზისტენციალისტური კონცეპტებისადმი ქართული შემოქმედებით აზროვნების მიმართების, ჩვენი აზრით, კიდევ რამდენიმე დამახასიათებელი ნიშანი, პირველი: მოძრაობისა და თავისუფლების იდეებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი. ისევე, როგორც ჰაიდეგერთან, ქართული მწერლობა სამყაროში ყოფნას გაიაზრებს, როგორც მოძრაობას (ჰაიდეგერი: „იყო სამყაროში“ უნდა გავიგოთ მოძრაობის მნიშვნელობით“ (კუზნეცოვი 1969: 32); სარტრი: „ერთადერთი, რაც ადამიანს საშუალებას აძლევს იცხოვროს, მოქმედებაა“ (სარტრი 2006: 45). და მეორე: ადამიანური რეალობის არსი, თვისება ეგზისტენციალიზმისთვის არ დაიყვანება ბუნებრივ ყოფიერებაზე, თუმცა არც ბუნებისა და მატერიალური სამყაროსაგან აბსოლუტურ იზოლირებულობას გულისხმობს. ამ აზრით, ადამიანის არაცნობიერის

გაგება სარტრთან პრინციპულად ემიჯნება ცნობიერების მექანიზმის ფროიდისტულ თეორიას და უარს ამბობს ბიოლოგიური ფაქტორით, კერძოდ, ლიბიდოთი ახსნას ცნობიერების დეტერმინირებულობა. ფრანგული ეგზისტენციალიზმის ეს ნიშანი ქართულ შემოქმედებით ცნობიერებაში თითქმის ასეთივე სახით იქნა გააზრებული: მას არ უღიარებია ინსტინქტები „მეს“ პრობლემების პირველმიზეზად. სულიერი და ფსიქიკური მოვლენები კი, როგორც მნიშვნელობის მატარებელნი ადამიანის შესაცნობად, მოძრაობის იდეასთან ერთად, მყისვე იქცა მწერლობის ინტერესისა და დამუშავების საგნად. უნდა ითქვას, რომ იდეოლოგიურ ცენზურაზე მეტად, აქ გადამწყვეტი როლი ქართული მსოფლმხედველობის ტიპმა და კულტურულმა ტრადიციამ ითამაშა.

უცხო სამყაროსთან არსებითი, განმსაზღვრელი კავშირების შეცნობა გურამ რჩეულიშვილისთვის შემოქმედების უმთავრეს ამოცანად იქცევა. შესაბამისად, პერსონაჟის სახის შექმნისას იგი უპირატესობას ანიჭებს ფიქრსა და განსჯას, რეფლექსიას, საკუთრივ **აზროვნების პროცესის ჩვენებას მძაფრი ემოციების ფონზე**, რომელიც ამ პროცესს მომართულებასა და ინტენსივობას ანიჭებს. „ემოცია საკომპენსაციო მექანიზმია, რომელიც ანაზღაურებს იმ ინფორმაციის დეფიციტს, რომელიც აუცილებელია მიზნის მისაღწევად“ (სიმონოვი 1966: 36). ემოცია წინ უსწრებს ყველა გადაწყვეტილებას, რომელსაც რჩეულიშვილის პერსონაჟი იღებს, ანუ, არა ცივი განსჯა, არამედ სწორედ ემოცია — სტიმული გაურკვეველ სამყაროში საორიენტაციოდ. მისთვის უმთავრესია ადამიანის ჩვენება არა სოციალური ტიპის რაკურსით, არამედ აზროვნებისა და განცდის ის საფუძვლები, რომელიც მას თავისუფალ პიროვნებად აყალიბებს.

გურამი აზრის ორ ასპექტს გამოჰყოფს: აზრის დაბალი ასპექტი, მისი აზრით, „ადამიანის ტრაგედიაა“, ის აიძულებს ადამიანს „გახდეს ცხოველივით უგრძნობი, პლასტიკური, მორჩილი“. აზრის მეორე, მაღალი ასპექტი შემოქმედებითი აზრია, „აზრით ტანჯვა“, ვნებისა და ინტუიციის განუყრელი მეწყვილე, რომელიც ამაღლებს და გამოარჩევს ადამიანს „დანარჩენი ბუნებისაგან“, რომელმაც „უფიქრელადაც იცის ჭეშმარიტება“ („იულონი“).

ეგზისტენციალიზმის ძირითად კონცეპტი „სამყაროში ყოფნა“ გურამ რჩეულიშვილისთვის სულის უნარების სრული სისავსით გამოვლენაა. ჰაიდეგერის მსგავსად, გურამს „სამყაროში ყოფნა“ ესმის, როგორც მოძრაობა, მაგრამ არა უბრალოდ მექანიკური ქმედება, არამედ ისეთი, რომელსაც წარმართავს „ვნების სიმძაფრე“. გურამი მას კონკრეტულ კონცეპტად მოიაზრებს — შენებად („ვნების სიმძაფრე შენებაშია...“) და არა „ტკბობად“ ანუ ჭვრეტად („...და არა აშენებული ტკბობაში...“). მისთვის წერაც სამყაროს შეცვლის ერთ-ერთი შესაძ-

ლებლობაა. მისი პერსონაჟები განუწყვეტლივ იბრძვიან აზრით, გადაწყვეთ იგი ქმედებაში, რათა არ დამორჩილდნენ მოცემულობათა შეზღუდულობას („აქ კიდევ არის რაღაც და ის უნდა გავიგო“ — „იულონი“). ასეთია „ალავერდობა“, „შაშას რეგოლუცია“, „იულონი“, „უსახელო უფლისციხელი“...

მზია ბათარეკას ასულის სამყარო ფიზიკურად ჩაკეტილი, ჰერმეტიულია ისევე, როგორც მამამისისა. მათი ძლიერი ვნებები ვერ კავდება ამ ფიზიკურად შეზღუდულ, მაგრამ ძალზე ფართო წარმოსახვით სივრცეში (გავიხსენოთ ავტორის რემარკები ხევსურთა მსოფლმეგრძნებასა და პოეტურ ბუნებაზე) და ნებისმიერ წამს მზად არიან ვულკანივით ამოხეთქონ. ამ ორიდან ერთის ვნებები პოულობენ სადინარს საკუთარ თავთან ჰარმონიულობის დამყარების გზით, მეორისა — ვერა. ერთი აშენებს ღია კოსმოსს სიყვარულის გზით, მეორეს — სწორედ მოუთოკავი ვნებების უფორმოება ანგრევს.

სიყვარულის ეგზისტენცია უცნობ და საშიშ ყოფიერებას, მერყევ, გაუგებარ და ალბათურ სამყაროს ახლობლად და მისაღებად აქცევს.

სარტრის მსგავსად, გურამ რჩეულიშვილი უარს ამბობს ცნობიერების ფროიდისტულ ბიოლოგიურ დეტერმინაციაზე და ქალსა და კაცს შორის ურთიერთობას განიხილავს, როგორც ზღვრის წაშლას „მესა“ და „სხვას“ შორის, ერთიანობის უმაღლეს გამოხატულებას, „ყოფიერების სისავსეს“, რომელიც რომელიღაც ეტაპიდან დაბრკოლებად იქცევა „მე“-სთვის და მიჰყავს იგი განადგურებისაკენ („ირინა და მე“, „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“, „სადღაც ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“). სიყვარული იმავდროულად კონფლიქტის წყაროა: იგი ანადგურებს სხვის თავისუფლებას. მოთხრობაში „ირინა და მე“ გურამისა და ირინას ურთიერთობა სახიერდება, როგორც „სხვისა“ და „მეს“ პრობლემური ურთიერთობა, რომელიც სხვადასხვა ეტაპს გადის: ჯერ სიყვარულის, შემდეგ — თავისუფლების დაკარგვის, დაბოლოს, კონფლიქტის, რომელიც ტრაგიკულად სრულდება. სიყვარულს აქ საფრთხეს უქმნის სწორედ ცნობიერება, რომელშიც აუცილებლობით მნიფდება ეჭვი სიყვარული ობიექტის, როგორც „სხვის“ მიმართ, მასზე სრული ძალაუფლების მოპოვების სურვილი. სიყვარული აჩლუნგებს „მეს“ ნებას (კუზნეცოვი 1969: 145-146), და შესაბამისად, აძლიერებს „სხვისი“ თავისუფლების აბსოლუტური მითვისების სურვილს, ანუ ის, რასაც სიყვარულის გამო „მე“ თავად კარგავს, უნდა, როგორც კომპენსაცია, სხვისგან მიიღოს მორჩილების სახით.

ცნობილია ეგზისტენციალიზმის განსაკუთრებული დაინტერესება წარმოსახვის მექანიზმით.

რეალობის პრინციპული მიუღებლობა ცნობიერების მიერ, სარტრის აზრით, სწორედ წარმოსახვის აქტით დასტურდება (კუზნეცოვი

1969: 46-48). გურამი წარმოსახვას განიხილავს არა როგორც რეალობის მიმართ პროტესტის ფორმას, არამედ როგორც მორიგების მექანიზმს, როგორც ცნობიერების თავისუფალ მოძრაობას გამოტოვებულ შესაძლებლობათა რეალიზაციისაკენ ქვაზირეალობის შექმნის გზით. ქმნადობის აქტი, როგორც სულისა და ნების ერთიანობა, ადამიანის არსებობის მონოდება და უღრმესი შინაგანი მოთხოვნილებაა. „დაშორდე ჭეშმარიტებას (გურამი აქ რეალობას, პოზიტიურ ცოდნას გულისხმობს — მ.კ.), ეს არის ადამიანის არსებობის მონოდება და ერთგვარი კონტრასტი მშვიდი, კანონზომიერი სამყაროსათვის, რომელიც ისევე უყურებს კაცთა არეულ ვნებებს, როგორც საკუთარ სიმშვიდეს“ — „იულონი“. სამყაროს მშვიდი კანონზომიერებიდან ამოვარდნა პატივს დებს ადამიანს მთელი სამყაროს, შემოქმედის წინაშე.

სატრის აზრით, **წარმოსახვა** არაა დეტერმინირებული ფსიქიკური აქტების სერია, რომელიც მაინც რეალობის კუთვნილებაა, არამედ მიზეზობრიობის კანონის რღვევა (კუზნეცოვი 1969: 46), რეალობის ტოტალობის „გაგლეჯა“, გასვლა რეალობიდან, მოკლედ, თავისუფლება თვის უმაღლეს გამოვლინებაში. ეს „გაგლეჯა“ გურამთან ხორციელდება ცნობიერების ყველაზე ღრმა ფენების აფორიაქებით, კერძოდ, მასში ალავერდის ისტორიულ-კულტურული ხატის შემოჭრით, რომელიც, იმავდროულად, რეალობის ცოცხალი აღქმის, თუ აღქმათა და შეგრძნებათა რთული კავშირის ნაყოფია და არა მის წარმოდგენებთან და მოლოდინებთან სრულიად დაუკავშირებელი, განყენებული რამ. სწორედ ამ შინაგანი სირთულის გამო იპყრობს იგი გურამის პერსონაჟის არამართო წარმოსახვას, არამედ მის რეალობასაც და უბიძგებს ქმედებებისაკენ. სავარაუდოდ, ამ კავშირს სწორედ რეალობა ამზადებს რალაც სახით, გნებავთ, გენეტიკურ-კულტურულ გარემოსთან ადამიანის არაცნობიერი ფსიქოსომატური კავშირის საფუძველზე. რეალობის „ტოტალური გაგლეჯის“ ფარული ეტაპი ცნობიერებაში ტოტალური ვარდნაა, როცა, მერაბ მამარდაშვილის სიტყვით, „ჩვენ „ვევარდებით ცნობიერებაში“, „ვევარდებით აზრში“. **ცნობიერება არის ველი**, რომელშიც სულ თავიდან და თავიდან უნდა „ჩავარდე“ (შათირიშვილი 2005: 131). ცხადია, მამარდაშვილის აქ მოყვანილ მოსაზრებას საფუძველად უდევს „ცნობიერების ველის“ მეტაფორა, რომელიც ცნობიერების „განსივრცების“ მატერიალურ-ლინგვისტური გადანყვებით არაორაზროვნად მიგვანიშნებს ყოფიერებასთან ცნობიერების კავშირის ონთოლოგიურ ძირებზე და რეალობასთან ფსიქიკური და ენობრივი აქტების შესაბამისობის უხილავ დეტერმინაციაზე.

ცნობიერებაში ეს „ვარდნა“ ვლინდება „გაჭრაში“ (მოქმედებაში): ცხენზე ამხედრებული გურამის გაჭრა ალაზნის ველზე, როგორც რეალობის გარღვევა, გაგლეჯა, გასვლა ერთფეროვანი, მონოტონურად

განმეორებადი „მოზეიმე“ მოედნიდან, ცნობიერებაში „ვარდნის“ ხილული ანალოგია და გამოხატულებაა, წარმოსახვა კი — ამ გადასვლის ხელშემწყობი მექანიზმი. გურამის თავისუფალი ნება „ფეთქდება“ მას შემდეგ, რაც მისი ცნობიერება აღიარებს სიკვდილს („შემზარავ ტრაგიკომედიას ჰგავს მთელი გუშინდელი ლხინის ბოლო, ამას ემატება ისიც, რომ ის, საერთოდ, ისტორიულადაც ბოლო დღეა“ (რჩეულიშვილი 2004: 3, 235), რათა სამყაროს აუწყოს ამ განაჩენის მიმართ თავისი დაუმორჩილებლობის შესახებ, აუწყოს თავისი პროტესტი და ამბოხი გარინდების, უძრაობის მიმართ.

რეალობიდან გასვლის გზად და მეთოდად გურამს **ისტორიაში შესვლა** ესახება. ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ყოფიერების დამთხვევა საკუთარ თავთან, მისი კონკრეტული გამოვლენა ხდება მხოლოდ **წარსულში**, „მე ვარ“ მტკიცდება მხოლოდ წარსულით. ზოგადი ყოფიერება „მეს“ ყოფიერებად მხოლოდ წარსულის მეშვეობით იქცევა (კუზნეცოვი 1969: 100-105). შეიძლება ითქვას, რომ როგორც დრო არის მარადისობის თვითგამოვლენის ფორმა (პლატონი), ისე წარსული არის ზოგადი ყოფიერების გამოვლენა „მეს“ ყოფიერებაში. ამდენად, წარსული, ისტორია არის სუბსტანცია, არსი. სწორედ ისტორიის მეშვეობით შემოაქვს გურამს სამშობლოს სიყვარულის განცდა, როგორც ადამიანის არსებობის ღრმა საზრისი, პიროვნების სიმყარის სტიმული და საფუძველი, სიყვარულის ისეთი სახე, რომელიც დაცულია კონფლიქტისაგან თავისი სუბსტანციურობის გამო. „დიდ დროში“ შენახული საზრისები სწორედ წარსულის გამოცდილების სახით ავლენენ თავს (ნიცშე: „ჭეშმარიტება სხვა არაფერია, თუ არა გაქვავებული ძველი მეტაფორები“).

„უსახელო უფლისციხელი“ თანამედროვეობაში — ისტორიის, რეალობაში — წარმოსახვის, წარმავალობაში „დიდი დროის“ სტუმრობის ნარატივია. მასთან, როგორც ნამდვილთან, სუბსტანციურთან ერთად შემოდის ყოფიერების მყარი, მდგრადი ელემენტი. **ხსოვნა** აქ წარმოდგება, როგორც ცნობიერების მატრიცის საფუძველი, მისი ფაქტურის უმნიშვნელოვანესი, ამ შემთხვევაში — ჩამოშლილი ნაწილი. მაგრამ ის, რასაც გურამი ყვება, გახსენება კი არაა, არამედ წარმოსახვა, რომელსაც მეხსიერების აღდგენის (ჩანაცვლების, სტრუქტურის რესტავრაციის) ფუნქცია აკისრია. პერსონაჟის ხატის ეს „სიცხადე“, ის ფაქტი, რომ იგი უფრო „გამოხმობილს“ გავს, ვიდრე „შექმნილს, — სხვა არაფერია, თუ არა გურამის მძაფრი, ცოცხალი, ირაციონალური ისტორიზმის განცდის „განთავისუფლების“ აქტი, რეალობის ტოტალურობის გადალახვა წარმოსახვის მიერ.

ისტორიასთან შეხვედრა, როგორც პიროვნების კერძო გამოცდილება, „ალავერდობაში“ გადაიზრდება ადამიანის ზოგად სამოქმედო ფორმულაში და ეთიკურ დატვირთვას იძენს.: „ვნების სიძაფრე შენება-

შია და არა აშენებულით ტკბობაში“. ეს ცნობილი ფრაზა გაგრძელებაა იმ მსოფლმხედველობრივი ტრადიციისა, რომელიც მრავალსაუკუნოვანმა ქართულმა ისტორიულმა და კულტურულ-რელიგიურმა გამოცდილებამ დააფუძნა: რუსთაველი: „დგომა მგზავრისა ცდომაა“; ბარათაშვილი: „არც კაცი ვარგა, რონ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს...“ ილია: „მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი“.

ყოფიერების აფსურდულობა, როგორც ეგზისტენციალიზმის უმთავრესი კონცეპტი, ნაკლებაქცენტირებულად, მაგრამ პერიოდულად მაინც იჭრება ქართულ მწერლობაში. ცხადია, მას ვერ ექნებოდა ისეთი მასშტაბები, როგორც ევროპულ ცნობიერებაში, და ამის ერთ-ერთ მიზეზად, მწერლობის ტრადიციასთან ერთად, ქართული მსოფლალქმა და ხასიათი უნდა დავასახელოთ. გასათვალისწინებელია 50-იანი წლების ქართული ლიტერატურული რეალობაც: ფარული ბრძოლისა და დაპირისპირების რეჟიმი (გასათიანმა მას „დაჭიმული სიმი“ უწოდა), რომელიც ამ დროს ხელახლა იწყებს ჩამოყალიბებას (მერამდენედ!), კრძალავს ყოველგვარ მოდუნებასა და უიმედობას ბრძოლის წინა ხაზზე.

სატრისთვის ყოფიერების ფუნდამენტური აბსურდულობის მიზეზი და არგუმენტი ადამიანის არსებობის შემთხვევითობაა: „არსებობა წინ უსწრებს არსებას... არ არის დეტერმინიზმი, ადამიანი თავისუფალია“ (სატრი 2006: 33). მოთხრობებში „ნელი ტანგო“, „ზღვა არცთუ ისე ლელავდა“ და „სიკვდილი მთებში“ მოვლენათა განვითარებას წარმართავს შეუცნობელი აუცილებლობა, რომელსაც შემთხვევის სახე აქვს. იგი არარად აქცევს ადამიანის ნებას, ბადებს მასში უმწეობის, არსებობის აფსურდულობის განცდას, თუმცა რჩეულიშვილთან იგი გადაილახება სულისა და ნების აქტიურობით (ეს ნება „ზღვაში“ სიძლიერით არ გამოირჩევა და შესაბამისად, ავტორის სათქმელის ამოცნობაში მკითხველის მორალური ცნობიერება ერთგვარია), შესაძლებლობათა წარმოსახვითი რეალიზაციით, ცნობიერების, შემოქმედებითი ნების განუწყვეტელი მოძრაობით, ქმედებით, შეტევით, შეუპოვრობით. გურამი ლაპარაკობს წინაპრების სისხლზე მის ძარღვებში (სამყაროს მიზეზ-შედეგობრიობის გენეტიკური არგუმენტი), თავის შემოქმედებით მისიაზე. ალბერ კამიუს განსაზღვრებით, „არსებობის ირაციონალურობა და ადამიანის დაუოკებელი, განწირული მცდელობა ნათელი მოჰფინოს იმას, რაც ადამიანობის დასტურია — ესაა აფსურდი“. არსებობის ირაციონალურობა გურამში დაუოკებელ ცნობისმოყვარეობას აღვიძებს და ამბოხისა და გარდასახვისკენ უბიძგებს მას. იგი მზადაა აუშხედრდეს ყველაფერს — საკუთარ ცხოვრებას, აზრს, შეხედულებებს, რადგან ეს ყველაფერი — თავისუფლების, აზროვნებისა და წარ-

მოსახვის ვნება, შემოქმედების, არტისტიზმის წყურვილი — მისთვის ნუგეშია და „შეიძლება ყველაზე მეტიც“, რადგან იგი ზელოგიკური სამყაროულ სწრაფვის შესატყვისობაა ადამიანში. აფსურდულობა მისთვის არსებობის ზოგადი მახასიათებელი კი არ არის, არამედ რეალობის პერიოდული კონკრეტული გამოვლინება, კერძო შემთხვევა, გამოწვეული შეუცნობელი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირით. ამის გამო გურამთან იგი მოკლებულია ზოგადობას და ყოფიერების გაურკვევლობის სულისმღრღნელ ელფერს. მოთხრობაში „სიკვდილი მთებში“ სინამდვილე წარმოადგენს არა იმდენად ყოფიერების აფსურდულობის, რამდენადაც შემთხვევითობის გამო დამახინჯებული სიცოცხლის სურათს.

„იულონში“ გურამი საბოლოოდ არა სიცოცხლის, არამედ სიკვდილის აფსურდულობის აზრს ამკვიდრებს. აფსურდს იულონი გადალახავს „საკუთარი ტრაგედიით“ („მე მინდოდა მქონოდა საკუთარი ტრაგედია“) — თავისუფლებით, რომელიც არანაირ შედეგზე (არც ეთიკურზე!) არაა ორიენტირებული და წმინდა ეგზისტენციალური ამბოხის სახე აქვს. იულონის ეს სურვილი „სხვათა“ სამყაროში რაღაც საკუთარის ფლობის ფუნდამენტურ ონთოლოგიურ მოთხოვნილებად აღიქმება და პიესის ავტორის მხარდაჭერას იმსახურებს იმით, რომ იგი არაპირდაპირ ადასტურებს ადამიანის ბრძოლასა და შეუგუებლობას არსებობის უაზრობასთან, პიროვნების ეგზისტენციალურ და სოციალურ უადგილობასთან. არჩევანი — ესაა აფსურდის შეჩერების ცდა, არსებობისთვის აზრის (თუნდაც უარყოფითის), დეტერმინაციის მინიჭება, ყოფიერებისთვის პიროვნების ნებისა და უფლების გაცხადება. არჩევანით „ადამიანი ქმნის თავის თავს... თავისი არჩევანით ის აიძულებს მთელ კაცობრიობას იცხოვროს“... (სარტრი 2006: 51-53).

„ალავერდობაში“ გურამი აფსურდს უპირისპირდება შენების, მოძრაობის იდეით და ადამიანის მუდმივი სწრაფვით სიცოცხლის რეალიზაციის ნაყოფიერი ფორმებისაკენ. „ალავერდობის“ ფინალური ფრაზები „უნაყოფო, გაუმიზნავ სურვილზე“ გურამის ქმედების აფსურდულობაზე მინიშნება კი არაა, არამედ „განსჯის ტოტალური არსებობა“ და მისი თანმხლები წამიერი ეჭვი — ყოველგვარი მოძრაობის, პროცესის ბუნებრივი შინაგანი მახასიათებელი.

სიტუაცია ეგზისტენციალიზმში გაიგება, როგორც არსებული მოცემულობის გადალახვა, მისი შეცვლა სუბიექტური ნების კარნახით. ამ დროს ადამიანი უშუალოდ წვდება, მოიხელთებს რეალობას, როგორც ყოფიერებას (კუზნიცოვი 1969: 56). თავისუფლება სიტუაციურია, სიტუაციაში იქმნება, ყველა ჯერზე ხელახლა „ხდება“. ისინი ერთმანეთის გარეშე არ არსებობენ. ამ აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ **სიტუაცია თავისუფლების ტოპოსია**. „ალავერდობაში“ გურამი

თვითონ ქმნის სიტუაციას, რომელშიც თავისუფალ ნებას ახორციელებს. ადამიანის ეს მოძრაობა თავისუფლებისაკენ თავს იჩენს მის თითქმის ყველა მოთხრობაში. გურამის გმირი, მისი ცნობიერება განუწყვეტილად ებრძვის შეჩერებას, გაყინვას, შედედებას თავისუფლების აქტებით, მათი უწყვეტი რიგით. ყოფიერების ნამდვილობის განცდა მასთან სწორედ ამ აქტების მეშვეობით მოდის. ამ გზით გმირი შინაგან გამოცდილებად გარდაქმნის ცხოვრების მექანიკურ დეტერმინაციას, ქმნის ამბავს, რომელიც „აკლია სამყაროს“, ამბის მეშვეობით კი სამყაროში შემოაქვს სასიცოცხლო ნაკადები, მუხტი, ენერგია.

შაშა, იულონი, „ალავერდობის“ გმირი ეგზისტენციალისტური პერსონაჟებია თავიანთი დაუცხრომელი ვნებებით, ცნობიერების მოუსვენრობით, ცხოვრების საიდუმლოსა და ადამიანის დანიშნულების ამოცნობის გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი სურვილებით, „ვერმილნეულის ვნებით შეპყრობილობით“ და მისი თანამდევი „ამბოხებებით“.

ეგზისტენციალიზმში თავისუფლება ყოფიერებასთან შეხვედრაა. იგი გაიგება, როგორც ისეთი არჩევანი, რომელიც არაა შედეგზე ორიენტირებული („ჩვენ გვსურს თავისუფლება თავისუფლებისთვის“ (სარტრი 2006: 54). არჩევანის თავისუფლების სრულ გამოხატულებას, უპირველესად, გურამი ხედავს წერის აქტში. შესაბამისად, წერის პროცესი მისთვის ყოფიერების შუაგულში ყოფნაა, უმაღლესი ადამიანური დანიშნულების შესრულება, სასჯელი და დეტერმინაცია („ისევ დამეცა თავზე ჩემი ბოროტი წერა“), რომელიც თავისუფლების განცდასთან ერთად შემოდის მასში და ზუსტი გამოხატულებაა თავისუფლების სარტრისული განსაზღვრებისა: „ადამიანს მისჯილი აქვს თავისუფლება“ (სარტრი 2006: 34).

ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ცნობიერება ინტენციურია, ანუ იმთავითვე მიმართულია რაღაცისაკენ. აფსურდის ადამიანს მუდმივად აწუხებს საკუთარი არსებობის ვერგანხორციელების ონთოლოგიური შიში, „ყოფიერების ლაბირინთში გზის დაბნევის საფრთხე“ (ზ.კაკაბაძე), ამავე დროს, ეს არის შიში, რომელიც ახლავს არჩევანის პასუხისმგებლობას, რადგან „ვირჩევ რა საკუთარ თავს, მე ვირჩევ ადამიანს საერთოდ“ (სარტრი 2006: 29) „ეს... შიშია, რომ არ შემიძლია რაიმეც კი გაუგებარი დავტოვო ჩემს თავში“ — ამბობს იულონი. სარტრის აზრით, „შიში არის განსჯის ტოტალური არსებობა და ამავედროულად, პასუხისმგებლობა ყველას მიმართ“ (სარტრი 2006: 63).

ინტენციურობა მჭიდრო კავშირშია არჩევანის თავისუფლებასთან. მის საფუძველში დევს ჩვენი სწრაფვები, მიდრეკილებები, წარმოდგენები, ანუ მთელი ჩვენი ცნობიერება. არჩევანის თავისუფლება გარემის შეცვლის პირობა და საფუძველია, ცვლილება არჩევანის გარეშე ვერ

განხორციელდება. შეიძლება ილქვას, რომ **თავისუფლება არჩევანის პირობაა, არჩევანი კი თავისუფლების განსაზღვრულობაა, საზღვარია.** იგი არღვევს ჩვენს გარშემო არსებულ კონვენციურობას, როგორც გურამის არჩევანი არღვევს, შლის დაბნეულთა ერთობას — „უზარმაზარი მთვრალი მასის უცნაური არაკავშირის ღრეობას“ (რჩეულიშვილი 2004: 233) და მისგან, თუნდაც წამიერად, ახალ ერთობას აყალიბებს. **ქაოსის მონესრიგება** („ჩვენ ორი დღით დავიბენით“... რჩეულიშვილი 2004: 243) პოტენციურადაა ჩადებული ცნობიერების ინტენციურობაში, როგორც **ყოფიერების ცვლილებისა და განვითარების პირობა.** გურამთან ამას ემატება არტისტიზმის ვნება, როგორც თვითონ ამბობს, „შინაგანი ისტინქტი არტისტისა, მისცეს ყველას თავის გარშემო ერთი ინტერესი, მიზანი...“ (რჩეულიშვილი 2004: 237). სარტრის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ იმპულსით ატანილი გურამი, „ახდენს რა საკუთარი თავის რეალიზაციას, ახდენს ამავე დროს კაცობრიობის გარკვეული ტიპის რეალიზაციას“ (სარტრი 200: 49).

თამაშით გურამი ყველაფერს ანიჭებს სპონტანურობის, შემთხვევითი და მომენტალური კავშირებს სახეს („ის ხდება ასეთ წუთებში უცნაურად ეშმაკი და უგუნურებამდე უშიშარი“. რჩეულიშვილი 2006: 237). დოკუმენტალიზმის იმიტაციით იგი ქმნის ადამიანურ ცდას სუფთა სახით, რომელიც იმთავითვე ატარებს „მიშველ ფილოსოფიურ მუხტს“. აღწერა ცხოვრების ყოველწამიერი თვითკმარი მომენტებისა მის შემოქმედებაში წამყვან მხატვრულ ხერხად იქცევა. თავისუფლების უმაღლეს ხარისხს იგი შეიგრძნობს მხოლოდ უკიდურესი სულიერი, ფიზიკური და ემოციური დაძაბულობის პირობებში, თამაშსა და სერიოზულობას, რეალობასა და წარმოსახვას, დიდსა და მცირე დროებს, ისტორიასა და თანამედროვეობას, ეგზალტაციისა და სიმშვიდის საზღვარზე, ყოველთვის, ან თითქმის ყოველთვის გაშლილ სივრცეში („იულონში“ — ერთი ნათურით განათებულ პატარა ოთახში, რადგან აქ იგი ცნობიერების — და არა ყოფიერების — პრობლემის გადანყვეტას ისახავს მიზნად). მიზეზ-შედეგობრიობა თითქმის ქრება, თითქოს იგი არაა სამყაროს პროცესის წარმმართველი, რჩება მხოლოდ თანმიმდევრულობა, მიზეზობრიობის გარეშე ადამიანის არჩევანის ამარა. ადამიანი მარტო რჩება თავისუფალი გადანყვეტილების სივრცეში საკუთარ არჩევანზე პასუხისმგებლობის ტვირთით.

გურამის გმირები თავისუფლების აქტს ხშირად ექსტაზის გზით ახორციელებენ. ექსტაზი ეგზისტენციალიზმში გაიგება, როგორც საკუთარი საზღვრებიდან გასვლა, მათ გარეთ მოძრაობა. ექსტაზის დროს „მეს“ გაფანტული, დისოციაციური არსი მთლიანდება ნებელობით-ემოციურ აქტში. ექსტაზი „მეს თვითაქტის ესენციალური მოძრაობაა თვითდამთხვევისაკენ, იმისდა მიუხედავად, რა მორალს იყენებს

იგი მისი განხორციელების გზაზე. ასეთია „ალავერდობა“, „იულონი“, „ირინა და მე“. იგი ყოველთვის ხორციელდება კონკრეტულ დროსა და სივრცეში, მაგრამ გამოხატავს „მეს“ პოზიციას ზოგადი ყოფიერების მიმართ.

სხეული ეგზისტენციალიზმისთვის არაა სულის სათავსო, „ჭურჭელი“, იგი დამოუკიდებელი ნიშანთა სისტემა, რომელიც ამოკითხვისკენ მოგვიწოდებს. რჩეულიშვილის პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელია ქმედებათა ინტენსივობა, აქტიურობა, ზმნურობა, ხაზგასმულია ქცევის, ქმედების გადამდები მუხტი, ტრანზიტულობა და ტრანსცენდენტურობა.

ყოფიერება და არარა განიყოფილად თანაარსებობენ ისევე, როგორც მათი შესაბამისი ცნობიერებები (ყოფნა/არყოფნა). ერთი გამიხატება ყოფიერების აღიარებით და დადებითი მოლოდინით მის მიმართ, მეორე — პირიქით. სარტრის აზრით, არარა მყოფობს, არსებობს მხოლოდ ყოფიერების ზედაპირზე (კუზნეცოვი 1969: 85). გურამი არ უშვებს „არარას“ (გურამი მას „არაფერს“ უწოდებს) თავის ცნობიერებაში, მაგრამ ის მასში მაინც შემოდის („სიკვდილი მთებში“). არარა მოდის სიცოცხლესთან ერთად, სიცოცხლეს მოჰყავს „არარა“ სიყვარულის გაქრობასთან ერთად („მუხჯი ახმედი და სიცოცხლე“). არარა, რომელიც, ეგზისტენციალისტების მსგავსად, გურამთან ადამიანის მეშვეობით შემოდის სამყაროში, ესაა სიკვდილი, სიკვდილის შიში. შიშის განცდა აღმოცენდება მაშინ, როცა ადამიანს არ შეუძლია რეალურად შეცვალოს სამყარო, როცა იგი წინასწარ დამარცხებულად გრძნობს თავს ამ ბრძოლაში. ძაგანია („შაშას რევოლუცია“) ამ შიშით ცხოვრობს, მისი გონება ერთიანად შეუპყრია უკარო ოთახიდან გამოსვენების სურათს. ეს შიში წარმართავს მის ცხოვრებას, მის მცდარ, უსიყვარულო, არაადამიანურ დამოკიდებულებას შაშას და დედამისის მიმართ. მოგვიანებით მარცხით სრულდება მისი უკანასკნელი, უკვე დაგვიანებული ექსტატიური მცდელობაც, შეცვალოს საკუთარი ცხოვრება, გახადოს მისაღები, გასაგები, ახლობელი „სხვისთვის“.

ჰაიდგერისათვის ადამიანური ყოფიერება სიკვდილისაკენ სვლაა (თუ სტოიციკურ სულისკვეთებას გამოვრიცხავთ, ფორმულირებით იგი მსგავსია მარკ ავრელიუსის გამონათქვამის: „ადამიანის უკანასკნელი დანიშნულება სიკვდილისათვის მზადებაა“). ისევე, როგორც სარტრი, გურამიც აღიარებს სიკვდილის ფაქტს, მაგრამ ის ყოფიერების გრეთაა და არა შიგნით, მას არ გააჩნია ონთოლოგიური სტრუქტურა („უკან დასახევი გზა მოჭრა სიკვდილმა. იმის იქით რომ იდარდო, რამე უნდა იყოს“ — „იულონი“). ალბათ, ამის გამო სიკვდილის თემას მის შემოქმედებაში არ შეუძენია ტრაგიკული ელფერი. ესაა არა გარდაცვალება, არამედ სიცოცხლის მოსპობა, შეწყვეტა. ქართული

ტრადიციისაგან განსხვავებით („ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო, სიცოცხლე შეენობს შენითა...“).

სიკვდილი სიცოცხლეს არავითარ დამატებით მნიშვნელობას არ ანიჭებს. სიკვდილი გურამის დაძაბული ინტერესის საგანია, იგი ცდილობს მისი საიდუმლოს ამოხსნას, ცხოვრების ამ „ყველაზე ღირსშესანიშნავ ამბავში“ გააზრებულობის შეტანას („სანამ ამბავი — სიკვდილი არ შემოძლია, უნდა ვწერო მასზე“). მის პროზაში მრავალგვარი სიკვდილია: თვითმკვლელობები, მკვლელობები, ბუნებრივი და შემთხვევითი სიკვდილი, არაპირდაპირი მკვლელობები, სვლა სიკვდილისკენ. სიკვდილი გაუგებარი, აუხსნელი, რელობის მიღმა არსებული მდგომარეობაა, „საშიში და უცნობი“ („სიკვდილი მთებში“, „იულონი“). იგი არ წარმოადგენს რაიმე ღირებულებას, რაიმეს ახსნას, ის არის „არაფერი“, „არაზა“, რომელიც ამახინჯებს ყოფიერების სურათს („სადაღაც ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“, „ბათარეკა ჭინჭარაული“). ამის გამო გურამი ხანდახან ცდილობს, სიკვდილის ფაქტს სასიცოცხლო ღირებულება მიანიჭოს („ნელი ტანგო“, „იულონი“), თუმცა შემოქმედების ამ ეტაპზე ამგვარი მორალი არ იქცევა მისი მსოფლმხედველობის დომინანტურ ნიშნად.

„სხვა“ ანგრევს ჩემს სამყაროს და არსებობის ავთენტურ წესს. ჩემსა და სხვას შორის ურთიერთობა მიდრეკილია კონფლიქტისაკენ. „სხვა“, როგორც დაბრკოლება „მეს“ თავისუფლებისთვის, წარმოქმნის პიროვნების გაუცხოებას გარემოს, საზოგადოების, ადამიანების, დაბოლოს, არსებული სამყაროს მიმართ, მაგრამ „მეს“ ყოველთვის რჩება შესაძლებლობა, შეცვალოს გარემო, გააკეთოს არჩევანი, ანუ განახორციელოს თავისუფლების აქტი.

სარტრის მიხედვით, ცნობიერების სტრუქტურებში იმთავითვე აისახება „სხვისი“ ყოფიერება (ამის ყველაზე ნათელი ლინგვისტური დადასტურებაა ავთანდილის ფრაზა „ვეფხისტყაოსნიდან“: „მე იგი ვარ“). როცა „მეს“ ცნობიერება „სხვისთვის“ დახშულია, მაშინ ადამიანის მოქმედება უაღრესად დესტრუქციული და კონფლიქტური ხდება და თვითნგრევისკენაა მიმართული. ჰაიდეგერის კვალდაკვალ, სარტრიც ფიქრობს, რომ „მეს“ დამოკიდებულება „სხვისადმი“ უნდა იყოს არა ცნობიერების მიმართება ცნობიერებასთან, არამედ ყოფიერებისა ყოფიერებასთან. „სხვისადმი“, სიყვარულის ეგზალტირებული განცდა, მართალია, ნაგვიანევად და უშედეგოდ — ეუფლება ძაგანიასაც, მაგამ არა შაშას. ამ უკანასკნელში, პირიქით, კონფლიქტი და ანგრევის იმპულსი ღვივდება. მასობრივი გამოსვლები, რევოლუციები ამ დესტრუქციულობის გაღვივებას იწვევს და სამყაროს სიმეტრიულობას ხიფათით ემუქრება (სიმეტრიის თემა, როგორც „შაშას რევოლუციის“ შენიშ-

ვნებშია მითითებული, გურამის სერიოზული ინტერესის საგანი იყო მოთხრობაზე მეუპაობის პერიოდში (რჩეულიშვილი 2004: 291)). ძაგანიას მკვლევლობა რევოლუციური გამოსვლების ფონზე ხდება და მოთხრობის ბოლოს შამსასაც მათ რიგებში ვხედავთ, რაც, ცხადია, შემთხვევითობად ვერ ჩაითვლება.

„სხვა“, როგორც ჩემს წინაშე მდგომი თავისუფლება, როგორც მომხრე ან მონინააღმდეგე, ხსნის ჩემს ირგვლივ მთელ სამყაროს, მის „ინტერსუბიექტურობას“. გურამის ცნობიერება მუდმივად დაძაბული, გზალტირებულ მდგომარეობაში იმყოფება და „გერმილნეულის ვნებით შეპყრობილი“, პერსონაჟების მეშვეობით ცდილობს განახორციელოს გახსნის აქტი. მას აინტერესებს, სად გადის „მეში“ „სხვისი“ საზღვრები და რა ვითარებაში და რა ხარისხითაა შესაძლებელი „მეს“ შეჭრა „ინტერსუბიექტურ“ სამყაროში. დავაკვირდეთ გარდასახვათა უწყვეტ ჯაჭვს „იულონში“: მწერალი გარდაიქმნება „შიდა პიესის“ ავტორად. გურამის ნება იულონის წარმოსახვაში გადაიღვრება, თეზიკოს სახე იულონის სახეს „შეეზრდება“, გერმანელის ისტორია იულონის საკუთარ ტრაგედიად იქცევა. მწერალი საკუთარ და „სხვათა“ შორის აღმართულ მიჯნას არღვევს და ადამიანის იმ შინაგან სწრაფვას განასახიერებს, რომელსაც სხვა ფორმაში გადაღვრის, საკუთარი თავის „სხვად“ განცდის სურვილი წარმართავს. არტისტიზმი გურამ რჩეულიშვილისათვის წორედ ამ სწრაფვის გამოხატულებაა.

„ადამიანი მუდამ საკუთარი თავის გარეთ მდებარეობს. ზუსტად საკუთარი თავის პროექციით და საკუთარი თავის გარეთ დაკარგვით, ის არსებობს როგორც ადამიანი“ (სარტრი 2006: 60)

დამოწმებაანი:

თანამედროვე ... 1966: Современный экзистенциализм. // *Критические очерки.* «Мысль», 1966.

კაკაბაძე 1970: Какабадзе З.М. *Человек как философская проблема.* Тб.: «Мецниереба», 1970.

კუზნეცოვი 1969: Кузнецов В.Н. *Жан-Поль Сартр и экзистенциализм.* Изд-тво МГУ, 1969.

რჩეულიშვილი 2004: რჩეულიშვილი გ. *ექვსტომეული.* ტ. 3. თბ.: „საარი“, 2004.

სარტრი 2006: სარტრი ჟან-პოლ. *ევზისტენციალიზმი ჰუმანიზმი.* თბ.: „ჯეო პრინტი“, 2006.

სიმონოვი 1966: Симонов П. В. *Что такое эмоция?* М.: «Наука», 1966.

შათირიშვილი 2005: შათირიშვილი ზ. *ნარატივის აპოლოგია.* თბ.: 2005.

INGA MILORAVA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The "World's Flat Text" in the Discourse of Globalization

The process Contemporary Literature can imagine, as the "flat world" literature. This concept book, "The Flat World" of Thomas Friedman. The concept in the book "the flat world" had been presented by Tomas Fridman. According to the theory, now the world is in the third phase of globalization, which is remarkable not only for the countries in the globalization, transnational corporations, but also of individuals and groups involved. In essence the world is no longer round, but flat, everything is located in one of the communication space. If we examine the text of the discourse of globalization, it is going to be a part of this space itself, as it is the manifestation of the spiritual process and can call the flat-world text".

Key words: Thomas Friedman, "the flat world", globalization.

ინგა მილორავა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ბრტყელი სამყაროს ტექსტი“ გლობალიზაციის დისკურსში

თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი განსაკუთრებულ ფაზაში შევიდა, როდესაც გლობალიზაციისაკენ უკვე გადადგმულია ნაბიჯები, მაგრამ ლიტერატურული ტექსტის, მისი შიდა სტრუქტურის გლობალიზაციაზე ჯერ მაინც გარკვეულწილად ადრეა საუბარი. თავად პროცესი, ინფორმაციუ; კომუნიკაციურ დონეზე უკვე გლობალიზებულია და სახეობრივი სისტემებიც ძლიერ გავლენას ახდენენ ერთმანეთზე, მაგრამ ამ თვალსაზრისით ეპოქას, რომელსაც ჩვენ გლობალიზაციისას ვუნოდებთ და არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებაც გვაქვს მის მიმართ, ბევრი არაფერი შეუცვლია. გავლენები და კულტურული გაცვლა ნამდვილად არაა უახლესი პერიოდის მონაპოვარი ან დამახასიათებელი ნიშანი. შესაძლოა, ახლა ეს პროცესი უფრო დაჩქარდა და სისტემატიზებული ფორმა მიიღო და ამავე დროს მოექცა თეორიების ზუსტ ჩარჩოებში, მაგრამ შინაგანი მთლიანობა, რომელსაც თავის მიზნად უნდა ისახავდეს, წესით, გლობალიზაცია ყველა სფეროსი, მათ შორის სულიერ-წარმოსახვითისაც, ჯერჯერობით არ მომხდარა. ტექსტი

კი ცოცხალი ორგანიზმია და მას ისეთივე პროცესები მარლავს და ცვლის, როგორც მთელ სამყაროს მის ირგვლივ. რაც დაემართება საზოგადოებას, მის მატერიალურ, ფიზიკურ ნაწილს, საბოლოოდ იგივე ცვლილებები მოხდება წარმოსახვაშიც. გლობალიზაცია ამავე დროს შეიძლება არც იყოს მატერიალურიდან სულიერისკენ ერთმხრივად მიმართული განვითარება. ეს შეკრული წრეა, როდესაც წარმოსახვაში შექმნილი სქემა მართავს მატერიალურს და პირიქით, მატერიალურს ცვლის სულიერს. ამ შემთხვევაში ვიზუალიზაციისას, გრაფიკულად თვალწინ შეკრული წრე წარმოგვიდგება და თან ვერტიკალურად დაყრდნობილი მიწიერ სფეროზე და მიმართული მილიმურისკენ. იგი ბრუნავს და მისი ყველა სეგმენტი დროდადრო გაივლის ხელშესახებ და წარმოსახვით ველებს და გადააქვს ინფორმაცია ერთიდან მეორეში, ტექსტის, ისიც გლობალიზებული ტექსტის ასე გრაფიკულად წარმოდგენა, თანაც შესაბამისი ველებით უფრო რთულია, მაგრამ აუცილებელიც, რათა ზუსტად გავიგოთ, საით წაიყანს მოვლენების ამგვარი განვითარება სულიერი ინტენსივობის ისეთ სფეროს, როგორც მხატვრული სამყაროს ქმნადობაა. გლობალისტური ტექსტი, როდესაც ის მიაღწევს თავისი განვითარების ბოლო ეტაპს და ნამდვილ სახეს, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც „ბრტყელი სამყაროს“ ლიტერატურა. ამ კონცეფციის საფუძველი კი შეიძლება მოვიძიოთ თომას ფრიდმანის „ნიუ იორკ თაიმზის“ მთავარი ქოლუმნისტის ნიგში „ბრტყელი სამყარო“. ფრიდმანის. თეორიის თანახმად, ამჟამად მსოფლიო გლობალიზაციის მესამე ეტაპზეა, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია გლობალიზაციაში არა მარტო სახელმწიფოების, ტრანსნაციონალური კორპორაციების, არამედ ცალკეული ინდივიდების, ჯგუფების ჩართვა, რომლებიც პირდაპირ უკავშირდებიან, შეიძლება ითქვას, საკომუნიკაციო საშუალებების მეშვეობით ერთ სიბრტყეზე ხედავენ და ეკონტაქტებიან ერთმანეთს, აღარ არსებობს რელიეფი, გარემო პირობები, დროის სარტყლები, საზღვრები, დაშორება სივრცეში და, რაც მთავარია, არანაირი ზებარიერი, რომელიც ცალკეულ პიროვნებებს ხელს შეულის დამოუკიდებლად იდგნენ ამ სიბრტყეზე სახელმწიფოებრივი კორპორაციული, თუ სხვა ჩარჩოებისა და სოციალური ნაჭყჭების გარეშე და პირდაპირ მიმართონ ერთმანეთს. ვირტუალური სიბრტყე ანაცვლებს მრგვალ და რეალურ მიწას, თავისი არსით მსოფლიო აღარაა მრგვალი, არამედ ბრტყელია, ყველაფერი მოქცეულია ერთ ბრტყელ საკომუნიკაციო სივრცეში. თუ ტექსტს განვიხილავთ გლობალიზაციის დისკურსში, იგი თავისთავად იქნება ამ სივრცის ნაწილი. ტექსტი, რომელიც უკვე ამ ბრტყელ სივრცეში შეიქმნება და ასეთ კომპოზიციაში მოქცეული ადამიანების წარმოსახვის ნაყოფი იქნება, ასახავს იმავე პოზიციებს სივრცეში, ანუ ერთ სიბრტყეზე მოქცეული წერტილები, რომლებსაც

გარეთ აღარა აქვთ განმასხვავებელი ნიშნები, პირდაპირ ეკონტაქტებიან ერთმანეთს და მხოლოდ ამ ბრტყელ სამყაროში აქტუალურ პტობლემებს გამოსახავენ. ეს ტექსტი იქნება გლობალიზებული სივრცის, როგორც მასში მიმდინარე სულიერი პროცესის გამოვლინება და შეიძლება ვუნოდოდ „ბრტყელი სამყაროს ტექსტი“. ამ ეტაპზე ის მოძრავი და შეკრული წრე, რომელიც გლობალიზაციის პროცესს უძღვის წინ, სავარაუდოდ უკვე ამონურავს თავის თავს და მინაზე და მიღწურზე გამავალი მისი ბრუნვა და მუდბივი ინფორმაციის გაცვლა აღარ იქნება საჭირო, ყველაფერი მოექცევა ერთ სიბრტყეში, როგორც სულიერი, ისე ფიზიკური თვალსაზრისით და წარმოსახვა და რეალობა ერთ დისკურსში წარმოსდგება. დაახლოებით იმავეს, რასაც ფრიდმანი ეკონომიკასა და კომუნიკაციებზე ვარუდობს, მხატვულ ტექსტში გამოხატავს არტურ კლარკი თავის შესანიშნავ რომან „ბავშვობის დასასრულში“. აქ აპოკალიფსი სწორედ სამყაროს ერთ ზეენერგიამდე მისვლადაა წარმოდგენილი და ფრიდმანზე ბევრად ადრე მან გლობალიზაციას ბიბლიურ არქეტიპზე დაყრდნობით მოუძებნა მსგავსი ახსნა, სხვა მიმართულება მისცა გარდაუვალ გარდაქმნას და სხვა სუბსტანციად, ენერგიად გადაქცევადა წარმოაჩინა და საგულისხმოა, რომ ეს საბოლოო ტრანსფორმაცია სწორედ დედამიწის რელიეფის მოშლით, ერთგვარად გაბრტყელებით იწყება და შემდეგ ადამიანურისა და მინიერის, მატერიალურისა და წარმოსახვითის სრული გაერთიანებით მთავრდება. რა თქმა უნდა, კლარკის ტექსტი ფანტასტიკაა და თეორიას მყარ არგუმენტად ვერ გამოდაგება და ვერც ტექსტის „გაბრტყელების“ პროცესს წარმოდგენს სრულად, მაგრამ გარკვეულ მაგალითად, დამხმარე საშუალებად მაინც გამოდგება ამ ვითარების გააზრების გზაზე.

შესაძლოა, მართლაც ძნელი წარმოსადგენია რა შეიძლება იყოს „ბრტყელი“ ტექსტი. ისევე როგორც არც ფრიდმანისეული ბრტყელი ეკონომიკურ-საკომუნიკაციუო სამყაროა იოლი წარმოსადგენი. როდესაც გლობალიზაციის ე.წ. შეკრული წრე შეწყვეტს არსებობას, სავარაუდოდ, ეს უკვე იქნება ეტაპი, როდესაც ვირტუალური ურთიერთობა და სივრცე დაიკავებს წამყვან ადგილს. შესაბამისად, ამბავიც, ფაბულაც დაემორჩილება ამ ახალ რეალობას. ის, რასაც ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურა აკეთებდა, შესაძლოა, იყოს პირველი ნაბიჯი ამ მიმართულებით, მაგრამ იმ შემთხვევაში მაინც არსებობდა ჟანრობრივი, კულტურული, თემატიკური, პრობლემატური ვარიაციები. გლობალური ბრტყელი ტექსტი მთლიანად ერთგვაროვანი უნდა იყოს, ამას გულისხმობს ის ნიშნები, რომლებიც გლობალიზაციის მიმდინარე მესამე ეტაპს ახასიათებს და ამავდროულად აღწერს. ენობრივი უნიფიკაცია და ლოკალური სივრცული ბარიერების, მასთან დაგავშირებული გარკვეული სოციალურ თუ ერივნულ-ეთნიკურ ჯგუფებთან

მიბმული თემატიკის მოხსნა (მათი აღარ არსებობის გამო) მთლიანად გადაიტანს აქცენტს ინდივიდზე, რომელიც უზრმაზარ, კომუნიკაციებოი, ინფორმაციების მოციმციმე ხაზებით გადაქსელილ ბნელ და ერთგვაროვან სიბრტყეზე ფაქტობრივად მარტო აღმოჩნდება და ის, რაც უკვე მის ზემოთ, სამყაროს მის ზემოთ მდებარე სულიერ შრეში, ანუ მის მიერ შექმნილი იქნება, ანუ მათ შორის ტექსტიც, ზუსტად გაიმეორებს მის ფეხქვეშ არსებულ ბრტყელ სივრცეს. ის მოექცევა ორ ბრტყელ ერთგვაროვან სუესტანციას შორის. საგულისხმოა, რომ ამგვარი ტექსტი, სავარაუდოდ, აღარ იქნება შეზღუდული არანაირი ჟანრით და ეს ნიშნები უკვე აშკარაა.

აქედან გამომდინარე, გლობალიზაციის თეორიის მიმდევრებისთვის არა მარტო მხატვრული ტექსტი, არამედ ლიტერატურათმცოდნეობაც აღიქმება, როგორც გადმონაშთი. თანდათან ძველი ტექსტები საინტერესო გახდება. როგორც კულტურის, გარკვეული იდეოლოგიების პროდუქტი და სიმპტომი. მომავლის ტექსტის თაობაზე კი პირდაპირ მოთხოვნაცაა, რომ იქცეს ადამიანის მიერ მის გარეთ და შემდეგ მასში არეკლილი ორი სიბრტყის ერთ მთლიან, შერდილ სიბრტყედ ასახვის შედეგად — ერთგვარ უნიფიცირებულ პროდუქტად (ნედერსოლი 2001: 646). მართალია, ასეთი მიდგომა არაა მთლად ადკვატური დღევანდელ სიტუაციაში, მაგრამ სომპტომატურია, როგორც ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობის უძღურების ნიშანი: მან ვერ შეძლო წამოეყენებინა ფიზიკურ-კულტურული გლობალიზაციის და მისი მოსალოდნელი შედეგების შესატყვისი გააზრება და კონცეფცია. ნედერსოლი, როგორ ლიტერატურათმცოდნე, შეეცადა უარეყო თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში კულტუროლოგიური მიმართულება, მაგრამ ბოლოს მაინც მივიდა კვლევის კულტუროლოგიურ და ნაწილობრივ სემიოტიკურ პოზიციებამდე, რომლებიც დისკურსების საზღვარზე არსებობს. მას გლობალიზაცია საფრთხედ მიაჩნია — იშლება არა მარტო კულტურულ-ნაციონალური საზღვრები, არამედ ქრება ზღვარი სხეულებრივსა და ადამიანურს შორის, რაც მიშელ ფუკოს ბიოპოლიტიკისა და ბიოხელისუფლების და დონ ჰარაუეის „კობორგის მანიფესტის“ გავლენაა. ვფიქრობ, სწორედ ეს წაშლა ედება საფუძვლად ლიტერატურათმცოდნეობაში „ბრტყელი ტექსტის“ თეორიის შემოსვლის და დამკვიდრების შესაძლებლობას ამ კონტექსტში საინტერესოა სამხრეთ-ამერიკელი მწერლის, 2003 წლის ნობელის პრემიის ლაურეატის, ჯ.მ.კოეტისის რომანი „ცხოველების ცხოვრება“, სადაც ასევე ყველა ზღვარი იშლება და ინდივიდი თავისი საზღვრებს კარგავს და ცხოველებთან, მატერიალურ თუ არამატერიალურ სამყაროსტან ერთ გაშლილ მთლიანობად წარმოსდგება.

თუმცა სამყარო ჯერ მაინც კიდევ არაა ლიტერატურული თვალსაზრისით ისე „ბრტყელი“, როგორც საჭიროდ მიაჩნდა ჰილის მილერს,

რომელიც 1986 წ.-ს აღნიშნავდა, რომ ბოლო დროს ლიტერატურის კვლევებში უარყვეს თეორია — როგორც ენაზე ორიენტირება — და მიუბრუნდნენ სხვა კოტექსტებს. (მილერი 1987: 102). რატომ შეიძლება დაკარგოს მომავალში მხატვრულმა ტექსტმა, ლიტერატურათმცოდნეობამ დროსივრცული ლოკალი, დაირღვეს ქრონოს-ტოპოსის მიმართებები? მე-20 ს.-ის დასასრულს, ლოტმანის მიხედვით, თავად ტექსტის „გლობალიზაცია“ მოხდა. „ბრტყელი ტექსტის“ თითქმის ყველა ავტორი ქმნის თეორიების გათვალისწინებით, რასაც ერთვის კომერციალიზაცია. თავის როლს თამაშობს კიბერსივრცის ლოგიკა და მეტაფორიკაც და კომუნიკაციის და პერცეფციის ახალ მოდელებს სთავაზობს ლიტერატურას.

როგორ უნდა შეძლოს ეროვნულმა ლიტერატურამ არსებობა, თვითმყოფადობის შენარჩუნება „ბრტყელი სამყაროს“ ჰიპერტექსტის პირობებში. ცალკე ამასთან გამკლავება არ შეუძლია არც ერთ ეროვნულ კულტურას, თუმცა, შესაძლებელია ერთგვარი „ნაციონალური ბორცვების“ შექმნა „ბრტყელი სამყაროს“ სივრცეში. ამასთან, მოვლენას სჭირდება ტერმინი — „ბრტყელი სამყაროს ტექსტის“ მიღება ერთი ნაბიჯია ამ გზაზე.

დამოწმებანი:

მილერი 1987: Miller, J. H. *Presidential address. The triumph of theory, the resistance to reading and the question of the material base* [Text] / J. H. Miller // J PMLA. - 1987. - Vol. 102
Miller, J. H. *Presidential address. The triumph of theory, the resistance to reading and the question of the material base* [Text] / J. H. Miller // J PMLA. - 1987. - Vol. 102.

ნედერსოლი 2001: Nethersole, R. *Models of globalization* [Text] / R. Nethersol // PMLA. - 2001. - Vol. 116. 3.

ფრიდმანი 2012: Фридман Т. *“Плоский мир”*. М.: 2012.

ZHANNA NURMANOVA

Kazakhstan, Astana

L. N. Gumilyov Eurasian National University

G. Daneliya’s Film text in S. Narymbetov’s Story “Hamlet From Suzak”

Satybaldu Narymbetov is a famous Kazakh writer, screenwriter and film director. S. Narymbetov’s story “Hamlet from Suzak” was written in 1986 and devoted to the film director G. N. Daneliya whose workshop was finished by the author. In the epigraph of preceding work it says: “Gui – to Georgy Nikolaevich Daneliya, the teacher”. This literary work appeared, thanks to oral stories of the

film director in which periodically there is a comic figure of the policeman Hamlet Mamiya, the passionate theater-goer who is in love with the actress Veriko Andzhaparidze. Later this episode will be included by the author in G. Daneliya's autobiographical book "Free Passenger", having the second subtitle "A baize of the film director".

Narymbetov's Hamlet is quintessence of G. Daneliya's filmstars – the doctor Benzhamen, the useless plumber Afoni and the provincial pilot Valiko Mizandari. As text parallels it is necessary to call G. Daneliya's dilogy "Free passenger" and "Toasting drinks to the bottom".

Key words: *S. Narymbetov, G. Daneliya, film text, filmstar, textual parallels.*

ЖАННА НУРМАНОВА

Казахстан, Астана

Бразильский национальный университет имени Л.Н.Гумилева

Кинотекст Г. Дanelия в повести С. Нарымбетова «Гамлет из Сузака»

Сатыбалды Нарымбетов – известный казахский прозаик, кинодраматург и кинорежиссер. В 1980 году закончил сценарное, а затем и режиссёрское отделение ВГИКа, мастерскую Г.Н. Дanelия. В апреле 1986 года С. Нарымбетов написал повесть «Гамлет из Сузака» и посвятил ее своему учителю, что подтверждает эпитафия: *«Где – Георгию Николаевичу Дanelия, учителю»* (Нарымбетов 1987: 213).

Поэтика заглавия, как и образ главного героя был навеян устными рассказами Г.Дanelия, в которых эпизодически возникала комическая фигура милиционера Гамлета Мамия, страстного театрала, влюбленного в актрису Верико Анджапаридзе. Фрагменты этих рассказов вошли в автобиографическую книгу Г. Дanelия «Безбилетный пассажир» (второй подзаголовок «Байки кинорежиссера»): *«... не могу не рассказать и про Гамлета Мамия. Года за два до войны в Марджановском театре в финальном акте спектакля «дама с камелиями», когда Маргарита Готье произносила свой предсмертный монолог, вдруг раздалось громкое: «Ы-ы...Ы-ы...»*

Верико – она играла Маргариту – глянула в зал и еле удержалась, чтобы не рассмеяться.

В пятом ряду партера басом рыдал пятидесятилетний толстый милиционер. Это был старший сержант милиции Гамлет Мамия. Билет в театр ему дал кто-то, кто сам пойти не мог.

С тех пор Гамлет не пропускал ни одного спектакля «дама с камелиями» и каждый раз в финальной сцене громко рыдал» (Данелия 2006: 243).

Данелиевский Гамлет Мамия трансформировался в повести С. Нарымбетова в «Гамлета из Сузака», унаследовав от своего предшественника любовь к искусству. Если первый был страстным театралом, то второй - киноман, любитель и поклонник кино, просиживающий по четыре киносеанса в местном клубе. *«Человека, говоривал он, со значением подняв указательный палец, - человека, того и гляди, доведут до ручки три вещи в мире. Это стихи. Это кино. Это вино»* (Нарымбетов 1987: 218). Именно в этой последовательности и строится сюжет повести С. Нарымбетова «Гамлет из Сузака»: Раппак-поэт («Это стихи»), Раппак – жених («Это кино»), Раппак-обманутый муж («Это вино»). Автор выстраивает свое произведение как серию анекдотических новелл, объединенных общим героем.

Перед глазами читателя проходит вся жизнь Раппака Кудайбергенова, иронично рассказанная его племянником. Следует отметить, что племянник является не единственным рассказчиком в повести. О Раппаке рассказывают сузакцы - Анарбай, Жумеке, а с середины повести главным повествователем становится сам герой.

Повесть начинается с такой иронической фразы, что в Сузаке «его знала каждая собака. А в городе, где он оказался лишь по воле случая, его не знал никто» (Нарымбетов 1987: 213).

Сам герой считает, что о его жизни *«вот такой роман и кино в десять серий сотворить можно, что даже этот самый Ражы Капир заревел бы от зависти!»* (Нарымбетов 1987: 230). В его пестрой и сумбурной биографии запечатлелись все вехи страны – от коллективизации до хрущевской оттепели. За свою жизнь Раппак прошел обучение на рабфаке в ташкенте, сменил множество профессий – от учителя немецкого языка до инспектора ГАИ. В каждом из этих эпизодов - великолепная комедийная зарисовка быта, нравов и характеров и всякий раз новый штрих к портрету героя.

«Многоименность» главного героя – свидетельство его эволюции. Как писал Е.Фарино, *«В художественном произведении выбор имен персонажей – это один из элементов моделирующей системы... На внутритекстовых уровнях имена персонажей отражают прежде всего их социальный статус, а разные формы имен – реляции и отношения между персонажами»* (Фарино 2004: 131). Паспортное имя необычно – Рабфак (производные – Раппак, Раха, Раке) и связано оно с тем, что так его нарекли друзья отца - рабфаковцы, оказавшиеся на празднестве по случаю его рождения. Не менее экзотичны другие имена главного героя – Рафаэль, Гамлет. Новое, *«непонятное, но красивое имя - Рафаэль»* появилось, когда в аул провели радио и стали привозить кино и герой стал сочинять стихи и посвящать его своей соседке и исчезло *«в ту самую ночь, когда разбились*

сердце самодеятельного поэта» (Нарымбетов 1987: 218). Жители Сузака, посмотрев «Гамлета» Г. Козинцева, нарекли этим именем Раппака по ассоциации с киногероем И. Смоктуновского: *«Был человек, теперь совсем голову потерял, из-за какой-то там ... точно как этот... Гамлет! - Так он и сказал, ошарашив нас всех...*

- *Гамлет! Было же такое в прошлом году кино у нас!*

- *При чем тут кино? – возразил тот, снова ставя пиалу на место.*

- *Был такой человек, Гамлет. Сам себе придумывал трудности и вопил, кричал: «Как быть? Как быть?»*

- *Бит или не бит...- тихо подсказал мальчик, забежавший за баурсаками, но Анарбай цыкнул на него... (Нарымбетов 1987: 224- 225).*

Таким образом, перемена имени *“связана с переходом в иное состояние со сменой социума в широком смысле этого слова”* (Успенский 2004: 482).

Столкновение обоих репертуаров имен – Рабфака и Гамлета на сюжетном уровне создает комический эффект в повести.

Образ Рабфака Кудайбергенова окружен кинематографическим контекстом. В повести упоминаются следующие фильмы:

- «Гамлет» Г. Козинцева (1964);

- «Судьба человека» С. Бондарчука (1959);

- «Великолепная семерка» Д. Стерджес (1960);

- «Ангел в тюбетейке» Ш. Айманов (1968).

Упоминание фильма «Гамлет» Г. Козинцева, который «был в прошлом году» позволяет вычислить датировку происходящих событий повести – 1965 год, когда Раппак уехал в город и затерялся в нем: *«Ходит теперь в городе, и неизвестно, чем он там занимается. И что он там позабыл?»* (Нарымбетов 1987: 224).

Раппак подражает своим любимым киногероям, о чем свидетельствует киноцитата в фрагменте повести, когда он, поднимая тост за здоровье невесты племянника, вспоминает Андрея Соколова из фильма «Судьба человека» в исполнении С.Бондарчука: *«Мне так понравилось в одном кино, как один наш солдат выпивает стакан водки и говорит: «После первой я никогда не закусываю!»* (Нарымбетов 1987: 228). В другом эпизоде - в сцене ожидания невесты у театра оперы и балета, он «состроил на лице улыбку, какую видел у джигитов из кинофильма «Великолепная семерка» (Нарымбетов 1987: 236-237).

Встречается в повести С. Нарымбетова и упоминание казахской кинокомедии Ш.Айманова «Ангел в тюбетейке»: *«...там – балет идет вовсю... Представляешь, сюда бы нашу апай – вот смеху-то было бы. Она бы стала интересоваться, как мужья балерин этих смотрят на то, что баб их на людях тискают, и что бы ты ей ответил?»* (Нарымбетов 1987: 237). Автор имеет в виду киногероиню А. Умурзаковой, которая, оказавшись

впервые на балете, приходит в ужас от того, как вольно обращается партнер на сцене с балериной. По мнению Таны, балерина – несчастное существо, так как вряд ли найдется мужчина, который женится на ней.

В повести С. Нарымбетова «Гамлет из Сузака» прочитывается «потаенный» текст Г.Данелия, которым «пропитано» его произведение.

Художественные миры Г. Данелия и С. Нарымбетова во многом схожи:

✓ в общем авторском настрое, в ощущении полноты и многозвучия мира, в повторяющихся темах, скрепляющих их творчество;

✓ тяготение авторов к выразительным и характерным персонажам;

✓ в выборе главных героев - добрых и забавных чудаков, индивидуальных и самобытных, запоминающихся своей личностью, обликом и поступками. В их портретах, мастерски отточенных и завершенных сквозит *«особенное лучезарное человеколюбие»* (К.Церетели). Герои, как правило, часто и весело шутят. Они умеют обнажить комическое там, где не ожидаешь и встретить: *«Это узнавание смешного в самой обыденной, подчас скучной оболочке»* (Н. Зоркая, А. Зоркая 1982:32);

✓ в комедийном начале, соседствующим с трагедией или иронией. Переходы горя и радости, смеха и скорби составляют ткань произведений Г.Данелия и С. Нарымбетова;

✓ в сквозной идее о неразрывной связи человека с землей, на которой он вырос, о корнях, без которых нельзя жить;

✓ в «гнездах постоянно повторяющихся образов» (А.Ахматова), в которых таится личность автора и дух его творчества, в синонимичности ситуаций, выбранных для художественного моделирования;

✓ в насыщенном полифоническом звукоядре, названном критиками *«космополитическим вавилоном звуков»*, куда входят старые и новые мелодии и песни;

✓ в музыкальной константе как особом “опознавательном” знаке художественного мира Г. Данелия и С. Нарымбетова (песня “На речке, на речке, на том бережочке” и вальс «На сопках Маньчжурии»);

✓ о включении «непереводимой игры слов с использованием местных идиоматических выражений» и русских выражений, оттеняющих или высвечивающих смысл грузинской/ казахской речи.

Отдельные страницы повести «Гамлет из Сузака» напоминают фрагменты знаменитых кинокомедий грузинского кинорежиссера – «Не горюй!», «Афоня» и «Мимино». Остановимся на них поподробней.

Фильм «Не горюй!» Г. Данелия входит в сотню лучших фильмов XX века. Он вышел на экран в 1969 году, примерно в то же время происходят события повести С.Нарымбетова. Кинорежиссер Э. Лотяну метко назвал фильм «Не горюй!» *«панорамой человеческих душ и судеб»* (Лотяну 1982:48).

Первый данелиевский кинотекст связан с эпизодом влюбленного Раппака. Будучи юношей, он влюбляется в соседку, пишет ей стихи, а она *“в одну прекрасную ночь сбегает с демобилизованным моряком из соседнего горняцкого поселка Ачисай”* (Нарымбетов 1987:217). Этот эпизод напоминает киноситуацию из кинофильма Г.Данелия «Не горюй!», когда красавица Мери, дочь Левана, вместо того, чтобы оценить благородного и веселого Бенжамена Глonti предпочитает ему молодого поручика Алекса и сбегает с ним. «История Мери, раздвигая сюжет, дает как бы призыв к судьбе центрального героя, Бенжамена Глonti. И не только событийно, вплетаясь в узор его экранной биографии, но и лирически, эмоционально» (Н.Зоркая, А. Зоркая 1982:21). У С. Нарымбетова в ту ночь, когда сбегает его возлюбленная, вместе с его псевдонимом Рафаэль навсегда в нем умирает самодельный поэт.

Второй кинотекст Г. Данелия – «Мимино» (1977). Он возникает в эпизоде, когда Раппак знакомится со своей будущей супругой по объявлению:

«Ну я и позвонил. «Але-е», - говорит. Голос такой приятный. Я говорю, то да се, такой-то, по объявлению, хотел бы встретиться, посмотреть на вач и себя показать.

- А она?

- А она что? Она говорит, давайте, купите, говорит, два билета в театр оперы и балет, на первый ряд, говорит. Побегал я в этот театр, купил два билета и снова звоню, говорю, купил, что теперь делать? Она говорит, купите, говорит, букет гвоздик, пусть это будет, говорит, типа нашего пароя и ждите меня возле бюста Джамбула Джабаева, выберите скамейку вторую справа» (Нарымбетов 1987: 234-235).

Читатель легко опознает эпизод с Валико Мизандари, главным героем кинокартины «Мимино», когда он ждет Ларису Ивановну у входа в Большой театр. Героиня Е.Прокловой – стюардесса не является к герою, в то время как герою С. Нарымбетова удается дождаться встречи и даже добиться взаимности.

Раппак Кудайбергенов, нарымбетовский Гамлет, является квинтэссенцией киногероев Г.Данелия. В качестве параллелей можно назвать Бенжамена, Мимино и Афоню. Как и данелиевский Бенжамен, Раппак является философом и гулякой, бессеребрянником и рыцарем, не умеет жить по будничному и унылому распорядку. В то же время, жизнь нарымбетовского героя так же пуста, как и жизнь Афони. В его голове так же не задерживаются какие-нибудь серьезные мысли о жизни, на каждый случай у них готов набор слов, остроумия и “крылатых выражений”. Все неприятности они переживают легко и беззаботно, но в конце бегут от городской жизни в свою идиллическую деревню, в которую можно сбежать в поисках самого себя и от жизни.

Много родственного у Раппака и с Мимино. У Данелия провинциальный летчик мечтает о карьере и столичном размахе. Раппак мечтает о городской жизни в Алма-Ате и “очень городской женщине”. Но, вкусив ветра странствий, герои преодлевают меркантильные измерения человеческой высоты карьерой, рублем, вещным благополучием и возвращаются к себе на родину.

В 1991 году, через пять лет после ее написания, С. Нарымбетов снял фильм по повести “Гамлет из Сузака” и решил ее в жанре трагикомедии. Сценарий фильма написали А. Боромянский и Э.Уразбаев. В одном из интервью С.Нарымбетов назвал «Гамлета из Сузака» фильмом о потерянном поколении. Образ главного героя воплотили на экране пять актеров, каждый из которых сыграл десятилетний отрезок жизни главного героя (от младенца до зрелого Раппака в исполнении Советбека Жумадылова). Нарымбетовского героя киновед Г.Абикеева назвала «героем нового фольклора», «идеальным медиумом».

Финал фильма открыт для любого прочтения, когда Раппак-парашютист летит на самолете и прыгает оттуда в пустоту необъятных просторов под крики: *«Не забудь дернуть кольцо!..»*. Раппак не долетает, оставаясь болтаться между небом и землей. В авторской трактовке это выглядит так: *«Я сам до конца не понял: хороший или плохой мой герой. Когда я «отойду» от картины, дистанцируюсь, тогда скажу. Но главное, мне хотелось, когда снимал, чтобы Раппак получился живым, многомерным, объемным»* (Нарымбетов 2009: 23).

Нарымбетовский Гамлет из Сузака - это герой безгеройного времени эпохи застоя. За его судьбой проглядывает облик целого поколения, которое мечется по жизни, сталкиваясь с недоовоплощенностью и невоплотимостью юношеских идеалов при их соприкосновении с суровой реальностью.

Г. Данелия в одном из своих интервью так отозвался о творчестве своего ученика: *“Сатыбалды Нарымбетов, безусловно, талантлив и высокопрофессионален, но для меня важное, что талант его глубоко человечесен. Он любит своих героев, страдает им, вместе с ними переживает их драму”* (Данелия 2003: 2).

ЛИТЕРАТУРА:

Данелия 2003: Данелия Г. *Талант его глубоко человечесен*. Ж.: Кинофорум. №2, 2003.

Данелия 2006: Данелия Г. *Что-грито*. М., 2006.

Зоркая Н., Зоркий А. 1982: *Заметки о режиссере: Георгий Данелия. Сборник*. М., 1982.

Лотяну 1982: Лотяну Э. *Школьное сочинение, посвященное другу: Георгий Данелия. Сборник*. М., 1982.

Нарымбетов 1987: Нарымбетов С. *Гамлет из Сузака*. Алматы, 1987 .

Нарымбетов 2009: Нарымбетов С. *Книга-альбом*. Алматы, 2009.

Фарино 2004: Фарино Е. *Введение в литературоведение*. Санкт- Петербург, 2004.

Успенский 2004: Успенский Б. *Поэтика композиции*. Санкт- Петербург, 2004.

GANNA RABOTIAGA

Ukraine, Kiev

Kiev National Linguistic University

Possibility of the Dialogue in Contemporary French Drama: Phenomenon of B.-M. Koltes in the Context of the *Poètes Maudits* Tradition

Bernard-Marie Koltes took an exceptional place in the national dramatic tradition by setting a new system of philosophical and aesthetic guidelines. His openness to the world, good knowledge of the European literature and original style set up new horizons of the drama. The confrontation of the white and black people's worlds became the major problem in *Combat du nègre et de chien* and *Retour au dessert*. The subject of the play *Dans la solitude des champs de coton* is the deal between the drug dealer and his client, but it speaks also about the diplomacy on the metaphysical level.

Key words: mondialisation, francophonie, poètes maudits, cutting dialogue.

А.И. РАБОТЯГА

Украина, Кие

Киевский национальный лингвистический университет

О возможности диалога в новейшей драме: феномен Б.-М. Кольтеса в контексте французской традиции «проклятых поэтов»

Отвечая на вопрос о том, что такое глобализация, главный редактор Центра глобализационных исследований при Йельском университете Наян Чанда (Nayan Chanda) замечает, что «глобализация» – это новый термин, возникший для обозначения процесса, который начался уже много лет тому назад. Взаимная экономическая и социальная интеграция не прекращалась на протяжении всей истории человечества, но особенно интенсивной она

стала в последние десятилетия (Chanda 2002). Термин «глобализация» (globalisation) более распространен в американских исследованиях, французские же ученые чаще употребляют слово «мондиализация» (mondialisation). Глобализация, то есть мондиализация, сопровождается созданием доминирующей национальной модели. Ее распространение во многом определяется языковой политикой государства. В контексте англоязычных исследований зачастую изучается вопрос об американизации современного мира. Соответственно, когда речь заходит о мондиализации, следует задуматься над ролью и функциями французского языка в становлении идентичности его носителей. На современном этапе развитие французского языка тесно связано с феноменом франкофонии.

Этот термин обрел несколько значений. Неизменной основой каждого из них остается именно язык. Франция часто использовала его как мощное средство для компенсации человеческих и материальных ресурсов во время отстаивания собственных интересов на мировой арене. Впервые слово «франкофон» употребил Онезим Реклю (Onésime Reclus) в своем исследовании; так он обозначил выходцев из нематериковой Франции, свободно говорящих на французском языке. С середины XX в. термин «франкофония» вошел в широкое употребление. Он был использован как общее название для ряда институций мирового масштаба, чья деятельность направлена на ретрансляцию экономических и геополитических интересов Франции. Существует также третий аспект, который несет в себе слово «франкофония», – это франкофония литературная.

Феномен литературной франкофонии тесно связан с историей Франции. Здесь находят отражение культурные контакты с Бельгией, Швейцарией, Румынией, Канадой. Отдельным сегментом выделяется корпус художественных текстов, написанных африканскими авторами. В академических кругах о литературной франкофонии заговорили, в первую очередь, как об ассимиляции французских техник художественного письма в произведениях франкоязычных представителей других национальностей и культур.

Следствием разделения авторов на писателей-французов и писателей-франкофонов стало усиление позиций французской литературы в статусе универсальной модели литературы и вытеснение франкоязычной литературы, возникшей за пределами материковой Франции, на периферию литературного процесса. Весной 2006 г. в газете «Ле Монд» вышла статья Алена Маланку (Alain Malanckou) «Франкофонии – да... Гетто – нет», в которой автор призывает отказаться от вышеупомянутого разделения, ведь, по его словам, сегодня *«мы не происходим из той или иной страны, с того или другого континента, но являемся носителями определенного языка»*

(Malanckou 2006). Данная публикация вызвала оживленную дискуссию в литературных кругах. И уже вскоре статья была переиздана вместе с другими эссе, посвященными явлению литературной франкофонии в сборнике «О литературе-мире» (Pour une littérature-monde, 2007). Таким образом, в критический дискурс вошло понятие «литературы-мира», направленное на снятие противопоставления центра и периферии. Оказалось более целесообразным рассматривать современную французскую литературу не как замкнутый, ограниченный, в том числе, и территориально, конструкт, а как открытое поле, как совокупность множества французских литератур. Следует отметить, что параллельно в американской литературе сформировались схожие тенденции. Говоря о преподавании нигерийской литературы вместе с британской английской литературой, Н.А. Высоцкая отмечает, что *«следующий момент защиты гуманитарной сферы должен заключаться в преодолении искусственных разделений [...] Ведь сейчас происходит процесс так называемого «переливания культурных импульсов» в языках и литературах»* (Висоцька 2014).

Вторым важным моментом развития дискуссии о французской литературе в контексте глобализационных процессов стали частые упреки в адрес национальной французской литературы второй половины XX в. Ее обвиняли в «клинической смерти» нарратива и персонажа, в «удушьи» от чрезмерного формализма и надменности (Wilfert-Portal 2008). Таким образом, с одной стороны, ослабилась позиция национальной литературы как центра, вокруг которого вращается культурная жизнь франкофонов, с другой стороны, все громче на французском языке о себе стали заявлять писатели иного национального происхождения. Итак, снятие разграничения между французскими и франкофонными авторами оказалось одинаково значимым для представителей обеих сторон. Однако, насколько готова к этому сама Франция?

Ярким примером здесь может послужить французский драматург Бернар-Мари Кольтес. Особые отношения сложились у автора с литературной традицией его страны. Драматург соединил в себе незаурядный писательский талант с резким отказом от устоявшихся социальных норм и предубеждений. Автор биографии драматурга Б. Салино свидетельствует о богатом опыте Кольтеса-путешественника (страны Африки, США, Канада, СССР). Его открытость миру, глубокое знание классиков французской и европейской литературы, оригинальный авторский стиль задали новые горизонты новейшей французской драматургии, о чем свидетельствует пристальное внимание к его пьесам таких авторитетных исследователей, как П. Пави, Ж.-П. Ренгаер, Ж.-П. Сарразак, А. Юберсфельд.

Вокруг фигуры талантливого, но загадочного и не до конца понятого современниками драматурга, образовался медийный миф о современном

«проклятом поэте». Смерть от СПИДа в молодом возрасте, долгие поиски себя в драматургии и стремительный творческий взлет перед самой смертью способствовали возникновению скандального ореола. Предложенный еще в XIX в. Полем Верленом миф о «проклятом поэте» был благосклонно воспринят западной литературной традицией, его временные рамки расширились от средневековья до современности, вскоре к «проклятым поэтам» присоединились также «проклятые художники» (Brissette 2008).

Писатель, названный «проклятым», представляет альтернативу официальной культуре. Возникновение концепта «проклятия» было вызвано усилением иерархии среди писателей, централизацией литературной жизни в Париже, развитием институтов, активно формирующих оценочные суждения о новом литературном произведении, например, академий, салонов, периодических изданий. Важным компонентом мифа является скандальная биография. Противоречивые эпизоды биографии привлекают дополнительное внимание к писателю. В частности, Михаил Ямпольский объясняет, что *«художник, стремящийся сохранить независимость от рыночных ценностей, начинает травестировать себя под НЕ-человека [...] Его буржуазный образ жизни поэтому начинает обыгрываться также как травестия, за которой скрывается незаинтересованный, отрешенный от реальности человек»* (Ямпольский 2012: 42). В основе противопоставления писателей-французов и писателей-франкофонов, как и в выделении внутри самой французской национальной традиции класса «проклятых поэтов» лежит концепт легитимного национального писателя.

Творчество Б.-М. Кольтеса показывает, насколько относительной становится литературная легитимность в современных условиях. Попытки отнести драматурга к классу «проклятых поэтов» терпят поражение, поскольку они абсолютно противоречат позиции автора, который всеми возможными способами стремился отойти от любых разграничений, навязанных официальным дискурсом.

Вопрос этнических меньшинств, эмигрантов, нелегалов становится одним из ключевых вопросов процесса глобализации. Можно ли назвать Б.-М. Кольтеса автором театра, адресованного той части человечества, которая способна услышать это меньшинство? Как отмечает исследователь творчества Б.-М. Кольтеса Арно Маизатти (Arnaud Maïsatti), если драматург и касался этой темы, то делал это не для того, чтобы говорить от имени тех, кто оказался в меньшинстве. Он делал это потому, что чувствовал, насколько стремительно маргинальные зоны превращаются в центр, насколько относительными являются любые границы (Maïsatti 2012). Для Б.-М. Кольтеса темная кожа персонажа не является маркером маргинальности. Присутствие темнокожего героя нужно для того, чтобы наделить театр содержанием и задать ему новую перспективу.

В отстаивании человеческих отношений вне расовых и классовых разграничений полем боя становится язык. Мотив ожесточенного противостояния мира светло- и темнокожих людей стал основным в пьесах «Битва негра с собаками» и «Возвращение в пустыню». В пьесе «В одиночестве хлопковых полей» Б.-М. Кольтес пытается взглянуть на суть конфликта через метафору «договора». Тематика пьесы колеблется между двумя полюсами. С одной стороны, в ней прочитывается намек на незаконную сделку между наркодилером и его клиентом, с другой стороны, речь идет о дипломатии метафизического плана, о возможности диалога как такового.

Исследователь театра Б.-М. Кольтеса Кристоф Бидан (Christophe Bident) называет пьесу «В одиночестве хлопковых полей» этическим диалогом (Bident 2014). В нем принимают участие только два персонажа – Дилер и Клиент. В тексте драматург прямо не указывает на этническую принадлежность своих персонажей, как он это делает, в частности, в «Битве негра с собаками», однако, очевидно, что Дилер и Клиент принадлежат к совершенно разным мирам, а, возможно, и разговаривают на разных языках. Хотя оба они говорят по-французски, для каждого из них речь другого чужда и непонятна. В пьесе больше намеков, чем прямых оценок изображенного в ней события – случайной встречи двух незнакомых людей.

Одним из ключевых признаков драматического текста Б.-М. Кольтеса является его литературность. Например, отказываясь от предложения Дилера, Клиент говорит ему: *«Я умею говорить нет, мне даже нравится говорить нет, я могу засыпать вас своими «нет», показать вам все существующие способы говорить нет, которые начинаются с тех же слов, что и все возможные способы говорить да, как кокетки, которые переменяют все блузочки и тубельки, чтобы в конце концов не взять ни одних, а удовольствие, которое они получают от примерки, на самом деле является удовольствием от того, чтобы говорить нет»* (Koltès 2007: 27)¹. Приведенная выше фраза имеет строгую синтаксическую структуру. Первая ее часть – это эпифора, риторическая фигура, которая возникает в результате повторения слова в конце отдельных частей сложного предложения. Благодаря этому приему монологическое высказывание Клиента приобретает определенный ритм, который в полной мере проявляется во время устной декламации на сцене. Такое повторение, усиливает акцент на словосочетании «говорить нет», и подчеркивает недоверие к Дилеру. Во второй части процесс совершения покупки сравнивается с кокетливым поведением легкомысленных модниц. Такое сравнение в определенной степени снимает напряжение первой части фразы.

На протяжении всего разговора персонажи предпринимают попытки заключить тайную сделку, однако даже в финале зритель не узнает, что именно

предлагает Дилер Клиенту, и от чего тот отказывается. Дилер объясняет Клиенту, что *«истинная жестокость этой сумеречной поры, в которой мы с вами оказались, заключается не в том, что один человек может ранить, искалечить или замучить другого, оторвать ему конечности или голову, или просто заставить его заплакать; истинная и невыносимая жестокость – это жестокость человека или животного, которые делают другого человека или животное незавершенным, которые останавливают его где-то на полпути, словно многоточие в середине предложение, жестокость человека или животного, которые отворачиваются от другого человека или животного, взглянув так, что тот превращается в объект ложного взгляда, ложного суждения, словно только что начатое письмо, которое будет скомкано сразу после того, как на нем поставили дату»* (Koltès 2007: 31)². Синтаксическая структура этой фразы состоит из двух симметричных частей – антитезы и тезиса, и завершается сравнением. Именно взгляд оказывается в этой ситуации предпосылкой встречи одного человека с другим. Однако в пьесе «В одиночестве хлопковых полей» эта встреча обречена остаться безрезультатной.

Персонажи находятся в одном сценическом пространстве, но принадлежат к кардинально разным мирам. Клиент объясняет Дилеру, что в то время, как один из них убежден, что живет в мире, который рука провидения удерживает на острие рога быка, обеспечивая таким образом равновесие и гармонию, другой убежден, что мир держится на спинах трех китов, и от капризного движения одного из них в любой момент все может пойти наперекосяк. Б.-М. Кольгес обращается к двум метафорам мироустройства для того, чтобы подчеркнуть непреодолимое различие между Клиентом и Дилером и продемонстрировать, что, даже смотря на одни и те же вещи, они видят их по-разному. Клиент делает вывод: *«Наши миры неодинаковы, а наша чуждость смешивается с нашей природой, как виноград в вине»* (Koltès 2007: 46)³.

В большинстве пьес Б.-М. Кольгеса преобладают сцены, в которых задействовано только два персонажа, соответственно, диалог оказывается в них ведущим жанром драматической речи. В драме «В одиночестве хлопковых полей» эта форма организации сценического действия становится абсолютной. Время развития действия линейное: случайная встреча – многочисленные попытки Дилера завязать диалог и попытки Клиента уклониться от разговора – неожиданный финал, который происходит за мгновение до применения оружия. Что касается общей структуры пьесы, то в начале и в основной части диалог Дилера и Клиента состоит из длинных монологических высказываний. Речь идет об особом типе жанра современной драматической речи – монтажном диалоге. Он является косвенной формой

общения. Хотя Клиент и Дилер оказываются лицом к лицу на пустынной улице, общение между ними не происходит напрямую. В своих репликах они чаще дают отстраненный комментарий, чем непосредственно реагируют на предыдущий монолог собеседника. На протяжении всего диалога персонажи неоднократно возвращаются к отдельным фразам из своих собственных реплик или из реплик собеседника, таким образом, возникает нечто вроде эха. Например, если в начале диалога Клиент угрожает, что сможет отказать Дилеру всеми известными ему способами, то в конце пьесы он говорит: *«я заставлю вас услышать все виды призыва на помощь, поскольку все они мне хорошо известны»* (Koltès 2007: 55)⁴. Перекрестные реплики создают дополнительный план диалога, ослабляя однозначность произнесенного и открывая пути различным вариантам интерпретаций относительно самого предмета разговора. В финале монологи становятся все короче, и в конце концов сводятся к стихомитии, интенсивному обмену короткими фразами, который завершается вопросом: *«Так какое оружие?»* (Koltès 2007: 61)⁵. Таким образом, финал пьесы лежит на грани словесной и непосредственно вооруженной дуэли, которую пророчит финальная фраза пьесы в момент, когда лимит вербальных средств исчерпан.

Итак, французская литературная традиция во многом испытала влияние экономических и культурных глобализационных процессов. Одним из ключевых вопросов, которые поставила перед ней мондиализация, стала трансформация понятия национального канона. С одной стороны, усиление франкофонии как способа институционального регулирования, в том числе, и культурного развития Франции сопровождается многочисленными призывами к слиянию французской и франкофонной литературы в целостный проект литературы-мира, написанной на французском языке. В то же время, внутри самой национальной традиции не прекращаются попытки различия образцовой легитимной литературы и литературы «вне традиции», о чем свидетельствует критический дискурс, который пытается закрепить за драматургией Б.-М. Кольтеса статус творчества современного «проклятого поэта» вопреки стремлению самого автора к снятию любых национальных или социальных разграничений. Пьеса «В одиночестве хлопковых полей» демонстрирует сложности диалога между теми, кто оказался по разные стороны искусственно возведенных границ. Оставаясь верным классическим риторическим приемам, драматург обращается к структуре монтажного диалога, чтобы продемонстрировать зыбкость возможности словесного разрешения противоречий между Дилером и Клиентом и обратить внимание на угрозу настоящей вооруженной схватки, которая в этот раз осталась за пределами сцены и искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Car je sais dire non et j'aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façon qu'il y a de dire non, qui commencent par toutes les façons qu'il y a de dire oui, comme les coquettes qui essaient toutes les chemises et toutes les chaussures pour n'en prendre aucune, et le plaisir qu'elles ont à les essayer toutes n'est fait que du plaisir qu'elles ont de toutes les refuser.

2. Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreure du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date.

3. Nos mondes ne sont donc pas les mêmes, et notre étrangeté mêlée à nos natures comme le raisin dans le vin.

4. Je vous ferai entendre toutes les manières qu'il y a d'appeler au secours, car je les connais toutes.

5. Alors, quelle arme?

ЛИТЕРАТУРА:

Висоцька 2014: Висоцька Наталія. *Глобалізація як «переливання крові культур» на рикладі літератури США* [Електронне джерело]. Радіо Свобода, 2014: 14 червня 2014 р.; Режим доступа: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/2295763.html>.

Ямпольский 2012: Ямпольский М. *Наблюдатель. Очерки истории видения*. Санкт-Петербург: Мастерская СЕАНС, 2012.

Bident 2014: Bident Ch. *Koltès, le sens du monde*. Besançon: Solitaires intempestifs, 2014;

Bris 2007: Bris Le M., Rouaud J. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007;

Brissette 2008: Brissette P. *Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire* [book on-line]. Contextes, 2008, accessed 15 september 2014; available from: <http://contextes.revues.org/1392>.

Chanda 2002: Chanda N. *Coming Together. Globalization means reconnecting the human community* [book on-line]. YaleGlobal, 19 November 2002, accessed 13 september 2014; available from: <http://yaleglobal.yale.edu/about/essay.jsp>.

Koltès 2007: Koltès B.-M. *Dans la solitude des champs de cotons*. Paris: Minuit, 2007.

Malanckou 2006: Malanckou A. *La francophonie, oui, le ghetto: non!* [book on-line]. Le Monde, 18 mars 2006, accessed 15 september 2014; available from: http://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html.

Maïsatti 2012: Maïsatti A. *Bernard-Marie Koltès – Paroles Communes : pour une éthique de la minorité*. *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins*. Madelena Gonzalez, Hélène Laplace-Claverie. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Wilfert-Portal 2008: Wilfert-Portal B. *La littérature française dans la mondialisation* [book on-line]. [laviedesidees.fr](http://www.laviedesidees.fr), 02 Juillet 2008, accessed 12 september 2014; available from: http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20080702_litteraturemonde.pdf.

CHARLES SABATOS

Turky, Istanbul

Yeditepe University

Ottoman Oppression as a National Metaphor and Globalizing Theme in Central European Literature

For the Central European nations such as the Slovaks, Czechs, and Hungarians, the memory of Turkish invasions had a profound impact on the formation of national identity during the national revivals of the nineteenth century, while the historic experience of captivity served as a metaphorical substitute for the hegemony of the Habsburg Empire. This encounter with a powerful Muslim “Other” also served as a globalizing influence in the work of major writers of the region, such as Jan Neruda, Svetozár Hurban Vajanský, and Géza Gárdonyi.

Key words: *Central European literature, Turks in literature, Slovak literature, Czech literature, Hungarian literature, Ottoman Empire, Captivity.*

Centuries of conflict between the Habsburg and Ottoman Empires, culminating in the 1683 Siege of Vienna, shaped the cultural development of the smaller nations within these imperial powers. While the Balkan nations such as Bulgaria, Serbia, and Bosnia were obviously most strongly affected by centuries of direct Ottoman control, the Turks also affected the cultures of the Central European nations such as the Czech lands, Slovakia, and Hungary, with shorter or no experience of Turkish rule. Ottoman imagery in Central European literature goes back to folkloric sources, whose influence on the development of Baroque poetry contributed to the frequent use of anti-Turkish imagery during this period. The emergence of prose in the region was centered on the related genres of travel writing and captivity narratives, which drew on and promoted combination of re-

ligious antipathy and condemnation of Turkish brutality. The nineteenth-century national revival movements saw the use of vernacular languages to define ethnic territories that later took shape as nation-states. In Central Europe, in contrast to the Western empires, the image of the Turk was not a discursive justification for imperialism but a means of preserving cultural identity when the homeland was dominated by foreign occupiers. At each stage of its development, the symbolism of Ottoman oppression shifts in relation to the evolving Central European sense of national identity (Sabatos 2014: 15-16). The Central European image of the Turks can also be seen as an early form of literary globalization, in which politically weak yet European-identified cultures were shaped through an indirect relationship with a non-Western and Muslim, yet imperialist “Other.”

Hayden White’s influential *Metahistory* conceptualizes “four principal modes of historical consciousness” using terms based on literary criticism: Metaphor, Synecdoche, Metonymy, and Irony. In addition to the “three kinds of historiography” commonly accepted by eighteenth-century thinkers: “fabulous, true, and satirical,” White suggests that there is “a metahistorical consciousness that stands above, and adjudicates among” these three forms, and proposes that “the very distinction among three kinds of history-writing, conceived... as different mixtures of truth and fancy, represents the positive gain in historical consciousness... to which the Enlightenment may legitimately lay claim” (White 1973: 51). In nineteenth-century Central Europe, the folk tales and songs depicting war, suffering, and captivity in the era of the Turkish invasions took on new metaphorical significance as proof of the endurance of these nations against more powerful enemies. Of course, the contact with Muslim cultures was widespread in other Slavic literatures, such as the recurring theme of captivity in the Caucasus by such classic nineteenth-century Russian writers as Aleksander Pushkin, Mikhail Lermontov, and Leo Tolstoy. As Harsha Ram has explained, the “pervasive myth” of “the Russian hero as captive... represented Russians as victims rather than aggressors, passive hostages to the violence of the imperial state as well as to the resistance it provoked” (Ram 2003: 205). For Central Europeans, however, the Ottoman Empire was no longer a direct menace, although it still held their “brother” Slavic nations “hostage” in the Balkans. Thus Central European images of the Turks in this period mixed “true” events with “fabulous” and “satirical” elements, giving a more abstract and at times ironic perspective on the region’s historical experience.

While not as pervasive in nineteenth-century Central European literature as in earlier periods, the Turks appear frequently and often in surprisingly positive forms (Sabatos 2008: 743). The image of the Turk in nineteenth-century Hungarian literature particularly differs from that of Western European Orientalism. Dilkó Bellér-Hann has described it as a “displaced metaphor”:

In the realms of history and especially literature the Orient played a complex role: it served as a background against which a heroic past could be created that would strengthen the ideology behind Hungarian nationalism, but it also served as a displaced metaphor for the desire to gain some degree of independence from Austria. Above all, perhaps, it served the purpose of asserting Hungarian (more precisely Magyar) national identity, which was of great importance in a multi-ethnic political framework in which a large percentage of the population was denied basic rights (Beller-Hann 1995: 226).

The literary portrayals of the Turks in Czech and Slovak literature also gave the Ottoman Orient an important place in the development of their historical consciousness, if not as central as the defining role that they played in Hungarian identity. The national aspirations of all of these groups within the framework of the Habsburg Empire often conflicted with each other: the Austrians gave Hungary increased autonomy, but denied it to the Czechs, while the Slovaks struggled to preserve an independent national identity under pressure from both Hungarians and Czechs. The Turks served as a convenient “displaced metaphor” for each of these groups in their quest for political independence.

The most extensive portrayal of the Turks in Central European fiction was by Mór Jókai, the prolific author of historical novels that were extremely popular in Hungary and abroad (where he was known as “Maurus Jokai.”) In the 1850s, Jókai turned to the Ottoman period of Hungarian history in a series of novels, including *The White Rose* (*A fehér rózsza*, 1854), and *The Last Days of the Janissaries* (*Janicsárok végnapjai*, 1854). *The White Rose* dramatizes the Janissary rebellion of 1730 led by the peddler Halil, who helped to overthrow the Sultan Ahmet III. At the same time, it uses a number of fictional characters, particularly the “White Rose,” the former harem slave Gul-Bejaze, who becomes Halil’s wife. R. Nesbit Bain, who translated the novel into English under the title *Halil the Pedlar*, notes while “such incidents as the tame surrender of Achmed III” are “absolute facts. . . Jókai’s splendid fancy has gorgeously embellished the plain narrative of the Turkish chroniclers.” The character of Gul-Bejaze and her adventures are “of Jókai’s own invention, and worthy, as told by him, of a place in *The Thousand and One Nights*” (Jokai 1901: 8). Lorint Czigany has also emphasized the mix of “true” and “fabulous” elements in Jókai’s work, drawing on Hungary’s unique relationship with the Ottoman Empire:

Jókai’s Turks, and his Turkish scenery, are fundamentally different in concept from those of other European literatures. . . Jókai is a paradoxical unity of East and West that could not be conceived outside Hungary, for no other European nation possesses a similar Eastern heritage. All the Romantics were fascinated with the Orient, yet. . . the *Arabian Night*-like atmosphere found in Jókai’s Turkish novels, is a world peculiar to Hungarian literature (Czigany 1984: 28).

Unlike Jókai's earlier "Turkish" novels, which take place largely in the border region of Transylvania, *The White Rose* is set almost entirely in Istanbul. The opening scene presents a romanticized image of Istanbul at sunset, but this sense of tranquility is deceptive; as everyone is rushing home to be inside before dark. Halil the peddler meets a Greek butcher named Yanaki, who asks for a place to stay for the night, and on the way home, he defends Yanaki from a drunken Jannisary. In thanks for Halil's shelter and protection, Yanaki leaves him a sack of five thousand piastres, revealing that he is actually a wealthy man who has been searching for his daughter, who was taken into captivity.

The following day, Halil is at his booth in the market, which looks across into the slave market. Jókai offers an ironic commentary on the sentimentalized portrayal of the slave trade in previous account:

In this slave-market there were none of those pathetic scenes which poets and romance writers are so fond of describing when, for instance, the rich traders of Dirbend offer to the highest bidder miracles of loveliness, to be the sport of lust and luxury, beautiful Circassian and Georgian maidens, whose cheeks burn with shame at the bold rude gaze of the men, and whose eyes overflow with tears when their new masters address them (Jókai 1901: 38).

A young woman named Gul-Bejaze (whose name, "rose-white" in Turkish, may come from the character of that name in Byron's *Don Juan*) is offered for sale, but despite her beauty, no one dares to buy her; she has been cast out of the Sultan's harem for refusing to respond to his advances. Halil uses the money given to him by Yanaki to buy the woman as his house-slave. He learns that she is a young Greek woman who was captured at sea and sold into slavery, but had managed to preserve her purity from the Sultan's lust by calling out the name of the Virgin Mary and then falling into a deathlike, almost magical trance at his touch. The first time Halil, overcome with passion, tries to embrace her, the same thing occurs. Only when Yanaki returns and, upon discovering that Gul-Bejaze is his lost daughter Irene, gives Halil his blessing, the young woman returns his love.

Chapter 3 of the novel takes place in Topkapi Palace and focuses on Sultan Ahmet III's relationship with his ministers and with his favored concubine, Adsalis. It begins with a deceptively complimentary description of the Sultan: "It is a mild, gentle, radiant face, like the face of a father when he moves softly among his loving children. His large, melancholy eyes rest kindly on the face of everyone he beholds. . .there is not a single grey hair in his well-kept, long black beard; it would seem as if he knew not the name of grief, as if he were the very Son of Happiness" (Jókai 1901: 50). However, it soon becomes clear that the Sultan is entirely under the control of Adsalis: "When she gazed upon Achmed with those

eyes of hers in which a whole rapturous world of paradisaical joys glowed and burned, the Padishah felt his whole heart smitten with sweet lightnings, and when her voluptuously enchanting lips expressed a wish, who was there in the wide world who would have the courage to gainsay them?" (Jókai 1901: 57) The Chief Mufti and the Grand Vizier come to warn the Sultan of the danger of an attack from Persia, but he is entirely preoccupied with his concubine's request for an extravagant new festival in honor of their daughter.

Halil's rise to power in the novel is almost accidental. Gul-Bejaze begins to tell him and Yanaki an "imaginary story" about a young slave girl in the palace, joined by a visiting stranger who claims to be a woodcutter. Just as she finishes the story, which is of course her own experience in the harem, the stranger reveals himself to be the Sultan's barber, and says that he will take Gul-Bejaze back into captivity for revealing the secrets of the palace. Unable to persuade him to leave, Halil kills the barber in a rage, then decides to join the Janissaries as the only way of avoiding the Sultan's revenge. Yanaki and Gul-Bejaze attempt to flee, but Halil later learns that they have been captured and imprisoned in a dungeon, where Gul-Bejaze is raped. Thus the revolution against the Sultan becomes, in this account, Halil's personal quest for revenge against those who have violated his "White Rose's" honor. Within days, the troops commanded by Halil have control of Istanbul, and demand that the Sultan surrender his chief advisors for execution.

The most bizarre episode in the novel is what Jókai describes as "the Feast of Halwet. . . when nobody but womankind is permitted to walk about the streets. . . On that day no man, of whatever rank, may come forth in the streets. . . for death would be the penalty of his curiosity" (Jókai 1901: 204). This inversion of the Ottoman gender separation (Jókai's pure invention) leads to a confrontation between Adsalis and Gul-Bejaze. Their followers meet on a narrow square, and both sides refuse to give way, which Adsalis takes as a personal offense, and she asks the new Sultan for revenge against Halil. As Halil makes a final address to his troops, Jókai offers a critique on the decline of the Ottoman Empire:

While our ancestors dwelt in tents of skin, half the world feared our name, but since the nation of Osman has strutted about in silk and velvet it has become a laughing-stock to its enemies. Our great men grow gardens in their palaces; they pass their days in the embraces of women, drinking wine, and listening to music; they loathe the battlefield, and oh, horrible! they blaspheme the name of Allah (Jókai 1901: 227).

In Jókai's novels, as Peter Hajdu explains, the Turks "are brutal and cruel enemies who do not respect human life or human dignity," yet "the decline of the empire is usually narrated from a Turkish viewpoint, implying real sorrow." Jókai's portrayal of Ottoman society is also ambiguous: on the one hand, "any-

body of the lowest origin could make a good career in the Ottoman Empire. . . in contrast to feudal Hungary where a possible career is mostly defined by birth and rank,” but “the despotism of the empire is usually represented as something disgusting” (Hajdu 2009: 62). By leaving power in the hands of treacherous women of the harem, the Turks have betrayed their former greatness. However, Halil’s revolution is ultimately a failure—as was the Hungarian revolt against Austria in 1848. Thus Jókai reinterprets contemporary politics through the globalized metaphor of Ottoman history.

A different encounter with the Ottoman Sultan occurs in Jozef Podhradský’s play “The Fair Maid of Skalica” (“Ľvorná Skaličanka,” 1864), which Michal Babiak describes as “a pure Romantic play (with elements of Oriental color) for young people—practically unique in the Slovak context” (Podhradský 1998: 299). It begins with the rich lord Bránecky of Skalica falling in love with a peasant maiden, Evička. Their wedding feast is entertained by a harpist who tells them of his ten years in Turkish captivity: “Music is the general language of the spirit. . . Even the wild Turk is glad to see a harpist, and gladly listens to his songs” (Podhradský 1998: 185). During the feast, a message arrives asking all able-bodied men to defend Hungary from the Turkish invasion. Bránecky is captured by the Ottoman forces, who kill their weaker and older prisoners and take the rest into slavery. One young woman is carrying a baby, which a Turkish soldier snatches from her arms, sticks it on his sharp sword, and runs off with it. In Skalica, Evička withdraws into the castle, and the townspeople gossip that she had already found a new husband. Bránecky finds himself in Istanbul, working in the garden of the Sultan, who sits eating figs and oranges as he orders his pashas: “Let those Christian dogs who have died be cast into the middle of the street; our dogs will eat them at once” (Podhradský 1998: 201). Another elderly harpist comes to the palace and charms the capricious despot with his music. Later the harpist interprets the Sultan’s dream so well that the ruler grants him a wish, and he asks that Bránecky be allowed to accompany him back to his homeland. After a long and adventurous journey, the two separate near Skalica, where Bránecky returns home to hear the news about his wife’s betrayal. The local court decides that she should be put to death for adultery. At the end, it is revealed that the old harpist was Evička herself, who freed her husband through her cunning and bravery, despite her humble origins.

Central European writers, like their Western counterparts, traveled to the Ottoman Empire in the nineteenth century, often using it as a basis for comparison for their own increasingly confident national identity. In her study of Polish and Russian travel narratives about the Orient, Izabela Kalinowska notes: “Eastern European travel accounts function on several levels as works of interpretation and translation. As such, they provide a fascinating repository of the authors’ at-

tempts to locate their own cultures in the intermediary space between the East and the West” (Kalinowska 2004: 12). Some writers, like the poet Adam Mickiewicz, formed “a nourishing, identity-forming relationship between . . . the West and the East, without necessarily recognizing that the realm they inhabited was itself situated in an intermediary space” (Kalinowska 2004: 54). For Juliusz Słowacki, however, “the journey to the East did not help him find any radically new solutions to the dilemmas of his spiritual and emotional life... [It] pushed him to follow the lead of... the Westerners who had already organized the ideography of the Orient in accordance with their own needs” (Kalinowska 2004: 85). The Czech, Slovak, and Hungarian travelers to Turkey in the later nineteenth century generally followed the established Western representations of the Orient, only rarely seeing the Slavic/Hungarian regions of Central Europe as an “intermediary space.”

The Czech short-story writer and journalist Jan Neruda, the author of the classic collection *Malá Strana Tales (Povídky malostranské, 1878)*, traveled to the Near East in 1870-71. His series of newspaper articles about Istanbul (with familiar themes such as “Mosques,” “Bazaars,” and “Cemeteries”) were included in his collection *Pictures from Abroad (Obrazy z ciziny)*. As he claims in his opening article, “Describing Istanbul would be like writing the most splendid poem. . . here it is as if the whole universe and all sounds and colors, all of its forms and shapes had been merged into a poem” (Neruda 1872: 9). Most of his observations on contemporary Turkish society are less lyrical. He waits outside Dolmabahçe Palace to see Sultan Abdülaziz leave for Friday prayers, and is distinctly unimpressed: “He is of middle height with a fat, round face, yellow, as if swollen, his eyes sunken and without any brightness. The calm of a corpse spreads across his whole face, in the face there does not live even the weakest glimmer of a thought” (Neruda 1872: 26). Like the late Ottoman Empire, this Sultan inspires neither fear nor respect. Later, Neruda describes the condition of Turkish women (whom he had observed from a distance, when his boat came relatively close to a group of unveiled women on a secluded shore), and concludes: “imagination and Occidental description have added more to the Oriental beauties than they can show evidence of” (Neruda 1872: 31). As Peter Pabian points out in his comparison of Hálek’s and Neruda’s travelogues, both Czech writers “saw Islamic civilization as inferior. Unlike Hálek, however, Neruda was critical of his own, i.e., European society, although not specifically critical of his own idea of an ideal society, through which he critically defined the existing reality” (Pabian 2004: 198).

Neruda also wrote a short story entitled “The Vampire” (“Vampýr,” 1871), in which the narrator takes a ferry trip to the largest island in Istanbul, Buyukada (Prinkipo in Greek). A young Greek man boards the ferry at the bridge by the Golden Horn: “We concluded, from the sketch-book which he was carrying, that

he was an artist” (Neruda 1925: 90). However, the narrator finds the man too talkative, and turns his attention to a friendly Polish family, including a “beautiful, pale girl” who seems to be seriously ill. After arriving at the island, the narrator describes its beauty: “If I could have spent a month in this place, I should have felt enriched in memories for the rest of my life.” Yet the nearby island of Chalki “looked like a haunting dream,” and on its summit “is a lunatic asylum” (Neruda 1925: 92). The narrator walks with the Polish family to a picturesque spot, and as they rest, they notice that the young Greek is sketching nearby, but he turns away so they cannot see what he is drawing. The landlord of their hotel tells them in disgust that the Greek is known as the “Vampire”, because whenever someone dies, “the fellow is ready with his death mask... because he draws in advance.” The young woman falls unconscious and the narrator sees that she is the subject of the sketch: “Her eyes were closed; a myrtle-wreath encircled her forehead” (Neruda 1925: 96). As Alfred Thomas has suggested, “If the author’s rootless self is equated with the vampiric Greek artist, his Czech identity may be equated with the sickly Polish daughter” (Thomas 2007: 46). All of the characters represent nations (Greece, Poland, Bohemia) with a proud history now dominated by foreign empires. Istanbul itself becomes merely a Gothic backdrop despite Neruda’s detailed descriptions of it in his previous text.

The international politics of the 1870s, which saw the Austro-Hungarian, Ottoman, and Russian Empires struggling for power in the Balkans, brought Central Europeans back into direct contact with the Turks. For Czech and Slovak soldiers in the Habsburg Army, the Turks were no longer the metaphorical menace of past centuries but once again a real enemy. However, the Turkish atrocities against civilians in the South Slavic regions echoed their legendary cruelty in the past. For some Central Europeans, the struggle of the Balkans for liberation from the Ottomans echoed their own aspirations for national independence. The Berlin Conference, which gave Austria extensive territory despite Russia’s military victories in the region, was seen by many Slavs as a European betrayal of their hopes. In 1875, Bohumil Havlasa, a young author of historical fiction, went to the Balkans as a war correspondent for the newspaper *Národní Listy* (which had published Hálek’s travelogues a decade earlier). He fought in the war between the Serbs and the Turks, then in 1877 joined the Russian Army in its fight against the Ottomans in the Caucasus, where he soon died of typhus (in present-day Armenia). Havlasa’s autobiographical novel *Péri* was published posthumously in 1901. The narrator joins the uprising in Herzegovina when he is captured by the Turkish forces. After a few days in captivity, he speaks to the chief, Ibrahim Bey, and asks him boldly: “Show me the ladies of your harem!” The Bey replies, “They call me Ibrahim the generous... I will show you the pearl of my harem... But if you look at her, you must die.” The narrator replies, “If I admit her to be beautiful, then let me

die!” (Havlasa 1901: 32). The narrator’s desire to enter the forbidden territory of the harem thus becomes a metaphor for the struggle for power between East and West, even for a writer who experienced (and died in) the war with the Turks.

The Balkan conflict left its mark on Slovak literature through the work of Svetozár Hurban Vajanský, whose poetry collection *The Tatras and the Sea (Tatry a more*, 1879) marked the shift from Romanticism to naturalism. Its title, inspired by Vajanský’s experiences as a soldier in the Austrian occupation of Bosnia, connects the Slovaks in the Tatra Mountains to their South Slavic “brethren” by the Adriatic Sea. According to Stanislav JĽmatlak, “The great success of this collection with readers was essentially the result of its thematic and ideological topicality, but certainly also of the novelty of its form.” (JĽmatlak 2001: 197). However, the “topicality” of the political theme was interwoven with allusions to the centuries-old image of the Turkish menace, particularly their sexual violence toward women. The poem is divided into seven parts, but the third, “Adriatic Letters” (“Jaderské listy”), is based most directly on Vajanský’s encounter with the Balkans. After the narrator arrives on the Adriatic Coast, the distance from his homeland intensifies his national feelings against the Hungarians:

In foreign lands the absent son adores his country;
and my love, too, burned up for it. . .
the soul, snapped in twain, laments
because the Magyar, from fear and spitefulness,
has welded the word “country” with that of “fetters,”
... and has changed the Slovak land into an accursed
pasture for hungry and treacherous monsters
(Vajanský 1943: 86).

Peter Petro has explained Vajanský’s personal conflict in the Balkans, “whose people he admired, but whom, serving a hated power, he actually helped to enslave” (Petro 1995: 95).

Three women represent the suffering of the Balkan peoples. First, a soldier (presumably the narrator), encounters an old woman on a mountain path and asks her about her sons. The woman begins to weep and tells him of her sons Stojan and Božko, killed by the Turks in battle, their bodies were cut to pieces and thrown to the wolves. She does not cry for them: “If I had twelve fair sons,/ I should sacrifice them all without tears to our country!/. . . But I weep for my son Marko,/ and I shall weep until my black grave/. . . He is starving in exile,/ fed on Austrian corn!” (Vajanský 1943: 90) While the Turkish oppressors are cruel, it is the new Austrian occupiers who are represented here as the true enemy.

In the following section, a “guslar”, or traditional Balkan troubadour who plays the gusla, sings of a Montenegrin village under a Turkish siege, with only

women and children trapped inside. A young woman named Jela Marunova tells the others: “Let the faithless Turk see/ how Montenegrin women meet their foe!” When they open the gate, the Turks rush into the fortress:

One seizes the hair of a fair woman,
so that the fragrant braid is stuck in his fist,
a fair braid with inwoven gold;
another presses the soft waist of a vila [fairy];
a third by force kisses pure lips,
while another slays
the innocent Montenegrin babes.

(Vajanský 1943: 93)

This is, however, a trap; Jela Marunova sets fire to gunpowder, which blows up the entire fortress, killing the Turkish attackers and their victims alike. In honor of Jela’s courage, the singer breaks his *gusla*, so it will never play again. The narrator, listening, asks himself: “When will God give us such singers,/when will He give us such valiant people?” In this implicit comparison of the two Slavic peoples, the Slovaks lack the bravery and self-sacrifice found in the Balkans, where even the women give up their lives for their freedom.

This is even more pronounced in the final section of “Adriatic Letters,” a brief and brutal episode narrated directly without any background context. The Turks attack a village and capture Stana, a young woman with two small children. Mussa the Turkish bashi (captain) demands that she tell him where the young men have run to fight: “If you don’t tell me, your children will be cut up/ by Mussa and cast at your infidel feet!” Stana refuses to betray her people and her children are killed by the Turks. Mussa beats and tortures her until at last she cries out, “I’ll tell you!” When he releases her, she snatches his knife: “She cuts her tongue, blood pours from her mouth,/ the bashi will ask in vain from the mute one!” (Vajanský 1943: 98) While ostensibly set during the uprising against the Ottomans, this tale could have easily taken place two or three centuries earlier. In Vajanský’s work, however, the cruelty of the Turk serves a clear ideological purpose. As Irvin Cemil Schick has explained, “The stories of sexual violation told and retold in myriad poems, novels, plays, paintings, prints, and sculpture elicited political support for national independence movements by establishing victim status and thus demonstrating entitlement” (Schick 2007: 295-96). The courage of the Montenegrin women faced with bereavement, torture, rape, and death serves as a “displaced metaphor” for the sacrifice the Slovaks must make to be entitled to national independence from the Hungarians.

In 1896, the Hungarian Kingdom celebrated the millennium of its conquests in Central Europe, which inspired a reexamination of glorious episodes of the

nation's history. In Géza Gárdonyi's *The Stars of Eger* (*Egri csillagok*, 1901), the heroes of this modern epic are historical figures, and their enemies are naturally the invading Turks. *The Stars of Eger* fictionalizes a real-life event, the 1552 siege of Eger, in which Hungarian forces led by István Dobó resisted an Ottoman attack. The novel, written for young readers, was an immediate success and is still one of the most popular works of Hungarian literature. It is divided into five parts, only the last two of which depict the actual siege. Part One begins in 1533, when Gergely Bornemissza and Éva Cecey are captured as young children by a one-eyed Turk named Jumurdzsák (Yumurcak), who plans to sell them as slaves. They manage to escape, Gergely becomes a hero, and he is adopted by the aristocrat Bálint Török. Part Two, set in 1541, depicts the fall of Buda to the Ottomans, when Török is taken captive by the Sultan. In Part Three, Gergely and Éva travel to Istanbul, in an unsuccessful attempt to free Török from the Yedikule dungeon. Part Four and Five move ahead to 1552, when the Turkish forces attack Eger, Gergely has married Éva and their son is kidnapped by Jumurdzsák.

Bálint Török is taken to see Suleyman, but refuses to kiss the Sultan's hand. Despite the Sultan's ingratiating behavior toward the proud aristocrat, his true nature is revealed when one of the pashas ask him what should be done with the Hungarian soldiers who have been captured: "'Cut off their heads,' replied the sultan as indifferently as if he had said 'Brush my kaftan'" (Gárdonyi 2005: 129-30). Soon, however, the image of "benevolence" is shattered when Buda falls to the Turks, and the Sultan takes Bálint Török with him in captivity to Istanbul. Later, during a dramatic meeting between the Sultan and Bálint in Topkapi Palace, the Hungarian nobleman faces a choice:

The sultan folded his arms. "You may know that Hungary has ceased to exist." . . . Bálint just stares. His lips move. But since he does not say anything yet, the sultan continues: "Do you understand what I'm saying? You know Turkish, after all."

"*Evet*," nods Bálint.

"Well, I'm making you the pasha of Buda." . . .

"A Turkish pasha?"

"Yes. I said that Hungary no longer exists. So it follows that there are no more Hungarians either. I thought you had understood what I was saying."

"That I'm to become a Turk?"

"A pasha."

Bálint Török's head fell. . . .

"Well then, what do you think?" said the sultan icily.

Master Bálint answered in calm and measured tones. "I think Your Majesty, that even if the whole of Hungary belongs to you and every Hungarian became a Turk, I shall not. . . . No, I shall not!" (Gárdonyi 2005: 249-51)

Gárdonyi frames this scene in terms that echo the devil's temptation of Christ; even when tempted with earthly power, Török refuses to repudiate his nation and his faith.

The Ottoman defeat at Eger eventually did not stop the Turkish advance (Eger was finally conquered in 1596); the siege served mainly as a symbolic victory for the Hungarian nation. Yet the narrator occasionally allows himself a moment of more ironic awareness, acknowledging the futility of this achievement in the short term. In Part Three, Gergely lies awake in Istanbul, the night before he is to meet with the bey who controls Yedikule prison, in an attempt to bribe him for Török's freedom:

The minutes went slowly by. Gergely inwardly cursed Turkish time for going so slowly. . . "Oh! I'll be grey by the time that bey gets out of bed!" he muttered impatiently.

Poor young hero! You bright star of the Hungarian galaxy, you will never turn grey on this earth! With what expression, I wonder, would you look into the mirror of the future if some divine hand displayed it before you, and you were to see yourself in captive's chains in this very spot, and you were to see the Turkish hangman knotting the rope for you round that rusty lamp-bracket! (Gárdonyi 2005: 272)

This is the only time the narrator alludes to his hero's real-life destiny: only two years after the Hungarian victor at Eger, Gergely Bornemissza was captured by the Turks and taken to Yedikule, where he was hanged in 1555, on the personal order of Ahmet Pasha, who had been defeated in the siege. Gárdonyi also denies his hero a final victory over his fictional enemy, the deceitful Jumurdzsák, who is wounded but apparently survives the final battle. However, Gergely and Éva's son is returned to them in exchange for a young Turkish captive, and Éva clasps the Turkish mother's hand in a gesture of reconciliation.

The image of the Turks in nineteenth-century Central European literature is striking for its evolution from a direct personal threat to a metaphorical figure of foreign oppression. The mix of historical and invented elements in novels such as Jókai's *The White Rose* and Gárdonyi's *The Stars of Eger* shows the ambiguous role of Ottoman culture for Hungarians: as part of their national past, but at the same time, distant enough to be fictionalized with barbaric stereotypes: thus both national and global. The identification of the Turks with Islam overshadowed attempts at a more sympathetic approach, but it became increasingly clear that the true enemy of national freedom was Austria. In the case of the Slovaks, both Austria and Hungary were oppressors of national consciousness: Podhradský's *Jbvarná Skaličanka* uses a romantic storyline to glorify the Slovak folk, while Vajanský's "Adriatic Letters" mix contemporary and legendary images for a direct political statement of Slavic solidarity. Even the seemingly "objective"

travel narratives of Czech writers such as Neruda and Havlasa use the perceived irrationality of the Orient to highlight the progress of their own society toward modernity, along with the relative weakness of their development toward national sovereignty. In the twentieth century, after the fall of the Austro-Hungarian and Ottoman Empires, the literary traditions established in the period of the national revivals would continue to perpetuate the historic image of the Turks for modern readers.

BIBLIOGRAPHY

Beller-Hann 1995: Beller-Hann, Idilko. *The Image of the Turks in Nineteenth-Century Hungarian Literature*. Journal of Mediterranean Studies, Vol. 5, No. 2, 1995.

Czigany 1984: Czigany, Lorint. *The Oxford History of Hungarian Literature*. Oxford: Clarendon, 1984.

Gárdonyi 2005: Gárdonyi, Géza. *Eclipse of the Crescent Moon*. Budapest: Corvina, 2005.

Hajdu 2009: Hajdu, Peter. *The Image of the Turk in Hungarian Historical Novels*. In Murat Belge (editor). *Balkan Literatures in the Era of Nationalism*. Istanbul: Bilgi University Press, 2009.

Havlasa 1901: Havlasa, Bohumil. *Péri*. Prague: F. Šimáček, 1901.

Jókai 1901: Jókai, Mór. *Halil the Pedlar*. London: Jarrold & Sons, 1901.

Kalinowska 2004 Kalinowska, Izabela. *Between East and West: Polish and Russian Nineteenth-Century Travel to the Orient*. Rochester: University of Rochester Press, 2004.

Neruda 1872: Neruda, Jan. *Obrazy z ciziny*. Prague: Kvasnička a Hampl, 1872.

The Vampire. In Marie Busch and Otto Pick (editors). *Selected Czech Tales*. London: Oxford University Press, 1925.

Pabian 2004: Pabian, Peter. *Islam in Czech Travel Literature of the Nineteenth Century*. In Lud'á Klusáková (editor). "We" and "The Others": Modern European Societies in Search of Identity. Prague; Karolinium, 2004.

Petro 1995: Petro, Peter. *A History of Slovak Literature*. Montreal: McGill-Queens University Press, 1995.

Podhradský 1998: Podhradský, Jozef. *Holuby a Jbulek a iné hry*. Bratislava: Narodné divadelné centrum, 1998.

Ram 2003: Ram, Harsha. *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

Sabatos 2014: Sabatos, Charles. *Mit ve Tarih Arasında: Orta Avrupa Edebiyat Tarihinde Türk İmgesi*. Istanbul: Bilge Kültür Sanat, 2014. "Slovak Perceptions of the Ottoman Legacy in Eastern Europe." *Middle Eastern Studies*, Vol. 44, No. 5, 2008.

Schick 2007: Schick, Irvin Cemil. *Christian Maidens, Turkish Ravishers: The Sexualization of National Conflict in the Late Ottoman Period*. In Amila Buturović and Irvin Cemil Schick (editors). *Women in the Ottoman Balkans: Gender, Culture, and History*. London: Taurus, 2007.

Šmatlak 2001: Šmatlak, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry*, vol. II. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2001.

Thomas 2007: Thomas, Alfred. *The Bohemian Body: Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*. Madison: U of Wisconsin Press, 2007.

Vajanský 1943: Vajanský, Svetozár Hurban. *Tatry a more*. Martin: Matica slovenská, 1943.

White 1973: White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

TAMAR SHARABIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Problem of Globalization in the 19th Century Georgian Public-Literary Thinking

The issue of globalization at the beginning of the 19th century, after the annexation of Georgia by Russia, soon became in social-literary thought. The point is that Russia's imperialist policy the problem has conducted its utility so that the absorption the smallest countries by a great nations is inevitable process.

At the beginning of 19th century the issue of globalization have not been the same for all public figures. The part of the Georgian public figures out of time and situation be acceptable integration of Georgia in Russian's state-political and economical space. but surely to be preserving the linguistic and cultural identity.

Key words: globalization, innexion, public figures.

თამარ შარაბიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გლობალიზაციის პრობლემა მე-19 საუკუნის ქართულ საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ აზროვნებაში

გლობალიზაციის საკითხი მე-19 საუკუნის დასაწყისშივე, რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდგომ, მალევე დადგა საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ აზროვნებაში. საქმე ისაა, რომ რუსეთის იმპერიალისტურმა პოლიტიკამ პრობლემა თავის სასარგებლოდ მომართა, რომ დიდი ერების მიერ მცირე ერთა შთანთქმა გარდაუვალი პროცესია,

რასაც მოჰყვება მცირე ერთა ენის, კულტურისა და ეროვნულ ნიშან-თვისებათა შერწყმა-შეთვისება დიდი ერის მიერ.

გლობალიზაციის საკითხი ყველა საზოგადო მოღვაწისათვის ერთნაირად გააზრებული არ ყოფილა მე-19 საუკუნის დასაწყისში. ქართველ მოღვაწეთა ნაწილისთვის (ს. დოდაშვილი, დ. ყიფიანი) დროისა და ვითარების სპეციფიკიდან გამომდინარე მისაღები აღმოჩნდა რუსეთის სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სივრცეში საქართველოს ინტეგრაცია, ოღონდ აუცილებლად ქართველთა ენობრივი და კულტურული თვითმყოფადობის შენარჩუნებით. სოლომონ დოდაშვილი, რომელიც სამოღვაწეო ასპარეზზე 1820-იან წლებში გამოდის, რუსულ ენაზე ქმნის ფილოსოფიურ ნაშრომს — „ფილოსოფიის კურსი. ნაწილი პირველი. ლოგიკა“; რომლის გამოსვლასაც დიდი რეზონანსი მოჰყვა რუსულ პრესაში. გამოქვეყნდა რეცენზიები „მასკოვსკი ტელეგრაფში“, „მასკოვსკი ვესტნიკში“, „სევერნაია პჩელაში“. რეცენზიები წიგნს ერთხმად უწოდებდნენ „ახალ მოვლენას რუსეთის ფილოსოფიურ აზროვნებაში“. სოლომონ დოდაშვილის ეს ნაშრომი იყო რუსულ ენაზე შექმნილი პირველი წიგნი ლოგიკაზე, როგორც სამეცნიერო დისციპლინაზე; ხოლო თავად ავტორი აღიქმებოდა რუსული ფილოსოფიური აზრის წარმომადგენლად. მას შესთავაზეს პეტერბურგის უნივერსიტეტში დარჩენა და პროფესორობისთვის მომზადება. ის, ერთი შეხედვით, იმპერიის სააზროვნო სივრცეში ერთი, ყველაზე მეტად, საიმედო კადრია. მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ სოლომონი უარს ამბობს ამ სახარბიელო წინადადებაზე და თბილისში ბრუნდება. მისთვის, ერთი მხრივ, მისაღებია რუსეთში მოღვაწეობა სწავლა-განათლებლის შექმნის მიზნით, მაგრამ მთავარი მიზანი მისი სულ სხვაა — საქართველოს ევროპეიზაცია — ქართული აზროვნების, კულტურისა და ცივილიზაციის დაბრუნება მშობლიურ წიაღში, ვინაიდან ქართული კულტურა ტიპოლოგიურად იმთავითვე ევროპული ხასიათისა იყო. ასე, რომ სოლომონ დოდაშვილისთვის ევროპეიზმი ეროვნული თავისთავადობის შენარჩუნების საშუალებაა; ხოლო მოსკოვი და პეტერბურგი — სამოღვაწეო ადგილი ქართული კულტურის ნიშის ხელახალი მოპოვებისა. სოლომონ დოდაშვილის წარმატებით აღფრფოვანებული იოანე ხელაშვილი ამაყად განაცხადებს: „უწყოდეს ევროპამ, რომ ძველისძველი ნათესავი ჩვენში შიფიზლობს და გაჰყურებსწინ!“ მიუხედავად თავბრუდამხვევი წინსვლისა, მამულიშვილის ფხიზელმა გონებამ (სხვაგვარად შეუძლებელიც იყო ასეთი მასშტაბური მოაზროვნისგან) მკვეთრად გააანალიზა, რომ საქართველოს სწრაფვა ევროპისაკენ მოსკოვისა და პეტერბურგის ჩარჩოებშია მოქცეული — მონარქია გლობალიზაციის ერთადერთ წყაროდ საქართველოში თავის მიერ შემოტანილ რუსულ კულტურას აქცევს, რაც ხელსაყრელ ვითარებას შექმნის ჩვენში ასი-

მილატორული პოლიტიკის განხორციელებისათვის. ეს ხდება მიზეზი სოლომონ დოდაშვილის ცხოვრების უკუსვლისა, სამაგიეროდ მისი ქმედითი ეროვნული მოღვაწეობისა, რაც გადასახლებაში ავადმყოფობითა და სიკვდილით დასრულდა.

მე-19 საუკუნის საზოგადოებრივი აზროვნების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი — მოღვაწე, ან წმინდანად შერაცხული, დიმიტრი ყიფიანი — საქართველოს რუსეთის საზღვრებში ყოფნას დიდ პატივად მიიჩნევდა და თბილისის ბოტანიკურ ბაღში გამართულ მოხელეთა ნადიმზე ამბობდა: „საჭიროა ამ ორი სიტყვიდან — რუსი და ქართველი — ერთი სიტყვის შემუშავება, მათი მნიშვნელობის შედუღაბება ერთს ცნებაში სიტყვით და საქმით“. თუმცა საკმარისი იყო ქართულ ეროვნულ კულტურას შექმნოდა საფრთხე, რომ დ. ყიფიანი ილაშქრებდა იმ რუსი თუ ქართველი მოხელეების წინააღმდეგ, რომლებიც ამას სჩადიოდნენ და იგი ფიზიკურადაც შეენირა ქართულ საქმეს. სტავროპოლში გადასახლებული ვერაგულად მოკლეს. დიმიტრი ყიფიანის ლოიალური დამოკიდებულება რუსული მართველობისადმი მის მთარგმნელობით საქმიანობაშიც აისახა. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია ფრანგი მწერლის, მადლენ ფელისიტე ჟანლისის მოთხრობის — „ზვიმა. ქინაქინის ამბავი“ — ყიფიანისეული თარგმანი, რომელიც შესრულებულია ეპისტოლარული ფორმით, მთარგმნელი მოუთხრობს თეიმურაზს ჟანლისის მოთხრობაში გადმოცემულ ამბავს; თარგმანში ბუნებრივად ურთავს ისტორიულ, გეოგრაფიულ და ეთნიკური ხასიათის კომენტარებს. მოთხრობილი ამბავი მე-17 საუკუნის ამერიკაში ხდება და ასახავს ესპანელ კოლონიზატორთა სისასტიკეს ადგილობრივი მოსახლეობისადმი; თუმცა ნაწარმოებში ჩანს, როგორ ახერხებს გონიერი მმართველი, მიანიჭოს ადგილობრივ მოსახლეობას პიროვნული თავისუფლება და დასაბამი მისცეს ესპანელთა და პერიულთა მშვიდობიან, ურთიერთპატივისცემასა და სიყვარულზე დაფუძნებულ, თანაცხოვრებას. აქედან გამომდინარე, თარგმანის მიზანდასახულობა ნათელია. დ. ყიფიანის მიზანი იყო, მოეძებნა საერთო ნიადაგი რუსეთის სახელმწიფოებრივი და საქართველოს ეროვნული ინტერესებისათვის. ესპანელი მმართველის სახეში აშკარად იკვეთება საქართველოს მეფისნაცვლის, მიხეილ ვორონცოვის პიროვნება, რომელსაც დ. ყიფიანი იდეალურ მმართველად თვლიდა.

აკაკი ბაქრაძე დიმიტრი ყიფიანის მემუარებისადმი წამძღვარებულ შესავალ წერილში “რანდი მიამიტი და თავდადებული” მაინც შეცდომად მიიჩნევს დიმიტრი ყიფიანის ამგვარ ლოიალურ აზროვნებას და წერს: „დიმიტრი ყიფიანს, მისი უსაზღვრო გულწრფელობისა და სიმართლისმოყვარეობის გამო, უჭირდა მიმხვდარიყო, რომ ვორონცოვსა და კატკოვ-იანოვსკებს ერთი საერთო მიზანი ჰქონდათ. ოღონდ

იყო სერიოზული განსხვავებაც. ვორონცოვი ინგლისურად აღზრდილი, ჭკვიანი და გაქნილი პოლიტიკოსი გახლდათ. იგი ბაგირზე მოარულივით, ოსტატურად გადიოდა პოლიტიკის ბენვის ხიდზე. ოპერაციას სკალპელით აკეთებდა ფაქიზად, რომ სწეულს ნაკლები ტკივილი ეგრძნო, კატკოვ-იანოვსკები კი გონებაჩლუნგი, ტვინდაბნეული, უნამუსო მოხელები იყვნენ. ისინი ნაჯახით ჩეხდნენ, კბილებით კვნეტდნენ და მიზნისაკენ ოღოროლო, ეკალბარდიანი შარით მიბობლავდნენ“ (ბაქრაძე 1990: 9).

დღევანდელი გადასახედიდან უფრო ადვილია მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის მოღვაწეთა შეფასება. მოღვაწეთა, მრავლობით რიცხვში ვამბობთ, რადგან ეპოქის ტრაგიზმი გასდევს თითქმის ყველა მათგანის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. მხედველობაში გვყავს ცნობილი მწერლები და საზოგადო მოღვაწეები; პირველ რიგში: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, გიორგი ერითავი და კიდევ ბევრი სხვაც. ეს ადამიანები სულ სხვა ტრადიციებზე იყვნენ აღზრდილნი და აღარ იცოდნენ, რა სჯობდა: პირდაპირობა, ბრძოლა თუ შეფარვით ზრუნვა ქვეყანაზე და იმ გლობალიზაციის მიღება, იმ ევროპეიზმის მიღება, რომელსაც რუსეთი, როგორც იმპერია, თავაზობდა მათ.

ერთადერთი მოღვაწე, რომელიც შეურიგებელ წინააღმდეგობას ამჟღავნებს რუსული მმართველობის მიმართ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში და შემდგომაც, ალექსანდრე ორბელიანია. მისი პოზიცია, როგორც შემოქმედებითი, ასევე ქმედითი, დანარჩენებზე მეტად მყარია. მიუხედავად იმისა, რომ ისიც, როგორც სხვები, სინრფელით გამოტყდა თავის დანაშაულში 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღების გამო, საბოლოოდ და სამუდამოდ მან უარი თქვა პეტერბურგში ცხოვრებაზეც და სამხედრო კარიერაზეც. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ბატონიშვილ თეკლეს ვაჟს დიდი დანიანაურება უთუოდ შეეძლო, თუ ერთგულად ემსახურებოდა რუსთა ხელმწიფეს. როგორც ვახტანგ კოტეტიშვილი წერს, ალექსანდრე ორბელიანის „დამსახურებაც და ღირსებაც სწორედ იმაშია, რომ ამ გზამ ვერ მოსტყუა ის შეურიგებლობის შტო, რომელიც მის არსებაში საგანგებოდ იზრდებოდა. სამხედრო სამსახურში დარჩენა... მისთვის ზნეობრივი საკითხი იყო. მას არ უნდოდა ყოფილიყო იმათი მოსამსახურე, ვინც შეგინება მიაყენა მის ქვეყანას. მონობაში გადიდკაცებას მან დაუპირისპირა თავისუფლების ძებნაში სიკვდილი და უკანასკნელი არჩია“ (კოტეტიშვილი 1959: 219). ძველი საქართველოს მოტრფიალე ადამიანისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა ნებისმიერი სახის გლობალიზაცია, მით უმეტეს, რუსეთთან ინტეგრაცია, რადგან მცირე ერისთვის „მსოფლიო მოქალაქეობაზე ფიქრი“ დამღუპველი იქნებოდა. ამას აცნობიერებს ალექსანდრე ორბელიანი თავის მთელ რიგ მოგონებებსა თუ მხატვრულ შემოქმედებაში

და უარს ამბობს რუსულ მმართველობასთან ნებისმოერი სახის თანამშრომლობაზე.

საზოგადოებრივ-ლიტერატურული აზროვნებისთვის საჭირო იყო გარკვეული დიფერენცირება რუსულ იმპერიალიზმისა და ზოგადად გლობალიზაციის პროცესებისა. ეს დიფერენცირება მოიტანა 60-იანმა წლებმა. თერგდალეულებმა ერთმანეთისგან გამიჯნეს ეროვნული ფასეულობანი, პოლიტიკური ვითარება და მიზნად დაისახეს ევროპული კულტურის სამშობლოში დაფუძნებაც და მუდმივი ბრძოლაც ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ გლობალიზმის სახელით რუსული დიდმპყრობელურ-შოვინისტური იდეოლოგია (მიხეილ კატკოვი) კვლავ თავისი გავლენის თავს მოხვევას ცდილობდა როგორც პრესის საშუალებით, ასევე პრაქტიკული საქმიანობით, ქართული ლიტერატურულ საზოგადოებრივი აზრი მას ღირსეულ წინააღმდეგობას უწევდა. ამავე პერიოდში ყალიბდება ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი შეხედულებები მეცნიერებისა და ხელოვნების როლის, გენიოსის შესახებ (ილია ჭავჭავაძე), რაც გზას უხსნის გლობალიზაციის ახლებურ გააზრებას.

ილია ჭავჭავაძე თავის წერილში „საქართველოს მოამბეზედ“ ერთგვარად ხსნის მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის მოღვაწეთა მერყეობას — ხელისუფლებისადმი ლოიალურ დამოკიდებულებას და ეროვნულ საკითხზე გულისტკივილს; ამ ორი ურთიერთგამომრიცხავი ღირებულების თანაარსებობას. ის წერს: „ცხოვრების ტალღა მეტად ძლიერია და ჩვეულებრივი კაცი მეტად სუსტი, რომ თან არ წაიყოლოს იმ ტალღამ“ (ჭავჭავაძე 1977: 50) ილიას აზრით, შორსმხედველობა და „დროებაზედ უფლობა“ მხოლოდ გენიოსს შეუძლია: „ის თავის თამამს სვლაში შემოიბღერტავს ხოლმე დროების მტვერსა, რომელიც ჩვენისთანა კაცსა უფარავს საგნის მნიშვნელობასა, გულ-უშიშრად მიდის წინ, როგორც ბელადი წინ მიუძღვის ხალხსა და უნათებს თავის ჭკუის სხივებით გზასა“ (ჭავჭავაძე 1977: 50). ასეთი თვალის ამხელი ქართველი ხალხისათვის თერგდალეულთა თაობა და მათი ბელადი — ილია ჭავჭავაძე — აღმოჩნდნენ. სწორედ ილიას მეშვეობით ეყრება საფუძველი ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას; თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სათანადო ნიადაგი თვითონ ცხოვრებამ, წინა თაობამ არ მოამზადა. ცხოვრება წინ მიჰყავს მეცნიერებასა და ხელოვნებას. მათი შუამავალი ხალხთან კი ლიტერატურაა. ილიამ ლიტერატურასა და მწერალს დააკისრა ერის წინამძღოლობის ფუნქცია. ხოლო იმათ, ვინც ეროვნული კულტურის წინსვლას ელობებოდა ქართველებისათვის სეპარატისტობის დაბრალებით და მხოლოდ რუსული კულტურის აუცილებლობას ჰქადაგებდა, საკადრისი პასუხი გასცა: „რა საკვირველია, რომ მე ჩემი უფრო მიყვარდეს, ჩემსას უფრო შევხაროდე, ჩემი

უფრო მიახლოდეს და ჩემსას უფრო ხელს ვუწყობდე. გული ადამიანისა ფიცარი ხომ არ არის, რომ ერთი ნაშალო და მის მაგიერ სხვა რამ დასწერო. გრძნობა თავისიანის სიყვარულისა ისეთივე ძლიერია, ისეთივე მკვიდრია, ისეთივე ბუნებრივია, მაშასადამე ისეთივე სამართლიანი და პატივისცემი, როგორც სიყვარული მამა-შვილური, დედა-შვილური. ვერა ძალი მაგ სიყვარულს ვერ ამოჰკვეთს ადამიანის გულიდამ“ (ჭავჭავაძე 1977: 304). ილია ჭავჭავაძემ ქართულ სააზროვნო სივრცეში სწორი ნიადაგი მოუმიზადა გლობალიზაციის გაგებას. კერძოდ ის, რომ გლობალიზაციამ არ უნდა უარყოს ნაციონალური კულტურა. მისი ვაღლია საუკეთესოს შეთვისება მსოფლიო კულტურიდან.

ეს პროცესი ბოლოვდება ვაჟა-ფშაველას, თავად გენიოსის, ნააზრე-ვითა და კონკრეტულად წერილით — „პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“. ვაჟასთვის კოსმოპოლიტიზმი არ ნიშნავს ეროვნული თვითმყოფადობის უარყოფას, მსოფლიო მოქალაქეობას ეროვნების გარეშე. ასეთი განსაზღვრება მისთვის მიუღებელია და ამიტომაც აყალიბებს კოსმოპოლიტიზმის სრულიად ახლებურ, მასშტაბურ გაგებას, რომელიც უნდა იყოს გლობალიზაციის, როგორც ადამიანის განვითარების დონის, ჭეშმარიტი კრიტერიუმი: „გიყვარდეს შენი ერი, შენი ქვეყანა, იღვანე მის საკეთილდოდ, ნუ გძულს სხვა ერები და ნუ გშურს იმათთვის ბედნიერება, ნუ შეუშლი იმათ მისწრაფებას ხელს და ეცადე, რომ შენი სამშობლო არავინ დაჩაგროს და გაუთანაბრდეს მონინავე ერებს. ვინც უარყოფს თავის ეროვნებას, თავის ქვეყანას იმ ფიქრით, ვითომ და კოსმოპოლიტი ვარო, ის არის მახინჯი გრძნობის პატრონი, იგი თავისავე შეუმჩნეველად დიდი მტერია კაცობრიობისა, რომელსაც ვითომ ერთგულებას და სიყვარულს უცხადებს. ღმერთმა დაგვიფაროს ისე გავიგოთ კოსმოპოლიტიზმი, ვითომ ყველამ თავის ეროვნებაზე ხელი აიღოსო. მაშინ მთელმა კაცობრიობამ უნდა უარჰყოს თავისი თავი. ყველა ერი თავისუფლებას ეძებს, რათა თავად იყოს თავისთავის პატრონი, თითონ მოუაროს თავს, თავის საკუთარის ძალ-ღონით განვითარდეს. ცალ-ცალკე ეროვნებათა განვითარება აუცილებელი პირობაა მთელის კაცობრიობის განვითარებისა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 254).

დამოწმებანი:

ბაქრაძე 1990: ბაქრაძე ა. შესავალი წერილი „რანინდი მიამიტი და თავდადებული“. // ყიფიანი დ. *მემუარები*. თბ.: „საქართველო“, 1990.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. მე-9. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. დ. გამეზარდაშვილის რედაქციით. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ჭავჭავაძე 1977: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. II. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

GULBANU SHARIPOVA

Kazakhstan Astana

L. N. Gumilyov Eurasian National University

The poetry of symbol world in the novel of N.Dumbadze “The law of eternity”

The novel of N.Dumbadze “The law of eternity” is a sample of both special national and rooted universal. This thesis makes ahead the symbol world of the work, where different samples allotted to large number of meanings and the whole harmony of Christian myth. The most important thing here is that the structure of “The law of eternity” is oriented with secular and sacral chronotope of the universe.

The memory of the fear of suffer boiler is emerging in entreaty of Bereans Margot where she was prepared as a bride and for whom bride-show was organized at one time. The wooden casket of heroine gains significant and symbolic meaning. Contents of this casket are inherited to the future wives of Bereans gyus. The symbol of personal fate of rural old woman Maria who has drawn an icon of the old herdsman George firing candles and sinful beauty Maria who suddenly has remembered the God, and here destroyed temple appeared on the mountain.

These and other objective, religiously mythological symbols are considered in suggested article which has the purpose to show cultural universum of the work of Georgian writer.

Key words: eternal law, recollection dreams, temple, mother of God, shepherd, wine, wine glass.

ГУЛЬБАНУ ШАРИПОВА

Казахстан, Астана

Евразийский национальный университет им. Л.Н.Гумилева

Поэтика символьного мира в романе Н. Думбадзе «Закон вечности»

Работа над поэтикой романа Н.В.Думбадзе (1928-1984) «Закон вечности» была задумана и изначально предназначалась будущим филологам, изучающим литературу ближнего зарубежья. Безоговорочно восхищаясь феноменом «писатель Думбадзе», автор отдает себе отчет, что детали русскоязычного текста произведения и оригинального первотекста не всегда

могут совпадать. Поэтому у исследователей грузинской академической культуры предлагаемая статья, возможно, не найдет особого сочувствия. Но есть в переводе З.Ахвледиани роман «Закон вечности», и был он опубликован в конце прошлого века в московских журналах «Дружба народов» и «Роман-газета». И стало с той поры очевидно, что разнонациональный читатель, в том числе и казахский, искренне и горячо принял героя Нодара Владимировича Думбадзе Бачану Рамишвили.

Отсюда и восприятие образа литературного героя как явления исторической эпохи и осознание авторской воли к мифу. Благодаря последнему линейность пространственно-временного измерения произведения прерывается, и возникает особый мир романа – символичный. Наша цель – обозначить наиболее существенные фигуры узнавания этого мира.

Сны-воспоминания. После дневного действия «*бродячего театра*», что представлял «*современный вариант своей новой трагедии “Отелло”*» и был восторженно принят зрителями, жильцами дома детства Бачаны, следует другое. Это ночное действие службиста-«*бродяги*», «*раба, комедианта и подлеца*», который уводит мать девятилетнего Бачаны, как жену изменника родины, в неизвестность. Эти два события в снах-воспоминаниях сорокапятилетнего героя Н. Думбадзе синхронизированы во второй главе романа и наполнены глубоким смыслом. Синдром подозрительности одной души, в данном случае мавра Отелло, перешедший в философию вседневной жизни общества, обрекает членов такого общества на рабство, на возвращение к своей низшей породе – плебея духа.

Кошмар поезда, который поначалу движется, «*словно зеленая гусеница*», а затем вихрем несется мимо небольших станций и полустанков, в сновидениях мальчика «*в длинной, до пят белой сорочке*» умиротворен гармонией просветляющего начала: «*...Ночью пришла мама*». Время ее явления писатель транспонирует в пространство сакральной картины: вызванный чьим-то очень знакомым голосом Бачана оказался на цветущей поляне. Здесь стоял белоснежный жеребенок и «*нетерпеливо бил передней ногой об землю, словно подзывая Бачану к себе*». В художественной образности картины-сна жеребенок, что домчит мальчика к белому храму, в распахнувшихся воротах которого появляется Богоматерь с младенцем, являет идею необезбоженного мира. Опустив своего героя на колени с мыслью «*Господь мой*», автор заставляет его проснуться и почувствовать, «*как текла по жилам кровь и как где-то около сердца движение ее замедлялось, натываясь на невидимую преграду*» (Думбадзе 1980: 20). Это стало началом возвращения Бачаны после инфаркта к жизни-яви, когда он обнаружит, что находится в больнице. Сновидческие картины о «самом себе», и в особенности до той поры, когда он еще не был «*гуманным*

писателем, депутатом, членом Центрального Комитета» (Думбадзе 1980: 20), составляют в основных чертах сходство с евангельскими притчами. В трехкоечной палате – центре телесного местопребывания – герой Думбадзе поначалу общается с другими обитателями палаты (священником отцом Иорамом и мастеровым-сапожником Буликой) напряжением слуха, жестом глядения, редкой перекидкой фразы. Позже эти прикованные к постели собеседники в размышлениях кардиологическими контрастами души и боли ищут правду не только вне себя, но и в себе.

Пастухи и пастырское слово. Этот мир природного бытия складывается из снов-ретроспекций главы четвертой, повествующей о колхозной ферме, расположенной летом 1943 года на горном пастбище. Сюда Бачана напросился пастушествовать. В свои пятнадцать лет он заболел чахоткой, и ему, по слову доктора, надо *«есть много масла, пить много молока, дышать горным воздухом»* (Думбадзе 1980: 18). Не сразу соглашается заведующий фермой Глахуна принять тщедушного мальчонку. Затем, после их диалога, следует исполненная высокого трагического смысла сцена плача мальчика-сироты и мужчины – отца сына, погибшего на войне.

В рассказе о том, как мужал среди горных пастухов Бачана, Н. Думбадзе ведет речь о сокровенном: печалится о разрушенных очагах, неухоженных полях, о земле, остающейся без хозяина-пахаря. Возродить все это родное предстоит поколению детей войны. Особым смыслом преемственности поколений наполнено слово председателя колхоза Герваси Пацация, который однажды вечером прибывает на горное пастбище с двумя бойцами народного ополчения. Они должны предупредить возможное появление здесь бежавшего из армии дезертира. Строй его переживаний проникнут правдой избранного своим сообществом руководителя: *«Слушай меня, Бачана!.. Запомни этот день и этого человека, – Герваси положил руку на плечо сидевшего рядом с ним Глахуны Керкадзе»* (Думбадзе 1980: 13).

Символизирующая духовные начала, эта правда персонифицирована образом Глахуны и болью памяти о его сыне: *«Ты должен заменить ему сына, который погиб там, на фронте...»*. Эта заповедь о сыновстве проникнута печалью эсхатологической картины мира. *«Миллионы людей умирают сейчас с пулей в груди... Слезами залиты очаги. Рыдают сироты и вдовы. Стонут неухоженные поля, – продолжал Герваси, преобразая свое слово в заповедь о мессианской роли детей войны, таких как Бачана. – Любите и берегите красоту Родины... Родина – это храм святой, и перед его алтарем надо молиться на коленях... будьте всегда первыми среди приносящих жертву на алтарь Отечества!»* (Думбадзе 1980: 13).

В подобной, духовно-душевной, точке совпадения патриархально воспитанного человека с самим собой и с окружающим его миром все

проникнуто благообразием со-единения. Хозяева и гости собрались у костра – символа объединяющего начала и тепла; весело трещали сосновые дрова, источая благовонный запах ладана; в котле – символ трансформации пищи – варился козленок. Вокруг костра в ожидании вкусных костей бегали овчарки, символизм коих основан на верности и бдительности. Бойцы подкатили бурдюк с вином, являющий символику плодородия, жизненной силы, и каждый подходил к бурдюку с глиняной чашей – церемониальным атрибутом совместной трапезы. Сотворенная из праха земли чаша, наполняясь животворящим напитком, словно удваивала свой природный дух. В художественно-изобразительной картине «люди-пастухи» Н. Думбадзе развивает авторскую философию естественного человека и выросшего на родной почве идеала творца.

Однако величие возвышенного слова его героя-пастыря, которое звучало среди посеребренных лунным светом гор, символизирующих высь и место соприкосновения неба и земли, отягощено последующим рассказом о лютом разбое дезертира Манучара Киквадзе. «*Как бешеный волк*», он не щадит никого и растворяется в пространстве лесов. Осторожный, «*как сатана*», он меняет место чуть ли не каждый день. Непримиимые мотивы противоборства возвышенного и низменного, людей труда и человека-оборотня завершатся гибелью Глахуны и смертью Манучара, которого доведется покарать рукой Бачаны.

Узнав, что внук убил человека, старый Ломкаца, с трудом прийдя в себя, спросит: «*Зачем я пять лет читал тебе Евангелие?*» (Думбадзе 1980: 17). Эти слова, отражая муки катарсических переживаний деда и внука, реализуют библейско-мифологические смыслы. Моделирующую роль играет числовая семантика творения души юного Бачаны – «шесть». После пяти лет познания Евангелия и в последующий шестой год познания мира в катаклизмах военного времени, он оказался в жестокой ситуации выбора между священной заповедью «*не убий*» и нравственной конвенцией пастухов: враг «*должен умереть*».

Все усиливающееся значение в романе связано с числом «три». Трое наставников приняли Бачану в свою пастушью семью; трижды грянуло эхо в лесу, когда погибает Глахуна; трижды просит Бачану дрогнувший Манучар назвать хотя бы имя свое, и трижды юноша отвечает: «*Глахуна Керквадзе!*» (Думбадзе 1980: 14). Три женщины – красавица Тамара, юродивая Марго и грешница Мария – олицетворяют философию любви героя в разные периоды его жизни: в юности, молодости и зрелости.

Посрамление клеветников. С тех пор как в столовой Ласы Базилия появилась новая официантка Тамара, один взгляд которой «*стоит миллион*», число посетителей возросло втрое. Но «*прошло всего три месяца*

со дня появления Тамары в столовой, и по селу поползли сплетни. Словно весенние ласточки, они облетели каждый двор и дом» (Думбадзе 1980: 28). Как остроумно заметила одна из женщин, «эта девка, что Гитлер, переполошила все село» (Думбадзе 1980: 28).

В исповедании образа Тамары, юношеского идеала служения ей и стремления защитить ее красоту Бачана решается увести девушку из села. Картина «расставанья без возврата» в горестных вспышках света и тьмы так полно раскрывает духовный облик влюбленного юноши: «Ты не обижайся... Люди тут ни при чем... Виновата твоя красота, изумительная твоя красота... А наши мужики перегрызлись от зависти друг к другу. Три месяца я не смыкал глаз, все думал о тебе... И кто тебя создал, такую красавицу, с такими ласковыми глазами?..» (Думбадзе 1980: 30). В зрелище души героя Н. Думбадзе, озаренной светом первой любви, но любви-муки, был вовлечен и старый Ломкаца, давший деньги для Тамары. «Дед мой – мудрый человек... Это он меня прислал к тебе, он велел увести отсюда... Если б ты могла полюбить меня... Но ты слишком красива, и я не знаю, что станет с тобой... Мал я еще, чтобы уберечь тебя, заботиться о тебе... А я так тебя люблю, так сильно...» (Думбадзе 1980: 30), – открывал тайну своих чувств Бачана. Как видно из его переживаний, красоту невозможно отделить от добра, что близко философии любви древних греков, называемой kalos kai agathos (прекрасный и добрый).

Позже, появившись в переполненной столовой, где было накурено, шумно, Бачана вызвал в умах взрослых мужчин землетрясение. В своей отповеди клеветникам и в своем бесстрашии перед вооруженным сельским милиционером – первым интриганом селения – юноша решительно отмёл все наветы. Герой «Закона вечности» не просто пылко любил красавицу-мечту, но и брал на себя ответственность, подтверждая свои романтические чувства моделью социального поведения. И было тогда ему около семнадцати лет. Как он говорил Тамаре при расставании, это было не много, но и не мало.

Без преувеличения, можно заметить, что сюжет романа об испытании клеветников правдой и совестью вызывает ассоциации-слова: кто из вас первым бросил на нее камень? И сходство с евангельским сюжетом, когда книжники и фарисеи привели к Иисусу женщину, обвиняя ее в прелюбодеянии. «Он – восклонившись сказал им: кто из вас без греха, первый брось на нее камень... Они же, услышавши то и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим...» (Библия 2011: 1178).

В истории русской живописи есть картина, в которой художник акцентировал внимание на человеческом в Иисусе, показав его странником, мудрецом, гуманистом. Это полотно В.Поленова «Кто без греха?» (1886-

1887). По мнению В.Вересаева, *«картина дает такого Христа... – не Бога, а человека с огромной душой»* (Поленов 2010: 12). Так, выведши за скобки метафизическое и мистическое в образе Христа, художник изображает евангельскую притчу событием победного преодоления фарисейства. В поступке же юного человеколюбца Бачаны, ведомого мудрым стариком-дедом, воплощены два символа. С одной стороны, видение реалий местного «апокалипсиса», с другой – узрение красоты и смирение в любви серафической, отрицающей плоть и исполненной высокого смысла жизнестроения.

В символьном мире романа образ другой красавицы, Марго, знакомой студента Бачаны, к которой он испытывает чувство любви-сострадания, «двоится».

«Сумасшедши Марго». Так было написано детьми на дверях ее каморки. Она не стирала это «произведение» дворовых детей и не обижалась, ибо это была правда, написанная, по слову ее, «рукой ангела. Давно уже не красавица, но в будничной действительности жителей Верэ и студентов, друзей Бачаны, она и сама продолжала восприниматься, как чистый и непорочный ангел.

Сюжет Марго относим к тому ряду трагических историй, который расчленил жизнь девушки: на счастье молодости, осиянной красотой небес и любовью всего квартала, и на бедственное положение человека помутненного разума, сломленного одиночеством и постепенным пристрастием к алкоголю. Причина выпадения Марго из нормальной жизни была связана с неписанным городским законом смотра невесты в бане. Предстояние девушки перед родственниками жениха (*«в бане в чем мать родила»*) завершается трагедией затопления бани и погибелью всей *«окружившей ее вороньей стаи»* (Думбадзе 1980:41). Марго с обезумевшими от ужаса глазами, прильнувшую к потолочной решетке, едва удалось спасти. Однако, разум у девушки помутился окончательно

Бачане привелось первому услышать драматическую партитуру о новой и оказавшейся смертельной болезни Марго. *«Какой-то негодяй так и колет, так и буравит живот горячим вертелом... Не помогли ни вино, ни водка <...> Голова горит... Этого еще не хватало моим бедным мозгам...»* (Думбадзе 1980:42), – рассказывала она Бачане, абсолютно уверенная что именно он, ее *«сиротинушко»*, придет к ней.

Индивидуально окрашенную неповторимость образу героини как носительницы истинного величия придает картина прощания-дарения. При виде ребят, которые прибежали к ней по зову Бачаны, изумленная Марго разрыдалась, потом засмеялась нервным, счастливым смехом. Сквозь душевную и физическую боль своей злосчастной жизни она достраивает свое эсхатологическое успокоение «там» мечтой о счастье собравшихся.

«Дорогие мои мальчики... Я ждала вас и не ошиблась... Хорошие мои... Расступитесь, что вы стали, словно на панихиде... Пусть падут все ваши болезни на сумасшедшую Марго...» (Думбадзе 1980:42), – говорила она и попросила подать ей деревянную шкатулку, хранимую в шкафу.

По здравому смыслу, здесь были собраны разные блестящие пустяки. Но по божественной тайне знания Марго эти предметы эстетизировали память времени и должны были принести счастье ее «мальчикам». Благословляя их, чтобы восуществились они в семейной хорошей жизни, эта девственная Женщина одарила всех: одного «бесценным камнем», доставленным из Кабула для царицы Тамар, другого изделием из «индийского коралла», третьего «золотым браслетом», а Бачану – «персидским изумрудом». Символизм даров для будущих невест-жен героев романа можно интерпретировать как аллгорию отношений между Марго, которая *«за все время своего бедственного существования ни разу не уронила своей девичьей чести и достоинства»* (Думбадзе 1980:41), и верийскими «мальчиками» поколения студента Бачаны, скорбевших о преданной женихом невесте. Чистота ее, невесты-сестры, подобная *«запертому саду, двери закрытой, роднику запечатанному»*, сравнима с высокой символикой из Песни Песней Соломона (Библия 2011: 737).

Выводы. Символьный мир романа «Закон вечности» позволяет не просто рассматривать персонажей и предметы изображаемой действительности, но и увидеть их сущность в контексте отношения писателя к бытию человека и к бытию в целом. Очевидно, что символика художественного мира Н.В.Думбадзе опирается на образы и мотивы христианской культуры и воссоздает их в новом, национально окрашенном качестве. Последнее, думается, связано с социально-исторической ситуацией в период создания произведения. Отсюда и пространственно-временная модель общества. Ее художественная структура рождается в спорах-размышлениях «троицы» второй половины XX века: священника, коммуниста и беспартийного ремесленника. Едва ли не постоянной репродукцией их мира-противостояния является символика бинарных оппозиций: «большое время» христианской этики (*«две тысячи лет»*) – «малое время» коммунистической морали (*«пока нет и ста»*), духовная пища – материальное, время гения (Руставели) – время без гения, религиозная культура – коммунистический протекционизм, рай – ад, свет – мрак, отдавать – брать, служить – властвовать, душа – тело, жизнь – смерть, созидание – разрушение.

Отец Иорам пытается привнести в учение партийцев идеал жизненного устройства, осложненного христианской концепцией самосовершенствования. Пастух Георгий, обвенчавший Бачану и красавицу Марию в древней разрушенной церкви, с благоговением эстетизирует храм как место

соборного единения людей. В праздник они «идут сюда со всех концов – и армяне, и татары, и греки, и русские... О грузинах я уж не говорю» (Думбадзе 1980:63). Однако, разрушив прежние святилища, новые люди не создали ничего, даже сельсовет их ютится в наемном полуразрушенном доме, куда входят, по определению пастуха, не скидывая шапки, ругаясь и отплеиваясь. По мнению Георгия выходит, что у его коровы, чисто вымытой и молоко обильно дающей, больше авторитета, чем у председателя сельсовета.

Да и предпочитает ныне старый Георгий молиться во чистом поле, чем в развалинах церкви с иконой, нарисованной неумелой рукой старушки, вместо ободранного иконостаса. Естественно, что при таком раскладе мотивов разрушения и созидания, чистого и нечистого, переживания человека «почвы» становятся олицетворением патриархально-христианской этики труда, красоты и единения.

Как представляется, именно этот герой близок Бачане Рамишвили. Но парадигмы творчески преобразуемого мира писателя-коммуниста Н.Думбадзе наталкиваются на несовершенство окружающих, коих целая галерея присутствует во снах и наяву. В подобной модели двубытийного существования до больницы и в больнице на грани жизни и смерти Бачана открывает свой, личностный, закон вечности. Суть его в противостоянии души, символизируемой тяжесть, и тела, символизирующего легкость. Отсюда мотивы ее, души, неподъемности для одного человека и о-бес-смертия ее совместными усилиями каждого+другого+третьего и так до бесконечности. Не отдельность и отделенность, а сплочение во множестве. Как в бытийном преодолении хаоса возникло множество света, пространства, предметов, так и в творении микрокосмоса душа человека способна вместить множество образов родных и близких, живущих и живших, возлюбленных и нелюбимых, просителей и целителей. В иерархии бытийственных и обывовленных связей значима невидимая связь души героя Н.В. Думбадзе с вечными образами и мотивами Слова/Начала→Света/Веры→Дела/Творения, которые воздействуют на мир через эстетику и этику проповедника-пастыря, будь то писатель или вероучитель.

ЛИТЕРАТУРА

- Библия 2011:** Библия. Современный русский перевод. М., 2011.
- Думбадзе 1980:** Думбадзе Нодар. *Закон вечности*. Ж.: Роман-газета. №17, 1980.
- Мифы народов мира 1988:** *Мифы народов мира в 2-томах*. Под ред. Токарева С.А. М., 1988.
- Поленов 2010:** 50 художников. *Шедевры русской живописи*. Поленов. М., 2010.
- Тресиддер 1999:** Тресиддер Дж. *Словарь символов*. Пер. с англ. С. Палько. – М., 1999.

NATELA CHITAU

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Alienation within the Boundaries of National Literature and *Weltliteratur*

The issues of globalization, the questions of borders of culture make interdisciplinary researches and the understanding of social, psycho-philosophical concepts in the literary text within the boundaries of both national and world literature (*Weltliteratur*) necessary. The new sphere “sociology of art” has been formed. Following topics are discussed in the article:

1. The alienation is normal state for creators.
2. Sometimes this ordinary alienation of a creator leads to “inner emigration”.
3. The alienation acquires especially dramatic character in emigration.

The models of alienation are different in the first, second and third wave of emigration. In the latter, there is far less the tragedy and cosmopolitan, adaptation mechanisms, creative forces are strengthening, in which (it is paradoxical) the phenomenon of alienation plays great role.

Key words: alienation, globalization, literature.

ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გაუცხოება ნაციონალური ლიტერატურისა და *Weltliteratur*-ის საზღვრებში

ინტერკულტურული კომუნიკაციებისა და მიგრაციების ეპოქაში ლოკალური კულტურები იცვლება და ქმნის განსაკუთრებულ კომბინაციებს. „კულტურათა დიალოგის“ პროცესებში აუცილებელია იმ საერთოს მოძიება, რომელიც არსებობს ცივილიზაციების მოდელებს, ლოკალურსა და გლობალურ კულტურებს შორის. „საერთოში“ იკვეთება და იგულისხმება სხვადასხვა სფერო (ენობრივი, კულტურული, სოციალური, ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური). ამდენად, რეალობამ მოიტანა ეთნოცენტრიზმის გადაღახვის, ინტერდისციპლინური კვლევითი სივრცითი არეალის არსებობის საჭიროება და ხელოვნების სოციალური როლის გადაფასების აუცილებლობა. ჩამოყალიბდა ახალი დარგი — ხელოვნების სოციოლოგია, ანთროპოცენტრისტული მიმართულებ-

ბა. ახლებურმა პოზიციამ, ინტერკულტურულმა დიალოგმა მოითხოვა ლინგვოკულტუროლოგიის კომპლექსური მეთოდების გამოყენება, უნივერსალური საკვლევე ტერმინოლოგია, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა შემეცნებით პროცესებს, განსხვავებული დისციპლინების კვლევის შედეგებს.

ამგვარ ტერმინებად დღეს მიჩნეულია „კონცეპტი“ და „კონცეპტოსფერო“, რომლებიც თავდაპირველად გამოიყენებოდა ლინგვისტიკაში, შემდეგ ლინგვოკულტუროლოგიაში, დღეს კი მეცნიერების ყველა დარგში გავრცელდა. ამ შემთხვევაში აღნიშნულ ტერმინებზე მსჯელობა შორს ნაგვიყვანს, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ეს მეთოდი და ტერმინოლოგია გვაძლევს საშუალებას ლიტერატურული ტექსტი ვიკვლიოთ ყველა მიმართულებით, ნაციონალური ლიტერატურისა და Weltliteratur-ის საზღვრებში გამოვყოთ კონცეპტები (ენობრივი, კულტურული, იდენტობის, თემატურ-ჟანრობრივი, იდეოლოგიური, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური), რომელნიც განფენილია განსაზღვრულ ქრონოტოპოსში, ამავე დროს არის კულტურათაშორისი დიალოგის მექანიზმი.

ამჯერად განხილვის საგანია გაუცხოების კონცეპტი.

გაუცხოება, ზოგადად, ადამიანის სულიერი სამყაროს ერთ-ერთი საინტერესო მახასიათებელია. დღეს, პოსტმოდერნისტულ ვითარებაში, განსაკუთრებით განიხილება გაუცხოების, ეგზისტენციალური თავისუფლების საკითხები (კამიუ, სარტრი, ბერდიაევი, კირკეგორი...). მით უმეტეს, მწერლის, როგორც პიროვნების და როგორც შემოქმედის ჩამოყალიბება აუცილებლად იწყება სამყაროსთან, გარემომცველ რეალობასთან გაუცხოების მომენტი. ამდენად, გაუცხოება შემოქმედის განსაკუთრებული მდგომარეობაა, რაც მას ბრბოზე მაღლა აყენებს, ხაზს უსვამს მის განსაკუთრებულობასა და გამორჩეულობას. მანდელშტამის აზრით, პოეტის სულიერი წყობა მიმართულია კატასტროფისაკენ. ყოველი ხელოვანი და განსაკუთრებით პოეტი დალდასმულია ფორიაქით, რომლითაც პოეტს საკუთარ სახლშიც კი იცნობ. გაუცხოება, მარტოსულობა პოეტის ნორმალური მდგომარეობაა.

ზოგჯერ შემოქმედის ეს ჩვეულებრივი გაუცხოება არსებული რეჟიმისა და მწერლისათვის მიუღებელი იდეოლოგიური წნეხის პირობებში „შინაგან ემიგრაციად“ იქცევა. ძალიან ბევრი უკვე „შინაგანი ემიგრაციის“ მატარებელია თავისსავე სამშობლოში. ცნობილია, რომ საბჭოთა რეჟიმმა ბევრი შემოქმედი აქცია შიდაემიგრანტად. მწერლის ემიგრაციაში წასვლა თუ შიდაემიგრაციაში დარჩენა არჩევანის საკითხია. ნიკო ლორთქიფანიძე და კ. გამსახურდია ემიგრაციიდან დაბრუნდნენ სამშობლოში და მიიღეს გამოცდილება, თუმცა შიდაემიგრაციას თავი ვერ დააღწიეს. სწორედ უცხოეთში ყოფნის გამო სამ-

შობლოში დაბრუნების შემდეგ გაუგებრობების კიდევ უფრო ყრუ კედელი აღიმართა.

საქართველოში ემიგრაციის განხილვა, მით უმეტეს პოსტსაბჭოთა სივრცეში, უნდა მოიცავდეს არა მარტო გარე, არამედ შიდაემიგრაციის პრობლემასაც. შიდაემიგრაცია არსებობს რეალობაში, მხატვრულ ქსოვილში და საერთოდ მწერლობაში. შიდაემიგრანტები შესაძლოა იყვნენ მწერლებიც და მათი ნაწარმოებების პერსონაჟებიც („დიონისოს ღიმილის“ მთავარი გმირი კონსტანტინე სავარსამიძე, „ჯაყოს ხიზნების“ თეიმურაზ ხვეისთავი-ემიგრანტი მისსავე ქვეყანაში).

გაუცხოება განსაკუთრებულად დრამატულ ელფერს იძენს ემიგრაციაში, იმის მიუხედავად, ემიგრაცია ნებაყოფლობითია თუ იძულებითი. ემიგრაციაში მწერლის შემოქმედებითი ქცევის სამი მოდელი წარმოჩინდება: ნოსტალგიური, კოსმოპოლიტური და ადაპტაციური. ეს მოდელები განსხვავებულია პირველი, მეორე და მესამე ტალღის ემიგრაციაში.

მე-20 საუკუნის ემიგრანტული მწერლობა, ცნობილი მიზეზების გამო, განსხვავებით თანამედროვე ქართული საზღვარგარეთული მწერლობისაგან, იძულებით ემიგრირებულ ადამიანთა მემკვიდრეობაა და ამდენად მასში იმაგოლოგიური მომენტი უფრო გამოკვეთილია, შესაბამისად, ეროვნული იდენტობის ტრანსფერი - განსხვავებული. მე-20 საუკუნის ემიგრაციაში გაუცხოების კონცეპტი მჭიდროდ უკავშირდება ნოსტალგიის მომენტს, აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი პოტენციალის საკითხებს.

ფაქტია, ემიგრანტი მოღვაწეებისათვის მიუღებელი იყო საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემა, მაგრამ მათ აღნიშნეს, რომ სამშობლოს გარეშე მოღვაწეობამ მათ ბევრი რამ დააკარგინა, მშობლიურ ფესვებს მონყვეტილებმა ისე ვერ იღვანეს, როგორც შეეძლოთ. მათ აღიარეს ერთი რამ: მშობლიური გარემო თითქოს „ათამამებს“ შემოქმედს, „აიძულებს“ შექმნას უფრო ფასეული და ღირებული ანუ ბოლომდე გამოიყენოს თავისი შესაძლებლობანი, ინტელექტუალური პოტენციალი. ისინი ამას ბევრჯერ აღნიშნავენ დაახლოებით ამ ფორმულირებით: „არსებობს ერთნაირი ბუნების კანონი, რომელსაც ვერ გადაუხვალ: შემოქმედება სამშობლოს წიაღის გარეშე ვერ გაიშლება. თითქმის ნახევარი საუკუნეა, სამშობლოს წყაროს მოშორებული ვარ და ენის ძირი გახმა. აქ ხომ განახლებაზე ფიქრიც ზედმეტია“. — ვკითხულობთ ლავრენტი კვარაცხელიას (ყურნალ „კავკასიონის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი) ვ. ნოზაძისადმი 1964 წელს მიწერილ წერილში. ავტორი აქ გრ. რობაქიძის შემოქმედების ემიგრანტულ პერიოდს უარყოფით შეფასებას აძლევს. თავისი აზრის დასტურად მოაქვს ასევე სერგეი ბულგაკოვისა და ვიარესლავ ივანოვის შემოქმედება.

აქ ერთი რამ გვინდა შევნიშნოთ: დღეს არსებობს ერთგვარი ნი-
ჰილისტური პოზიცია მე-20 საუკუნის ქართული ემიგრანტული მხატ-
ვრული ლიტერატურის მიმართ. შესაძლოა, ეს ნიჰილიზმი ზემოაღნიშ-
ნულ მოსაზრებას ეყრდნობა. ეს საკითხები საკამათოა თუნდაც იმ
თვალსაზრისით, რომ ნიჭიერებას, ღვთით მომადლებულ უნარს წინ
ვერაფერი დაუდგება (გავისხენოთ დავით გურამიშვილი), თუმცა იმ
აზრსაც, რომ მშობლიური გარემო არაჩვეულებრივი ნიადაგია შემოქ-
მედისათვის, აქვს არსებობის უფლება...

რა ხდება მესამე ტალღის ემიგრაციაში? როგორ ამოქმედდა აქ
გაუცხოების კონცეპტი და რა გავლენა მოახდინა მან შემოქმედებითი
პოტენციალის არსებობასა და განვითარებაზე? როგორც ირკვევა,
ამ უკანასკნელში გაცილებით ნაკლებია ტრაგიზმი, ძლიერდება კოს-
მოპოლიტური და ადაპტაციური მექანიზმები და, რაც არ უნდა პარა-
დოქსულად ჟღერდეს, ამ პროცესებში დიდი როლი სწორედ გაუცხოე-
ბის ფენომენს ეკისრება.

თანამედროვე ემიგრაციაში გაუცხოების ფენომენის კვლევისას
ლიტერატურათმცოდნეებმა, უპირველესად თავად ემიგრანტმა მწერ-
ლებმა და მეცნიერებმა (ვლადიმერ ნაბოკოვმა, იოსებ ბროდსკიმ, იუ-
ლია კრისტევამ) დასვეს კითხვა: რატომ იწყებენ ემიგრანტები წერას?
გამოიკვეთა რამდენიმე მომენტი:

1. ემიგრაციაში იქმნება გაუცხოების ორმაგი თუ სამმაგი, ან შეი-
ძლება მეტი ფაქტორი. ემიგრანტი ირგებს ნიღაბს, რომლის ქვეშაც
იმალება მიმღებთა მიმართ, ერთი მხრივ, აღფრთოვანება, იმდენად
რამდენადაც მათ მატერიალურად, პოლიტიკურად და სოციალურად
თავისზე აღმატებულად მიიჩნევს. მეორე მხრივ, ის მათ შეზღუდულე-
ბად და ბრძებად თვლის, რადგან მის ამაყ მასპინძლებს ის დისტანცია
არა აქვთ, რომელიც მას აქვს იმისათვის, რომ დაინახოს საკუთარი
თავი და ისინიც. გაუცხოება ხდება ტრამვული ცნობიერების საფუძ-
ველი. ყალიბდება კონტრაპუნქტული ცნობიერება, რომელსაც ედვარდ
საიდი (ცნობილი ამერიკელი მეცნიერი) ემიგრანტის მთავარ მიღწევად
მიიჩნევს. ამგვარი ცნობიერება იწყება თვითშემეცნების მეტად რთულ
და საინტერესო პროცესს: ვინ ვარ მე? თვითშემეცნების საშუალებად,
როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, იქცევა ლიტერატურული შემოქ-
მედება. მწერალი-ემიგრანტი წერას განიხილავს არა მხოლოდ სასი-
ცოცხლო სივრცის ფორმირების, არამედ „მე“-ს კონსტრუირებისა და
რეკონსტრუირების, ავტორეფლექსიის საშუალებად გადატანილი ემი-
გრანტული ტრამვის შემდეგ. სამშობლოს აღქმა, საკუთარი ბიოგრაფი-
ული მონაცემების ანალიზი, აზროვნებისა და გახსენების მოდელები
და კიდევ მრავალი რამ კონტრაპუნქტული ცნობიერების კონტექსტში
წარმოგვიდგება. ამგვარი ცნობიერების, აზროვნებისა და გახსენების

მოდელების რეალიზების ყველაზე კარგი საშუალებაა ნარაცია. ემიგრანტი ნარაციის გზით ცდილობდა გადაერჩინა საკუთარი იდენტობა ან შეექმნა ახალი, თუნდაც ჰიბრიდული იდენტობა.. ანუ თანდათან ყალიბდებოდა ნარატივი, ანუ მწერლობა. ეს არის თავისებურად ახალი დაბადება, „ეს არის ძალიან საშიში, თუმცა უაღრესად მომხიბლავი ექსპერიმენტი. ზოგი ამაში ხედავს ტრაგედიას, ზოგი — რჩეულობას. ამ დროს ემიგრანტს არა აქვს გამოკვეთილი იდენტურობა. ის ან წინ წავა ან გაქრება. წინ წასასვლელად ბევრმა შემდეგი გზა მონახა — თავისი ცნობისმოყვარეობა შემოქმედებითი ძალებისაკენ მიმართა“ (კრისტევა 2005: 142)

მაშასადამე, კულტურული მეხსიერების შენახვის ცდა ხდება შემოქმედებითი ძალების მობილიზაციის საფუძველი, ემიგრანტის მწერლობაში რეალიზების სტიმული. ამიტომაც, კაცი, რომელიც სამშობლოში საერთოდ არ ფიქრობდა მწერლობაზე, შესაძლოა, ემიგრაციაში გახდეს მწერალი.

2. გაუცხოება — ემიგრანტის „დაფარული ენერჯია“ (ედვარდ საიდი). უცხო გარემოცვაში თვითდამკვიდრების სურვილი. ხშირად ემიგრაციაში მულაენდება დაფარული ენერჯია. ხშირად ემიგრანტი იგნორირებულია, მის სიტყვას მნიშვნელობას არ ანიჭებენ. ამ დროს გაუცხოებული ადამიანი პერსპექტივაში ხდება მეზობლი, ცდილობს დაიპყიდოს თავი უცხო გარემოცვაში. ამისათვის ყველაზე ხელმისაწვდომი და შედარებით ადვილი საშუალებაა სიტყვაა. გაუცხოებული ადამიანი სიტყვას ანიჭებს მნიშვნელობას. ემიგრანტი ხშირად ქცევის წესებსაც კი არღვევს, რათა შექმნას რაღაცა ახალი, თუნდაც სიტყვაში, ნარატიულად. სიტყვა და ენა მას აძლევს საშუალებას თავის თავს შედარებით თავისუფლად მიუდგეს, ადვილად იძენს უჩვეულო სიმსუბუქეს ახლის ქმნალობაში. ამიტომაც სიტყვაში ექსპერიმენტატორები ხშირად ემიგრანტები ხდებიან.

ძალიან საინტერესოა ცნობილი რუსი და პოლონელი ემიგრანტების იოსებ ბროდსკისა და ჩესლავ მილოშის მოსაზრებანი. „თუ გავითვალისწინებთ თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალურ სიტუაციას, ხელოვანისათვის ემიგრანტობა სულაც არ არის საცოდაობა. სასურველიც კია, ბევრი ავტორი თანხმდება, რომ ექსილი შესაძლოა მივიღოთ ტრაგედიადაც, მაგრამ ამავე დროს შეიძლება იყოს ძალთა პროდუქტიულობის ენერჯიის მნიშვნელოვანი წყარო (ბროდსკი 2003 : 28)

თანამედროვე ემიგრაციის შემოქმედებითი პოტენციალის საკითხები განხილულია ცნობილი ამერიკელი მეცნიერის და მწერლის ედვარდ საიდის წიგნებში: „აზრები ემიგრაციაზე“. 2003, „კულტურა და იმპერიალიზმი“. 2007.

როგორც საიდი აღნიშნავს, „შესაძლოა ემიგრანტობა იმდენად პიროვნული და ექსტრემალურია, რომ ემსახურება ხელოვნების ამო-

ცანებს, შეიძლება ასეც ვიფიქროთ. ემიგრანტობა, როგორც ლიტერატურული მოვლენა, ასეთი საშუალო არც იყოს“. წიგნში „კულტურა და იმპერიალიზმი“ საიდი თვლის, რომ არის გამოძევების ენერგია (изгнаническое энергия) (საიდი 2007: 462). ეს ენერგია ქმნის ძალიან კარგ ნიადაგს ორიგინალური მსოფლმხედველობისათვის, ანუ საბოლოო ჯამში ხელოვნებისათვის. შესაძლოა ამ შემთხვევაში განვიხილოთ ჯოისის წარმატებები ემიგრაციაში.

3. გაუცხოება-თავისუფლება, კანონიკური დოგმებისადმი დაუმორჩილებლობა, მულტილინგვიზმი და მულტიკულტურალიზმი, ინტელექტუალური კაპიტალი.

ემიგრანტულ მწერლობაში ფიქსირდება გაუცხოების კიდევ ერთი მოდელი: 1. გაუცხოება გეოგრაფიულ სივრცეში 2. მეტაფორული აზრით მომხდარი გაუცხოება, ანუ მელანქოლიური სუბიექტის დროითი და სივრცითი აღქმის ჩვეული საზღვრებიდან გასვლა სივრცეში, რაც ქმნის თავისუფლების მეტად თავისებურ ფენომენს. „ემიგრანტი თავისუფალია, რადგან არც ერთ საზოგადოებას არ ეკუთვნის“ (ბროდსკი 2003: 36) რამდენიმე ადგილას ცხოვრება, მრავალი ენისა და კულტურის გაცნობა თავისთავად აყალიბებს პრინციპს:- მე არ მაქვს არც ერთი კანონი, თუმცა მაქვს ბევრი კანონი. საბოლოოდ წიგნიდან წიგნში, შემოქმედებიდან შემოქმედში მოგზაურობენ თემები, სიუჟეტები, რომლებიც დაკავშირებულია „არსად“ სიტუაციასთან. (სახასიათო სიტყვა „არსად“ ჩნდება ბროდსკისთან) ემიგრანტები ქმნიან განსაკუთრებულ მიკროსამყაროს. ამ კონტექსტში ემიგრანტი ადამიანი ხდება დროისა და სივრცის მფლობელი. გათავისუფლებული ავტორისეული სუბიექტური ველი თანდათან ფართოვდება. სუბიექტურ ველს აფართოებს ემიგრაციის კულტურული პოტენციალის სიდიდე (ავანგარდიზმი, პოსტ-მოდერნიზმი, გამომცემლობების, გამოცემების, ჟურნალების სიჭრელე და ა.შ.) აქედან ვიღებთ მულტილინგვიზმს და მულტიკულტურალიზმს, რაც „უზრუნველყოფს უზარმაზარ შემოქმედებით პოტენციალს, ხსნის მოულოდნელ შემოქმედებით შესაძლებლობებს“ (კრისტევა 2005: 142) ემიგრანტების მხატვრულ პრაქტიკაზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენს ევროპული და ამერიკული მიმდინარეობები.

აქედან გამომდინარე, ემიგრანტობა არის არა საცოდავ ადამიანთა ხვედრი, არამედ ესაა ახალი ტერიტორიების კარტოგრაფია კანონიკური დოგმების ღია უპატივცემულობით, რაც თავისთავად შემოქმედებითობის სტიმულია“ (საიდი 2007:441) ლიტერატურათმცოდნეობითი პოზიციის ამგვარი პროექტი, რომელიც გასული საუკუნის დასასრულს საიდმა შემოგვთავაზა, დღეს ემიგრანტულ ლიტერატურასთან დაკავშირებით სულ უფრო და უფრო მეტ აქტუალობას იძენს.

4. ამავე დროს ემიგრანტი მწერლების მხატვრული გამოცდილება აჩქარებს სამამულო ლიტერატურის მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში ინტეგრაციის რთულ პროცესს. ამ პროცესებში იქმნება ახალი ტერმინები, ჟანრები, მხატვრული ფორმები. გაუცხოება წარმოაჩენს გადასახლების ნებისმიერი გამოცდილების უნიკალურობას — „ტრადიციული ემიგრანტული მოტივების გამოცდილების დაგროვებას“. (ბროდსკის მოხსენებიდან 1987 წლის ვენის მწერალთა საერთაშორისო კონფერენციაზე Writers in Exile).

ემიგრანტ მწერალს უგროვდება ბიოგრაფიული კაპიტალი: როგორ აღმოვჩნდი ემიგრაციაში, როგორ გადავადნე ჩემი გამოცდილება ლიტერატურულ ტექსტად, როგორ ვცადე ძალა ლიტერატურულ ტექსტში, რითაც დავძლიე შიში, სიბრაზე, სასონარკვეთა. ამიტომაც ბიოგრაფიულ-მემუარული ჟანრი უაღრესად ხშირია ემიგრანტულ მწერლობაში. სწორედ ამ ბიოგრაფიების მოყოლით შეეძლოთ მათ უცხოურ ტოპოსში ინტერესის გაღვივება. ავტოგრაფიული რომანის ჟანრი საუკეთესოდ მოერგო ემიგრანტულ ენას ანუ ემიგრაციაში, საიდის აზრით, იქმნება „ტერიტორიისმილმითი ჟანრი“ (საიდი 2003:43)

ფიქრობთ, გაუცხოების კონცეპტის განხილვა თანამედროვე ქართულ საზღვარგარეთულ მწერლობაში კიდევ ერთხელ გვაძლევს შესაძლებლობას, რომ ამ მწერლობასთან დაკავშირებით ტერმინი ემიგრაცია შევცვალოთ ტერმინით „დიასპორა“.

გარდა ამისა, გაუცხოების ფენომენი წარმოაჩენს, რომ დღევანდელ ინტერკულტურულ სივრცეში ემიგრანტული შემოქმედებითი სივრცის კვლევა მოითხოვს კომპლექსურ, მოქნილ მიდგომებს არა მხოლოდ წმინდა ლიტერატურული, არამედ ინტერდისციპლინური, ლინგვოკულტუროლოგიის კომპლექსური მეთოდების გათვალისწინებით, რომ ლიტერატურული ტექსტის კონცეპტოსფერო უნდა ვიკვლიოთ ყველა შესაძლო მიმართულებით. გაუცხოების კონცეპტი — ეს არის ლიტერატურათაშორისი კომუნიკაციის მეტად საინტერესო მექანიზმი, რომელიც ადასტურებს, რომ ნაციონალური ლიტერატურისა და Weltliteratur-ის ურთიერთობა არის ურთიერთშემოქმედების, ინტეგრაციის სისტემა და რომ ნაციონალური ლიტერატურები ქმნიან მსოფლიო ლიტერატურის სიღრმისეულ და მრავალფეროვან კულტურულ ველს. ამ პროცესს დღეს ყველაზე მეტად ასახავს თანამედროვე დიასპორული მწერლობა, როგორც Weltliteratur-ის ერთი საინტერესო მოდელი,

დამონებიანი:

არონი 2011: არონი პ., აღენ. *ლიტერატურის სოციოლოგია* (რედაქტორები: ზ. აბზიანიძე, მ. ბალიაშვილი) თბ. 2011

ბროდსკი 2003: Бродский, И. *Сочинения Иосифа Бродского*. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, т. 6, 2003.

გელნერი 2004: გელნერი ე. *ერები და ნაციონალიზმი*. თბ.: 2004.

კიკნაძე 2005: კიკნაძე ზ. (რედაქტორი). *საქართველო ათასწლეულთა გასაყარზე*. თბ.: 2005.

კრისტევა 2005: Кристева, Ю. Юлия Кристева: *изоляция, идентичность, опасность, культура...* [online] Вестник Европы no. 15, 2005, accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26.htm>

კუზიო 2001: Kuzio T. *Transition in Post-Communist States: Triple or Quadruple*. York University, Ontario, Canada. Politics: 2001. VOL 21(3). 168-177.

საიდი 2007: Саїд, Е. *Культура й імперіялізм* Київ: Критика, 2007.

საიდი 2003: Саид, Э. *Мысли об изгнании Иностранная литература* no. 1, 2003, accessed 1 September 2013; available from <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/saide.htm>

სმიტი 2008: სმიტი ე. დ. *ნაციონალური იდენტობა*. თბ.: 2008 (მთრგმნ. ლელა პატარიძე ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი და სხვ.). *ქართველი ერის დაბადება*. ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი კონფერენციის მასალები (26-27 ნოემბერი, 2007 წ.).

MARY KHUKHUNAISHVILI-TSIKLARI

Georgia, Tbilisi

Member of the British Folklore Society

Typological Study of Georgian, British, Spanish and Basque Tales of Magic ATU 510A Using the Electronic Platform of the Comparative Analysis of Folk Prose

Georgian-English electronic platform of the comparative analysis of the folk prose, which was created in the folklore archive of Shota Rustaveli Institute of the Georgian Literature, is an innovatory technological method for the research of the typological characteristics of folk prose and for its global accessibility.

Comparative analysis of the Georgian, British, Spanish and Basque tales of magic created on the popular international motif of Cinderella ATU 510A revealed creative value of the Georgian tales, complexity of composition and multitude of episodes. On the other hand the Basque tales of the Cinderella motif are the best source for the research of its historical roots.

Key words: *electronic platform, comparative analysis, folklore.*

Georgian-English electronic platform of the comparative analysis of folk narratives* which was created in the folklore archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature is an innovatory technological method for the research of the typological characteristics of folk prose and for its global accessibility. This is the first attempt of wide-scale description of folktales based on the possibilities appeared in the era of modern digital technology for using potential of the historical-geographical method of research of folktales. A century ago Finnish scientist Antti Aarne established a system of classification and indexation of folktales. Later, the Catalogue was refined by British Scholar Stith Thompson. In 2004 German scientist Hans-Jorg Uther published improved variant of the Catalogue in three volumes. Above mentioned catalogues have played a great role for the global investigation of folktales in general and are still handbooks for the scientists all over the world.

The last refined Uther's Catalogue in the frame of classification and indexation of folk narratives gives the following data on an index: general description of episodes of the index, motifs of other indexes combined with the given index and indication of the countries and collections of the index. For the complete comparative study of folktales Aarne-Thompson-Uther's type of description is limited, nothing is said about national characteristics and exceptions of the given type. For this reason it was decided to create a new method of typological analysis of folk narratives by digitalization of the texts which was realized by prof. Elguja Dadunashvili former head of the folklore archive of the Institute. The project was realized by financial support of the Rustaveli Scientific Foundation.

Data base of the electronic platform is divided into several groups: first, narrator's data – Sex, age, education, profession, birth place, living place; second: recorder's data, date of recording; third – title of the text, genre, form of the text; fourth – personages, objects, geographical names; fifth – description of the text according motifs and motifs of other types combined with the index; sixth – International Index number of the text; Seventh – archive cipher of the text, its ID number.

This type of classification gives a wide-scale information on the folktales of the given index: in which parts of the country it is mostly spread, who are particularly the narrators of the type –men or women, peculiarities and rarities of the versions of the given motif and of the storytelling.

For the comparative analysis of the folk prose we have chosen Georgian, British, Spanish and Basque tales of magic of the popular international motif

* The project (№B-23-10) was realized by financial support of Shota Rustaveli National Science Foundation. All ideas expressed herewith are those of the author and may not represent the opinion of the Foundation itself. The author of the project prof. E. Dadunashvili.

of Cinderella ATU 510 A based on conflict between a young woman and her stepmother and stepsister. The investigation has been made in two directions: to study the Georgian unpublished texts of the motif kept in the Folklore Archive of the Institute and to compare them with the British, Spanish and Basque published texts.

We have analyzed 31 texts (faa 23712 – ID 14; faq57 gv62 – ID 1189; faq58 gv – ID3907 301; fai82 gv6 – ID 4022; fai80 gv263 – ID7104; fai84 gv230 – ID7157; fai84 gv209 – ID7419; faa07427 – ID7557; fak55 gv218 – ID10812; fak55 gv25 – ID10829; faa00063 – ID12213; fak54 gv512 – ID13101; fai85 gv289 – ID14420; faa22001 – ID14510; fak138 gv 186 _ ID15650; faq380-1 391 – ID15817; faq380 76 _ ID16689; faa00227 _ ID16763; faa00346 – ID17027; faa32594 – ID18614; fai81 gv247 – ID18708; faa00233 – ID18911; faa04868 – ID19503; fauf4142 – ID 20032; faug243 – ID20351; fav48 59 – ID21964; bskifa 17, 60-65 _ ID22537; fauf0030 gv9 – ID23731; fauf0063 – ID24092 gv31; fauf2843 gv163 – ID25929; faa00221 – ID29620) of Cinderella recorded in Lower Svanety, Imereti, Guria, Mtskheta-Mtianeti, Kartly, Kakheti, Samachablo. As we see the motif is very popular all over Georgia. One-third of the narrators are men, two-thirds women. The Georgian versions of Cinderella are combined with the motifs of ATU 403, 404, 412, 480, 511 and 707 and consist of 37 episodes. Two motifs of ATU 404 (Blinded Bride) and ATU 412 (The Maiden with a Separable Soul in a Necklace) are absent in Uther's Catalogue. The Catalogue mentions 12 indexes combined with Cinderella motif (ATU 327A – Hansel and Gretel; 403 – The Black and the White Bride; 480 – The Kind and the Unkind Girls; 510B- Peau d' Asne (Donkey Skin); 408- The Three Oranges; 409 – The Girl as Wolf; 431- The House in the Forest; 450 – Little Bother and Little Sister; 511 – One-Eye, Two-Eyes, Three – Eyes; 511A; 707- The Three Golden Children; 923 – Love Like Salt).

Examined Georgian texts show richness of episodes, depict creativeness and skill of the Georgian narrators in wide-ranging the theme of the tale.

For typological study we have used published European texts as we had no possibility to work in folklore archives of the UK and Spain, though the printed folktales are collected and published by well-known experts of folklore: Aurelio Espinosa, Aurelio Espinosa (Son), Jose Miguel de Barrantiaran and Katherine Briggs.

Spanish texts (Espinosa 1923: 212-216; 217-220; Espinosa 1987: 257-260) of ATU 510A are combined with ATU 480 and ATU 404. Like the Georgian versions the Spanish texts are united with ATU 404 which is not present in Uther's Catalogue. Basque folktales (Barandiaran 1962: 57-62) are mixed with ATU 510B and ATU 480 based not on the conflict between stepdaughter and stepmother but on contest between mother and her younger daughter. This motif is

lacking in the description of Cinderella's index of the International Catalogue of Folktales. British texts (Briggs 1991: 138-140; 137; 383-388; 268-269) are Recorded in different historical and linguistic regions of the United Kingdom: in Scotland, the Northern Ireland and England combined with the indexes ATU 511 and ATU 707. In Briggs collection we meet the folktale "The Girl Who Went through Fire, Water and the Golden Gate" (Briggs 1991: 268-269) created on the motif of conflict between mother and her daughter recorded in County York. K. Briggs noted that the text was a distant variant of ATU510 (Cruel Stepmother). Supported with this note we can suppose that the Basque version of Cinderella based on the contest between mother and younger daughter leads us to the origin of the motif of Cinderella.

Famous Russian Scientist E. Meletinski dedicated important research (Meletinski 1958: 163-165) to the historical roots of the heroes of tales of magic and came to the conclusion that the motif of Cinderella was created in the period of matriarchy, at the stage of the crisis of juniorat when younger daughter was losing her hereditary rights in the family and her role in the hearth cult. Thus in the original version of Cinderella motif was depicted hereditary problems of the matriarchal society which caused oppression and persecution of the younger daughter of the family. This point of view can be also confirmed with the fact of combination of ATU 510A with the ATU 707 demonstrating rivalry between evil elder sisters and kind younger one. As. E. Meletinski asserted the motif of Stepmother and stepdaughter arose on the ruins of the collapsed tribal system in the cell of a class formation where a small family independent from the tribe was created (Meletinski 1958:180-181).

In conclusion, thanks to the electronic platform of comparative analysis of the folktales on the example of one international index ATU 510A we managed to reveal characteristic features of the Georgian, British, Spanish and Basque versions of the index, to disclose historical roots of this motif and enlarge the International Catalogue with new index combinations.

BIBLIOGRAPHY

Espinosa 1923: Espinosa A. *Cuentos populares Espanoles, II-III*. Stanford University, California, USA, 1923.

Espinosa 1987: Espinosa A. (Hijo). *Cuentos Populares De Castilla y Leon, I*. Consejo Superior De Investigaciones Cientificas, Madrid, 1987.

Barandiaran 1962: Barandiaran J. M. de y Colaboradores. *El mundo en la Mente Popular Vasca (Greencias, Cuentos y Leyendas) III*. San Sebastian, 1962.

Briggs 1991: Briggs K. A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language, part A, Folk Narratives, volumes I, II. Routledge, London – New York, 1991.

Meletinski 1958: Мелетинский Е.М. *Герой Волшебной Сказки (Происхождение Образа)*. Восточная Литература, Москва, 1958.

Folklore Manuscripts

Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian literature – <http://www.folktreasury.ge/Folklore/>

Archive Codes and ID: faa 23712 – ID 14; faq57 gv62 – ID 1189; faq58 gv – ID3907 301; fai82 gv6 – ID 4022; fai80 gv263 – ID7104; fai84 gv230 – ID7157; fai84 gv209 – ID7419; faa07427 – ID7557; fak55 gv218 – ID10812; fak55 gv25 – ID10829; faa00063 – ID12213; fak54 gv512 – ID13101; fai85 gv289 – ID14420; faa22001 – ID14510; fak138 gv 186 – ID15650; faq380-1 391 – ID15817; faq380 76 – ID16689; faa00227 – ID16763; faa00346 – ID17027; faa32594 – ID18614; fai81 gv247 – ID18708; faa00233 – ID18911; faa04868 – ID19503; fauf4142 – ID 20032; faug243 – ID20351; fav48 59 – ID21964; bskifa 17, 60-65 _ ID22537; fauf0030 gv9 – ID23731; fauf0063 – ID24092 gv31; fauf2843 gv163 – ID25929; faa00221 – ID29620

AGNIEŠKA JUZEFOVIČ*

Vilnius, Lithuania

Vilnius Gediminas technical university

Lithuanian National Aesthetic in the Face of Globalization

Paper tends to analyze some main transformations in the field of Lithuanian aesthetic and reasons of increasing interest toward this field in globalized culture. The author deals with the sources and trends of contemporary Lithuanian aesthetics, exploring various aspects of its evolution, peculiarities, tendencies and transformations in the face of globalization. The author will disclose reasons why study of aesthetics in Lithuania was popular during the first part of the 20th century but later, during period of Soviet occupation, was abandoned. The paper unveils reasons why during late period of occupation and after regaining independence, aesthetic thought starts to develop much more intensively. The author discusses reasons why contemporary aesthetics tends to take an interdisciplinary approach and to combine philosophy with literary theory, psychoanalysis, sociology, popular culture theory and other areas. Interdisciplinary and comparative approach fits to the values of globalized world therefore it becomes particularly popular in contemporary Lithuanian aesthetic.

Key words: *Lithuanian aesthetics, methodological approaches, visuality, globalization, national identity.*

* Many thanks for my colleague Volker Trauth for various comments, valuable insights and help during preparing and editing present paper.

Introduction

Process of cultural globalization and its presumptions in recent paper are discussed through analysis of field of aesthetic. Aesthetic, as the field of philosophy, which deals with the arts and their perception, reflects various problems of contemporary literature and visual arts. Topics, objects and methodological approaches which became dominant in the field of literature and visual arts quickly are coming to the spotlight of the aesthetic theorist. And *vice versa* – texts of aesthetic are doing influence for literature and arts – they establish certain canons of beauty, harmony, impose particular relation with reality and realism, fix the concepts of art creation, art perception and so on. Thus philosophical interpretations inevitable cause influence on literature and visual arts.

How do mechanisms of cultural globalization affect national literary canons, what processes of globalization are to be noticed in modern Lithuanian culture and aesthetic, To find answers one needs to understand how cultural globalization is affecting the sciences of aesthetic, literature and arts and development of national Lithuanian aesthetic of XX siècle. During first part of this period the Lithuanian people began to establish their national identity and at the same time were faced with predecessors of globalization – foreign influences and modern western culture. Later, it developed under circumstances of Soviet occupation and ideological control, which was treated as an oppressive annihilation of cultural differences of various republic of former Soviet Union.

Development of Lithuanian aesthetic between two world wars

Development of Lithuanian aesthetic of the interwar years may be defined as an ambiguous collision with modernism and searching of national identity. Some of first active efforts to establish Lithuanian national identity, while trying to resist foreign influences and assimilation were done at the turn of XIX to XX century. The birth of Lithuanian national identity happened during tsarist times. Then Lithuanian intellectuals tried to resist tsarist Russia's oppressions and overpass various trends of russification – such effort were done by most eminent Lithuanian painter and compositor M. K. Čiurlionis who pointed out peculiarities of Lithuanian identity, clearly distinguishable from humankind of globalized world – such as affinity to folk tradition, tendency to perceive things as animated, lyricism, a feeling of infinity. Most intellectuals and writers of that period started to explore and discuss topics of national identity in their literature and poetry. Their works became basis, the foundation on which was build Lithuanian aesthetic of period between the wars.

Twenty interwar, or the period of first Lithuanian independence, could be considered as a period when Lithuanian aesthetic was rapidly developed and first original researches were published. At *Lithuanian institute* (from 1930 renamed

Vytautas Magnus University) regular course of aesthetic was taught. Increased interest in aesthetic was one of the reasons that encouraged interest of Lithuanian philosophers in various trends of western aesthetic, philosophy of modernism and various avant-garde movements. So it makes sense to disclose how that time Lithuanian philosophers were assessed by main ideas of modern aesthetic; what was their relationship with Western modern culture.

We may say that Lithuanian philosophers and writers of that period had quite ambiguous relations with modern western ideas on aesthetic, literature and visual arts. Some of them were open for various western trends, but the other viewed it with suspicion or even turned hostile. Topic of western influences became especially relevant, since beginning of XX siècle Lithuanian academic community and intelligentsia were faced with first stronger wave of influence by western modern culture. In modern western culture from beginning of XX siècle clear premises of contemporary globalization have been revealed. Of course precursors of globalization can already be detected in Antiquity, with Hellenic states stretching out as far as to India, or the whole Mediterranean region united under Roman rule. But probably it was when modern culture was established itself, when they became more prominent than ever before, with help of technical progress in transport and trade, spreading of ideas by intercultural exchange and the written word. Various trends of modernism and spirit of avant-garde called to reject all traditional values, rethink concepts of beauty and art creation, reject concept of art as imitation of reality (gr. *mimesis*), to deny boundaries between art and reality etc. Such position is clear in avant-garde paintings and aesthetic treatises of early abstractionists (Kandinsky, Klee, Malevich) and in provocative ready-mades of Dadaists. Aggressive, fighting avant-garde have been exposed to rejection and hostility among more conservative circles in whole Europe.

But for conservative Lithuanian philosophers their aesthetic ideas were even more unacceptable and weird. By such disapproval the young, vulnerable and uncertain Lithuanian identity tried to defend itself from foreign influences and dangers felt by alienation. Therefore relation with various western trends were complicated – most of researchers rejected modern movements in art and aesthetic as an amoral and dangerous threat to Lithuanian national identity, while some of them were attracted by some ideas as subjectivity in art, creation as self expression, loss of boundaries between reality and art.

Didactic-pedagogical function of aesthetic developed during period of first independence

Various Lithuanian authors of the interwar period, or so-called period of first Lithuanian independence (1918-1940) treated assumptions of western globalization and explored their arguments *pro* and *contra*. Aesthetic researches of first de-

ades of XX siècle were done by such conservative authors like Adomas Jakūtas (1860–1938), Stasys Jūškauskis (1886–1941), and others, who developed traditional aesthetic and art theory which was based on the ideas of rationalism and realism, where art creation was considered simply as an imitation of reality. Such works rather reflected classical approach, which in XX siècle was already obsolete in Western Europe. Aesthetic researches of Jūškauskis are presented in his texts *Beauty in the light of philosophy* (1928), *General aesthetic and Aesthetic ideology of ateitininkai* (1932), which were published in first volume of his *Works* (1990). Idealistic aesthetic of Salkauskis came with the idea, that art creation reflects the surrounding world, which is considered as an divine creation (Jūškauskis 1990; 456). This philosopher distinguishes three levels of beauty – ontological, psychological and aesthetic and, like in antique philosophy, advocates a broad concept of beauty. According to him, there is unity of beauty, virtue and true – without the latter, beauty would have to degrade toward a „meaningless and superficial’ game“ (Ibid, 494). According to him art must have didactic functions and serve for education and moral purification, the enlightenment of individuals.

Philosopher and clerk A. Jakstas published essay *The Problems of Art Work* (1931) where he developed the concept of rational aesthetic, fought against subjective tendencies in modern aesthetic and art. Modern writers, poets, painters and philosophers were blamed by him for such vices, as neglect of morality, religion and natural order. Such hostile reaction was oriented not only against western painters, writers and otherwise cultural creative persons, but also against Russian avant-gardists, who, before they were suffocated by Stalinist doctrine, were quite radical and bold in attempts to abolish traditional concepts of art and aesthetic, pursued under political premises. Such ‘defects’ as ignorance of morals, religion and natural order were considered as specifically ‘foreign’ (or in context here ‘global’), while Lithuania was transfigured as ‘clean territory’ which must be protected against such ‘negative’ influences.

Among the less conservative (and therefore more open toward western modernism and various presumptions of globalization) were such authors as Vincas Mykolaitis-Putinas, Juozas Grinius and Vyduenas. In opposition to this conservative wing, both Vincas Mykolaitis-Putinas (1893–1967) and Juozas Grinius rejected reduction of art toward didactic purposes and developed a concept of subjectivity in art. In both fields of art theory and its application in creative process V. Mykolaitis-Putinas wrote important texts on aesthetic as well as products on base of these theories, such as novels and poetry. His doctoral thesis was devoted to the concept of aesthetic of propagated by Russian philosopher Solovjovas. He never abandoned this topic – in various essays where he attempted to define the place of Lithuanian aesthetic in the face of globalization. He argued that aesthetic

should not be restricted toward didactic function and – it could be subjective and even has the right to depict negative aspects of life, also argued that beauty (of the ideal sense) is not an obligatory feature of artwork (Mykolaitis-Putinas 1989). Such position of Mykolaitis-Putinas was strongly criticized by more conservative scholars, particularly above mentioned Jakūtas and Jbalkauskis.

Significant and used even by recent students is J. Grinius's book *The Beauty and Art* (1938, second edition 2002) – the author presents various principles of aesthetic and shows broad erudition in the field of Western aesthetic, as he was familiar with works of modern researchers on aesthetic B. Croce, J. Valket, A. Fabre (Grinius 2002).

Among other important contributors to national identity we should mention Lithuanian scholar Vydunas whose lessons and essays devoted to the topic of aesthetic also dealt with the dangers of globalization. According to Vydunas, art is a particular field of human creation, which crystallizes human essence, builds national identity and helps to resist the processes of globalization, cosmopolitanism and loss of national identity (Vydunas 1992). He developed intercultural dialogue and was searching for various virtues and spirituality in remote Asian cultures and their heritage – even translated famous Indian text *Bhagavatgita*. Nevertheless contemporary Western culture he regarded critically as pragmatic, profane, ignorant to spiritual values and warned his contemporaries about destructive influences of modern western culture. Nowadays same accusations are undertaken by those authors who are criticizing cultural dissemination by the USA as an aggressive imposition of their values and lament an alleged suffocation or replacement of local cultures all over the world, this is a possible reason for Islamic unrest of our days, for example.

Despite interesting insights no one of them managed to create a detailed conception of aesthetic and didn't really separate aesthetic from culture studies. Nevertheless their texts had strong impact for whole flourishing Lithuanian philosophy of interwar period and established background for more detailed aesthetic researches of later philosophers. During that period a theoretical position was established, after which beauty and virtue, art creation and education are tightly connected, that the purpose of art is to service for didactic purpose – to establish values and to correct the view on the world. Educational activity performed by art and aesthetic was evaluated as more permissive and less oppressive than direct didactical approaches.

The most important researcher and original philosopher, active before Second World War and later in Stalinist period, was representative of Marburg school of Neo-Kantianism Vasily Sezeman. His fundamental work *Aesthetic* is an important and relevant text even in XXI sc. – it was translated into various languages and published once more in 2007 edited by the prestigious publisher

Rodopi. Sezeman managed to harmonize such contradicting qualities as rigor of theoretical analysis and sensitivity toward beauty. He became an authority, example, source of aspiration for his contemporaries and later researchers. Based on the epistemological approach and the insights of psychology, Sezeman describes topics of aesthetic object creation and aesthetic perception. This philosopher reviews the history of aesthetics, critically reflects classic theories and contemporary trends of Western schools of aesthetic, discuss reasons why various relevant trends of Western Aesthetic (for example idealism and formalism) are so irreconcilable. He concluded that confrontations between different schools, are harmful to the aesthetic, because destroys unity of aesthetic object. „In the fields of aesthetics there is no place for confrontation between content and the form, because only the embodiment of an idea into shape gives aesthetical significance for content and aesthetic efficiency of shape is inseparable from the expressive power of content“ (Sezemanas 1970). So, before cultural globalization became an ideological worldview of the western world, he looked for a dialogue between various schools and tried to find an universal approach. He was sceptic about phenomenological aesthetic (ibid., 276). Thus he tried to switch orientation of aesthetic from the fields of consciousness and perception, and argued that aesthetic must be more practical oriented, serving various social and pedagogic purposes.

Soviet aesthetic as a tool in proper education

During the period of soviet occupation philosophy was controlled by Marxist ideology, but such situation couldn't stop the development of independent philosophical thought completely. During Stalinist period treatises on aesthetic as well as literature and visual arts were controlled and subdued under general line of the party and had to comply with requirements of doctrine of social realism. Thus, with beginning of Soviet occupation, authors had to talk about relations between working class and bourgeois as in a style which was imposed by communist ideology – the first being associated with degeneration and the latter with moral beauty and virtues. The luxury of being not involved into the topic of class struggle and the building of a bright, glorious future of communistic society was not permissible by authorities on aesthetic and art. And neglect of such reference could bear severe consequences on careers. Thus trends unwanted by the political leaders in painting as abstractionism or minimalism and existentialism in literature were criticized or even prohibited as ‘bourgeois’, ‘anti-socialist’ or irrelevant for the needs of masses. The only proper approach was social-realism, which became obligatory for both visual artists and literates.

Resistance and any attempt of individual expression was possible only in between the lines, indirectly through half-words. Therefore so called Aesop language become inseparable part of writers, painters and philosophers. As an

example of such indirect language we can look at images done by famous photographer of Stalinist period Ilja Fisher – he was main and official photographer who during 1946-1953 years documented grandiose demonstration organized for celebration of May 1-st (labor day) and memorization of October 7-th (victory of revolution). His photos with Lithuanian people living ‘happy’ under soviet patronage appeared in official mass media. These images are ethnographic because they reflect sociopolitical reality. The crowd in these photographs seems to be diverse, and at the same time – a solid and united block. Stalinist ideology required to highlight and exalt working class, thus on the photographs of Fisher persons often represent their profession – officers dressed in uniforms; gymnasts, despite obviously cool weather, dressed in summer sportswear and performing some acrobatic exercises. The crowd looks proud and happy. In this official documentation of Stalinist values and their worshiping everything looks depicted as it was supposed to be at such events. Even some of the recent researchers on art history claim that Fisher’s works disclose consistent and even total sovietization of Lithuanian society (Matulytė 2011: 21-37). But on some photos appears a certain ambiguity, kind of a hidden irony. At one of the pictures the crowd carries a huge poster with „Cantata about Stalin“: this text which resembles our contemporary karaoke looks ridiculous, the faces of the individuals also look quite ambiguous – beyond a solemn and joyful mask could be seen ironic expressions, and appearance of these young men looks like they are posing as dandies. Such photos raise doubts whether all the people sincerely believed in ideals which they are pretending to worship. Thus, for first impression as a glorification of Stalinist values some photos clandestinely show more – a versatile crowd composed by individuals which just follows the rules and lukewarmly participates in a masquerade imposed by government, but still keep a kind of ironic distance.

This could be regarded example of an so called Aesop rhetoric – critic of system and reality was indirect and had to remain invisible to the authorities. Overmuch ironic texts and artworks were banned as destructive and not permissible. And it could mean persecution under accusation of ‘anti-soviet’ agitation, severely punished by long years in GULAG at the wink of an eye. During soviet period aesthetic and art had to serve for education and pedagogical purpose – to reeducate the people, establish communist outlook and values. During later period of Soviet occupation authors faced with a little bit more freedom for their creative expression and interpretation.

Development and rise of Lithuanian soviet aesthetic occurred during the last two decades of soviet occupation. There were published various texts, organized conferences; From 1968 the magazine ‘*Problemos*’ was published, where among other philosophical topics also questions of aesthetic were analyzed. In 1971 academic conference *The Art and the Society* had taken place in Vilnius university,

from 1981 on began the publishing of books of the series *Aesthetic Culture*. Such researchers as Algirdas Gaižutis, Antanas Andrijauskas, Žibartas Jackūnas, Nikodemas Juršėnas, Antanas Katalynas, Bronius Kuzmickas, Jūratė Morkūnienė, Juozas Mureika, Krescensijus Stoškus, Semionas Rapoportas were active during last decades of soviet occupation and continued their researches later, in independent Lithuania.

There is no visible break in their works in transition from soviet system, to post-soviet activities. Such integrity was possible for two reasons – for one hand both soviet and post-soviet academic structure had been pretty stubborn and applied resistance to rapid changes. Therefore academic hierarchies didn't change much with collapse of soviet union and scholars kept their positions. On the other hand aesthetic research of late soviet occupation was quite independent from ideological control – the authors tried to do their activity as far as possible from being subjected by official doctrine. They developed such 'niches', places where it is comparatively safe from ideological control to declare things, as about remote Chinese and Indian cultures, therefore orientalism was quite popular and excessively explored in various academic places of former Soviet Union. Authentic writing obviously was much more problematic for those who had to deal with domestic and contemporary social and political issues.

Transformations of aesthetic on its way toward democratic, globalized Western culture

Aesthetic enjoyed much significance among the other branches of XX-XXI siècle Lithuanian philosophy – during this period various scholars published big amount of texts devoted to the topics of beauty, aesthetic expression, creativity, transformations of art, relations between creator, artwork and recipient. "How during the changes of globalization will resist national cultures, suffering in the shadow of 'big brother', during long years oppressed by various directives and censorship" (Kubilius 2003: 14).

During the last two decades in Lithuanian aesthetic, as well as in the field of all humanitarian and social sciences, obvious changes occurred. They mainly are determined by transformations which had taken place when on one hand society was switching from totalitarian system to democratic one, and on the other side – was faced with integration into postmodern reality and globalization. Struck by various processes of globalization, contemporary western reality has the tendency to ignore cultural differences, but uphold and exalt individualism, self-expression and freedom of speech. Therefore in contemporary democratic society literature and visual arts are generally considered to be a free artistic reflection of the beliefs, doubts, experiences accounted to individuals. Less importance is attributed towards self identification with a particular nation and its cultural identity. The

author identifies him/her self as an unique individual and as an integral part of mankind in general, or as an universe of thoughts in its own rights. Writers and painters are free to express the truth as they perceive it, mirror the reality and their subjective interpretation about that reality.

But, despite the freedom of speech, authors cannot completely avoid various negative and even destructive influences of contemporary globalized society of consumers, or simply have to accord demands of the market if they want to be published, be on exposition by art galleries and generate decent income from their creative work. Otherwise the creator will be subdued to the necessity of producing a content according to the popular standardized taste of consumers as broad as possible and sacrifice aesthetical claims to profane profit. And financial entrepreneurs taking part in the creation of cultural content add pressure to a decision against quality, towards quantity.

During soviet occupation painters and writers were not free in expression of their personal believes – totalitarian system imposed its own ready-made believes and the only correct worldview allowed. The same could be stated about philosophers – in democratic system he can interpret literature, art and aesthetic perception according to his/her personal believes, but in totalitarian system he must not go beyond the one-sided interpretation rules, which are proclaimed by communist party. The regimentation of Lithuanian literature and visual arts were established by Lithuanian Soviet Writers' and Soviet Painters union, which were patterned on similar unions in Soviet Union. Such organization has power and even the obligation to define and control themes, topics and methods used by writers and painters. Theorists of aesthetic as well were controlled by relevant authorities. Dissenters were brought up to the proper attitude or were facing being simply marginalized, pushed out from the field of public discussions and their works were censored or banned.

Therefore transformation, which in Lithuanian literature, visual arts and aesthetics had taken place in recent decades could be summarized as an liberalization from censorship, rejection of earlier imposed approaches – style of soc-realism for artists and method of dialectic materialism for philosophers. During the years of independence, Lithuanian literature and visual arts become more oriented to the West. Such transformations are caused by both – political decisions, conceptual orientation towards Western worldview and values and by strong constant influence of western lifestyle and popular culture.

To understand the changes that have occurred in the field of aesthetics, it could be helpful to bring a short review of activities of those authorities in the field of aesthetic, who were active in both Soviet Lithuania and later. It could disclose if and how one could stay authentic and be accepted by both systems – totalitarian soviet, and later democratic. Some of most productive and well known

representatives of both soviet and post soviet Lithuanian aesthetic and culture studies are Algirdas Gaizutis, Juozas Mureika and Antanas Andrijauskas, whose analytical approach merges comparative methodological approach, sociological description and other methods.

The researches of academic Algirdas Gaizutis (b. 1941) are focused on topics of aesthetic test, aesthetic perception, relations between artist and his work and combine descriptive, sociological, analytical and hermeneutical methods. His main works are devoted toward various topics of aesthetic: *The Creative power of the Artist* (1989) deals with the topics of talent and psychology of art creation; *The Kinship of Arts* (1993) is a discussion about contemporary art, peculiarities, identity, its perspectives and disclose dangers which art faces in industrial world; *Art Sociology* (1998) – analysis of history of art sociology from XIX till middle of XX siecle. *Aesthetic. Between perfection and dead* (2004) is a quite eclectic history of development of Western and Asian aesthetic thought. This author features the development of aesthetic thought, presents different interpretations of interrelations between art and society, analyzes relations between various arts, presents Lithuanian and foreign artists, discusses topic of perception of a piece of art, its evaluation and interpretation. He argues that art and aesthetic may have to serve for pedagogical purposes and aesthetical approach could be connected with ethical.

Juozas Mureika is doing research on aesthetic during recent 40 years and comparative analysis of his early, later and recent works shows transformations, typical for Lithuanian aesthetic of this period and reveals a conflict between being soviet and post-soviet. In early works he wrote about aesthetic of communist leaders, such as V. Kapsukas, to whom his doctoral thesis was devoted (Mureika 1973). In these texts Lithuanian materialist aesthetic was analyzed from point of view of dialectic materialism (Mureika 1981: 211). This author's contemporary works are focused toward topic of eschatology and also deals with problem of globalization (Mureika 2011: 181-207). His compiled work *Encyclopedia of Aesthetic* (2010) is very important for contemporary Lithuanian esthetic. Various philosophers, art and culture researchers are offering brief definitions and summaries of various theories, concepts, ideas, and authorities of European and Asian aesthetic.

For a better understanding of transformations and integrity of Lithuanian aesthetic at the turn of centuries it could be helpful to cast a glimpse at the field of Asian and comparative researches. Tendencies of globalization to mix different cultures and transforming world into global village enforces the relevance of comparative approach. The contemporary globalized world is determined by modern technologies and internet which open unlimited possibilities of instantaneous movement of information, intensive intercultural communication and

migration. Intensive mix of different cultures brings out various conflicts and tensions, while they as well bring along a risk of suffocating local cultural particularities which are too weak to make a stand against obvious advantages brought in by a dominant worldwide operating hyper-culture, such as we can notice under the term 'globalization', which will finally replace them. Comparative East-West aesthetic researchers are trying to figure out differences and peculiarities of various cultures, show what they have in common and how they could coexist. Thus comparative aesthetic aims to show how one culture could learn from the other, how they can respect and preserve their differences and similarities. And how local biotopes, so to say, can survive conflicts with what is brought to them and could arouse resentments.

It may be one of the reasons why comparative approach in Lithuania is becoming such popular and flourishing. Another reason of the boom of comparative and Asian researches is that one of the main representatives of Lithuanian aesthetic during more than last 30 years, prof Antanas Andrijauskas who gained many awards during both soviet epoch and later when he kept his main positions. He established so-called 'school of comparative and Asian researchers' where, with the help of former students, he produced and edited a huge amount of texts devoted to the topics of Asian and comparative aesthetics and philosophy of art. Main works on topic of aesthetic are *Beauty and Art. History of Ideas of Aesthetics and Philosophy of Art: East-West* (Andrijauskas 1995) and *Traditional Japanese Aesthetics and Art* (Andrijauskas 2001).

Such authorities of aesthetic still keep their influence and power, despite their past connected to soviet system and even facts that some of them were exposed as former collaborators of Committee of State Security (KGB) – key organ of the soviet repressive structure. It also shows that aesthetic field was comparatively less dependent from control of soviet ideology, therefore found a way to modify itself and adapt to requirements of contemporary western culture of consumers and globalization.

Conclusions

Contemporary Lithuanian national aesthetic, as well as national literature reflects similar tendencies – they are on a way of transformation from soviet totalitarian system to the values and life style of contemporary western globalized culture. Comparative view at contemporary Lithuanian aesthetic with aesthetic of the interwar period and of the years of soviet occupation shows how contemporary aesthetic, literature and visual arts rejected didactical purposes typical of Lithuanian aesthetic and literature of former periods. Thus aesthetic texts written in 1920-1940 tend to establish moral values, strengthen recently appeared concept of national identity and resistance against demoralizing influence of modern

Western culture (which was associated with negative values of globalization). Then during period of soviet occupation the aim of strengthening the national identity was transformed into objective to create an identity of proper communist citizen of soviet union. Therefore it didn't reject didactic ambition and argued that aesthetic must be subordinated toward pedagogical purposes. Such attitude disappeared in contemporary aesthetic which became natural part of globalized western culture with such dominant values as relativism, consumerism etc.

LITERATURE

Andrijauskas 1995: Andrijauskas A. *Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija. Rytai-Vakarai*, Vilnius: VDA leidykla, 1995.

Andrijauskas 2001: Andrijauskas A. *Tradicinė japonų estetika ir menas*. Vilnius: Vaga, 2001.

Grinius 2002: Juozas G. *Grožis ir menas*. Vilnius: Mintis, 2002.

Kubilius 2003: Kubilius V. *Tautinė literatūra globalizacijos amžiuje*, Kaunas: VDU Leidykla, 2003.

Mureika 1981: Mureika J. *Estetinės V. Kapsuko pažiūros* (manuscript of PhD thesis, 1973); taip pat J. Mureika *Lietuvių materialistinė estetika 1900-1940*. Vilnius: Mintis, 1981.

Mureika 2011: Mureika J. „Esthetics and/or Esthetology? Aisthesis: from Esthetics to Esthetology“. In *Globalization and Culture: Contemporary Social Cognition. Lithuanian Philosophical Studies*, VII. [Eds. Jurate Morkuniene, G. F. McLean]. Washington, 2011, 181-207.

Mykolaitis-Putinas 1989: Mykolaitis-Putinas V. „Estetika“. *Raštai*. – Vilnius: Mintis, 1989.

Matulytė 2011: Matulytė M. „Pergalės maršas: Iljos Fišerio sovietinių demonstracijų fotoarchyvas“, in *Muziejinių vertybių tyrimai ir restauravimas*, Knyga Nr. 15, 2011, p. 21-37.

Sezemanas 1970: Vosylius S. *Estetika*. Vilnius: Mintis, 1970.

Šalkauskis 1990: Šalkauskis S. *Raštai* T. 1. Vilnius: Mintis, 1990.

Vydūnas 1992: Vydūnas. *Raštai* 3. Vilnius: Mintis, 1992.

**Weltliteratur და ნაციონალური ლიტერატურების
საკითხი
Weltliteratur and the Issue of National Literatures**

SEVINJ ALIEVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

**National Actuals and Their Comprehension in
Works of Boris Akunin**

One of the sign figures of the modern Russian literature is Boris Akunin his creative work generates many controversies, thoughts, varied opinions. But there is no doubt that this author could won many-millions army of admirers of his talent.

His works, no matter to which genre they belong, characterize wealth and diversity of reflection and comprehension of the national actual.

Hero's travels around the world and descriptions based on the difference of the national worlds in which the author put his hero, give to Akunin opportunity cover wide in small things, take a good look of special case in the light of a general case. Very often he resorts to the description of the national actuals which are quite often enclosed in symbolic form.

Key words – *symbol, national realities, detectives, Japanese culture, east coloring*

С.Г. АЛИЕВА

Азербайджан, Баку,

Бакинский славянский университет

**Национальные реалии и их осмысление
в произведениях Бориса Акунина**

Одной из знаковых фигур современной российской литературы является Борис Акунин. Его творчество вызывает много споров, размышлений, неоднозначных мнений. Но одно бесспорно. Этот писатель сумел завоевать многомиллионную армию почитателей его таланта. Он является одним из ярких примеров, опровергающим утверждение об угасании литературы. Несмотря на то, что творчество Акунина занимает место в поле

беллетристики, его развлекательные литературные проекты демонстрируют, что художественное произведение может совмещать занимательность сюжета и глубину содержания, стилизацию и актуальностью идеи, соблюдение правил игры постмодернизма и индивидуальные авторские приемы. Именно Борис Акунин одним из первых доказал, что популярный, растиражированный автор – не обязательно плохой писатель. Его творчество не только привлекает внимание широкого круга читателей, но и вызывает интерес у критиков и литературоведов.

Его первые детективы, выпущенные в 1998 году, принесли писателю огромную известность. Любители детективного жанра, на многие годы заболели явлением, получившим позднее название «фандориана». В принципе до Б.Акунина в России не существовало качественного детектива. Поэтому, популярность «проекта Б.Акунин» была закономерна и ожидаема. Под рубрикой «детектив для разборчивого читателя» был издан первый роман писателя. В аннотации было сказано: «Если вы любите не чтиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и путан, про войну компроматов и кремлевские разборки, если вы истосковались по добротному, стильному детективу, – тогда Борис Акунин – ваш писатель» (Захаров 2010: 2). Вся серия «фандоринского цикла» состоит из следующих романов: «Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Особые поручения» (внутри книги два романа «Пиковый валет», «Декоратор»), «Статский советник», «Коронация, или Последний из романов», «Любовница смерти», «Любовник смерти», «Алмазная колесница», «Инь и Ян», «Нефритовые четки» (сборник рассказов), «Весь мир театр», «Черный город». Акунин сам дал определение «литературный проект» в одном из интервью: «Я придумал многокомпонентный, замысловатый чертеж. Поэтому – проект. Чем, собственно, литературы отличается от литературного проекта? По-моему, тем, что корни литературы – в сердце, а корни литературного проекта – в голове» (Захаров 2009:2). Таким образом, Акунин сразу охарактеризовал свои романы как продукт профессиональных технологий, а не творческого вдохновения.

Свой новый проект «Жанры», Акунин начинает в 2005-ом году. С его помощью он обыгрывает сюжеты и основные типичные особенности современной литературы, а также существующее в ней четкое разделение на жанры. «В массовой литературе существуют жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, которые построены по определенной сюжетной схеме и обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Каноническое начало, эстетические шаблоны построения лежат в основе всех жанрово-тематических разновидностей

массовой литературы (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.), именно они формируют «жанровое ожидание» читателя и «серийность» издательских проектов» (Черняк 2004: 15). В этом проекте представлены образцы разных жанров беллетристики. Каждая из этих книг носит название соответствующего жанра. В него вошли следующие произведения: «Фантастика», «Детская книга», «Семейная сага», «Шпионский роман», «Триллер», «Исторический роман», «Производственный роман» и др. В каждой из своих книг, автор использует известные приемы пародирования – «отсюда использование разного рода повторов, персонажей-двойников, парных ситуаций и т.д.» (Черняк 2004:78). Можно сказать, что каждый проект Акунина состоит из нескольких книг. Кроме принесших ему огромную популярность романов и повестей из серии «Приключение Эраста Фандорина» Акунин создал серии «Приключения сестры Пелагии», «Приключения магистра». «Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность – еще одну особенность массовой литературы. Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника), с одной стороны, привлекают читателя (который воспринимает героя как своего старого знакомого), с другой, – снижает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей)» (Ранчин 2004:201). Все герои его детективов связаны между собой. Если даже это герои из разных серий, между ними будет установленное родство: Эраст Фандорин, Николай Фандорин (внук Эраста Фандорин из романа «Ф.М.»), Николас Фандорин (внук Эраста Фандорина из романа «Алтын-Толобас») Егор Дорин (родственник Фандорина из «Шпинского детектива», проект «Жанры»).

Через все произведения Акунина проходит сквозной мотив – игра. В фундаментальном труде голландского ученого Йохана Хейзинга, феномен игры рассматривается всесторонне и развернуто. Ученый утверждает, что игра появилась намного раньше, чем культура. Он считает, что азартные игры «могут иметь сакральное значение, то есть означать и определять божественные свершения» (Йохан Хейзинга 2011: 31). Очень часто в классических произведениях русской литературы начала XIX века встречаются сюжеты, связанные с азартными играми. Многочисленные сюжеты, связанные с русской (американской) рулеткой и картами у Акунина – аллюзии на известные фаталистические моменты в произведениях Пушкина и Лермонтова. В «Турецком гамбите» один из героев говорит: «Хорошая литература, не хуже английской или французской. Но литература – игрушка, в нормальной стране она не может иметь важного значения. Я ведь и сам в некотором роде литератор. Надо делом заниматься, а не

сочинять душещипательные сказки. Вон в Швейцарии великой литературы нет, а жизнь там не в пример достойнее, чем в вашей России» (Захаров 2009: 102). Возможно, в этом монологе скрыт намек на князя Мышкина, который едет лечиться от безумия именно в нелитературную Швейцарию. Однако в этой фрагменте интересен скорее взгляд на литературу, а не столько очередная аллюзия. Акунин использует классику как инструмент, из которого складываются смыслы и создаются сюжеты его произведений, литературный текст для него является полем игры. Таким образом, «игра в книгах Акунина появляется как элемент сюжета, но одновременно она определяет и отношение автора к создаваемой им действительности» (Кременцов 2002: 78).

Его произведения, в каком бы жанре они ни были созданы, характеризует богатство и многообразие отражения и осмысления национальных реалий. Мы наблюдаем это во многих знаменитых «сериях» писателя, в том числе в серии «Новый детектив», «Провинциальный детектив», исторических романах-хрониках, главным героем которых является Эраст Фандорин.

Вся серия книг «Приключения Эраста Фандорина» объединяется вокруг одного человека – Эраста Фандорина. Акунин создал необычный, удивительный, образ. Эраст Фандорин – чиновник особых поручений, служащий при московском ведомстве. Это светский человек, интересующийся всякими открытиями. Фандорин является сторонником технического прогресса и с удовольствием тестирует всевозможные технические новинки, начиная от корсета «Лорд Байрон» в первом романе и заканчивая автомобилями и мотоциклетами в заключительных.

Говоря о типе героя у Акунина, Н.Потанина также отмечает связь Фандорина с институтом джентльменства: «Ощущение упорядоченности возникает и тогда, когда есть пример хладнокровного поведения в стрессовых ситуациях, честного отношения к делу и к людям, пример непоказного (без кликушества), неквасного патриотизма. Такой пример дает Фандорин Акунина. Его англоязычность выполняет весьма важную функцию. Она соотносена с важной составляющей английской концептосферы – понятием о джентльмене» (Потанина 2006:38).

Странствия героя по свету и описания, основанные на различии национальных миров, в которые помещает автор своего героя, дают возможность Акунину охватить в малом большое, рассмотреть частное через призму общего. Очень часто он прибегает к описанию национальных реалий, заключенных нередко в символическую форму.

В романах «фандоринского» цикла много отсылок к Японии, к ее фольклору, мифам и литературе. Так например, в рассказе «Сигумо» из сборника «Нефритовые четки» есть легенда о Сигумо Пауке Смерти.

Сигумо _ это чудовище, высасывающем жизнь из своих жертв. В романе «Весь мир театр», пьеса Фандорина, которую он пишет для постановки «Ноева ковчега», сама по себе во многом копирует традиционные приемы классической японской драматургии. «Все захлопали, и Фандорин, подергивая себя за аккуратный черный ус, вынул из папки стопку листов. «ДВЕ КОМЕТЫ В БЕЗЗВЕЗДНОМ НЕБЕ», – прочел он и пояснил. – Это такое название, в традиции японского театра. Тут у меня некоторая эклектика, что-то взято из кабуки, что-то из дзёрури – старинного театра к-кукол, что-то из...» (Захаров 2008:35).

Акунин предпочитает рассказывать о реалиях и традициях Японии ненавязчиво, как бы между делом рассказывая устами Фандорина или Масы, как бы то или иное событие выглядело бы в Японии. В «Любовнице смерти» Коломбина, желая почтить память члена клуба самоубийц цветами, возложив их на место его смерти, невольно выслушивает лекцию Масы о чествовании самоубийц на его родине. «Будь счастлив, Аваддон! – мысленно произнесла она и положила букет вниз, на плитус. Подошел азиат, неодобрительно поцокал языком: – Горубенькие цветотыки нерьзя. Горубенькие – это когда утопирся. А когда повесирся, надо ромаськи. – Тебе, Маса, следовало бы прочесть «Любовникам Смерти» лекцию о чествовании самоубийц, – с серьезным видом заметил Монте-Кристо. – Вот скажи, какого цвета должен быть букет, когда кто-то, к примеру, застрелился? – Красный, – столь же серьезно ответил Маса. _ Розотыки ири маки. – А при самоотравлении? Азиат не задумался ни на секунду: – Дзертые хридзантемы. Бери нет хридзантем, модзьно рютики. – Ну, а если взрезан живот? – Берые цветотыки, потому съто берый цвет – самый брагородный. И узкоглазый молитвенно сложил короткопалые ладошки, а его приятель одобрительно кивнул» (Захаров 2009:101).

В книге «Весь мир театр» Б.Акунин стремится объяснить читателю эстетическую категорию японской культуры – юген. Это поиск неявной, скрытой от глаза красоты, которая обозначает интуитивное восприятие прекрасного. В европейских языках нет аналога Юген, и поэтому, она чрезвычайно трудна для понимания западному человеку. «Элиза представляла, что она – живое воплощение изысканнейшего из искусств, самоотверженная служительница «югэна», японского идеала неявной красоты. Понять эту концепцию было непросто: в чем смысл Красоты, если она себя прячет от взглядов, укутывается в покрыва?» (Захаров 2008: 152). Понятие югэна красной нитью проходит через весь роман, предоставляя читателю возможность понять специфику восприятия прекрасного другой культуры. Гейша Идзуми из пьесы Фандорина описывает его так: «Все истинно красивое неявно, /Не слепит, не бросается в глаза. / У красоты такой

негромкий голос, / Не всякий его может услышать. / Прекрасное пленяет совершенством. / Непостижимой тайною полно, / Оно откроет лишь свою частицу -/ Но этого довольно знатоку...» (Захаров 2008:422).

Особого упоминания заслуживает роман «Алмазная колесница», т. к. действие всего второго тома происходит в Японии. Здесь восточный колорит, который проявлялся в предыдущих книгах эпизодически, сейчас выступает на первый план, что позволяет писателю в полной мере показать свое знание Страны восходящего солнца. В романе описаны обычаи, нравы, традиции, одежда, быт, кухня, и многое другое. Интересным примером может служить эпизод, где Фандорину по японскому обычаю предлагают выбрать себе «профессиональную жену»: «- Сирота предлагает вам выбрать конкубину, – объяснил Доронин, с видом знатока рассматривая снимки, на которых были запечатлены куклоподобные барышни с высокими замысловатыми прическами. – Супругу по контракту. Титулярный советник наморщил лоб, но все равно не понял. – Все так делают. Очень удобно для чиновников, моряков и коммерсантов, оторванных от дома. Мало кто вывозит сюда семью. Почти у всех офицеров нашей Тихоокеанской эскадры японские конкубины – здесь или в Нагасаки. Заключается контракт на год или на два, с правом продолжения. За небольшие деньги вы получаете домашний уют, заботу, опять же радости плоти» (Захаров 2008: 23-24). Также, внимания заслуживает стремление Бориса Акунина показать читателю красоту и величие японской поэзии. Конец каждой главы второго тома сопровождается японским трехстишием хокку, в котором резюмируется содержание отрывка. Так, например, глава «Синяя кость не любит барсука», где описывается игра в кости, подытоживается философской мыслью о власти фортуны над судьбой человека: «Нет, не ты ее – / Она тебя швыряет, / Игральная кость» (Захаров 2008:38). Более того, автор с помощью О-Юми объясняет Фандорину и читателю, в чем конкретно заключается вся прелесть недосказанности емких трехстиший. «Как бы тебе объяснить, чтобы ты понял? – Лицо Мидори осветилось лукавой улыбкой. – Сейчас попробую. Хорошее хокку похоже на силуэт прекрасной женщины или на искусно обнаженную часть ее тела. Контур, деталь волнуют куда больше, чем целое» (Захаров 2008: 522).

Таким образом, как мы видим, что и Восток, и Запад по-прежнему оказывают свое огромное влияние на русскую литературу. Борис Акунин в своем цикле любит не только использовать экзотический восточный колорит и «викторианский» концепт «джентльмен», но и раскрывает перед читателем философские и эстетические категории иных культур.

С совершенно другой стороны раскрывается Фандорин в последней книге из этой серии «Черный город». Действия происходят в Баку, в начале 20 века.

В одном из приездов в Баку, Борис Акунин заявил, «Я съездил в Баку. По делу. Проверил, годится ли эта локация для фабулы следующего фандоринского романа» и решил, что «Ох, и побегаает-попрыгает у меня тут Эраст Петрович» (Акунин 2010:12). В своих заметках, он не удерживается также и от оценки Баку, если Москва – тетка, купчиха, а Санкт–Петербург – подпоручик, то Баку – «Девушка-полумесяцем-бровь-на-щечке-родинка». (Наджиева 2011:23).

«В чёрном-чёрном городе, на чёрной-чёрной улице...» Такой интригующей фразой заканчивается последняя, четырнадцатая книга Бориса Акунина из цикла об Эрасте Фандорине «Чёрный город». Время неумолимо движется вперёд и на страницах этого романа мы видим перед собой уже немолодого героя. Фандорину 58 лет. Исторический момент – начало первой мировой войной.

Революционеры, их доброжелатели и противники, полицейские всех рангов, артистический мир, в котором неожиданно обосновался хорошо нам известный <http://lenastory.ru/chitayu/56-bakunin-lyubovnik-smerti.html> Сенька – герой «Любовника Смерти» и богатейшие владельцы нефтяных вышек – роман, как всегда у Акунина, густо населён. Его действие происходит в Баку. Именно туда, в место важнейшего топливного ресурса страны, отправляется искать ловкого и неуловимого преступника Фандорин.

Хорошо показана атмосфера города Баку с его многонациональным населением, бизнесом нефтедобытчиков, происками революционеров. И кругом витает запах и цвет местного чёрного золота.

Фандорин, несмотря на немолодой возраст, все так же чрезвычайно ловок, подвижен, и постоянно тренируется.

Как всегда наш герой умен и осторожен, всё понимает, всё предвидит или, если и не предвидит, то потом быстро разбирается в хитросплетениях бакинской жизни. И везде разговор о нефти, о богатстве, о грядущей войне и революции.

Есть в романе необычайная женщина Саадат. Умница, просчитывает все ходы, предприимчивая, азартная, не знающая условностей в любви, смелая. Есть также Гасым, на первый взгляд глупый, неотесанный, неграмотный мужик, а на самом деле очень умный, хитрый и сильный противник.

Таким образом, как мы видим, что и Восток, и Запад по-прежнему оказывают свое огромное влияние на русскую литературу. Борис Акунин в своем цикле любит не только использовать экзотический восточный колорит и «викторианский» концепт «джентльмен», но также раскрывает перед читателем философские и эстетические категории иных культур.

Творчество Акунина – неисчерпаемый источник для изучения. Литературоведы и критики предлагают различные философские интер-претации

его творчества, на форумах поклонники Фандорина обмениваются информацией о найденных литературных параллелях, исследователи пишут объемные диссертации. Такой интерес к развлекательной литературе подчеркивает уникальный талант Бориса Акунина как выдающегося беллетриста XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- Акунин 2001:** *Интервью в газете «Известия»*. 24 декабря, 2001.
- Акунин 2008:** Акунин Б. *Алмазная колесница*. М.: Захаров, 2008.
- Акунин 2008:** Акунин Б. *Весь мир театр*. М.: Захаров, 2008.
- Акунин 2009:** Акунин Б. *Любовница смерти*. М.: Захаров, 2009.
- Акунин 2009:** Акунин Б. *Турецкий гамбит*. М.: Захаров, 2009.
- Акунин 2010:** Акунин Б. *Азавель*. М.: Захаров, 2010.
- Акунин 2010:** Акунин Б. «Изменение облика Баку – это переосмысление не простое, а волшебное» // www/1news/az/society/201111202184594.html
- Акунин 2011:** Акунин Б. *Смерть Ахиллеса*. М.: Захаров, 2011.
- Быков 2003:** Быков М. // [Электронный ресурс]. URL
- Данилкин 2000:** Данилкин Л // [Электронный ресурс]. URL
- Наджиева 2011:** Наджиева Ф.С. *Слабейшие успехи*. Ж. «Русский язык и литература в Азербайджане». № 3, 2011.
- Потанина 2006:** Потанина Н. *Англомания Б. Акунина: фактор успеха?* [Электронный ресурс].
- Ранчин 2004:** Ранчин А. // [Электронный ресурс].
- Русская... 2002:** *Русская литература XX века* под ред. Л.П. Кременцова. М.: 2002.
- Хейзинга 2011:** Хейзинга Й. *Человек играющий*. М.: 2011.
- Черняк 2004:** Черняк М.А. *Феномен массовой литературы XX века*. СПб.: Изд. РГПУ им. А.И.Герцена, 2004.

RŪTA BRŪZGIENĖ

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Western Culture Signs in J. Vaičiūnaitė's Poetry: a Musical Aspect

Judita Vaičiūnaitė (1937-2001)¹ is one of the most musical Lithuanian poetesses. In her creation, Vaičiūnaitė was one of the first ones to intercept the world of urban culture. Its lyrics merge the realia of the cultures of the Antique, GDL and West: images of history, literature, art and music, intercept the traditions of versification, canons. This vector of global world manifested in different par-

adigms of poetry musicality. The topic of the artikel is based and focused on the study of some of these aspects in the creation of the poetess. The reference is made on the comparative methodology and the works of Werner Wolf, Vita Česnulevičiūtė, Vladimir Karbusicky, Vytautas Kubilius et al.

Key words: poetry of Judita Vaičiūnaitė, images of world music culture, analogues of music forms and technics.

РУТА БРУЗГЕНЕ

Литва, Вильнюс,

Университет им. Миколаса Ромериса

Знаки западной культуры в поэзии Ю. Вайчюнайте: музыкальный аспект

О роли музыки в культуре. Прежде всего хотелось бы сказать несколько слов о важной роли музыки в мировой культуре. Можно перечислить целый ряд историков, искусствоведов, мифологов, психологов, музыковедов, начиная с Платона и заканчивая Карлом Густавом Юнгом и самыми современными теоретиками в области искусства и музыки – такими как Л. Майер, Л. Крамер, Г. Эрпф, В. Карбусицкий, Э. Тарасты и др., которые подчеркивают, что музыка проявляется не только как особая космическая творческая сила, как сущность духа эпохи, как динамика архетипического менталитета, как творческая основа структурирования литературного произведения или другого рода искусства (речь идет не только о временных искусствах). (Понятие архетипов мы понимаем как символические образы; как глубинную энергию текста, как форманты динамики и структуры текста, как тип создателя, как стилистическую стратегию музыкальной композиции.) Музыкальный семиотик Владимир Карбусицкий, работая над поиском изначальных видов форм, открывает шесть основополагающих модусов в музыке, соответствующих шести архетипическим универсальным принципам формообразования, которые он подробно характеризует в статье «Антропологические и природные универсалии в музыке» («Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik», 1997). Первый принцип, по его теории, есть нулевая начальная ситуация – тишина, хаос, бесформенное состояние (звучание примитивных инструментов, сделанных из природных материалов). Второй принцип (I форма) – это производство бесконечности, протяженность звуковых структур во времени; время течет, подчиняясь энергетическому принципу: повтор – вариация (это транс бесконечного повторения, поп-музыка, тема с вариациями). Третий

принцип (II форма) – это тектонический ряд, составленный по аддитивному принципу (пространства звука/тона), расширение (это эхо, элементарная имитация или гетерофония, канон, фугато, фуга). Четвертый принцип (III форма) – вращение с постоянным возвратом (танцевальная баллада, рондо). Пятый принцип (IV форма) – отправная точка – смешение – возвращение. Это симметрия ABA_1 , позднее сформулированная в гегелевской триаде как принцип тезиса – антитезиса (отрицания) – синтеза (отрицания отрицания): *Lied kaip* ABA_1 , форма сонаты – это трехчастная структура усложненного строения. Шестой принцип (V форма) опирается на мифологическую четырехчастность, которая, согласно К. Г. Юнгу, модифицируется на основополагающем уровне. В первой части ситуация онтологизируется и тематизируется в диалектическом сюжете, выражающем настоящее. Во второй медитирует беспокойство, страдание, прошлое. В третьей сплавиваются силы для борьбы со злом («категорийное» настоящее), а в последней проявляется начало утопического конца – сияющее будущее. На уровне культурной эволюции такая структура находит отражение в сонатном цикле.

Эти универсалии – основы музыкальной культуры, которая предполагает те или иные принципы структурирования формы, характерные для каждой эпохи (например, полифонические в эпоху барокко, сонатные при классицизме и т.п.). В прошлом они были более глобальными, а сейчас эти формообразующие универсалии словно теряют свою глобальность; в эпоху постмодернизма проявляется «смесь» разных формообразующих принципов, но универсальные принципы не «исчезают». Также и музыкальные модели, которые являются архетипическими динамическими структурами (двухчастная, трехчастная, рондо, вариации, четырехчастная), сейчас часто теряют свою популярность и формообразующую функцию, которая проявлялась и в поэтической архитектонике. В современной поэзии, как и в музыке, обнаруживаются пассионные формообразующие тенденции, экспериментальные искания, склонность к ризомным структурам и т.д. В современной литературе формообразующие тенденции часто основываются на импровизационности, импрессивности. В таких случаях и энергия слова (Эрнст Курт)* будто является носителем смысловой кинетической динамики и общего семантического музыкального звучания.

* Эрнст Курт (1886-1946) разработал своеобразную теорию музыкальной энергетики, которая акцентирует воздействие музыки на человеческую психику, анализирует процессы, происходящие на уровне подсознания. Согласно теории ученого, в музыке присутствует энергия трех видов: кинетическая (кроется в мелодике), ритмическая и потенциальная (в гармонии). Курт утвердил понятие музыкальной формы как динамической структуры. Его исследования оказали серьезное влияние на развитие науки психологии музыки.

Классификация связей музыки и литературы. Для более подробного изучения поэтического текста в аспектах музыкальной культуры вкратце напомним классический вариант классификации музыки и литературы, не углубляясь в современные аспекты понятий концепции интермедиальности. Это: 1. литература и музыка (вокальные жанры, профессиональные, фольклорные, бытовые, религиозные); 2. литература в музыке (программная музыка); 3. музыка в литературе: а) словесная музыка, так называемая *word music* (фоника, ритмика, метрика, синтаксически-интонационные структуры); б) вербальная музыка (музыкальные образы, попытка воссоздать музыкальные образы с помощью слов); в) аналоги музыкальных форм и техник (см. Брузгене: 2004, Вольф1999).

О музыкальности поэзии Вайчюнайте. Ю. Вайчюнайте – одна из наиболее музыкальных литовских поэтесс*, однако ее творчество с этой точки зрения исследовано пока недостаточно; можно упомянуть лишь наблюдения общего плана литературоведа Витаутаса Кубилиуса (Vytautas Kubilius), суждения Виктории Дауйотите (Viktorija Daujotytė), работы музыковеда Виты Чясулявичюте (Vita Česnulevičiūtė; некоторые наиболее интересные наблюдения этого исследователя мы и представим для рассмотрения). Как отмечает Янина Ришкуче (Janina Riškutė), Вайчюнайте обладала редким даром находить для своих переживаний подходящие культурные мотивы и сюжеты, она импровизировала с большой чуткостью и артистизмом. Интенсивный лирический процесс в творчестве поэтессы передается посредством однородной архитектоники и ритмики стихотворения, для нее характерны перепады настроения, движение подъема, поэтика модерна (Ришкуче 2010: 13).

Музыкальность лирики поэтессы можно анализировать в разных аспектах: с позиций развития общих музыкальных тенденций, образности, фоники, вербализации музыки, специфики музыкально-поэтических жанров, а также аналогов музыкальных форм и техники. Мировая музыкальная культура в поэзии Вайчюнайте перенимается посредством не только образов, но и внутренних универсальных структур, тем самым расширяя лексический уровень и отражая архетипические модели размышления – чувствования.

* Сборники стихов Юдиты Вайчюнайте: «Весенние акварели» (1960), «Как молодое вино» (1962), «Через солнечный глобус» (1964), «Флюгеры» (1966), «Под северными гербами» (1968), «Повторы» (1971), «Солнце странников» (1974), «В месяц незабудок» (1977), «Одуванчики на тротуаре» (1980), «Скрипка» (1984), «Зимний дождь» (1987), «Часы теней» (1990), «Серый северный дом» (1994), «Венки матери-земли» (1995), «Свет старой картины» (1998), «Облачная арка» (2000). Творчество Вайчюнайте удостоено Государственной премии (1986), премии Балтийской ассамблеи (1996), сборники ее стихов изданы в Норвегии и США.

В так называемой вербальной музыке ее стихов мы находим множество знаков музыкальной среды: это и слова, и образы (скрипка, мелодия, аккорд, флейта, квартет, песнопение, литания, fuga, Шопен, Этюды op. 10, разные тональности: as-moll, C-dur, музыкальные термины: *Allegro sempre legato* и т.д.). На уровне литовской культурной самобытности эти музыкальные образы являются носителями мировой культуры.

На уровне словесной музыки (*word music*), кроме типичных способов инструментовки, проявляются и универсальные формообразующие принципы, например, аддитивный (на котором основываются имитация, fuga, полифония). Остинатные, или звуковые, структуры создают эффект органного пункта (бассо остинато или остинатное сопрано).

... **bet** maudosi laumės prie seno vandens malūno, /... **но** купаются
ведьмы у старой водяной мельницы

bet purslai užtykšta ant liepto, jau tuščio ir liūdnio, / **но** брызги
летят на мостки, уже пустые и печальные,

bet laumžirgiai mirga virš neužmirštuolių ir lūgnių, / **но** стрекозы
мелькают над незабудками и кувшинками,

bet sieloje gimsta iš spindesio, iš mėlynumo / **но** в душе рождается
из сияния, из синевы

tremties vaizdinys – šniokštimas rūkų malūno... / образ изгнания –
рокот туманной мельницы...

(«Es-dur. Allegretto», из «Пыльное каунасское солнце», стр. 35)

Такое явление – это пример и инструментовки, и музыкальной техники, которая как бы способствует формированию анафорического начала.

Как структуру, сформировавшуюся на основе аддитивного (полифонического принципа), мы можем воспринимать музыкальное производное *cantus firmus* (*кантус фирмус*). *Cantus firmus* (лат.) – постоянное пение, исполнение неизменной мелодии, определенная мелодическая структура, основа многоголосного музыкального произведения. В произведениях *cantus firmus* используется разными голосами, часто базируется на хоральной или всемирно известной мелодии (например, мотив «Dieas igea») (Мелкуте 2000: I: 228). В данном стихотворении слово «asiūkliai» («хвощи») как бы и есть проявление *cantus firmus* (Чяснулявичюте 2012: 69):

Asiūkliai, / Хвощи,

Pasiutusi saulė. Skardžiu **asiūkliai**. / Бешеное солнце. Хвощи
обрывов.

Suklykia / Вскрикивают

Nutolstantys pustuščiai **garlaiviai** upėj / Уходящие полупустые
пароходы на реке.

Asiūkliai. / Хвоци.

Galvotrūkščíais krintančios žalios sūpuoklės. / Стремглав
падающие зеленые качели.

Asiūkliai. Aistra. Atskalūniškas aukštis, / Хвоци. Стрась.
Уединенная высота,

kurį tu pasiūlei. / которую ты предложил.

Asiūkliai. / Хвоци.

(«Хвоци», стр. 177)

В поэзии Вайчюнайте можно найти структуры, аналогичные форме фуги. В таких стихотворениях должны звучать как будто два самостоятельных голоса, которые бы создали впечатление одновременного звучания. В лирике поэтессы обнаруживаются такие попытки («Три фуги»), в которых проявляется также и *cantus firmus*.

raudona benzino kolonėlė – aš noriu prie jos sustoti,
красная бензоколонка – я хочу возле нее остановиться,
paklaudyti, kaip į baką teka benzinas, kaip švilpauja šoferiai...
послушать, как в бак течет бензин, как насвистывают
шоферы...

raudona paryčio saulė pakyla virš pilko plento
красное рассветное солнце поднимается над серым шоссе
tarytum didžiulis skaidrus semaforas _ išdrįskite, drąsiausi...
будто огромный прозрачный семафор – осмелитесь,
смельчаки...

Raudonom dainuojančiom dulkėm sugūra asfalte saulė,
Красной поющей пылью крошится на асфальте солнце,
ir per lūžtantį nemigos bortą užplūsta išaušus diena. [...]
и через ломающийся борт бессонницы хлынул наступающий
день. [...]

(«Красное-красное», стр. 34).

Вокальные жанры. Отдельным разделом связей музыки и поэзии являются традиционные общие вокальные жанры, один из которых – литания (церковное песнопение). Литания – это самобытное литургическое произведение, содержащее множество обращений, обычно взятых из Библии (форма АВ или АА). Вайчюнайте любит этот жанр и использует форму литании, чтобы для возвысить Марию Магдалину до святой (стихотворение «Налет»). В стихотворении-литании Вайчюнайте «Вероника» создается двусмысленность, так как вероника – это и святая Вероника, и скромный цветок, имеющий согласно ботаническому словарю порядка 250 -300

разновидностей, а в Литве произрастает около 21. Такая возможность двусмысленной интерпретации образа вероники очень характерна для литовского менталитета, в котором совмещаются христианство, менталитет носителя тысячелетней аграрной культуры и языческого отношения к природе как к святыне.

Veronika žydi. / *Вероника цветет.*

(Sužyra pro varnas vanduo.) / *(Искрится вода сквозь ворон.)*

Ir tvoros – vargonai. / *И заборы – органы.*

Veronika žydi. / *Вероника цветет.*

(Žydra šiukšlynuose ir dykvietėse.) / *(Голубая на свалках и
пустырях.)*

Iš vaivorykštės / *Из радуги*

Iškrinta šilti lašai: / *Выпадают теплые капли:*

– Šlaitų veronika, / *Вероника косогоров.*

pūdymų veronika, / *вероника полей,*

pelkių veronika. / *вероника болот,*

šaltinių veronika, / *вероника родников,*

pavasario veronika, / *вероника весны,*

blizgančioji veronika, / *сверкающая вероника,*

laukine rasota veronika, / *дикая вероника в росе,*

verk už mane. / *плачь по мне.*

(«Вероника», стр. 172-173)

Последняя просьба «плачь по мне» – это обращение, наполненное не столько языческим мировоззрением, сколько христианским милосердием, покаянием. Семантику жанра литании также можно истолковать как универсальный христианский жанр, который опирается на универсальный формообразующий принцип – оклика и ответа – и не слишком поддается тенденциям модернизации в глобальную эпоху. Постоянство повторяемых обращений не только создает медитативное впечатление наряду с неизменным вращением при возвращении, но и переводит читателя в медитацию сакральной вечности. Созвучие жанра литании и медитативная повторяемость обращения как характерного начала древнеязыческих времен в контексте универсальных музыкальных принципов удваивают духовную мощь стихотворения. Этот образец является хорошей основой для выявления проблемы универсалий – музыкальных, религиозных в аспектах мировой и национальной культуры – как возможное решение проблем национальной культуры в рамках мировой культуры.

О некоторых аспектах фольклоризации поэзии. Хотя для творчества Вайчюнайте фольклоризация не является характерной чертой, однако в

ее стихах обнаруживаются интересные примеры некоторых фольклорных явлений. Основными способами фольклоризации считаются стилизация, цитирование, психологическая интерпретация фольклорного материала. Интересно, что в поэзии Вайчюнайте можно найти стихотворения, основанные не только на национальной фольклорной стилистике или жанрах (формульные песни), но и на испанских песнях, например, канте хондо (*cante jondo, cante hondo*) (Чяснулявичюте. 2012: 91). Канте хондо – это вид фламенко, для которого характерны эмоциональность, драматичность, контрасты, мелодии широкого диапазона, изменяющаяся ритмика (Якутавичюте: 2000: I: 401-402). Это один из старинных испанских жанров, берущий истоки в Андалузии. Канте хондо переводится как «глубокое пение» – это можно трактовать и как архаическое пение (этот жанр формировался в II–XI вв. под влиянием старинной византийской литургической и мавританской музыки и цыганской манеры исполнения), свойственное Андалузии, и как суровое драматическое пение. Характерный пример – *сигурия*: цыганское песнопение, самобытная песня-жалоба, причитание, в тексте которой выражается глубокая печаль, трагическая скорбь. Это медленное песнопение-танец в исполнении певца и гитариста. Считается, что в традиции исполнения канте хондо есть какая-то тайна, доступная только избранным. В этом жанре исполнители часто проникают до так называемых черных звуков (Мячкаускас-Мяшкела 1998: 16), а там, где черные звуки, начинается власть дуэнде (*duende*). Во всей Андалузии говорят о дуэнде и всегда безошибочно чувствуют, где проявляется этот демонический дух – в живом поэтическом слове, в пение, танце, или корриде. Как пишет Сергей Эйзенштейн, «первое, что поражает впервые слушающего канте хондо, – это необычайная простота певца и аккомпанирующего ему гитариста. Никакой театральности и никакой искусственности. Лица их бесстрастны, и подчас кажется, что всякая сознательность покинула их взоры, лишённые всякого выражения. Но под этим покровом остывшей лавы кипит затаенный огонь. В кульминационный момент выражения чувств внезапно из груди певца к его горлу подкатывает порыв такой силы и страсти, что кажется, вот-вот лопнут голосовые связки, и в модуляциях, протяжных и напряженных, как агония, певец изливает порыв своей страсти до тех пор, покуда аудитория не может себя более сдерживать и раздражается криками восторга...» (Эйзенштейн 1964: 210). Канте хондо у Вайчюнайте напоминает солеа (*solea*), которые исполняют одинокие женщины под аккомпанемент гитары. Строфы солеа имеют 3-4 строки, песня заканчивается мажором, мелодика пятитоновая, наполнена микротонами и мелизмами. По утверждению ученого, композиционный принцип и ощущение духа канте хондо свидетельствуют об импликациях испанской народной песни (Чяснулявичюте 2012: 98).

O gitara! O gitara – / O, gitara! O, gitara –
girta palēpiņ saule... / *пьяное солнце чердаков...*
Dabar būtis – tokia tikra / *Бытие сейчас настолько истинно,*
Kaip Hamletas su kaukole. / *Как Гамлет с черепом.*

O gitara! O gitara – / O, gitara! O, gitara –
auksinis saulės lakas... / *золотой солнечный лак...*
Dabar melodija – tyra. / *Теперь мелодия – чиста.*
Vingrus – šviesos latakas. / *Причудлив желоб света.*

O gitara! O gitara – / O, gitara! O, gitara –
iš įžūlaus mažoro!.. / *из дерзкого мажора!..*
Tave suplėšys ta aistra, / *Тебя разорвет эта страсть,*
Nutilk! Per maža oro... / *Умолкни! Не хватает воздуха...*
(«Солнце. Мажор», стр. 238)

Это лишь несколько пунктирных замечок о некоторых аспектах музыкальности поэзии Вайчюнайте, однако и они наглядно свидетельствуют о том, что поэтесса интересовалась музыкой и что в ее произведениях прослеживались не только сознательные музыкальные аллюзии, но и обнаруживались подсознательные творческие проявления аналогов музыкальных моделей и техник. Это также является одним из свидетельств того, что общие музыкальные принципы и универсалии являются фундаментальными для всех культурных эпох.

Обобщение

1. Универсальные онтологические формообразующие принципы и архетипические музыкальные модели проявляются во всех культурных эпохах, однако часто некоторые из них в данную конкретную культурную эпоху доминируют (в период Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма предпочтение получают разные универсальные формообразующие принципы).

2. Глубинные творческие музыкальные, архетипические слои остаются неизменными, они постоянны в условиях как культурной глобализации, так и модернизации. Поэтому можно утверждать, что архетипические ментальные структуры и модели формы основаны на антропологических и природных универсалиях, выражают измерение вечных ценностей.

3. Слияние в поэзии национального менталитета и глубинных архетипических структур, так же как древних и классических музыкальных

европейских жанров, противостоит поверхностным тенденциям глобализации культур, проявляющимся как массовая культура, и становится одной из основ эстетической ценности художественного творчества.

4. Поэзии Ю. Вайчюнайте свойственна особая музыкальность, где проявляются не только музыкальные образы, трансформации европейских профессиональных и религиозных жанров, аналоги музыкальной техники и архетипических моделей, но также и самобытные имитации фольклорных жанров других стран.

ЛИТЕРАТУРА:

Брузгене 2004: Brūzgienė, Rūta. *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.

Вайчюнайте 2005: Vaičiūnaitė, Judita. *Raštai*, t.1. Vilnius: Gimtasis žodis, 2005.

Вольф 1999: Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.

Карбусицкий 1997: Karbusickis, Vladimiras. „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“, in: *Baltos lankos*, Nr. 9. Vilnius: Baltos lankos, 1997.

Кац 1997: Кац, Борис. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. Санкт-Петербург: Композитор, 1997.

Мелкуте 2000: Mielkutė, Rūta. *Cantus firmus*. In: *Muzikos enciklopedija*, t. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000.

Мячкаускас-Мяшкела 1998: Meškauskas – Meškėla, Juozas. *Federico Garsia Lorca*. In: *Federico Garsia Lorca. Liūdniausias džiaugsmas*. Vilnius: Vyturis, 1998.

Ришкute 2010: Riškutė, Janina. *Jausmo poezija*. In: *Judita Vaičiūnaitė. Kristalas*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2010.

Чясулявичюте 2012: Česnulevičiūtė, Vita. *Muzikos komponavimo principų analogijos XX a. lietuvių poezijoje*. Disertacija. Vilnius: LMTA, 2012.

Эйзенштейн 1964: Эйзенштейн, Сергей. *Избранные произведения в 6 томах*. Т. 2. Москва: Искусство, 1964.

Якутавичюте 2000: Jakutavičiūtė, Rasa. *Flaminkas*. In: *Muzikos enciklopedija*, t. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000.

IA ZUMBULIDZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State Universiti

“Generation “P” V. Pelevin’s Novel as Reflection of Evolution of Generational Texts of the World Literature in the Russian Postmodernism

The generational perspective is one of key questions of the modern world literary process put in a context of search of “the new hero” literatures of the last third of the XX century. In this regard the judgment of a contribution of Victor Pelevin in modern literary process deserves attention. It is possible to estimate specifics of generational problems at Pelevin only having left in a wide context of modern western literature. Considering heroes of novels of V. Pelevin’s “Generation “P”” as generalized characters, is obviously possible to leave in wider context and to track the general and original constants of generational ideology as actual plan of the Russian and western literature of such an epoch.

Key words: new hero, postmodernism, Victor Pelevin, generational ideology.

И.Г.ЗУМБУЛИДZE

Грузия,Кутаиси,

ГУАЦ

Роман В. Пелевина «Generation “П”» как отражение эволюции поколенческих текстов мировой литературы в русском постмодернизме

Поколенческая проблематика является одним из ключевых вопросов современного мирового литературного процесса, поставленного в контексте поиска «нового героя» литературы последней трети XX века. В рамках изучения актуальной проблемы осознания поколенческой идентичности, поколенческой структуры и процессов, формирующих поколенческое сознание, художественная литература предлагает альтернативный способ восприятия указанной проблематики, одновременно расширяя общекультурный контекст последней.

Осмысление и варианты решения проблемы поколения на современном этапе ее научной эволюции качественно отличается от предыдущего периода, что связано с коренной перестройкой мышления в процессе

перехода к постиндустриальной цивилизации, в частности, – перехода от модернистского к постмодернистскому мировидению.

Как отмечает К.Кузнецов, литература конца XX века, в отличие от предшествующей эпохи, в которой «пружина» поколенческой проблематики представляла собой отчуждение человека от общества в результате символического бунта из-за его (общества) несоответствия идеальному конструкту в сознании героя, предлагает иной способ понимания проблемы поколения. Он заключается в том, что герой, как хранитель аксиологической базы поколения, ответственный за получение и декодирование информации предшествующего поколения, на самом деле ни за что не отвечает и создает собственную реальность на основе порожденных им же иллюзорных ассоциаций (Кузнецов 2008: 45).

Если эстетика предшествующих периодов на первый план выносит образы «лишнего» и «потерянного» человека, которые противопоставляют себя массовому сознанию, недовольны установившемся порядком, литература конца XX века меняет восприятие поколенческой парадигмы.

Проблема поколений была всегда актуальной для русской литературы, являясь объектом настойчивого интереса писателей, особенно в переходные исторические периоды развития общества. В современную литературу приходит новый тип героя, с новой идеологической базой, с новой морально-нравственной позицией. «Поколенческая проза» подвергается значительной трансформации.

Как отмечает А. Помялов, для того, чтобы получить ясное представление об основной структуре поколений, необходимо уяснить специфические возможности индивидов, составляющих одно поколение. Для объяснения специфики поколения А.Помялов обращается к Мангейму, который вводит понятие «местоположение», понимая под ним общность места одного поколения в социальной структуре общества (Мангейм 1999: 128). Исследователь делает вывод о том, что «поколение» представляет собой не более чем особый тип тождественности местонахождения в историко-социальном процессе «возрастных групп» (Помялов 2010: 17).

В конце XX начале XXI века писатели особо акцентируют внимание на образе формирующегося поколения, психологии индивида и толпы, личности и государства. Литература постмодернизма носит принципиально экспериментальный характер. С одной стороны, для нее характерна переинтерпретация и объективный анализ прошлого исторического опыта, с другой, активно исследуется зарождающееся пространство особого мышления, характерного для нового поколения, новой реальности, которая воспринимается как трагикомический театр, гротескная самопародия, абсурд. Такой подход к изучению современной действительности характерен

для произведений В. Пелевина, Т. Толстой, В. Сорокина, А. Парщикова, Л. Рубинштейна, и др.

То, что «поколенческая» тематика становится наиболее востребованной в постмодернизме, специфическом литературном направлении конца века, связано с глобальными изменениями в общественной жизни на рубеже 90-х годов XX века. В этой связи заслуживает внимания осмысление вклада Виктора Пелевина в современный литературный процесс. По мнению П. Басинского, творчество Виктора Пелевина – «знаковое явление в современной литературе ... из «сегодняшних новейших» Пелевин в наибольшей степени имеет право претендовать на роль если не «властителя дум», «то все-таки литературного лидера для своей доли читательского пирога» (Басинский 1997: 16). Форма и содержание произведений В. Пелевина отличаются настолько яркой индивидуальностью, что позволяют без труда опознать его стиль и манеру в многокрасочной палитре современной русской литературы.

Творчество Пелевина достаточно широко рассматривается в исследованиях, посвященных современной русской литературе. О нем написаны статьи, рецензии, диссертационные труды. Его произведения вызвали многочисленные и самые разноречивые отклики. Роман В. Пелевина «Generation “П”», вскрывающий характерные черты «нового героя» поколения стал одним из первых произведений современной русской литературы, в которых в атмосфере ирреальности, абсурдности окружающего мира, создавалось само пространство «нового героя». Этот роман вызвал особенно высокий читательский интерес и по этой причине – максимальное количество публикаций в периодике. И. Роднянская, С. Костырко, А. Ройфе отстаивали достоинства этого произведения В. Пелевина, указывали на его новаторство как причину отторжения большинством критиков. В целом лишь в самое последнее время начала формироваться тенденция основательного осмысления вклада В. Пелевина в современный литературный процесс. Работы, касающиеся его творчества, по-прежнему сводятся в основном к критическим публикациям в периодике, но появляются – пусть недостаточно полные – обзоры в исследованиях, посвященных современной русской литературе.

В. Пелевин является ярчайшим представителем русского литературного постмодернизма. В своем творчестве он поднимает «вечные» вопросы. Писатель стремится понять, что такое человек, его душа, сознание, мир, жизнь? Ключевым составляющим художественной концепции писателя и средством выражения главной идеи является герой.

Сам Пелевин в интервью Gazeta.Ru на вопрос о том, кто сегодня новый герой, отвечает совершенно определенно: «У меня есть подозрение, что

на уровне сути в России вообще ничего никогда не меняется. Происходит нечто другое _ к вам в гости постоянно приходит один и тот же мелкий бес, который наряжается то комиссаром, то коммивояжером, то бандитом, то эфэсбэшником. Главная задача этого мелкого беса в том, чтобы запудрить вам мозги, заставить поверить, что меняются полюса, в то время как меняются только его наряды. С этой точки зрения история России это просто история моды, о том как поменялась эта мода и как выглядит костюм нового героя ...» (Пелевин 2003: 5).

Оценить специфику поколенческих проблем у Пелевина можно только выйдя в широкий контекст современной западной литературы. В рамках пост-индустриального сознания появилось и новое восприятие поколения. Альтернативную трактовку феномена дает современный американский философ и социолог Э. Тоффлер , утверждающий, что категории, понятия и состояния, характерные для эпохи индустриализма изжили себя, основные институты разрушены, поэтому «новому герою» в данной ситуации необходимо разработать адекватные институциональные принципы и переосмыслить категории реальности, так как прежние понятия общности, массификации, централизации и синхронизации не могут быть применимы в условиях постиндустриального восприятия действительности (Тоффлер 2004: 115).

Проблема творчества и поиска себя как собственного «Я» в этом мире, или индивидуации, по К. Г. Юнгу _ всегда интересовала писателей и литературу в целом. Роман В. Пелевина «Generation “П”» обозначает ключевые категории нового поколения, дает ему название и свою трактовку миссии этого поколения, которая заключается в попытке учредить свои правила игры, научиться самим и научить своих детей играть по этим правилам.

Роман Пелевина полностью сосредоточен на современности, в нем четко определяются особенности мировоззрения нового поколения. Писатель исследует сознание современного человека, причем в поле его зрения не столько объект воздействия, сколько те, кто участвует в формировании взглядов и представлений «массы» – создатели рекламы, организаторы политических и любых других агитационных репортажей. Анализируя взаимоотношения личности и общества в различные эпохи существования, Виктор Пелевин ярко демонстрирует смену жизненных целей, резкое изменение аксиологических концептов (от жертвенного подчинения идеологическим установкам страны “победившего социализма” до тотальной вседозволенности и поклонения культу “западно-демократического” идеала, воплощенному в преуспевающем бизнесмене). Показывая распад и гибель духовного в человеке, автор “Generation ‘П’” вскрывает и резко обнажает

иллюзию стабильности и процветания человека в мире рекламных симулякров, показывает страшную человеческую растерянность, одиночество, опустошенность и бессмысленность существования.

В центре внимания писателя история, типичная для сегодняшней ситуации в стране: профессия главного героя, Вавилена Татарского, окончившего Литинститут, оказывается невостребованной, а когда он решил сменить ее и довольствоваться переводами с языков народов СССР, «... произошло одно существенной для его будущего событие: СССР, который начали обновлять и улучшать примерно тогда же, когда Татарский решил сменить профессию, улучшился настолько, что перестал существовать (если государство способно попасть в нирвану, это был как раз такой случай). Поэтому ни о каких переводах с языков народов СССР больше не могло быть и речи» (Пелевин 2003: 26). Он становится тружеником рекламы – сначала копирайтером, затем «криэйтором», т.е. разработчиком рекламных клипов, затем творцом телевизионной реальности, замещающей реальность окружающую, деятелем рекламного бизнеса.

По мнению К.Кузнецова, «...герой Пелевина стремится реализовать свою активную жизненную позицию. Но целенаправленное отрицание истории привело к тому, что бунтовать ему уже не с кем, вместе с Советским Союзом исчезла актуальность противопоставлений. Тотальная социальная имитация, смена ролей, масок приводит к стиранию индивидуальности. Пелевинский герой занимается обыденной имитацией чувств, ценностей, индивидуальности и, наконец, самой реальности (Кузнецов 2008: 53).

Основой постсоветского общества в романе является поколение переходного периода, т.е. поколение, обладающее чертами предшествующего и приходящего на смену. Поколение неоднородно по своей структуре – это, с одной стороны, советское поколение 50-60-х, которое пытается найти место своим идеалам в новой действительности: «Отец Татарского, видимо, легко мог представить себе верного ленинца, благодарно постигающего над вольной аксеновской страницей, что марксизм изначально стоял за свободную любовь, или помешанного на джазе эстета, которого особо протяжная рулада саксофона заставить вдруг понять, что коммунизм победит. Но таков был не только отец Татарского, – таким было все советское поколение пятидесятых и шестидесятых, подарившее миру самодельную песню и кончившее в черную пустоту космоса первым спутником – четыреххвостым сперматозоидом так и не наступившего будущего» (Пелевин 2003: 12); и с другой стороны, «новые русские» – люди, которые на волне происходивших в стране перемен ухитрились заработать достаточно большие деньги на весьма сомнительных операциях, часто преступным путем. Именно в этих персонажах типизируются пороки современного общества, в котором нет больше места культуре, морали,

науке, милосердию, зато процветают и приветствуются жестокость, насилие и эгоизм, распространено взяточничество, но нет места чувству патриотизма и любви к Родине. На первый взгляд кажется, что последние – а каждый из них успел вовремя занять выгодную нишу на современном рынке – обладают нешуточной силой. Однако по ходу повествования складывается впечатление о марионеточном характере этой силы, ее временности – до прихода на то же место более удачливого, более криминального деятеля.

Постмодернисты фиксируют изменения в мире и человеке, посредством смешения разных объектов и предметов действительности. Пелевин обозначает время выхода на сцену своего «Generation “П”» как «историческую победу красного над красным», то есть мы можем утверждать, что автора интересуют не внешние изменения картины мира, а внутренняя сущность происходящих событий – изменение психологии человека, приводящее к потере каких-либо целей существования, моральных ценностей («вечность исчезла»), что выражено в пространстве как размывание границ между несочетаемыми объектами, соединение антонимических понятий во всех плоскостях существования героя. «Во всем царила странноватая неопределенность. <...> Этот мир был очень странным. Внешне он изменился мало – разве что на улицах стало больше нищих, а все вокруг – дома, деревья, скамейки на улицах – вокруг как-то сразу постарело и опустилось.... По телевизору между тем показывали те же самые хари, от которых всех тошнило последние двадцать лет. Теперь они говорили точь-в-точь то самое, за что раньше сажали других, только были гораздо смелее, тверже и радикальнее. Татарский часто представлял себе Германию сорок шестого года, где доктор Геббельс истерически орет по радио о пропасти, в которую фашизм увлек нацию, бывший комендант Освенцима возглавляет комиссию по отлову нацистских преступников, генералы СС просто и доходчиво говорят о либеральных ценностях, а возглавляет всю лавочку прозревший наконец гауляйтер Восточной Пруссии» (Пелевин 2003: 18).

Герои романа «Generation “П”», которые якобы свободны в своих действиях и мыслях, на самом деле вынуждены подчиняться денежным законам бизнеса. Не случайно в диалогах персонажей неоднократно возникает мотив денег. «Свобода», по Пелевину, трансформировалась в еще большее рабство, приобрела чудовищные формы, привела к потере духовности. Автора интересует внутренняя сущность происходящих событий – изменение психологии человека, приводящее к потере каких-либо целей существования, утрате моральных ценностей. Пелевин в своем романе показал иллюзорность процветания в мире, где гибель духовности приводит к страшной опустошенности, растерянности и бессмысленности человеческой жизни.

Вавилен Татарский выступает как знак своего поколения, он не герой (в классическом понимании литературоведения), а образ-плакат, растворенный в типическом содержании. Это человек, не имеющий своего лица (где-то 27 лет, нет портрета и т.д.), он изначально виртуален. Поэтому герои в романе обретают свое лицо, лишь при «обретении вещей», то есть характеристику героя Пелевин заменяет на список предметов, тем самым, подтверждая свою идею о том, что главная черта современной онтологии – виртуализация. Происходит потеря человеческого «Я», превращение индивида в сеть симулякров – модель, где происходит окончательная замена духовных ценностей материальными. Вслед за физической, по меткому определению Льва Рубинштейна «телесной или оболочной виртуальностью», наступает виртуальность духовная. «На следующий день Морковин приехал к Татарскому домой рано. Он привез с собой большой полиэтиленовый пакет ярко-жёлтого цвета. В пакете был бордовый пиджак из материала, похожего на шинельное сукно. На его нагрудном кармане посверкивал сложный герб, напоминающий эмблему с пачки «Мальборо». Морковин сказал, что этот пиджак – клубный. Татарский не понял, но послушно надел. Ещё Морковин достал из пакета пижонский блокнот в кожаной обложке, невероятно толстую ручку с надписью «Zoom» и пейджер – тогда они только появились в Москве» (Пелевин 2003:67). Именно такой вид («клубный») и позволяет человеку войти в новую виртуальную реальность, а, следовательно, окончательно заменить все различия между людьми набором вещей, марок и брендов.

В романе Виктора Пелевина прослеживается характерное для литературы постмодернизма тройственное деление персонажей. Поэтому, следует признать, что основным структурным элементом романа является троица. Ее образуют соотношение трех групп персонажей с образом главного героя произведения Вавилен Татарский. Пугин и Ханин, Малюта и Бло, Гиреев и Азадовский, по большому счету, являются лишь состояниями психики Татарского. Части его личности ведут между собой диалог. Герой временно выбирает одно из оппозиционных состояний, но только для того, чтобы затем преодолеть оба. Таким образом, поколение переходного периода – это поколение, утратившее мироощущение предыдущей эпохи и еще не обретшее черты наступающей. Оно ассимилирует в себе черты обеих, но лишь на поверхностном уровне, заменяя идеологическую основу сугубо материальной. По мнению писателя, в переходную эпоху не может быть индивидуальностей, на авансцену истории выходят однотипные люди-функции вроде Вавилена Татарского.

Следовательно, автор может с присущей всем постмодернистам иронией перейти от объяснения что такое «Generation «П» к его определению, к выводу символа эпохи и поколения в целом: «Если вдуматься, уже тогда

можно было понять, что дело не в пепси-коле, а в деньгах, с которыми она прямо связывалась. ... Для нас важно только то, что окончательным символом поколения «П» стала обезьяна на джипе» (Пелевин 2003:14).

Раскрывая в своем романе характерные черты «нового героя» поколения, В.Пелевин преподносит своих персонажей не как героев (в классическом понимании литературоведения), а как образы-плакаты, растворенные в типическом содержании.

Рассматривая героев романов В. Пелевина «Generation “П”» как собирательные образы, представляется возможным выйти в более широкий контекст и проследить общие и оригинальные константы поколенческой идеологии как актуального плана русской и западной литературы эпохи «порубежья».

ЛИТЕРАТУРА

Басинский 1997: Басинский П. Новые беллетристы // *Литературная газета*. № 22, 1997.

Кузнецов 2008: Кузнецов К. *Доминанты поколенческой проблематики современной русской литературы: на материале романа «Generation П» В. Пелевина в актуальном контексте “Generation Икс” Д. Коупленда*. Вологда: 2008.

Мангейм 1999: Мангейм К. *Очерки социологии знания*. М.: 1999.

Пелевин: Пелевин В. *История России это просто история моды*. Gazeta.Ru 2сент.2003. <http://pelevin.nov.ru/interview/o-gaz/1/html>

Пелевин 2003: Пелевин В. *Generation «П»*. М.: 2003.

Помялов 2010: Помялов А. *Образ поколения переходного периода в романе Виктора Пелевина «Generation «П» //Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*. № 6, 2010.

Тоффлер 2004: Тоффлер Э. *Третья волна: Пер. с англ.*. М.: 2004.

VIKTORIA IVANENKO

Ukraine, Kiev

Kiev National Linguistic University

Post-devolution Scottish Writing and Identity: from Parochialism to Cosmopolitanism

In the last quarter of the 20th century Scottish literature and Scottish literary criticism were deeply rooted in the paradigm of nationhood. Devolutionary Scottish writing (produced and published between the referenda of 1979 and 1997) was highly political and perceived as successful as it stated some “case for Scotland.”

In post-devolution times a significant part of Scottish writers and literary critics make a radical turn in re-discovering and re-constituting the aesthetic bases for the so-called new, post-devolution Scottish writing, identity, and culture. In the light of powerful global critical shift in humanities as postcolonial, feminist, gender studies champion the cultural authenticity of the fragmented, marginalized, open to compromise and negotiation identity over the wholesome and self-contained one, post-devolutionary Scottish writing becomes free to conceive of itself in broader terms, with reference to other cultures. The article explores some specific mechanisms of how Scottish literary identity shifts from parochialism to cosmopolitanism and starts representing itself as a part of vibrant network of interdependent cultural contexts.

Key words: *imagination, identity, globalism, parochialism, devolutionary writing, post-devolution writing.*

And I couldn't move because I'm a Scottish writer.
I don't mean that it's a betrayal to write elsewhere.
I think it might have been in my case, but that's not
what I'm saying. The fact is that, disconnected from Scotland,
I find that I don't have much to write about.
Scotland was my way in.
(A.L. Kennedy)

Imre Szeman in his article "Imagining the Future: Globalization, Postmodernism and Criticism" claims that "what genuinely is lacking today is the imaginative vocabulary and narrative resources through which it might not only be possible to challenge the dominant narrative of globalization, but to articulate alternative modes of understanding those processes that have come to shape the present – and the future." (Szeman: 19)

Imagination seems to become the key-concept in understanding, interpreting, and fighting globalization as a self-righteous discourse "sealing off the future through the assertion of a present that cannot be gainsaid" (Szeman: 14). It is also made clear that imagination seems to designate the place of humanities (and literary studies in particular) in relation to the dominant narrative of globalization. Imagination is called to re-think contemporary identities within the context of globalization and give them new meaning as well as offer them new future. Imre Szeman claims that the discourse of globalization in itself is anti-imaginative and

anti-metaphoric, for what could be less imaginative than re-distribution of global capital and unification of commodities around the world? The article points out to the fact that it is the task of humanities and literary criticism (in the first place) to reshape the modes of being, understanding and thinking within the context of globalization to provide different future for humanity, identity, and literary studies themselves.

However, we should ask a question here: to what extent imagination itself helps constructing the discourse of globalization, and to what extent imagination could not only oppose it, but also succumb to it, creating global identities in the imaginative narratives that literary criticism calls “fiction”. To what extent imagination builds up the national as well as the global, and how fictions help this process. The answers to these questions will probably help us rethink the role of imagination and imaginative vocabulary in the dominant narrative of globalization. We’ll try to find these answers in regard to the particular “case of Scotland”.

The failure of the first referendum on national self-rule in 1979 in Scotland led to the explosion of creativity in Scottish literature. This was often interpreted as the direct response to the defeat of Scottish national ambitions and the desire to reconstruct Scotland imaginatively. Scottish imaginative writing turns into vehicle of self-representation. As Liam McIlvanney has observed, “by the time the Parliament arrived [in 1999] a revival in Scottish fiction was long underway... Without waiting for politicians, Scottish novelists had written themselves out of despair” (McIlvanney 2002: 183). This period of literature between two referenda – the failed one in 1979 and the successful one in 1999 – is called “devolutionary Scottish writing”. In this time the major writers like James Kelman, Alasdair Gray, Liz Lochhed use their imaginative power to oppose to Thatcherism and rethink Scottish identity and nationhood at the end of the 20th century. This politically informed writing becomes the subject of literary criticism only when it states some “case for Scotland”. The so-called “Scottishness” becomes a distinctive feature and a trademark for all the spheres of literary process in Scotland during 1980s and 1990s. In this case, imagination plays major part in building up the feeling of nationhood. It also performs the “prescriptional” function, as imagination here prescribes what should be written to contribute to the political awareness and national consciousness of Scots. As Robert Crawford puts it, “Scottish disenfranchisement extended far beyond party politics. It became a state of mind, an accent of imagination which might be a trap as well as a source of energy” (Crawford 2009: 658). The more marginal Scottish people felt towards Westminster government, the more outcast and marginal voices are placed at the center of devolutionary Scottish writing.

The real master of marginal characters, who have the fleur of prominent local class distinctions, is James Kelman. Kelman’s prose is mostly about entrapment

and control that is a perfect mirror of Scottish-English relationships in the epoch of Thatcherism. What sets his prose apart in imagining Scottish identity is the use of the Glaswegian working-class vernacular. Scots is the linguistic identity that allows Scottish literature to keep its separate pace in the mainstream of British literary process. Thus, Kelman states a linguistic case for Scotland. Kelman's characters are marginals, wrecks, outcasts, the ones who had been lost in a depressing system of hierarchy and control. Nevertheless, their Glaswegian vernacular offers the independence and freedom that is available only for the working-class Scotsmen. In his 1988 collection of stories *Greyhound for Breakfast* Kelman explores all kinds of marginality. The book opens with a short story entitled "Old Francis" which seems to set the tone for the further study of the peculiar "West of Scotland common people ways". Three dangerous "blokes" with a positive intention of robbery on one side approach a lost and marginal Old Francis who probably is either having a hangover or lost everything not so long ago or even both - just another proletarian Scottish "bloke" - on the other side. Glaswegian linguistic struggle of a harsh slang ping-pong marks the meeting:

Och naw, fuck.

Francis nodded. And thanks for the drink.

Ye kidding? It's just a drink.

Aye, well...

The bloke shrugged. That's how we were wanting to get o few bob, so's we could get a refill.

Mm, aye.

See your watch we could get no bad for it.

Frank nodded. There was no chance, no fucking chance... (Kelman 2008: 8)

and eventually turns into existential search and despair.

Did he want to die? What has his life been like? Had it been worth living? His boyhood, what like was his boyhood? Had that been okay? It hadn't been too bad he hadn't been too bad, he'd just been okay normal [...] He'd just fallen into bad ways. But he wasn't evil [...] (Kelman 2008: 8-9)

These dialogues are characteristic of Kelman's characters. Linguistic struggle that stands for identity, class, ethnic, national, and existential struggle in Scotland is always already there in Kelman's prose. The other characters in the book as well as in the rest of Kelman's texts could be seen as the extensions of these two types of "blokes" in "Old Francis": marginals prone to violence, and marginals feeling disenfranchised and fallen into existential stupor.

In Kelman we see how different types of narration are mixed up and interfere with each other. In his prose there's hardly any difference among dialogues, monologues, inner monologues and actual narration: they all merge into one. As Robert Crawford points out, "he [Kelman] shifts the narrative power balance so that the narrator's voice and the characters' voices flow into each other, mixing on one level. The voices of character and narrator belong to the same speech community, joining together to mock the hierarchic language of other speech communities whose bureaucratic, sociological or managerial jargons seek to dominate their lives" (Crawford 2009: 667). In Kelman's Booker Prize winning novel *How Late It Was, How Late* (1994) we face the case of getting marginalized through violence: the main character goes blind after being brutally beaten up by the police. Scottish identity with the marks of entrapment, opposition, violence, and struggle, speaking its own language of territory, class, and gender becomes crucial in Kelman's devolutionary writing as well as represents general tendencies in devolutionary Scottish literature.

Devolutionary Scottish writing always questions the values of the so-called British national and linguistic identity and sets out the new forms of fictional nationalism. So, on the one hand, imagination in case of Scottish literature provides vocabulary and narrative resources for setting up highly distinctive parochial sense of national Being.

However, discontinued, marginalized, and double-minded Scottish identity might be, this is not something new that was discovered by the devolutionary writers. Such an identity has always been the case in Scotland suffice it to remember *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hide*. As early as in 1936 Scottish literary criticism in the book by Edwin Muir *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer* started to recognize and acknowledge the peculiarly Scottish "divided consciousness" (Muir 1936: 21). According to Muir, "Scotsmen feel in one language and think in another', the language of emotion being Scots and the language of thought being English. Muir claims that "a Scottish writer who wishes to achieve some approximation to completeness has no choice except to absorb the English tradition and if he thoroughly does so his work belongs not merely to Scottish literature but to English literature as well" (Muir 1936: 15). It seems that imagining continuity in a discontinued and divided Scottish mind would always leave the one who imagines unsatisfied and desperate. In 1988 Cairns Craig acknowledges "the 'real' Scot, the 'true identity' was entirely unstable: it was an instability which, in comparison with the surety of other cultures' certainties – and particularly England's – gave rise to the conception of the Scot as, in some sense, schizophrenic, self-divided... The fragmentation and division which made Scotland seem abnormal to an earlier part of the twentieth century came to be the norm for much of the world's population... Scotland ceased to

have to measure itself against the false ‘norm’, psychological as well as cultural, of the unified national tradition.” (Craig 1988 : 7)

These critical realizations coinciding with the ever-increasing currency of postmodernism, postcolonialism together with finally gaining the right for the so long imagined Parliament mark the new turn in Scottish writing and criticism – the Post-devolution Scottish literature. What used to be local, marginal, parochial, disrupted, dissociated, oppositional and paradoxical in devolutionary Scottish writing becomes the major advantage, the peculiar feature of Scottish literature on a global scale. In the context of Anderson’s *Imagined Communities*, Bhabha’s *The Location of Cultures*, Spivak’s *Can the Subaltern speak?* there’s a strong tendency to believe that that hybrid Scottish identity and literature fit perfectly into the global mainstream of fictional (imaginative) and critical thinking. As Berthold Schoene puts it, “no longer regarded, or led to regard itself, as exclusively Scottish and thus found or finding itself lacking, it [Scottish culture] becomes free to reconceive of itself in broader terms, with reference to other cultures (not just English culture), indeed as situated within a vibrant network of interdependent cultural contexts.” (Schoene 2007: 9)

At this point there begins the re-imagining of Scottish literature and identity as one of the most contemporary, interesting, and most open to any kinds of global cultural influences.

In Post-devolution Scottish writing imagination shifts from the prescriptive function to the inscriptional one, which means it induces inscribing the local into the global, the parochial into the cosmopolitan, the divided into the multilayered.

Trainspotting by Irvine Welsh becomes the manifest of this this transformation. A perfect example when local Scottish issues expressed in a local language and depicting local struggles all of a sudden acquire international resonance and enjoy worldwide fame pointing out to the hybridization (term of Bhabha) of the world literature itself. This hybridization might lie in the globally shared feeling of common traumatic experiences connected to the culture of consumerism that dominates people’s lives. Drug addiction, unintended child murder, sex and porn industries, the feeling of cynicism based on despair – these are the topics that Welsh bluntly puts on the table in front of global public. And these are the traumatic experiences familiar to any class, gender and nation. Welsh’s parochialism of Leith somehow turns into a trauma based on the redistribution of global capital and commodities. “Everything becomes money, so let’s celebrate it openly, no need to be shy” seems to be Welsh’s message of *Trainspotting*. And it turns out that a lot of people all over the world are ready to celebrate their consumerist traumas openly as the novel itself becomes a consumerist fetish. Ironically, the novel itself becomes a mode of celebration of everything it is written about. The

1994 paperback version of *Trainspotting* sells around with the *Rebel Inc's* magazine blurb "The best book ever written by a man or a woman... deserves to sell more copies than the Bible". Thus, as much as *within Trainspotting as around* it we see the dark carnival of "me, me, fucking ME... NUMERO FUCKING UNO" (Welsh 1996) where the imperative is to "sell yirsel". This pose of "rampant individualism" wrapped up in a scandalous texture of character's actions makes Scottish literature after *Trainspotting* one of the "numero uno" players at global literary stage.

Imagining global consumerist traumatic experiences on the basis of local and parochial landscapes and speech unexpectedly made a global hit.

When Scottish literature becomes a global player, there raises a certain feeling of "disconnection" or displacement for contemporary Scottish writers and writing its subject matters changed from nationhood and Scottishness to consumerist culture, trauma, psychosis (or schizophrenia), multiculturalism and imagined sci-fi communities.

In the inscriptional context of post-devolution Scottish literature the personalities of A.L. Kennedy and Iain (M.) Banks seem to be particularly interesting. As Robert Morace states, "in her story *Warming My Hands and Telling Lies*", A.L. Kennedy captures perfectly a Scottish writer's ambivalent feelings about globalization: "The better Scottish writing gets, the less it will matter. The work will improve itself, it won't be competing against anything other than the best it can produce. It will be international" (Morace 2007 : 233).

A.L. Kennedy's fictions are marked by a hauntological feeling of "everything that has ever happened to you and is still happening" (Butlin 1994: 11). This hauntological nature of her prose best describes all the real, thought of, imagined and possible interconnections between an individual (a Scottish individual to be precise) and the world outside, it also blurs the boundaries between the real, the imagined, and the possible. Hauntology in Post-devolution Scottish writing would be one of the terms indicating the transition from the local to the global.

Hauntology is the term introduced to humanities by Jacques Derrida (Derrida 1994). As it often happens with his terminology, it is rather a functional metaphor and a tool for interpretation than an accurate notion. It is a pun coined out of two words "haunt" and "ontology". Hauntology is a certain mode of Being outside and inside of temporal frames, responsibility, and self-consciousness. "Learning to live – remains to be done, it can happen only between life and death *alone*. What happens between two, and between all the "two's" one likes, such as between life and death, can only *maintain itself* with some ghost, can only *talk with or about* some ghost. (Derrida 1994 : xvii).

The ghost that haunts a contemporary Scottish writer is the feeling of "home", no matter what connotations this feeling might have, the ghost of connection and

of well-standing on a certain (Scottish) ground, real or fictional. The derridian “twos” here mean the past and the present, the Scottish and the British etc., which brings us back to the notion of Muir’s “double consciousness”. Derridian “hauntology” seems to be the philosophical extension of Muir’s theory.

The Scottish “home” haunts A.L. Kennedy’s fictions in various forms. Her collection of short stories *Now That You’re Back* (1994) is very characteristic of Kennedy’s Post-devolutional writing. The title already speaks for itself: the phrase “to be back” could be grammatically opposed to the phrase “to come back”. “To be back” here presupposes some passivity of the subject. Literally someone is being taken back by someone or something to the place where it all started. One can come back only in a singular act. However, coming back semantically presupposes some recurrence. The ghost of the past becomes the fact of the present, something that starts anew through going back to something old. This hauntological metaphor is very accurate in describing what is happening to A.L. Kennedy’s characters. It is definitely not solely because they are Scottish, but because being Scottish with disrupted, marginalized, and fragmentary identity now means to be the member of world community. Anyone can be Scottish now.

Thematically, in A.L. Kennedy’s *Now That You’re Back* hauntology aesthetics could be pinned down to the identity decay of the characters. Typically, most of her characters are not identical to themselves at a certain point in present time being. Being identical to oneself means singularity of being. Kennedy’s characters instead suffer from a haunting ghost of their past that shapes the delusory context of their present. That’s why some critics claim that Kennedy’s characters are solipsistic: they play the same record of their pasts on repeat. In *Now That You’re Back* there’s a young man who had been violently raised by his Welsh grandfather (tad-cu), there’s a very young Scottish girl who was molested and became a prostitute, there’s a man who can’t deal with the past passion, there’s a young husband of an old woman trying to anticipate her death, and there’s one thing they all have in common: a hauntologically framed identity. According to Kennedy, there’s no escape in the world for Scotland will haunt you down anywhere (the epigraph to this article contributes to this idea), as well as there’s no escape in Scotland for anything immanent to the wide world will find you at “home”. Kennedy’s hauntological constructions seem to be an equation representing the overlapping kind of contexts within national and global writing.

Iain (M.) Banks seems to state another interesting case in of how imagination inscribes Scottish literature into the global context. First, he is, probably, one and the only successful Scottish writer of science fiction and this is something that has never happened to Scottish literature before. Sci-fi is an internationally loved genre, which adds up to inscribing Banks and post-devolution Scottish writing into global literary mainstream. Second, he is a passionate follower of post-hu-

manist theories, the singer of machinery and artificial mind, which adds up to the international nature of his odd and enchanting fictions. In his sci-fi fictions as well as in his mainstream novels he sees human mind as a certain machine, encoded to record, reproduce, erase, and transmit different patterns on different levels. This fully corresponds to the XX century understanding of Scottish identity as a “divided” one, but on a more upgraded level.

Iain Banks’ place in Scottish literature is far from being secure. The reason is that in his fictions he never presented any “case for Scotland” - his fictions can’t be read through the prism of “nationhood” or “Scottishness”. Banks’ novels are the novels about humanity, machinery, and every single person who at least once felt sick, crazy, or entrapped by the civilization.

In his *Raw Spirit* Banks once claimed his understanding of a national symbol – whisky – as a mixture of tastes and its “ability to accept and combine with distinctive flavors from elsewhere, to enhance them and be enhanced by them”, claiming that “it’s the interplay between the raw spirit as made in Scotland and those other tastes brought in from abroad that have made the greatest and most enduring impression on me” (Banks 2003 : 359) Banks’ statement could be seen as the interpretation of his understanding of cultural hybridity that could represent Scottish national identity.

In his space opera *The Culture* Iain Banks imagines a utopian state of matters for humanity and cyberhumanity enhancing the dominant narrative of globalization. The Culture is a civilization of genetically modified humanoids, their partners being artificial life forms with superior intelligence. The economy is fully controlled by artificial intelligence, the state has withdrawn from rule, there’s no lack of any sort in the Culture. The title of this civilization describes best Banks’ aspirations for the global future and brings us back to Imre Szemans statement that imagination, culture, and humanities should finally find the way to shape the understanding and practices of Being.

In *The Culture* Banks also deals with such global issues as gender, property, and possession. The Culture Ship has prominent features of a female womb where the citizens of Culture rather seem to live within it than possess or dominate it as a territory. Getting rid of property and owned territories is seen as the best global way to erase the differences in the name of worldwide happiness and welfare.

Iain Banks’ most famous mainstream fictions (or “ more-or-less realist” fictions as Gavin Miller calls them (Miller 2007: 202)) explore the problem of a “divided consciousness” not in a Scottish identity, but in humanity in general. The main character of *The Bridge* (1986) Al Lennox gets into drunk car-crash on the Forth Road Bridge and lies in coma. He is a combination of a man and machine, and the series of different worlds that he travels through in his coma are the product of this human-machine amalgamation. Lennox is driving his “auto-machine”

when the nearly death car-crash happens (the last words that seem to sound in his slipping-into-coma consciousness “you have to become one with the machine”), medical machines support his life in coma, and finally, some weird machine offers Lennox to wake up into “reality” which is another “illusion”. Supposedly Banks hints at the fact that “reality” is just another pattern reproduced by the soft machine that we commonly call “our brain”. This sounds like a global hallelujah to the Machines that dominate our lives in contemporary civilization, which is far from The Culture yet, but, according to Banks, on its way to it.

Another interesting pattern of a “divided consciousness” could be traced down in Banks’ novel *Walking on Glass*. The novel consists of three narrative layers: romance layer, paranoid layer, and philosophical layer. Each layer is constructed around a central character(s) who are to fill their own layers with senses (Steven Grout a mentally disabled person who finally gets into asylum, Graham Park who is walking the streets of London being hopelessly in love, Ajayi and Quiss, the old couple playing games to find the answer to the question and escape from some weird Castle made of books and indecipherable writings). Graham Park produces romance senses; Steven Grout produces the senses of life; and Quiss together with Ajayi have to find and produce philosophic senses which have the power to set the person free (thus, finding and producing the freedom of the person). The most interesting part about this novel is how these different worlds interact, penetrate into each other and how they finally come together to a common denominator that turns out to be Grout’s madness. Playing with the large number of intertextual references to Kafka, Borges, Einstein, Hume, Gadamer etc. Banks seems to assert one simple thing: the world around us is the pattern produced by our imperfect brain machines and we all are mere illusions in this pattern of a world. Such a worldview is definitely inscribed into the narrative of globalization, but in a very specific post-humanist way.

Thus, answering the questions set at the beginning of the article, we could say that imagination in Scottish writing has two functions: on the one hand, a prescriptive one that helps construct the sense of local identity, distinguished nationhood, to pin down the Scots’ discourse of ‘difference’. This function of imagination is best presented in the fictions of James Kelman. On the other hand, there’s an inscriptional function of imagination in post-devolution Scottish literature that helps merge Scottish writing into the choir of global literary voices and helps enhance the dominant narrative of globalization in whatever peculiar Scottish way it may be. In Scottish writing of 80s and 90s we see how the local becomes the global, how difference becomes sameness, and how gender, class, nation, become the hostages of the general and global trauma of consumerism that is an inevitable consequence of globalization deprived of The Culture and committed to capital.

BIBLIOGRAPHY:

Banks 2003: Banks, Iain. *Raw Spirit: In Search of the Perfect Dram*. London: Century, 2003.

Butlin 1994: Butlin, Ron. *The Sound of My Voice*. Forfar: Black Ace, 1994.

Craig 1988: Craig, Cairns. *The History of Scottish Literature*. Volume 4: The Twentieth Century. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1988.

Crawford 2009: Crawford, Robert. *Scotland's Books: A History of Scottish Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Derrida 2006: Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. New York: Routledge, 2006.

Kelman 2008: Kelman, James. *Greyhound for Breakfast*. Edinburgh: Polygon, 2008.

Kennedy 1995: Kennedy, A.L. *Now That You're Back*. London: Vintage, 1995.

McIlvanney 2002: McIlvanney, Liam. *The Politics of Narrative in the Post-war Scottish Novel* in Zachary Leader (ed.), *On Modern British Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2002. pp. 181-201.

Miller 2007: Miller, Gavin. *Iain (M.) Banks: Utopia, Nationalism and the Posthuman* in Berthold Schoene (ed.) *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. pp. 202-210.

Morace 2007: Morace, Robert. *Irvine Welsh: Parojialism, Pornography, Globalisation* in Berthold Schoene (ed.), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. pp. 227-239.

Muir 1936: Muir, Edwin. *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer*. London: Routledge, 1936.

Schoene 2007: Schoene, Berthold. *Going Cosmopolitan: Reconstructing 'Scottishness' in Post-devolution Criticism* in Berthold Schoene (ed.), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. pp. 7-17.

Szeman, Imre. *Imagining the Future: Globalization, Postmodernism and Criticism* [article online]:available from <http://individual.utoronto.ca/nishashah/Drafts/Szeman.pdf>

Welsh 1996: Welsh, Irvine. *Trainspotting*. New York: W.W. Norton & Company, 1996.

PETYA TSONEVA IVANOVA

Bulgari, Gabrovo

University of Veliko Turnovo

The Sea as Moving Threshold. Spaces of Transition in Joseph Conrad

This article investigates the problematic location of rigid boundaries in contemporary world by taking into account the much debated notion of “moving space”. The study focuses on select works of Joseph Conrad and discusses the ways in which the sea, an emblematic topos in his life, enters his fiction as a space of transnational and intercontinental importance, as a contact zone and buffer

area across which lands, cultures and identities can be “transported”. It becomes evident that in the process of this transportation they start to leak and flow into each other and turn into complex, hybrid or composite, highly volatile figures. The research contributes to current critical attempts of cultural and literary studies to locate borderlines and border spaces against the growing momentum of globalisation.

Key words: migration, moving space, boundary-crossing, heterotopia, sea journey, self-location, fluid maps

Currently we live in a world in which space and time are more eagerly articulated by figures of movement than by tropes of stasis. A number of conventionally static topoi – family, home, city, nation, as well as the private space of human identity, and the conditions of belonging they engender, are now reimagined convincingly as places of transition with frittering boundaries. These revisions of bounded space are symptomatic of the larger shifts in perspective that dominate literary and cultural studies today. They question the efficiency of discourses that construct impermeable boundaries, expose the hidden tension of “bordered” spaces and struggle with the political and ideological frames that order them in our thinking.

The purpose of this study is to see how the sea in Joseph Conrad’s fiction operates as a sample of “moving space”. It will be read as a “gap”, a “boundary” and a space of navigation that produces an impulse for connection by means of movement between different locations, identities and experiences. This movement is staccato-like, pierced by numerous ruptures, departures and arrivals. In my investigation, I will study the barriers that form in the course of the maritime journey, the uncertainty of the routes that map it, as well as the specular properties of water, its capacity to operate as a distorting mirror that not simply reflects, but also refracts, disperses and conjoins, multiplies or inverts the definitive locations of the journey. My meditations are informed by Stephen Clingman’s understanding of connectivity as the main navigational feature of moving space. He argues that whether space takes shape in planetary, interpersonal or syntactic movements, it is always relational and transitional, and boundary-crossing – this outstanding symptom of the postcolonial and postmodern world – is not that much a process or an action, but the very space that forms in the gap between places, times and identities. In this sense, Clingman suggests, the boundary is not configured as a limit, but as a space of transition, “a horizon, a destination never quite reached, like the boundary of the world” (Clingman 2009:22).

One of the most defining features of human encounters with wide open spaces such as the sea, air or desert, is the necessity of “measuring and charting, of imposing some kind of order on this overwhelming space” (Melville, quoted in Schroeder 2006:56). Travelling, mapping, routine or adventurous exploration of “unknown” or nameless places is part of this process of shaping, representing, binding space. In a certain sense, such activities are deficient since there is always a gap and a politically nuanced mismatch between territories and their representations, space is always “produced” from the vantage point of some authority (Schroeder 2006:11-2). At the same time, spatial production is not a unidirectional process in which space is the passive subject of mapping; the shapes and grids that frame it, the boundaries that contain and release it, the routes of tourist journeys, scientific exploration, commercial activity, departure and homecoming, or permanent, traumatic displacement, produce places, bodies and positions that are different from their sedentary counterparts. In what follows, I will discuss some of the ways in which sea operates as threshold space that produces hybrid, unsettled, fluid positions, locations and identities in a couple of Conrad’s works.

In his brilliant research of the processes that transform literary spaces in the twentieth century and nowadays, Frank pinpoints the shift of experience and perspectives from sedentary to nomadic forms of life,

During the twentieth century, we witnessed the revenge of a new nomadic life form over the hitherto hegemonic settler life-form. Today, Daedalus has once again put on his wings in order to challenge the force of gravity and soften the roots of belonging, whereas Odysseus’s homecoming (a return to and of the same order) no longer seems possible in our contemporary world of rapid transformations [...] the main protagonist in the twentieth century turned out to be the migrant. No longer to be looked upon as anomalous, migration has actually become the norm and has resulted in a profound renegotiation of the concepts of identity, belonging, and home (Frank 2008:1).

The capacity of fiction to provide itineraries of migration is welcomed with enhanced awareness in the twentieth century and nowadays when, as Frank observes, mass movements of people take place on a previously unseen scale. The technologies have brought about planet-shrinkers (the airplane outstanding among them), the two world wars caused disorder and the collapse of the western colonial empires, decolonisation spawned new waves of mass migration. While it is true that the concept of migration is, above all, transhistorical, extending beyond the particularity of an “epochal” event, its unprecedented growth in recent times along with the daily reality of globalisation make twentieth-century literature particularly sensitive to these phenomena.

Though literature has always been genetically linked to migration by the desire to render the “transcendental homelessness of the idea” in “a literary form”

(Lukács 1971:121) and thus “all fiction is homesickness” (George 2011:1), the figures of the migrant writer and the migrant protagonist have recently become landmark positions in literary space. They are increasingly re-imagined in visions of disconnection and connectivity, in which they abide threshold spaces and can combine, merge, bridge and transform various locations and identities within themselves. While contemporary scholarship tends to idealise the almost epic figure of the migrant writer, we should always be sensitive to the traumatic personal stories of displacement and reconnection that often belie migrant itineraries across lands or continents. What matters to my research is that sea as well as air seem to acquire new valencies in this enhanced intensity of movement. Retaining part of their cultural and literary identification as “boundless” expanses that threaten to erase or erode the firmly established place of home (roots, land), water and air are more eagerly evoked as spaces of transnational and intercontinental importance, as contact zones and buffer areas across which lands, cultures and identities can be “transported” but in the process of this transportation they start to leak and flow into each other; become distorted reflections of each other and turn into complex, hybrid or composite, highly volatile figures.

To describe such type of threshold space, we should turn to Michel Foucault’s definition of heterotopia – a space “capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible [...] The idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times [...] that is itself outside of time and inaccessible to its ravages” (Foucault 2006:98). This definition is part of Foucault’s attempts to visualise heterotopia in his essay “Of Other Spaces” (1967) where he also gives some examples of heterotopic space, among which that of the mirror and the boat (both key to understanding the sea in Conrad’s fiction). Of the mirror he says that “it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there” (2006:96). Conversely, “[t]he boat [and the air-boat/plane] is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea” (2006:100). As the boat (ship) and the mirror come together in Conrad’s writing and most significantly in the title of his early autobiographical collection of essays *The Mirror of the Sea* (1906), a new, enticing itinerary opens in the cultural conceptions of the maritime journey – that of the specular journey, the journey through the mirror. A defining aspect of Foucault’s meditation on the mirror and the boat is the sense of both closeness and distance they seem to indulge in the observer or the traveller – in the first case, the distance is visual – the eye “journeys” to the place where the reflection is located, and backwards to assert that the observer is both there – in

the mirror, and here – where s/he is actually standing. The moving boat appears to literalise this symbolic visual journey with its own maritime routes in which the land (a particular place/home or a number of places/homes) is both present on board of the ship and absent there. A crucial moment in Foucault's investigation of the specular movement is the point of refraction when the gaze passes through the mirror/the ship crosses the sea and from that moment on the gaze (or the journey) returns different, inverted versions of the identities or places that come into contact with the specular surface. I will focus on this particular moment of refraction as it is where we can observe how the journeys through vast open spaces (such as the sea) and their textual representation generate complex, hybrid and distorted figures in which the boundaries of particular geographical locations get blurred, past versions of the self invade the present and sea and land seem to flow in and out of each other. In this way the aquatic expanses enter literary space not only in their conventional romantic significance of boundless, dream-like and dangerous spaces of adventure, they also perform the function of mediators that mitigate the often traumatic effects of dividing lines.

The sea represents a conspicuous example of such threshold space in Conrad's life and writing. His Conrad's maritime experience occupies a significant period – roughly twenty years – of his life span. It extends between his Polish childhood and adolescence, the time when he experienced the dissolution of his closest family; and his later re-grounded life, marriage and settlement in England. Conrad's literary sea experience, however, abounds in imaginary and fictional encounters with the sea, which operate as symbolic means of journeying back in time, ruminating childhood and adolescence memories and dealing with the gaps that open between places and selves in his biography.

One of the key topoi of threshold space in Conrad's fiction is the estuary of river Thames, which occupies a particular place in the topology of Conrad's literal and literary journeys – it is one of the mighty symbols of transition between places and times in his works. Though he retains the significance of its geographical, cultural and historical location as the hub of a national waterscape, Conrad constantly displaces it by means of centrifugal movements in which the sea reach of the river seems to originate from or lead to elsewhere, beyond the confined limits of its national identification. In Conrad's autobiographical collection of essays *The Mirror of the Sea*^{*}, the Thames is accessed from the outside and takes shape as the narrator navigates his way from the open sea into the inland. The narrator then observes how ships arrive and depart along its lanes into and out of the land by ebbs and tides; and their movements seem to configure new, imaginary contours of the river banks.

* Henceforth the title of the book will be abbreviated as *The Mirror*.

The sea-reach of the Thames is straight, and, once Sheerness is left behind, its banks seem very uninhabited, except for the cluster of houses which is Southend, [...] as it were a village of Central African huts imitated in iron [...] Away in the far background the land rises [...] forming in the distance an interminable rampart overgrown with bushes. Then, on the slight turn of the Lower Hope Reach, clusters of factory chimneys come distinctly into view [...] Smoking quietly at the top against the great blaze of a magnificent sunset, they give an industrial¹ character to the scene, speak of work, manufactures, and trade, as palm-groves on the coral strands of distant islands speak of the luxuriant grace, beauty and vigour of tropical nature [...] A conspicuous church spire, the first seen distinctly coming from the sea, has a thoughtful grace [...] But on the other side, on the flat Essex side, a shapeless and desolate red edifice, a vast pile of bricks with many windows and a slate roof more inaccessible than an Alpine slope [...] (Conrad 1906).*

The estuary of the Thames is thus represented as a far-reaching spatio-temporal water web that shapes and is shaped by transnational and transcontinental movements – parts of it resemble a Central African village, wild and overgrown with bushes, still these traces of colonial landscape intermingle with signs of European culture and landscape – factory chimneys, a church spire, an Alpine slope. The Alpine element of this depiction is certainly a reference to Conrad's childhood visit to Switzerland and part of the moving threshold between spaces and times.

The beginning of *Heart of Darkness* follows the course of the Thames from a reverse perspective in one of the most widely discussed and closely read aquatic meditations in Conrad's work – that on the river's incessant flow, "The sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway [...] 'And this also,' said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth'" (Conrad 1899). This constation sets the beginning of a narrative that attempts to locate the heart of darkness in a sweeping transcontinental movement – from the "heart" of imperial England outward to the heart of Belgian Congo. The journey is also imaginary and introspective as it takes place in Marlow's recollections and in the larger narrative space of the anonymous I-narrator who transmits it to the readers. This internalisation of the aquatic itinerary generates inward, metaphysical spaces of darkness that have universalising effects – they shape the waterways of the Thames and the Congo river as two geographically split but metaphysically continuous extensions of one and the same interminable watery space. As Stephen Clingman observes, "it [Marlow's initial pronouncement] is a great equation of a sentence, displacing the opposition between Congo and London, between one place and another, between one time and another, linked as they are, we might say—as Conrad might say—by waterways ..." (Clingman

* All quotes from Conrad's works are referenced to the Project Gutenberg electronic (and pageless) edition of his books.

2009:35). This, I believe, is how Conrad uses water in his works. The waterways and routes of the narrated sea journeys not only undermine spatio-temporal, political and geo-cultural boundaries, they form part of an aquatic unmapping of the world, a lapsarian synthesis of its fragments into a watery whole. Conradian sea operates as a mighty arbiter of difference and mediator of disagreements on various levels of his creative work – it mediates between his authorial zest for self-revelation and fear of open confession, and provides him with the technical jargon that keeps him at a safe distance from the narrated events; it is a mighty switch between the present and the past, a repository of shadows and reflections; it interrelates the external itinerary of the journeys and the inward routes of human existential quests; and takes shape as an ambiguous topos of both home and homelessness, "... most seamen lead, if one may so express it, a sedentary life", Conrad explains in *Heart of Darkness*. "Their minds are of the stay-at-home order, and their home is always with them—the ship; and so is their country—the sea" (Conrad 1899).

If open sea takes shape as a threshold boundless space, coastal waters and ships are significant bearers of dividing lines in Conrad's fiction. The very word shore, as Yannick le Boulicaut explains, comes from Old English and means "to cut, to separate" (Le Boulicaut 2005:233). Boulicaut's article investigates the construction and significance of shores in Conrad's works and locates them as "visible" and "invisible" at the same time (234), "dangerous and treacherous" (234) heterotopic gaps where the arriving and departing ships may get stranded in the shallows or even disappear. Boulicaut not only remarks that coasts and banks are constructed as "limits" and "borders" (234), barriers that interrupt the journey of the ship and metaphoric reminders of critical transitions in human life, he also registers the precarity of these spaces and their vulnerability to the erosive power of ebbs and tides: "in *The Rescue* [...] beyond the shallow sea which itself prepares the shore [...] lies a sandbank [...] A sandbank will be, in the course of time, swallowed up by the ocean, and the tiny particles of sand will eventually be scattered into the immensity ..." (235). Boulicaut argues that coasts and banks are melting boundaries, they provide only temporary barriers or impediments to the advancement of oceanic immensity, the islands or lands they encircle will eventually, perhaps in the course of millennia, be engulfed, transformed or perhaps recreated by the eternal sea. For Conrad, however, shores and beaches, as well as the segments of land they fringe, are also major means of measuring space and time in the course of the maritime journey. They are elements of the cosmic hourglass of the sea that measures the departures and landfalls of the ships, and these rhythmic patterns solidify their itineraries and prevent them from melting into the eternity of the sea: "[t]he anchor and the land are indissolubly connected in a sailor's thoughts [...] In a life whose worth is told out in passages from port

to port, the splash of the anchor's fall and the thunderous rumbling of the chain are like the closing of a distinct period [...] It is to her [the ship] like the striking of a clock, and in the pause which follows she seems to take count of the passing time" (Conrad 1899). Lands and shores are signs of the fragmentation of the world oceanic expanse, but they do not signal its enclosure in frameworks of stagnation. I suggest that Conrad represents them as figures of what Clingman identifies as a "transitive boundary" – a space where navigation takes place because of disruption, because disparity also triggers the quest for its overcoming.

The ship is a major means of navigating through threshold spaces in Conrad's fiction. The ship itself, as Søren Frank observes guided by Michel Foucault's reasoning about heterotopia, is a liminal construction, "a piece of floating space", a "place without a place" (Frank 2014)* i.e. a place that is constantly being displaced by the oceanic movement. Unlike Foucault, however, Frank argues that ships can be stabilised, they can organise themselves by means of the rhythmical order of life on board the ship that consists of cosmic rhythms (sunrise/sunset), daily routine duties, the hierarchical structure of the ship crew, and the various rites and ceremonies that accompany major events on board. The technical operations of the ship's navigation – tracking the ship's position on the track-chart by fixing its cross-bearings (*The Mirror*), taking care of the anchors and the masts, ensuring a "good Landfall" make the ship stable and home-like in the immensity of the ocean. In moments of storms (frequently represented in Conrad's works), human weakness (the sick captain in *The Shadow Line*) technical damage (the steam ship that loses its propeller in *The Mirror*) or the extreme stability of the ship (as Margreta Grigorova insightfully notes, such is the case of the ship in Conrad's short story "The Brute"),** the rhythmical cycles are broken and chaos invades the ship and its crew. Conrad suggests that the stability of the ship consists in its levity, its capacity to float over or through the storms and survive; it is likewise guaranteed by the inner integrity of its floating world which depends on the synchronisation of daily duties of the members of the crew (often representatives of different nationalities). To sum up, the Conradian ship both divides the homogeneous oceanic waters by encircling its own "domestic" territory in it, and yields to its cosmic movements and changing winds. Thus it can be seen as a peculiar, mobile version of the mythological cosmic tree where the roots of the tree are constantly uprooted and re-grounded as the anchor goes up and down, and the branches are in the shape of "white-winged" masts (Conrad 1906) that take hold of "the very soul of the world [and capture it] in a snare of something even finer than spun silk" (Ibid.).

* Pageless electronic article. See <http://www.inter-disciplinary.net/>

** See Grigorova, *Joseph Conrad Korzeniowski. The Creator as Seafarer*.

Conrad not only writes about the sea, he writes by means of the sea, he writes “aquatic” prose which takes shape in the navigational space of the ebbs and tides between fragments of times and places, distant locations, past and present identities, and in the course of this constant mediation, their boundaries get washed away and blurred. His work, as he himself confesses, is an example of a peculiar symbiosis of writing and sailing: “I dare say I am compelled—unconsciously compelled—now to write volume after volume, as in past years I was compelled to go to sea voyage after voyage. Leaves must follow upon one another as leagues used to follow in the days gone by ...” (Conrad 1912). The purpose of this study was to see how the sea takes shape in the work of a writer whose life and writing are synchronous with the enhanced intensity of migration in the last two centuries. While aquatic as well as aerial space has long been experienced and represented as a gap that both separates and connects places, lands and continents, i.e. as a zone of mobility and fluidity that spreads in-between relatively firmly-set segments of the earth; the increased thickness of recent and contemporary migratory routes appears to have reshaped this earlier simple division. It becomes evident that the processes of transition not only connect/separate, they displace the places, times and identities that form part of the migrant itinerary and transplant them into other places, times and identities; that the coasts and banks of territories that are well delineated on the political and geographic maps are subtly and gradually eroded by mightier processes of movement (cosmic and human). Of course, this does not mean that boundaries have ceased to exist. On the contrary, increased mobility more and more often generates the impulse for their fortification. My point is that migrant writers like Conrad are particularly sensitive to the traumatic, but necessary condition of boundary crossing which is an indispensable prerequisite for self-location in the increasingly unstable whereabouts of today’s world. Their works reconsider the stability and fixity of boundaries and expose it to the erosive action of boundless spaces such as the sea producing new, fluid maps of the world.

BIBLIOGRAPHY:

Clingman, Stephen. *The Grammar of Identity. Transnational Fiction and the Nature of the Boundary*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Conrad, Joseph. *A Personal Record*, 1912. Project Gutenberg Ebook, accessed 15 April 2014; available from <http://www.gutenberg.org/6/8/687/>; Internet.

--- *Heart of Darkness*, 1899. Project Gutenberg Ebook, accessed 15 April 2014; available from <http://www.gutenberg.org/5/2/526/>; Internet.

--- *The Mirror of the Sea*, 1906. Project Gutenberg Ebook, accessed 15 April 2014; available from <http://www.gutenberg.org/dirs/1/0/5/1058/>; Internet.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Eds. Joanne Morra and Marquard Smith. London and New York: Routledge, 2006:93-101.

Frank, Søren. *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

--- "Maritime Rhythms", accessed 18 March 2014; available from <http://www.interdisciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2013/07/frankspaper.pdf>; Internet.

George, Rosemarie M. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. California: University of California Press, 1999.

Grigorova, Margreta; Григорова, Маргрета. *Джоузеф Конрад Коженъовски. Творецът като мореплавател (Joseph Conrad Korzeniowski. The Creator as Seafarer)*. Veliko Turnovo: University of Veliko Turnovo Publishing Press, 2011.

Le Boulicaut, Yannick. "Shores in Joseph Conrad's Works". *Conradiana* 37, no 3, 2005:233-244.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel (1916-1920)*. London: Merlin, 1971.

Mentz, Steven. "Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature". *Literature Compass* 6, no 5, 2009:997-1013.

Schroeder, Nicole. *Spaces and Places in Motion. Spatial Concepts in Contemporary American Literature*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 2006.

ORSOLYA KIS

Hungary, Dunakeszi

Saint Petersburg State University

Postmodernism, Russia, Literature, Sorokin, Chaadayev

Boris Groys states that Russian postmodernism is completely different from the western type of postmodernism, as long as Russia has special historical and cultural roots which have nothing in common with any other culture. No cultural institutes and traditions of the Western Civilization exist in Russia, that is why Russia had to create his own cultural context, the process of which was started by Pyotr Chaadayev back in the XIX century, and keeps recreating it again and again in different ways. But these cultural contexts are always fictive, because the culture they describe is fictive itself. Mikhail Epstein in his book 'The Postmodern in Russia' shows us that in Russia instead of the real world we can see a so-called 'simulacrum', which cannot be understood as a copy, since the original does not exist. There are only names, but real objects do not belong to them. All this makes Russia a special place, different from any other country or culture. What kind of effect does this have on the postmodern Russian literature? Does it exist only in

this special context, or can it be understood as a part of ‘Weltliteratur’? We focus on the worldwide well-known author Vladimir Sorokin, whose conclusion in his short story ‘Снеговик’ (‘Snowman’) is the following: ‘Русская литература умерла! Да здравствует литература!’ (‘Russian Literature is Dead! Long Live the Literature!’)

Key words: Postmodernism, Russia, Literature, Sorokin, Chaadayev

Boris Groys states that Russian postmodernism is completely different from the western type of postmodernism, as long as Russia has special historical and cultural roots which have nothing in common with any other culture (Groys 2000: 109-118). Mikhail Epstein in his book ‘The Postmodern in Russia’ shows us that in Russia instead of the real world we can see a so-called ‘simulacrum’, which cannot be understood as a copy, since the original does not exist. There are only names, but real objects do not belong to them. Since no cultural institutes and traditions of the Western Civilization exist in Russia, it had to create his own cultural context for itself, the process of which was started by Pyotr Chaadayev back in the XIX century, and keeps recreating it again and again in different ways. But these cultural contexts are always fictive, because the culture they describe is fictive itself.

Chaadayev’s concept (Chaadayev 2006: 1-134) consists that Russia explores new theories only when these theories are already worn out by others. When these new theories change the old ones, the old ones just completely vanish all of a sudden, because the new ones are not the consequences of the old ones, they just pop up from scratch. Russia does not have any characteristics and does not have history. It is uncivilized, chaotic, irrational, individual, unfinished and insane. The enemy of any progress. The western syllogism does not exist here. It is the hole in the moral word order.

This concept of Chaadayev was followed by a big scandal, as long as it contains serious critics of the nature of the Russian culture. In the end he apologized in front of the tsar and even took back some of his ideas. But they widespread anyway. And the most interesting thing about this concept is that after all its history it happened to turn into positive, as long as it contains that Russia is a ‘special’ place – this is only one step fare from ‘chosen’. So Chadaayev’s vilification of Russia became the foundation of such philosophical and social movements as Slavophiles and Westernizers, aswell (Hansen-Löve 1998-99: 167–185).

Westernizers were the ones who found necessary to use European models to develop, the Slavophiles relied on the Russian history. Russia was always con-

sidered as a special place, between the West and East, it does not really belong to any of them. Aage Hansen-Löve (Hansen-Löve 1998-99: 167–185), based on Chaadayeve's ideas, suggests that the special thing about Russia is the radical position of being “nothing” or “emptiness”, which functions as a blank screen, where Europe can project its movies and silhouettes.

According to Boris Groys (who also interprets Chaadayeve's ideas), Russia is characterized by the duality – in one hand, Russia also has territory, population and history like any other country; in the other hand, Russia is located “outside of time and space” (Groys 1993: 245-260). It does not belong to the humankind, it exists only as an example to learn a lesson from. So the real appearance of Russia is only a symptom, which needs to be (psycho)analyzed. It exists only as an object of observation. It is a place of irrationality and ambivalence. It is not a subjective content, it does not have subjective consciousness.

In his opinion Russia exists in an “after space” contexts, so it does not have and coordinates. It exists “after the time”, so does not have history or memories. It exists in the same time before and after human history. It does not create anything, because creating is a conscious action within the framework of time and space. In Russia the ideas of all other nations lose their meanings and fall into pieces.

In Groys's opinion for Chadaaev ‘being different’ means being at a higher level (Groys 1993: 245-260). That is why in his “Philosophical letters”, which he wrote with the intention of seducing a woman, he operates not with physical but intellectual arguments.

He argues that if we look closer, we realize that this theory is not a judgment about Russia, but a recognition of the limitation of reason.

Groys states, that Chadaaev's description of Russia is similar to the classical description of subconscious (from Schopenhauer to Freud) (Groys 1993: 245-260). And if we accept that subconscious determines conscious, then it means that Russia determines Europe.

The theory of psychoanalysis leads us to our topic, the postmodernism, as long as they both exceeded the modernism in some ways. Psychoanalysis destroys the unity of man as such, and the postmodernism does the same thing with the unity of any kinds of ‘great narratives’. They both deny anything ‘whole’, ‘full’ or ‘well-structured’. Psychoanalysis states that not the conscious but the subconscious determines the behavior of humans. We can see many postmodern heroes controlled by their instincts or sexual desires only. We can find many examples of that in contemporary Russian literature, especially in Vladimir Sorokin's works (Marina's 30th love, Blue fat, Dostoevsky-trip).

Groys emphasises that in the word ‘postmodernism’ prefix ‘post’ means ‘not’, as long as it is the rejection of modernism (Groys 2000: 109-118), so this

name fits for Russian postmodernism only if we accept that social realism is a type of western culture, as long as the antecedent of the Russian postmodern can be the social realism only, because in Russia modernism didn't exist. Modernism and social realism are very different from each other (even if they have something in common as Groys states), and which explains the big gap between the Russian and the Western postmodernism.

The biggest difference between Russian and Western postmodernism in our opinion is that Russian postmodernism has two specified fields to deal with all the time: 1. the classical Russian literature (mostly the realism) and 2. the Soviet ideology and socialist realism. This could have led to a word wide incomprehension of Russian postmodern literature as long as both fields are deeply embedded in the Russian culture. But in fact Russian realists are the most widely read and analyzed authors all over the world. Regarding the Soviet ideology, probably there is no need of any further explanation.

One of the features of postmodernism is that it raises 'lower genres' and 'pop culture'. And as Russian postmodernism frequently uses social realism, in this context becomes understood as a 'lower culture'. In fact, according to Groys, it is located somewhere in between high and low culture (Groys 2000: 109-118).

One of the most famous example of Russian postmodern authors is Vladimir Sorokin, who is famous not only for his books but the scandals followed by some of his texts. In 2008 a religious group in Moscow even organized an event where they burnt his books, accusing them of the crime of pornography (News... 2008).

He uses a unique narrative technique in most of his texts: he begins with varied of cultural clichés (such as classical literary styles or soviet ideologies), and then he turns them into horrific scenes like murder, torture, violence or rape. He imitates the cultural clichés so well that readers feel safe among them and do not expect anything bad coming. So the ending comes imperceptibly and shocks the readers harder.

Pyotr Vail in his study 'Eulogy of clichés or Native Blood' (Vayl 1996) makes an interesting comparison, comparing Sorokin's works with the American movie director's Quentin Tarantino. He found fundamental similarities between them - they both use old clichés to put together something new, and in the end we can see blood everywhere around. In his interpretation they are 'soul mates'.

"Moreover, 'Pulp Fiction' consist of three connected stories, and at least one of them could have been written by Sorokin or it even was written by him, not literally, but something very similar (see his book 'Norma'). Sorokin often works with socialist- realist clichés but since the Soviet power is over, it's time to admit to ourselves that socialist realism is just a kind of beautiful old critical realism that exists on all sides of the ocean. From there these clichés used by Tarantino

are so familiar with us, it has long been, back in our - not nearly American - childhoods.” (Vayl 1996)

This confirms our presupposition that it is not impossible to cross the borders between Russian and Western arts. Russian readers and spectators can understand American clichés, because all clichés of the world have the same “nature”. And the situation is the same backwards, as well. Readers understand these old Russian and Soviet clichés even if they never heard about them. The fact that it is a cliché is illegible everywhere. Although, we have to admit that there is essential difference between Sorokin’s and Tarantino’s works – Tarantino uses clichés of film genres and techniques, Sorokin’s imitates not only the narrative techniques and the literature, but the clichés of life, as well.

In one of Sorokin’s the short stories (Sorokin 2001) (which seems to have autobiographical backgrounds) we can see a Russian writer who works as a professor of Russian Literature in Tokyo. As we could have expected, the story starts with a cliché. The main hero has just returned home after work, having dinner with some vodka, watching TV and having philosophical thoughts on a popular science film – if shrimps are equal to humans or not. It began to snow outside and he decided to make a snowman. While he has worked on it, an earthquake started and scared him seriously. Thanks to the combination of the vodka and the earthquake he fell into a special state, in which a snowman started to talk to him and he have said at first: “the Russian literature is dead”. His reaction was: “for me as a Russian writer it means death sentence”. But then the snowman continued: “Long live the literature!”. His reaction was very interesting: “The death sentence has been changed to life imprisonment”.

What does that mean? Why he considers taking part in the world’s literature as life imprisonment? The text ends without an explanation. All that we can understand is that: for a Russian writer to be a part of the world’s literature is a heavy duty and it is not pleasant at all. But why?

We have some interpretations. In the one hand, when a Russian writer writes for domestic audience, he presents the current problems of society and art, so that people have to face them and may start to deal with them. But to represent Russia in front of the world – it’s a completely different thing. Vail states that to use these clichés the way Sorokin does he not only has to know them very well, but some way even love them. It’s possible that Russian postmodern especially writes for Russian audience, while it does not want to cause a bad international reputation for Russia, only want reveal problems.

In the other hand, it is possible that he means by that that the Russian postmodernism has to change not the audience, but the content of the texts. If we accept that the postmodern does not like any of the ‘great narratives’, then why it deals with the same question all the time: what is Russia as such? Russia as a

unity is also nothing but a great narrative. Maybe the message is that it is time to stop to deal with the Russian clichés, and it is more important to deal with the thing that not only Russia, but the whole world is made of some kind of clichés and narratives. Maybe Russian literature should stop to think about why Russia is so special (even if it is true), and turn to more global problems. It can be a sign that Sorokin's newest book, "Telluria" deals not only with Russia, but with the future of Europe.

BIBLIOGRAPHY

Chaadayev 2006: Чадаев П. Я. *Философические письма*, Москва: Эксмо, 2006. С. 1-134

Groys 2000: Гройс, Б. *Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом*. Санкт-Петербург: Соцреалистический канон, 2000. 109-118

Groys 1993: Гройс Б. *Россия как подсознание Запада*. Утопия и обмен. М., 1993. С. 245-260

Hansen-Löve 1998-99: *Hansen-Löve A. Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Rußlandbilder*. Transit. Europäische Revue, 16, 1998/1999. 167–185.

News... 2008: *Новости. Православие Самодержавие Народность*. <http://rusckie.org/novosti/2008/novosti-211108.shtml>

Sorokin 2001: Сорокин В. *Снеговик*. <http://srkn.ru/texts/snegovik.shtml>

Vayl 1996: Вайль П. *Похвальное слово штампу, или Родная кровь*. http://lib.ru/SO-ROKIN/wajl1.txt_with-big-pictures.html

VERA KVANTRE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Self-Determination of the 18-th Century Russian Literature Within the Unified Cultural Space

The 18-th century Russian literature was formed during the period of the formation of Russian State. It showed the national self-consciousness, determined the genres and toposy according to the demands of the cultural development. The modern process of the literature's integration and globalization requires paradigmatic studies of the Westernization of the 18-th century literature. The given article informs us about the neoslyavanofilstva and neowesternization of the modern 18-19-th century Russian literature. This attitude will give us chance to observe the process of formation of the original Russian literature, and determines

its tendency towards self-preservation. It is the perfect way to soak the best from the Western and Eastern cultures and this historical tradition stands for the self-preservation of the Russian literature within the process of globalization.

Key words: the 18-th century Russian literature, integration, globalization, the self-preservation.

В.Б.КВАНТРЕ

Грузия, Кутаиси

ГУАЦ

Самоопределение русской литературы XVIII века в едином культурном пространстве

Современная интеграция русской литературы конца XX начала XXI века в единое литературное пространство представляет собой сложный и многовекторный процесс, с одной стороны выявляется тенденция самоопределения национального статуса, с другой – тенденцию к объединению с другими литературами мира, прежде всего с европейскими. Оба ранонаправленных вектора новых отношений неизбежны и не исключают друг друга. Подобные явления наблюдаются и в других национальных литературах постсоветского пространства. Прогнозирование тенденций самоопределения новейшей русской литературы и путей интеграции в мировой литературный процесс базируется на ретроспективном анализе начала этого процесса в XVIII веке. Парадоксально, но аналогичные процессы происходили и в то время. Векторы противостояния функционирования литературы XVIII века также отличались явно выраженной поляризацией: западничество, славянофильство. Проследить панораму этих событий и их влияние на современный литературный процесс в пределах обной работы не представляется возможным, ограничимся лишь наиболее ключевыми моментами этого процесса, которые, на наш взгляд, определяют современное состояние проблемы. Отметим, что анализ существенно осложнен ломкой терминологических понятий, переживающих сегодня парадигматический сдвиг, как впрочем, и весь процесс в целом. Поэтому прежде всего обращаем внимание на степень нормативности таких понятий как «европеизация», «глобализация», «институализация», так как они имеют положительную или отрицательную коннотацию в русских и западноевропейских школах.

Каков же статус русской литературы в процессе глобализации? Нельзя не учитывать то, что современная духовная культура представляет собой полисемантическое явление. Современный литературный мир –

это семиотические царства, в которых обозначены художественные позиции творцов, зоны их критики и утверждения. И в этом калейдоскопе духовного бытия русской литературе противостоят огромные текстовые мегапространства, целые семиосферы, на свой лад кодирующие процесс познания и понимания современной реальности. Литература всегда существует в едином культурном пространстве, где центр постоянно смещается, и трудно сказать, где он в каждое мгновение.

Это позволяет понять литературу, в том числе и русскую, как часть мирового духовного процесса. При этом важно выделить масштаб и величие феномена. Значимым в определении статуса русской литературы является ее тематическая и художественная оригинальность и неповторимость. Однако в этом процессе все еще не получили должной нормативности целые пласты и отдельные творческие феномены, образующие этот феномен. За пределами исследовательского интереса остается ряд писателей «задержанной», «растрелянной» и «советской литературы», освобождение литературы от целенаправленного эксперимента по тотальной политизации является делом первостепенной важности. Говорить об интеграции в единый литературный процесс можно с учетом этого неоспаримого явления (Печенко 2013: 12).

XVIII век был веком переломным. Происходило изменение отношения к человеческой личности. На рубеже XVII-XVIII вв. произошла смена культурных ориентиров и источников влияния. Так, главным культурным ориентиром становится Западная Европа. Процесс европеизации начался с середины XVII в., причем ключевым событием были культурные реформы, начавшись с освоения польской, французской, немецкой литературы и философии.

“Век разума и просвещения” – так говорили о своем времени великие мыслители XVIII столетия, провозвестники новых революционных идей. В историю мировой культуры XVIII век вошел как эпоха больших идейных и общественно-исторических сдвигов, острейшей борьбы с феодально-монархическими устоями и религиозным догматизмом. Распространение материалистического мировоззрения и утверждение духа свободолюбия нашли яркое отражение в философии, науке, литературе, в просветительской деятельности крупнейших философов, ученых, писателей этого времени – Дидро и Гольбаха, Вольтера и Руссо, Лессинга, Гёте и Шиллера, Ломоносова и Радищева.

Процесс освоения западно-европейской культуры был назван трансплантацией. Освоение западной культуры проходило более болезненно, чем византийской. Сначала трансплантация происходила

равномерно и целенаправленно, однако в Петровскую эпоху трансплантация _ стихийна, поэтому культура начала XVIII в. несколько хаотична. Византийская культура не хотела сдавать свои позиции. Древняя русская литература не умерла вместе с древней Русью, хотя ее читателями оказались в основном низы. Произошла секуляризация русской культуры, что отразилось и в смене жанровых систем. Пришли стихотворные сатиры, оды, драматические жанры, комедии, трагедии, элегии, идиллии, то есть, в XVIII в. господствуют поэтические и драматические жанры. Изменяется также представление о самом характере творчества об отношении автора к литературному труду: происходит индивидуализация авторского сознания. Постепенно происходит профессионализация писателей, появляется массовая литература, русская литература ускоренно развивается: то, что пережила европейская литература за 250 лет, русская литература прошла за 100 лет.

С другой стороны, в России XVIII век – время очень противоречивое. Жестокая петровская реформа ломала старые традиции, сокрушала устоявшиеся формы искусства, литературы, ломала социальные структуры. Пётр сознательно стремился к тому, чтобы оборвать все связи со старой Россией. Но «старая Россия» это, прежде всего, – Святая Русь, то есть превознесение в сознании народа идеала святости над всеми жизненными ценностями. С этим понятием русская идея была связана искони, и стоит за ним нечто более значительное, нежели идея национальная, географическая или этническая. «Святая Русь, – отметил С.С.Аверинцев, – категория едва ли не космическая. <...> Было бы нестерпимо плоским понять это как выражение племенной мании величия; в том-то и дело, что ни о чем племенном здесь речи, по существу, нет. У Святой Руси нет локальных признаков. У неё только два признака: первый – быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай, второй – быть миром под знаком истинной веры» (Аверянецев 1990: 54). В петровское время разорванное сознание «просвещённой» верхушки общества начало всё отчетливее разделять Бога и Его Церковь. И если Богу кто-то ещё воздавал хвалу и славу, то в Церкви видели почти исключительно силу косную, противящуюся прогрессу и всем новым веяниям времени.

Петровская эпоха по самой сути происходящего в культурной жизни нации и страны соотносится с европейским Ренессансом. А Ренессанс (будь то европейский или российский) связан с окончательной секуляризацией культуры.

Но все же XVIII в. прошел в Европе и в России под знаком Просвещения. Это время было сопряжено было с окончательным утверждением так называемого научного типа мышления, мировоззрения. Утверждение это осуществило себя именно тогда, в эпоху Просвещения. Свообразие

исторического развития России проявилось и в том, что, не успев вступить в новую для себя эпоху, она тут же испытывает мощное воздействие просветительских идей, тогда как в Европе их развитие стало закономерным итогом процесса весьма длительного. Вся эта вынужденная и навязанная спешка привела к некоторой суетности, смешению понятий, когда одновременно вынуждены были утверждать себя жизненные начала и более архаичные, и ещё только зарождающиеся. Причины начали смешиваться со следствиями, и всё усугублялось развивавшимся в части образованного общества своего рода комплексом неполноценности, раболепием перед Западом, поскольку многим русским начинало казаться, будто Россия слишком отстала от Европы и вечно вынуждена догонять её. Аналогичное явление наблюдается и сегодня.меняются лишь терминологические понятия: европеизм заменился на неоевропеизм, классицизм – на неоклассицизм.

В литературе к этому был предназначен особый творческий метод отображения действительности, именуемый классицизмом. Классицизм возник в Европе, во Франции XVII столетия, в эпоху становления и расцвета абсолютной монархии – что естественно, закономерно. Классицизмом этот метод назван из-за его внешней ориентированности на классическое искусство античного мира: не только основные принципы аристотелевской поэтики, но и темы, сюжеты писатели классицизма обильно заимствовали у античной литературы, хотя и не ограничивались одними заимствованиями. Крупнейшим теоретиком классицизма был поэт Буало, среди наиболее значительных фигур выделяются в классицизме драматурги Корнель, Расин, Мольер. Нельзя обойти и просветительский классицизм XVIII века, отмеченный прежде всего теоретической и художественной деятельностью немецкого драматурга Лессинга. В России мы можем указать из значительнейших – имена М.В.Ломоносова, А.П.Сумарокова, И.К.Тре-диакковского, Г.Р.Державина, Д.И.Фонвизина.

Однако уже в XVIII веке идея государственности начинает смягчаться неявным отказом от сугубой приверженности монархии и предпочтением монархическому принципу некой отвлечённой гражданственности, что заметно сказалось в культуре конца столетия, но классицизм в это время уже утратил в умах ищущей части общества своё ведущее положение.

Петровские реформы, эмансипация (т.е. освобождение, выход из-под контроля церкви) культуры дали толчок для развития светской литературы — феномена «новой российской словесности». Развитие это носило ускоренный характер. То, на что в Западной Европе ушло несколько столетий, в России было осуществлено в течение одного века. Никогда еще эстетические теории и литературные направления не сменяли друг друга так быстро, напластовываясь друг на друга, совмещаясь, сосуществуя, противоборствуя

и взаимодействуя в творчестве отдельных авторов. Причем литературное сознание эпохи ярко выразило приверженность национальной традиции. Но в критике и науке авторитетом В.Г. Белинского закрепилось представление о том, что литература XVIII в. – это «пересаженное растение», выписанное «по почте из Европы». С этой концепцией пытался спорить Д.С. Лихачев. Ученый говорил о специфике «трансплантации» европейских моделей на русскую почву, убежденный в том, что «древняя русская литература и новая русская литература – не две разные литературы, одна внезапно прервавшаяся, а другая внезапно начавшаяся, а единая литература». Сложившееся представление об историческом движении литературы XVIII в. как о линейной смене художественных систем (классицизм → сентиментализм → предромантизм) «значительно обедняет реальную картину, насильственно втискивая ее в привычные схемы» (Лотман 1996:146). Наряду с «трансплантируемым» европейским влиянием мощное воздействие на становящуюся новую светскую культуру оказала и национальная традиция. Литературное сознание XVIII в. «повторяло» и позднее было неоднократно «повторяемо». Динамизм и открытость русской культуры XVIII в. к диалогу внешнему и утверждение национального самосознания востребовали поиск синтеза нового культурного сознания и традиционных форм культуры. Реальным было бытование фольклорных моделей. По наблюдению Ю.М.Лотмана, «в последней трети XVIII века начинает заметно ощущаться тенденция к реальному спаиванию культуры в одно целое. Ориентация на возвращение к истокам, корням характерна и современной русской литературе. Наблюдается своего рода цикличность литературного процесса в целом. Однако цикличность не подразумевает замкнутость. Это проявляется прежде всего в стремлении <...> восстановить непрерывность национальной традиции»; «культурная раздробленность сделалась осознанным фактом» (Лотман 1996:150). Религиозную мысль XVIII в. представляют св. Тихон Задонский, Величковский, Сковорода. Воздействие религиозно-учительной традиции обнаруживается в творчестве уже первых русских литераторов — Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, позднее — в произведениях Фонвизина, Державина, Радищева, в духовных исканиях и в текстах русских масонов (Херасков, Новиков). Борьба «старого» и «нового», национальных традиций и западных влияний явилась сквозной темой в литературе XVIII в.

Ко второй половине столетия процесс эмансипации культуры, ее освобождения от государства и государственной мифологии начала века, набрал силу. Освободительный рационализм просветителей XVIII века утратил значительную часть своего обаяния. Магические слова XVIII века: Разум, Закон, Природа — уступили место рассуждениям об Истории и Традиции. «Размышления об Истории и Традиции, о возвращении к истокам,

о русском и стали ведущими для литературного сознания второй половины XVIII века. Он и определил собой специфический строй, язык и, главное, семантику созданных в это время литературных произведений» (Гончарова 2004: 95). Очевидно, что происходившее в литературном развитии XVIII в. в России не сводимо только к понятию «европеизация». Правильнее было бы говорить о постепенном и неуклонном обретении русской литературой таких структурно-содержательных свойств, которые превращали ее в носительницу ценностей общечеловеческого значения. XVIII в. представлял собой такой период, когда шаг за шагом содержание духовной жизни нации постепенно включалось в процесс общеевропейского культурного развития, чтобы в XIX в. в творчестве таких писателей, как Достоевский и Толстой, обозначить в известном смысле рубеж развития всей мировой литературы.

Вехи этого включения русской литературы в общеевропейский процесс и служат основными показателями границ отдельных периодов, из которых складывается общая картина периодизации. В развитии русской литературы XVIII в. можно выделить 2 основных периода, различающихся вполне определенной спецификой художественного сознания и обусловливаемых ею стилевых и жанровых форм. I период охватывает 1700-е — первую половину 1770-х гг. Это период самоопределения русской литературы как национальной литературы европейского типа, для которого характерны 1) формирование жанровой системы и литературных направлений, 2) профессионализация литературного творчества. II период приходится на последнюю четверть XVIII в. Его суть составляют 1) тенденция к непрерывности национальной традиции, 2) обращение к допетровской литературе, к фольклору, 3) попытка снять противостояние русской и европейской культур, 4) разрушение жанровых границ. Точкой отсчета в истории новой секулярной культуры послужили реформы Петра I, сыгравшие особую неповторимую роль для всего последующего развития России. «В переломную Петровскую эпоху завершается начавшаяся еще в XVII в. переоценка средневековых канонов мышления и создаются предпосылки новой, чисто светской культуры, ориентированной на восприятие идеологических постулатов раннего европейского Просвещения. В литературе первой трети XVIII в. непосредственно отразился своеобразный прагматизм эстетического сознания этого времени. Сочетание жажды новизны с сохранившимся еще тяготением к освященным вековыми традициями нормам и понятиям объясняет типичный для данного этапа эклектизм художественного сознания как доминирующую черту искусства времени. С конца 1730-х по середину 1770-х гг. происходит своеобразное регламентирование творческого процесса, формируется строгая жанровая система классицизма. Появление в 1748 г. двух эпистол А.П. Сумарокова («О русском языке» и «О стихотворстве»),

ставших, подобно известному трактату Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674), кодексом классицизма, наглядно подтверждало достижение русской литературой нового уровня художественных возможностей. В течение нескольких десятилетий в русской литературе постепенно создаются национальные образцы почти всех ведущих жанров классицизма. Усилиями М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова и их последователей формируется канон русской торжественной оды, русской стихотворной трагедии, комедии, героической эпопеи, стихотворной басни, многочисленных лирических жанров, таких как элегия, идиллия, дружеское послание, медитативные стансы. Еще ранее А.Д. Кантемир, следуя традициям Н. Буало, познакомил русских читателей с жанром сатиры. Главной, наиболее важной формой словесности в XVIII в. считалась поэзия. Уже в первой половине столетия не только были освоены (и приспособлены к русским условиям) европейские жанры, но и произведена систематизация языкового материала, осуществлена реформа стихосложения, результатом которой стал полный переход от силлабической к силлабо-тонической системе, господствующей в русской поэзии и по сей день. Вплоть до конца века русская проза не дала сколь-нибудь значительных образцов в жанре романа, основном жанре европейских литератур. М.В. Ломоносов в своей «Риторике» объявлял и чтение, и писание романов пустой тратой времени. Сходное мнение высказывал и А.П. Сумароков. В.К. Тредиаковский старый политический роман Фенелона «Приключения Фенелона» перевел гекзаметрами, превратив его в эпическую поэму — «Тилемахиду». Из крупных писателей, связанных с классицизмом, романы создавал только М.М. Херасков, да и то особого рода: с ослабленным сюжетом, написанные хотя и прозой, но ритмизованным «поэтическим» языком, не столько изображающие события, сколько иллюстрирующие отвлеченные политические доктрины (например, «Нума Помпилий»). В основном романистика была уделом «мелкотравчатых» писателей, обслуживавших мещан, грамотных купцов и не очень грамотных дворян, не имевших доступа к литературе на европейских языках (Ф.А. Эмин, М.Д. Чулков). Произведение, наиболее тесно связанное с идеями европейского Просвещения, — «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева — возвращается к построению и стилистике архаического «политического» романа. На уровень высокого искусства, сопоставимого по значимости с поэзией, возвел русскую прозу Н.М. Карамзин.» (Никольский 2009: 100). С середины 1770-х гг. начинает обнаруживаться исчерпанность эстетических возможностей художественной системы русского классицизма, неадекватность постулируемых ею принципов новым историческим потребностям. Классицизм уступает свое ведущее положение другой художественной системе; смена вкусов обозначила наступление нового периода в развитии

историко-литературного процесса XVIII в. В русской литературе утверждается сентиментализм и распространяются сопутствующие ему предромантические веяния, раннереалистические тенденции. Высочайшим достижением русской поэзии (и литературы в целом) последней четверти XVIII в. явилось поэтическое творчество Г.Р. Державина. Он воспитался на уроках классицизма, но нанес классицизму самый серьезный удар. По сути, Г.Р.Державин разрушил жанровую иерархию, смешав в своих одах комическое и серьезное, аллегорически-эмблематические образы и бытовые зарисовки, высокий стиль и живое просторечие. Он утвердил в поэзии личностное начало, создав биографически конкретный образ автора, окруженный необычайно ярко выписанными бытовыми атрибутами и деталями. Эстетическое значение поэзии Г.Р. Державина вполне уясняется только в свете последующего литературного развития. XVIII век и в Западной Европе, и в России – эпоха Просвещения, или Век Разума. Для просветительского сознания характерны историко-культурный оптимизм, абстрактно-идеальные представления об общественном устройстве, радование за распространение знаний, вера в добрую природу человека, свободно предпочитающего злу добро, в поступательное движение общества, его всестороннее преобразование под управлением разумного правителя и правильных законов. В Петровскую эпоху в Россию проникла идея внесловной ценности личности, вытекающая из признания естественного равенства людей, одинаково наделенных от природы способностью мыслить и чувствовать, что не подразумевало, однако, социального равенства. В годы правления Екатерины II (1762–1796) получила распространение идея «общественного договора», основанная на признании взаимных обязательств между монархом (государством), долженствующим обеспечить максимальное благо каждого члена общества и следить за соблюдением законов, и его подданными, добровольно вверившими государю свою «природную» волю. Выход в свет первого русского издания в 1757 г. переведенной Н.Н. Поповским, любимым учеником М.В. Ломоносова, дидактической поэмы англичанина А. Попа «Опыт о человеке» (1733–1744), послужившей для Европы учебником новой философии, стал фактическим началом эпохи Просвещения в России. Русское Просвещение парадоксально утверждало несовместимые понятия – государственного могущества и «прав» и «свобод» личности. Своеобразие русского Просвещения определялось и его христианскими основами: христианская вера и просветительские убеждения не исключали друг друга. Идеи европейского Просвещения, будучи трансформированы на русской почве, стали объективно идеологической базой русского классицизма XVIII в. Большинство писателей XVIII в. по своим взглядам были просветителями. Просветители провозглашали

торжество разума, поддерживали идею просвещенной монархии, выступали против невежества и деспотизма дворян, против скотства помещиков (но не против крепостного права), стояли за преобразования в обществе, которые обеспечили бы благополучие и процветание страны. Они стремились воспитать в дворянстве, которое было основной культурной и политической силой в тогдашней России, гражданско-патриотические чувства, поддерживавшая монархическую форму правления, способствовавшую в то время национальному объединению и укреплению государственности. Русская классицистическая литература, взявшая на себя функции просветительской литературы, в первую очередь утверждала дворянские ценности — представления о чести, долге, верности, благородстве как основаниях общества и государства. Писатели XVIII в. пропагандировали просветительские идеи, исходя из установки на преодоление национальной замкнутости русской культуры, ее приобщение к ценностям культуры западной, делая ставку на смену культурно-поведенческих ориентиров, распространение знаний и улучшение «нравов». Достижение общественной гармонии ставилось в прямую зависимость от образования и воспитания. Основополагающими принципами литературы «века Просвещения» явились дидактизм, патриотизм и гражданственность. Многие писатели эпохи Просвещения (М.М. Херасков, Н.И. Новиков, молодой Н.М. Карамзин и др.), разочаровавшись в возможности организовать идеальное общество на разумных основаниях, обратились к масонству, которое ориентировалось на внутренний мир человека, возлагало надежды на «улучшение» человеческой души, необходимое для того, чтобы улучшить общество. Писатели-масоны сохраняли приверженность таким ценностям, как внимание к нравственной проблематике, интерес к душевным движениям, стремление воспринимать и оценивать общественную жизнь сквозь призму интересов частного человека. Масонство стало одним из важных источников русского сентиментализма, в центре внимания которого оказались внутренний мир и система ценностей частного человека. Писательскому корпусу в XVIII в. была отведена исключительно важная роль в развитии политических, философских, эстетических идей своего времени. Именно на базе проникавших в Россию новых эстетических идей с учетом специфики русского историко-литературного процесса формировались литературные направления: барокко, классицизм, сентиментализм, предромантизм, ранний реализм.

Таким образом, русская литература XVIII в. — не только соединительное звено в общем процессе литературного развития между древнерусской традицией и литературой XIX–XX вв., не только своего рода идейно-художественный «трамплин» для возникновения русской классической литературы, но и самостоятельный, большой и ценный раздел национальной культуры, имеющий как историческое, так и эстетическое значение. Хотя в

некоторых современных работах проводится мысль о том, что литература до Пушкина – «литература ненастоящая», что литература в России вообще начинается с А.С. Пушкина. Подобные концепции (принадлежащие, о чем нетрудно догадаться, специалистам по литературе XIX и XX вв.) свидетельствуют об отсутствии исторического мышления, грешат исторической неправдой, а то и просто элементарным невежеством.

Русская литература первой трети XIX в. (включая А.С. Пушкина) во многом следовала за крупнейшими представителями XVIII ст., и в особенности – за Г.Р. Державиным и Н.М. Карамзиным. Знаменательно, что они завершили свою литературную деятельность уже в XIX в. Их ученики и младшие современники, двигаясь по путям, проторенным в XVIII ст., вывели русскую литературу к мировой славе.

ЛИТЕРАТУРА:

Аверянец 1990: Аверянец С. *Византия и Русь: два типа духовности* М.: 1990.

Гончарова 2004: Гончарова О. *Национальная традиция и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века.* С.-Петербург: 2004.

Никольский 2009: Никольский С. *Глобализация и культурное наследие России: классическая литература и ее интерпретации,* М.: 2009.

Печенко 2013: Печенко М. *Русская литература перед лицом глобализации,* М.: 2013.

POLINA LEONOVA

Belarus, Minsk

Belorussian State University

Belarusian Literature: National and Universal Context

In the history of Belarussian literature the national significance of the outstanding works of native authors is determined starting with the Middle Ages, the Renaissance and ending with the best examples of modern prose. History of Belarussian literature of the second half of the twentieth century is considered on the base of the concept “war” as one of the most important trends. The universal context of the analyzed works and the whole Belarussian literature is determined.

Key words: *Belarussian Renaissance, translation, publishing, national folklore, cultural tradition, universal context.*

П.И.ЛЕОНОВА

Беларусь, Минск

Белорусский государственный университет

Белорусская литература: национальный и универсальный контекст

Литература как одна из центральных ветвей художественной культуры, как средство национального самовыявления народа прошла многовековой путь развития и во все времена оставалась своеобразным зеркалом его духовной жизни. Зарождение литературы на белорусских землях было связано с появлением в X веке письменности у восточных славян, традиции устно-поэтического творчества, а с расширением христианства (в XI–XII в.) стали появляться произведения церковно-религиозного характера, создавались житии святых, ораторская проза. В эпоху Возрождения возникла книжная поэзия, публицистика, историко-мемуарная проза, драматургия. Огромное значение в истории белорусской литературы приобрела творческая деятельность Ф. Скорины, С. Будного, В. Тяпинского. Издательская деятельность первопечатника-просветителя, переводчика, философа Ф.Скорины сначала в Праге (1517-1519 г., где напечатаны кириллицей 23 отдельных изданий Библии), а затем в Вильне (Вильнюсе) была выдающимся европейским достижением, а его перевод книг Библии на белорусский язык опередил перевод Библии М. Лютером на немецкий. При этом Ф. Скорина считал Библию не столько божьим провидением, сколько творением философов, мудрецов и летописцев, а свои книги предназначал прежде всего простым людям («люду посполитому») для научения, очищения души от скверны, страха, зависти, жестокости. Такие мысли белорусский гуманист высказывал в предисловиях и послесловиях к книгам Библии, а это были тогда новые в литературе жанры, призывал придерживаться закона, любить родину. И сегодня мудрым завещанием для потомков звучат его слова: «Как звери, ходящие в пустыне, знают норы свои, птицы, летающие по воздуху, ведают гнёзда свои, рыбы, плавающие по морю и в реках, чуют виры свои, пчёлы и подобные им защищают ульи свои, _ также и люди, где родились и вскормлены суть по Богу, к тому месту великую ласку имеют» (Скорина 1988: 94). Обращение Ф. Скорины в защиту родного края и родного языка приобрели значение сакрального символа для деятелей национального возрождения на всех его этапах. Под непосредственным влиянием Ф. Скорины издают свои книги на белорусском языке Сымон Будный, Василь Тяпинский. Ещё один поэт-гуманист и мыслитель Микола Гусовский (1470-1533), автор поэмы «Песня про

зубра», написанной на латинском языке в Риме, также был представителем ренессансного гуманизма, популяризатором истории и культуры Беларуси на мировой арене. Он воспел мужественную, свободную, гармонично развитую личность в образе князя Витовта, призывал европейские народы к единению и дружбе перед угрозой турецкого и татарского нашествия. Зубр выступает в поэме как аллегорический образ родного края, как символ былого могущества Великого Княжества Литовского. Одну из главных причин великих бед и мучений людей М. Гусовский видел в войнах. Он стал создателем жанра лиро-эпической поэмы в литературе Восточной Европы, а также заложил основы художественной ренессансной реалистической традиции в поэзии Беларуси, Украины, Литвы и Польши. В конце XVI – начале XVII вв. приобрели значение самостоятельных жанров эпиграмма и ода, оказавшиеся у истоков старобелорусской поэтической культуры, а ещё раньше возникла богатая полемическая литература, представлявшая собой синтез теологии, публицистики, критики, аналитической науки и ораторского искусства.

В XVII в. Беларусь перенесла демографическую катастрофу в связи с геополитическими и конфессиональными претензиями Московского царства и Королевства Польского. В войнах XVII в. (1609-1618, 1632-1634, 1648-1651 гг.) количество населения сократилось наполовину (с 2,9 до 1,4 млн. чел.), белорусский народ оказался в состоянии этнического меньшинства в городах и местечках своей страны почти на два с половиной столетия. А в начале XVII в. (1700-1721 гг.) территория Беларуси стала ареной Северной войны, когда коалиция России, Дании, Саксонии и Речи Посполитой воевала со Швецией за Прибалтику. Пётр I., воспользовавшись результатами этой войны, сумел «прорубить окно в Европу». Надо ли говорить о состоянии в этих условиях статуса белорусского языка, культуры, литературы? И всё же в XVII–XVIII вв. в Беларусь пришла культура барокко, которая наиболее ярко проявилась в архитектуре, прикладном, театральном и изобразительном искусствах, в музыке и драматургии. Национально-самобытный тип барочной культуры Беларуси, Украины и России, как утверждает в исследованиях (Конан 2010: 203, 205) основывался на двойном синтезе: гармонизации средневековых и ренессансных идеологических ориентаций и ценностей и на компромиссе между православным традиционализмом и европейским научным рационализмом. Беларусь – место встречи двух типов христианской цивилизации: западной, римско-католической и восточной, славяно-российской, византийско-православной. Отношения между этими цивилизациями постоянно колебались от конструктивных контактов государств до противоборства и взаимного отрицания, так как становление Российской империи сопровождалось претензиями на восточнославянское

наследие и геополитическое превосходство («Москва – третий Рим»). Католичество в свою очередь хотело вернуть утраченные позиции, опираясь на иезуитов, католические империи и Польское Королевство, которое также стремилось создать унитарное государство за счёт бывшего конфедеративного союза с Беларусью, Украиной и Литвой. Конструктивным выходом оставался только компромисс, сначала размежевание сфер влияния, а потом взаимопроникновение культур, синтез духовных ценностей при сохранении типологических особенностей Востока и Запада, православия и католицизма. Творчество Симеона Полоцкого (1629-1680), основателя старобелорусской, польской и русской силлабической поэзии, дополнило гуманистические традиции эпохи Ренессанса в Беларуси, а в России (русское барокко) компенсировало отсутствие ренессансного типа культуры. Рецепция западноевропейской культуры восточнославянским миром осуществлялась как раз писателем компромиссной ориентации, каким был С. Полоцкий, просветитель при царе Алексее Михайловиче и его сыне Фёдоре Алексеевиче, основатель типографии при царском дворе, автор сборников стихов, дидактических комедий, трагедий в стихотворных диалогах для школьного и придворного театра.

После трёх разделов Польши в конце XVIII в. на всей бывшей её территории стало шириться движение за восстановление государства. В Беларуси местная шляхта решительно протестовала против насильственного присоединения белорусских земель к Российской империи. Одним из центров борьбы против политики царизма стал Виленский университет, отсюда с создания тайных либерально-просветительских обществ филоматов (любителей науки) и филоретов (любителей добродетели) началось движение за возрождение Беларуси. Отсюда вышли и первые белорусско-польские поэты-романтики Адам Мицкевич, его сверстники и последователи Ян Чечёт, Томаш Зан, Ян Борщевский, Винцент Дунин-Марцинкевич. А. Мицкевич был первым теоретиком и практиком романтизма с ориентацией не только на любителей, но на весь народ, на создание белорусской художественной культуры. Традиционные университетские курсы поэтики и риторики отошли на второй план, а на первое место вышли проблемы гуманистической миссии художественного творчества, его национальной самобытности, познание роли художественной интуиции в жанрах лирической поэзии, баллады, элегии, лиро-эпической поэмы. А. Мицкевич оказался пророком новой в Европе белорусской литературы: в лекциях о славянских литературах, прочитанных в Париже (1840-1843 г.), он говорил о совершенстве белорусского языка, на котором написана конституция (статут) ВКЛ 1588 г., называл его самым гармоничным из всех славянских языков. Ян Чечёт, кроме того что писал стихи, баллады, статьи о стержневых

понятиях филоматского гуманизма, собрал, записал, обработал и издал 6 сборников народных песен из-под Немана и Двины. Он открыл красоту и нравственное богатство народной поэзии, изучил не только особенности лексики белорусского народного языка, но и поэтику, эстетические и этические идеалы белорусов, отмечал мелодичность, напевность устной речи и народных песен. Как талантливый публицист и мыслитель Ян Чечёт проявил себя в целом ряде статей на общественно-политические темы, в которых с романтической окрылённостью и взвешенным рационализмом отстаивал идею о необходимости государственных преобразований для блага народа. С поэзии А. Мицкевича, Я. Чечёта, Т. Зана начинается эстетическое возвеличивание родного края, истории Беларуси, эстетизация её природы. Это воспевание своей земли, отечества, родного языка, лирическое и лиро-эпическое воплощение их красоты и трагедии как фундаментальных ценностей стали фундаментом эстетики белорусского национального возрождения. Однако, произведения, написанные на белорусском языке и официально не разрешённые к публикации царскими властями, писатели маскировали под фольклор и так называемую польскую «краёвую» литературу для простого народа. Творчество филоматов и филоретов имело ярко выраженный национальный контекст. Складывалась своеобразная культурно-языковая ситуация, в которой наряду с привычным книжным польским языком всё большее место в литературе начинал занимать и белорусский, основанный на живой речи большинства населения исторической Литвы и Белой Руси. Белорусскоязычные произведения ранних романтиков сосуществовали с их польскоязычными стихами, рассказами или статьями, особенно в тех случаях, когда источником вдохновения служили белорусская мифология и фольклор. Случалось и так, что даже если автор писал на польском языке, его творчество было насквозь пронизано белорусским духом, как это было с А. Мицкевичем и Яном Борщевским. Писатель-романтик, наделённый феноменальной фантазией, творческой интуицией, пророческим видением судьбы родного края, Ян Борщевский написал на польском языке главное произведение своей жизни «Шляхтич Завальня или Беларусь в фантастических рассказах» (в 4 томах, издававшихся в Петербурге, в 1844-1846 гг.). В нём сочетаются реалистический и фантастический планы, персонажи взяты из белорусской национальной мифологии. Это лесовики, водяные, русалки. Есть и персонажи, созданные фантазией автора, например, Плачка, Белая Сорока, Сын Бури, Черно книжник и др. Писатель утверждал традиционные народные ценности: человечность, трудолюбие, демократизм, почтение к предкам, память о героическом прошлом, вольнолюбие, жизнь в гармонии с природой. Он смотрел и в будущее, как бы предвидя появление прозы ужасов, жанра фэнтэзи, научной фантастики,

предчувствовал обострение экологических проблем, когда писал о племени пришлых «асташей», уничтожающих всё живое. Ещё при жизни Я. Борщевского его творчество характеризовалось как значительное явление именно белорусской литературы, самого духа и поэзии народа.

Наивысшим достижением белорусской литературы сентиментализма стало творчество Винцента Дунина-Марцинкевича (1808-1884), основанное на идеологии народной вольности, возникшей на почве трагических результатов восстания шляхты и крестьян в 1863-1864гг. Восстание ускорило рост социального и национального самосознания белорусского народа. В. Дунин-Марцинкевич основал целую традицию написания художественных произведений на белорусском языке, традицию перевода с польского на родной язык (переводил поэмы А. Мицкевича «Пан Тадеуш», «Деды»). В своих стихотворных повестях – одном из популярных жанров сентиментально-просветительской литературы, призванном пробудить интерес к жизни белорусской культуры, белорусскому фольклору – он поэтически возвысил будничные и праздничные быт крестьянской деревни и помещичьей усадьбы, а в классической комедии «Пинская шляхта», опубликованной только в 1918 г., выступил с резкой критикой как на тупую и амбициозную польскую шляхту, так и на российских чиновников с их непомерным взяточничеством и невежеством. Писатель избегал открытой презентации белорусского национального самоопределения, но объективно, всем своим творчеством, ориентировал будущих авторов на создание произведений на белорусском языке, на белорусское устное народное творчество как источник литературных сюжетов и образов, на «мужицкую правду» как идеологический ориентир. Зато Ф. Богушевич (1840-1860) провозгласил белорусскую национальную идею в её историческом, этническом и культурно-языковом проявлениях, без романтических мечтаний о восстановлении былой Речи Посполитой и автономии ВКЛ. В предисловии к сборнику стихов «Дудка белорусская», изданном за границей в 1893г., он обосновал необходимость государственного возрождения родного языка, возвращал читателям историческую память о времени, когда белорусский язык был государственным в ВКЛ, предупреждал о трагических последствиях отречения от родного языка, программирующего менталитет и самоидентификацию народа, самобытность и уникальность его культуры. Герой стихотворений Ф. Богушевича – белорусский крестьянин, стремящийся вырваться из тисков социальной нужды, социального и национального бесправия, начинающий понимать своё отличие в вере (от православия), свою так называемую «тутэйшасць», страстно желающий воли. Он не просто констатирует несправедливость государственного строя, но видит, каким он должен быть, мечтает о «книжной мудрости». Создание типичной картины

белорусской пореформенной действительности, точность художественных деталей позволяет говорить о реалистическом методе его творчества, о понимании глубинных особенностей менталитета белорусов. Идеи Ф. Богушевича подхватили и понесли классики белорусской литературы XX в. Янка Купала, Якуб Колас, М. Богданович, творчество которых расцвело в атмосфере мощной волны белорусского национального возрождения после февральской революции 1905 года. Преемственность их поэзии с традициями Ф. Богушевича выражалась в показе крестьянской неволи, обиды униженного мужика, в самом музыкальном названии первых сборников стихотворений Купалы («Жалейка», «Гусляр»), в подлинном демократизме. Огромную роль в осознании себя белорусами, сплочении людей в социум сыграла газета «Наша Нива» (1906-1915 гг.), поставившая целью всестороннее возрождение белорусской народной культуры. По красноречивому свидетельству М. Богдановича, для многих белорусов она была первым источником знаний, не имевших официального оттенка. «К белорусскому крестьянину, сжившемуся с мыслью, что он – хам, а его «мова» – хамская, – писал М. Богданович, – «Наша нива» печатно обратилась на этой «мове», вызывая в нём тем самым уважение и к ней и к себе самому, пробуждая в нём чувство собственного достоинства» (Богданович 1993:275). Давая людям возможность и реальный опыт проговаривания эмоциональных переживаний, «болевых моментов», затаённых мыслей, тревог и желаний, газета делала шаги против якобы заранее предназначенной горькой доли, просветляла национальную сущность, учила понимать объективное бытие как источник творческой энергии, реализации своей национальной самобытности (Пашкевич 2004:147-150). Национальные ценности, которые первыми поэтически сформулировали и провозгласили на весь мир Янка Купала и Якуб Колас, – это человеческое достоинство не одного только белорусского крестьянина, но всего народа, которому захотелось «людзьмі звацца», молодая Беларусь, новая земля, вдохновение художника как дар родной земли и природы. Усилиями Купалы-Колоса-Богдановича как центральных фигур среди других талантливых поэтов, прозаиков, драматургов и общественных деятелей 20-х годов, таких, как Ф. Олехнович, Б. Тарашкевич, В. Дубовка, В. Жилка, А. Гарун, З. Бедуля, И. Кончевский, братья И. и А. Луцкевичи, М. Горецкий, В. Ластовский и многие другие, белорусская литература ускоренно развивалась. Несмотря на то, что «Нашей ниве» приходилось отбиваться от нападков польских шовинистических изданий и черносотенной российской прессы, отрицающей само право на белорусскую печать, не признающей никакого своеобразия белорусской культуры и литературы, на страницах газеты находилось место и для литературных дискуссий. Так в дискуссии 1913г. В. Ластовский поставил

перед литературой задачу приобретать высокие эстетические качества, ставил вопросы о том, обязана ли молодая белорусская литература пробуждать и нести людям высокую красоту, совместимо ли прекрасное с невесёлой действительностью «гаротнага жыцця». М. Горецкий не сомневался в том, что белорусскому искусству слова суждено много нового сказать в области духа, что назрела необходимость в создании национального театра. М. Богданович призывал писателей выявлять образный лад и поэтику белорусского фольклора, рассматривал его не только как самоценность, но и как основу профессионального искусства в его национальной специфике и универсальном значении. Ускоренное развитие отечественной литературы в этот период объяснялось как её тесной связью с задачами белорусского национального возрождения, так и её способностью плодотворно усваивать уроки европейского модернистского искусства. Так, например, она вобрала в себя богатый творческий опыт европейского символизма: французского (переводы М. Богдановичем поэзии П. Верлена), скандинавского, в особенности норвежского, поскольку историческая судьба Норвегии во многом схожа с судьбой Беларуси. На протяжении нескольких веков Норвегия находилась в колониальной или полуколониальной зависимости от Швеции, норвежский язык подвергался жестокой ассимиляции, но в XIX в. на базе народного наречия сформировался новый язык. А литература в лице её талантливых представителей Бёрнсона, Ибсена, Гамсуна очутилась в центре общеевропейского литературного процесса. Пьесы Г. Ибсена ставились на сценах Вильно, Минска, Витебска и других городов Беларуси, творчество авторов «новой драмы» обсуждалось писателями нашенивского круга. Символистские мотивы мистического путешествия главного героя ибсеновских пьес, его неизбежное возвращение в родные места прослеживаются во многих пьесах и поэмах Янки Купалы и Якуба Колоса. Такие универсальные черты символизма, как интуитивизм, многозначность, вариативность трактовок, воплощение родины в образе любимой женщины, во многом присущи и прозе М. Горецкого, а позже и прозе В. Быкова. Вообще, XX век – время наиболее интенсивного развития белорусской литературы, достижения того её зрелого уровня, о котором мечтали деятели национального возрождения 20-х годов. Отстаивание достоинства человека-труженика, вера в обретение подлинной государственной независимости, культурная традиция, основанная на христианских ценностях, – всё это и сегодня определяет её национальный контекст.

Не имея возможности в небольшом выступлении полно охарактеризовать литературу XX века, позволим себе остановиться только на одной из её центральных тем – теме войны, оказавшейся интегральной, связующей темой белорусской художественной культуры. Война в белорусской прозе

показана не как абстрактно-универсальное событие, а в своём конкретном, национальном, политическом, социальном, человеческом измерениях. В литературе нашли воплощение реалии обеих мировых войн, проходивших на территории Беларуси: мучения и гибель солдат за чужие интересы в окопах Первой мировой войны, осознание белорусами мира и создания собственного государства как первой жизненной необходимости, драматический поиск родины и будущего для своих детей во время между Первой и Второй мировыми войнами, переживание этого времени так, будто огромный неизвестный злодей похитил у человека счастье жить с семьёй на своей земле, оккупация всей территории Беларуси во время Второй мировой войны, геноцид народа, коллаборационизм и массовое партизанское движение как проявление желания выжить или беспощадно уничтожить врага, массовый героизм на фронте и в тылу, участие в войне женщин и детей, безмерная жертвенность всего народа. Война в прозе М. Горецкого (повести «На империалистической войне», «Тихое течение», рассказ «Русский» и др.) и Кузьмы Чёрного (роман «Батьковщина» и др.) описывается в свете купаловско-колосовского внимания к личности маленького человека, который почувствовал себя в центре исторических событий и живёт надеждой на неизбежные перемены в личной судьбе и в жизни всего народа. Белорусская военная проза 20-30-х лет XX века развивалась в контексте антимилитаристской западноевропейской литературы, создавала традицию однозначного осуждения войны, отрицания лжепатриотизма, правдивого показа войны не только ради фиксации в исторической памяти народа, но и для осознания её как процесса, связанного с решением целого ряда острых проблем в жизни нации, особенно проблемы земли и воли, борьбы не за чужие, а за собственные интересы. Такая гуманистическая традиция была продолжена в произведениях белорусских писателей о борьбе с гитлеровским фашизмом. В соответствии с хронологически-историческим подходом в осмыслении Второй мировой войны в белорусской литературе исследователи (М. Тычина, В. Гниломёдов, В. Коваленко и др.) выделяют от трёх до пяти этапов, начиная со времени самой войны и первого послевоенного десятилетия и заканчивая современностью. Каждый этап имеет свои характеристики, которые частично совпадают или отличаются в зависимости от идеологических задач, поставленных властью на том или другом отрезке исторического времени и от концепции и таланта автора. Определять своеобразие белорусской военной прозы, богатство и разнообразие её идейно-художественного содержания и стиливых форм можно разными путями, что уже в значительной степени и сделано в белорусском литературоведении. Наиболее перспективным подходом к анализу литературы сегодня, во втором десятилетии XXI в., мы считаем осмысление её с позиции

содержания и структуры концепта «война». Словарное значение термина *концепт* – главная мысль, формулировка. Философ Ю. Степанов считает понятие «концепт» тем сгустком в сознании человека, при помощи которого он входит в культуру или (если он создатель культурных ценностей) влияет на неё. Концепты не только мыслятся, но и переживаются, они имеют трёхслойную структуру (Степанов 2004: 42). Концепт «война» также имеет структуру из трёх уровней. Актуальный или общечеловеческий уровень – это значения, одинаково понимаемые всеми людьми, независимо от степени их образованности, национальной принадлежности, а часто и от возраста. Война – это всегда горе, страх, мучения, армия, оружие, победы или поражения, плен и т. д. Второй уровень – исторический – содержит в себе историю оборонительных или захватнических войн, бывших на территории страны. Этот уровень или пласт в структуре концепта уже не имеет такого универсального контекста, как первый, зато увеличивается его национальное значение, т. к. война рассматривается в связи с неповторимой историей и культурой народа. Для белорусов, не имевших национальной независимости на протяжении нескольких столетий, войны всегда были несправедливыми, велись в интересах других государств ценой безмерных людских жертв, разрушения и опустошения белорусских городов и деревень. Но Первая мировая война, оставаясь такой же захватнической, объективно ускорила формирование у белорусов национального самосознания и образование государственности. Во Второй мировой войне белорусы защищали общую великую Родину – Советский Союз, и в том числе свою отчизну, что давало основание для проявления патриотизма, мужества, стойкости. Глубинное смысловое основание, кроющееся в слове *война*, как бы притаившееся за первым и вторым пластами структуры концепта, составляет его третий уровень и постепенно, на протяжении значительного исторического времени, приоткрывается читателям усилиями многих выдающихся деятелей нации и прежде всего писателей, участвовавших в войнах. Именно они извлекли их трагическую сущность, могли предвидеть их последствия и в образно-концентрированном виде передать потомкам этот бесценный духовный опыт. На уровне глубинных смыслов, с одной стороны, понимаются те же аспекты, что входят в актуальный и исторический пласты, а с другой, к ним добавляются и новые, такие, например, как *личность, свобода, вина, долг, жизнь, смерть, свобода*. Белорусский исследователь М. Тычина назвал национальной литературной традицией изображение жизни в экстремальных условиях XX в. Он выделил аспект переосмысления широких интерпретаций понятия *война* на уровне бытового сознания и политической пропаганды, а также аспект онтологической проблематики в художественном изображении войны. М. Тычина подчеркнул стремление талантли-

вых белорусских писателей выводить на первый план проблемы существования «человека-в-мире» интенциональную погружённость сознания в подлинное (аутентичное) бытие. Такой вывод исследователь объяснил тем, что в современном мире, в условиях информационного общества, увеличивается цена простых, элементарных основ человеческого существования, базовых структур индивидуального мироощущения, которые человеческая мысль, интеллектуальная рефлексия по причине своего гипертрафированного рационализма и прагматизма не могут не только оценить, но и обнаружить. А это имеет прямое отношение к универсальным человеческим ценностям (Тычына 2006: 373). Такие размышления учёного подтверждают наличие актуального, массово распространённого уровня осмысления войны в художественной культуре, а также глубинно-смыслового или онтологического уровня в культуре и в структуре концепта. Последний необходим для более глубокого эстетического осмысления мира в состоянии войны, для понимания проблем взаимоотношений человека с миром. Анализ военной прозы в русле концепта «война» позволяет совмещать исторический, родо-жанровый и проблемно-тематический подходы к её изучению, т. е. прежде всего ориентироваться на эстетическую значимость художественных текстов с точки зрения появления у авторов целостно-обобщённого представления об отношениях человека с миром в экстремальных условиях. Кроме того, такой культурологический подход позволяет определять особенности произведений, наиболее характерные для менталитета и духовного опыта белорусов, а также те, что могут считаться универсалиями культуры. Определение национального и универсального контекста белорусской военной прозы согласуется с заветным желанием В. Ластовского «путём повышения художественного статуса, эстетического значения самой литературы получить более устойчивое и достойное признание белорусов в мире как жизнедеятельной нации, её способности внести свой вклад в художественную сокровищницу человечества» (Ластоўскі 1997: 284). В рамках подхода к рассмотрению прозы в свете концепта «война» наиболее удобно сначала анализировать творчество отдельных авторов, так как творчество писателя перекрывает собой временные рамки этапов-десятилетий, имеет свою внутреннюю динамику. К тому же, писатели, принадлежащие к одному поколению, по-разному рисуют те или иные пласты народной жизни, воспроизводят непрозрачные для традиционного мышления индивидуально-субъективные онтологические структуры, сохранившиеся в глубинной эмоциональной памяти, по-своему соединяя жизнеподобие и художественную условность, оригинально используя языковое богатство. Поэтому творчество каждого из таких мастеров белорусской военной прозы, как М. Горецкий, Кузьма Чёрный, И. Шамякин, А. Адамович,

Янка Брыль, В. Быков, В. Адамчик, В. Казько, М. Стрельцов, И. Науменко, И. Чигринов, С. Алексиевич и др., может представлять собой содержание отдельного, персонального концепта «война». Мы выделили цепочки образов-понятий, создающих или уточняющих концепт «война» для всей белорусской прозы на трёх его структурных уровнях, определили ведущие линии содержательного наполнения концепта, такие, как «война и личность», «война и общество», «война и Родина», «война и память». Выяснилось, что высокий эстетический уровень современной военной прозы был «задан» ещё повестями М. Горьцкого, романами Кузьмы Чёрного, т. е. произведениями, написанными в первой половине XX в. Война и фашизм осмыслены в них с высоты философско-исторического художественного опыта человечества. Пик творческого взлёта белорусской литературы о войне приходится на прозу В. Быкова, на его экзистенциально-личностную версию войны, которая во многом не совпадала с официальной, за что писателя обвиняли в дегероизации и «ремаркизме», хотя степень несвободы быковского героя была несравненно большей. В 80-е годы XX в. произошла смена литературного цикла, появилась усталость от чрезмерно героизированного искусства. Стало меньше пафосности, ярче проявлялись тёмные стороны жизни, заполнялись лакуны неисследованных страниц прошлого. Интеллектуализация прозы проявилась в произведениях А. Адамовича, Я. Брыля, В. Адамчика и других авторов, а главное, – стал ощутимым перевес трагического аспекта в освещении событий войны по сравнению с героически-возвышенным. В многочисленных вариантах выявилась бессмысленность человеческих усилий что-то изменить в мире. Так, например, в прозу В. Быкова 90-х годов вошла категория абсурда. В последние десятилетия о войне стали писать молодые авторы, не принимавшие в ней участия, в связи с чем встал вопрос о будущем военной литературы в её традиционном понимании. Возможно, молодые авторы смогут отыскать ответы на вопросы, поставленные А. Адамовичем, о том, каким должно быть мышление, адекватное атомной эре, как перебороть инертность современного сознания, как не опоздать в эпоху сверхоружия создать произведения сверхлитературы. В уже написанных книгах о войне В. Быкова, А. Адамовича, В. Адамчика и других белорусских писателей, независимо от жанра их произведений, выявилась правда деталей и характеров в экстремальных ситуациях, когда предельно обостряется нравственное противостояние, проявилась реальная картина «буднично- трагического» на войне, оказавшегося способным к «буднично-героическому». Ведь даже просто жить на земле оккупированной Беларуси было подвигом, так как, по словам В. Быкова, военная доктрина диктовала тактику выжженной земли («мы за цену не постоим»), а фашисты идейно, принципиально всё крушили и уничтожали, независимо

от того, имел ли человек оружие и стрелял в оккупантов или только сеял хлеб и растил детей, – каждый был воином. Так что и оружие, и хлеб, и подросшие дети, да и само существование каждого белоруса в результате были направлены против оккупантов (Быкаў 1984: 26-27). Присущие ВБыкову основательность и конкретность художественного слова, предметность изображения, внутренняя сосредоточенность, внешняя неброскость его героев при огромной стойкости и силе духа, трудолюбию, выносливости, способности терпеть боль, отождествляются сегодня со знаками белорускости, представляют национальный характер-тип, а в иностранном сознании – весь советский народ. И этот национальный контекст «работает» на универсальность созданных писателем образов. Жертвенность и подвиг белорусского народа в годы войны и после неё, в тех или иных деталях запечатлённый в произведениях каждого из названных здесь писателей, выступают как универсалии, как базовые человеческие ценности, которые всегда являлись основой индивидуального мироощущения и мировоззрения людей на всей земле. Универсальный контекст белорусской литературы и составляет прежде всего изображение войны как преступления против человечности. Правда деталей, трагическая конкретика событий, богатство и разнообразие характеров тех, кто сражался на фронте или в тылу, показ мужества, жертвенности или предательства, описание уникального опыта выживания в условиях многолетней нацистской оккупации всей республики, – вносят неповторимый национальный колорит в художественную универсалию культуры.

Таким образом, универсальный контекст военной прозы, как и всей белорусской литературы, проявляется не только в создании национальных образов мира, не только в том, чтобы закрепить определённый аспект видения мира за данным народом, но в том, чтобы, по словам Г. Гачева, разглядеть многовариантность мироздания, используя в качестве точек наблюдения разные национальные космосы, откуда прозрачнее выступают разные грани бытия (Гачев 1988: 53). Литература как вид искусства обладает способностью воссоздавать целостность бытия, наиболее полно выражать динамику этой бытийной целостности, драматическое движение человеческой жизни, сам момент перехода внешнего во внутреннее осваиваемой человеком действительности в энергию его действующего сознания. Поэтому сама белорусская литература также принадлежит к культурным универсалиям.

ЛИТЕРАТУРА:

Багдановіч 1993: Багдановіч М. *Поўны збор твораў*. У 3 т. Т. 2. Мінск, 1993.

Быкаў 1984: Быкаў В. *Праўдай адзінай...* Мінск, 1984.

- Гачев 1988:** Гачев Г. *Национальные образы мира*. М., 1988.
- Конан 2010:** Конан У. *Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі*. У 3 т. Т. 1. Мінск, 2010.
- Ластоўскі 1997:** Ластоўскі В. *Выбраныя творы*. Мінск, 1997.
- Пашкевіч 2004:** Пашкевіч Т. *Патэнцыял нацыянальнай ідэнтыфікацыі*. Сб.: Праблемныя напрамкі развіцця мастацкай творчасці і вербальнай культуры нацыі: матэрыялы міжнар. навук. канф. Мінск, БГПУ, 2004.
- Скорина 1988:** Скорина Ф. *Францыск Скарына і яго час*. Мінск, 1988.
- Степанов 2004:** Степанов Ю. *Константы: словарь русской культуры*. М., 2004.
- Тычына 2006:** Тычына М. *Анкета канферэнцыі*. Сб.: Война в славянской литературе. Мозырь, 2006.

YORDAN LYUTSKANOV

Bulgaria, Sofia

Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences),

Interliterary Socialisation of a “Small” Literature as a Matter of Theory and Performance: The Outcomes of a Workshop

A recent workshop on small literatures held in Sofia showed that a socialisation of a small literature is viewed differently by the different participants in the (inter)literary communication process. The discussion went along three lines: 1) How to make a small literature convertible? 2) What is a “small” literature and what kinds of literatures exist along with the “small” ones? 3) In what kind of interliterary milieu does a (small) literature perform its socialisation or conversion or sale? Summarising the range of answers given to these questions at the workshop and confessing my own partialness in this discussion, I shall revisit my arguments in favour of a communitarianist perspective in considering and maintaining interliterary contacts and convertibility, and in favour of a pro-active participation of literary scholarship in such processes (so that scholarship could maintain a visionary stance, as one different from the descriptive, prescriptive and deconstructive ones).

Key words: small literatures; interliterary socialisation; translation; Bulgarian literature.

ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ

Болгария, София

Институт литературы БАН

Межлитературная социализация «малой» литературы в теории и на деле: итоги одного семинара

В мае 2013 г. в Софии, в Институте литературы Болгарской академии наук, прошел трехязычный семинар на тему «Translating small literatures to the global market/ Проблемы перевода и выход малых литератур на мировой рынок/ Проблемы на превода и излазът на малките литератури на световния пазар», организованный мной, Маей Горчевой и Борисом Минковым. В настоящей работе мы попытаемся подвести итоги, учитывая зачитанные на семинаре лекции и доклады, а также одну статью*, которая и вызвала у автора настоящих строк теоретическую озабоченность проблемой международной «социализации» малой литературы, а тем самым и проведение семинара.**

1. Мы были озабочены прежде всего очерчиванием специфического типа габитуса, который может занять одна или другая национальная литература в предположительно глобальном литературном поле***. Этот тип габитуса оставался, на наш взгляд, незамеченным на фоне таких широких альтернатив или оппозиций как «меньшинственные – неменьшинственные» (литературы), «имперские (т.е. метрополий) – (пост)колониальные (т.е. колоний)» (языки, общества, культуры).

Очертить его означало осознать и сознаться в своей расположенности к определенной глобальной философской установке: к такой установке, которая не принимает ни эссенциализм европоцентристской теории и практики модернизации, ни радикальный номинализм некоторых ее постмодерных ревизий (или повторений наизнанку). К таким потенциальным повторениям наизнанку мы склонны отнести «оксидентализм» в понимании Хасана Ханафи (или «оксиденталистики», согласно корректирующему

* Тодор Христов, “Literature as Gift”, англоязычная (и полная) версия работы: Христов 2011.

** Почти все работы, обсуждаемые в настоящей статье, готовятся для публикации (Буковой, Врина-Николов, Горчевой, Модебадзе, Славчевой, Христова (англоязычная версия) – в итальянском журнале *Studi Slavistici*, Гланца – в другом месте, см. ниже), поэтому будем воздерживаться от цитирования, надеясь, что читатель скоро будет в состоянии ознакомиться с ними непосредственно.

*** «Габитус» и «поле» мы понимаем в смысле Пьера Бурдьё (на русском см. Бурдьё 2000; перевод работы 1982 г.). О глобальном литературном поле (аналог национального литературного поля) говорят Паскале Казанова в *Мировой республике письма (La République mondiale des Lettres, 1999)*, а также Анна Гутман, Михел Хокс и Джордж Паицис в (Guttman, Hockx and Paizis 2006).

обозначению Вольфганга Шваница, Schwanitz 1994), «планетарность» в понимании Гайатри Спивак (см. Kadir 2006: 135).

Соответственно, в нашем объявлении на семинар, мы предложили трехчастную типологию литератур: меньшинственные – малые – большие (или доминантные или гегемонные). Мы оттолкнулись от случая Франца Кафки, или его выбора писать на немецком (а не на идиш или чешском), в концептуализации Жиля Делеза и Феликса Гваттари в их эссе о меньшинственных/миноритарных (*minor*) литературах. («Меньшинственная (*minor*) литература это не литература на малом либо меньшинственном языке, но литература, которую меньшинство создает на большом (*major*) языке» (Deleuze, Guattari, Brinkley 1983: 16). Тогда как *малую* литературу можно, в предварительном порядке, определить как литературу, создаваемую на «малом», т.е. международно и межлитературно маловлиятельном, языке). Этим мы хотели ревизировать двухчастную типологию Делеза и Гваттари (*minor – major*) и поставить под сомнение полагаемую ими способность меньшинственных литератур противостоять повесткам политической и экономической доминации.*

2. Усваивая данную перспективу, мы предложили исследовать как происходит в межлитературном поле социализация** литературы, которую можно обозначить как «малую». Болгарская литература казалась нам вполне репрезентативной для типа «малой» литературы и, что существеннее, она находилась под рукой.

Мы попытались рассмотреть и частично реконструировать механизм ее социализации, привлекая точки зрения различных социальных агентов, принимающих участие в процессах такого рода: издателя, переводчика, литературного критика, литературного историка, университетского преподавателя. Мы также постарались учесть различие между умозримыми полюсами взгляда на национальную литературу «из дому» и из заграницы.

Высказанные мнения свидетельствуют об определенной (более или менее ожидаемой) зависимости мнений от габитуса людей, их высказавших. Мы верим, хотя не в состоянии доказать, что здесь обнаружилась регулярная, а не случайная зависимость. Так, точка зрения издателя (Еленкова 2013) оказалась ближе всех, во-первых, к своего рода наивному нео-либерализму (вере в невидимую и благую руку рынка) и, во-вторых, к артикулированию самоуверенности обнаруживающей социальную доминацию. Эссе (на этапе подготовки материалов к публикации у издателя получилось в самом деле эссе, а не статья) издателя обнаружило поэтику и прагматику

*Тезисы и аргументы этого объявления развернуты в статье: Люцканов 2013.

** Понятие отсылает к экстра-литературным факторам, которые способствуют циркуляции литературного произведения и которые могут войти в динамические отношения с более специфическими литературными факторами.

удовлетворенности-собой: выбор жанра позволяющего подменить режим аргументативности режимом декларативности; краткость; отсылка к топосам мысли, приподносимым как заведомо самоочевидная истина (напр., что талант и трудолюбие конечно же приводят к успеху). Тот факт, что факультеты экономики находятся в гораздо лучшем положении и радуются большому престижу, чем, например, факультеты гуманитарные, в сочетании с фактом близости габитуса издателя к габитусу «классического» предпринимателя, могут наверное объяснить случай. Мы также имели возможность наблюдать, что «домашний» критик выразился в адрес отечественной литературы (по поводу ее усилий бороться с маргинализацией и ее способности самоутверждения) более остро, чем критик «иностранный». (Конечно, эти случаи нельзя генерализировать, но мы считаем их симптоматичными.)

Мы попытались спровоцировать сопоставление болгарского случая с, на первый взгляд, схожими случаями: грузинским, латвийским, литовским, чешским. По независящим от нас причинам, ниже мы остановимся только на грузинском случае.

3. Мы попытались рационализировать интуицию о типе «малой» литературы, воспринимая реляционный подход, а также избегая «катафатических» определений. Иными словами, мы попытались рассмотреть «малую» литературу не как тип-в-себе, а сквозь призму ее существования рядом с литературами двух других типов, «меньшинственными» и «большими».

Деление литератур на «малые» и «большие» (все еще? уже?) встречает возражения в научном сообществе (по крайней мере в Болгарии, Грузии и Литве, как показывает наш опыт). Эстетическая ценность, с одной стороны, и демографическая, политическая, социальная или экономическая квантификация, с другой, интуитивно – и не только интуитивно – считаются несоизмеримыми. Иными словами, окачествление, базированное на демографическом или другом количестве, воспринимается как (интеллектуально) нелегитимное. Одна из работ, прочитанных на семинаре, Бистры Ганчевой (Ганчева 2013), нашла поддержку для своей целомудренной и пуристской позиции в писаниях болгарского литературного историка конца XIX – начала XX века Ивана Шишманова. В приватном разговоре, похожем на сократический диалог, другой коллега старшего поколения, и глубоко уважаемый последующими, Никола Георгиев, намекнул на возможность мыслить не о «малые» литературах, но о литературах, обладающих «чеховской» поэтикой и «чеховским» межлитературным положением.

Выбор социологизирующей перспективы кажется нам возможным и приемлемым компромиссом. Овладевая и совершенствуя ее, литературоведение в целом, а также понимание международного положения таких

литератур, как болгарская, в частности, в состоянии избежать лобового конфликта с экономизацией социального существования, экономизацией, становящейся все более доминантной и даже притязающей на статус гегемона, и на индивидуальном и на институциональном уровнях.

Мы далеко от определения какой бы то ни было общей философской, теоретической или идеологической основы, ступая на которую устоять как против почтенной самоизоляции, так и против легкой экономизации мышления. И все-таки всех участников семинара, за наверно одним исключением, объединяет интуиция о том, что литература, а точнее литературное поле, терпит давление двойной гетерономии: поля политической власти и поля власти экономической, т.е. рынка.

Как раз этой интуиции, или сознания, не хватает в недавнем, теоретически приглядным и информативным, рассуждении Кееса ван Рееса о малых литературах (Rees 2012). Ван Реес различает симптомы того, что можно было бы назвать тираннией (см. Rees 2012: 40, 44, 45) возникающего мирового рынка литератур(ы), но его лишенный авторефлексии модернизационный пафос и нео-либеральный уклон лишает его возможности превратить сознательность наблюдателя в сознательность теоретическую. С одной стороны, он, например, отмечает, что «экономические и культурные процессы в последние десятилетия, очерченные выше, имеют, по-видимому, отрицательный эффект на шансы того или иного автора на выживание: сверхпроизводство, соревнование в среде нарастающего числа людей-пытающихся-стать-писателями, фокус на продавцов и продаваемом, на расходы по сохранению, потеря критикой символической власти. Эти факторы наверно окажут воздействие на жизнеспособность литературного поля, поскольку они представляют собой риск для его множественности и разнообразия [...]» (ibid: 45). С другой стороны, Ван Реес никаким образом не показывает, что считает экономический фактор фактором гетерономии в отношении культурного и, в частности, литературного поля (см. ibid: 33, 36). Для Ван Рееса политическая тиранния абнормальна, но тиранния рынка, по-видимому, более чем нормальна – даже соответствующее понятие отсутствует. Ван Реесу не удается различить, *помимо* права или *за* правом «свободы речи», или не-наказуемой речи, право на возможность быть услышанным, или право на просто речь, все равно наказуемой или нет.

«Значимость» (“significance”) и «организационная развитость/ организационный капацитет» национального литературного поля (ibid: 32) кажутся категориями, весьма оперативными при различении между «малыми» и «большими» литературами, но вместе с тем они кажутся нам слишком зависимыми от идеологии (и телеологии) модернизации и, менее очевидно, от веры в благую невидимую руку рынка.

Значимость поля, или его емкость производить и перерабатывать эффекты информационной «ряби» (“ripple effects”) имеет много общего с волей или емкостью поддерживать интенсивные трансакции/ контакты/ трансферы; степень структурированности, или развитости, поля имеет слишком много общего с разделением труда. Короче, «большая» литература видимо означает много межлитературной коммуникации и много внутрилитературной дифференциации. И *открытое* общество с большей вероятностью создаст «большую» литературу, чем закрытое. И экономически сильное общество и/или литературное поле с гораздо большей вероятностью породит или переработает информационную «рябь», чем экономически бессильное: даже просто в силу того, что располагает лучшими средствами материального производства.

Упомянув «идеологию и телеологию модернизации», мы имеем в виду понимание модернизации (и либерализации) как необходимой и неизбежной. Этот глубинный нерв «культуры просвещенной современности» подразумевает европоцентризм, логоцентризм, технологический энтузиазм и «не ставимую под сомнение веру в бесконечное совершенствование искусства» (и... всего). В рамках новой, пост-модерной, ситуации, данное миропонимание обогащается сознанием о собственном «внутреннем и внешнем империализме» (Huysse 1986: 195; все цитаты в этом абзаце оттуда), но, как нам кажется, не без чувства самоудовлетворенности и самолюбования.

Тот факт, что мы решили обсуждать нелегкую международную социализацию болгарской литературы, означает, что мы принимаем идеологию, или теорию, модернизации как социально, но не интеллектуально, неизбежную рамку нашего обсуждения. Однако, это скорее инерционный и прагматический квази-консенсус, чем обдуманное теоретическое сомыслие. Это стало видным из отсутствия напряженности при обсуждении вопроса о (не)переводимости; а также из отсутствия видимого интереса к теории/ идеологии модернизации в контексте переводоведения и в контексте обсуждения межлитературного статуса малой литературы. Почему отсутствие указанных напряженности и интереса свидетельствует о квази-консенсусе по указанному вопросу? А потому, что теория повсеместной неизбежно-благодетельной модернизации (секуляризации, рационализации и дифференциации) по умолчанию исключает непереваемость или, в тактическом порядке, оставляет за непереваемостью ограниченные зоны предполагаемой валидности: «искусство», «личность», до недавнего времени «национальный характер/ народный дух». И потому, что осмысление собственного отношения каждого из тех, кто обсуждает переводоведческие проблемы, к теории и идеологии модернизации не может не привести к

изменению его переводоведческих воззрений, или хотя бы к их углублению, в направлении *мировоззренческой* сознательности.

4. Из участников семинара, Яна Букова («Не малая. Меньшинственная»; Букова 2013) недвусмысленно бросила вызов трехчастной типологии литератур, вынесенной на обсуждение уже в самом объявлении, и политической повестке, простирающейся за этой типологией и поддерживаемой автором этих строк.

Представление, что мы живем в мире одной литературы-гегемона, нескольких доминантных (или больших) и большого числа малых и меньшинственных литератур, не новое. (В *Postcolonial Translation: Theory and Practice* (1999: 13) Сюзан Басснет и Хариш Триведи пишут об «одном-единственном языке-господине нашего постколониального мира, английском». Цит. в: Munday 2001: 135). Букова присоединяется к этому представлению, но вместе с тем относит понятие меньшинственной литературы к иному порядку: решение писателя писать меньшинственную литературу *не* зависит от того, работает ли он в поле литературы меньшинства, малой, большой или же литературы-мирового-гегемона. Этим своим утверждением Букова бросает вызов вере автора настоящих строк в оппозиционный потенциал «малых» литератур. (Но мы все еще верим в оппозиционный потенциал этих литератур при условии применения адекватного к ним подхода литературоведами, который мы постарались пунктирно очертить в своем докладе. Расширенный русскоязычный вариант опубликован как: Люцканов 2013.) Но в то же время Букова обнаруживает свою привязанность к нео-романтической постмодерной вере в то, что литература существует как бы сама по себе, что она не нуждается в интерпретации или что, по меньшей мере, она не создана, чтоб служить (какой бы то ни было) интерпретации. Такая точка зрения репрезентирует не только веру в существование подлинно автономной литературы; я боюсь, что она репрезентирует недооценку тривиальной возможности – избежанию интерпретации оказаться идеологическим конструктом, служащим определенному виду интерпретации (предположительно какой-нибудь разновидности пост-структурализма). Пытаясь приблизить точку зрения Буковой к своей собственной, я бы пересформулировал и конкретизировал ее мысль следующим образом: производители *литературной литературы* не считаются ни с правилами рынка, ни с политической гетерономией («инопорядком»); сходным образом они не интересуются повесткой дискуссии, наиболее близкого к литературному – литературно-критического.

Остальные работы, которые мы кратко обсудим здесь, в возрастающей степени сосредоточены на явлении *межлитературной социализации* (хотя оставили его недоконцептуализированным).

В самом деле это понятие и это явление и сводят сравнительное литературоведение и переводоведение, а также разных агентов литературной коммуникации (писателя, издателя, переводчика, критика, историка, преподавателя и читателя). Чтоб понять межлитературную социализацию, необходимо отказаться от логики сравнения, а начать видеть литературы, артефакты и агенты в своего рода межлитературном (дис)континууме; что конгруентно рассмотрению (видению) их как случаи проявления и факторы (меж)литературного поля. Короче, путем сочетания подходов Диониза Дюришина (см., напр., Дюришин 1994: 8, 11-12, 19-21) и Пьера Бурдьё мы сумеем понять и объяснить явление, которое можно назвать *макро-(ас)социабильностью* литературы: литература проходит/ сыгрывает социализацию и ассоциирование в кругу других дискурсов и других литератур.

Как мы уже предположили, разные взгляды на трудности перед малыми литературами добиться признания выводимы не только из индивидуальных и институциональных различий; они выводимы и из разных позиций, занимаемых в цепочке литературного производства-трансфера-потребления теми, кто эти взгляды формулирует. Центральными – и взаимосвязанными – кажутся следующие вопросы: Во-первых, как мы относимся к видимо неоспариваемой англо-американской мировой гегемонии на литературном рынке? Это отношение варьирует: от аффирмативного (основанного на сочетании интеллектуальной трезвости и самодовольства – причем последнее приближается к своего рода эксплицитно самоутвердительному мессианизму – на индивидуальном уровне) *, через размышление о том, кто (не) виноват в «не-ликвидности», т.е. отсутствии экономической, конкретной стоимости того или иного литературного товара, к квази-утопическому предложению как перебороть гегемона или в худшем случае меньших господинов на мировом литературном рынке. И: Во-вторых, как мы относимся к маргинализации литературного поля, с которым конкретно и тесно связаны?

Развивая мысли Май Горчевой («Асимметрии перевода»; Горчева 2013), мы приходим к заключению, что «малые» литературы могут участвовать в межлитературной коммуникации на праве равных в той мере, в какой они имеют возможность продолжать переводить не «ассимилирующим», но «остраняющим» (букв. «о-иностраняющим», *foreignising*) образом, и надеяться, что «большие» начнут переводить таким же образом. (Указывая на типологическую пару «ассимилирующий» – «остраняющий» перевод, мы, вслед за Горчевой, отсылаем к Лоуренсу Венутти, однако здесь

* Показательно заглавие эссе Цветанки Еленковой (эссе, сжато пересказавшее ее выступление на семинаре): “The Ark of the Translator” – «Ковчег переводчика» (откровенно имеется ввиду ковчег Ноя). Кроме издателем, Еленкова является переводчиком и поэтом.

скрывается универсалия переводовеческой типологии: перевод либо подчиняет переводимое произведение норме приемлющей литературы, либо старается как можно шире раздвинуть эти нормы, идя вразрез ним и подчиняя их нормам литературы-источника.) Иными словами, будучи толерантными до сервильности к «другости» у себя дома, «малые» все еще могут надеяться, что «большие» в глобальной деревне выберут аналогичную линию поведения. С одной стороны, такой вывод кажется мне умеренно-аффирмативным по отношению к ситуации глобальной гегемонии. С другой, Горчева различает в линии поведения «малых» революционный потенциал, что, конечно, завораживает.

Неоднократно высказанная мысль Горчевой, что болгарскому литературному полю (и особенно суб-полю литературной критики) не хватает творческой инициативности и сообразительности ведет к обескураживающему предположению. «Малая» культура оказывается заложником собственной бесталантности. Парадоксально, в таком предположении доля оптимизма: все идет благополучно и каждый обретает то, что заслуживает.

Букова по сути дела противопоставляется такому оптимизму, утверждая, что переводить с «малых» литератур на «большие» противоречит «законам» «естества», а посему нуждается в дополнительных ресурсах. Иными словами, принцип автономности «глобального», или же просто «международного», литературного поля, предоставленный самому себе, поддерживает и даже увеличивает неравенство. Таким образом оказывается, что «малые» нуждаются в поддержке «гетерономии» (путем государственной субсидии или более софистицированными и косвенными способами). Но становится видным и то, что «большие» тоже рассчитывают на силу гетерономии: рассчитывали заранее. «Малые» неизбежно *вторые* в «литературизации» политического капитала и тем самым неизбежно подозреваемы в нарушении автономии поля, или «мировой литературной республики». (Притом они неизбежно спешат «олитературить» политический капитал минуя посредничества экономического, т.е. экономизации политической власти, чем становятся более чем удобной мишенью для стрелков, предпочитающих не проливать свет на гетерономность экономического).

Букова, Горчева и Мари Врина-Николов («Какое место для болгарской литературы в “Мировой республике словесности”?»); Врина-Николов 2013) перечислили и кратко проанализировали факторы, мешающие международной социализации болгарской литературы, как внутренние, так и внешние. Горчева отмечает ее ограниченную способность (и даже неспособность) (ре)интегрировать писателей-этнических болгар, уже социализировавшихся в иностранные литературные поля (в результате

эмиграции); т.е. то, что можно обозначить как ее *способностью отталкивать*. Читатель приходит к заключению, что болгарское литературное поле имеет низкую организационную способность и низкий потенциал порождать либо перерабатывать «эффекты (информационной) ряби», или длительные и распространяющиеся результаты литературного события или акта. («Такие эффекты могут быть связаны с событиями в поле, например, с фактом признания писателей этого поля зарубежом, что очевидно из получения наград (...) и из факта перевода их работ на иностранный язык»; или «с началом публикации [данном литературным полем] возрастающего количества международно приветствуемой (горячо одобряемой) литературы со всего мира – не только английской, французской и немецкой, но и литературы из Южной Европы, Латинской Америки и Азии» (Rees 2012: 32). Выражение «международно приветствуемые» (“internationally acclaimed”) нейтрализует, в известной степени, значение выражения «со всего мира» (“from all over the world”), так как нетрудно впасть в недоумение к коим лингвистично-культурным вселенным принадлежат центры, на одобрении которых зыждится международное признание, а тем более аккламирование, того или иного литературного произведения; но мы воздерживаемся от обсуждения здесь этого вопроса).

Каждый из участников старается найти свой выход из психологического тупика, неизбежного после критических обзоров, не предполагающих оптимизма. Так, например, несмотря на скептичность Горчевой и думая о положении болгарской литературы во Франции, Врина-Николов склонна считать, что формирование стереотипного образа исходной культуры в рамках культуры целевой может быть продуктивным. Затем, она утверждает, что переводческая стратегия, сосредоточенная на воссоздание поэтики (по Анри Мешоннику), могла бы сделать привлекательной даже такую непривлекательную литературу, как болгарскую во Франции. Озабоченность Врина-Николов стратегией авто-экзотизации, взятой на вооружение рядом писателей из балканского региона во имя глобального признания, озабоченность интеллектуальной надежностью и достохвальностью этой стратегии – еще один аспект ее работы, имеющий отношение к теории перевода. Работа предостерегает против уклона в пользу того, что Венути назвал стратегией «о-иностранныя» в переводе. И связывает переводовеческую проблему с культурологическим понятием, оказавшимся плодотворным при исследовании такой культуры как болгарская: «самоколонизация».

Наконец, и Врина-Николов и Горчева предлагают воодушевляющие ре-интерпретации старинного алиби «малых» – топоса непереводимости... Однако более часто выход транслируется не эксплицитными предложениями

‘что делать’, но указыванием на не-мейнстримовые тенденции и размышления то в литературе, то в переводческой теории и практике, которые, если следовать им и развивать их на каждодневном уровне, могут по крайней мере остановить ухудшение ситуации: продолжать писать *литературную* литературу (Букова); усвоить и распространять подход «острающего», но не впадающего в авто-«экзотизацию», перевода (Врина-Николов); производить, при помощи активной селекции текстов на перевод и активной критики, насыщенно аналитическую и избегающую авто-экзотизации авто-репрезентацию (Горчева)... На первый взгляд, Горчева не предлагает даже это минималистическое утешение, но пытается *разорвать* порочный круг эмоционально предсказуемой жалобы на плохую участь путем острой самокритики (в адрес болгарских литературной культуры и литературного поля). Здесь можно узнать повестку боевой, не-конформистской литературной критики. А в работе заочного участника, Тодора Христова (Христов 2011), можно узнать повестку боевой, не-конформистской литературной теории: Христов исследует вопрос о том, как литературная гегемония становится возможной (вопреки благодушным ожиданиям в адрес автономного культурного поля и функционирующей в нем «экономики дара»).

Резюмируя, можем сказать, что каждый из участников семинара, более или менее открыто, выдвигал и подчеркивал значимость своего габитуса в литературном поле, при этом издатель был наиболее собранным, а один из литературоведов наиболее щедрым на слова.

Работа, к которой я только-что отослал, обсуждает вопрос о преодолении положения-под-гегемонией, в особенности в отношении таких литератур, как болгарская. Литературоведы могут дать начало цепочке «приязней (и средств) по выбору» (или «избирательных приязней») между литературами сопоставимого политико-экономического статуса (утверждает Йордан Люцканов), как это уже имело место приблизительно полтора века назад с литературами и культурами, которые ускоренным ходом превращались в славянские (как показывает Томаш Гланц в студии «Славянские обращения» (Glanc 2014), часть которой он представил вниманию участников софийского семинара). Но в этот раз основополагающим было бы не чувство, или осознание факта, языкового родства... Если рассмотреть последние две работы параллельно, то ярко выступит разность, до контрастности, подходов: деконструирующего постфактум описания и имажинативной префактум прескрипции.

Если перевод (социализация) «малой» литературы в самом деле противоестественный акт, как полагал один из участников (Букова), то не можем ли мы сознательно взять на вооружение эту противоестественность и заведомую иррациональность, чтоб создать межлитературные общества

вопреки или просто рядом с мейнстримом универсалистского (точнее, американско-английско-центрического) «включения в мир» (“worldling”)?* Таковой опыт проиллюстрировал бы в режиме перформативном свобо-ду, пусть и относительную, литературного (и культурного) поля от экономического и политического детерминизмов.

Вернемся к кругу не-экстремистских позиций. Исследование Марии Славчевой («Литературная карта Европы: анкета среди студентов»; Славчева 2013), хотя оно не в меньшей степени озабочено выдвиганием значимости габитуса своего автора для общего благосостояния литературного поля, существенно важно тем, что оно показывает, что плохая позиция болгарской литературы не является исключением; более того, проливает свет на плохое взаимное со-позиционирование, со-положенность литератур в общеевропейском масштабе, тем самым обескураживая *пессимистов*.

Работа Славчевой приближает нас к типологии литератур, которая применяет реляционный подход «плотнее», чем при четырехчастной типологии «меньшинственная – малая – доминантная – гегемонная» и обеспечивает ту гипотетическую типологию эмпирической основой. Литература может выступить «малой» или какой-нибудь другой просто в силу своей малой или какой-то иной видимости с точки зрения других, участвующих в определенном (том же) сообществе или просто группе литератур. (Так обозначаются следующие типы литератур: вездесущие; доминирующие; привлекающие некоторое внимание; маргинальные; невидимые). Эта работа косвенно поднимает ряд вопросов, заслуживающих быть эксплицированными здесь: Воспроизводимо ли (всем известное или некое гипотетическое) ‘европейское’ междилитературное сообщество – в той мере, в какой оно ‘существует’ – в рамках университетского образования и, отсюда, сообщимо ли оно будущему? Можно ли приписать очевидную недостаточность взаимной ‘внутри-европейской’ литературной осведомленности (предполагаемому) общему падению образованности и чтения как эта недостаточность взаимодействует с процессами глобализации и европейской интеграции? В состоянии ли мы картографировать ‘белые пятна’ междилитературного воображения и, в конце концов, междилитературного поля? Почему литературы не знают друг друга: из-за какой-то субстанциональной несовместимости или из-за несовместимости позиций (в т.ч. статусов) внутри междилитературного сообщества? (Задумаемся над гипотетическим ‘правилом’, согласно которому периферия и пограничье невидимы для периферии и пограничья.)

Работа Ирины Модебадзе («Перевод современной грузинской литературы на иностранные языки: пост-советский опыт»; Модебадзе

* “Worldling”, в смысле Гайатри Спивак: ‘процесс впускания кого-нибудь/ быть впусканным в мировую историю’ (см. (Childs, Weber, Williams 2006: 101)).

2013) ободряет (некрайних) оптимистов. Международная социализация грузинской литературы в последние годы, а также ее межлитературная релокация, благодаря политике государственной поддержки переводов с грузинского на иностранные языки, оказалось более или менее успешным. (Стоит различать, в самом деле, социализацию международную – осуществляющуюся, например, путем переводов и их успешной продажи – и социализацию межлитературную: вхождение в творческий обиход писателей, критиков, историков иностранных, в интертекстуальную ткань иностранной культуры. Университет – своего рода порог между двумя режимами социализации.)

Альтернативным решением было бы пересмотреть межлитературную рамку, в которой ставилась к данному моменту та или иная литература. Так, болгарская литература схватывалась на протяжении последних примерно полутора веков как славянская, балканская, бывшего-советского-блока, европейская; можно утверждать, что ни одна из этих стратегий идентификации не может быть символически выигрышной теперь и что болгарскую литературу нужно «передислоцировать» в литературное сообщество, которое еще предстоит изобрести или хотя бы увидеть.

Мы склонны думать, что, по сравнению с ситуацией в девятнадцатом веке, когда славянская идентификация, и по сей день самая влиятельная, брала верх, в современной ситуации поле культурного производства, по крайней мере в Европе, подвержимо и подвержено давлению преимущественно со стороны поля экономики, а не политики. И мы склонны думать, что такие конститутивно-окраинные агенты поля литературы как литературоведы имеют больше власти производить в этом поле сдвиги в ситуации преобладающего давления поля политики, чем при доминате экономики. Но, может, мы ошибаемся – и не только идя на крупномасштабные обобщения.

ЛИТЕРАТУРА:

Букова 2013: Букова, Яна. *Не малка. Миноритетна./ Not small, but of a minority.* Доклад, прочитанный на семинаре «Проблемы перевода и выход малых литератур на мировой рынок», София, 26-27 мая 2013 г.

Бурдьё 2000: Бурдьё, Пьер. *Поле литературы.* Новое литературное обозрение 45, 2000, 22-87. Доступно на сайте “Социологическое пространство Пьера Бурдьё”: [online]: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>

Врина-Николов 2013: Врина-Николов, Мари. *Какво място за българската литература в “световната република на писмеността”?/ Quelle place pour la littérature bulgare dans « La République mondiale des Lettres »?* Доклад, прочитанный на семинаре «Проблемы перевода и...».

Ганчева 2013: Ганчева, Бистра. *Двама “големи” представители на две “малки” култури (Иван Шишманов и Николае Йорга)*. Доклад, прочитанный на семинаре «Проблемы перевода и...».

Горчева 2013: Горчева, Мая. *Асиметрии на превода / Asymmetries of translation* Доклад, прочитанный на семинаре «Проблемы перевода и...».

Дюришин 1994: Дюришин, Диониз. *Методология изучения межлитературной общности славянских литератур*. Богданов, Ю. и др. (ред.). *Специфика литературных отношений: проблемы изучения общности славянских литератур (Сб. статей)*. Москва: Институт славяноведения и балканистики Российской АН; Институт мировой литературы Словацкой АН, 1994, 5-21. (Книга доступна online: http://www.inslav.ru/images/stories/pdf/1994_Specifica_literaturnyx_otnoshenij.pdf)

Еленкова 2013: Еленкова, Цветанка. *Ковчегът на преводача. / The ark of the translator (From the experience of translating the anthology “At the End of the World: Contemporary Poetry from Bulgaria” with Shearsman Books, UK)*. Доклад, прочитанный на семинаре «Проблемы перевода и...».

Люцканов 2013: Люцканов, Йордан. «Сдваивание» «малых» литератур, как средство их ознакомления друг с другом. *Literaturuli Dziejani (Tbilisi)*, 34 (2013), 194-204.

Модебадзе 2013: Модебадзе, Иринэ. *Перевод современной грузинской литературы на иностранные языки: пост-советский опыт*. Лекция, прочитанная на семинаре «Проблемы перевода и...».

Славчева 2013: *Литературната карта на Европа: анкетно проучване сред студенту. / Die literarische Karte Europas. Eine Studentenforschung*. Доклад, прочитанный на семинаре «Проблемы перевода и...».

Христов 2011: Христов, Тодор. *Литературата като дар*. Кунчева, Р. (ред.). *Marginality in/of Literature*. София: Боян Пенев, 2011, 90-108.

Childs, Weber, Williams 2006: Childs, Peter, Jean Jacque Weber, Peter Williams. *Post-Colonial Theory and Literatures: African, Caribbean and South Asian*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.

Deleuze, Guattari, Brinkley 1983: Deleuze, Gilles, Felix Guattari, Robert Brinkley. *What Is a Minor Literature?* *Mississippi Review* 11 (1982/83), 3 (Winter/Spring 1983), 13-33.

Glanc 2014: Glanc, Tomaš. *Slavic Conversions*. Herlth, J. and C. Zehnder (editors). *Models of Personal Conversion in Russian Cultural History of the 19th and 20th Centuries*. Bern (et al.): Peter Lang (2014) (принято для печати)

Guttman, Hockx, Paizis 2006: Guttman, Anna, Michel Hockx and George Paizis. [Editors'] *Introduction*. Idem (editors). *The Global Literary Field*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006. Web. 19 October, 2013: <http://www.c-s-p.org/flyers/9781847180537-sample.pdf>.

Huysen 1986: Huysen, Andreas. Mapping the postmodern. Idem. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 179-221. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1986

Kadir 2006: Kadir, Djelal. *Comparative Literature in a World Become Tlön*. *Comparative Critical Studies* 3 (2006), 1-2: 125-138: [online]: http://muse.jhu.edu/journals/comparative_critical_studies/v003/3.1kadir.html.

Munday 2001: Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London and New York: Routledge, 2001.

Rees 2012: K. van Rees, *Field, Capital and Habitus: A Relational Approach to 'Small' Literatures*. Kohler, G.-B., P. I. Navumenka, R. Grüttemeier (editors). *Kleinheit als Spezifik: Beiträge zu einer feldtheoretischen Analyse der belarussischen Literatur im Kontext 'kleiner' slavischer Literaturen*. Oldenburg: Bis Verlag, 2012, 15-56.

Schwartz 1994: Schwartz, Wolfgang G. *Hasan Hanafi, founding father of „occidentalistics“ or occidentalism?* (Book review). *Middle East Policy* 3 (1994), 1, 173-175. Webversion 10-2008: [online]: http://www.trafoberlin.de/pdf-dateien/2008_12_24/Hasan%20Hanafi%20Muqaddima.pdf.

ADIBA MAMMADOVA

Azerbaijan, Baku

Baki slavic university

National Features of Felyetons (the magazine “Molla Nasreddin”)

The issue of feuilleton genre was becoming a topic of active arguments and discussions in periodicals. Some people deny artistic peculiarities of this genre, suppose it as one of the social and political journalism forms, others say that the feuilleton undoubtedly has certain traits of artistic pictorialism. Life and social problems inevitably reflect different facts. And for author there is only to choose the most actual (in his opinion) from those facts and to give it an artistic form by writing it.

Key words: *Azerbaijan literature, feuilleton genre, an artistic form, journal “Mullah Nasreddin”.*

АДИБА МАМЕДОВА

Азербайджан, Баку

Бакинский Славянский Университет

Национальные особенности жанра фельетона (журнал «Молла Насреддин»)

Было время, когда вопрос жанра фельетона стал причиной большой дискуссии. Многие отрицали художественные особенности этого жанра. На самом деле, рассмотрев все источники, мы можем сказать, что фельетон – это публицистический жанр, вместе с тем, не подлежит сомнению, что он также обладает некоторыми художественными особенностями. У фельетона есть своеобразные художественные особенности: конкретность жизненных

фактов, монолог автора, пояснения, типизация, сатирический образ, художественное воображение, простой язык, сатира и юмор, внутренняя тенденция и т.д. В основе фельетона лежит факт, и никто не отрицает этого. Факт, выступающий в роли основы, взят из жизни. Жизнь является единственным источником, на который ссылается любой автор фельетона. Конечно, невозможно отразить каждый жизненный факт в фельетоне. Вместе с тем, теоретики фельетона считают, что факты могут быть привнесены в фельетон только после того, как автор придаст им художественность. В период возникновения фельетона поиск и нахождение для него фактов не составляли большого труда. Так, общественная ситуация день за днем сама выявляла новые, интересные факты. От писателя требовалось лишь выбрать самые актуальные из этих фактов, придать им художественность и записать.

На первый взгляд, мы становимся свидетелями демонстрации простого факта. Действительно, точность фактов в фельетоне обязательна. Вместе с тем, если они будут преподнесены как есть, это станет лишь простой констатацией факта и не будет иметь никакой силы воздействия. Чтобы этого не произошло, автор придает фактам художественности. Свои идеи он доносит до читателя через сарказм, который виден меж строк. То же мы можем отнести к фельетону М.Джалила «Слезы». «Из Агдама нам сообщили: житель села Гияслы Молла Ганбар влюбился в девочку восьми лет, а сельский молла венчает их и Молла Ганбар силой уводит девочку в свой дом» (Molla Nəsrəddin lətifləri. 2004: 200). Конкретность жизненных фактов и действенное донесение этих фактов до читателя осуществлено мастерски. Читая фельетон, посвященный бесправию женщины, человек воистину остается под сильным впечатлением и у него возникает ненависть к тем, кто творит подобное безобразия. Автор обогащает выбранный конкретный жизненный факт художественным содержанием. Мы становимся свидетелями успеха автора в этом направлении, когда видим, какие впечатления остаются у человека после прочтения фельетона. Фельетон «Последний вторник» посвящен азербайджанскому национальному празднику Новруз, а точнее последнему предпраздничному вторнику. Всем известны обряды, исполняемые в последний вторник, и их можно было отразить в любом жанре. Однако, О.Ф.Неманзаде считает фельетон наиболее подходящим жанром. В этом произведении автор сетует читателям на то, что изо дня в день забываются, уходят в небытие обычаи. «Не вернуть уже тех дней. Это действительно так. Где ушедшие дни? Было время, да упокоит Аллах души ваших умерших, покойный хан в последний вторник с трубкой в руке, папачой наискосок, выходил в цветник. Все, молодые и аксакалы садились в круг. Слепец Мугдуси коха заводил песнь о Кёроглу, молодые

соревновались в борьбе вплоть до самого вечера» (Əbdülrəhmanova Seyran. 1991: 263). Эти примеры приведены с целью доказать то, что факты в фельетоне имеют не только документальную, информативную функцию, но и обладают художественно-эстетической функцией.

В то же время, факты в фельетоне играют роль материала для создания образов. Именно с помощью образов всем своим существом всплывает содержимое и оценка фактов. Образы в фельетоне достаточно богаты и разнообразны. Эти образы сатирические. В то же время можно встретить и образы, которых жалеет писатель, которые служат его идеалам.

Образы художественного произведения и образы фельетона имеют схожие и отличные черты. Отличие состоит в том, что писатель в качестве рассказчика может описывать созданный им в произведении образ, дополнить его определенными чертами, а также, даже если созданный им образ – историческое лицо, он может не повторять свой прототип полностью, тогда как герой фельетона – реальный человек.

Схожесть же состоит в том, что оба образа эмоциональны, они – обобщенное отражение жизни. Не подлежит сомнению их роль в раскрытии основной идеи произведения, в правильном его оценивании и, наконец, в его приятии и отрицании. Богатство серии сатирических образов в произведениях наших фельетонистов опять же зависит от богатства конкретных жизненных фактов. Молла Гурбангулы, Молла Ибрахим, Хаджи Хасан – они заполнили весь мусульманский мир, куда ни пойдешь, куда ни помотришь – видишь только их, сталкиваешься с их деяниями. Их – не один-два, их – сотни. Если их критиковать по отдельности, можете быть уверены, бумаги не хватит описать и разоблачить все их дела. Это и не нужно. Их отличают друг от друга только имена, но не деяния. Несмотря на то, что никто этого всего не замечал, а точнее, делал вид, что не замечает, наши писатели, вынужденные сносить все трудности во имя счастливого будущего нашего народа, не могли оставаться к этому равнодушными. Авторы с целью критики мастерски использовали и типизацию, являющуюся значимым критерием художественности. В основе типизации лежат два фактора – обобщение и индивидуализация. Действительно совершенный образ, характер возникают посредством содержания обобщения и индивидуализации, их единства. Тип начинается с обобщения. Как М.Джалил, так и другие фельетонисты обобщают увиденные ими в жизни сотни фактов, происшествий и человеческих характеров. Конечно, каждый человек – это отдельная персона. Автор в фельетоне «Женский вопрос» критикует в лице Халида Хурреми, Хагги Эфенди всех, кто выступает против женских свобод, против их просвещения. Не всегда у типизированных образов есть имена. Вместо них используются общие имена, такие как молла,

шейх и т.п. В фельетоне, написанном А.Назми в виде письма, автор выражает свою жалость к положению женщин через их же слова. Этот фельетон текст письма, якобы написанного мусульманской женщиной в редакцию журнала «Молла Насреддин». И здесь не приводится никаких конкретных имен. *«Господин, Молла! Клянусь, ты странный человек. Как пиявка ты никак не отцепишься от нас, женщин. Ты хочешь, чтобы мы, мусульманские женщины, подобно армянкам, ходили с непокрытым лицом»* (Əbdülrəhmanova Seuran. 1991: 266). Женщина сама рассказывает читателю о своем образе жизни, а также о безобразиях в мусульманской среде. *«Я не о мужьях, я обо всех мусульманах говорю. Помогите спастись от мужчин-мусульман! Клянусь, и дня спокойного нет из-за них. Не дай Бог, выйди из дома. Где не повстречаешь мусульманина – на базаре, на улице, на дороге, – вынуждена прятаться. Ибо они так разглядывают, чуть не едят нас даже под чадрой»* (Əbdülrəhmanova Seuran. 1991: 267). Роль воображения в создании фельетона огромна. Ибо фельетон основан на жизненных фактах и в ходе обобщения и типизации возникает необходимость художественного воображения, главной целью которого в фельетоне является донесение событий и происшествий до читателей в обобщенном виде. Здесь особенно активно авторское воображение. Мировоззрение автора, его взгляды на жизнь, творческие способности, талант проявляют себя в полном выражении его художественной фантазии. Но эта фантазия вовсе не отдаляет жизненный материал от действительности, просто придает ему художественную окраску. Воображение автора, состоящее из обширных процессов обобщения и типизации, осознание действительности для всех этапов творческой деятельности, способность работать над материалом при создании художественного факта, положительных и отрицательных образов и, в целом, произведения искусства, играет важную роль. А.Назми посредством своего воображения создал интересное произведение – фельетон «Кошка шейха». Сатирический образ шейха Сафьяна – плод воображения автора. Но каким бы полным, внушительным и успешным ни был вымысел, он не затеняет реалии, лежащие в основе произведения. *«Он отправляется в село Узунгулаглы и именуется шейхом Сафьяном, демонстрирует сельчанам свое «шейхство» и за неделю проповедями превращает всех сельчан в своих рабов»* (Дмитровский, 1967: 368). В лице шейха Сафьяна автор критикует актуальные для того периода жизненные факты – действия шейхов-лжецов. В то же время, силой воображения он придает этим фактам художественность. Ярким примером авторской фантазии является обман шейхом простодушных сельчан посредством своей кошки. *«После того, как шейх укрепился в селе, он помимо пожертвований сельчан, решил подзаработать и торговлей...»* (Дмитровский, 1967:

368). У шейха, обманывающего сельчан, занимающегося столь грязными делами, нет ни капли чистоты и богобоязненности. Такое построение критики является интересным и наиболее верным отображением авторской фантазии. В целом, творческие способности показывают себя именно в синтезе реальности и художественного воображения.

Конечно, молчать нужно тогда, когда лишними словами не хочешь сделать себя посмешищем. Но если тебя мучают, творят против тебя несправедливость, вынуждают к тому, чего ты не желаешь, молчать нельзя. Надо говорить, и не только говорить, но и бороться, выказывать свой протест. Сила аллегории здесь именно в том, что автор логичностью обезоруживает и приводит к поражению объект критики. Автор в конце фельетона приводит сатирический стих, где также использует иронию, созвучную с содержанием фельетона. *«Эй, мой язык замолкни, будь нем, не говори. Опусть голову, вверх не смотри, будь нем, не говори...»*.

В фельетоне «Новости, которые нужно знать», написанном О. Фаигом, автор ждет от читателей ответы на поставленные им здесь вопросы. В каждом из вопросов вновь звучит ирония. *«Что за город, где входящие в совет главы все 12 мусульман – безграмотные и лишь один из них еле-еле может начертать на бумаге свое имя? Может ли шиит пить воду из той посуды, из которой выпил суннит, или эту посуду прежде следует вымыть? Фабрики какой страны изготавливают лён и беспечность?»* (Əbdülrəhmanova Seuran. 1991: 255). В то же время, будучи самой резкой, убийственной формой сатирического осмеяния, ирония более всего показывает себя в сатирических произведениях. Наши поэты и писатели, являющиеся представителями школы «Моллы Насреддина», мастерски, своевременно, широко и в уместной форме использовали в своем творчестве различные оттенки иронии.

Авторская речь в фельетонах играет большую роль в раскрытии идеи и характеров героев произведения. Самой широко распространенной формой авторской речи в фельетоне является монолог автора. Использовались разные формы авторской речи, что служит раскрытию идеи произведения. В фельетоне «Чудо» А. Назми прибегает к авторской речи. Для пушей убедительности автор пытается донести свои мысли до читателя через речь ребенка. *«Я тогда был маленьким. Однажды в городе распространилась весть, что всех собирают в мечети. Была пятница. Точно помню: все население направилось в мечеть, и я пошел туда же. Один молла, забравшись на кафедру, произнес: «Да будет вам известно, что китайский падишах Зафар, пришедший на помощь Иمامу Хусейну в Кербеле, скончался»»* (Дмитровский, 1967: 371).

Монолог автора в фельетоне является одной из художественных особенностей. Он становится традицией в фельетоне и продолжается всеми нашими фельетонистами. *«В этой статье мы хотим сказать пару горьких слов. Но лучше бы мы не говорили их. Ведь с одной стороны, мы приглашаем людей подписаться на наш журнал в следующем году и заплатить нам деньги, а с другой, – задаваем мусульман»* (Дмитровский, 1967: 234). Своей речью автор открывает повествование и раскрывает суть происходящего. Мы видим иронию, сарказм, шутку и прочее в авторском монологе, который представляет собой первые абзацы фельетонов. *«Мы, публикуя в 19 и 20 номерах нашего журнала статьи по поводу «Zövciaxər», думали, что ревностные, честные и совестливые мусульмане, читая их, будут смеяться над дикими традициями мусульман и благодарить нас. Но что мы видим? Мусульмане вовсе не поняли наших слов и утверждают, что «Молла Насреддин» издевается над шариатом»* (Дмитровский, 1967: 275). Пояснения рассказчика, звучащие из женских уст, наиболее характерны фельетонам А.Назми.

«Уважаемый Молла! Прошу вас опубликовать это наше письмо. Раньше вы в своем журнале писали о бане, опиуме, муллах, орудиях наказания, ворожбе, змеях, лягушках и прочих таких явлениях. А сейчас, видимо, вам больше не о чем писать, и поэтому вы принялись за женщин» (Molla Nəsrəddin lətifləri. 2004: 260). Наличие в фельетонах различных и ярких пояснений связано с наличием ряда богатых образов. Важным моментом является подача пояснений через язык самих персонажей.

В фельетонах мастерски использована внутренняя тенденция. Под тенденцией мы понимаем отношение автора к событиям и образам, описываемым в своем произведении. В каждом произведении автор скрытно или явно старается выразить собственные мысли о рассказываемых им же событиях и людях. Тенденция позволяет более точно понять содержание и идею произведения, идеалы автора. Одной из самых убедительных форм тенденции в художественной литературе является критическое высмеивание. Высмеивание, в основном, бывает двух видов: непосредственное и метафорическое. Основным средством высмеивания является содержащаяся в нем ирония. Если иронии мало – это юмор, если много – сарказм. В фельетоне используется оба вида тенденции. *«С утра готовлюсь выезжать, а одна из вчерашних женщин пришла и сообщила мне, мол, радуйся – «Молла Насреддин» закрылся»* (Əbdülgəhmanova Seuran. 1991: 281). Здесь высмеивание осуществляется не через иронию и отрицание, а через исправление и пробуждение. В юморе нередко чувствуются слезы автора. Обычно, критикуемый объект, вызывает сильное

чувство жалости и снисхождения. Критическое высмеивание проявляет себя в большинстве фельетонов. В фельетонах на любую тему критика независимо от выбора автора, достигает своей цели. Прямо или косвенно писатели критикуют проблемы своей эпохи. Это было их главной целью.

Здесь мы смогли частично исследовать некоторые художественные особенности некоторых фельетонов М.Джалила, А.Назми и О.Ф.Неманзаде. Остальные фельетоны ждут своих исследователей. Вышеназванные особенности, наряду с трудами М.Джалила, также наблюдаются в произведениях и других наших фельетонистов. Есть необходимость исследовать художественные особенности фельетона, внести ясность в вопросы, все еще ожидающие решения со стороны теоретиков.

ЛИТЕРАТУРА

Molla Nəsrəddin 1996: Molla Nəsrəddin. *10 cilddə*. Bakı: Azərbaycan dövlət nəşriyyatı, 1996.

Molla Nəsrəddin İtəfələri 2004: *Molla Nəsrəddin İtəfələri*. Bakı, Öndər nəşriyyatı, 2004.

Əbdülrəhmanova Seyran 1991: *Əbdülrəhmanova Seyran*. Qəzet satirasının əsasları. Bakı: Bakı universiteti nəşriyyatı, 1991.

Дмитровский 1967: Дмитрий. *Фельетон как жанр*. Вестник Московского университета. Журналистика, 1967, № 2.

Журбина Е.И. 1969: Журбина Е.И. *Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон*. М.: «Мысль», 1969.

Кайда Л.Г. 1974: Кайда Л.Г. *Вестник Ленинградского университета*, 1974, № 8.

Эвентон И. 1962: Эвентон И. *Смех – признак силы (Заметки о сатире) // Вопросы литературы*, 1962, № 7.

Cəlil Məmmədquluzadənin əsərləri 2004: Cəlil Məmmədquluzadənin əsərləri. *4 cilddə*, Bakı, Öndər nəşriyyatı, 2004.

Ömər Faiq Nəmanzadə 2006: Ömər Faiq Nəmanzadə. *Seçilmiş əsərlər*. ŞərqQərb, Bakı, 2006

Əli Nəzmi 2006: Əli Nəzmi. *Seçilmiş əsərlər*. ŞərqQərb, Bakı, 2006

Осетров Е. 1960: Осетров Е. *Смех и слезы. Заметки о фельетоне // Звезда*, 1960, № 2.

Щербина А.А. 1971: Щербина А.А. *Заметки о природе и техники иронии // Вопросы русской литературы*. Выпуск 1 (16), Львовский университет, 1971.

Həbibbəyli İsa. 2002: Həbibbəyli İsa. *Molla Nəsrəddinçi karikatura ustası*. Naxçıvan: Gəmiqaya, 2002.

TATIANA MEGRELISHVILI

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

«Weltliteratur» and Russian Romanticism

The immense scale of social and military upheavals experienced by the world in the late XVIII- early XIX century, has led to a philosophical understanding of contemporary romantic latitude. Not surprisingly, the romanticism was the first in the history of world culture that proclaimed the thesis of possible existence of «Weltliteratur».

Key words: *Weltliteratur; romanticism, national culture.*

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Грузинский технический университет

«Weltliteratur» и русский романтизм

Прежде чем попытаться высказать свою позицию по вопросу, что происходит с национальной культурой в эпоху глобализации, уместно прояснить содержание самого понятия «национальная культура».

Согласно устоявшейся в интеллектуальных кругах точке зрения, культура понимается как национальная культура *par excellence* (по преимуществу). Для включения национальной культуры в единый контекст человеческой культуры необходимо определить ее атрибуты или признаки: «французская культура», «немецкая культура», «русская культура» и т.д. Но говоря о культуре как об общечеловеческом достоянии, мы все-таки делим эту объединенную сокровищницу человеческого духа между нациями как законными обладателями её отдельных частей.

Между тем корни этой точки зрения лежат, если рассуждать о сравнительно-исторической перспективе, не в таком уж глубоком прошлом. В эпоху просвещения культура впервые начинает осознаваться как единый процесс, включающий в себя историческую периодизацию и внутренние закономерности. Корни современной точки зрения на культуру обнаруживаются в философии истории И.Г. Гердера (1744-1803), с которого, собственно, и начинается привязка культуры к той или иной этнической сущности («народу»). В своем фундаментальном труде «Идеи к философии истории» («*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*»),

1784–1791) Гердер указывает, что именно культура отличает человека от животного и истолковывается как второе рождение человека. Подробно анализируя феномен культуры, Гердер отмечает ее двоякую природу: как надприродную сущность и как явление, на развитие которое влияют исторические причины. Выделяя основные элементы культуры (язык, государство, семейные отношения, религия, искусство, наука), он отмечает, что культура «захватывает человека и формирует его голову и <...> члены его тела» (Гердер 1977: 231). И именно Гердер указал на объединяющую роль культуры по отношению к единому человеческому сообществу.

Всю жизнь Гердер стремился создать единую универсальную концепцию человеческой культуры. С точки зрения мыслителя, каждый этап в развитии истории и культуры, каждый народ, создающий неповторимую национальную культуру, необходимы на общем пути человечества к единой цели – торжеству гуманности. Гердер отстаивал равенство людей и народов, страстно выступая против любых форм шовинизма, в частности – против определения каких-то народов как «диких». «Что значит “дикий”? – спрашивает Гердер. – Гомер тоже был “дик”» (Гердер 1977: 134). «Дикий» для него значит «живой», «свободно действующий», т. е. близкий к природе, далекий от извращенной цивилизации. Гердер протестует также против употребления немецкими историками словосочетания «малый народ» в шовинистическом смысле. Не существует «великих» и «малых» народов, но каждый народ велик, каждый вносит свой вклад в мировую культуру.

Гердеровская позиция была подхвачена и развита немецкими романтиками (Ф.Шлейермахер, Новалис, братья А.В. и Ф.Шлегели) и Г.-В.-Ф. Гегелем. Именно под влиянием Гердера Ф.Шиллер выдвигает понятие «мировой истории» как «всеобщей», «универсальной». Показательно, что Шиллер уже XVIII в. рассматривал как канун слияния отдельных наций в единое человеческое сообщество («Что такое мировая история и для какой цели ее изучают», 1789). При этом слияние в понимании Шиллера не ведет к отмене или утрате национальной самобытности. Что касается Гегеля, то «в философии истории Гегеля всемирный исторический процесс предстал как процесс прогрессирующего воплощения свободы и ее осознания духом. Исторические культуры, по Гегелю, выстраиваются в последовательно лестнице ступеней прогресса в сознании свободы. Внутри себя каждая историческая культура образует взаимосвязанную целостность всех форм общественной жизни и сознания, фундаментальным основанием которой предстал «дух данного народа», понятие данного исторического народа» (Философия истории 1998). Позднее этот способ концептуализации культуры – ее понимание как выражения «духа народа» – утвердился как аксиоматический.

С еще большей очевидностью диалектическое единство универсального и национального выявляется в гётевской концепции «всемирной [мировой] литературы» (*die Weltliteratur*), которая также сложилась под влиянием Гердера и кристаллизовалась в период работы над «Западно-восточным диваном» (1819) – поэтическим сборником, который выступает как воплощенный диалог культур, Запада и Востока, сохраняющих самобытность и вместе с тем единых. «Я все больше убеждаюсь, что поэзия – достояние человечества и что она всюду и во все времена проявляется в тысячах и тысячах людей, <...> мы, немцы, боясь высунуть нос за пределы того, что нас окружает, неизбежно впадаем <...> в педантическую спесь. Поэтому я охотно вглядываюсь в то, что имеется у других наций, и рекомендую каждому делать то же самое. Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению. Но и при полном признании иноземного нам негоже застревать на чем-нибудь выдающемся и почитать его за образец. Негоже думать, что образец – китайская литература, или сербская, или Кальдерон, или “Нибелунги”. Испытывая потребность в образцах, мы, поневоле, возвращаемся к древним грекам, ибо в их творениях воссоздан прекрасный человек. Все остальное мы должны рассматривать чисто исторически, усваивая то положительное, что нам удается обнаружить» (Эккерман 1981: 219).

Эта же мысль развивается и в письме к С.Буассере: «То, что я именую всемирной литературой, возникнет по преимуществу тогда, когда отличительные признаки одной нации будут выравнены через посредство ознакомления их с другими народами и суждения о них» (письмо к С.Буассере от 12 октября 1827 г.)» (Гете 1975-1980: 667–668). И позднее: «Очевидно, что устремления лучших поэтов и писателей всех наций уже довольно длительное время направлены ко всеобщечеловеческому. Во всем особенном, историческом, мифологическом, сказочном, более или менее произвольно измышленном, все больше будет просвечивать это всеобщее» (1828). Пожалуй, письмо к С.Буассере – первая по времени фиксация термина «мировая литература».

«Просвечивающее всеобщее», вероятно, нужно понимать именно как указание на универсалии культуры, ее общие закономерности, не отрицающие самоценности национальных составляющих мировой литературы и культуры, но позволяющие полнее постичь их. Заметим, что именно в XVIII в. издаются курсы истории национальных литератур – английской, немецкой, французской, итальянской.

Идея универсальности, предполагающей национальную самобытность, от просветителей перешла к ранним романтикам. Так, в «Фантазии об искусстве» (1799) В.Г.Ваккенродера в общей форме выражена идея мировой

культуры. Ф.Шлегель в 1802–1804 гг. читает лекции об истории европейской литературы, утверждая, что одна литература неизбежно ведет к другой, что литературы не только последовательно, но и параллельно друг с другом образуют одно великое взаимосвязанное целое.

Однако, как известно, поздние романтики уже гиперболизировали национальное, сделали крен в его сторону (это очень тонко почувствовал и подверг резкой критике Г.Гейне). Крайний национальный романтизм неизбежно ведет к шовинизму. В этом плане позиция Просвещения иная: на аксиологической шкале универсальное, общечеловеческое остается высшей ценностью, равно как и право народов на самобытность, не нарушающую единства общечеловеческой семьи.

Сегодня подобное понимание культуры не представляется удовлетворяющим. Относительно недавно возник не только концепт, но и сам феномен «национальной культуры» как знаково-символической системы, разделяемой всеми жителями определенной территории. Как отмечает В.Малахов в работе «Национальная культура в эпоху глобализации», данный концепт стал результатом «национализации», которую «культурное пространство Европы претерпело в эпоху модерна. Модерновое государство полагает себя как национальное государство, т.е. как политическое единство, имеющее источником своей суверенности «нацию». Последняя воображается не в качестве простой совокупности индивидов под одной юрисдикцией, но как культурное единство. Иными словами, национальное государство предполагает совпадение политических и культурных границ»

По мысли автора концепции, в подобном совпадении – в стремлении к такому совпадению – принципиальное отличие современного государства от государства домодернового периода. В государствах старого типа население было строго иерархировано границами сословных различий, так что его низшие и высшие слои принадлежали разным культурам. Аристократическая и дворянская культура, с одной стороны, и культура крестьянских масс – с другой, вообще не соприкасались друг с другом на уровне повседневных практик и встречаются лишь на символическом уровне. «При этом дворянская культура в значительной мере существует поверх государственных границ, тогда как культура крестьян часто оказывается локализованной в рамках той или иной провинции» (Малахов 1998: 9).

Государство в эпоху модерна, отмечает автор, по умолчанию считается национальным государством (или нацией-государством) потому, что его структурным и функциональным императивом является единое коммуникационное пространство и однородное пространство управления. Но такая однородность недостижима без однородности культуры. Поэтому важнейшим элементом внутренней политики любого европейского прави-

тельства эпохи модерна является превращение разнородного населения подвластной территории в однородную нацию. Данный императив распространяется на все суверенные политические единицы XIX столетия, в том числе на империи. Следовательно, мы можем сделать вывод, что он распространяется и на Петербургскую империю Романовых.

Возвращаясь к истоку понимания романтиками понятия «Weltliteratur», хотелось бы отметить некоторые значимые нюансы, которые возникают при обращении к культуре русского романтизма.

Трудности изучения русского романтизма начинаются уже с его исторического отграничения от предшествующих направлений. С учетом разнообразия лирических стилей в русской литературе начала XIX века определенность выявляется лишь ощутимым новаторством. Таким новаторством явилось формирование романтического конфликта. Романтический конфликт в русской литературе впитал в себя разнообразное содержание романтических оппозиций, но воплотился в такую конструкцию, которая могла выявиться лишь в сфере поэмы, в драматических и прозаических жанрах.

Конфликт в русском романтизме отразил в себе богатый социальный опыт эпохи, которая пестрит историческими потрясениями, военной составляющей, социальными напряженными аспектами, проявившимися в разделении дворянства на два лагеря – тех, кто в итоге вышел на Сенатскую площадь, и тех, кто оказался в числе сторонников консервативных взглядов. Но при этом следует отметить, что романтическая коллизия— это не перенос в художественную плоскость какого-либо политического или социального «конфликта», но соотношение персонажей друг с другом и с образом автора/повествователя/рассказчика. В центре романтической коллизии всегда оказывалась экстраординарная личность, выделяющаяся очевидным превосходством над всеми другими персонажами, окружением. Решающим здесь становилась способность такой личности пережить некий духовный процесс, который может быть описан по формуле «наивные отношения – разрыв с обществом – бегство – месть обществу – гибель». Подобная схема существенно отличается от коллизии просветительской литературы, в которой главную роль играет антитеза «просвещенный герой – светская чернь».

Русский романтизм на всем протяжении своего существования следовал в архитектуре конфликта указанной схеме. При этом данная схема путем своего достраивания определила пути движения русского романтизма: границы этапов этого направления определяются во многом наращиванием схемы коллизии. В качестве примера, иллюстрирующего это положение, можно привести введение в конфликт дополнительных компонентов: у

Лермонтова основная пара конфликта «герой-общество» дополняется наличием вторичных линий конфликта, в которых возникают дублирующие основную линию параллельные линии. Нарастивание основной схемы коллизии наблюдается также в повестях А.Бестужева-Марлинского, у Баратынского и т.д.

Важным вопросом является проблема монологизма в романтизме. Однако сама постановка вопроса требует корректировки. При условии резкого противопоставления романтизма реализму по линии «монологизм-диалогизм» первый часто играет определяющую роль. Однако по мере движения романтизма от начальной стадии к более развитым его формам наблюдается часто отход от принципа монологизма. В качестве примера подобного отхода можно привести параллелизм авторского и эпического повествований в романтической поэме, в прозе это проявляется при диалогическом столкновении главного героя с второстепенными персонажами, при котором сам главный герой не защищен от иронии (часто и самоиронии, как в прозе Лермонтова).

По мере вхождения романтизма в развитые стадии природа романтического конфликта, а значит и различные модификации романтизма только нарастают. В романтическую коллизию включаются такие философские категории, как Мир, Вечность, Космос, которые во многом определяют обрастание романтической коллизии новыми гранями. И если зачатки подобного можно наблюдать в поэме Козлова «Чернец», то у Лермонтова этот принцип становится одним из главных. На той же основе формируются и философские разновидности русского романтизма.

Не менее мощный вектор направленности движения русского романтизма реализовывается на национально-историческом материале. Однако при этом наблюдается тенденция к размыванию романтического конфликта в первую очередь за счет снижения образа центрального героя от «высокого» к «среднему». Особого разговора при этом заслуживает сборник повестей Н.Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», в котором на материале подобного типа реализуются процессы усложнения романтического мира.

Не менее важным фактором в числе особенностей русского романтизма следует признать вторжение в романтический конфликт романтической иронии. Вопрос о романтической иронии требует особого разговора, здесь же следует только отметить, что само вторжение иронии в конфликт способствовало разрушению романтического конфликта как бы изнутри, потому что видоизменяло основные составляющие конфликта.

Следует поставить вопрос, а возможен ли «чистый», беспримесный романтизм? Следует заметить, что анализ романтической поэтики сви-

детельствует о том, что неромантические компоненты проникали в романтический конфликт давно. Подобное наблюдается не только в русской литературе. Но именно в русском романтизме, который стал одной из стадий стремительного наращивания литературного опыта русской культурой, которая в рамках движения в сторону европеизма за весьма короткий отрезок времени «пережила» многие европейские художественные школы, поэтика которых формировалась десятилетиями. Поэтому в движении русской литературы наблюдаются смещения фаз художественного изображения действительности. И тогда мы можем наблюдать, как романтическую основу конфликта плавно вплетается просветительство (Грибоедов, Пушкин), элементы поэтики «Sturm und Drang» (Н.Полевой, ранние драмы М.Лермонтова) и т.д.

Теперь попробуем определить – по необходимости, конечно, очень кратко – место русского романтизма в общем романтическом движении эпохи, если понимать под этим движение в направлении осмысления литературы как мировой.

Говоря о соотношении всемирного и национального в романтизме, следует проанализировать основные линии, способствующие выявлению специфики русского романтизма как части общемирового литературного процесса:

- романтические оппозиции в русской и мировой лирике;
- особенности реализации жанра поэмы;
- особенности реализации моделей романтического конфликта, трансформация романтических коллизий;
- жанровое движение в модусе «от лирики и поэмы – к прозе»;
- романтическая двуплановость;
- особенности романтической иронии и самоиронии;
- оппозиция «историческое-народное»;
- общность мотивов при разнице в их реализации.

Подобный подход позволяет сделать вывод о том, что своеобразие русского романтизма обуславливалось двумя факторами. С одной стороны, на своей нижней хронологической границе он плотно примыкает к Просвещению и даже классицизму (наличие в романтической поэтике рационализма, стилистической упорядоченности, гражданской направленности). Заметно, еще на стадии предромантизма, воздействие движения «Sturm und Drang». С другой стороны, в качестве мощного стимулятора на русский романтизм действовал опыт западноевропейского и американского романтизма, по отношению к которым первый выступал в качестве перенимающего эстафету. Русский романтизм испытывал

давление с указанных двух сторон. Поэтому можно видеть в нем некоторую неразвитость и в то же время развитие тех потенций, которые вывели его на один из самых высоких уровней мирового романтического движения.

ЛИТЕРАТУРА:

- Гердер 1977:** Гердер И.Г. *Идеи к философии истории человечества*. М., 1977.
- Гете 1975-1980:** Гете И.-В. *Собр. соч. в 10-ти тт.* Т. 10. М., 1975-1980.
- Малахов 1998:** Малахов В. *Национальная культура в эпоху глобализации*. М., 1998. С. 9-21 [http://www.intelros.ru/pdf/rus_mir_i_lat/2009/02/3.pdf]
- Философия истории 1998:** Философия истории. Становление и развитие. _ СПб.: Лань, 1998 [<http://www.countries.ru/Sophia/gegel.htm>]
- Эккерман 1981:** Эккерман, И. П. *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни* / И. П. Эккерман; пер. с нем. Н. Ман; вступ. ст. Н. Вильмонта; коммент. и указатель А. Аникста. М., 1981.

NANA MREVLISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

General Models of Hagiographical Genre and “The Life of Serapion From Zarzma”

Subject embodiment of the general ideological stratum of hagiographical monuments likeness to God, spiritual dedication - is based on general hagiographical model that might undergo non-essential changes according to the certain literary monument or sub-genre.

In our report we're supporting the represented standpoint on the example of hagiographical monument "The Life of Sarapion from Zarzma." The unifying plan of the structural scheme of the writing is the functional type, local face of formal-ideological axis – the main character the extension of which is implemented in two directions: 1. the internal space of the character; 2. the outer space of the character.

Key words: *hagiographical, The Life of Sarapion from Zarzma, general hagiographical model, the internal space of the character, the outer space of the character.*

ნანა მრავლიშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

აგიოგრაფიული ჟანრის ზოგადი მოდელები და „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“

ქართული აგიოგრაფიული ძეგლების როგორც იდეური, ისე ფორმალური მოდელები თვალსაჩინოდ ცხად-ყოფს, რომ ეს ჟანრი, თუმცაღა გამოკვეთილ ეროვნულ-ნაციონალურ მახასიათებლებს შეიცავს, მთლიანობაში იგი პროდუქტია იმ ზოგადი, გლობალური კულტურული ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომელთა უშუალო გავლენითაც განისაზღვრა ამ ჟანრის სპეციფიკა.

აგიოგრაფიული ძეგლების (როგორც ცხოვრებათა, ისე — წამებათა ჟანრის) ზოგადი იდეური პლასტის — ღვთის შემსგავსება, სულიერი მესაგრეობა — სიუჟეტური განსახოვნება ეფუძნება ზოგად-აგიოგრაფიულ მოდელს, რომელმაც არაარსებითი ხასიათის ცვლილება (სიუჟეტური განშტოებები — სასწაულთა სახეები, ყოფითი თუ პოლიტიკური შინაარსის ეპიზოდები, საერო მწერლობის ჩანასახოვანი დეტალები...) შეიძლება განიცადოს კონკრეტული ძეგლის ანდა ქვეჟანრის (ცხოვრება/წამება) მიხედვით. ამჯერად გვინდა ამ კუთხით დავაკვირდეთ ბასილი ზარზმელის აგიოგრაფიულ თხზულებას, „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებას.“

სტრუქტურული თვალსაზრისით, „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“ მთლიანობაში იმეორებს იმ პარადიგმას, რომელიც ცხოვრებათა ჟანრის აგიოგრაფიული ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი. ხოლო მის პირველსახედ, ისევე, როგორც წამებათა ჟანრის თხზულებათა არქეტიპად (მცირე სიუჟეტური ხასიათის ცვლილებებით — მონამებრივი აღსასრული/ბუნებრივი გარდაცვალება), სახარებისეულ არქიტექტონიკას ვვარაუდობთ (იხ. ჩვენივე წერილი — იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამების“ სტრუქტურულ-კომპოზიციური თავისებურება კრებულიდან „შუშანიკის წამება“ და ადრექრისტიანული კულტურა“).

თხზულების კომპოზიციური სქემის ლოგიკურ-ორგანიზებული მთლიანობა მყარ საფუძველს იძლევა, რომ ორიგინალური ქართული აგიოგრაფიული ძეგლების ფორმალურ-აზრობრივი პარადიგმები ზოგადკულტურულ ჭრილში წარმოვიდგინოთ და განვიხილოთ. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ, ერთი მხრივ, ადრეზნანტიური მწერლობის აგიოგრაფიული ძეგლის, გრიგოლ ნოსელის „გრიგოლ საკვირველთმოქმედის ცხოვრების“ ქართულ თარგმანს და ტიპოლოგიური კვლევის საფუძველზე შევეცდებით გავარკვიოთ, რამ-

დენად ექვივალენტურია ქართული აგიოგრაფიული ძეგლის სქემატური კონსტრუქცია იმავე ჟანრის ბიზანტიური ძეგლისა, და, მეორე მხრივ, იმის ნათელსაყოფად, რომ საქმე გვაქვს ქართული აგიოგრაფიული მწერლობის არა განკერძოებულ, არამედ ზოგად ტენდენციებთან, დავიმონუმებთ გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას.“ ვნახოთ უფრო კონკრეტულად.

1. ბასილი ზარზმელი, მსგავსად სხვა აგიოგრაფი ავტორებისა, თხზულებას ნაუმძღვარებს ვრცელ შესავალს, რომლის ფუნქციური დატვირთვა რამდენიმე ასპექტითაა განსახილველი:

ა. გამოკვეთოს თხზულების იდეოლოგიური პლასტი — ქრისტიანული კონფერსიის არსი, მისთვის მსახურება წარმოაჩინოს, როგორც ღვანლის უმთავრესი და ყველაზე ჭეშმარიტი სახე და, იმავდროულად, შემწეობა ითხოვოს ღვთისაგან: „იესო ქრისტე გუშინ, დღეს, ხვალ და იგი თავადი უკუნისამდე, რომელმან ანცა აღმოაბრწყინვა, ვითარცა რამ ელვა-ცისკროვნებით ახალთა ამათ მნათობთა ახალსა სამყაროსა წმიდისა ეკლესიისასა, რათა, ვითარცა მთიები ბრწყინვიდენ პირსა ყოვლისა სოფლისასა და ბაძვად საღმრთოდ მოქალაქობისა გულსა ყოველთა მოსწრაფეთასა...“ (ძეგლები 1964:327). (მდრ. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას“ — „მოცემულ არს სიბრძნე ღირსი კეთილისა მიზეზის ქრისტეს მიერ, ღმრთისა ყოველთადასა, ბუნებასა ჭეშმარიტთა ბრძენთასა. ვინაჲცა ითხოვდე ბრძენთაგან სრულთა კრძალულებით სიბრძნისმეტყველებასა და სულელთაგან ლ...ს მეცნიერთა დუმილით ბრძენთა სმენასა. ან სულელნი სიბრძნისმეტყველებენ... ვითარმედ „ბრძნად მეტყველებად ვეცხლი არს წმიდაჲ, ხოლო დუმილი — ოქრომრჩეული“, — ვითარცა თქვა სოლომონ“ (ძეგლები 1964:250). ამგვარივე ვრცელი შესავალი აქვს ნამძღვარებული „გრიგოლ საკვირველთმოქმედის ცხოვრებას: „მაღლი სულისა წმიდისაჲ... და ლოცვაჲ საკმარ-არს და უფროჲსლა ლოცვისა საქმე არს, ესეოდენივე შეწევნისაჲ მოვლინებად სიტყუათათჳს... რათა არა ნაკლულევიან იპოოს ღირსებათაგან წარმატებათა მისთაჲსა შესხმაჲ ჩეუნი...“ (მრეველიშვილი 2001: 79).

ბ. მკითხველს წარმოუდგინოს თხზულების სტრუქტურული სქემის გამამთლიანებელი ღერძი, ფორმალურ-იდეური პლანის ლოკალური სახე — მთავარი პერსონაჟი - „რამეთუ ყოვლითურთ მსგავს იქმნა ამათ წმიდათა მამათა ყოლად ბრწყინვალე და ზეცისა ჩინებისა ღირსი ყოლად წმიდაჲ მამაჲ და მოძღვარი ნეტარი სერაპიონ. გარნა ვიტყოდით ზოგსა რამე შეკრებულთა ცხორებისა მისისასა აღწერით მითხრობად და საღ,რთოთა სმენისმოყვარისა სინმიდისა თქვენისა მოხსენებად, ჰოჲ პატიოსანო და საღმრთო კრებულო და მწყობრ მდგომობით მიმსგავსებულნო ზეცისა დასნო მღდელნო და მამანო უდაბნოჲსა დიდისა

ზარზმისანო, რომელთა წილ კეთილ გზვდა დიდი ესე მნათობი მამაჲ, მამათა მოძღვარი და მასწავლელი, რაითა გვესმოდინან სწავლანი და საღმრთონი საქმენი და შრომანი მისნი...“ (შდრ. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას“ — „ამათ ნეტართა შორის გამობრწყინდა მადლი სავსეჲ, განსრულებული სიბრძნითა, დიდი მღვდელი და კეთილად განმგებელი მოღვაწე და უდაბნოთა ქალაქმყოფელი, ზეცისა კაცი და ქვეყანისა ანგელოზი, სანატრელი გრიგოლ, სულიერად მამაჲ და წინამძღვარი და მაშენებელი ხანძთისა და შატბერდისაჲ, ორთა მათ დიდებულთა მონასტერთაჲ, რომლი ექმნა სახე კეთილის ყოველთა მის ჟამისა მეუდაბნოეთა მამათა ახლად შენებასა მათსა (ძეგლები 1964:250). ამგვარივე ინფორმაციაა მოცემული გრიგოლ ნოსელის „გრიგოლ საკვირველთ-მოქმედის ცხოვრებაშიც.“

გ. ერთგვარად მოიბოდიშოს საკუთარი კადნიერების გამო, რომ ხელს ჰკიდებს ამ რთულ საქმეს — „ხოლო ჯერ არს ჩვენდა, ძმანო, რაითა ჩვენცა ძალისაებრი ვაჩინოთ ბაძვაჲ დიდისა მის მოძღვრისა და მწყემსისაჲ და ან გულსმოდგინედ და შრომისმოყვარებით ვისმინოთ მცირე ესე სიტყვისაებრი გამოხატვაჲ ვრცელისა მის ფრიად სანადელისა ცხოვრებისა მისისაჲ და აწინდელისა აქა შემოკრებისაჲ;“ „ხოლო ცრემლით ვევედრები სიყვარულსა თქვენსა ყოვლად უღირსი ესე, რაითა თანაღმობილ იქმენით უძღურებისა ჩემისა მოცემად სიტყვაჲ ღირსი აღებისა პირისა ჩემისაჲ სიტყვისა“ (ძეგლები 1964:250) (შდრ. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას“ — „არამედ ან მე ვინაფთგან ვერ ძალ მიც მოუკლებელად ლოცვაჲ და სულელთა ყოველთა უდარეს ვარ, ნაკლულევანებაჲ ჩემი არა მიფლობს დუმილად და ზოგს-რამდემ უმჯობესად შემირაცხავს, რაითა ვიტყოდი ღირსად ცხოვრებასა ღმერთშემოსილთა კაცთასა — ნეტარისა მამისა ჩვენისა გრიგოლისა და მოყვასთა და მოწაფეთა მისთასა მადლითა და შეწევნითა ღმრთისაჲთა, რაოდენცა შეუძლო უწყებად მსმენელთა, ჭეშმარიტად თხრობილი მოწაფეთაგან და მოწაფის მოწაფეთაგან მის წმიდისათა. და ნეტართა მათ ოხითა ვპოვო ორკერძოვე ღმრთობაჲ უძღურებთა ჩემთაჲ ესრეთ სიტყვათა ამათ წერთა“ (ძეგლები 1964:250). ამგვარსავე შეფასებას გვათავაზობს გრიგოლ ნოსელი საკუთარი ნაღვანის მიმართ: „ამისათვის ვილოცავ, რაითა მანვე ესევეითარი შეწევნაჲ მოჰფინოს სიტყუათა ჩემთა ზედა, რაითა არა დააკნინეს სათნოებანი მისნი უნდოებამან შესხმისა ჩუენისამან...“ (მრევლიშვილი 2001: 79).

დ. ბასილი ზარზმელი არ იშურებს რიტორიკულ სამკაულებს მთავარი პერსონაჟის მხატვრული სახის გამოსაკვეთად — ესე ნეტარი და ყოვლად ქებული, ყოლად ბრწყინვალე და ზეცისა ჩინებისა ღირსი, ყოლად წმიდაჲ მამაჲ და მოძღვარი ნეტარი, ყოვლად ბრძენი (შდრ. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას:“ მადლით სავსეჲ, განსრულებული

სიბრძნითა, დიდი მღვდელი, კეთილად განმგებელი მოღვაწე, უდაბნო-
თა ქალაქმყოფელი, ზეცისა კაცი, ქვეყანისა ანგელოზი, სანატრელი...
ამ თვალსაზრისით საკმაოდ მდიდარია ბიზანტიური მწერლობის ძეგ-
ლიც: ბრწყინვალე, წარჩინებული, სათნო, დიდი გრიგოლი...

**ე. სივრცეში, რომელშიც ხდება წმინდანის პიროვნებად ფორმირე-
ბა, პრიორიტეტულია რწმენა, უფლის მცნებების ერთგულება, სიმშ-
ვიდე, სიმდაბლე, მოყვასის სიყვარული და თანადგომა** (ეს ან მშობლი-
ური გარემოა, ან გმირი ხვდება ამგვარ გარემოში (მაგ. აბო თბილელი,
ევსტათი მცხეთელი...)). წმინდანის ცხოვრების გეზსა და მიმართულე-
ბას, მისი სულის საღმრთო გზისაკენ მიდრეკას მინიშვნელოვნად გან-
საზღვრავს ოჯახის ფაქტორი, რადგან „ვერ ხელენიფების ხესა კეთილ-
სა ნაყოფისა ხენეშისა გამოღებაჲ“. ამგვარ გარემოში იზრდება წმინდა
სერაპიონი. „ესე ნეტარი და ყოვლად ქებული სერაპიონ აღმოსცენდა
ქვეყანასა კლარჯეთისასა მშობელთაგან ღირსთა და პატიოსნებით და
ლიტონად ცხოვრებულთა, რომელნი შრომით და ქვეყანის მოქმედებით
იზარდებოდეს და ნაშრომისაგან მათისა მდიდრად ზრდიდეს გლახაკთა
და ძალისებრთა მისცემდეს უღონოთა ხელის აღპყრობასა და სიმშვიდ-
ით და სიმდაბლით იყოფვოდეს, მსგავსად სანინაჲსწარმეტყველოსა
სიტყვისა: „ვის მიხედნე, გარნა მშვიდსა და მდაბალსა“ (მდრ. „გრიგოლ
ხანძთელის ცხოვრებას“ — წმინდა გრიგოლი წარჩინებულთა, დიდებ-
ულთა და მართლმორწმუნე მშობელთა შვილია, იზრდება „სახლსა შინა
სამეუფოსა დიდისა ნერსე ერისთავისასა... ხელითა კეთილად მსახ-
ურისა დედოფლისა — ნერსეს ცოლისადათა, რომელსაცა ეშვილა, რამ-
ეთუ იყოცა ძმისწული მისი. და საშოდთგანვე დედისადათ შეწირულ იყო
ღმრთისა დედისაგან თვისისა, ვითარცა სამოელ წინაჲსწარმეტყველი,
და მარხვასა შინა იზარდებოდა მსგავსად წინამორბედისა, რამეთუ
სიჩრდოდთგანვე ღვინოდ და ხორცი არა შეხდა პირსა მისსა, ვინადათგან
ქრისტესა განეკუთვნა სული თვისი სამკვიდრებელად. და ხატიცა
მონაზონებისად ემოსა“ (ძეგლები 1964: 250). ნეოკესარიისაში, ქალაქში,
რომელშიც წმინდა გრიგოლი ნეოკესარიელი გაიზარდა, მოსახლეობის
უმეტესობა წარმართი იყო. საფრთხე, რომ წმინდა გრიგოლ ნეოკე-
სარიელიც წარმართული აღმსარებლობის მიმდევარი გამხდარიყო,
რეალურ საფრთხეს წარმოადგენდა, მით უფრო, რომ წმინდანი „სი-
ყრმესავე თუხსა მშობელთა მოღუანებისაგან დააკლდა და ობოლ იქმნა
მათგან სიკუდილითა მათითა,“ წმინდა გრიგოლის მეძიებელი გონება
ჯერ სანარმართო სჯულსა და ღვთისმსახურებას გაეცნობა და დაინახ-
ავს, რომ „წინამძღუარნი იგი შჯულთა მათ მათთანი არაოდეს ურთიერ-
თას დაეგებვოდეს და მარადის სიტყვით იბრძოლებდეს,“ უარს იტყვის
ამგვარ სარწმუნოებაზე და შეიყვარებს „მტკიცედ მდგომარესა მას სი-
ტყუასა სარწმუნოებისასა“ (მრეელიშვილი 2001:85).

ვ. ღვანლის გზა დაფუძნებულია განბრძნობაზე, ეს საღვთო განბრძნობაა, ეს არის რწმენისა და ცოდნის სინთეზი, რომელიც მეცნიერებას შეითვისებს და ცრურწმენას განაგდებს. სულიერი მოღვაწე ბრძენია არსით, შემეცნების უნარითაა დაჯილდოებული ბუნებით და განბრძნობილია მცდელობით, სწავლით; სასულიერო პირთა სწრაფვაა „მაგალითთა კეთილთა შთახედვიდეს მსგავსად ხელოვანთა მხატვართა, და მისმიერთა მადლითა მოღებთა აშენებდეს საფუძველსა ზედა სწავლათა მისთასა არა თივასა და ლერწამსა, არამედ ოქროსა, ვეცხლსა და თუალთა ანთრაქთა, ხოლო მის მიერ შეყვარებულ იყვნეს, ვითარცა კეთილად მიმღებელნი სწავლათა მისთანი.“ შემეცნების მკაცრად ორგანიზებულ და გააზრებულ პროცესს წარმოაჩენს გიორგი მერჩულე თავის თხზულებაში: **1. სოფლის ფილოსოფია – საბუნებისმეტყველო და თეოლოგიური სიბრძნე**, რომლისგანაც წმ. გრიგოლი სულისტვის მარგებელს იღებს და მავნებელს ირიდებს („სიტყვაჲ კეთილი შეიწყნარის, ხოლო ჯერკუალი განაგდის;“ ძეგლები 1964:250) და **2. გარეშე სიბრძნე სოფლისა, წარმართული რელიგიური სწავლება**, რომლის მიმართ გრიგოლის დამოკიდებულება ცალსახად ნეგატიურია („ხოლო გარეშესა მას სიბრძნესა სოფლისასა ჰბასრობნ სიტყვისაებრ მოციქულისა, ვითარმედ — „გან-რად-მე-აცოფა ღმერთმან სიბრძნედ იგი ამის სოფლისა;“ ძეგლები 1964: 250).წმინდა გრიგოლ ნეიკესარიელის საფუძველიან განათლებაზე მუთითებს გრიგოლ ნოსელიც: „დიდმან გრიგოლი გარეშე იგი სიბრძნე გულსმოდგინედისწავა და, რომლისა-იგი მის მიერ ქრისტიანობისა გულისჴმისყოფად მოვიდა და ცთომილი იგი მამათა მსახურებაჲ დაუტევა და ესებდა ჭეშმარიტსა მას ჭეშმარიტებასა და თვთ მათვე გარეშეთა სწავლათა მიერ საწარმართთა მათ მსახურებათა დაუდგრომელობაჲ ისწავა... ყოვლითავე საწარმართთა განისწავლა და საქმით ისწავა უძღურებაჲ და დაუდგრომელობაჲ მისი და სახარებისა შვილად და მონაფედ დაენესა...“ (მრევლიშვილი 2001:39)

ზ. სიუჟეტის განშლა-განვითარებას აგიოგრაფი ავტორი ორ პარალელურ სიბრტყეზე წარმოაჩენს: **ა. პერსონაჟის შიდა სივრცე;** **ბ. პერსონაჟის გარე სივრცე;** შიდა სივრცე არის სუბსტანტივი, რომელიც იმთავითვე დასაზღვრულია იმ უნივერსალურ თვისებათა სინთეზით (პრაქტიკულად, ამ თვისებათა სინთეზი განიხილება, როგორც იმანენტური აუცილებლობა), რომელიც მთლიანობაში ქმნის აგიოგრაფიული ტექსტის მთავარი გმირის მკაცრად იდეოლოგიურ ტიპს და ამ, შიდა სივრცესთან მიმართებაში ფუნქციონირებს მეორე, გარე სივრცე, რომელსაც ასევე ორგანიზებული და დასაზღვრული სტრუქტურა აქვს, მაგრამ დაშვება ცვლილებებისა შესაძლებელია. შიდა სივრცე სტატიკური, მონოლითური მთლიანობაა, რომლის თვისებრი-

ობა განსაზღვრულია მისტიური კონტექსტით და რომელიც მხოლოდ ერთ ვექტორს, ღვთის შემსგავსებისკენ სწრაფვას გულისხმობს. გარე სივრცე შესაძლოა განვიხილოთ გარკვეულ სტრუქტურულ სემანტიკად: ადამიანთა საზოგადოება (ძირითადად წარმოდგენილი, როგორც ცოდვითა და საცთურით სავსე სივრცე), ოჯახი/ახლობლები; თანამოაზრეები; უდაბნო; დროებითი სამოღვაწეო სივრცე; საკუთარი სამოღვაწეო სივრცე. შიდა სივრცე ვერ შეიკვრება, ვერ გამოთლიანდება გარე სივრცესთან თანხვედრის გარეშე. გარე სივრცის მისტიფიცირების კონტექსტს ამკვეთრებს ის ფაქტორიც, რომ ამგვარ სივრცეს სულიერ მოღვაწეს უფალი განუკუთვნებს ჯერ კიდევ მანამ, ვიდრე ეს მოღვაწე რეალურად მოიძიებს მას. სამოღვაწეო სივრცის ძიების დაწყება თანმხვედრი პროცესია მოღვაწეობის დაწყებისა. თავისთავად, ამგვარ სივრცეში მოიაზრება უდაბური, დაუსახლებელი ადგილი (მდრ. სახარებას — მაცხოვრის გასვლა უდაბნოში).

სამოღვაწეო სივრცე არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც შემთხვევითი ტოპოსი. შემთხვევითი ტოპოსი ვერ იტივრთავს სამოღვაწეო სივრცის ფუნქციას, თუნდაც ის ამ სივრცისთვის დამახასიათებელი ყველა გარეგანი ნიშნით იყოს აღბეჭდილი, რადგან ჭეშმარიტი სამოღვაწეო სივრცე არსით მისტიურია და ღვთის მიერაა განკუთვნილი კონკრეტული მოღვაწისადმი. ამასთან, სივრცის ძიება ორ საფეხურს მოიცავს — ა. დროებითი სამოღვაწეო სივრცე და ბ. საკუთარი სამოღვაწეო სივრცე. დროებითი სივრცე ერთგვარი შესამზადებელი ეტაპია დამოუკიდებლად მოღვაწეობის დაწყებისათვის. დროებით სივრცეში სულიერი მოღვაწე იქ არსებულ წეს-განგებასა და მოძღვრის კურთხევას ემორჩილება და ემზადება საკუთარ სამოღვაწეო სივრცეში გადანაცვლებისათვის.

ღვთის ნება, რომელიც უწინამძღვრებს გრიგოლ ხანძთელსა და მის თანამოაზრეებს უდაბნოსაკენ და რომლის გამოხატულებაცაა ბიბლიური აბრაჰამის არქეტიპული მოდელი (ზოგადად წინამძღვრის სიმბოლიზებული სახე — მდრ. „აბოს წამება“: „ვითარცა იგი უფალმან ჰრქუა ნეტარსა მას აბრაჰამს მასვე ქუეყანასა შინა ქალდეველთასა, ვითარმედ „გამოვედ ქუეყანისაგან შენისა და ნათესავისაგან შენისა და სახლისაგან მამისა შენისა და მოვედ ქუეყანასა მას, რომელი მე გიჩუენო შენ;“ ეგრწეთვე ესე კუალად ნამობი აბრაჰამისი არა თუ თვისით გონებით, არამედ წამის-ყოფითა ღმრთისა მიერთთა იწვა;“ ძეგლები 1964:57), იდეოლოგიური მიმართულების მაჩვენებელთან ერთად („უფალი მხოლოდ უძლოდა მათ, ხედიდა რად გულსა მათსა წმიდასა და წყაროებრ დაუნყვედელსა ლოცვასა;“ ძეგლები 1964:252), დრო-სივრცული მიმართულების მაჩვენებლადაც გვევლინება — დრო — განსვლის ჟამი, განრიდება კაცის ნებას — ეპიკოპოსობის პატივს,

რაკილა გრიგოლს სხვა ღვანლისთვის ამზადებს უფალი, სივრცე — სამოღვაწეო არეალი, სადაც ახალშობის მისტიური საიდუმლო უნდა აღსრულდეს. ამგვარი სამოღვაწეო სივრცე, რომელსაც გრიგოლი სამ თანამოაზრესთან ერთად მიაშურებს, არის ტაო-კლარჯეთი, თავდაპირველად — იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ოპიზის მონასტერი, რადგან, გიორგი მერჩულისავე შენიშვნით, იმ პერიოდის კლარჯეთში ის ერთადერთი მოქმედი მონასტერი ჩანს: „მას ჟამსა სხვა მონასტერი არა შენ იყო მათ ქვეყანათა, თჳნიერ ოპიზისა“ (ძეგლები 1964:257), შემდეგ — ხანძთა და შატბერდი.

ამდენად, გრიგოლი ღვანლის პასიური ფაზიდან (მზადება სულიერი მოსაგრეობისათვის) ღვანლის აქტიურ ფაზაში გადადის — უდაბნო, ოპიზის მონასტერი. თუმცაღა ოპიზა არ განიხილება საბოლოო სამღვაწეო სივრცედ, ეს აქტიური ფაზის პირველი ეტაპია, ეტაპი მორჩილებისა, წინამძღვრის მეთვალყურეობის ქვეშ მოღვაწეობისა. ოპიზის მონასტრის მცირე საძმოსი და მონასტრის წინამძღოლის, ამბა გიორგის, გრიგოლისა და მისი თანამოაზრეებისადმი დამოკიდებულების ჩვენებით ავტორი ცდილობს გამოკვეთოს გრიგოლის ღვანლის მნიშვნელობა. ახალმოსულთა სტატუსი მონასტრის ტიპიკონით გულისხმობს მონაფის, სულიერი შვილის, მონასტრის წინამძღვრის დაქვემდებარებაში მყოფთა იერარქიას, მაგრამ, რადგანაც ამბა გიორგიმ „უწყოდა სულითა, რამეთუ პატივი ზეგარდამო ღმრთისა მიერ მონიჭებად იყო მათდა,“ იგი მონასტრის ტიპიკონის ფორმალურ მხარეზე უპირატესად საღმრთო ცნობით უწყებულს მიიჩნევს და „შეინყნარნა იგინი სიხარულით არა ვითარცა მონაფენი, არამედ ვითარცა უზეშთაესნი მისა“ (ძეგლები 1964:253). მიუხედავად ამგვარი პატივით გამორჩევისა, „იყვნეს ოპიზას მამად გრიგოლ და მოყვასნი მისნი ღვანლითა ფიცხელითა მონაზონებისა შრომისადათა, ვითარცა იყო წესი მის ჟამისა მონაზონთადა“ (ძეგლები 1964:253). ნაწარმოებში ცხადად ჩანს, რომ პერიოდი, რომელსაც გრიგოლი ოპიზაში დაჰყოფს (ორი წელი), მისთვის სულიერი წრთობის, შემეცნების, საღმრთო განბრძნობის პრაქტიკულად რეალიზებისა და ღვანლის შემდგომი გზების ძიების ეტაპია. ამასთან, გარდა ფიცხელი სამონასტრო ღვანლისა, გრიგოლი აკვირდება და სწავლობს ანაქორეტი ბერების ცხოვრების წესს და, პრაქტიკულად, ეს არის საფუძვლიანი მზადება საკუთარი სამოღვაწეო სივრცის მოსაძებნად, მოღვაწეობის დასაწყებად, ანუ იკვეთება სივრცე, დრო და ღვანლის ფორმა, უწყებული უფლის მიერ და მოღვაწე, უფლის ნების მიმყოლი და აღმსრულებელი.

ხანძთას მარტოდ მყოფმა ბერმა ხუედიოსმა საღმრთო განგებულებითა და გამოცხადებით „ჩვენებად იხილა არა თუ ძილსა შინა, არამედ ცხადად. რამეთუ ხედვიდა ადგილსა მას წმიდასა, სადა აწ ხან-

ძთას წმიდად ეკლესიად შენ არს, ვითარმცა სახედ ეკლესიისა ნათლისა ღრუბელი გამოხატული დგა მყოვარ ჟამ და სულწლებად დიდძალი გამოვიდოდა მიერ ღრუბლით. და ესმა ხმად ნეტარსა მას ბერსა, ვითარმედ: — აღეშენოს წმიდად ეკლესიად ადგილსა ამას ხელითა გრიგოლ მღვდელისა, კაცისა ღმრთისადასა, და სულწლებად ლოცვათა მისთად და მოწაფეთა მისთად, ვითარცა კეთილი საკმეველი, აღინეოდის წინაშე ღმრთისა“ (ძეგლები 1964:235).

საღმრთო ნების მიყოლით მიდის გრიგოლი უწყებულ ადგილზე („ეგრეთვე აუწყა ქრისტემან სანატრელსა მამასა გრიგოლს ბერისა მის ღირსებად და ადგილისა მის მიგებად მისა. მას ჟამსა წინამძღვრობითა სულისა წმიდისადათა მოინია ხანძთად სათნოდ ღმრთისად მამად ჩვენი გრიგოლ წმიდისა მის ბერისა;“ ძეგლები 1964:253) და თანამოაზრეებთან ერთად იწყებს კენობიტურ მოღვაწეობას ხანძთის წმინდა გიორგის სახელობის სამონასტრო კომპლექსის დაარსებით, რაც ხდება კიდეც სანინდარი უდაბნოთა ქალაქ-ქმნისა (ამ თვალსაზრისით, პრაქიკულად, იდენტურია საბას მიერ იშხნის მონასტრის მეორედ შენებისა და იქ მოღვაწეობის დაწყების ეპიზოდი ამავე ნაწარმოებიდან).

საინტერესო ვითარებაა ამ თვალსაზრისით „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში.“ ბასილი ზარზმელის ცნობით, სერაპიონის, როგორც სულიერი მოღვაწის, **პირველი მოძღვარი და სულიერი ცხოვრების მიმართულების მიმცემი მიქაელ პარეხელია**, „ამან ყოვლად განთქმულმან და დიდთა ნიშთა მოქმედმან მიქაელ აღზარდნა და სრულებით სათნობისა აღიყვანნა იგინი...“ (ძეგლები 1964:330). **დროებით სამოღვაწეო სივრცეს მოღვაწე ტოვებს მაშინ, როდესაც 1. დამოუკიდებლად შეუძლია მსახურება** („პატივითა მღვდლობისითა სრულ იქმნა და ღირსებით მსახურ საღმრთოისა საკურთხევისა“); **2. საღმრთო მინიშნებით მოწეულია მისი საკუთარ სამოღვაწეო სივრცეში დამკვიდრების ჟამი**: „იყო რაი დიდი იგი მამაი და მოძღვარი მიქაელ მდგომარე ლოცვასა ღამისასა, განკვირვებაი რაიმე დაეცა და აღიტაცა ზეცად და იხილა ვინმე, ვითარცა მღვდელშუენიერად შემოსილი და ეტყოდა მას, რაითა მის მიერ განსწავლულნი იგი მოწაფენი მყის წარავლინნეს ქვეყანად სამცხისა, რომელ არიან სერაპიონ და იოვანე და უჩვენებდა ნიშთა რათმე და სახეთა, თუ რომელსა მივიდენ ადგილსა. პოო, მივიდენ რაი, სასწაული იგი და მუნ ხელყოს აღშენებაი მონასტრისაი და შეკრიბნეს მას შინა სულნი მრავალნი სადიდებელად ღმრთისა და მეუფისა ყოველთაისა“ (ძეგლები 1964:331).

წმინდა ეკლესიის — უფლის სამკვიდროს — შენების გამორჩეული პატივი აგიოგრაფი ავტორის მსოფლხედვით შეტოლებულია მძიმე სულიერ ღვაწლთან. „ესეცა ბრძანებაივე არს, რაითა რომელი გეტყოდა ჯვარისა ოდენ მარტოდ ტვირთვასა, იგივე გეტყვის, რაითა ცხოველი

ხატი განკაცებისა მისისაი იტვირთო და ეგრეთ განხვიდეთ, რაითა აღ-რაი-აშენოთ წმიდაი ეკლესიაი, მას შინა აღმართოთ იგი თაყვანის საცემელად და სენთა და უძღურთა განმდევნელად და სულთა მრავალთა გამოსახსნელად“ (ძეგლები 1964:331).

სულიერი მოღვაწე საღმრთო მოქალაქეა. მისი სამკვიდრებელი თავისი არსითა და დანიშნულებით განსახოვნებაა ზეცის ქალაქისა, ხოლო თუ „ზეცის ქალაქის ხუროთმოძღვარ და შემოქმედ ღმერთი არს,“ მინაზე განხორციელებული ზეცის ქალაქის მაშენებელია კაცი, სულიერი მოღვაწე უფალთან ერთად.

წმინდანის მიერ სამოღვაწეო სივრცის ძიება, ეკლესიის შენება, ღვთისმსახურება, აღსასრული — მთელი ეს დიაქრონიული ხაზი, ალბეჭდილი მისტიური ნიშნით, ამგვარადვე იწყება. მიქაელის მიერ ღვთის უწყებულის გამოცხადების შემდეგ წმინდა სერაპიონი თანამოაზრეებთან ერთად მიემართება სამოღვაწეო სივრცის საძებნელად და თანაშემწედ და სასოდ „თანეტირთა ცხოველი იგი ხატი ფერიცვალებისაი.“ ადგილი, რომელიც პირველად გამოარჩიეს მათ ეკლესიის ასაგებად, შემთხვევითი ტოპოსია. ეს ადგილი, ერთი შეხედვით, სრულად შესაბამეობა მათ სამომავლო მიზნების: „რამეთუ უდაბნო იყო და შეცვულ ტყეთა და ხევთა და შეიყვარეს იგი ძმათა მათ,“ მაგრამ წმინდა სერაპიონი აქ ვერ ხედავს უფლის ნიშანს, მას ეს ადგილი არ ესახება შიდა და გარე სივრცეების (იდუური ასპექტით — რეალურ და ირეალურ სამყაროთა - „მიმყვანებელი ზეცისა ქალაქად“) გამამთლიანებელ რკალად: „—არა არიან სასწაულნი იგი ადგილსა ამას, რომელი გვიბრძანა წარმომგზავნელმან მოძღვარმან ჩვენმან.“ და თუმცაღა მაინც შეეცდებიან აქ დამკვიდრებას და „დაყვნეს მუნ არამცირედნი დღენი,“ საბოლოოდ მაინც მოუწევთ გზის გაგრძელება, რადგან მათ განზრახვას ხელს უშლის ბოროტ კაცთა ავი და მხეცებრივი ქმედება. ასე განარიდებს ღმერთი სულიერ მოღვაწეებს არასასურველ ადგილს და დაამკვიდრებს იქ, სადაც მათი ღვანლი ღვთისთვის სათნო და მრავალთათვის სასოების მიმცემი აღმოჩნდება, „ტბილი და შვენიერი დამნიფდა ტევანი მათისა მის მოძღვრებისა ნამუშავეთა“ (ძეგლები 1964:329).

ამგვარივე ვითარებაა წარმოჩენილი გრიგოლ ნოსელის „გრიგოლ საკვირველთმოქმედის ცხოვრებაშიც.“ იდეალი ერთია — სამოთხე, სასუფეველი: „ერთი მამული პატივი-ციმეების — სამოთხე, პირველი იგი საშუებელი კაცთა ნათესავისაჲ, ერთი ქალაქი ზეცისაჲ, ცხოველთა ქვათა მიერ აღშენებული, რომლისა კელოვან და დამბადებელ ღმერთი არს,“ ეს ჭეშმარიტი მოღვაწის სამუდამო სამყოფელია, რომლის მოდელი მინაზე სულიერ მამათა სამოღვაწეო სივრცეა. ამის სრული აღტერნატივაა ადამიანთა იმგვარი მინიერი სამკვიდრებელი, რომელიც არ ეფუძნება ღვთის ჭეშმარიტ რწმენას: „გარეშეთა მათ მამული ზღა-

პარ არს და შენმასნილ და ეშმაკთა მიერ მოპოვნებულ და ტყუვილითა მიერ წარმოჩინებულ...” (მრეველიშვილი 2001:39)

ამდენად, აგიოგრაფიული თხზულების ზოგად-იდეოლოგიური პლასტი ცხადი და ცალსახაა, მისი მარტივი ფორმულარი ამგვარია: რე-ალზებული ქმედება სულიერ გზაზე = უფლის ნება + კაცის მცდელობა. იდეური პლასტის გადმოსაცემად აგიოგრაფიული მწერლობა მიმართავს ფორმალურ მოდელებს, რომელთა გარკვეულ ნაწილსაც შევხვებით ჩვენს ნაშრომში და რომლებიც, როგორც დავინახეთ, პროდუქტია იმ ზოგადი, გლობალური კულტურულ-ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომელთა უშუალო გავლენითაც განისაზღვრა ამ ჟანრის სპეციფიკა.

დამოწმებანი:

მრეველიშვილი 2012: მრეველიშვილი ნ. იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის ნამების“ სტრუქტურულ-კომპოზიციური თავისებურება // *იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის ნამება“ და ადრექრისტიანული კულტურა*. თბ.: 2012.

მრეველიშვილი 2001: მრეველიშვილი ნ. *გრიგოლ ნოსელის „გრიგოლ საკვირველთმოქმედის ცხოვრების“ ქართული რედაქციები*. თბ.: 2001.

ძველები 1964: *ძველი ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ძველები*. ტ. I. თბ.: 1964.

ქართული პროზა 1981: *ქართული პროზა*. ტ. I. თბ.: 1981.

MAIA NACHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Regularity of Literary Process' Development and Authentic Georgian Baroque

After the fall of Byzantium in 1453 Georgia found itself surrounded by Moslem countries. During the 16th-18th centuries a lot of pieces of Persian belles lettres were translated and/or reworked into Georgian and some of them were adjusted to Christian spirit. Moreover, Georgian authors of that period selected and elaborated topics relevant to the European Baroque literature. Georgian Baroque thinking comes from general Christian worldview. Thus, Georgian literature of 16th – 18th centuries, known as the “*Age of so called Renaissance*”, is the literature of Georgian Baroque.

Key words: *Georgian Baroque, European Baroque, Christian worldview.*

მანია ნაჭყუბია

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ლიტერატურული პროცესების განვითარების თანანიმდევრულობა და ავთენტური ქართული ბაროკო

ისტორიული ავბედითობის გამო, განსაკუთრებით კი კონსტანტინეპოლის დაცემის (1453 წ.) შემდეგ, საქართველო დიდი ხნით მოწყდა ევროპას და აღმოსავლეთში ქრისტიანობის ფორპოსტად აღიარებული საქართველო მოკლებული აღმოჩნდა შესაძლებლობასა და საშუალებას ცოცხალი კულტურული ურთიერთობები ჰქონოდა ქრისტიანულ ევროპასთან, ყოფილიყო მონაწილე იმ ლიტერატურული პროცესებისა, რომლებიც იქ მიმდინარეობდა. მოგვიანებით, მიუხედავად იმისა, რომ თეიმურაზ პირველი დიდ იმედებს ამყარებდა ქრისტიანულ ევროპაზე და მისგან დახმარებას ელოდა, აწარმოებდა აქტიურ მიმონერას რომის პაპთან და ევროპელ მონარქებთან, ამას არ მოჰყოლია აქტიური კულტურულ-ლიტერატურული გამოცოცხლება, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ თეიმურაზ პირველის მიერ ელჩად გაგზავნილმა ქართველმა დიპლომატმა, ნიკიფორე ირბახმა ქართულ-იტალიური ლექსიკონი შეადგინა, რომელიც 1629 წელს რომში დაიბეჭდა. ეს, როგორც ჩანს, მაინც წმინდა პრაგმატული ნაბიჯი იყო, რასაც ქართველებსა და ევროპელებს შორის კომუნიკაციისთვის უნდა შეეწყო ხელი, მაგრამ რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების ან ნაწარმოებების თარგმნამდე საქმე არ მისულა. დასავლეთთან ურთიერთობის დასამყარებლად პრაქტიკული ნაბიჯი გადადგა ვახტანგ VI-მ, მაგრამ მის მიერ დიპლომატიური მისიით ევროპაში წარგზავნილი სულხან-საბა ორბელიანი სამი წლის შემდეგ იმედგაცრუებული დაბრუნდა საქართველოში. მიუხედავად ამისა, ეს მოგზაურობაც იმას მოწმობს, რომ ევროპული ორიენტაცია სულ უფრო და უფრო მეტ მომხრეებს პოულობდა.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ შეადგენს XVI-XVIII საუკუნეთა ანუ ე.წ. „აღორძინების ხანის“ ქართული ლიტერატურის მიმოხილვას, ჩვენ გამოვეყოფთ მხოლოდ იმ მნიშვნელოვან მომენტებს, რომლებიც ამ პერიოდის ლიტერატურაში უშუალოდ ქრისტიანული მოტივების ასახვას და მათ ლიტერატურათმცოდნეობით შეფასებებს უკავშირდება.

თუ კლასიკური ხანისა და ე.წ. „აღორძინების ხანის“ ლიტერატურას გადავხედავთ, თვალშისაცემია ნათარგმნი ან გადმოკეთებული ლიტერატურული ნაწარმოებების დიდი ხვედრითი წილი, ამ თვალსაზრისით კი განსაკუთრებით ე.წ. „აღორძინების ხანა“, XVI-XVIII საუკუნეები გამოირჩევა. სპარსულიდან ნათარგმნი ნაწარმოებების ჩამო-

ნათვალის ასე გამოიყურება: ფირდოუსის „შაჰმანეს“ ნაწილებიდან ითარგმნა „ფირდონიანი“ (XVI საუკ. მეორე ნახევარი) და „როსტომიანი“ (XVI საუკ. პირველი მესამედი), ქართულადაა ნათარგმნი „შაჰნამეს“ მიზაძეებიც: „უთურთიან-საამიანი“ (XVII საუკ.), „ზააქიანი“ (XVII საუკ.), „ბარზუნამე“, „საამნამე“, „ბარამიანი“ (XVI საუკ. მეორე ნახევარი), „სირინოზიანი“ (XVIII საუკ.), „ყარამანიანი“ (XVIII საუკ.), „სეილანიანი“ (XVIII საუკ.), „ალექსანდრიანი“ (XVIII საუკ.), „იოსებზილიხანიანი“ (XVII საუკ.), „ლეილმაჯუნიაანი“ (XVII საუკ.), „ხოსროვშირინიანი“, „ბარამგურიანი“ (XVII საუკ.), „ვისრამიანი“ (XVII საუკ.), „ბარამგულანდამიანი“ (XVIII საუკ.), „ზალუმჯანიანი“ (XVIII საუკ.), „ჩარდავრიშიანი“ (XVIII საუკ.) და სხვა.

ფაქტიურად, ამ დროს, სპარსული ლიტერატურა იყო ერთადერთი ლიტერატურა, რომელსაც საქართველოში იცნობდნენ, რომელზეც ხელი მიუწვდებოდათ და შესაბამისად, რომელსაც თარგმნიდნენ. XVI საუკუნის შუაწლებიდან დაიწყო კავშირების დამყარება რუსეთთან, XVII საუკუნიდან გაიზარდა დასავლეთ ევროპის ინტერესი საქართველოს მიმართ, გახშირდა ევროპელი მისიონერების, მოგზაურებისა თუ დიპლომატების მისვლა-მოსვლა საქართველოში, მაგრამ ამ ურთიერთობებს იმ დროისთვის მხოლოდ პოლიტიკური დატვირთვა ჰქონდა, ლიტერატურული ურთიერთობები კი უფრო გვიან ჩაისახა. მამასადამე, კულტურულ სივრცეში ქართველებისთვის სპარსული ლიტერატურა მოცემულობა იყო, იმ დროისთვის სხვა ლიტერატურას ჩვენში არ იცნობდნენ. ეს პროცესები უფრო გვიან, XVIII საუკუნიდან იწყება. ამ პერიოდის თარგმანებთან დაკავშირებით საყურადღებოა გ.ჯაკობიას შემდეგი დაკვირვება: „როგორც წესი, ზუსტი თარგმანი რომელიმე ნაწარმოებისა (ჩვენ ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს სპარსული წყაროები) არ მოგვეპოვება. ყოველ თვითოეულ შემთხვევაში ესა თუ ის მთარგმნელი იჩენს გარკვეულ ინდივიდუალობას, თავისებურებას, ტექსტისადმი დამოუკიდებელ მიდგომას. აიხსნება ეს გარემოება, ჩვენის აზრით, ორი ძირითადი მომენტი: 1) სათარგმნი მასალა **იდეოლოგიურად უცხოა**, მიუღებელია, მას გათავისებურება სჭირია; 2) აღმოსავლური ვრცელი, ხშირად გაჭიანურებულ-გაზვიადებულ გამომცემას ვერ ეგუებოდა ვერც ქართველი მკითხველი, ვერც მთარგმნელი“ (ჯაკობია 1934: 221).

მაგალითად, თეიმურაზის „ლეილმაჯუნიაანის“ თარგმანის შესახებ საყურადღებოა შემდეგი დასკვნები: „აპროპრი შეიძლება ითქვას, რომ **თეიმურაზს სპარსულიდან თარგმნისას დედნიდან მხოლოდ „ამბავი“ გამმოაქვს, ხოლო მისი პოეტური დამუშავებისას მთლიანად ქართული მხატვრული მეტყველების ხერხებით და საშუალებებით სარგებლობს**“ (მამაცაშვილი 1967: 12) (აქ და შემდგომ ხაზი ჩვენია — მ.ნ.). იგივე აზ-

რისაა მკვლევარი მერი გუგუშვილი: „ჩვენ შევისწავლეთ თეიმურაზის პოეზია და მათ შორის „ლეილმაჯუნნიანი“ რუსთაველთან მიმართების თვალსაზრისით და იმ დასკვნამდე მივედით, რომ „ლეილმაჯუნნიანი“ და საზოგადოდ თეიმურაზის პოემები უფრო გადმოკეთებულია, ვიდრე ნათარგმნი“ (გუგუშვილი 1981: 97). „იოსებზილიხანიანთან“ დაკავშირებით კ. კეკელიძე წერს: „... მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ თეიმურაზმა უცვლელად გადმოიღო თავისი წყაროები, არა, ის თვითონ ამბობს: „მე თვით ვწერ, ვიტყვი“ (14). ყოველ შემთხვევაში, თეიმურაზი არჩილის პირით კატეგორიულად აცხადებს: „განმარტვითა ვთქვი ქართულად თქმული სპარსთ არაკობისა“. ესე იგი მას სიტყვა-სიტყვით კი არ გამოუღია თავისი წყაროები, არამედ „განმარტვითა“, მამასადამე, თავისებურებების შეტანით. ეს თავისებურება ჩვენ პირველ რედაქციაშიც უნდა გვქონდეს ბლომად და ჭარბად. ამის მომასწავებელია ქრისტიანული ელემენტები, სურათები და შედარებანი „ვეფხისტყაოსნიდან“, რომელთაც ვხედავთ როგორც თეიმურაზის, ისე პირველ რედაქციაში“ (კეკელიძე 1958: 378). „შამიფარვანიანთან“ დაკავშირებით გ. ჯაკობია წერს: „თეიმურაზი, მიუხედავად შერჩეული თემების და სიუჟეტების მიუღებლობისა (ქრისტიანული ეკლესიის თვალსაზრისით), შიგა და შიგ მაინც ცდილობს დანაშაული გამოისყიდოს და აღიაროს თავისი ერთგულება მართლ-მორწმუნე ეკლესიისადმი. ... რა ხერხებს მიმართავს იგი ამისთვის? 1) მაჰმადიანურ წრეში შეაქვს ქრისტიანული საეკლესიო წესები და ჩვევნა; 2) დამოუკიდებელ დეკლარაციებს აკეთებს ორტოდოქსული ხასიათისა ... და 3) მოურიდელად ჰგმობს მუსლიმანობას და მის სარწმუნოებრივ დოგმებს (ჯაკობია 1934: 278). ამ თხზულების შესახებ კ. კეკელიძე წერს, რომ აქ თარგმანი გულისხმობს არა სიტყვასიტყვით თარგმანს, არამედ, გადმოკეთებას. რაც ჩანს ვრცელი პროლოგიდან, სადაც წარმოდგენილია ქრისტიანულ თეოლოგიური ტრაქტატი და უმნიშვნელოვანესი ფაქტები ბიბლიური ისტორიისა, აგრეთვე რელიგიური მოტივებიდან, რომელიც გამოხატულია სანთლის დანისწულების აღწერაში ღვთაებისადმი, ქრისტესადმი მიმართებაში“ (კეკელიძე 1958: 556). ქრისტიანული ნაკადი თეიმურაზის შემოქმედებაში მკაფიოდაა გამოხატული და მის ყველა ნაწარმოებში ვლინდება, როგორც თარგმნილში, ისე ორიგინალურში. კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ „პოეტის რელიგიური სულისკვეთების მაჩვენებელია ის გარემოება, რომ ის წერს სარწმუნოებრივი შინაარსის თხზულებას („ქება სამებისა“, ანბანთქებანი), რომლებშიც ქრისტიანული დოგმატებია წარმოდგენილი და განქიქებულია ისტორიულად ცნობილი სხვადასხვა მწვალელობა. ამასვე ამჟღავნებს აგრეთვე ისიც, რომ ის ხაზგასმით აღიარებს სასულიერო მწერლობის პრიმატობას და გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ მისი დროის საზოგადოება ძალიან გულგრილად ეპყ-

რობა საღმრთო წიგნებსა და სასულიერო თემატიკას“ (კეკელიძე 1958: 567-568). იგივე მოსაზრებას გამოთქვამს ალ. ბარამიძეც: „გულწრფელი და უშუალო თეიმურაზი რელიგიური გრძობების გამოხატვის მხრივაც. **წუთისოფლის მომდურავი, სიყვარულის მეზობტე და ლხინის მომღერალი პოეტი იყო ქრისტიანული აღმსარებლობის დაჯერებული მიმდევარი და ღრმად მორწმუნე ადამიანი**, თეიმურაზმა კარგად იცოდა, რომ საქართველოს მათხარი მტერი საბრძოლო იარაღად, სხვათა შორის, მუსლიმურ სარწმუნოებას იყენებდა, მტერი ცდილობდა ჩვენი ქვეყნის „გადარჯულებასა“ და გადაგვარებას. მუსლიმურ აგრესიას თეიმურაზი უპირისპირებდა ქრისტიანულ აღმსარებლობას... თეიმურაზისთვის ქრისტიანობა იყო პოლიტიკური ბრძოლის საჭურველიც და მძაფრი სარწმუნოებრივი განცდების წყაროც“ (ისტორია 1966: 321). მკვლევარმა მერი გუგუშვილმა შეისწავლა, თუ რამდენად აისახა ქრისტიანული მსოფლმხედველობა თეიმურაზ პირველის მიერ სპარსულიდან გადმოღებულ თხზულებებში და მივიდა დასკვნამდე, რომ „თეიმურაზი სწორედ სპარსულიდან გადმოღებულ ძეგლებში ემიჯნება მაჰმადიანობას, მას სძულს ყოველი ჭეშმარიტი მაჰმადიანის სათაყვანებელი ადგილები მექა და მედინა, სწყევლის ნაჯაფსა და ქალბალას და „სულის აღმოქროლვამდი“ ადიდებს ერთ ღმერთს სამეხით. მაჰმადიანური სამყაროსადმი ეს უარყოფითი დამოკიდებულება ერთნაირად გაისმის, როგორც ადრეულ, ისე გვიანდელ ნაწარმოებებში: „წყელიმც არს ნაჯაფ, ქალ ალა, მექა, მედინა, მოლამდი, // გადიდო ერთ ღვთად სამეხით სულისა აღმოქროლამდი“ (იოსებზილიხანიანი, 311). „ქრისტეს მონა ვარ, მითა მძულს მეჩიტი, მინარანი და“, — ამბობს „შამიფარვანიაში“ ... მაჰმადიანური სამყაროს ამსახველ ძეგლებში ქრისტიანული სულისკვეთების ასეთი მკვეთრი გამოვლინება უეჭველად უნდა იქნას გათვალისწინებული თეიმურაზის სპარსულიდან გადმოღებული პოემების წარმომავლობის საკითხის გადაჭრისას“. მკვლევარი საყურადღებო დასკვნას აკეთებს და ამბობს, რომ იმის გათვალისწინებით, რომ ორიგინალურია ნათარგმნი პოემების პროლოგ-ეპილოგები, ლირიკული წიაღსვლები, მათში წარმოჩენილია სოფლის სიმუხთლის თემა, ძალუმადაა გამოყენებული რუსთველის მხატვრული სახეები და ფრაზეოლოგია, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ თეიმურაზის სპარსულიდან გადმოღებული პოემები უნდა ჩაითვალოს პოეტის იდეური მრწამსისა და შეხედულებათა გამომხატველად. ყოველივე ამის საფუძველზე კი მ. გუგუშვილი ასკვნის, რომ თეიმურაზი მხოლოდ სიუჟეტურ მოტივებს იღებდა და ჰქმნიდა ორიგინალურ, ქართული სულით გაჟღერებულ ქმნილებებს (გუგუშვილი 1981: 140-141). თეიმურაზ პირველს სპარსულიდან თარგმნილ, გადმოკეთებულ თხზულებებში ქრისტიანული კატეგორიები, ცნებები და ტერმინოლოგია შეჰქონდა, ეს ერთი

მხრივ შეიძლება საქართველოსა და სპარსეთს შორის პოლიტიკური დაპირისპირების ლიტერატურულ სფეროში გადატანადაც განვიხილოთ — „მიუხედავად იმისა, რომ თეიმურაზი აცხადებდა: „სპარსთა ენისა სიტკობიან მასურვა მუსიკობანი“, მას სრულიდ შეგნებულად შეჰქონდა სპარსულ თხზულებებში ქრისტიანული თემატიკა და ეს მეტად მნიშვნელოვანია, რადგარ რელიგიური თემატიკის წინ წამოწევა, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ ყოფილა. მისი განსაკუთრებული დამსახურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ 1628 წლით დათარიღებული მისი პოემა — „წამება ქეთევან დედოფლისა“ პირველად იყენებს ქართულ მწერლობაში ისტორიულ-ნაციონალურ ფაბულას და ე.წ. ისტორიულ-ნაციონალური მიმართულების დამწყები ხდება (ბარამიძე 1934: 217). თეიმურაზის თხზულების სხვადასხვა ასპექტები განსაკუთრებით სიღრმით გაიოზ იმედაშვილს აქვს შესწავლილი. იკვლევს რა, საისტორიო ეპოსის წარმოშობის საფუძვლებს, მკვლევარი მიუთითებს, რომ „აღორძინების“ ხანის წინა პერიოდის ქართული ლიტერატურა თითქმის მოკლებული იყო საკუთარი სინამდვილის შეცნობის უნარს და ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი იყო ძირითადად უცხო სინამდვილიდან აღებული თემატიკისადმი ინტერესი ... და **საერო მწერლობაში დიდხანს ვერ პოულობდა ადგილს საკუთარი სინამდვილიდან აღებული ეროვნული გმირის სახე**. მკვლევარის თვალსაზრისით, საერო პოეზიაში ისტორიული ჟანრის გაჩენა აიხსნება აგიოგრაფიაში არსებული ისტორიული ნაკადის ტრადიციების გადასვლით საერო მწერლობაში (იმედაშვილი 1964: 124). XVII საუკუნის ევროპაში წამებულის, როგორც მორალური გმირისადმი ყურადღების გამახვილების თვალსაზრისით საინტერესოა შემდეგი პარალელი: ესპანეთში ქრონოლოგიურად ამავე პერიოდში შეიქმნა კალდერონის დრამა — „მტკიცე უფლისწული“ (1628-1629). ქრისტიანული თემატიკის და მასთან დაკავშირებული გმირის — მარტილის, მებრძოლის, მხედართმთავრის — ბაროკოს ლიტერატურაში ასახვასთან დაკავშირებით მეტად საინტერესოა საფრანგეთის მაგალითიც: იქ ბაროკოს ეპოქის მიწურულს, 1654-1657 წლებში გამოქვეყნდა რამდენიმე „ჰეროიკული პოემა“ ანუ ეპოპეა. მათთვის ნიმუშს ჰომეროსისა და ვირგილიუსის პოემები წარმოადგენდნენ, მაგრამ **გადამწყვეტი და პრინციპული იყო ის, რომ მათში თანამედროვეობის საზღვასმა ხდებოდა წმინდა წერილიდან, წმინდანთა ცხოვრებიდან და საერთოდ ქრისტიანობის ისტორიიდან აღებული სიუჟეტების დამუშავებით. მოხდა წარმართული სიუჟეტების ჩანაცვლება ეროვნული ისტორიიდან აღებული სიუჟეტებით, ჰეროიკული პოემის მთავარი გმირები იყვნენ ფრანგი ერის შემქმნელი გმირები**. სენ სორლენის პოემაში „კლოვისი, ანუ გაქრისტიანებული საფრანგეთი“ (1657) კლოვისი, საფრანგეთის

პირველი ქრისტიანი მეფე, წარმოდგენილია, როგორც მისაბაძი ქრისტიანული გმირი, რომელის მოქმედებაც ეროვნულ თვითშეგნებას ემყარება (ნაჭყებია 2009: 32-33).

როგორც დავით ლაშქარაზე აღნიშნავს, ევროპეიზმი ქართულ მწერლობაში ქართული ლიტერატურის „აღორძინების პერიოდშივე“ შეიმჩნევა და გამოყოფს თეიმურაზ პირველის შემოქმედებას. ევროპეიზმის ძირითად ნიშნებად იგი თეიმურაზის მიერ წამოყენებულ „მარტივად მბობის“ პრინციპს, წუთისოფლის მუხტობის და ამოყების თემებს მიიჩნევს და პარალელს ავლებს იმდროინდელ ევროპულ მწერლობასთან და მნიშვნელოვან დასკვნას აკეთებს: „ეს მსგავსება პირობადებულია არა ლიტერატურული ურთიერთგავლენით არამედ ისტორიული პირობების მსგავსებით. ოცდაათწლიანი ომების დროს პროტესტანტთა და კათოლიკეთა სათარეშოდ არენად ქცეულ, გაპარტახებულ და დაქუცმაცებულ გერმანიასა და ეკონომიკაშერყეულ, ფეოდალურ-კათოლიკური რეაქციის ციტადელად ქცეულ ესპანეთში დაახლოებით ისეთივე სიტუაცია იყო, როგორც თურქთა თუ სპარსთა, გარეშე და შინაურ მტერთა თავდასხმებისაგან განანამებ საქართველოში“. გამოკვლევაში დ. ლაშქარაზე ე.წ. აღორძინების ხანის სხვა პოეტების შემოქმედებას განიხილავს ევროპეიზმის თვალსაზრისით და წერს, რომ თეიმურაზ პირველის პოეზიაში შემჩნეული ტენდენცია ევროპეიზმისა გაცილებით მკვეთრად არის გამოხატული არჩილის, ვახტანგ VI-ის და სულხან საბა ორბელიანის შემოქმედებებში, განსაკუთრებით კი დავით გურამიშვილის ლირიკულ მემკვიდრეობაში (ლაშქარაძე 1977: 34-35).

მაშასადამე, საქართველოსა და ევროპაში მსგავსი ლიტერატურული პროცესები მიმდინარეობდა, მორალური გმირის ლიტერატურაში წარმოჩენის აუცილებლობა მათში ერთდროულად, თითქმის პარალელურად გაჩნდა. ევროპაშიც და საქართველოშიც მსგავსი სიტუაცია იყო, თუ დასავლეთში რელიგიური ომები მძვინვარედდა, საქართველოს გარეშე მტრები ესხმოდნენ თავს, და ამ მსგავსმა მდგომარეობამ მსგავსი ასახვა ჰპოვა ლიტერატურაში. საქართველოსა და საფრანგეთში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები თავისი არსით იდენტურია, რაც იმაში მულავნდება, რომ თუ მანამდე საქართველოში ხდებოდა უცხო სინამდვილიდან აღებული თემატიკის დამუშავება და საერო მწერლობაში დიდხანს ვერ პოულობდა ადგილს საკუთარი სინამდვილიდან აღებული ეროვნული გმირის სახე, თეიმურაზის თხზულება პირველია, სადაც ეროვნული გმირი — ქეთევან წამებულია გამოყვანილი; საფრანგეთში კი ანტიკური გმირების ადგილი ეროვნული ისტორიიდან აღებულმა გმირებმა დაიკავეს; მაშასადამე, ორივე ქვეყანაში მოხდა

უცხო გმირისა და თემატიკის ჩანაცვლება ნაციონალური გმირითა და შესაბამისად ნაციონალური თემატიკით (ნაჭყებია 2009: 31-39).

კიდევ ერთი საკითხი, რომელსაც განვიხილავთ, არის „მისტიკურ-ალეგორიული სიყვარულის“ თეორია (ეტიუდები 1945: 283, 285; ბარამიძე 1940: 449). 1936 წელს აღინიშნა ნიზამი განჯელის დაბადების 800 წლისთავი და ამ საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით კ. კეკელიძემ დაწერა გამოკვლევა, რომელიც ძველ ქართულ ლიტერატურაში აღმოსავლური სუფიზმის გამოვლენის თემას მიეძღვნა: „Отражение восточного суфизма в древнегрузинской поэзии“. ამ ნაშრომში ერთობლიობაშია განხილული ის თხზულებანი, რომელნიც მკვლევარის აზრით, აღმოსავლური სუფიზმის გავლენით შეიქმნა ქართულ ლიტერატურაში, თავად ეს გავლენა კი მან შემდეგნაირად განმარტა: „ძველი ქართული ლიტერატურა არსებობის დღეიდანვე მჭიდრო კონტაქტში იყო აღმოსავლურთან, ამიტომაც მოსალოდნელი იყო, რომ აღმოსავლეთის სუფისტური პოეზია მასშიც იპოვიდა ასახვას“ (კეკელიძე 1945: 282). სუფისტური პოეზიის ამ გავლენით ახსნა მეცნიერმა ვახტანგ მეექვსის ცნობილი კომენტარები „ვეფხისტყაოსნისა“, რომელშიც კომენტატორს „ალეგორიული სიყვარულის“ განმარტებანი უხვად მოეპოვება, რის გამოც რუსთაველის პოემა „მისტიკურ-ალეგორიულ ნაწარმოებად“ არის გამოცხადებული. ყოველგვარი წინასწარი კომენტარის გარეშე კ. კეკელიძე აკეთებს დასკვნას, რომ „ვახტანგ მეექვსე, იმდენად იყო გატაცებული სუფიზმის „ალეგორიული სიყვარულის“ თეორიით, რომ თავის ღირსშესანიშნავ კომენტარებში, რომელნიც „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ (1712 წ) გამოცემას დაურთო, ეს შესანიშნავი ნაწარმოები „საღვთო სიყვარულის“ ჰიმნად გამოცხადა“ (ეტიუდები 1945: 283). ამავე მისტიური სუფიური თეორიის ზეგავლენით აიხსნა ვახტანგის პოეტური თხზულებაც, რომელსაც „სატრფიალონი“ ეწოდება. რას უნდა გამოენჯია ქრისტიანული აღმსარებლობის ბურჯად მიჩნეულ საქართველოში მისთვის უცხო მაჰმადიანური მოვლენის გადმოღება? ამას მკვლევარი XVI-XVIII საუკუნეების საქართველოს პოლიტიკური და სოციალური მიზეზებით განმარტავს: „უფრო ნოყიერი და მაღლიერი ნიადაგი სუფიზმის მისტიკურ-ასკეტურმა იდეალებმა XVII-XVIII სს საქართველოს პოლიტიკურ და სოციალურ-ეკონომიკურ პირობებში ჰპოვეს“ (კეკელიძე 1945: 285). ბორის დარჩია საგანგებოდ შეეხო ამ საკითხს თავის გამოკვლევაში „ვახტანგ მეექვსის პოეტური სამყარო“ (დარჩია 1988: 242-244), რომელშიც აღნიშნა მეორე პირობაც, რასაც აღნიშნულ ეპოქაში სუფიზმის შემოჭრა-დამკვიდრებისათვის უნდა შეენყო ხელი: სუფიური სიყვარულის სიახლოვე ქრისტიანობასთან და, ამდენად, ქართულ სიანმდვილესთან“ (დარჩია 1988: 243) და დამონმებულია კ. კეკელიძის შემდეგი მოსაზრება: „ჩვენს ლიტერატურაში სუფიზმის შემოსვლას იმ გარემოებასაც უნდა შეენყო ხელი, რომ სუფიზმის ზოგიერთი ძირითა-

დი დედბულება — ამ სოფლის ხრწნადობისა და წარმავლობის შესახებ, იმის თაობაზე, რომ ადამიანი ამ სოფელს უნდა განიცდიდეს, როგორც გარდამავალს ზეცისაკენ, და ღმერთისადმი სიყვარულით განმსჭვალული, უნდა ქმედითად ცდილობდეს მასთან შეერთებას — რომელიც, როგორც ცნობილია, არც ქრისტიანობისათვის არის უცხო“ (კეკელიძე 1945: 244).

კორნელი კეკელიძის მსჯელობაში სუფიზმის შესახებ საყურადღებოა ის დებულება, რომ თავად სუფიზმის წარმოშობა ქრისტიანულ რელიგიასთან და ისეთ მიმდინარეობასთან არის დაკავშირებული, როგორიცაა ნეოპლატონიზმი. გამოდის, რომ სუფიზმი ისლამში ქრისტიანული რელიგიის „მნიშვნელოვანი ზეგავლენით“ წარმოიშვა. ეს ისეთი ზოგადთეორიული საკითხია, რომლის კვლევაც ჩვენი ნაშრომის ფარგლებს სცილდება, მაგრამ რადგან დაისვა საკითხი „მისტიკურ-ალეგორიული სიყვარულის“ ესა თუ ის გამოვლენა სუფიზმით აიხსნას, უფრო მიზანშეწონილია ქართული ლიტერატურის ეს სპეციფიკური მიმდინარეობა ჯერ მისთვის ბუნებრივი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ფარგლებში იქნას განხილული, და მხოლოდ შემდეგ, თუკი მის წარმოშობას ამ გზით ვერ მოექებნება სხვა ახსნა, სხვა მიზეზთა ძიება დავიწყოთ.

საკითხის ისტორია საინტერესო სურათს გვაჩვენებს. ვახტანგის „სატრფიალონი“, როგორც სპეციფიკური ჟანრი, კ. კეკელიძემ თავდაპირველად ბიბლიური წიგნების იმ იგავურ ინტერპრეტაციას დაუკავშირა, რომლის ყველაზე ცხად და საყურადღებო ნიმუშს „ქებათა ქების“ ალეგორიული თარგმანება-განმარტება წარმოადგენს: ვახტანგის მიერ „სატრფიალონის“ ის „სამიჯნურო ქვეტექსტი“, რომელიც ალეგორიულ პლანს განეკუთვნება და „საღვთო მიჯნურობის“ განსაკუთრებულ სახეს წასმოადგენს, მკვლევარმა უშუალოდ ბიბლიური „ქებათა-ქების“ ანალოგად მიიჩნია: „ამგვარი სატრფოს სახით წარმოდგენა ღვთაებისა და სამიჯნურო ეპითეტებითა და სურათებით შემკობა ის ლიტერატურული ჟანრია, რომელიც ჩვენს პოეტს გადმოღებული აქვს „ქებათა-ქების“ წიგნიდან“ (კეკელიძე 1924: 428). მაშასადამე, თავდაპირველად იმ ლიტერატურული სტილის ახსნა, რომელსაც „მისტიკურ-ალეგორიული“ სიყვარული უწოდა, ეროვნულ, ქართულ სარწმუნოებრივ ნიადაგზე იყო გააზრებული. მხოლოდ შემდგომ, 30-იანი წლების მიწურულს, მოხდა მისი დაკავშირება სუფიზმთან. ამავე 1940 წელს კ.კეკელიძემ შეადგინა გეგმის პროექტი ქართული ფილოსოფიის ისტორიისთვის (კეკელიძე 1974 : 254-259). აქ სუფიზმის შესახებ მოსაზრება ასეა ჩამოყალიბებული: “Культурные взаимоотношения с Ираном. Проникновение в Грузию персидских культурно-философских течений через художественную литературу. Суфизм. Отражение суфизма в

творчестве поэтов Теимураза I, Арчила, Вахтанга VI, Мамуки Бараташвили, Давида Гурамишвили” (კეკელიძე 1974: 258). ეს არის ფაქტობრივად ის მასალა, სადაც კორნელი კეკელიძე სუფიზმს ახსენებს: იგი 1936-1940 წლების ვადით არის განსაზღვრული. ის გარემოება, რომ „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ შემდგომ გამოცემებში ვახტანგ მეექვსის პოეზიის განხილვისას მკვლევარი სუფიზმს საერთოდ არ ახსენებს, თავისთავად მრავლისმთქმელია. ჩანს, 1936-1940 წლებში სპარსული სუფიზმის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებას იგი დასაბუთებულად არ თვლიდა და ამიტომაც აუარა გვერდი. ყოველივე ამას თუ გავითვალისწინებთ, გამოდის, რომ კორნელი კეკელიძის მიერ ვახტანგის პოეზიის ერთი ნაკადის სუფიზმთან დაკავშირება მხოლოდდამხოლოდ ეპიზოდური მოვლენაა და მკვლევარის შემდგომ ნაშრომში მას არც განვითარება, დაზუსტება და დასაბუთება არ მიუღია.

მიუხედავად ამისა, მკვლევარის მიერ ერთ დროს გამოთქმული მოსაზრება, რომ ვახტანგ VI-ის როგორც პროზაულ („ვეფხისტყაოსნის“ კომენტარი), ასევე პოეტურ შემოქმედებაში თავი იჩინა სპარსულმა სუფიზმმა, სხვა მკვლევართა ნაშრომებში ჰპოვა გამოძახილი. 1940 წელს გამოვიდა მეორე ტომი ალექსანდრე ბარამიძის ნაშრომისა „ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“ (XVI-XVIII საუკუნეები), სადაც ვახტანგის ლირიკისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში (ბარამიძე 1940: 441-445) ვახტანგის „სატრფიალონი“ სუფიზმთან არის დაკავშირებული: „ვახტანგის პოეზიაში კეკელუცი ქალის შნო და ლაზათი სიმბოლოურად ახასიათებს ღვთაებრივ სინმინდეს და სიფაქიზეს, ქალისადმი გატაცებული ლტოლვა კი აღნიშნავს სულის ლტოლვას ღვთაებისადმი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ვახტანგს ამ შემთხვევაში ქრისტიანულ-სარწმუნოებრივ ნიადაგზე გადმოაქვს სპარსული პოეზიის კარგად ცნობილი მუსულმანურ-სუფისტური მისტიკა. სხვათა შორის, ვახტანგმა სცადა ალეგორიულად აეხსნა თვითონ „ვეფხისტყაოსნის“ მიჯნურობაც. ვახტანგის სამიჯნურო თვალსაზრისი დაუდვია საფუძვლად მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკის თეორიას („ჭაშნიკს“), ხოლო ვახტანგისა და მამუკას თეორიამ განსაზღვრა დავით გურამიშვილის სამიჯნურო მისტიკა“ (ბარამიძე 1940: 449-450). იგივე აზრმა სხვა მკვლევართა ნაშრომებშიც ჰპოვა ასახვა. შემდგომში ქართულმა მეცნიერებამ, როგორც ბ. დარჩია აღნიშნავს, „ვახტანგ მეექვსის“ სამიჯნურო კონცეფციის სუფიურ ხასიათში ეჭვი შეიტანა და მისი გადასინჯვის საკითხი დააყენა“ (დარჩია 1988: 246). ამ მხრივ მართებულია ბ. დარჩიას დებულება: „საკითხის უფრო დანვრლივებით შესწავლა გვიჩვენებს, რომ მართალია ის თვალსაზრისი, რომელიც ვახტანგის სატრფიალო ლირიკას და სამიჯნურო შეხედულებებს ქრისტიანობას უკავშირებს“ (დარჩია 1988: 252).

ვახტანგის პოეზიაში „საღვთო მიჯნურობის“ სათავეების ძიებამ თანამედროვე მკვლევარნი კვლავ იმ მოსაზრებასთან მიიყვანა, რომელიც კორნელი კეკელიძეს ვახტანგის შესახებ დაწერილ პირველივე ნაშრომში ჰქონდა დასახელებული — ესაა ბიბლიური „ქებათა-ქება“, რომელიც სიყვარულის ალეგორიული განმარტების ყველაზე ნათელი მაგალითია. „სანიშნოდ ყველაზე ცხადი მაგალითი იქნება — წერს რ. სირაძე, — „ქებათა ქებათაის“ თარგმანების ადამიანური სიყვარულის გამომხატველ სიტყვებში დაინახონ ღვთაებრივი სიყვარულის გამოხატულება — აი, ვახტანგის „თარგმანებისა“ და „ქება ქებათაისა“ შემამსგავსებელი“ (სირაძე 1978: 274). ის, რაც თქმულია ვახტანგისეული „თარგმანების“ შესახებ, შეიძლება გავიმეოროთ „სატრფიალონის“ მიმართ, მითუმეტეს რომ კორნელი კეკელიძემ ადრევე დაუკავშირა ისინი ერთმანეთს: „ამგვარი სატრფოს სახით წარმოდგენა ღვთაებისა და სამიჯნურო ეპითეტებით და სურათებით შემკობა ის ლიტერატურული ჟანრია, რომელიც ჩვენს პოეტს გადმოღებული აქვს ქებათა-ქებაისა წიგნიდან“ (კეკელიძე 1924: 428).

ვახტანგ მეექვსეს „სატრფიალონის“ ალეგორიულ ხასიათს ავტორის დასათაურება ამჟღავნებს: „აქაინყებიან ტრფიალისაგან სატრფოსათვის შაირობა, და მკითხველთა უხმო გულისხმიერება, თუ ვისდამი ტრფიალებს მეფე. სახმარ არს ყურნი სმენად და გული გამოკვლევად“. ამრიგად, ქართული ბაროკოთი დაინტერესებულ მკვლევარს წინ ეღობება გარკვეული მეთოდოლოგიური ვითარება, როდესაც ამ სტილის ქართულ ლიტერატურაში აღმოცენების მიზეზთა განმარტების ძიებას დაიწყებს. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში იყო პერიოდი, როდესაც იმ ფაქტობრივ ელემენტებს, რაც ბაროკოს არსს შეადგენს, სუფიზმის გავლენით განმარტავდნენ, მაგრამ გავლენათა თეორიას არ შეუძლია ახსნას იმ ზოგად თანხვედრათა ჭეშმარიტი საფუძველი, რაც ორი ისეთი განსხვავებული იდეოლოგიური სისტემის ფარგლებში მოიძებნება, როგორცაა ერთის მხრივ — ქრისტიანობა, მეორეს მხრივ კი — მუსულმანობა. ის მკვლევარნი (კ. კეკელიძე, ალ. ბარამიძე და სხვ.), რომელნიც XVII ს ქართულ ლიტერატურაში სუფიზმის გავლენის ელემენტებს ხედავდნენ, ზუსტად განსაზღვრავდნენ მაგალითად, ვახტანგ მეექვსის „სატრფიალონის“ რელიგიურ-მისტიკურ არსს, მაგრამ მუსლიმურ სამყაროსთან კონტაქტურ კავშირებს იმდენად გადაჭარბებული მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რომ ამ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ფენომენს მხოლოდ გავლენათა პრიზმაში სჭვრეტდნენ, რაც მაჰმადიანური ზემოქმედების ჰიპოტროფიის აშკარა ნიშნით იყო აღბეჭდილი. შესაბამისი პერიოდის ლიტერატურის შედარებითი შესწავლით ირკვევა, რომ „ქებათა-ქება“ ბაროკოს ავტორების განსაკუთრებული ყურადღების ცენტში იყო მოქცეული, თავისი რელიგიური გრძნობებისა და განცდების გადმოსაცემად მას მიმართავდნენ იტლიელი, ფრანგი,

უნგრელი, ჩეხი, სლოვაკი, ავტორები. მაგალითად, უნგრული ბაროკოს წარმომადგენლის, მათიამ ჰაინალის (1578-1644) მხატვრული პროზა მდიდარია ბიბლიური „ქებათა ქებაის“ რემინისცენციებით, რომელსაც მისტიკით გაჯერებული ეროტიკა ახლავს (ისტორია 1983-1994: 301). ვახტანგის „სატრფიალონის“ სამიჯნურო ქვეტექსტი ალეგორიულ პლანს განეკუთვნება. ღვთაების სატრფოს სახით წარმოდგენა ფართოდ იყო გავრცელებული ბაროკოს ეპოქის ლიტერატურაში. მაგალითად, სლოვაკური ბაროკოს ლიტერატურაში არის მთელი რიგი ლექსებისა, რომელთაც ბაროკოს რელიგიური ეროსის მოდიფიკაციას უწოდებენ. აქ საყოველთაოდ მიღებული სქემატურ ფონს ქმნის სოლომონის „ქებათა ქების“ ალეგორიულ-რელიგიური ინტერპრეტაცია, სადაც პიროვნება, რომელიც სასიყვარულო მისწრაფების ობიექტს წარმოადგენს, შეცვლილია ქრისტეთი ან ღვთისმშობლით წარმოდგენით (ნაჭყებია 2009: 19).

ე.ნ. „აღორძინების პერიოდის“ ქართულ პოეზიაში ყველაზე პოპულარულ ჟანრად გაბაასება გვევლინება და იგი თეიმურაზ პირველის სპარსოფილური მიდრეკილებით აიხსნა, თუმცა, ისიც აღინიშნა, რომ ქართველი პოეტების შემოქმედებაში სილამაზის, სიყვარულის და ღვინის რელიგიას, რომელიც სპარსული წყაროებიდან მომდინარეობდა, სძლია ქრისტიანულმა შეგნებამ. გაბაასებამ, გაბჭობამ ანუ დიალოგურმა ფორმამ თეიმურაზ პირველის („ვარდ-ბულბულიანი“, „შამიფარვანიანი“, „გაზაფხულ-შემოდგომიანი“), არჩილ მეფის („გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“, „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“), თეიმურაზ მეორის („გაბაასება დღისა და ღამისა“, „გაბაასება რუსთველთან“), დავით გურამიშვილის („სიკვდილისა და კაცის შელაპარაკება და ცილობა“, „კაცისა და სანუთროსაგან ცილობა“) შემოქმედებაში ფართოდ აისახა (კეკელიძე 1924: 398; 401). გაბაასების ჟანრის შემოღება ქართულ-სპარსულ ურთიერთობათა ასპექტში განიხილებოდა, თუმცა იმასაც აღინიშნავდნენ, რომ „გაბაასების“ ჟანრი გადაიტანეს ევროპაში და იქაც ფართო გავრცელება ჰპოვა“ (ბარამიძე 1934: 211). ლ. ბარამიძის თვალსაზრისით, გაბაასების ჟანრის გენეზისი ამგვარია: სპარსული მუნაზარი — ქართული გაბაასება. გაბაასების ჟანრმა ქართულ მწერლობაში, მისი განსაკუთრებული როლისა და მნიშვნელობის გამო, დიდი ინტერესი გამოიწვია მეცნიერთა მხრიდან. 1952 წელს გამოქვეყნდა ბიძინა ქიქოძის ნარკვევი „გაბაასება ძველ ქართულ ლიტერატურაში“, სადაც ავტორმა ეჭვქვეშ დააყენა თეიმურაზისეული გაბაასების სპარსული მუნაზარედან წარმოშობის თეორია: ბ. ქიქოძე სავსებით იზიარებს იმ აზრს, რომ თეიმურაზი არ ფარავდა თავის გატაცებას სპარსული პოეზიით, მაგრამ ზოგადი მეთოდოლოგიური დებულების თანახმად თვლის, რომ სხვადასხვა ქვეყნების ლიტერატურულ

ცხოვრებაში მსგავს მოვლენებს ამ ქვეყნების ურთიერთანალოგიური სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება განსაზღვრავს. გაბაასების ჟანრის გენეზისს იგი ერთის მხრივ ქართულ ზეპირსიტყვიერებას უკავშირებს (ხალხური “შემოდგომა და ზაფხული”), მეორე მხრივ კი — სასულიერო ლიტერატურას (ქიქოძე 1952: 34).

ბ. ქიქოძის ნაშრომი, რომელიც 1955 წელს გამოქვეყნდა, გაბაასების ჟანრის ისტორიის შესწავლას ეძღვნება და მასში ძალზე მასშტაბურადაა შესწავლილი ეს საკითხი (სპარსული, არაბული, გერმანული, პროვანსული, ინგლისური მასალის მოხმობით). ავტორი თვითონ ამგვარად აყალიბებს იმ მეთოდოლოგიურ საფუძველს, რომელსაც ნაშრომი ეფუძნება: „ქართული გაბაასებისა და სხვა ხალხთა ლიტერატურაში ცნობილ ზემოთ დასახელებულ ჟანრებს შორის ერთგვარი მსგავსება შეინიშნება, მაგრამ ეს მსგავსება გავლენით ან სესხებით კი არ უნდა აიხსნას, არამედ, როგორც ამას აკად. კ.კეკელიძე აღნიშნავს: „ერთსა და იმავე სოციალურ პირობებს სხვადასხვა, ერთიმეორისაგან დაშორებულ ქვეყნებში, შეუძლია მსგავსი იდეოლოგიური, ზედნაშენობრივი მოვლენები ... წარმოშვას“. სხვადასხვა ქვეყნებში მსგავსი ლიტერატურული ჟანრების, სახეობისა და ფორმების წარმოშობას ასე ხსნიან სხვადასხვა მკვლევარებიც, სახელდობრ, პროფ. ა. სმირნოვი, პროფ. ვ. ჟირმუნსკი და კ. ჩაიკინი (ქიქოძე 1955: 4). როგორც მეცნიერი აღნიშნავს, „ძველ ქართულ მწერლობაში ცნობილი გაბაასების ჟანრი, როგორც ირკვევა, ძლიერ პოპულარული იყო შუასაუკუნეების ლიტერატურაში“ და ნაშრომში მიმოხილულია ვრცელი ევროპული მასალისა საკითხის გარშემო: გაბაასების ჟანრი ანტიკურ, შუა საუკუნეების ლათინურ, ფრანგულ და პროვანსულ, ინგლისურ, გერმანულ, რუსულ, სპარსულ და არაბულ ლიტერატურებში (ბ. ქიქოძე 1955: 3-35).

ბოლოს ბ. ქიქოძე მოკლედ მიმოიხილავს გაბაასების ჟანრს XVI-XVIII სს ქართულ პოეზიაში და აქვე ასახელებს ფოლკლორულ დიალოგური ხასიათის ლექსს სათაურით „ციების ლექსი“. ამრიგად ბ. ქიქოძის მოსაზრებით, ქართულ ლიტერატურაში გაბაასების ჟანრის საფუძველი ფოლკლორიდან მომდინარეობს, იგი წერს: „ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული იყო მოსაზრება, თითქოს გაბაასება ქართულ ლიტერატურაში სპარსული ლიტერატურიდან მომდინარეობდეს, მაგრამ კვლევა-ძიებით ირკვევა, რომ გაბაასების ჟანრს ფესვები ქართულ ფოლკლორში აქვს (ბ. ქიქოძე 1955: 49). თავის მხრივ ბ. ქიქოძე უმატებს, რომ გაბაასების ჟანრის ლიტერატურაში გავრცელების პროცესს, ფოლკლორული ნიმუშების გარდა, ხელი შეუწყო იმ მრავალრიცხოვანმა სასულიერო ხასიათის ლიტერატურამ, რომელიც დიალოგის ან კითხვა-მიგების სახით არის წარმოდგენილი“ („იობის წიგნი“, აპოკრი-

ფული კრებული „მარგალიტი“, აბუკურასა და მაქსიმე აღმსარებელის პოლემიკური ხასიათის თხზულებები) (ბ. ქიქოძე 1955: 49).

ძალზე საინტერესოა ქართულ ლიტერატურაში ამ ჟანრის პოპულარობის მიზეზის გარკვევა. აქ მთავარი აღმოჩნდა გაბაასების ის გადაწყვეტი მახასიათებელი, რომ იგი დიალოგის პრინციპზე აგებული ფორმაა, რომელიც ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარმა, დიმიტრი ჯანელიძემ, XVII საუკუნის თეატრალურ-სანახაობრივ კულტურას დაუკავშირა: „თეიმურაზ პირველი (1591-1663) თავის გაბაასებაში „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისა“ აცხადებს: „დავწერე სახუმაროდ სალხინო საკამათენი, ბოლოს ცოტა რამ სანვრთნელი, სულისა გასანათენი“ ... ესე იგი, მისი გაბაასებანი განკუთვნილი იყო სალხინოდ შესასრულებლად, სალაღობოდ (გასართობად), პოეტური შეჯიბრებისათვის („საკამათენი“). ეს საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ თეიმურაზ პირველის გაბაასებანი „ვარდ-ბულბულიანი“, „შამი-ფარვანიანი“, „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისა“ დანერგილი იყო სახიობაში შესასრულებლად“ (ჯანელიძე 1965: 526). დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, თეიმურაზის გაბაასებანი ქართული დრამატული პოეზიის „ხალხური ტრადიციების გაგრძელებად და განვითარებად უნდა მივიჩნიოთ“ (ჯანელიძე 1955: 527).

ზემოთ განხილული სამი საკითხის საფუძველზე იკვეთება შემდეგი დასკვნები: 1) აღმოსავლურ ანუ სპარსულ ლიტერატურულ თხზულებებში ქრისტიანული სულისკვეთების და ქრისტიანული თემატიკის შეტანა, 2) განსაკუთრებული სიყვარული რელიგიური თემებისადმი და მათი გულმოდგინედ დამუშავება; 3) გაბაასების ჟანრის ორგანულობა ქართული ლიტერატურისათვის, მისი ფოლკლორული ფესვები. რაც შეეხება გაბაასების ჟანრს, ჩვენი აზრით, გაბაასების სახიობასთან კავშირის გათვალისწინებით შეიძლება ვთქვათ, რომ მან ქართული ბაროკოს კონტექსტში დრამატურგიის როლის მნიშვნელობაც იტვირთა, ვინაიდან გაბაასებითვის დამახასიათებელი დიალოგურობა და თეატრალურობა შეიძლება პიესების ჩანასახოვან საფეხურად და ევროპულ ბაროკოში ფართოდ გავრცელებული ბაროკოს თეატრის ანალოგად განვიხილოთ.

ჩვეულებრივ იკვლევენ ხოლმე ტიპოლოგიურ შესაბამისობას ან შეუსაბამობას ლიტერატურათა შორის: მაგალითად, ლიტერატურული გავლენის ფაქტებს კულტურული ან პოლიტიკური კონტაქტების ბაზაზე. მაგრამ ყოველი ასეთი ფაქტი სავსებით ადასტურებს, რომ ვერავითარი გარეგანი მიზეზი თავისთავად ვერ გამოიწვევს ლიტერატურათა შორის ხანგრძლივ და მყარ ზემოქმედებას, თუკი ასეთი გავლენისთვის არ არსებობს შინაგანი პირობები. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ თავად ასეთი გავლენის ხასიათი იშვიათადაა სწორხაზოვანი: ესა თუ ის ლიტერატურა მარტივად კი არ „სესხულობს“, არამედ

თავისებურად გარდაქმნის, განმარტავს, ასხვაფერებს, თავის მოთხოვნილებებს უქვემდებარებს ყოველივეს, იქნება ეს სიუჟეტი, ჟანრი, მანერა თუ სტილი.

ამიტომაც მიგვაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურის ე.წ. „აღორძინების ხანად“ ნოდებულები XVI-XVIII საუკუნეების ლიტერატურა თავისი თემატიკით, პრობლემატიკით, რელიგიური თემების დამუშავებისადმი მიდრეკილებით, სრულიად ეხმიანება ევროპული ბაროკოს ლიტერატურას, რომელიც ევროპასთან ლიტერატურული კონტაქტების ქონის გამო კი არ ჩამოყალიბდა, როგორც ეს ბევრ ევროპულ ქვეყანაში მოხდა, არამედ თვითჩასახვის გზით, ლიტერატურის განვითარების ლოგიკის შედეგად, ვინაიდან ქართულმა ქრისტიანულმა ლიტერატურამ თავად იპოვა გამოსავალი და მიაკვლია იმ გზას, რომლითაც უნდა განვითარებულიყო. ამიტომ მიიღო ქართულმა ლიტერატურამ ასე ორგანულად რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი თუ მოდერნიზმი. ევროპული ლიტერატურების საფუძველიც ხომ ასევე ქრისტიანული კულტურაა. ქართული ავთენტური ბაროკო განსაკუთრებით საინტერესოა სწორედ მისი ორიგინალურობით, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ფრანგი მკვლევარის დიდი სულიეს მოსაზრებას, რომ განსაკუთრებული, ეროვნული პრობლემატიკით შემოფარგლული ბაროკოს ნებისმიერი განსაზღვრება შეასძლოა არასაკმარისი და არასრულფასოვანი იყოს, ამიტომ, აქედან გამომდინარე წერს იგი: „გვსურს მნიშვნელოვანი ადგილი დავუთმოთ ეროვნულ თავისებურებებს. არსებობს ევროპული ბაროკოს ცივილიზაცია და ეროვნული, ინდივიდუალური კულტურები. თვითოეულ მათგანს თავისთვის დამახასიათებელი რითმი გააჩნია; თავისთვის დამახასიათებელი ფორმის მიხედვით მიიღო ამ ცივილიზაციის მნიშვნელოვანი თვისებები და თავისებურად გამოავლინა ისინი (სულიე 1999).

დამოწმებანი:

ბარამიძე 1934: ბარამიძე ა. თეიმურაზ პირველი. // თეიმურაზ I. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტექსტი, გამოკვლევა, ლექსიკონი ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით. ტფილისი: 1934.

ბარამიძე 1966: ბარამიძე ა. ნარკვევები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. II. თბ.: 1966

გუგუშვილი 1981: გუგუშვილი მ. *თეიმურაზ პირველი. შემოქმედებითი პორტრეტი*. თბ.: „მეცნიერება“, 1981.

დარჩია 1988: დარჩია ბ. *ვახტანგ მეექვსის პოეტური სამყარო*. თბ.: „მეცნიერება“, 1988.

იმედაშვილი 1964: იმედაშვილი გ. თეიმურაზ პირველის „წამება ქეთევან დედოფლისა“ და მარტილოლოგიური ჟანრი. // *ძველი ქართული ლიტერატურის საკითხები*. კრ. II. თბ.: 1964.

ისტორია 1966: ქართული ლიტერატურის ისტორია. II, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ისტორია 1994: *История всемирной литературы*: В 8 томах / АН СССР; М.: «Наука», 1994.

კეკელიძე 1924: კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტფილისი: 1924.

კეკელიძე 1945: Кекелидзе К. Отражение восточного суфизма в древнегрузинской поэзии // კეკელიძე კ. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. II, თბ.: 1945.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. II, თბ.: 1958.

კეკელიძე 1974: Кекелидзе К. История грузинской философии // კეკელიძე კ. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. XIII, თბ.: „მეცნიერება“, 1974.

ლაშქარაძე 1977: ლაშქარაძე დ. *ევროპეიზმის პრობლემა ქართულ ლიტერატურაში. თეიმურაზ პირველიდან ნიკოლოზ ბარათაშვილამდე*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

მამაცაშვილი 1967: მამაცაშვილი მ. *თეიმურაზ პირველის ლეილმაჯუნუნის სპარსული წყაროები*. თბ.: 1967.

ნაჭყებია 2009: ნაჭყებია მ. *ქართული ბაროკოს საკითხები*. თბ.: „მერანი“: 2009.

სირაძე 1978: რ. სირაძე რ. *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბ.: 1978.

სულიე 1999: Soulier D. *Le Baroque en question(s)*. Litteratures Classiques, № 36, 1999.

ტომაშევსკი 1969: Томашевский Н. *Испанский театр золотого века*. / Испанский театр, М.: 1969.

შეგო 1997: Chauveau, J.-P. *Lire le baroque*. DUNOD, Paris: 1997.

ჯაკობია 1934: ჯაკობია გ. თეიმურაზის „თარგმანები“. // თეიმურაზ I. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტექსტი, გამოკვლევა, ლექსიკონი ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით. ტფილისი: 1934.

VERA OTSKHELI

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

To the Question of Typological Similarity of Romantic Art (“Merani” of Nikoloz Baratashvili and “The Apostle” of Sandor Petofi)

In the article is presented comparative _ typological analysis of poems N.Baratashvili “Merani” (1842) and “Apostle” Sandor Petofi so that, on the one hand, show typological proximity of many important aspects of their poetry, their spiritual and creative searching, on the other hand, emphasize the commonality of their works with the main trend of European literary development.

Hungarian and Georgian romanticism have many common features. This contributed greatly to a certain similarity between the historical destinies of the two nations: Hungary was under Habsburg rule, Georgia – in the Russian Empire. Hence the theme of hopelessness, rejection of the grim reality, dissatisfaction with life poetization of past. Lack of the national independence, the struggle against oppression contributed to the development of revolutionary tendencies in the romantic direction of Hungarian and Georgian literature.

Key words: *N.Baratashvili, Sandor Petofi, comparative-typological analysis.*

ВЕРА ОЦХЕЛИ

Грузия, Кутаиси

Государственный университет Акакия Церетели

К вопросу о типологическом сходстве романтического искусства

(«Мерани» Николоза Бараташвили и «Апостол» Шандора Петефи)

Романтизм, как идейное и художественное движение, возникшее на рубеже XVIII и XIX столетий, имеет значительные завоевания во всех областях искусства. В музыке его прославили Шопен, Шуберт, Лист, Бетховен, Палиашвили, в живописи – Гойя, Жерико, Делакруа, Гудиашвили, в архитектуре – готический стиль, чугунные мосты, английские парки.

В литературе романтизм возник как реакция на Просвещение и Великую французскую революцию, вызвавшую протест против миропорядка, в котором человека ценили по титулу и богатству, а не духовным возможностям. Отсюда и главный конфликт романтизма – противопоставление личности и общества. Национально-освободительные движения, вспыхнувшие на территориях Польши, Венгрии, Сербии, Украины, Грузии, придали романтизму мятежность духа и пламенный патриотизм.

Зародившись как явление, противостоящее предшествующим литературным тенденциям (классицизм и сентиментализм), романтизм сохранил, однако, связь с сентиментализмом, с течением «бури и натиска» в немецкой поэзии и с традициями английского «готического» романа. Вся история романтического движения – это нескончаемый поиск идеала. Порой он заставлял мыслителей и художников обращаться к народной жизни и народной психологии, из чего рождался интерес к фольклору, собиранию старинных легенд, сказаний, мифов, баллад, песен. С поисками идеала был связан, свойственный многим романтикам, интерес к прошлому и даже его идеализация.

Конкретно-историческое содержание и национальные формы романтического искусства у разных народов не совпадали – романтизм в каждой национальной литературе имеет свой колорит, свой национальный характер, но последовательность этапов развития и типологическая общность основных эстетических принципов романтизма, свойственных каждому этапу, были существенным фактором европейского литературного развития.

Именно поэтому одним из основных направлений научных исследований в этой области, является сравнительно-типологическое изучение романтизма разных национальных литератур.

Впервые романтизм возник в Германии, в кругу писателей и философов йенской школы (Новалис, братья Август и Франц Шлегели, Шеллинг). Немецких романтиков интересовали сущность духа и материи, связи общего и частного, их диалектика, возможности познания мира и приближения к идеалу, место человека в мироздании и пути развития человеческого общества, а также – его конечная цель. Они хотели уяснить место природы, религии, Бога и морали в системе мироздания, а также роль в процессе познания логики, эмоции и воображения, и как следствие этого – связи философии, науки и искусства.

Немецкий романтизм отличался интересом к сказочным и мифическим мотивам (братья Якоб и Вильгельм Гримм, Эрнест Теодор Амадей Гофман). Особенно много у романтиков соприкосновений с философией Фридриха Шеллинга. Именно Шеллинг открыл важнейшее свойство искусства – его многозначность, что впервые в полную силу проявилось в творчестве немецких романтиков и стало законом для последующих эпох. Немецкие романтики подвергали сомнению возможность познания мира только с помощью разума и, вслед за Фихте и Шеллингом, основным инструментом познания признали интеллектуальную интуицию и продуктивное созерцание.

Характерными для немецкого романтизма, практически исключительно «немецкими» жанрами стали фантастическая повесть или сказка, ироническая комедия, особый романтический роман и, в частности, «роман о художнике».

Немецкий романтический роман представляет собою отдельный этап в развитии жанра. Созданные немецкими романтиками романы, более всего иллюстрируют выдвинутую М. М. Бахтиным концепцию романа как «непрерывно становящегося образования». Вместе с романом большие изменения претерпела новелла. Отталкиваясь от формулировки И. В. Гёте о новелле как о «неслыханном происшествии», немецкие романтические новеллисты усилили эмоциональное звучание этого малого жанра и

широко использовали в нем фантастические мотивы и образы. Традиции, заложенные немецкими романтиками в жанре романа и новеллы, были по-настоящему оценены и восприняты не их непосредственными потомками, а значительно позже.

Во многом обусловлен влиянием немецкого романтизма *романтизм в английской литературе*. Это, прежде всего, проявилось в его приверженности философии Шеллинга. Значительное влияние на формирование английского романтизма оказала также череда революций – английская революция XVII века, которую принято называть государственным переворотом; американская революция 1773-1778 годов и Великая французская буржуазная революция, которая активизировала движение народных масс. Именно этот фактор способствовал возникновению одной из особенностей английского романтизма – повышенному интересу к общественным проблемам.

Начало английского романтизма связывают с появлением лирических баллад Генри Водсворда и Сэмюэла Колриджа., но наивысшего расцвета английский романтизм достиг в лиро-эпических поэмах Джорджа Байрона и исторических романах Вальтера Скотта, оказавших влияние на всю мировую литературу.

Если в Германии и Англии романтизм достиг апогея к концу 10-х годов XIX века, то во Франции он в это время только начинал зарождаться. Существует мнение, что запоздалое развитие *французского романтизма* связано с, крайне отрицательным, отношением к нему Наполеона Бонапарт. Вершинным периодом французского романтизма станет Июльская революция 1830 года, вокруг которой расположены все фазы в его развитии. Исследователи затрудняются назвать период спада французского романтизма, так как на весь XIX век растянулось творчество великого французского романтика Виктора Гюго (1802-1885), который до конца жизни остался верен романтическим постулатам.

Сильно прозвучав в литературах Западной Европы, романтизм был значительным явлением венгерской и грузинской литературы. Специфика венгерского и грузинского романтизма определялась стремлением народов Венгрии и Грузии к национальной свободе, вне которой не мыслилась ни личная, ни социальная свобода.

В начале XIX века исторические судьбы венгерского и грузинского народов в значительной степени перекликались: Венгрия находилась под властью Габсбургов, Грузия – в составе Российской империи. Отсюда схожесть поэтики венгерского и грузинского романтизма. Мотивы бесперспективности, неприятия мрачной действительности, неудовлетворенности жизнью встречаем в лирике Шандора Кишфалуди, Ференца Кёльчеи, поэзии грузинских эмигрантов – Мамуки Бараташвили, Мириан, Теко Батонишвили. Поэтизация прошлого, идеализация старозаветного быта

характерна для творчества Кароя Кишфалуди (младшего брата Шандора Кишфалуди), Михая Верешмарти, Григола Орбелиани, Александра Чавчавадзе. Пьесы М.Верешмарти «Татары в Венгрии», «Воевода Штибор» и лирические стихотворения А.Чавчавадзе «О, года, года!», «Кавказ» – отличаются ярко выраженной патриотической направленностью.

Наиболее полно эстетические принципы романтического искусства проявились, по мнению исследователей, в жанре поэмы. Изучение романтической поэмы I-ой половины XIX века в разных национальных литературах позволило более отчетливо выявить этапы развития романтического искусства и пересмотреть вопрос о границах его взлетов и падений. На сравнительном материале яснее вырисовывается внутренняя логика развития содержания и образной системы этого искусства от момента его зарождения на рубеже XVIII и XIX веков до нового подъема в преддверии 1848 года. Исследователи выделяют три этапа в развитии романтической поэмы I-ой половины XIX века: 1) от конца 90-х годов XVIII века до середины 10-х – начала 20-х годов XIX века; 2) с конца 10-х – начала 20-х до 1830 годов; 3) 30-е – 40-е годы. Наше внимание сосредоточено на последнем, третьем этапе, когда значительно расширяется «география» революционного романтизма, когда в него включаются литературы, развивавшиеся ранее относительно изолированно, в частности, грузинская литература, когда возникает романтическая поэма нового типа, а именно – трагедийная поэма.

Мы ставим целью провести сравнительно-типологический анализ поэмы Шандора Петефи (1823-1849) – «Апостол»(1848) и Николоза Бараташвили (1817-1845) «Мерани» (1842), произведений в которых поэтический гений двух крупнейших представителей венгерского и грузинского романтизма достиг наивысшего расцвета. Это позволяет, с одной стороны, показать типологическую близость многих существенных сторон поэзии Петефи и Бараташвили, их духовных и творческих исканий, с другой, подчеркнуть общность их творчества с основной тенденцией европейского литературного развития.

Идея о тесной связи творчества этих поэтов с европейской романтической литературой высказывалась неоднократно. Так, по словам чешского писателя и поэта Яна Неруды, поэзия Петефи была той «алмазной брошью, которой венгерская литература навсегда связала себя с европейской литературой» (Гидаш 1960: 26), известный компаративист И.Неупокоева считает, что поэзия Петефи отдельными гранями соприкасается с такими поэтами, как Гейне, Барбье, Мицкевич. Известный русский литературный критик и публицист В.А.Гольцев утверждал, что «Бараташвили был первым последовательным европейцем в Грузии, отказавшимся от старых

персидских традиций» (Гольцев 1957: 57), по мнению грузинских исследователей, путь поэзии Бараташвили пересекается с поэзией революционного романтизма А.Мицкевича (Хитаришвили-Оцхели, 1973: 223-230).

При сопоставлении творческой биографии Петефи и Бараташвили, жизнь которых столь рано и трагически оборвалась (Петефи в 26 лет, Бараташвили в 27 лет), ясно выступают линии связывающие их. Следует отметить, что поэтическая слава пришла к венгерскому и грузинскому поэту в 40-е годы. Правда, Петефи стал известен широкой общественности уже в первой половине 50-х годов: в 1844 году был опубликован его первый поэтический сборник, в который вошло и первое печатное стихотворение «Пьющий вино» («А बोгазо» -1842). Поэзия Бараташвили при жизни поэта не была опубликована. Только спустя семь лет после его смерти – в 1852 году, несколько его стихотворений впервые увидели свет. Полностью наследие грузинского поэта, было опубликовано лишь в 1922 году.

Первое, что обращает на себя внимание при сопоставлении творчества Петефи и Бараташвили, это напряженность общественно-философской мысли. Раздумьями о судьбе человека, мыслями о праве и долге человеческой личности проникнуты многие творения Петефи и Бараташвили. У Петефи: «Что если ты, земля», «Долина и гора», «Ты задрожал, о сброд презренный», «О чем еще, смиренные поэты?», у Бараташвили: «Сумерки на Мтацминда», «Раздумья на берегу Курь», «Одинокий дух», «Я храм нашел в песках» и др.

Через большинство произведений венгерского и грузинского поэтов, даже сквозь самые трагические их стихи, проходит глубочайшая, светлая убежденность в праве человека на большое и полное земное счастье – счастье нежной и страстной любви, дружеского общения и взаимопонимания. У Петефи – это «Люблю тебя, люблю тебя...», «Иду – и нет тебя со мной», «Люблю», «Дядя Петер», «Ты слышишь, ли, сердце?», «Мои сны», у Бараташвили – «Ты самое большое чудо Божье», «Когда ты рядом в необъятной вселенной», «Серьга», «Чинара», «Моя молитва» и др.

Мысль о подлинном счастье сливалась у венгерского и грузинского поэтов прежде всего с представлением о деятельной активности человека в той сфере созидания, творчества и борьбы, которая есть у каждого человека, нужно только найти точку пересечения своего жизненного пути и того творческого дела, которое ждет человека в жизни. В поиске того главного, что должен совершить человек, без чего ему нет радости и права на счастье, и состояла та драматическая напряженность, та нравственная основа, которая объединяла лирику Петефи и Бараташвили и, одновременно, сближала их творчество с поэзией революционных романтиков (Байрон, Мицкевич, Маха).

Существенной чертой творческого облика двух поэтов была поэзия преодоления трагических обстоятельств душой благородной и мужес-

твенной, думы и чаяния которой связаны с судьбами их народа, слиты с думами и чаяниями человечества. Поэзию Петефи, по мнению Гейне, характеризует смелое выступление за права человеческой личности, свободу и счастье миллионов (Гейне 1958: 243), а И. Чавчавадзе, связывая поэзию Бараташвили с благородной гуманистической традицией мировой литературы, писал: «Скорбь и страдание Бараташвили являются скорее всеобщим человеческим, нежели принадлежностью его сердца. Его стон – это стон человечества, его ропот – это ропот человечества» (ჭავჭავაძე 1937: 47).

Развитие этой художественной темы в творчестве венгерского и грузинского поэтов по своему готовило почву к тому творческому взлету, который запечатлен в художественном мире «Мерани» и «Апостола».

Сопоставительный анализ поэмы Николоза Бараташвили «Мерани» и поэмы Шандора Петефи «Апостол» показывает, что каждое из этих произведений имеет свой неповторимый поэтический рисунок, свою стилистику, поэтическую неповторимость своего создателя и стоящую за ним национальную традицию. Различен в них и непосредственный предмет изображения – крылатый, быстрее ветра мчащийся без дорог и тропинок, черный конь («Мерани») и одержимый идеей свободы Сильвестр («Апостол»). Но все же, этим образам присуща глубокая общность, определяемая не только философским их содержанием, но самим типом художественного сознания. Это – образы вечного, необоримого движения жизни, целенаправленного, устремленного вперед, к новым завоеваниям человеческого духа, к новому, вечному обновлению жизни. Это движение не легкое, оно исполнено борьбы и неизбежных жертв. Мрачные, черные мысли обуревают всадника, героя поэмы Бараташвили, страшна видящаяся ему картина гибели вдали от родных, снова и снова слышится ему зловещее карканье черного ворона, но над этим властно царит несгибаемая сила человеческого духа, уверенность в то, что по пути, проложенному им, пройдут новые поколения и обретут желанную свободу.

«Нет, не исчезнет душевный трепет того,
кто ведал, что обречен,
И в диких высях твой след, Мерани,
пребудет вечно для всех времен:
Твоей дорогой мой брат грядущий проскачет смелый,
быстрей меня
И, поровнявшись с судьбиной черной, смеясь,
обгонит ее коня» (Бараташвили 1967: 59).

В «Апостоле» Петефи человеческая жизнь представлена уже не в вымысле, а в истине, в социальной правде. Судьба героя его поэмы уже не подчинена движению таинственных миров, над ней не властвуют непонятные

силы. Она оказывается подчиненной вполне реальным, повседневным заботам, нуждам, страданиям. Счет времени – наступление вечера и первые проблески зари воспринимаются на мансарде Сильвестра через призму голода. Этот счет ведется по крохам хлеба – вечером или утром дать их детям, чтобы продлить еле теплящуюся в них жизнь. Характерно уже само членение сюжета по эпизодам, что также сближает «Апостола» с «Мерани». Всадник, в поэме Бараташвили, проходит через символические этапы-препятствия – зловещее карканье ворона, ураган, сметающий все на пути, непроходимые горы, морская пучина, герой Петефи преодолевает реальные препятствия. Каждое из них является как бы новым шагом героя по той социальной лестнице, ступени которой открывают ему новую силу зла. Петефи открывает Сильвестру все известные капиталистическому городу грани нищеты и социального унижения. Он – подкидыш, подобранный у дверей трактира, потом маленький нищий, получивший свое первое «воспитание» у вора и старухи-вымагательницы, затем мальчик-слуга в богатом доме, нанятый не только для услуг, но и для потехи, наконец, отец, на глазах которого умирает от голода сын и в конце просветитель, не находящий понимания в народе. В итоге Петефи приводит своего героя в стан действия. Долгий путь страданий, через которые проходит Сильвестр, завершается становлением личности бунтаря, социального мыслителя, апостола свободы. Он одинок в своей борьбе, а путь, на который он вступает, трагичен. Развивая образ Сильвестра, Петефи обращается к характерному для революционного романтизма поэтическому приему – утверждению человека через вызов, который он бросает богам, утверждению человека, как равного богам.

Так же как герой Бараташвили, свободолюбие и богоборчество которого подчинены желанию облегчить грядущим поколениям трудный путь к свободе, Петефи ведет своего героя к признанию революционного бунтарства высшим гражданским долгом, в осуществлении которого интересы личности сливаются с интересами народа. Жертвы, принесенные на алтарь свободы, не напрасны. Так же как герой «Мерани», Сильвестр верит в то, что по пути, проложенному им, пойдут другие поколения и обретут желанную свободу

«Оно старело, вымирало,
Невольничье поколенье,
Пришло другое поколенье,
Которое теперь, краснея,
Отцов деянья вспоминает..
Ведь стоило им захотеть –
И стали лучше грешных предков,

И поколение героев,
Явилось в мир,
И рабства цепь – отцов наследство –
Сорвало поколенье это...» (Петефи 1963: 446)

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что неповторимо индивидуальные творческие пути и судьбы отдельных писателей оказываются при сравнительном их рассмотрении во многом типологически сходными. Поэзия «Мерани» и «Апостола» – это поэзия высокой идеи, которая становится высоким деянием, это поэзия превращения человека в борца, что, с одной стороны, сближает творческую индивидуальность Петефи и Бараташвили, с другой, объединяет их с поэзией европейских революционных романтиков.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараташвили 1967:** Бараташвили Н. *Лирика*. Москва, 1967 (Перевод М.Лозинского).
- Гейне 1958:** Гейне Г. *Собр. соч. в десяти томах*, т.10. Москва: 1958.
- Гидаш 1960:** Гидаш А. *Шандор Петефи*. Москва, 1960.
- Гольцев 1957:** Гольцев В. *Литературно-критические статьи*. Тбилиси: 1957.
- Неупокоева 1971:** Неупокоева И.Г. *Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века*. Москва: 1971.
- Петефи 1963:** Петефи Ш. *Собрание сочинений в трех томах*. Т.2. Будапешт: 1963 (перевод Л.Мартынова).
- Хитаришвили-Оцхели 1973:** Хитаришвили-Оцхели В.И. «Фарис» Мицкевича и «Мерани» Бараташвили. В кн.: *Польский романтизм и восточнославянские литературы*. Москва: 1973.
- Чавчавадзе 1937:** Чавчавадзе И. *Собрание сочинений в 10 томах*. Т.IV, Тбилиси, 1937 (на груз.яз.).

TATYANA RYBALCHENKO

Russia, Tomsk

Tomsk State University

The Version of Pushkin's "Universal Sympathy" in the Prose of Andrei Bitov and Drawings of Rezo Gabriadze

The article "The Version of Pushkin's "Universal Sympathy" in the Prose of Andrei Bitov and Drawings of Rezo Gabriadze" analyses the interpretation of Pushkin's creative and existential self-determination in Bitov's and Gabriadze's intermedial books "Subtracting the Hare. 1825" (1992-2001) and "Suggestion to Live.1836" (1999), "The Metamorphosis" (2008). Bitov and Gabriadze cre-

ate a conceptual myth about Pushkin's personal freedom, which determined his perception of different national cultures and worlds (mental "travels" appearing as a reception of the foreign worlds and world literature). It explains Pushkin's awareness of his place in world literature (Pushkin's aesthetic dialogue with the literary geniuses). The following aspects are discussed in the article: a) Pushkin's existential self-determination (Bitov's argument with the myth about chance determining Pushkin's fate"); b) Pushkin's interpretation of the history (overcoming Byron's romantic willfulness, understanding Shakespeare's historicism, argument with Goethe's metaphysics of good and evil); c) creative play as a way to understand the other in the culture; d) following Pushkin's freedom of the authors (interpretation, deconstruction, hoax, stylization, writing in addition of Pushkin's texts).

***Keywords:** A. Bitov, R. Gabriadze, A. Pushkin, reception, interpretation, literary biography.*

ТАТЬЯНА РЫБАЛЬЧЕНКО

Россия, Томск

Томский государственный университет

Версия пушкинской «всемирной отзывчивости» в прозе А. Битова и рисунках Р. Габриадзе

Одна из тенденций современной литературы – интерпретация чужих текстов, выстраивание культур-философских моделей искусства (субъективных мифов об искусстве). Художественная проза А. Битова отличается литературностью, цитатностью, аллюзивностью, выдвижением события письма в центр текста (текст о тексте). Не менее интересна и эссеистика Битова, размышляющего о сущности слова, о природе творчества, о культуре. Можно назвать Битова писателем-герменевтиком, идущим к собственному пониманию через опыт мировой литературы, посредством интерпретации чужого опыта познания бытия. В центре многих статей, как и в романе «Пушкинский дом» (1971), – Пушкин как личность, как творец, давший толчок национальной литературе, но превращённый в свод канонизированных идей и форм. Между тем для Битова Пушкин являет пример непостижимой разности, феномен, уходящий от конечного истолкования. Битов, разгадывая тайну пушкинской личности, ищет сущность экзистенциальной интенции Пушкина к творчеству, не цель (социальную или дидактическую), а потребность в интерпретации бытия. Непрагматическая природа творческих прозрений Пушкина – в

открытости всем проявлениям бытия, в заинтересованности взгляда на мир, в диалогической готовности к пониманию инакового. Подобное понимание Пушкина, конечно, выражает собственное эстетическое сознание Битова и предполагает неканонизированное и незавершённое понимание, множественность подходов к познанию пушкинских текстов и фактов его жизни. Вариативность версий жизни и смысла произведений Пушкина определила игровой и креативный характер битовской прозы о Пушкине, синкретизм дискурсов: научный текстологический; фактографический; основанный на художественном допущении, мифотворческий, основанный как на субъективных гипотезах, так и на воспроизведении стереотипных формул массового сознания.

Битов соединяет нарративную прозу, создавая сюжеты интерпретации текстов и личности Пушкина профанными персонажами; маска писателя-графомана, маска персонажа-филолога позволяют Битову разворачивать событийно ситуации познания Пушкина («Пушкинский дом», «Фотография Пушкина», «Вычитание зайца»). С другой стороны, сам Битов, как и его неавторитетный персонаж, пытается постигнуть Пушкина в анализе его текстов, где поэт проговаривается в обмолвках и признаниях самому себе. Так в текст вводится филологическая интерпретация текстов Пушкина (стихотворения «Пророк» в «Пушкинском доме», текстов 1825 и 1836 годов в «Вычитании зайца» и «Предположении жить»). А. Битов не использует дописывание, стилизацию, мистификацию, но в этом его восполнил Р. Габриадзе, превративший иллюстрации к книгам Битова о Пушкине в интермедальную составляющую текста книги.

Но повторим. книги Битова прежде всего – метатексты, интерпретации текстов Пушкина с целью понимания авторской личности. В «Предположении жить. 1936» эпиграф можно считать кодом текстов Битова о Пушкина, взятым у самого Пушкина (письмо Вяземскому 1825 года): «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? Чёрт с ними!.. слава Богу, что потеряны. Он исповедовался в своих стихах, невольно, увлечённый восторгом поэмы <...> Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением» (Битов 1999: 11). Укажем здесь, во-первых, на разделение рецепции гения по фактам его жизни и по его стихам, во-вторых, на очевидное предпочтение Битовым познания личности художника в продуктах его творчества. Однако не бытовой, а экзистенциальный интерес определяет герменевтику Битова, выяснение не причин эмпирических отношений и поступков, а мировоззренческой, ценностной позиции художника, способа его самоопределения в мире и в своём искусстве.

Книги Битова о Пушкине являют не столько анализ фактов пушкинской жизни или его поэтической техники, сколько раскрытие философии письма

и поведения, соотношения смыслов пушкинских текстов и проявления в поведенческих актах бытийной позиции поэта. Если в эссеистике 1960-1970-х годов Битов более направлен на разгадывание тайны пушкинского слова, то в 1980-е годы возникает больший интерес к личности Пушкина, что будто бы близко любопытству «толпы». Понимание этого побуждает Битова мотивировать такое внимание к жизни гения маской профанного филолога. В романе «Пушкинский дом» (1971), хронологически следующем за «Прогулками с Пушкиным» (1968) (Синяевский 1992), проявился герменевтический подход, близкий Абраму Терцу: анализ текстов поэта, выводящий к тайному замыслу, к глубинному смыслу текста, выявляющему мироотношение поэта. Профанация авторской интерпретации маской неавторитетного персонажа не сводится к игре, но вскрывает невозможность исчерпанного толкования текста, понимание, что любая интерпретация – лишь вариант смысла.

Следует назвать ещё один источник на игровой способ приближения к Пушкину – влияние традиции Хармса («Анекдоты о Пушкине») (Хармс 1998). Битов избирает игровую эстетику в познании тайны личности Пушкина и подлинного художника как такового. В «Фотографии Пушкина» (1985) Битов столкнулся с пиететным академическим отношением к Пушкину с живым отношением к личности поэта, актуальным для любой эпохи. Филолог из XXI века попадает в реальность пушкинской жизни, чтобы не привезти артефакт – фотографию, подтверждающую подлинность дошедших стихов, но и изменить судьбу Пушкина, спасти пенициллином от телесной смерти. Игровой сюжет разрушал иллюзию филологического знания пушкинского наследия, равно как и наивно эмпирическое представление о жизни Пушкина. Метафорически сюжет ложного знания Пушкина реализовывался в фантастическом путешествии во времени: чтобы понять Пушкина, надо было совпасть с ним в реальной жизни, обрести его жизненный опыт. Но проникая в эмпирическую жизнь Пушкина, человек другого века обнаруживал несовпадение своего опыта, своего понимания той жизни и того понимания, которое проявлялось в стихах Пушкина. Неповторим и недостижим тот уровень и глубина понимания, которые таятся в стихах гения, следовательно, читатель не может совпасть с гением, а гений об этом знает, поэтому пишет не для читателя, а для себя. Толкование акта творчества как экзистенциального акта понимания бытия, самоопределения посредством языка (близко хайдеггеровской философии языка), объясняет скепсис Битова по поводу адекватности рецепции творческого наследия, даже если эта рецепция опирается на его тексты. Так можно объяснить маску современного автора-графомана, разгадывающего тайну писаний гения, и маску профанного филолога-пушкиноведа, якобы умеющего читать тексты

Пушкина, и маску массового человека, пушкинолюбца, превратившего Пушкина в миф, доступный и всё объясняющий, миф, равный анекдоту о творце, способном на неожиданные и преступающие границы реальности поступок или суждение о реальности.

Этот парадокс – непостижимость и мнимая доступность гения – определяет структуру новых работ Битова о Пушкине, которые Битов соединяет в книги «Вычитание зайца. 1825» (Битов 1993), «Предположение жить. 1836» (Битов 1999), «Метаморфоза» (Битов, Габриадзе 2008). В центре каждой книги один из общеизвестных и одновременно неразгаданный факт, загадка Пушкина: почему Пушкин не оказался на Сенатской площади в 1825 году; зачем Пушкин поддался на провокацию и погубил себя в 1836 году; почему Пушкин не сбежал в Европу, а поехал на Кавказ в 1829 году... Анекдотический характер вопросов и известных ответов не снимает серьёзности этих жизненных ситуаций, имевших и творческие, и судьбоносные последствия. Интерпретация известного побуждает современного художника искать более объёмные версии, сопоставлять жизненные и творческие позиции Пушкина и современного художника, ставить экзистенциальную проблему выбора способа существования не как отвлечённую проблему.

Разные уровни ответа на эти вопросы определяют разные способы разгадывания Пушкина, общее в них – признание субъективности, гипотетичности толкований. Скепсис по поводу собственного понимания и текстов, и личности Пушкина определило разностилевые, и разножанровые и интермедийные дискурсы прозы Битова. Главный способ – разгадывание поэта в его текстах – дополняется другими способами, ни один из которых не объявляется достаточным. Поэтому книги о Пушкине складываются постепенно, дополняясь новыми текстами, комментариями, представляя бесконечно расширяющийся герменевтический круг: «В случае гения срабатывает идея единого текста. Хронологическое прочитывание всего, включая записки, письма, долговые расписки, оконченные и неоконченные варианты, создает картину живого процесса. Изучив Пушкина в целом, мы можем представить его реакцию на сегодняшний день». (Битов 2005). Так возникает текст-гипотеза, текст-воображение, текст-фантазия.

Креативный способ понимания Пушкина возник в 1982 году, оформился в новелле «Фотография Пушкина» (1985), в 1989 году эстафету приближения к Пушкину через имитацию его стиля и через фантастическое допущение возможностей Пушкина подхватил Резо Габриадзе, создавший книжку рисунков «Пушкин в Испании» (Габриадзе 1989), компенсируя факт, что Пушкин не был в Европе, но тем самым ставя герменевтическую проблему источника образов Испании (и других стран Европы) в творчестве

Пушкина. В 1993 году Битов пишет «Вычитание зайца. 1825». (Битов 1993), а во второе издание включены а) иллюстрации Резо Габриадзе, б) новые тексты Битова («Фауст и заяц. Исповедь графомана»; «Что надо знать о зайце? Послесловие к немецкому переводу “Фотографии Пушкина”»), в) комментарии к тесту «Вычитание зайца» («Заяц и мировая дорога. Учёный вариант»; «Мефистофель и заяц. Упущенный комментарий»), в) пьеса «Занавес»(1998). Книга складывается около двадцати лет. Так же из разных эссе и повествовательных текстов складывалась книга о последнем годе жизни Пушкина «Предположение жить. 1836» (Битов 1999). Но в ней нет составляющей – рисунков Р. Габриадзе. Последняя книга, где возникла новая связь текстов и где наиболее выявлен вклад визуальной составляющей, рисунков Габриадзе, – это книга «Метаморфозы», включающая эссе битова и пьесу «Занавес» (Битов, Габриадзе 2008).

Общее в структуре книг Битова и Габриадзе о Пушкине – герменевтические круги толкования

- I. Габриадзе – художник = а) понимание как имитация стиля;
б) визуализация обыденного образа.
- II. Бобёров – «пушкиноведа» = а) версия жизни П. по его стихам;
б) поэма-панегирик
- III. Битов – «пушкинист» и графоман = а) эссеистское толкование;
б) комментарии;
в) философская пьеса-парабола «Замысел»
- IV. Тексты П. во временном порядке = «невольная» исповедь гения.

Графическая пушкиниана Резо Габриадзе, спровоцированная Битовым, имеет и собственную функцию: имитация пушкинской легкости пера, пушкинской свободы самовыражения, пушкинской всеотзывчивости; отсутствия границ высокого и низкого при ощущаемой ценностной определённости, темпераментность и интерес к жизни. С другой стороны, это влияние современной рецепции: визуальность и примитивизация знаков. А также интерес к сугубо приватной жизни. Серии Габриадзе – чёрно-белые или цветные наброски, сопровождающиеся подписями-историями: о путешествии в Тифлис (сюжет несостоявшегося бегства «Пушкин-бабочка»), о том, каков Пушкин был в повседневной жизни («Трудолюбивый Пушкин», мифологизированное представление о Пушкине-человеке); фантазийная история «Пушкин в Испании»; серия «Фотография Пушкина» – визуальный метатекст к одноименной новелле Битова. Рисунки и текст дополняют друг друга, составляя травестийный сюжет, одновременно подчёркивая и условность, и провокационную схожесть с познаваемым объектом; следуя мифам массового сознания о Пушкине-гении, которому доступно всё, и демифологизируя эти мифы, реализуя в картинках фантазийную победу

Пушкина над временем и обстоятельствами и иронизируя по поводу такого понимания возможностей гения: «Лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание искусственного мифа, и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию. Если миф похищает язык, почему бы не похитить миф?» (Барт 1989).

Серии Габриадзе следуют жанру допечатной или самиздатовой книги, рукописной лубочной серии или современного комикса, в основе которого сюжет любви Пушкина к жизни (женщине, разным странам) и к свободе (сюжет бегстве не из страны, а от несвободы). Следуя логике мифа, поэт находит в реальности необычайно красивую («гений чистой красоты») женщину, получает ответную любовь и верность: она разделила судьбу поэта и во время преследования, и после спасения в тихом семейном счастье за границей. Сюжет органично опирается на метаморфозу: Пушкин бежит на Кавказ и в сказочном мире доброты и изобилия, превратившись в бабочку, ускользает от преследователей, скрывается за границей с Натали и детьми.

Поэтика комикса оживляет андеграундный опыт анекдотов с картинками в книге В. Пятницкого и Н. Доброхотовой-Майковой «Весёлые ребята» («псевдохармс», самиздатовская книжка 1970-х годов. Изданная в 1980-е годы) (Пятницкий 1998), спровоцированную в 1970-е годы анекдотами о Пушкине (вспомним, анекдот возник как жанр исторического повествования и как антитеза анналам, имевшим статус документа, подлинного свидетельства). Так и в рисунках Габриадзе: манера пушкинских рисунков, имитация почерка Пушкина, вносила семантику подлинности вопреки фантазийному сюжету, рожалась вера в вымышленное представление о реальности.

Анекдот делал Пушкина соразмерным массовому человеку, но и выражал оценку пушкинской не стандартности, нестереотипности. Пушкин-лентяй (мотив, глубоко интерпретированный Синявским как позиция неготовности исполнять очевидное) у Габриадзе предстаёт как Пушкин трудолюбивый, вынужденный в Михайловском делать обычные бытовые дела (рубить дрова, носить воду, вскипятить воду в самоваре, при этом он «чудил», сидел молча, писал стихи (разумеется, общеизвестные и понятные: «Здравствуй, племя младое...»)).

Факт внезапной поездки в Грузию в год своего тридцатилетия и после первого предложение Наталье Николаевне превращается в сказочное путешествие в Грузию. Мир открыт и доступен мифологизированному в массовом сознании поэту. Габриадзе удалось выразить миф об отзывчивости на любое проявление жизни, которое отличало Пушкина. Он погружён в поток реальной жизни и пописывает жизнелюбивые стихи – вот штамп массового восприятия Пушкина.

Безусловно, играя с мифом, Габриадзе создает конфликт восприятия: словесно-графическая история-комикс предлагает схему судьбы Пушкина, опирающуюся на поверхностное знание фактов его жизни, с другой стороны, нарушающую реальные факты, и массовый читатель отчасти приближается к пониманию каких-то более трагических проявлений судьбы поэта, путь трагизм и недоступен пониманию. В свою очередь элитарный читатель отрывается от своих схем понимания, расширяет горизонт понимания. Битов, определяя смысл игровой визуальной интерпретации Пушкина у Габриадзе, говорит об интуитивном понимании, выразившемся в сближении со стилем пушкинских линий: «Он может воскресить на кончике пера то, что другие изучают годами, а изложить не в силах. С Пушкиным Резо взаимодействует напрямую» (Битов 2005).

Габриадзе дал игровую имитацию стиля пушкинского летящего пера, мгновенность переходов, визуальный образ делает мнимо видимым скрытое, тайное, но эстетическое опрощение намекает на иные смыслы. У Габриадзе Пушкин в понятной повседневности, но цельность Пушкина недостижима, её можно бесконечно складывать из фактов, мифов, текстов. Цельность оборачивается для потомков многогранностью, и потому всеотзывчивость Пушкина зеркально отражается в разновариантности отзывчивости на его наследие: в разные времена – прочитывают разного Пушкина.

Второй текстовый пласт в книгах о Пушкине – это бережное выстраивание версии пушкинского творчества из текстов Пушкина: писем, записок, стихов, прозы. Тексты подтверждают подлинность, но и реальные пушкинские мистификации: подорожная, выданная на чужое имя, подтверждающая, что Пушкин действительно намеревался бежать из Михайловского в декабре 1825 года. Этот пласт – попытка проникновения в духовную жизнь Пушкина, попытки понять пушкинское самоопределение в текстах о другом. Здесь тоже сталкиваются разные дискурсы. Как уже говорилось, версия пушкинского самосознания отдана неавторитетному автору, «пушкиноведа» Бобёрову; второй дискурс – комментарии автора, писателя-графомана к интерпретациям персонажа; третий – комментарии автора к собственным версиям жизни и творчества Пушкина, представленных в других текстах.

«В случае гения срабатывает идея единого текста. Хронологическое прочитывание всего, включая записки, письма, долговые расписки, оконченные и неоконченные варианты, создает картину живого процесса. Изучив Пушкина в целом, мы можем представить его реакцию на сегодняшней день» (Битов 2005). Тексты показывают, что одновременно Пушкин существовал как в эмпирической реальности, так и в пространстве мировой литературы, в диалоге с теми, кого сам считал великими. Пушкин пробует

себя не в стилизации живых и почивших классиков. а в ответной реплике на высказывание классиков. Так, будучи знаком только с первой частью трагедии, Пушкин (по версии Битова, в 1825 году) пишет гипотетический финал исканий Фауста – разочарование и разрушение действительной жизни). Так, диалог с Шекспиром в «Борисе Годунове» – это высказывание месте личности и народа в истории (в её русском проявлении), понимание невозможности позитивных последствий деяния, искажения идеала не чёртом, а неподвластной человеку реальностью. Стихи Пушкина – это свобода интерпретации всего: бытового и социального, своего и чужого, красивого и безобразного. Из них выявляется причина отдельного, занимающего массовое и филологическое сознание поступка – выбор своего пути в 1825 году, пути поэта, а не социального деятеля и не бытового человека, отстраняющегося от конфликтов реальности.

Ирония над собственными версиями пушкинской личности распространяется и на возможности тонной интерпретации текстов. Даже тексты поэта, материализующие его сознание, не могут быть истолкованы как истина, потому что невозможно совпасть с его ситуацией жизни, с кругом его мышления о мире. Вот почему филологические штудии приписаны мистифицированному автору: он нарушает канонические трактовки, но и не претендует на соответствие пушкинским смыслам: «Мне было позволено сбить ложную патину с его текстов. Попытаться прочитать его тексты не только как шедевры, но и как живое слово. Попытаться подойти к Пушкину как к живому существу» (Битов 2011).

Как точно определила И. Сурат, Битов не собирает факты, а пытается «увидеть действие Промысла на путях поэта» (Сурат 1994: 226), увидеть не только отношение к декабристским идеям, расхождение с ними, но понимание сущности поэзии и настоящего поэта как разгадывание бытия. В 1825 году Пушкин осознаёт свое поэтическое предназначение как судьбу, делает выбор жизни в соответствии с предназначением.

В «Исповеди графомана» Битов высказывает мысль, что нет права писать о великих, думать о них, а интенция к познанию их способа существования толкает и на графоманство, и на пристальное чтение, и на толкование их текстов. В авторских комментариях Битов и корректирует версию, отданную персонажу, и пользуется правом неавторитетной версии. Прячась за интерпретацией текстов Боберовым, Битов обнаруживает в стихах Пушкина россыпь разных вариантов выбора в 1825 году: «с. 31 Страданья, мрак, мечта, / Мысль, ревность лиры, мщенья красота», наконец «желание славы» (Битов 2001: 31). Но письма, записки фиксируют, что Пушкин в Михайловском существует не только в исторической реальности (ограниченно, несвободно), но в пространстве литературы: «Вальтер Скотта

томик» (историческая тема); «Перо! Гусиное» (по легенде переданное Пушкину Гёте); сны, которые «Гамлет растолкует». Пушкин оценивает себя по высшим критериям прозрения бытия гениями мировой литературы: после завершения «Бориса Годунова» – «Не лучше у Шекспира»; отзывается на смерть Байрона; оценивает живущего Гёте: «Почтенна Гёте лира...». В воображаемом разговоре с Александром он провидит последствия участие в истории (ссылка в Сибирь), но в творчестве он подошёл к экзистенциальной проблематике Фауста, к шекспировскому абсурду истории.

Желание свободы после завершения «Годунова» предполагает разную свободу: «Сомкнуться со своими, / Единственным путём спасая честь и имя»; «В Америку удрать»; «Жениться всем на зло». Пушкин выбирает путь следования естественной жизни и свободы от всяких предписаний. В романе «Пушкинский дом» Битов называл такую позицию «середина контраста», ситуацией самостояния при понимании невозможности изменить жизнь («Он будущее знал... Одни и те же прятки» – цитирует Битов Пушкина). В главе «Заяц и мировая дорога» Битов пишет: «Весь 25-й год Пушкин как бы прислушивался к гулу приближающейся Истории» (Битов 2001: 49), но он выбрал собственный путь, вопреки этическим сомнениям о расхождении с друзьями. По версии Боберова, Пушкин понял своё значение и принял место преемника Гёте; Битов же выбор творчества объясняет не желанием славы, а целью «вывести русскую литературу на мировую дорогу» (Битов 2001: 50).

Такая трактовка объясняется временем и самоопределением самого Битова. «Вычитание зайца» завершено в 1992 году, после развала СССР и переворота в Москве. Отсюда трактовка истории и позиция неучастия в такой истории, приписываемые Пушкину, который, по трактовке Битова, отказался (в «Цыганах», 1824) от байронического самоутверждения; постиг знание Шекспира об абсурде истории; вышел к гётевскому пониманию отягощённости злом фаустианских планов. Пушкин выбрал не уединение в творчестве, а экзистенциальную позицию неучастия и осмысления. Из опыта постсоветского времени Битов утверждает значение «зайца» как символа осторожности, убления от радикализма: «Лет десять назад я придумал даже термин: эсхатологическая цивилизация. Это люди, осознающие себя перед концом света и испытывающие обязанность перед жизнью. <...> ... может быть, и есть задача человека: разрешить проблему жизни как долга, а не как животного права. <...> Чтобы не было зовущих – вперед, назад... Надо перетерпеть это время, надо дать ему поговорить своим языком. <...> Зайчик правильно перебегаёт дорогу! Не надо торопиться на Сенатскую, на Красную — дайте людям подрасти, времени побыть. <...> остается та мера внутренней свободы, которую ты нажил и которую ты должен не утратить

до самого конца дней. ...это твоё частное дело» (Битов 2002: Континент). В романе «Пушкинский дом» такое отношение к пониманию любых идей и идеалов высказывает Модест Платонович Одоевцев, филолог, вернувшийся из Сибири, куда отказался идти Пушкин: «Ведь не “дорога свободы”, а дорога – свободна!.. Дорогою свободной – иди! Иди – один! Иди той дорогой, которая всегда свободна – иди свободной дорогой»/

Третий пласт текста о Пушкине – постмодернистский метатекст, игра с «серьёзными литературоведческими мифами», комментариями автора к версиям неавторитетного «пушкиноведа» и пьеса «Занавес», написанная Битовым в 1997-1999 году. Пьеса в драматургической форме дезавуирует фигуру автора, представляющая амбивалентную пародийно-серьёзную модель судьбы литературных авторитетов в истории мировой литературы.

Мировая литература представлена как смена ориентиров в пространстве действующих лиц – творцов, мировая словесность сведена к Синклиту из двенадцати великих («небесный поэтический синклит»): Овидий и Вергилий, Данте и Петрарка, Рабле и Вийон, Руставели и Саади, Ду Фу и Ли Бо, Шекспир и Сервантес, Шиллер... В 1824 году к ним присоединяется Байрон, и Овидий (прежний поэт-изгнанник) уступает место новому возмутителю традиций, нравов, идеалов, новому изгнаннику. А когда в 1832 году из мира живых творцов за занавес приходит Гёте, ему уступает место Вергилий. В 1837 году опускается занавес с ликом Пушкина.

Иерархическая лестница авторитетов существует в человеческой культуре, по Битову, она создаётся не только релятивным массовым сознанием, эстетическими канонами, руководящими рецепцией художественного творчества современниками и будущими поколениями. Сами творцы знают «гамбургский счёт», поскольку их собственное познание бытия неизменно вступает в диалог и предшественниками и современниками. Они держатся на сцене искусства, пока они значимы для воспринимающих культур, но смена авторитетов и уход за кулисы, за занавес мировой культуры связаны с пониманием самими гениями, что новый гений предложил более верные интерпретации бытия. Пока нет достойных, уставший творец, сказав своё слово. Ждёт новое, более универсальное, и готов уйти в забвение. Потому в пространстве культуры не будет пустоты. Следовательно, творчество как самовыражение и ориентация в бытии происходит только в пространстве большой человеческой культуры. Не соревнование побуждает вступать в диалог классика с классиками, но бесконечная интенция к истине при понимании недостижимости её. Игровой характер сюжета не снимает серьёзности проблемы: Пушкин соотносит свои творения как с гениями прошлого (и ищет концепцию истории в диалоге-соревновании с Шекспиром: «Борис Годунов» как реплика в диалоге с хрониками

Шекспира; «Домик в Коломне» как реплика к «Лукреции» Шекспира), так и с гениями современности: Байроном в «Цыганах», с олимпийцем Гёте, восприняв трагическую проблему «Фауста» и дав собственную трактовку конца поисков идеала: пушкинский молодой, но уставший Фауст не обманут Мефистофелем, а в разочаровании сам приказывает бесу «Всё сжечь». Пушкинская неутопичность близка XX веку, потому что источником разрушения становится не метафизическая сила, и не неведение человека, но воля человека, усомнившегося в возможности гармонизировать мир.

Но и Гёте в пьесе дан в диалоге с предшественниками и современниками – размышляет о смысле гибели Байрона, бросившегося вносить свои идеалы в реальность; замечает ритм стихов русского поэта (Пушкина), уловив в незнакомой русской поэтической речи новое мироотношение, идущее на смену: «Значит, он меня не читал, говорите?.. Забавно», – и дарит Пушкину своё перо (подтверждённый факт).

Разрушая филологический миф о линейной преемственности. Битов полемически вводит идею соревновательности, «дуэли» поэта с другими. Так в одном из интервью, Битов говорил о творческом диалоге-дуэли с Грибоедовым, Гоголем: «Когда Пущин привезему в Михайловское только что вышедшее «Горе от ума», то это его подломило. Он даже оставил работу над «Евгением Онегиным». Однако Битов усматривает в такой реакции не зависть, не соперничество, а восхищение высотой сделанного, экзистенциальной глубиной понимания, которая не была продемонстрирована самим: Характеристика, которую он написал Грибоедову, волшебная, он сам себе хотел бы такую дать. И судьбы такой он бы хотел, несомненно. Грибоедов был старше, и Пушкин им юношески восхищался, ... Он по-мальчишески заявлял: я стрелялся с тем, с кем стрелялся сам Грибоедов!» Гений адресует свои писание не массе, не народу, а другому гению, превосшедшему в толковании бытия: Он и писал для Грибоедова и еще нескольких, которые могли понять. Их творческая дуэль никогда не прекращалась. И сам Пушкин становился движущей силой таланта: «Так и Гоголь писал для Пушкина» (Битов 2011).

Поэтому в пьесе «Занавес» действующие лица – гении, они пишут и живут по высшим критериям себе равных. В обывательском сознании это может трактоваться как соперничество, потому иронически подыгрывая мифу, Битов обытовляет отношения гениев в условной фабуле жизни гениев до забвения, до ухода за занавес. Но экзистенциальная интенция гениев не слава, а познание бытия, потому они не заботятся об имени, подобно Шекспиру: «Так я и не понял, зачем люди так жаждут бессмертия... Легко ли таскать свое имя тыщу лет?» (Битов, Габриадзе 2008: 10). Великие разных эпох ощущают бессмертие славы как тяжкую ношу: не только Овидий и Вергилий отдают лавровый венок новым поэтам, но и Шиллер печалится,

что Гёте придётся ждать прихода нового гения и смены места. Бессмертие видится не в признании и не в воздействии на людей и реальность, а в совпадении с бытием:

« – Куда же он теперь? После бессмертия?.. – сам себе бормочет Вергилий.

– Не все ли равно, – величаво изрекает Руставели. – Облачком, травкой.

– Росою, – говорит новичок Байрон» (Битов, Габриадзе 2008: 10-11).

Почти все гении – изгнанники, получившие признание после конца жизни: Шекспир заканчивает жизнь как частный человек, получив признание спустя 300 лет после творений; слава Байрона связана с перипетиями его биографии. Демонстрацию Байроном своей свободы Гёте трактует как несвободу: «Его бегство в Грецию не было добровольно принятым решением — на это подвинул его разлад со всем миром. ... Он, собственно, всегда жил как бог на душу положит, и этот образ жизни вынуждал его постоянно быть начеку, иными словами — стрелять из пистолега. Каждую минуту он мог ждать вызова на дуэль. Жить один он не мог...» (Битов, Габриадзе 2008: 16).

В параллельной сцене изображается Пушкин в Михайловском. Он тоже изгнанник, он тоже не оценён своим временем, но он не в одиночестве, развивается как поэт, сравнивая себя с великими, следуя интенции к познанию бытия. Пушкинское жизнелюбие позволяет выдерживать испытание ссылкой, он готов бежать «от скуки» и пишет, преодолевая «скуку» и мерясь с великими. Попытка бегства из Михайловского – это желание участия в жизни. В пьесе заяц, помешавший вторгнуться в переделку жизни. это вмешательство няни, а не мистификация самого Пушкина. Заяца на дороге придумала пустить Арина Родионовна, носительница народного органического сознания, она останавливает Пушкина от радикализма. Но Пушкин в «Борисе Годунове», написанном в 1825 году, сам пришёл к пониманию абсурдных последствий исторических действий, расхождения истории и нравственности, исторических планов и потребностей жизни: в трагедии «народ безмолвствует» не только оценивая путь Годунова к трону, но и сомневаясь в перспективах проектов царя, любого самозванца-спасителя.

Пушкин трезво оценивал и своё влияние на народ, и сознание народа, но, по Битову, он принял органическую позицию существования в саморазвивающейся реальности. Тема отказа художника от вмешательства в историю откорректирована притчей, рассказанной Гёте и воплощённой в поэме «Медный всадник» Пушкина: Петра предостерегали не строить город на месте хляби, и в 1824 году обнаружилась гибельность своеволия. Об этом напишет позднее в поэме «Медный всадник» и Пушкин. Битов

утверждает сознательный выбор Пушкиным позиции мышления о мире взамен социальному созиданию.

Занавес – это и граница между прозрениями гениев и пониманием обычных людей. Вот почему десакрализация Пушкина в книгах Битова и Габриадзе соединяется с иронией по поводу «очеловечивания» поэта. Делая Пушкина понятным, они приближают к Пушкину обычное сознание людей новой эпохи, но приближение к смыслам Пушкина бесконечно, поэтому и собственная версия подвергается иронической коррекции.

ЛИТЕРАТУРА:

Барт 1989: Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М. 1989.

Битов 1993: Битов А. *Вычитание зайца*. М., 1993.

Битов 1999: Битов А. *Предположение жить*. 1836. М., 1999.

Битов 2001: Битов А. *Вычитание зайца. 1825*. Комментарии И. Сурат. М., 2001.

Битов 2002: Битов А. «В лужицах была буря»: *Маня последования* // Ж.: Звезда. №8, 2002.

Битов 2002: Битов А. «*Дайте времени поговорить его языком*» // Ж.: Континент. №N112. 2002.

Битов 2005: Битов А. Трагедия о рыбаке и рыбке. Андрей Битов о кризисах Пушкина, теории относительности и всесоюзной переписи царей // *Российская газета*. 5 апр. 2005.

Битов, Габриадзе 2008: Битов А., Габриадзе Р. *Метаморфоза: Пьесы, статьи, эссе*. СПб., 2008.

Битов 2011: Битов А. «Моя встреча с Резо Габриадзе стала чудесным поворотом судьбы»: Интервью В. Боровиковой // *Новые известия*, июнь 2011. Электронный ресурс: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/belletristika/bitov/interview6.html>.

Габриадзе 1989: Габриадзе Р. *Пушкин за границей*. Вып. I. Пушкин в Испании. Париж, 1989. Электронный ресурс: http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/gabriadze_pushkin_za_granitsej_vyp1_ishpanii_1989_text.pdf.

Пятницкий 1998: Пятницкий В, Доброхотова-Майкова Н. *Весёлые ребята: С илл.* М.: 1998.

Синявский 1992: Абрам Терц / Синявский А. *Собрание сочинений в 2 т.* Т. 1. М., 1992.

Сурат 1994: Сурат И. *Памятник зайцу* // Ж.: Новый мир. 1994. № 10.

Толмашов 2006: Толмашов И. *Игровое начало в романе А. Битова «Вычитание зайца. 1825»* // Ж.: Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации. №71. 2006.

Толмашов 2009: Толмашов И. А.С. *Пушкин в творческом сознании А. Битова*. Автореф. Дисс. канд. филол. наук. Томск, 2009.

Хармс 1988 Хармс Д. *Полёт в небеса: Стихи, проза, драмы, письма*. Л.: 1988. 392-393.

Шеметова 2010: Шеметова Т. *Опыт воскрешения Пушкина в книге А. Битова «Предположение жить. 1836»* // Ж.: Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». №11(54). М. 2010

TIGRAN SIMYAN

Armenia, Yerevan

Yerevan State University

On Discourse Formation of Transnational German Novel in 1920s

(L.Feuchtwanger, A.Döblin, W.Benjamin)

In the following article the process of formation of German transnational novel of the 1920s is traced/observed. By example of critical articles of L.Feuchtwanger, A.Döblin, W.Benjamin, the author demonstrates “the scientification” of German novel with which different layers of the humanities come into “dialogue”.

In the article a special place is given to the reflections of the above-mentioned authors concerning German novel. By the problematics of emerging issues (language, composition, etc.) it becomes obvious that these reflections gain European significance. In the 1920s. German narrow nationalist novel transformed into ideological, intellectual (T.Mann, H.Hesse), “polyphonic” (A.Döblin). In turn, the language of the novel obtained “scientification”, became an instrument of discussion of public, social and political issues in the literary discourse in Germany.

***Key words:** German novel, the transnationalization of the historical novel, scientification of German novel.*

ТИГРАН СИМЯН

Армения, Ереван

Ереванский. гос. университет

К дискурсу транснационального немецкого романа в 1920-х гг.

(Л.Фейхтвангер, Ал.Деблин, В.Беньямин)

Переход от чисто “немецкого” романа к транснациональному (европейскому, глобальному) происходит благодаря “онаучиванию” немецкого романа, когда в жанр немецкого романа начинают проникать прочие дискурсы гуманитарных наук. Такое положение дел требует от критиков-исследователей новых навыков, методов, широких познавательных основ для интерпретации немецкого романа. Подобные критерии перед литературными критиками, исследователями поставили сами немецкие писатели 1920-х гг.

Для описания вышесказанного перехода мы будем опираться только на примеры критических статей Лиона Фейхтвангера, Алфреда Деблина, Вальтера Беньямина, т.к. их высказывания, идеи по этому вопросу создают возможность для наиболее наглядного освещения поставленной проблемы.

Чтобы тексты были “открытыми” в плане интерпретаций, зашифрованная в них аксиология должна быть транснациональной. Эта проблема затрагивается в известной статье Л.Фейхтвангера “Современный роман интернационален”, написанной в 1932 г.* “С тех пор, - пишет автор, - как экономические границы перестали совпадать с языковыми, с тех пор как родиной человека стала не страна, определяемая политическими границами, а вся планета, областная литература, литература только национальная, оказалась в весьма затруднительном положении” (Фейхвангер 1968: 661).

Подобные социально-культурные события дают автору основание утверждать, что роман превратился в международный: “Отечественная литература (Heimatdichtung), только национальная литература (Nationale Dichtung) оказываются в тяжелейшем положении (Feuchtwanger 1984: 424) ...не отвечающее больше жизненным потребностям, такое произведение превратилось в курьез, в музейный экспонат. С изобретением паровоза и самолета политико-экономический национализм стал бессмысленным, а вместе с ним потеряла смысл и только национальная литература” (Фейхвангер 1968: 661). Как видно, он критикует нацистско-национальную литературу. В такой литературе пропагандируется националистическое сознание “мы” (“лишь немногие критики видят в них нечто большее, чем местное явление”) (Фейхвангер 1968: 662). Такой роман не может быть конкурентоспособным транснациональному, европейскому роману, содержать в себе общечеловеческие ценности.

Помимо того, немецкий прозаик особо подчеркивает, что транснационализация стала одной из основных тенденций развития немецкого романа. Вопрос в том, что только материал, рассказывающий об изком понимании “мы”, не может интересовать “их” – читателей других национальностей.

Для выхода из ситуации Фейхтвангер предлагает собственную модель: “современный талантливый романист предпочитает выбирать темой** своего произведения родину, однако смотрит он на нее не только глазами патриота своей страны, но и глазами гражданина мира. Так смотрели на Любек Томас и Генрих Манн, на Лондон - Голсуорси, на Берлин - Деблин, на Средний Запад США - Синклер Льюис” (Фейхвангер 1968:662)***. Как видно, Фейхтвангер

* Суждения Фейхтвангера относятся не только к историческим, но и к социальным романам. Под социальным подразумевается роман, в которой обсуждаются различные общественные проблемы.

** Отметим, что в подлиннике Фейхтвангер использует слово “Gegenstand” (объект) (Feuchtwanger 1984:424).

*** См. об этом более подробно статью Л.Фейхтвангера “Вишневый сад” (Фейхтвангер 1991: 694).

не обсуждает языковую задачу, а из сказанного заключаем, что автор, используя язык как способ выражения, орудие, создает транснациональные ценности.

Транснационализация немецкого романа происходит в 1930-е годы в Германии и за ее пределами (Exil Literatur). Художественную борьбу в исторических романах можно описать в контексте оппозиций международный // национальный, националистический,* рациональный // иррациональный, поскольку множество писателей (Фейхтвангер, Г.Манн), ученых (Т.Адорно, М.Хоркхаймер) (см.: **Horkheimer/Adorno** 1969) воспринимают историю как борьбу ценностных оппозиций: рационального и иррационального, демократического, гуманитарного и национального. Основой подобного восприятия и описания можно считать ситуацию, сложившуюся в Германии – переход от Веймарской Республики к Третьему рейху. После этого исторического перехода в статье-докладе “О смысле и бессмыслице исторического романа”, Л.Фейхтвангер исторический роман четко сформулировал как “оружие” (Waffe) оценки фактов: “я пишу мои исторические романы в защиту разума, направляю их против глупости и насилия, против того явления, которое Маркс называет погружением в безысторичность” (Фейхвангер 1968:674). Для нас ключевыми являются слова “глупость” (Dummheit), “насилие” (Gewalt) (Feuchtwanger 1984:501), которые указывают на нацистский режим.

Г. Манн для обоснования рационального и критики национал-нацистского обращается к французскому материалу. В образе Генриха IV он пытается представить модель рационального политического деятеля, который противопоставляется образу нацистского фюрера, иррационально властвующего в объективной реальности.

В романе Фейхтвангера “Лже-Нерон” задачу рациональный // иррациональный возможно описать в контексте противопоставления Восток // Запад, где Запад выступает в семантическом поле “ненасытного”, а Восток – в поле сдержанного. Автор старается обосновать значимость восточных ценностей, что поможет утверждению на Западе рациональных // иррациональных (нацистских) принципов**.

* Эту оппозицию можно увидеть и в романе Фейхтвангера “Еврейская война” (1932), где проблема индивидуума раскрывается в контексте противопоставления патриотизм // космополитизм.

** Отметим, что эта тема в романе “Лже-Нерон” не нова, т.к. в романе “Еврей Зюсс” (1920-22) автор описывает переход “от действия к бездействию, от активности к созерцанию, от европейского мировоззрения к индусскому от дела к созерцанию, от действий к фантазированию, от европейского к индийскому мировоззрению” (Фейхвангер 1968: 670). Тема созерцания затрагивается и в романе Деблина “Валленштейн” (1922).

Из вышеизложенного можно вывести, что выдающиеся писатели “изгнания” (Л.Фейхтвангер, Г.Манн) критикуют “мы” (национальное) не с точки зрения немецкого транснационального “мы”, а с точки зрения “они” – с “греческого”, “французского” (“Лже-Нерон”, “Генрих IV”)*.

Транснационализация немецкого романа происходит также благодаря “онаучиванию” немецкого романа. Меняется язык повествования - он становится рациональным.

Не случайно, говоря о языке англосаксонской литературы, Фейхтвангер замечает, что “Англосаксонский писатель часто платит за свою объективность крайне неприятной для нас трезвостью. Но зато он достигает ясности, которая ценится сегодня во всем мире. Он вас не надувает, его добросовестность можно проверить в любую минуту” (Фейхтвангер 1968: 639). Иначе говоря, Фейхтвангер говорит о верифицируемости языка („nachprüfbar“) (Feuchtwanger 1984: 181).

Четкость языка, рациональность мышления отображается и в композиции немецкого романа. Фейхтвангер в статье “Ситуация в литературе” (Die Kostellation der Literatur, 1927) пишет, что “писатели и читатели ищут не выражения субъективных чувств, а отражения объекта, чтобы сделать современную жизнь видимой, выраженной в четкой форме” (Feuchtwanger 1984: 424)**. Именно согласно этим критериям, писались в начале 1930-х гг. в Германии романы Деблина, Кестнера, Фаллады, Фейхтвангера.

Научность и точность языка можно увидеть и в романах „Новой деловитости“. Неспроста Альфред Деблин не требует от писателя “мистического таланта”, темных мыслей, а хочет четкости слова. Выходит, что в деблинской концепции главенствует аналитическое мышление, широта кругозора, способность моделирования первичного материала (реальности) во вторичную, т.е. в художественную литературу, во “вторичную моделирующую систему” (Ю.Лотман). Сказанное можно подтвердить идеей, выраженной в статье В. Беньямина “Кризис романа”, по которой “личность рождает роман в своем одиночестве” (Kaes 1983: 387). Общность цитируемых идей свидетельствует, что именно писатель служит исходной точкой для создания романа со всей своей внутренней волнующей интеллектуальной силой.

Однако исходная точка внутренней силы – создание художественного произведения. Не случайно в статье “Кризис романа” Деблин утверждает, что “роман должен стремиться не к философии, а к художественной форме

* Об этой проблеме см. подробнее (Симян 2013: 74-85).

** Заметим, что Д.Затонский справедливо отметил, что эта статья по своей сути уникальный литературный “манифест” немецкой литературы 1920-х годов (См. подробнее: Затонский 1988: 276).

(Kunstform). Цель не улетучивание, а объединение, сочетание” (Döblin 1989: 275). Вышесказанное совпадает отмеченного в статье Т.Манна “Искусство романа” представления с тенденцией, согласно которой в “писателе органически сочетались художник и ученый”, что и сближает искусство с наукой, сочетая одно с другим, чего до этого никто не делал (Т.Манн 1961: 284). Но Деблин предупреждает: в результате синтеза литературы (искусства) и науки должен рождаться не (философский) трактат, а художественное произведение.

В связи с этой задачей привлекательна мысль, прозвучавшая в статье М.Бахтина “К стилистике романа” 1944-45 гг.: “Все жанры сориентированы на миф (последнее целое), роман на философию (и науку)” (Бахтин 1997: 138). Эта высказанная Бахтиным мысль полностью характеризует главную тенденцию немецкого романа 1920-х гг.; “онаучивание” романа, где обсуждаются социально-культурные, политические, философские проблемы. Как видно из приведенных цитат, “онаучивание” и транснационализации немецкого романа происходит не только благодаря точности языка, но в силу критического отношения авторов.

Т.Манн, рассуждая о тенденциях современных немецких жанров, в докладе-статье, написанном в 1939 г., замечает, что “критические элементы” в современных немецких романах являются одним из важнейших компонентов, благодаря которым происходит “смена (от) чистой поэзии” к критике (Т.Манн 1961: 284).

Таким образом, можно заключить, что “онаучивание” немецкого романа происходит благодаря “диалогу” с другими “дискурсивными формациями” (М.Фуко). В процессе такого синтеза меняется план выражения (композиция) и смысла. Обсуждаемые проблемы получают общеевропейское, транснациональное значение. Немецкий роман становится идейным, интеллектуальным (Т.Манн, Г.Гессе), “полифоничным” (А.Деблин). В свою очередь, язык романа “онаучивается”, становится прозрачным орудием обсуждения общественных, социальных, политических проблем в литературном дискурсе Германии. В этом контексте вполне обоснованным и легитимным представляется заключение Т.Манна, осмысляющего роль и место Фр. Кафки в немецкоязычном литературном поле, о том, что “на рубеже двадцатого века и в первой его трети можно и вообще отметить нечто вроде вторжения немецкого романа, с его формальными и духовными особенностями, в сферу общеевропейских интересов” (Т.Манн 1961: 287).

ЛИТЕРАТУРА:

- Бахтин 1997:** Бахтин, М.М. *Собр. сочинений*. Т. 5, М.: „Русские словари“, 1997.
- Затонский 1988:** Затонский, Д. *Художественные ориентиры XX века*. М.: “Советский писатель”, 1988 / [online]: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/zaton/ – 25.07.2014.

Манн 1961: Манн, Т. *Собрание сочинений*, Т. 10. М.: Гос. изд.-во худ. литературы, 1961.

Симян 2013: Симян, Т. К проблеме возникновения “внешней” (Exilliteratur) эмиграции, или поэтика “дистанцированной” критики нацизма в романе Лиона Фейхтвангера “Лже-Нерон” // *Literature in Exile. Emigrants' Fiction (20th century experience)* (Ed. By Prof. Dr. Irma Ratiani). Georgia, Tbilisi: Institute of Literature Press. Volume III, с. 74-85.

Фейхтвангер 1968: Фейхтвангер, Л. *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Том 12, М.: “Художественная литература”, 1968 / [online]: http://lib.ru/INPROZ/FEJHTWANGER/articles.txt_with-big-pictures.html - 15.11.2014.

Фейхтвангер 1991: Фейхтвангер, Л. *Собр. Соч. в шести томах*, Т. 6. Книга первая. М.: “Художественная литература”, 1991.

Döblin 1989: Döblin, A. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1989.

Feuchtwanger 1984: Feuchtwanger, Lion. *Ein Buch nur für meine Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1984.

Horkheimer/Adorno 1969: Horkheimer, M.; Adorno, T. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1969.

Kaes 1983: Kaes, A. *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1983.

ZHANDOS K.SMAGULOV, KALAMKAS KALYBEKOVA

Kazakhstan, Karaganda

The Karaganda State University n.a. academician Ye.A. Buketov

Karaganda State Technical University

Kazakh Literal Study: Problems of Origination, Formation and Development

It is well-known that any science, without having studied comprehensively history of the formation, won't be able to be created and develop completely. As well as other social sciences, history of the Kazakh literary criticism demands research in aspect of problems of origination as certain sphere of science and assessment of merits and demerits at different stages of development.

Task of researchers of the Kazakh literary criticism is to define the periods of origin and formation of the Kazakh literature by means of studying initial awakening of national research thought, its further maturing. It means, that they must investigate a historical way of science and give an assessment of nowadays standpoint; systematize sources of Kazakh sciences about literature; analyze attempts

of the Kazakh educators of the XIX century to develop a literary heritage of ancient monuments. Besides, in connection with becoming an independent country, it is necessary to reconsider science history about national literature.

It is one of the most actual problems of the Kazakh literary criticism, demanding thorough further research.

Key words: Kazakh literary criticism, systematization Kazakh sciences about literature.

Ж.К.СМАГУЛОВ, К.С. КАЛЫБЕКОВА

Казахстан, Караганда

КарГУ, КарГТУ

Казахское литературоведение: проблемы возникновения, формирования и развития

Как и другие общественные науки, история казахского литературоведения требует исследования в аспекте проблем возникновения как отдельной сферы науки и оценки достоинств и недостатков на разных этапах развития. Без этого, как известно, не развивается ни одна из наук. В этой связи необходимо исследовать основные этапы национального литературоведения, то есть изучить истоки зарождения становления и развития, рассмотреть с научной точки зрения творческие и методические проблемы. Ведь наука национальной литературы не сразу возникла со своими терминами, теорией и методикой, как совокупность определенных знаний и средство познания литературных изменений.

Изучение путей развития казахского литературоведения по нескольким основным этапам в зависимости от пробуждения общественного сознания, появления первоначальной научной и теоретической мысли, формирования понятий художественной литературы, сбора литературного наследия, полного формирования с методической точки зрения имеет и практическую, и теоретическую значимость. Первым на эту тему высказался ученый Е.Бсмайылов: «Если ознакомиться с историей казахского литературоведения, то можно заметить, что она прошла два основных этапа. Первый – обучение, освоение идейных творческих принципов. Он охватывает период с начала революции до довоенного времени. Второй – послевоенный период, то есть этап формирования и развития» (Литературное...1961: 35). Таким образом, он делит историю казахского литературоведения на два основных этапа, при этом особо отмечает, что его появлению способствовало требование времени – изучение в учебных

заведениях казахского языка и литературы, в связи с чем появились первые учебники и хрестоматии. Профессор Т.Какишев, учитывая, что при делении на периоды «возникновения» и «формирования», казахская литературная критика и наука литературоведения переплетаясь, развиваются и дополняют друг друга, выделяет три больших периода казахского литературоведения. «В истории критики и науки казахской литературы мы четко видим три этапа. Первый период – этап зарождения критики казахской литературы. Процесс его появления длится до Октябрьского переворота. Второй период – формирование критики казахской литературы, как жанра, и зарождение науки литературоведения. Этот процесс охватывает период с 1917-1937 годы. Третий период – этап развития критики казахской литературы и формирования науки литературоведения (1938-1985 годы)» (Какишев 1994: 3).

Эти три периода истории критики имеют непосредственное отношение к зарождению и формированию науки казахского литературоведения, так как критика литературы исконно выражает свое мнение об истории литературы и литературно-теоретических проблемах. Подтверждением этому служат следующие слова исследователя формирования русского литературоведения П.А.Николаева: «Попытка систематического исторического обзора знаний о литературе первоначально осуществлялась на материале критики» (Возникновение...1975: 7).

Ученые Е.Ысмайылов и Т.Какишев не без основания считают, что казахская наука о литературе берет свое начало с Октябрьского переворота. Основной причиной является то, что основные исследования истории литературы и казахского фольклора нашли отражения в учебниках, в первых монографических исследованиях, в научных статьях 20-30-х годов. Как известно, для зарождения науки о литературе, в первую очередь необходимо формирование литературно-теоретических, научно-исследовательских и критико-эстетических взглядов и мыслей. Это – длительный сложный процесс, требующий определенного промежутка времени. Поскольку, высказанные первые мысли и пояснения, передающие критические взгляды о каком-нибудь произведении или творчестве были преобразованы во мнения и научные термины, подтверждающие, что литература является одним из видов искусства. Превалирующую роль в формировании литературно-теоретических, научно-исследовательских и критико-эстетических взглядов и научных терминов играют сбор научного наследия, их опубликование и освоение. Поэтому говоря о зарождении, формировании науки о литературе каждого народа, необходимо искать ответы на следующие проблемы: когда были впервые высказаны литературно-теоретические и научно-исследовательские взгляды, их систематизация, начало формирования научных терминов, как этот процесс отразился на общественном сознании, каковы были их общественно-социальные предпосылки.

Рассматривая проблему с этой точки зрения, необходимо внести нужные уточнения в вышеизложенные мнения ученых о периодизации истории науки казахского литературоведения. По-нашему мнению, правильнее науку о национальной литературе систематизировать следующим образом.

Первый период – исторические первые истоки науки о казахской литературе, то есть предьстория науки. Он охватывает древнюю литературу и завершается началом двадцатого века. Второй период – зарождение казахской науки о литературе. Он берет начало с 1900 года и завершается в 1940 году. Третий период – этап формирования. Он охвачен 1941-1970 годами.

Если учесть, что ни одна наука, зародившись, не формируется сразу, то наука о литературе, начиная с первых мнений, пояснений, исторических сведений, информации об истории народа, уяснений содержания произведения до процесса зарождения и формирования прошла долгий путь становления. Ученый А.С.Курилов об этом пишет следующее: «Вопрос о том, когда и как возникла и сформировалась литературная наука в той или иной стране очень существенен. Это вопрос об исторических даях национального литературоведения, его самобытных истоках и источниках. Это вопрос о времени и характере его включения в региональный и всемирный литературоведческий прогресс. Это, наконец, вопрос о своеобразии перехода определенного круга знаний и представлений о литературе, свойственных каждому народу, в науку о литературе, когда данная литературоведческая мысль, отставая от национальной по своим представлениям, понятиям и форме выражения, приходит к достижениям и открытиям, которые получают общенаучное признание, становится всеобщим достоянием (Курилов 1982: 2). Значит, эпоху, начинающуюся с древних тюркских письменных памятников и продолжающуюся до Чокана, Абая, Ыбырая можно считать периодом, предшествовавшим зарождению казахского литературоведения. Эпохой его зарождения не без оснований считается начало XX века. Установление Советской власти, доселе развивавшейся по законам естественной эволюции национальной научно-исследовательской мысли, привнесло «пролеткультовские», «вульгарные социологические», марксистско-ленинские теории, тем самым разрушив ее. Это – во-первых. Во-вторых, ученый Т.Какишев с научной точки зрения доказал зарождение критики казахской литературы еще до революции. Если критика является одной из трех отраслей литературоведения, тогда ее нужно рассматривать как зарождение отдельной науки. По-нашему мнению, это бесспорная истина. Значит, научное исследование зарождения, формирования, всестороннего развития национального литературоведения является на сегодняшний день одной из самых актуальных проблем.

Общеизвестно, что ни одна наука, не изучив всесторонне историю своего формирования, не сможет сформироваться полностью и развиваться. Потому что эти исследования помогают освоению достижений этой науки и способствуют дальнейшему развитию. Эта гипотеза имеет к литературоведению прямое отношение. Если наука русского литературоведения достигла больших высот (Академические... 1975), то до сих пор нет ни одного монументального научного труда, посвященного истории формирования казахского литературоведения, кроме монографии «История казахского литературоведения» Ж.К. Смагулова. Хотя, многие из республик СНГ давно уже предприняли безрезультативные попытки исследования истории своего национального литературоведения. Среди них стоит отметить докторскую диссертацию «Наука белорусского литературоведения и критика 20-30-х годов» М.И.Машинского, кандидатские диссертации И.Я.Колчанова «Формирования науки литературоведения Мордвы и критики» и т.д.

Несмотря на то, что у нас, до сих пор, не выпущен в свет ни один специальный труд о методологии литературоведения, ее основные требования, эстетические условия и принципы, касающиеся истории литературы, рассмотрены в некоторых теоретических трудах поверхностно.

О проблемах формирования науки казахского литературоведения, освоении литературного наследия и исследовании несколько слов сказано в многотомнике «История казахской литературы». В связи с тем, что в ней критика литературы как отдельная сфера изложена наряду с путями развития и в качестве обзора, в издании рассмотрены основные характеристики научных трудов лишь 20-30-х годов. Исследования истории литературы и научно-исследовательские мысли тех времен, учебные пособия и хрестоматии, в которых были попытки деления на периоды, следует рассматривать не только как должный толчок, но и как образец, который может быть взят под основу научных исследований.

В научно-исследовательских трудах, опубликованных с 1940 года высказано немало мнений по проблеме, затрагиваемой нами. Среди них можно отметить монографии и научные труды М.Ауэзова, Е.Исмайылова, С.Муканова, М.Габдуллина, М.Каратаева, Б.Кенжебаева, Т.Какишева, С.Кирабаева и других. Эти труды способствовали формированию казахского литературоведения. Среди них проблемы становления казахского литературоведения глубже рассмотрены профессором Т.Какишевым в монографических исследованиях «Путь критики», «История критики казахской литературы».

Если взять за основу мнение академика А.С.Бушмина «Теория литературы и методология науки о литературе должны рассматриваться как два раздела и два аспекта теоретического литературоведения, тесно связанных,

глубоко взаимообусловленных», то можно заметить, что в теоретических трудах выражены научные воззрения о зарождении, становлении науки о литературе. Доказательством этому является монографические труды К.Жумалиева, З.Ахметова, З.Кабдолова, М.Базарбаева, Р.Нургалиева, дополнившие теорию 20-30-х годов рассмотрением с научной точки зрения национального искусства слова (Байтурсынов 1926; Жумалиев 1938; Ысмайылов 1940).

Для исследования истории казахского литературоведения применимы те же методологические направление, что и используются при исследовании других общественных наук. Несмотря на то, что у них разные объекты исследования, методы и способы рассмотрения с научной точки зрения определенных периодов одного общества могут совпадать. Наряду с этим следует принять во внимание последние попытки русских литературоведов по рассмотрению по-новому марксистско-ленинских теорий об истории литературы.

При изучении формирования казахского литературоведения можно руководствоваться трудами и других ученых – Р.Бердыбаева, А.Нарымбетова, М.Мырзахметова, Д.Ыскакулы, М.Сыздыкова, в которых даются важные сведения об истории литературы и на основании пересмотреть оценку тем или иным проблемам.

Задача исследователей науки казахского литературоведения с помощью изучения первоначального пробуждения национальной научно-исследовательской мысли, его дальнейшего созревания определить периоды зарождения и формирования казахской литературы, иначе необходимо исследовать исторический путь науки и дать оценку с точки зрения сегодняшних дней. Кроме того, в связи с обретением независимости необходимо заново пересмотреть историю науки о национальной литературе. Для этого нужно изучить следующие основные актуальные проблемы:

- определение истоков национальной критико-эстетической, литературно-теоретической, литературно-исторической мысли;

- уточнение первых попыток процесса освоения литературного наследия;
- рассмотрение освоения и использования методологических направлений и теорий мирового литературоведения;

- на примере изучения литературного наследия показать формирование казахской фольклористики; анализ поисков создания научной истории литературы и деления на периоды;

- определение в направлении теории литературы основных национально-познавательных характеристик;

- раскрытие неправильных теорий и взглядов, обосновавшихся в национальной научно-исследовательской мысли;

оценить по-новому достоинства и недостатки марксистско-ленинских методологий о зарождении и развитии казахского литературоведения;

раскрыть значения трудов, которые были изъяты из научного оборота, поскольку были направлены в защиту национального литературоведения.

Эти проблемы с научной точки зрения до сих пор полностью не рассмотрены. По этой причине история казахского литературоведения делится на различные периоды и характеристики определенных периодов не рассмотрены в единой системе. Необходимо учитывая особенности зарождения национальной научно-исследовательской мысли, предложить наиболее верную обоснованную периодизацию зарождения, формирования национального литературоведения; систематизировать истоки казахского науки о литературе; проанализировать попытки казахских просветителей XIX века освоения литературного наследия древних памятников. Это одна из актуальнейших проблем казахского литературоведения, требующей основательного исследования в дальнейшем.

ЛИТЕРАТУРА:

Академические... 1975: *Академические школы в русском литературоведении.* М.: Наука, 1975.

Байтурсынов 1926: Байтурсынов А. *Теория литературы.* Ташкент: 1926.

Возникновение...1975: *Возникновение русской науки о литературе.* М.: Наука, 1975.

Жумалиев 1938: Жумалиев К. *Теория литературы.* Алматы, 1938.

Какишев 1994: Какишев Т. *История казахской литературной критики.* А.: Санат, 1994.

Курилов 1982: Курилов А.С. *Формирование русского литературоведения как науки.* Автореферат док.фил. наук. М.: 1982.

Литературное...1961: *Литературное наследие и его исследование.* Алма-Ата: Наука, 1961.

Ысмайылов 1940: Ысмайылов Е. *Проблемы теории литературы.* Алматы, 1940.

ZHANNA TOLYSBAYEVA

Kazakhstan, Aktau

Caspian State University of Technology and engineering named after Sh. Yessenov

Body in the Space of Contemporary Gender Text

The functionality of the body categories and categories of corporality became more diverse in the contemporary gender texts. A body exists as the substance, which assumes information from the surrounding peace, and at the same

time a body contains absolutely infernal concept of soul. The contemporary authors realize this function of body as predestination to bordering of existence. A body as a physiological subject lives absolutely private and secret life, separate from the society life...

Kew word: *body, private, public.*

ЖАННА ТОЛЫСБАЕВА

Казахстан, Актау

*Каспийский государственный университет технологии и инжиниринга
им. Ш.Есенова*

Тело в пространстве современного гендерного текста

если тело не является *вещью*, оно является ситуацией:
оно предопределяет наш подступ к миру
и задает направленность нашим проектам
(С.де Бовуар 1997:28)

Тело – самый постоянный и акцентированный субъект и объект гендерного художественного текста. Современное литературоведение достаточно единодушно семиотизировало язык тела и предложило множество методов исследования художественного текста, центрированных на феномене Тела. В формировании, развитии, выравнивании гендерных отношений Тело, язык Тела играют первостепенную роль. И это тем более интересно, если изучить категорию Тела в литературных текстах, созданных авторами-женщинами. В гендерной прозе Казахстана за последнее десятилетие появилось немало имен интересных авторов. Предлагаем провести некоторые наблюдения над текстами Л.Калаус, Р.Байгужаевой, С.Назаровой, Ф.Кензины, А.Кемельбаевой, У. Тажикен, В. Савельевой, Ж.Кусаиновой.

Анализ показал, что, в первую очередь, Тело в женской прозе связано с представлением об идеале и/или несовершенстве. Удивительно, что на первый план выходит именно эта антиномия, а не, например, женское – мужское, красивое и безобразное, больное – здоровое, детское – взрослое и т.д. Объектом измерения идеального Тела героини современной гендерной прозы, в основном, единодушно избирают Чужое тело, чаще всего мужское. Так идеальный мужчина, с точки зрения главной героини рассказа Р.Байгужаевой «Рита-ханум», «...непременно должен быть высоким. Если уж касаться подробностей, то он должен еще обладать презентабельной внешностью, а также уметь одеваться» (Байгужаева 2011). Стоит ли

говорить о том, что мужчины своей мечты Рита не встретила, поскольку каждое знакомство, приводящее к необходимости “разгерметизации” идеального Тела, приводило к разочарованию. За “колоритными экземплярами” отечественных и импортных мужчин всегда вставало некое моральное уродство.

По всей видимости, печальный опыт разочарования в поиске Идеального Мужского Тела вызвал иную крайность отношения к Телу: другая половина литературных героинь начала игнорировать этот внешний фактор, но при обязательном условии наличия фактора материальной состоятельности мужчины. Так, героини феминистских повестей Л.Калаус находят таких мужчин, которых любить сложно:

«...С виду Михаил Андреевич Рыбаков /герой феминистской повести «Женихи»/, как отмечали все лизины знакомые, был лучист и светел: озорная лысина в золотистом пушке, кабаньи глазки с искрой, жемчужные зубы в зарослях шкиперской бороды. Нрав же имел злобный, ревнивый и подозрительный, на расправу был скор, на руку – тяжёл. Тем не менее Лиза считала, что удачно пристроилась – просто надо еще пару-тройку лет потерпеть, а там и свадьба не за горами» (Калаус 2013b);

«...Инга Бестужева /героиня феминистской повести «Буря в стакане воды»/ спуталась с единственным парнем в группе исключительно по материальным соображениям. Потомственный алкоголик, двоечник, бабник и негодяй, Леонид обладал двухкомнатной квартирой на окраине и к тому же удачно торговал ворованным с кондитерской фабрики коньяком...» (Калаус 2013a).

Героиня рассказа С.Назаровой «Люблю женатых» в своей “гендерной охоте” за красивыми мужскими особями просто вы(рас?)членяет их отдельные части тела, таким образом не просто превращая мужчину в “экземпляр”, но лишая его простейшего физического Тела:

«... Чем сложнее экземпляр, тем интереснее. Я могу пройти мимо, изячно виляя бёдрами – слабые особи и так попадают. Плюс аромат. А если я ещё и глазками! Ну, и что дальше делать с ними, с попавшимися? Весь вечер будут мялмить что-то невразумительное. Они меня боятся, такие, зашпиготизированные! Оставляю в коллекции, только если внешность отпадная. Или красивые глаза. Или мускулы. Или ещё чего выдающегося...» (Назарова 2012).

Что касается тела женского, ни одно существующее в современной гендерной прозе описание тела неидеально. Не акцентирует ли этот факт нелюбовь женщины к себе? Вот автопортрет главной героини в феминистской повести Л.Калаус «Путь женщины»:

«...Из туалетного зеркала на неё глянуло усталое лицо тридцатилетней деловой женщины, неуловимо напоминающее заварочный чайник. Длинный,

какой-то волнистый нос заканчивался неожиданной курносинкой, слишком широкий мужской лоб прикрыт чёлкой, узкие губы скорректированы карандашом, толстые щёки отретушированы румянами. Особенно раздражали Тату мешки под глазами, которые держались уже третьи сутки...» (Калаус 2010с).

Даже в так называемых идеальных портретах героинь сквозит авторская ирония, как, например, при описании фотопортретов Аделаиды – героини повести Л.Калаус «Темные паруса»:

«...Аделаида действительно в молодости была ого-го. Вот она (химзавивка барашком, шарфик в белый горошек, сапоги-чулки, треугольный воротник кожаного пальто, пластиковая сумка “АВВА”) в обнимку с эффектным брюнетом (бакенбарды, очки а-ля Джон Леннон, брюки-клеш, трубка) — на фоне катка “Медео” и трех задумчивых березок. Вот она (длинный белый хайр, резной мундштучок с сигареткой, свитер моряцкой вязки, на шее — макраме, на веках — длинные стрелы Амура) полулежит в кресле, спустив изящные ножки с подлокотника, а мужик (длинный белый хайр, бритый подбородок, беломорина в углу рта, ковбойка и рваные джинсы) сидит по-турецки рядом, зажав в руке чехословацкий стакан из серии “Первые автомобили”» (Калаус 2010d).

Фотография очень удачно запечатлевает пустотелые фигуры в сопровождении таких же “информативных” вещных образов. Здесь Тело выполняет лишь манекенную роль, поскольку маркером эпохальных меняющихся стилей является одежда и вещи, сопровождающие Тело.

В казахской культуре демонстрация Тела всегда считалась знаком крайней невоспитанности, некорректности человека. И потому абсолютно все ситуации женской жизни были обречены на сокрытие Тела и его потребностей. В современном мире это табу также переживает период перерождения. Наибольший объем информации о сломе гендерного менталитета считывается с казахоязычной женской прозы. В частности, с текстов Айгуль Кемельбаевой.

Айгуль Кемельбаева печатается с 1980-х годов. Первым произведением, принесшим 16-летней девочке необыкновенный успех, стала лирико-фантастическая повесть «Конырказ» (Кемельбаева 2002). Именно в этом тексте впервые была поднята гендерно очерченная проблема частного и публичного. И неслучайно автор, декларируя абсолютную незащищенность женщины-казашки в ее приватной жизни, объектом своего, авторского, и обывательского интереса делает Тело героини и ее дочери. В советские 1980-е тема внебрачной беременности сама по себе была скандальной и новой. Но даже по прошествии времени (сколько уже появилось подобных сюжетов в мировой женской литературе)

место этого произведения в истории казахской гендерной литературы не уступает позиции...

Повесть очень печальна, т.к. здесь как приговор звучит мысль об обреченности человека с его внутренней жизнью на понимание. Чем ярче внутренний мир, тем больше пропасть, отделяющая от всех... Для казашки родить без мужа (то есть 9 месяцев прятать свое Тело от чужих глаз) и затем самостоятельно воспитывать (и опять же укрывать от злого взгляда и слова своего неординарного ребенка: девочку с горбом, девочку с крыльями, девочку-лебедя) равносильно каждодневному противостоянию открытому миру. Тело женщины и ее ребенка становится символом легко уязвимого внутреннего мира человека. Ребенок, зародившийся в чреве женщины, – символ реализованной мечты. Символ бунтарского нежелания подчиняться общим правилам обезличенно-общинной жизни. Сокрытые до поры до времени от посторонних глаз крылья девочки (все думают, что это горб), однажды видят все. Бунт девочки-птицы, осознавшей свою надчеловеческую сущность и улетевшей вместе с лебедями, есть не что иное, как романтический отказ от униженного подчинения всеобщим правилам. Это мечта ее матери, главной героини повести. Правда, последняя, раненная чувством вины перед сообществом за когда-то совершенный грех, остается жить там же и в дальнейшем принимает всеобщие правила. Но ее дальнейшая жизнь лишена радости, хотя внешне живет она не хуже других: вышла замуж, родила еще одного, уже нормального по земным меркам ребенка.

Тело, обладая различными физиологическими свойствами, является некоей субстанцией, принимающей информацию из окружающего мира, и в то же время вмещающей абсолютно инфернальное понятие Души. Все чаще и чаще современные авторы осознают эту функцию Тела как его обреченность на пограничность существования: тело, выполняя функцию общего физиологического означаящего, изнутри абсолютно приватно и потаенно живет собственной, отдельной от общества жизнью... И проникнуть в тайное тайных такого Тела никто не в состоянии, даже его хозяин.

Проблема отчуждения женщины от своего Я, своего тела, от своей любви интересно проявляется через тематику роддома, беременности и связанной с этим ситуацией пересмотра отношений с мужчиной. Такие сюжеты появляются в рассказах Раушан Байгужаевой «Рита-ханум» (Байгужаева 2011), в повести Лилии Калаус «Темные паруса».

Достаточно трафаретным стал сюжет встречи женщины с ее душой, воплощенной в теле знакомой незнакомки. На этом строятся сюжеты рассказов С.Усенбековой «Зеркало», Адель Амировой «Пение дрозда».

В творчестве другой казахстанской писательницы проблема осознания феномена Тела рассматривается в контексте состоявшихся (или несостоявшихся?) супружеских отношений. Интересно, что повествование в рассказе Ферузы Кензиной «Где ты, жизнь?», основанный на сюжете единомоментного понимания невозможности абсолютной душевной гармонии и слиянности в семье, ведется от имени главного героя-мужчины. На каждом этапе повествования автор убеждает в правоте жизненных ценностей мужчины. И этот факт является знаковым для казахстанской гендерной прозы, его можно рассмотреть как первую попытку выравнивания гендерного дисбаланса.

Вступая во взаимоотношения с женой, Виталий испытывает одиночество и чувство порабощенности. Он становится средством для удовлетворения прихотей и пожеланий супруги. И как это ни парадоксально, но он и сам эксплуатирует жену: *«...Он сам не понимал, почему присутствие жены тяготит его, ведь она все-таки готовит обеды и ужины, хотя в основном обеды, а ужинают остатками от обеда плюс то да се, ведь она наводит в доме чистоту и порядок, а он только помогает, и то неохотно, стараясь отлытнить при первой возможности. Но когда жена дома, он ничего не может делать с удовольствием, он скован и раздражен, ему нигде не уютно...»* (Кензина 2011). Он пользуется ею созданным вещным миром, не входя во внутренний мир супруги. Ни разу на протяжении рассказа мы не увидели того, чтобы муж попытался узнать что-то новое о своей жене. И наоборот, жена его тоже считает мужа известным и изученным. Само обращение супруги с мужем похоже на обращение с умственно недоразвитым ребенком. Оба проходят мимо друг друга с абсолютным равнодушием. В итоге оба обижены друг на друга за потребительское отношение друг к другу.

Обозначая проблему соотношения частного и публичного, Ф.Кензина разводит понятия драматического одиночества и созидательной уединенности. Если природа одиночества носит в большей степени социальный характер, то уединенность тяготеет к сфере духовного. В одиночестве человек находится вне своего центра, в уединенности он центрирован и укоренен: *«Виталий вдруг пронзительно ощутил себя, свое «я», у этого «я» не было лица, не было тела, не было имени, только одно «я», бездонное и необъяснимое; это «я» вбирает в себя всего тебя, и не остается ничего, только это «я»* (Кензина 2011).

Автор акцентирует внимание читателя на том, что ни публичность благообразности (со стороны все, как у добрых людей: дочь, внук, пенсия, социальный статус), ни автоматизм и привычка супружеской жизни не спасают уже взрослых героев рассказа (и Виктор, от лица которого ведется повествование, и его жена – пенсионеры) от осознания того, что что-то

происходит не так, как хотелось бы, что внутренняя полнота и гармония жизни давно и навсегда покинули этот дом... Категории Тела и телесного в данном конфликте выполняют роль фантомного маркера, долженствующего, но не могущего разделить сферу потаенно-личной и публичной жизни.

Информативен образ Тела в книге стихов известного казахстанского литературоведа Веры Савельевой «Четыре» (Савельева 2007). В ее стихах Телу отведена роль многогранного поэтического образа (я бы уточнила – очень женского образа). Тело возведено в ранг метафоры возраста, настроения, здоровья:

*...Тень моя
...видит, что тело, как время, ушло...
(Савельева 2007:127)*

Лирическая героиня ее стихов, очень по-женски ревностно уловив чужой женский взгляд на своё тело, творит из этой ситуации великолепный образ, разводящий Тело и Душу:

*...Дорога стала
Труднее душе. В теле
Нелепой соседкой смотрит со стороны,
Как осыпается с ветки снег
На рукав, вдоль спины, как
Разъезжаются ноги, не попадает каблук
В нужный квадратик дороги
(Савельева 2007:54)*

Душа – образ-противопоставление физически осязаемому Телу, _ более чем реальная субстанция в художественном мире В.Савельевой. В минуты гармонии она ощущается как собственное послушное тело, но чаще всего как другое «я» – капризное, ускользающее от понимания, требующее повышенного внимания. Одним словом, как ещё одна женская ипостась:

*...Опять придумать всё, и кончиком ножа
Вдруг раскарабать шов, где прячется душа
(Савельева 2007:83).*

Необыкновенно трогательно, детски-наивно выглядит героиня, когда в стихах встречаются конкретно-материальный образ окна и внепространственная-надвременная Душа. Последней автор часто подменяет категорию Тела:

*И прячется душа
За краем занавески... (Савельева 2007:10)*

...выпрыгнуть хочет душа
В щелку окна, что чуть-чуть приоткрыто...
(Савельева 2007:75).

Как видим, современная женская проза и поэзия Казахстана отмечает отчуждение Тела от потребностей духовных почти в каждом тексте. И вот что интересно. Та самая свитость Тела и Души, на которую указывали критики в свое время как на слабое место женской прозы, становится источником новых образов, новых сюжетов, мотивов, ощущений в текстах авторов-современниц. Значение образа Тела в текстах современных авторов содержит значительный объем информации о процессах, происходящих в гендерном сознании современниц и современников. В казахской культуре демонстрация Тела всегда считалась знаком крайней невоспитанности, некорректности человека. И потому абсолютно все ситуации женской жизни были обречены на сокрытие Тела и его потребностей. В современном мире это табу переживает период перерождения. И формы акцентирования внимания на образе Тела являются не только источником обновления художественности, но способом информирования о ментальных процессах, имеющих место в современной действительности.

ЛИТЕРАТУРА:

Байгужаева 2011: Байгужаева Р. *Рита-ханум. Рассказ*. [online]: <http://zhurnal-prostor.kz/index.php?id=424>

Калаус 2013а: Калаус Л. *Буря в стакане воды. Феминистская повесть*. [online]: <http://www.proza.ru/2013/05/27/859>

Калаус 2013b: Калаус Л. *Женихи. Феминистская повесть*. [online]: <http://www.proza.ru/2013/06/04/586>

Калаус 2013с: Калаус Л. *Путь женщины. Феминистская повесть* [online]: <http://www.proza.ru/2013/05/22/660>

Калаус 2013d: Калаус Л. *Темные паруса. Повесть в 9 картинах*. [online]: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/4/ka3.html>

Кемельбаева 2002: Кемельбаева А. *Конырказ. Аманат. №3. 2002.*

Кензина 2011: Кензина Ф. *Где ты, жизнь?* [online]: <http://zhurnal-prostor.kz/index.php?id=538>

Назарова 2012: Назарова С. *Рассказы*. [online]: http://lit-almaty.kz/index.php?Itemid=100&catid=63:2012-09-25-09-26-15&id=354:2012-09-25-10-24-40&option=com_content&view=article

Савельева 2007: Савельева В. *Четыре. Стихи*. Алматы, 2007.

Симона де Бовуар 1997: Симона де Бовуар. *Этика подлинного существования*. М., 1997.

MANANA KADJAIA

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Attitude of Giorgi Tsereteli to Some Representatives of Foreign Literature

Giorgi Tsereteli is one of the great representatives of Georgian literature of the 19th century. He belongs to the group of Georgian patriots who appeared in the arena in the 1860s and changed fundamentally the Georgian public and literary life.

Giorgi Tsereteli noticed similarities between aesthetic views of Chernishevski and Lessing. The author of Traveler's Books preaches Chernishevski's ideas with the help of Lessing. The similarity of these two great thinkers is obvious.

Key words: Giorgi Tsereteli, philosophic views, aesthetic.

მანანა ქაჯაია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

გიორგი წერეთლის მიმართება საზღვარგარეთული ლიტერატურის ცალკეული წარმომადგენლებისადმი

გიორგი წერეთელი XIX საუკუნის ქართული მწერლობის ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელია. იგი ქართველ მამულიშვილთა იმ ჯგუფს ეკუთვნის, რომლებიც 60-იან წლებში გამოვიდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე და ქართული საზოგადოებრივი და ლიტერატურული ცხოვრება ძირეულად შეცვალეს. მწერალი უშუალო მონაწილეობას იღებდა იმდროინდელი ყველა მნიშვნელოვანი, საჭირობოტო პრობლემის დასმასა და გადაწყვეტაში. იგი თვლის, რომ მწერლობა უნდა ემსახურებოდეს ხალხს, იყოს მისი ცხოვრების განახლებისათვის.

გ. წერეთლის ფილოსოფიური შეხედულება, ესთეტიკური იდეალი, დემოკრატიული მისწრაფებანი, დაულალავი შრომა, მსხვილი მხატვრული სიტყვა ემსახურებოდა საქართველოს აღორძინებისა და ეროვნული თავისუფლების უზრუნველყოფის საქმე.

საგულისხმოა გ. წერეთლის მიმართება საზღვარგარეთული ლიტერატურის ცალკეული წარმომადგენლებისადმი. გ. წერეთლის ლიტერატურული შეხედულებათა შემუშავებაში დიდი როლი ითამაშა ევროპული განმანათლებლის, კერძოდ, ლესინგის ესთეტიკურმა მოძ-

ღვრებამ. როგორც ცნობილია, გამოჩენილი გერმანელი მოაზროვნე, ილაშქრებს რა კლასიციზმის წინააღმდეგ, თავის უმთავრეს შრომებში „ლაკოონი“ (1766 წ.) და „ჰამბურგის დრამატურგია“ (1769 წ.) მიზნად ისახავს რეალისტური თეორიის დასაბუთებას. გ. წერეთელი მაღალ შეფასებას აძლევდა მის შრომებს, განსაკუთრებით „ლაკოონს“, რომელსაც ხელოვნების სფეროში ღირებულებათა საზომად თვლიდა (რევიზილი 1969: 120).

გ. წერეთელი დანვრილებით საუბრობს ესთეტიკური აზროვნებისა და საკუთრივ მშობლიური ლიტერატურის წინაშე „ლაკოონის“ ავტორის დამსახურებაზე, გოეთესა და შილერის მოღვაწეობისათვის ვარგისი იდეური ნიადაგის შემზადებაზე, მაგრამ, ამასთანავე აღიარებს იმასაც, რომ დიდი გერმანული განმანათლებლის ნააზრევი და ნამოღვაწარი თავისთავად ვერ გამოიღებდა შედეგად გოეთესა და შილერის მემკვიდრეობას.

ქართველი მეცნიერის სიტყვით, დრამატული თხზულებების შესაქმნელად საკმარისი არაა მხოლოდ „ხელოვნური ნიჭის ქონება“, ამ ნიჭს სჭირდება თავისებური კანონების ცოდნა. „ეს კანონები პირველად მოიგონეს ძველ საბერძნეთში და შემდეგ იგი განვითარდა შექსპირის მიერ, ხოლო უმწვერვალეს განვითარებამდის მიაღწია ლესინგის წყალობით მეთვრამეტე და მეცხრამეტე საუკუნეებში ევროპის ცხოვრების ნიადაგზე“ („კვალი“, 1897, 47).

ლესინგის ერთ-ერთ დიდ დამსახურებად გ. წერეთელს მართებულად მიაჩნდა ბრძოლა კლასიციზმის დოგმებისაგან ხელოვნების განთავისუფლებისათვის. „მეთვრამეტე საუკუნეში ევროპის განათლებულმა ეროვნებამ ახალი, ფრიად ნაყოფიერი გზა გაიკვლია ხელოვნებაში...

ცნობიერს კაცობრიობას აღარ კმაყოფილებდა ძველი სიბრძნე და უნდოდა სივრცე მოსაზრებისა გამოეყვანა ძველის ვიწრო სიბრძნის დარჯაკიდან, მაგრამ ამის მოსახდენად იგი საჭიროებდა ისეთ გენიოსს, რომ იმის ბაგიდან წამომსკდარიყო უფრო ძლიერი, უფრო გონიერი წყარო ესთეტიკური მეცნიერებისა, ბუნებისა და ცხოვრების ვითარების შესწავლისა“ „და მართლაც, — განაგრძობს გიორგი წერეთელი, — ამ დროს წამოყო თავი გერმანიაში ერთმა საკვირველმა გენიოსმა. მან შემოიტანა ახალი ფილოსოფიური აზრი ხელობნების ვითარების შესახებ და ამით შესხნა დაძველებული სიბრძნის ბორკილი ახალს კაცობრიობის ჭკუა-გონებას“. ეს გენიოსი იყო ლესინგი, რომელმაც უარყო რა ძველი, კლასიციზტური დოგმები „ინინასწარმეტყველა“ ახალი შუქი განათლების და შეიქმნა მეცნიერების და ახალი მოქალაქეობის მეთაურად გერმანიაში“. მეტიც ლესინგის „ესთეტიურმა თეორიამ მთელს ევროპის ეროვნებას მოჰფინა ახალი ნათელი...“ („კვალი“, 1893, № 50).

გ. წერეთელმა მსგავსება დაინახა ჩერნიშევსკისა და ლესინგის ესთეტიკურ შეხედულებათა შორის. იმ დროს დიდი რუსი რევოლუციონურ-დემოკრატიის დასახელება გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული, ამიტომაც ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ „ჩერნიშევსკის იდეებს „მგზავრის წიგნების ავტორი“ ლესინგის მეშვეობით ქადაგებს“ (ნიკოლაძე 1963: 393).

გ. წერეთელი ამბობს: „მან (ლესინგმა — მ.ქ.) ამცნო ახალ კაცობრიობას, რომ საგანი ცხოვრებისა არის მისწრაფება მშვენიერებისადმი, იმისთვის, რომ მშვენიერებაში გამოსჭვერს სიცოცხლე, რომელიც მხოლოდ ასულდგმულებს და ამოქმედებს ყოველს არსებას. ხოლო საგანი ხელოვნებისა ამ მშვენიერების აღმოხატვაა. ამის გამო ხელოვნება იმდენად მაღლა დგას, რამდენადაც იგი დაახლოებულია ცხოვრების მშვენიერებასთან; იგი იმდენად აკეთილშობილებს, აუბინობს და აღამალლებს თვითიულს კაცს, რამდენადაც უფრო განიტაცებს მას მშვენიერებისადმი. თვით მშვენიერება კი იმდენად აღმოიხატება ხელოვნებაში, რამდენადაც იგი ეცდება წამოაყენოს კაცის თვალნინ ცხოვრების სინამდვილე. თანახმად ასეთის მცნებისა, ლესინგი ქადაგებდა, რომ ყოველს სცენურს წარმოდგენაში უნდა ვეძებდეთო ნამდვილს ცხოვრების სურათს თავის სიკეთით და ნაკლულეფანებითო და როდესაც სახიობა ამ ზომამდე მიაღწევს სცენურს წარმოდგენებში, აი, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სახიობამ გამოგვაცდევინა ესთეტიკური სიამოვნება ცხოვრების მშვენიერებისა“ (წერეთელი 1955: 126-127).

აქ ნათლად ჩანს ამ ორი დიდი მოაზროვნის ნათესაური კავშირი.

გ. წერეთელი განსაკუთრებით გულმოდგინებით იკვლევდა ჰერმან ზუდერმანის შემოქმედებას. 1895 წლის ჟურნალ „კვალის“ მეშვიდე ნომერში მაზაკვალის ფსევდონიმით იბეჭდება გ. წერეთლის სტატია „ჩვენი სახეობა“, რომელიც ეძღვნება გერმანელი მწერლის პიესას „სამშობლო“.

გ. წერეთელს მშვენივრად ესმოდა ლიტერატურის როლი და დანიშნულება საზოგადოებრივი ცხოვრების შეცნობა-გაგების საქმეში.

გ. წერეთლის აზრით, ჭეშმარიტი მწერალი ვალდებულია კვალდაკვალ მიჰყვეს ცხოვრებას, პასუხი გასცეს მის მიერ დასმულ კითხვებს. მისი აზრით, ცხოვრება მუდამ მოძრაობასა და ცვალებადობაშია, ცხოვრების ასეთ დუღილში იბადება ნამდვილი მწერალი.

დამოწმებანი:

ნიკოლაძე 1963: ნიკოლაძე ნ. *თხზულებანი*. ტ. 1. თბ.: 1963.

რევიშვილი 1969: რევიშვილი შ. *ქართულ-გერმანულ ლიტერატურული ურთიერთობიდან*. თბ.: 1969.

წერეთელი 1955: წერეთელი გ. *დრამა 5 მოქმედებად შილერისა*. // გ. წერეთელი თეატრის შესახებ. შ. სალუქვაძის რედაქციით. თბ.: 1955.

YAROSLAVA SHEKERA

Ukraine, Kiev

Kiev National Taras Shevchenko University

Chinese Poet Lu Yu and Medieval Alchemy: Modern Comprehending of Life and Works

The article deals with the specifics of Taoist alchemy in Sung period (960–1279), as well as its influence on the life and work of Lu You. It has been accented on the Taoist doctrine of the “rearing of life” (*yangsheng*) in his life practice; a number of poems for the presence of Taoist motifs and images have been analyzed. Using etymological analysis of key ideograms in the concerned poems, the connection between main ideas of these ideograms and their symbolic meaning has been traced. The thesis about introducing the profound additional meaning into figurative texture of a literary work, mainly poetic, – considering the hieroglyphic system of Chinese language – has been argued; in fact, there is no doubt that creation of the visual image (by words of E. Pound) played a leading role in formation of Chinese culture.

Key words: Lu You, Taoist alchemy, “rearing of life”, shi poetry, etymological analysis.

Я.В. ШЕКЕРА

Украина, Киев

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Китайский поэт Лу Ю и средневековая алхимия: современное осмысление жизни и творчества

В раннем средневековье в Поднебесной начала активно развиваться внутренняя алхимия даосов – в противовес внешней лабораторной алхимии (приготовление пилюли бессмертия) – как глубинный путь к самосовершенствованию. Во времена Тан и Сун (VII–XIII вв.) духовная жизнь китайской интеллигенции была обозначена влиянием внутренней алхимии с ее самыми разнообразными методами: работа с внешней энергией *ци*^{*}, возвращение внутренней *ци*, согласование сил *инь* (阴) и *ян*

*Ци (气) – единая духовно материальная субстанция мира (пневма), часть которой содержится в каждом человеке, и все зависит от ее присутствия в теле: «когда пневма терпит ущерб, а желания торжествуют, тогда энергетическая одухотворенность (цин-

(阳), работа с энергетическими каналами (经络) и т.д. Жизнь даосского адепта, стремящегося к *Дао*, основывалась на пяти принципах: «заложение основ и очищение (совершенствование) себя» (筑基炼己), «очищение *цзин** и превращение ее в *ци*» (炼精化气), «очищение *ци* и превращение ее в дух *шэнь***» (炼气化神), «очищение *шэнь* и возвращение в пустоту» (炼神还虚), «очищение пустоты и воссоединение с *Дао*» (炼虚合道) (田诚阳 Тянь Чэн-ян). Выдающийся востоковед Е.А. Торчинов считает, что внутренняя алхимия расцвела в XI–XII вв. и легла в основу практики лидирующей вплоть до настоящего времени даосской школы Совершенной Истины (全真道) (Торчинов 2007: 100). По словам Ляо Си-тая, «после прихода Сунов внутренняя алхимия сменила внешнюю и стала популярной среди масс. Особенно после того, как Чжан Бо-дуань*** из Северной Сун раскрыл свое понимание *Дао* в трактате «Осознание Истинного» («悟真篇», 1075 г.), внутренняя алхимия пережила особый расцвет и стала ядром учения о совершенствовании и бессмертии при Сун и Мин» (聊希泰 /Ляо Си-тай/ 1990: 136). Интеллигенция также изменила свое отношение к даосизму: если раньше ученые люди свято верили в пилюли бессмертия, то теперь они верили во «взрачивание / вскармливание жизни» (养生 *яньшэнь*), являющееся центральной концепцией внутренней алхимии. «Книга Желтого дворика» («黄庭经», классический трактат по внутренней алхимии и визуализации духов; восходит к устной традиции династии Хань; далее – «Книга»), в которой содержатся идеи Чжуанцзы, Конфуция и Будды, а также подробные сведения и способы самосовершенствования, стала для сунской интеллигенции одним из главных классических трактатов.

Обращение к внутренней алхимии и ощущение ее «вкуса» китайскими даосами обусловлено также следующей динамикой: сталкиваясь с неудачами при попытках изобрести эликсир бессмертия химическим путем, танские и сунские интеллигенты (а множество поэтов занимались изготовлением пилюль бессмертия, о чем свидетельствуют их стихотворения) обращались к традиционному китайскому средству – вину, дабы обрести временное

шэнь) отделяется от тела» (Гэ Хун 2004). У Гэ Хуна (葛洪, 284–363) термин *цзин-шэнь* в макрокосмическом аспекте приближается по значению к понятию «мировая душа» (*anima mundi*; *psyche*) средиземноморской философской традиции (Торчинов 2007: 267).

* Цзин (精) – субстанция, из которой рождается человек; «основная энергия» (имеет важное значение для осуществления всех функций тела).

** Дух шэнь (神) – чистая духовная энергия, образованная в человеке его «разумной» душой хунь (魂); духовное начало индивидуума (в отличие от навья гуй, 鬼, образованного «животной душой» по, 魄).

*** Чжан Бо-дуань (张伯端, 987–1082) – ученый-даосист, медик, правовед, знаток стратегии, астрономии и географии Северной Сун. Школа Совершенной Истины признала его своим первым патриархом.

облегчение от бремени мирской жизни и на короткий момент приобщиться к великому *Дао*. Затем естественно приходило осознание того, что истинное совершенствование (а желанное долголетие, безусловно, тесно связано с ним) невозможно без внутренней работы, – и интеллигенты обращались к данной сфере.

Расцвет внутренней алхимии в эпохи Тан и Сун сопровождался как отдельными случаями передачи даосской мудрости и специальных техник от наставника к ученикам, так и целыми школами (направлениями). Ведущей была Южная школа внутренней алхимии (金丹派南宗), возникшая в Цзяннани; она также имела название Южная школа Цзы-ян (紫阳派南宗) – по имени Чжан Бо-дуаня, которого величали Стовершенный Цзы-ян (紫阳真人). Считается, что Южная школа внутренней алхимии возникла в 20-х гг. XIII в. (詹石窗 /Чжань Ши-чуан/ 2001: 43). Это ответвление существовало и во времена Северной Сун, но было довольно тайным, скрытым; более оформленного вида ему придал Бай Юй-чань (白玉蟾, 1194 – после 1284) из Южной Сун, считающийся основателем школы. Бай Юй-чань оставил множество трактатов, ставших теоретической базой данного направления, а самое сокровенное, имеющееся в учении Чжан Бо-дуаня, сыграло немалую роль в литературе (жанры *ши*, 诗, и *цы*, 词). Так, в стихотворениях *цы* не было принято описывать мистические вещи и состояния даосских адептов, ведь их традиционная тематика заключалась в лирических и – позже – патриотических мотивах. Именно Бай Юй-чань был первым, кто написал ряд *цы* не на традиционную тематику, а как прямой ответ на вопрос «Как стать бессмертным?» (с т.з. внутренней алхимии). Южная школа акцентировала на гармоничном сочетании спокойствия внутреннего мира человека и одновременном изменении внешней оболочки (трансформация-трансмутация даосского адепта), что описывало выражение из 60-го свитка трактата «Семь жемчужин даосского канона» («云笈七签», собрание даосских книг Северной Сун, позже включенное в «Официальный даосский канон», «正统道藏»): 返老还童. *Возвратиться из старости к детству*. Согласно учению Южной школы, в данной фразе заключается сущность даосизма.

Что касается учения о *янишэн*, то Е.А. Торчинов классифицирует его немного иначе: сама алхимия, как он считает, является одной из трех основных составляющих даосской традиции (наряду с психофизиологическими методами трансформации сознания и «пестования жизненности», а также ритуально-литургической деятельностью) (Торчинов 2007: 99). Т.е., за Торчиновым, *янишэн* «стоит» отдельно от алхимии, т.к. включает различные практики: медитации, визуализации, гимнастику, дыхательные упражнения

и сексуальные практики; китайский же исследователь Ляо Си-тай считает, что *яниээн* является центральной концепцией внутренней алхимии (聊希泰 /Ляо Си-тай/ 1990). Во всяком случае, куда бы не относили это сугубо китайское учение, оно не утрачивает своего смысла и роли в истории китайской культуры, в частности философии.

Сунский поэт и видный государственный деятель Лу Ю (陆游, 1125–1210) практиковал оба вида алхимии (внешнюю и внутреннюю), и трудно определить, к какому из них он склонялся больше – стихи свидетельствуют о том, что в его жизни имели место и попытки приготовления пилюли бессмертия, и различные внутренние практики. Известно, однако, что практиковать изготовление пилюли бессмертия он закончил в 1178 г. (конец периода пребывания поэта в землях Шу, см. ниже), а внутренней алхимией занимался до конца своих дней, т.е. начиная с 54-х лет (张振谦 /Чжан Чжэнь-цянь/ 2013: 128). Китайский исследователь Цю Мин-гао замечает: в связи с тем, что любая религия говорит намеками, предпочитая незаметное (бессознательное) изменение мыслей адепта, в процессе посещения Лу Ю даосских храмов, а также молчаливого созерцания, в конечном итоге и произошла указанная внутренняя трансформация сущности поэта (邱鸣皋 /Цю Мин-гао/ 2002: 272). Как видим, лишь в зрелом возрасте (45 лет) поэт встал на даосский путь к истине, начал серьезно интересоваться внешней и внутренней алхимией. После нескольких лет служения на мелких чиновничьих постах (на протяжении 1170–1178 гг.) зимой 1180 г. в 56-летнем возрасте Лу Ю вернулся на родину в г. Шань-инь (山阴, совр. Шаосин в пров. Чжэцзян), где 5–6 лет не работал, совершенствуясь в даосизме. В стихах этих лет особо много упоминаний о «Книге»; так, Лу Ю полностью принял описанный в этом труде один из способов постижения истины даосским адептом: достаточно одного лишь внимательного прочтения, переписывания либо устного проговаривания (рецитации) даосских канонов*. Это способствовало погружению адепта в ауру даосских представлений о внутреннем устройстве человека, а также призыванию духов, что в свою очередь вело к духовному развитию и «восхождению на небеса» не менее эффективно, чем другие, более действенные, казалось бы, методы (внутреннее зрение, 内观, отказ от злаков, 辟谷, укрепление

* При переписывании канона также происходило чисто практическое усовершенствование в каллиграфии. Так, после длительного времени постоянных упражнений Лу Ю в каллиграфическом переписывании «Книги» его иероглифы, как считается, стали похожи на почерк Ван Си-чжи (именно с его образца Лу Ю переписывал данный канон) (张振谦 Чжан Чжэнь-цянь 2013: 128).

изин, 固精, совершенствование ци, 行气, хранение Одного, 守一* и др.) (Филонов 2011: 167). Поэтому в большинстве стихов ши Лу Ю не описывает ни свои духовные трансформации, ни пережитый мистический опыт, а ограничивается упоминанием «Книги». Для примера приведем несколько строк:

• 劝君勿虚死, 万过诵黄庭。Убеждаю Вас не умирать напрасно, // [Лучше] десять тысяч раз прочтите «[Канон] Желтого Дворика» (из стихотворения «Мои чувства холодной ночью, когда жгу огонь», «夜寒燃火有感»). Именно столько раз нужно было прочесть «Внутренние главы Книги Желтого Дворика» («黄庭内景经»)**, и только тогда трактат благотворно повлияет на адепта: 沐浴盛洁弃肥薰, 入室东向诵玉篇。约得万遍义自鲜, 散发无欲以长存。Помыться, наполниться чистотой, отказаться [в еде] от жирного и копченого, // Войти в комнату и, повернувшись на восток, рецитировать иероглифы. Прочитать ровно десять тысяч раз – и содержание естественно станет ярким, // Распустить волосы, не иметь желаний – для того, чтобы долго жить (из разд. 36 «Омовение», «沐浴章»);

• 斟残玉瀣行穿竹, 卷罢黄庭卧看山。Пью оставшуюся нефри-товую росу, иду сквозь бамбуки, // Свернул «[Канон] Желтого Дворика», ложусь и смотрю на горы (из цы на мелодию «Чжэ гу тянь», «鸪天»);

• 囊中幸有黄庭在, 安得高人与细评? К счастью, в кармане имею «[Канон] Желтого Дворика», // Разве можно, [чтобы] выдающийся человек скрупулезно [меня] критиковал? (из стихотворения ши «Весенний вечер», «春晚»). Поэт сожалеет о том, что в молодости он занимался разными пустяками, а на склоне лет наконец-то понял: все это – «написанная лепешка» (饼更) и «пустая слава» (虚名). Автор предполагает, что после прочтения трактата он достигнет духовных высот или же – уже «поднялся» над бранным миром.

Рассмотрим более подробно стихотворение Лу Ю «В комнате даоса декламирую о разном» («道室杂咏»), в котором ярко прослеживается влияние даосизма, в частности, – центральной для внутренней алхимии концепции «вскармливания жизни» (яниэн); приводим оригинал и подстрочный перевод произведения.

* Хранение Одного – концентрация внимания на определенном участке тела.

** «Внутренние главы...» – науке известно два текста «Книги», ее «внутренний» и «внешний» («黄庭外景经») варианты. Различия между ними, а также авторство и датирование являются спорными вопросами; подробно см. (Филонов 2011: 146–160).

身是秋风一断蓬，	<i>Тело [мое] – это оторванная полынь, [гонимая] осенним ветром,</i>
何曾住处限西东。	<i>Почему раньше место жительства ограничивалось западом и востоком?</i>
棋枰窗下时闻雹，	<i>Шахматная доска под окном, время от времени слышу град,</i>
丹灶岩间夜吐虹。	<i>В горне между скал ночью рождается (досл.: выплывает) радуга.</i>
采药不辞千里去，	<i>Собираю [лекарственные] травы – не отказываюсь пройти тысячи ли,</i>
钓鱼曾破十年功。	<i>Ловлю рыбу – истратил десять лет работы.</i>
白头始悟颐生纱，	<i>[Когда] белая голова, начинаю осознавать нить вскармливания жизни,</i>
尽在黄庭两卷中。	<i>[Она] вся – в двух частях «[Книги] Желтого Дворика».</i>

Первое двуступенчатое – осознание собственного существования: лирический герой на склоне лет («осень») скитается в жизни, не имея постоянного места пребывания, – словно полынь на ветру. Отметим, что полынь (蓬, *Erigeronacris*, возможен перевод «мелколепестник») не имеет в китайской поэзии устойчивого символического значения. В разных словосочетаниях это может быть намек и на бедное жилище (蓬厂 *шалаш*, 蓬窗 *убогое окно*, 蓬衡 *тесная комнатуха, хижина*, 蓬门 *соломенная дверь*), и на скитание человека (蓬转 *перекати-поле*); расширенное значение – «растрепанный» (о волосах), «буйный, цветущий» и др. (汉典 Хань дянь). Т.о., поэт будто «оторван» (断) от какого-либо стабильного места и скитается по всей Поднебесной; иероглиф 蓬 также намекает на бедность существования лирического героя. Автор осознает, что раньше, на протяжении всей жизни, он должен был заботиться о собственном жилье, постоянно живя в конкретных местах (на западе или на востоке – здесь использована синекдоха как частичное указание на факт). Упоминание именно этих сторон света неслучайно: в стихотворении завуалировано изображено жизненное пространство древних китайцев, развертывающееся по оси «восток – запад» (на Востоке рождается солнце, весна, новая жизнь; Запад – страна смерти и в то же время источник бессмертия). В связи с этим, как видится, дома традиционно строили таким образом, что конек крыши проходил по оси «восток – запад». Лу Ю поменял местами эти стороны света (西东), что можно объяснить двумя способами: 1) необходимость монорифмы (первая и все четные строки); 2) глубинный смысл, связанный

с упомянутым алхимическим экспериментом: приготовление («рождение») пилюли бессмертия начинается со смерти (символическая нагрузка Запада) определенных субстанций бренного мира.

Ведя в горах отшельнический образ жизни, автор ставит алхимические эксперименты – в стихе упоминается тигель между скал (丹灶岩间). К сожалению, нам не удалось выяснить точное значение даосского символа радуги (虹), которую «выплевывает» это горно; беглый анализ ряда трактатов (проверить все имеющиеся трактаты по внешней и внутренней алхимии на наличие данного концепта не представляется возможным) показал следующее. В одном из самых авторитетных сочинений по внутренней алхимии, труде Вэй Бо-яна (魏伯阳, ок. 100–170) «Цаньтунци» («参同契»), а также в «Книге», иероглиф 虹 не встречается вовсе, а в «Бао Пу-цзы» («抱朴子», даосский энциклопедический трактат, написанный в 317–320 гг. Гэ Хуном) употребляется в своем прямом значении. Несмотря на то, что в «Книге» даосский символ радуги не упоминается, с алхимией он, безусловно, связан. Так, даосский подвижник Ван Бао (王褒, род. в 36 г. до н.э., его именовали также Совершенный Чистой пустоты, 清虚真人*), с именем которого связана полулегендарная предыстория «Книги»**, некогда получил рецепт приготовления чудесного снадобья, которое называется «Пилюля радуги» (虹丹 или 虹丹法; полное название – 王君虹丹 *Радужная пилюля почтенного Вана*) (Филонов 2011: 91). О приеме «Пилюли радуги» также упоминает работа известного врача-алхимика и литератора Тао Хун-цзин (陶弘景, 456–536) «Поучения Совершенных» («真诰») аж четыре раза (в цзюанях 4, 10 и 14 – дважды), что говорит о немалой популярности этого снадобья среди даосов. Кроме того, описание «Пилюли радуги», как гласит традиция, дано в тексте «Хун цзин дань цзин» («虹景丹经»), который упоминается в «Поучениях Совершенных» (цзюань 12).

В контексте раннего даосизма метод «радужной пилюли» (虹丹法) имел два варианта. Первый – психотехнический, он требовал выполнения особых дыхательных упражнений, в ходе которых надо было «есть» облачное

* Чистая пустота (清虚), точнее, небесный дворец Чистой пустоты – название небесной вотчины, которой управляет Ван Бао, живя на земле; это особые «райские небеса», находящиеся на земле в параллельном с миром смертных пространстве (Филонов 2011: 137).

** Ван Бао считается первым комментатором «Книги», на что указывает раннее жизнеописание даосской монахини Вэй Хуа-цунь (魏华存, ок. 251–334), которая, достигнув бессмертия, сначала стала земным *сянем* (仙), а в глубокой старости вознеслась на небеса. Она считается хранительницей «внутреннего» варианта «Книги». Ван Бао был одним из наставников Вэй Хуа-цунь, и именно от него она получила определенные разъяснения, а также «важнейшие указания, в которых должно совершенствоваться» (王君乃解摘经中所修之节度, из цзюаня 58 «Тай пин гуан цзи», «太平广记»; цит. по: Филонов 2011: 295).

сияние, исходящее из пределов мира или «сияния солнца и луны». Но был и собственно алхимический вариант, предполагавший изготовление особого лекарства, дарующего долгие годы жизни, о чем свидетельствует фрагмент из вышеуказанной работы Тао Хун-цзина (цзюань 10): 得虹丹法。合服得不死。[Он] получил метод радужной пилюли, составил [необходимые ингредиенты], принял [его] внутрь и обрел [способность] не умирать. Как видим, понятие «радуга», по крайней мере, в раннем даосизме, было тесно связано с даосской диетологией, следуя которой, можно было обрести долгую жизнь.

В рассматриваемой (четвертой) строке стихотворения Лу Ю, как видно, нет прямого указания на «радужную пилюлю», однако вполне возможно, что автор лишь намекает на ее приготовление: иероглифы 虹丹 – первый и последний иероглифы в строке (в обратном порядке в словосочетании).

В данной строке, скорее всего, использована аллюзия на первое двусyllабное восьмого стиха («Сильное и крепкое», «劲健») поэмы последнего танского поэта Сыкун Ту (司空图, 837–908) «Категории стихов» («诗品»): 行神如空, 行气如虹。Mчусь на духе иэнь – будто [в] пустоте, двигаю энергию ци – будто радугу. Автор описывает собственное поэтическое вдохновение (творческий подъем, даже экстаз); в процессе творения происходит познание Дао (приближение к нему): поэт находится в духовной пустоте и руководит собственной энергией ци. Образ радуги здесь можно ассоциировать с освещением внутренностей даосского адепта в процессе практик самосовершенствования (т.н. Внутренние Лучезарности из «Книги»; также ср. практику «внутренней улыбки» в йоге). Можем также предположить: Сыкун Ту заимствовал образ радуги из внешней алхимии, намекая в стихотворении, что внутренняя работа по самосовершенствованию никак не уступает успешному приготовлению и употреблению пилюли бессмертия.

Рискнем сравнить данную стихотворную ситуацию, в частности, таинственный образ радуги, с «радужными мотивами» в средневековой западной алхимии. (Мы не имеем иллюзий по поводу культурных взаимозаимствований Востока и Запада на столь ранних этапах развития – контакты Китая с внешним миром начались намного позже. Вместе с тем, известный тезис о том, что в разных народов универсальные ценности развивались синхронно и похожим образом, поэтому и символика много в чем также имеет сходство.) Как известно, «ирис, или хвост павлина, – свидетельство радужного многоцветия алхимических превращений» (Рабинович 1979: 105); символ павлиньего хвоста указывал на то, что алхимический эксперимент приближается к своему успешному завершению: субстанция приобретает все цвета радуги перед претворением ее в белый

цвет и, далее, в красный. В связи с этим, возвращаясь к стихотворению Лу Ю, можем предположить, что «рождение радуги» – это знак удавшегося алхимического эксперимента.

Глубинный анализ данного стихотворения (как и любого произведения китайской литературы) предполагает не только рассмотрение различных вариантов интерпретации отдельных лексем, художественных образов и всего произведения как метаобраза, но и раскрытие глубинных смыслов поэтического текста путем этимологического (языково-культурологического) анализа ключевых идеограмм. Только таким образом представляется возможным проследить связь между идейным наполнением данных идеограмм и их символическим значением – как в китайской культуре в целом, так и в конкретном произведении в частности.

Ключевым образом четвертой строчки рассматриваемого стихотворения (а также одним из важнейших во всем произведении) является, вне сомнения, 虹 *радуга*. Осуществим этимологический анализ данной идеограммы. Согласно данным первого китайского этимологического словаря иерог-лифов «Шовэнь цзецзы» («说文解字»), составленного Сюй Шэнем в нач. II в.*, имеем: 虹, 蜺也, 状似虫. *Хун – это радуга, [ее] форма будто насекомое*. В трактате эпохи Цин (1644–1911) «Минтан юэлин» («明堂月令») указывается: 蜺, 籀文虹从申。申, 電也。В *чжуаньвэнь [знак] хун (虹) изображался как 蜺, с элементом 申. 申 – это «молния» (電)*. Составная «насекомое» (虫) указывает на священного небесного дра-кона, в виде которого древним китайцам представлялась радуга (дракона представляли в виде большого насекомого: 工 ~ 巨大 *громадный* (象形字典 Сян-син цзы-дянь)): он провисал от одного края неба к другому и поедал влагу, оставшуюся после дождя. Идеограмма 申 ~ 电, согласно одному из этимологических вариантов, – изображение змееподобного тела и лап дракона, считавшегося божеством дождя: «змееподобное тело воображаемого дракона ассоциировалось древними китайцами с зигзагом молнии. В свою очередь, зигзаг молнии, направленный в сторону земли, ассоциировался с детородным органом (申) божества неба, вздымающимся в виде молнии перед тем как пролить на землю благодатное семя (精) в

* Известно, что при составлении данного словаря автор не располагал важнейшими археологическими данными – протоиероглифами цзягувэнь (甲骨文), ведь об их существовании стало известно только в конце XIX в. (их случайно открыли в 1899 г. в г. Аньян провинции Хэнань). Однако проделанную им колоссальную работу при попытках осмыслить закономерности зарождения и развития иероглифов нельзя, по нашему глубокому убеждению, не принимать во внимание. Учитывая критику «Шовэня» в современной синологии и отрицание корректности приведенных в словаре этимологий, при указанном анализе будем использовать также этимологический «Пиктографический словарь иероглифов» («象形字典» (象形字典 Сян-син цзы-дянь), доступный в сети Интернет.

виде дождя, чтобы оплодотворить ее» (Резаненко 1989: 42–43). Элемент 工, как традиционно считается (象形字典 Сян-син цзы-дянь), – это фонетик, определяющий чтение иероглифа 虹. Однако, по нашему твердому убеждению, присутствие любого элемента в составе иероглифа не случайно – даже фонетик привносит дополнительные коннотации в семантику идеограммы либо же определяет ее символическую нагрузку. Итак, этимология элемента 工 – это пиктографическое изображение угольника, с помощью которого проводились любые измерения. «Шовэнь» также указывает, что значение данного знака было тождественно 巫 (與巫同意), и причину этого цинский комментатор Сюй Хао объясняет следующим образом: 爲巧必遵規矩、法度，然後爲工。否則，目巧也。巫事無形，失在於詭，亦當遵規架。故曰與巫同意。Для того, чтобы быть искусным, следует соблюдать правила и законы, а уже потом действовать практически (工). Иначе – [человек] «искусный на глаз». Колдовство не имеет формы, [его] упущения – в обмане, [поэтому] также следует соблюдать правила. Поэтому говорят, что [значение 工] синонимично 巫. Как видим, дополнительная коннотация пиктограммы 工 (становящейся уже идеограммой) – духовные практики, а именно – осуществление связи между Небом и Землей (二), стремление постичь эту связь, осознание собственного бытия в пространстве между Небом-Землей и возвышение к Небу (丨), т.е. неограниченный духовный рост. Учитывая все сказанное выше, выводим следующие идеи анализируемого иероглифа 虹: 1) будучи свидетелем «рождения радуги», автор стихотворения осознает необъятность пространства между Небом и Землей (二), а также циркуляцию в этом пространстве энергии 气 (графически она представлена вертикалью 丨); 2) идея, вытекающая из символической нагрузки «радуги»: успешное приготовление эликсира бессмертия либо внутреннее озарение.

В третьем двустишии анализируемого стихотворения Лу Ю говорится: чтобы познать Дао, автор не жалеет ни ног, преодолевая тысячи ли, ни времени (десять лет труда). Заметим, что словосочетание 采药 собирать [лекарственные] травы употреблено здесь в прямом смысле, однако синтагму 钓鱼 удить рыбу, корреспондирующую с ним (строки данного двустишия имеют отношение параллелизма), – нельзя воспринимать буквально: речь идет, вероятнее всего, об упорном труде и поисках путей достижения бессмертия. Как и в других произведениях, лирический герой не стыдится признать, что лишь на склоне лет он начал осознавать даосскую истину.

В последней строке приведенного стихотворения упоминается «Книга», что говорит об особом почитании Лу Ю этого трактата. К тому же, во второй половине произведения утверждается та идея, что, испробовав на

протяжении жизни различные алхимические эксперименты, лирический герой все же осознал важность внутреннего самосовершенствования. Последний вывод созвучен с предположением по поводу строчек танского поэта Сыкун Ту, иллюзию на которые использовал, вероятнее всего, Лу Ю (см. выше).

В рассматриваемом *ши* встречаем словосочетание 颐生 *беречь жизнь* (вариант понятия 养生 *яниэнь*) – одно из ключевых для данного произведения. Итак, сначала рассмотрим идеограмму 养 (養), этимология которой прозрачная: кормить (食) барана (羊) (важнейший представитель скота; главное жертвенное животное). По «Шовэню», изначальное ее значение было «кормить, выращивать скот» (养, 供养也), к тому же, древнее написание данного иероглифа имело элемент «правая рука с палкой» (𠂇, 古文養), придававший дополнительную коннотацию «ударять» (𠂇 *ударять барана*) – действие, сопровождавшее разведение любого скота. По «Китайскому словарю» («汉典»), иероглиф 养 (養) создали люди низких профессий – дровососы и кухонные мужики, слуги (疑廝养作此字) (汉典 Хань дянь). Как видим, расширение значения произошло от конкретного к абстрактному; к тому же, от объектного начала (скот, позже – другие люди, напр., дети, родители) к субъектному (*заботиться о своем здоровье*). Последний факт ярко иллюстрирует то, как в семантике иероглифа в диахроническом разрезе отразились общеизвестные идеи эволюции человеческого сознания и восприятия мира – от видения и слышания окружающего к осознанию самого себя и своего места во Вселенной.

Примечательно, что в приведенном стихотворении Лу Ю употребляет не устоявшийся в китайской культуре термин 养生 *вскармливание жизни*, а 颐生 *заботиться о жизни, беречь жизнь*. Изначально иероглиф 颐 (頤) означал «челюсть» (в «Словаре имен», «释名», II в., также есть значения «нижняя челюсть» и «скулы и дёсны»), 颐 в современном китайском – это «щека», но уже в «Десяти крыльях» («十翼», комментарии к «Ицзину», по преданию, написанные Конфуцием) данный иероглиф употребляется в значении «пестовать, воспитывать» (颐者, 养也 – из разд. «Гексаграмма суй», «易·序卦»). Это же значение имеется и в современном языке, также в двусложном варианте 颐养 *кормить, содержать; растить, воспитывать; укреплять (здоровье)* (Большой...). Иероглиф 颐 (頤) состоит из двух элементов: 页 *голова* (трад. 頁) и 臣 *щека*. Как видим, произошла эволюция значения иероглифа 颐 от предметного к абстрактному – именно челюсти, активно участвующие в процессе потребления пищи, дали синонимическое название концепции «вскармливания жизни», т.к. энергетически правильное питание – одна из главных ее составных.

Из вышеприведенного анализа стихотворения Лу Ю вытекает: поэт всяческими способами старается беречь и пестовать жизнь (*яниэнь*); от внешней алхимии и попыток изготовления эликсира бессмертия лишь на склоне лет он пришел к внутренней, осознав важность духовной жизни, усовершенствование которой должно способствовать здоровью и физического тела.

Феномен Лу Ю заключается в частности в том, что в его жизни и творчестве гармонично сочетались активная гражданская позиция (ярко выраженная в патриотической лирике) и стремление к внутреннему самосовершенствованию (занятие внешней и внутренней алхимией, в частности практикование «вскармливания жизни» *яниэнь*), обусловленное увлечением с ранних лет даосизмом, а также незаурядным подъёмом даосизма в эпоху Сун.

Этимологический (языково-культурологический) анализ ключевых идеограмм поэтических строк позволяет не только выяснить идеи этих идеограмм, но и существенно восполнить образно-подтекстовую картину стихотворения. Безусловно, недопустимо считать, что автор специально конструировал образное содержание стиха из глубинных идей тех или иных иероглифов (возникновение этих идей и их нагромождение происходило на протяжении длинной истории развития китайского языка), однако подсознательное ощущение идейного наполнения иероглифа позволяло употреблять нужную лексему, выбирать самый подходящий иероглиф из синонимической парадигмы. Таким образом осуществлялось привнесение глубинного дополнительного смысла в образную картину литературного произведения (прежде всего поэтического) ввиду иероглифического строя китайского языка – ведь не подлежит сомнению то, что создание зрительного образа («имэджа» – Э. Паунд) сыграло ведущую роль в становлении китайской культуры, будучи теснейшим образом сопряженным с самим бытием этого народа.

ЛИТЕРАТУРА

- Большой...**: *Большой китайско-русский словарь*. [online]: <http://bkrs.info/>
- Гэ Хун 2004**: Гэ Хун. *Баопу-Цзы. Эзотерическая часть* [перевод, комментарии]. СПб., 2004.
- Рабинович 1979**: Рабинович В.Л. *Алхимия как феномен средневековой культуры*. М., 1979.
- Резаненко 1989**: Резаненко В.Ф. *Семантические элементы знаково-иероглифической письменности*: Учеб. пособие. Ч. 2. К., 1989.
- Торчинов 2007**: Торчинов Е.А. *Пути философии востока и запада: познание запредельного*. СПб., 2007.

Филонов 2011: Филонов С.В. *Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III-VI вв.* СПб., 2011.

汉典 (Хань дянь. Китайский словарь): [online]: <http://www.zdic.net/>

聊希泰 (Ляо Си-тай) 1990: 聊希泰. *道教与中国传统文化 (Даосизм и китайская традиционная культура)*. 福州, 1990.

田诚阳 (Тянь Чэн-ян): 田诚阳. *中华道家修炼学 (Учение о самосовершенствовании в китайском даосизме)*. [online]: <http://www.baike.com/wiki/«中华道家修炼学»>.

邱鸣皋 (Цю Мин-гао) 2002: 邱鸣皋. *陆游评传 (Биография Лу Ю)*. 南京, 2002.

象形字典 (Сян-син цзы-дянь. Пиктографический словарь): [online]: <http://viv-idict.com/>

詹石窗 (Чжань Ши-чуан) 2001: 詹石窗. *南宋金元道教文学研究 (道教文化研究丛书) (Исследования литературы Южной Сун, Цзинь и Юань (Собрание исследований культуры даосизма))*. 上海, 2001.

张振谦 (Чжан Чжэнь-цянь) 2013: 张振谦. *论《黄庭经》对陆游的影响 (О влиянии «Книги Желтого Дворика» на Лу Ю)*. 杂志: *北京理工大学学报 (社会科学版)*. 第 13 卷第 1 期. 2013, 年 2 月. [online]: <http://www.docin.com/p-287044021.html>.

EKA CHIKVAIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Spiritual Writing – Heritage of World or the National Literature?

Spiritual writing – this is literature which is united by the religion – Christianity. Henceforth, the reasoning should be led according to several qualities: a. spiritual writing (despite genre-field diversity) – in the perspective of world literature (what was limited and which development was facilitated) and spiritual literature. “Literary laws” and national literatures; or b. what does the national literature take from world literary trends and what does the specific national literature give to world literary trends or processes. It seems that the answer is trivial and dated: national literature takes offered novelties based on inner trends, respectively, gives out something that is specific to it, thereby establishing itself in the world literary context.

Key words: Spiritual writing, national literature, literary context.

ეკა ჩიკვაძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

სასულიერო მწერლობა — მსოფლიო თუ ნაციონალური ლიტერატურების კუთვნილება?

სასულიერო მწერლობას სხვადასხვა ტერმინით მოიხსენიებენ: საეკლესიო, ლიტურგიკული, სამღვდელო, საკრალური... ტერმინთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ეს არის ლიტერატურა, რომელიც ქართული ლიტერატურის ისტორიის, ძირითადად, პირველ პერიოდს განეკუთვნება, თუმცა დადემდე იქმნება და სრულიად განსაზღვრული დანიშნულების, შინაარსის, სტრუქტურის, სტილის, სახეობრივი აზროვნების, ენის, ენობრივი პარადიგმების... ერთიანი სისტემითა და ნიშნებით ხასიათდება. მის შინაარსსა და რაგვარობას, უპირველესად, საეკლესიო საჭიროება განსაზღვრავდა და კვლავაც განსაზღვრავს, მიუხედავად იმისა, ნათარგმნია თუ ორიგინალური და, სწორედ ამ სპეციფიკიდან გამომდინარე, იმიტომვე, რომ ეკლესიის პრაქტიკული საჭიროება მისი (სასულიერო ლიტერატურის ქმნის) განმსაზღვრელია, მრავალფეროვანია, მოიაზრებს მრავალ ჟანრს. მის სპეციფიკას განაპირობებს ისიც, რომ ამ ლიტერატურას, უპირველესად, სარწმუნოება — (ამ შემთხვევაში) ქრისტიანობა აერთიანებს. რადგან რელიგიას — ქრისტიანობას — უკავშირდება, სწორედ ამ სარწმუნოებრივი ნიშნით გაერთიანებული აუდიტორიისთვის არის განკუთვნილი, ანუ, გარკვეულწილად, შეზღუდულია და მნივნილოვნად განსხვავებული. თუმცადა, ამთავითვე უნდა განვაცხადოთ, რომ სასულიერო ლიტერატურის შესახებ ცალსახა დასკვნა ზერეღე და ზედაპირული მიდგომის შედეგი იქნება, რადგან, ერთი მხრივ, ის მსოფლიო კულტურის კუთვნილებაა, ხოლო, მეორე მხრივ, — ნაციონალურისა და, ამავდროულად, ბინარული და ორგემაცეა მისი სარწმუნოებრივი ამოსავალით (საფუძველით) განპირობებული კუთვნილება.

იმისთვის, რომ განვსაზღვროთ, რა ფენომენია სასულიერო მწერლობა ზოგადად და რომელი ტიპის კულტურულ ლიტერატურულ სივრცეს იუნჯებს, ერთმანეთსგან უნდა გავმიჯნოთ, რა არის ზოგადი და რა კონკრეტული ამ ფართოცნებიანი სახელით მოაზრებულ ლიტერატურაში. ამავე დროს, რა მიიღო მემკვიდრეობად და ვისთვის, რომელი სივრცისთვის არის გასაგები თუ გაუგებარი. აღქმადობა განსაზღვრავს ქმედითობას კონკრეტული ლიტერატურისა.

სასულიერო ლიტერატურის ქვემ მოქცეული თხზულებები ბიბლიური მოთხრობებით არიან შთაგონებულნი (დიმიტრი როსტოველის

განცხადებით, ძველი აღთქმა ახლის დაფარვაა, ხოლო ახალი — ძველის გაცხადება). თავისთავად ებრაულ და ბერძნულ სივრცეში აღმოცენებული და შექმნილი (სულწინმის მადლით შთაგონებული) თხზულებები ქრისტიანობის მიმდევარი ყველა ერის შემოქმედებას მნიშვნელოვან კვალს ამჩნევს. სწორედ ამაზე მეტყველებს ნათარგმნი ძეგლების (ლიტერატურის, იქნება ეს ეგზეგეტიკური, ლიტურგიკული, ბიბლიოლოგიური თუ ჰიმნოგრაფიული, აგიოგრაფიული, ჰომილეტიკური) წილი და წვლილი ორიგინალური ნაციონალური ლიტერატურების განვითარების საქმეში. ის, რომ სხვადასხვაგვარობა, ენობრივ-ნაციონალური ნიშნით განსხვავება ქრისტიანობაში იმთავითვე ჩადებულია (განსხვავებით ძველი აღთქმისგან, რომელიც **საზეპურო ვრად** ისრავლს გამოარჩევდა და ნაციონალურ ელემენტს გარკვეულ-განსაზღვრული კონტექსტის გამო გამოირიცხავდა), გარკვეულ უპირატესობას ნაციონალურ ელემენტს ანიჭებს (თუმცა, ეს პროცესი სხვაგვარად წარიმართა კათოლიციზმის წიაღში). სულთმოფენობის დღეს სხვადასხვა ენაზე ამეტყველება სწორედ ამის ნიშანია. მაგრამ თუნდაც ის, რომ მაგალითად, ბიზანტიურ-ბერძნულ წიაღში აღმოცენებული დასაბუთების კანონები ანტიოქიური, ალექსანდრიული, ათონური თუ გელათური სკოლების წარმომადგენელთათვის თანაბრად წვდომადი და აღქმადია, ამ ტიპის ლიტერატურის ზოგად, მსოფლიო ლიტერატურის ჭრილში აღქმის შესაძლებლობებს გვაძლევს. ამის კვალდაკვალ, მსჯელობა შეიძლება წარიმართოს რამდენიმე ნიშნით: ა. სასულიერო მწერლობა (მიუხედავად ჟანრობრივ-დარგობრივი მრავალფეროვნებისა) — მსოფლიო ლიტერატურის ჭრილში (რა შეზღუდა და რის განვითარებას შეუწყობს ხელი) და სასულიერო ლიტერატურა, „ლიტერატურული კანონები“ და ეროვნული, ნაციონალური ლიტერატურები; „ან ბ. რას იღებს ნაციონალური ლიტერატურა მსოფლიო ლიტერატურული ტენდენციებისგან და რას აძლევს მსოფლიო ლიტერატურულ ტენდენციებსა თუ პროცესებს კონკრეტული ნაციონალური ლიტერატურა. როგორც ჩანს, პასუხი ტრივიალური და მოძველებულია: ნაციონალური ლიტერატურა იღებს შემოთავაზებულ სიახლეს შიდა ტენდენციიდან გამომდინარე, შესაბამისად, გასცემს თავისთვის სპეციფიკურს, რითაც იმკვიდრებს ადგილს მსოფლიო ლიტერატურულ კონტექსტში.

სასულიერო ლიტერატურის სპეციფიკასა და განსხვავებულობას არაერთი ნიშანი იწვევს: **ფორმა, სტილი, დატვირთვა, შინაარსი, სტრუქტურა-კომპოზიცია, იდეა-იდეოლოგია.**

რა **ფორმას** მიმართავს სასულიერო მწერლობა? ქრისტიანული სასულიერო მწერლობა წინარექრისტიანული ლიტერატურის კულტურული მემკვიდრეა. მაგალითისთვის გამოდგება აგიოგრაფია, სასულიერო ბიოგრაფიული რომანი, რომელიც, როგორც ყველასთვის ცნობილია,

სიკეთის ბაძვის, თავგანწირვა-გმირობის ციკლის აღსრულებას წარმოაჩენს. „აგიოგრაფია, ანუ წმინდანთა ცხოვრება, ქრისტიანული მწერლობის ერთ-ერთი ადრე წარმოშობილი დარგია. მის საწყისს რომის ისტორიის გვიანი პერიოდის „ბიოგრაფიებში“ ხედავენ. ძველი სამყაროს ეს „ბიოგრაფიები“ თავისი შინაარსითა და დანიშნულებით სამ სახედ იყოფა: 1. ეპიდიქტიკური — საგანგებო სიტუაციაში, გლოვის, ან ზემოთაღმართის შესაფერისი დიდაქტიკურ-მორალისტური შინაარსის შემცველი სიტყვა, შესაბამისი ინტონაციით, წარმოსათქმელი და ასევე შესაბამისი განცდების გამომწვევი მსმენელში. ასეთი სიტყვის დიდოსტატები იყვნენ: ისოკრატე, ქსენოფონტი, მენანდრე მისგან შემდგომში განვითარდა ენკომია, ანუ შესხმა. 2. ჰიპომნემატური — მის მიზანს მომავალი თაობების, ხსოვნაში უკვდავსაყოფად საზოგადოების ამა თუ იმ გამოჩენილი პიროვნების ცხოვრების, დაბადებიდან გარდაცვალებამდე, აღწერა წარმოადგენდა, ამ მიმართულების ავტორები არიან: არისტოქსენე, დიოგენე ლაერტელი, დიონისე ჰალიკარნასელი, სვეტონიუსი 3. მორალისტურ-ფსიქოლოგიური — პლუტარქე. ის მიზნად ისახავდა ისეთი სიტყვითი საშუალებების გამოძენას, რომელნიც ფილოსოფიის არმცოდნე კაცის აღქმაზე ფილოსოფიის მსგავს ზემოქმედებას მოახდენდნენ. ანტიკური ბიოგრაფიის ამ სამმა სახემ ერთ მთლიანობას VII-VIII სს-ების ბიზანტიურ აგიოგრაფიაში მიაღწია (ჯერვალდიე 2009: 280). ს. ავერინცევის, ტ. პოპოვას თუ სხვა მრავალი მკვლევრის ყურადსაღები დაკვირვება ცხადყოფს, რომ აგიოგრაფიული ნარატივი ანტიკური წინარექრისტიანული ლიტერატურის მემკვიდრეა ფორმის თვალსაზრისით. ასევე საფუძვლიანია მოსაზრებაც, რომ აგიოგრაფია ბაძვის ესთეტიკამ ორმხრივი ბაძვით (მახარებელი — აგიოგრაფი, უფალი — გმირი) შექმნა. სახარება მაცხოვრის თავგანწირვის ისტორიაა, სადაც სრულიად ცალსახაა ებრაული, სემიტური და ბერძნული კულტურების, თანაშემოქმედების შედეგი. ზემოთქმული, ცხადია, არ ნიშნავს მიღებული ფორმის ერთადერთობას და მის ჩაკეტივა-არგანვითარებას. პირიქით, ქრისტიანული ლიტერატურის ფორმობრივ განვითარებაზე დაკვირვება ნათელყოფს საპირისპიროს. ერთმანეთს რომ შევადაროთ „მუშანიკის ნამება“, „აბოს ნამება“, გრიგოლ ხანცთელისა თუ სხვათა ცხოვრება-ნამებანი, აშკარა გახდება ნარატივის ფორმობრივი ასპექტების განვითარების ცვლილება. თუმცაღა, ცვლილებაზე (ვთქვათ, კომენტურ-მეტაფრასულ სხვაობებზე) ორივე ასპექტით შეგვიძლია ვისაუბროთ (ცვლილება, რომელიც კერძო სახეს ქმნის და ნაციონალურ ელემენტს ააქტიურებს და ცვლილება, რომელიც განაზოგადებს და მსოფლიო ლიტერატურის ფორმობრივი, სტილურ-ლინგვისტური განვითარების ტენდენციებს ასახავს). ზოგადად, ფორმა ის არის, რაც აგიოგრაფიას მსოფლიო კულტურის კუთვნილებად აქცევს ფესვების, წარმომავლობის გამოც!

მსოფლიო და ნაციონალური ლიტერატურების სხვაობის ერთ-ერთი განმარტებელი თვით დარგობრივი ერთგვაროვნების შემთხვევაშიც შეიძლება იყოს ნაციონალური ნიშანი. მაგალითისთვის კვლავაც გამოდგება ქართული აგიოგრაფია, რომლის ერთ-ერთ სპეციფიკურ მახასიათებლად გმირისა და ანტიგმირის მკვეთრად პატრიოტული და სარწმუნოებრივი ინტერესების ურთიერთდაპირისპირება მოიაზრება. საერთოდ, გმირისა და ანტიგმირის პრობლემა კიდევ ერთი საკითხია, რომლითაც სასულიერო რომანი მსოფლიო ლიტერატურის რიგში დგება. „აგიოგრაფიული ტექსტის მამოძრავებელი ძალაა დაპირისპირება: გმირი — ანტიგმირი. ეს ის სქემაა, რომელსაც ანტიკურ დრამაში ვხედავთ: პროტაგონისტი — ანტაგონისტი“ (ამირხანაშვილი 2014: 7). ამ საერთო საფუძველს ნაციონალური ნიშნით აღბეჭდილი ლიტერატურა საკუთარ კერძო ელფერს სძენს: კონტრასტული პარალელისთვის შეგვიძლია მოვიხმოთ წმინდა შუშანიკი (ორატორული სიტყვით, სადაც მამა-შვილის საქმიანობას უპირისპირებს ერთმანეთს. მთელი ეს პათოსი სარწმუნოებრივთან ერთად ანტინაციონალურ ქმედებაში ქვეტექსტურ დადანაშაულებას გულისხმობს) და წმინდა ბარბარე (რომელიც ელინ მამას დოგმატურ და კონფესიურ ნიადაგზე უპირისპირდება, წარმართული პანთეონის აბსურდულობასა და ერთღმერთიანობის, სამჰიპოსტასიანი ერთობის დოგმატურ საფუძველს უხსნის). ამავდროულად მოვლენა ეგზეგეტიკაში ექვთიმე ათონელის კლება-შემატების პრინციპით თარგმნილი და თარგმანებული ლიტერატურაც, რომელსაც ანალოგი და ადეკვატი თითქმის არ აქვს. ამგვარი დაკუმშვა თუ გაზრდა თხზულებისა მხოლოდ კონკრეტულმა ეპოქამ, საზოგადოების ლიტერატურულ-დოგმატური თუ ინფორმაციული ხასიათის სპეციფიკურმა დაკვეთამ განაპირობა. ეს სწორედ ის მაგალითებია, სადაც ნაციონალური ნიშანი აქტიურია.

ფორმას ლიტერატურული ენობრივი ფაქტურის თვალსაზრისით ქმნის **სტილი, რიტორიკული ფიგურები, „სახეობრივი სისტემა და ენობრივი კონსტრუქციები**. „ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ავტორის განსწავლულობიდან, გემოვნებიდან და გადმოსაცემი ამბის შინაგანი და გარეგანი ლოგიკიდან გამომდინარე, მეტ-ნაკლები ჰარმონიით შეიძლება განთავსებულიყო: ეპისტოლე, ქადაგება, ბიოგრაფია, ქება, რის კლასიკურ მაგალითსაც ჩვენ იოვანე საბანისძის „ჰაბოს წამებაში“ ვხედავთ. უაღრესად მოქნილი ხდება თვით თხზულების სიტყვიერი ქსოვილი. მის ცვალებადობას განაპირობებს ალსანერი ობიექტის არსი. მაგალითად: ხილვები, ბუნების სურათები, სასწაულები და სხვადასხვა ყოფითი ამბები გამოირჩევიან თხრობის უბრალოებითა და სისადავით, მარტივი სინტაქსური კონსტრუქციებით, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს მათი რიტორიკული ფიგურებისაგან განტვირთვას“ (ჯერვალდიე 2009:

281). ცნობილი და გამოკვლეულია (ქ. ბეზარაშვილი, მ. რაფავა, დ. მე-ლიქიშვილი, მ. მაჭავარიანი, ედ. ჭელიძე და სხვ.), რა გზა განვლო ანტიკურმა რიტორიკულმა ხელოვნებამ, რიტორიკულმა ფიგურამ თუ გრამატიკულმა კონსტრუქციამ აგიოგრაფიულ ნარატივამდე თუ პოლემიკურ-დოგმატურ, ეგზეგეტიკურ თხზულებებამდე. პირველ ეტაპზე ფილოსოფიისა და ყოველგვარი ანტიკურის სიცოფედ გამოცხადებამ, ხოლო შემდეგ თანდათანობრივმა დაშვებამ (სადაც კაბადოკიელების „არცვალი ჭემმარიტებისა ყველგან არის“ და ქრისტიანული თეოლოგია-ფილოსოფიის გათანაბრების ეტაპები ჩანს) შედეგი გამოიღო. ქრისტიანობამ ამ თვალსაზრისითაც მიიღო ანტიკური მემკვიდრეობით სარგებლობის უფლება. **ბიბლიური სტილის, აზროვნების, სახეობრივი სისტემის და ანტიკური მონაპოვრის პროგრესულმა სინთეზირებამ კიდევ ერთი ასპექტი გამოკვეთა, რომელიც ცხადყოფს სასულიერო მწერლობის დუალურ ბუნებას: იყოს იმავდროულად მსოფლიო და ნაციონალური ლიტერატურის კუთვნილება.** სტილის ფენომენი სასულიერო მწერლობის კონტექსტში ბუნდოვან ცნებად დარჩება, თუ არ დავძენთ, რომ, მიუხედავად ეპოქალური, ჟანრობრივ-დარგობრივი თუ სხვა ხასიათის სპეციფიკური მოტივაციით განსხვავებული მარკერებისა, არსებობს უდაოდ საერთო ნიშანთა ერთობლიობა, რომელიც ქრისტიანული ლიტერატურული სტილითაც შეიძლება მოვიხსენიოთ. ხშირად მას ბიბლიურსაც უწოდებენ. ეს გახლავთ საერთო სტილური ნიშნები, რომელთა რაგვარობასაც სალიტერატურო სკოლების, ეპოქალური მიდგომების, კულტურათა კვეთის თუ სხვა გლობალური ნიშნების თანამოქმედების გარდა სასულიერო ლიტერატურის სპეციფიკაც განაპირობებს. ივ. ამირხანაშვილის აზრით, ენის ექსპრესიული ანუ სტილური საშუალებების გამოყენება სრულიად ბუნებრივად თავსდება ნორმატიული ჟანრის ჩარჩოებში. უნდა აღინიშნოს, რომ სტილის ცნება საკმაოდ ამორფული და მრავალმნიშვნელოვანი მოვლენაა, სხვანაირია მისი გაგება ლიტერატურაში, სულ სხვა — ენათმეცნიერებაში, ხელოვნებათმცოდნეობასა თუ ესთეტიკაში, მაგრამ შედარებით იოლი და გარკვეულია საქმის ვითარება, როცა მას რომელიმე კონკრეტულ საგანთან მიმართებაში განვიხილავთ. მაგალითად, იმ შემთხვევაში, თუ ლაპარაკია ლიტერატურულ ანუ ფილოლოგიურ სტილზე, მაშინ სავსებით ცხადია, რომ იგულისხმება მთელი ის სტილისტური პრაქტიკა, რაც საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულია სამწერლო ენის, ტროპების, ფიგურებისა და სხვა მხატვრული საშუალებების სახით. სტილი არის მხატვრული ფორმის არა ელემენტი, არამედ თვისება, ამიტომ იგი ლოკალიზდება არა რომელიმე ცალკეულ ფორმაში, როგორც, მაგალითად, სიუჟეტის ელემენტები ან მხატვრული საშუალებები, არამედ გაბნეულია, განფენილია ფორმის მთელ სტრუქტურ-

აში (ამირხანაშვილი 2007: 39). იგივე ავტორი მიიჩნევს, რომ აგიოგრაფიაში ჟანრი დომინირებს სტილზე და არის არა მარტო ესთეტიკური, არამედ იდეოლოგიური, სოციალური, ისტორიული და პოლიტიკური მოვლენა, რის შედეგადაც აგიოგრაფია ჩამოყალიბდა ნორმატიული სტილის ლიტერატურად. თუმცა, სხვაა ნორმა, კანონი და მეთოდი და სულ სხვა — სტილი. შეიძლება აგიოგრაფიულ ნაწარმოებში ყველაფერი კანონისა და მეთოდის მიხედვით იყოს შესრულებული, მაგრამ გამოკვეთილი სტილი არ ფიქსირდებოდეს. ასეა დაწერილი, მაგალითად, „არჩილ მეფის ნამება“, რომელშიც სტილის არარსებობას ვერანაირად ვერ ფარავს კარგად გამართული კანონი“ (გვ.39).

აგიოგრაფიული თხზულების კომპოზიციის თავისებურება მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მისმა საღვთისმეტყველო **დანიშნულებამაც**. პირველ ქრისტიან მონაშეთა პრიმიტიული აქტების აღწერიდან (რომლებიც ხშირად საიმპერატორო არქივებში ინახებოდა და რომელთა საფუძველზეც იქმნებოდა კიმენური რედაქციები) ავტორი თანდათანობით ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო პრინციპებისა და გემოვნების შესატყვის თხრობაზე გადადის (რაც ხდება კიდევ სტილიზაციის, გარდაკაზმვა-გამეტაფრაზების ერთ-ერთი საფუძველი). მეტი ადგილი ეთმობა და ასევე მეტი მხატვრულ — ემოციური ფუნქცია ენიჭება მარადიული ბიბლიური თემების მოკლე შინაარსის გადმოცემას: სამყაროს შექმნა, ცოდვად დაცემა, წარღვნა, სოდომი, ბაბილონის გოდოლი, მაცხოვრის განკაცება, ჯვარცმა, და ა.შ. (გავიხსენოთ, მაგალითად, „ევსტათი მცხეთელის ნამება“). განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ბიბლიურ პარადიგმულ სახეთა წყება, რაც იდეური აზრის გადმოცემისთვის უმნიშვნელოვანესი ხდება (მაგალითად, მეთერთმეტე ჟამის მუშაკის იგავი, რაც სხვადასხვა დატვირთვით გვაქვს „შუშანიკის ნამებაში“, „აბოს ნამებაში“ და გრიგოლ ხანცთელის ცხოვრებაში). „აგიოგრაფი თვალთ ნახულს, ჭეშმარიტ და სარწმუნო კაცთაგან მოსმენილს, თავისი მწერლური მიზანდასახულებიდან გამომდინარე, ურთავს წინამორბედი და სახელოვანი ქრისტიანი მოაზროვნეების სასულიერო ლიტერატურიდან მოხმობილ ნაწყვეტებს, რამაც განსაკუთრებულობის, ამაღლებულობისა და ღმრთისადმი მაღლმოსილების შეგრძნება უნდა გამოიწვიოს მკითხველსა თუ მსმენელში. აზრი ეკარგება ახალი ავტორის ნებისმიერ მიგნებას ძველის გაუხსენებლად. წარმოუდგენელია ანმყოს გააზრება ბიბლიური წარსულისა და ესქატოლოგიური მომავლის გარეშე. ყველა თემა და მოტივი, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალიც კი, ღრმა თეოლოგიურ დატვირთვას იძენს. ჯვარცმული ღვთისადმი გამოჩენილი ერთგულება, თავგანწირვა, თუ ხანგრძლივი ღვნა — აი, გზა საზოგადოების ნებისმიერი, თუნდაც უჩინარი წევრის ჯერ ისტორიულ პირად, შემდეგ კი იდეალურ პიროვნებად ქცევისა.

აგიოგრაფიული გმირის ამაღლებული სახის „შესაქმნელად, რეალური ცხოვრების მიერ შემოთავაზებული მრავალფეროვანი პრობლემების გათვალისწინებითა და მათი დაძლევის მიზნით, სავალდებულოდ ცხადდება ღვთის რჩეულ პირთა სახეებთან, არქეტიპებთან მსგავსების საფუძველზე პარალელების მოძებნა. ღმერთშემოსილი წმინდანი ზოგჯერ უზრალოდ არის შედარებული ძველი ან ახალი აღთქმის პერსონაჟს, ზოგჯერ კი მოცემულია ბიბლიური პერსონაჟის სიმბოლურ მნიშვნელობათა განმარტებაც ჯერვალდიე 2009: 282). ზემოხსენებულ საკითხთა რკალი განსაზღვრავს სასულიერო თხზულებათა სპეციფიკურობას. ეს ლიტერატურა საგანგებო კომენტარებისა და პრერეკვიზიტული ცოდნა-ინფორმირების გარეშე რთულად აღსაქმელია, მაგრამ აქ დგება სხვა რიგის საკითხი, რომელიც ახლა ასე ჟღერს: რამდენად გასაგებია ქრისტიანული სასულიერო ლიტერატურა არაქრისტიანთათვის? ქრისტიანობა გმირობა და ბაძვია. ორივე წარმართულია სიკეთისკენ. მარადიული ღირებულებები მარადიული სწორედ იმიტომ არის, რომ ისინი არ იცვლება: როგორც ქრისტიანთათვის, ისე წარმართთათვის საერთოა თავგანწირვა, სიყვარული, სამშობლოს ერთგულება, ქრისტეს მოძღვრების ერთგულება, თავდადება, ვაჟკაცობა... ამიტომაც ეს ვექტორები ცხადად და უდაოდ გასაგები და მისაღები იქნება ნებისმიერი ეთნიკურ-რელიგიური კუთვნილების ადამიანისთვის. გაუგებარი შესაძლებელია დარჩეს ყველა ის დეტალი, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის სასულიერო თხზულებების იდეურ-იდეოლოგიურ საფუძველს.

საბოლოოდ, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სასულიერო ლიტერატურა თანაბრად შეიძლება გავიანზროთ როგორც ნაციონალური, ისე მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში, რადგან თუკი კონკრეტული დეტალები (თხრობის კონკრეტული კონტექსტი) ნაციონალურ კულტურას მიაკუთვნებს მას, ზოგადი მსოფლიო ლიტერატურის აქტივში ჩარიცხავს მას. დუალური ბუნება კი, ერთი მხრივ, განაპირობებს სასულიერო ლიტერატურის ზოგადსაკაცობრიო იდეალებთან მიბმას, მაგრამ, მეორე მხრივ, კონკრეტული გადაწყვეტის გზებით, სპეციფიკით, მიჯნავს კიდევ მას მსოფლიო ლიტერატურისგან, თუმცა ეს გამიჯნვა არ ზღუდავს ამ ნორმირებული ლიტერატურის აღქმის პროცესს.

დამოწმებანი:

ავერინცევი 1973: Аверинцев С. С. *Плутарх и античная биография*. М.: 1973.

ავერინცევი 1977: Аверинцев С. С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: 1977.

ამირხანაშვილი 2014: ამირხანაშვილი ი. აგიოგრაფიის ანტიგმირი // „სჯანი“, № 15, თბ.: 2014.

პოპოვა 1975: Попова Т. В. *Античная биография и византийская агиография. в сбор.: Античность и Византия*. М.: 1975.

ძეგლები 1964: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურული ძეგლები. კრებული გამოსაცემად მოამზადა ი. აბულაძემ.„ტ. I, თბ.: 1964;„

ძეგლები 1967: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურული ძეგლები. კრებული გამოსაცემად მოამზადა ი. აბულაძემ.„ტ. II, თბ.: 1967.

ჯერვალდიე 2009: ჯერვალდიე ქ. მამამთავარ აბრაამის სახისმეტყველებითი შინაარსი ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურულ ძეგლებში. ბიზანტინოლოგთა II საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. კრებული ბიზანტინოლოგთა საქართველოში. № 2, 2009.

GERDA ZIMMERMANN

Hungary, Budapest

Eötvös Loránd University of Budapest

“Own-Foreign” as a Tool for Forming Character and Syuzhet

The “own-foreign” (svoj-cuzoj) opposition works as an axis in evaluating and defining ourselves either as a nation or as a person. It gives a picture of the self, and of the characters present in works of art. As such, it is an essential factor for Russian culture, and as a part of it, for Russian literature as well. The article explores how this opposition works on two levels: in the narrative of the text, so among others in the double-voiced nature in the genre of skaz, and in building up the characters of a literary work. The scope of the study is Aleksei Mihaljovic Remizov’s *Irrepressible Tambourine* where the opposition not only organizes the narrative line, strictly separating the narrator and the illustrated world from each other, but features the protagonist’s character as well, making the topic even more interesting with the question of alter ego. With interpreting the short story we can take a glimpse into how Russians see themselves, according to which values they define their own world, what they evaluate as theirs and others’. Therefore, analysing the aspect of “own-foreign” in interpreting a work of art gives a possibility to get closer to the issue of national literatures, to see how a nation defines itself.

Key words: *Remizov, Irrepressible Tambourine, skaz, narrator, narrative structure, syuzhet and character forming function, alter ego, inner and outer aspect, estrangement*

The focus of our article is how the “own-foreign” opposition is presented in literary works. We define the opposition as a social, cultural and linguistic phenomenon. Through the interpretations we aim to show that the opposition, determining worldview, identity and personality, is also responsible for organising and forming syuzhet and character in the prose at the turn of the 19th-20th century,

namely in the short story of A.M. Remizov *Irrepressible Tambourine*. Our hypothesis is that the “own-foreign” opposition, besides determining the narrator’s position (by defining what the narrator sees as his own and as foreign that also limits his point of view) also has an effect on the position of the main hero, who so far being the epicentre in the classic literary works becomes estranged from his community. This can be experienced in Gorky’s *Okurov City* in case of Tymofejev, Sima and Burmistrov, but also in Zamyatin’s Bariba in *A Provincial Tale*. And as the analysis will show this is what we can see in Remizov’s *Irrepressible Tambourine* as well. So to say, the “own-foreign” opposition, being capable of defining the narrative structure of the skaz and the communicative position (and worldview) of the narrator, and working on different levels in the short story, is also able to put the protagonist into an objective distance, to let us see him from an outer/enstranged aspect. (This is supported not only by narrative tools, but with mythological motives as well.) To illustrate this, after summarizing the special literature, we are going to use the method of close-reading.

The “own-foreign” opposition is based on self-determination, which at the same time serves as the primary task of every nation, culture and people: “identifying our social identity, personality in a given culture leads to understanding our origin and defining our culture, which seems unique when opposed to another one”* (Skatova 2003: 7). Self-determining means to distance ourselves from others who we see as different: „every culture starts with dividing the world into inner (own) and outer (foreign) space...the border can be federal, social, national, religious or anything else” (Lotman 1999: 175). The conscience of a community, ethnicity works the same way as a group or a person defines himself as own, separated from the foreign. As Lachmann states the “own-foreign” opposition is the essential binarity that moves the cultural dinamism: how the culture draws a line between itself and what it seems outside. Compared to those factors that change their intensity, like language, origin, material culture, the “own-foreign” has a universal character, operates the mechanism of identical and different, it is the procedure that serves as the base of every worldview. This universality makes the opposition capable of giving the most possibly complete picture about a nation. The aim of our analysis and research is to examine what picture is depicted in the works of prose, belonging to the skaz, at the turn of the 19th-20th century. This intention is supported by the fact that the speciality of the era and the skaz is that in their attention we can find the people, the simple men, which results in a new picture of the nation.

Gladkova in her study writes about the possible linking of the opposition and the picture of a nation, as she remarks several times, the Russians’ behaviour is basically featured by a special polarity that can be led back to the effect of “own-

* citations here and henceforth are translated by me – Z.G.

foreign” binarity, present in society, culture and language. Own (svoj) in its first meaning means the relationship in which one feels itself free from and according to its birth. According to Gladkova, “svoj” also means that narrowest group to which, besides the family, people with the same interest and thinking belong. On the contrary, on “foreign” we understand those who we don’t know, towards whom we feel aversion, embarrassment, otherness. Classifying someone to own or foreign defines not only our worldview and thinking but the communicative strategy of the speaker as well.

Bakhtin’s whole language theory is built upon the “own-foreign” opposition, which is based on the conception that language lives its life in dialogical intercourse, where the word (utterance) is at the same time the sign of the foreign mental position: refers to the target of speech and has an other, foreign value as well. On the basis of this, Bakhtin distinguishes the monologic (when the word refers to the target of the utterance) and dialogic/objectivated (the hero’s word is seen as foreign, as the object of the author’s understanding) word. Furthermore, the “own-foreign” underlies the single (monologic and dialogic words form separate units, the dialogic belongs under the monologic, but this is not reflected in different meaning or tone) and double-voiced (the author gives a new meaning to the word, uses the narrator’s word for his own aims, in a way that the word turns to be sensibly foreign) word-classification as well. The opposition is also the starting-point in defining the genre of skaz, which is important for us, because the interpreted short stories (Gorky, Zamyatin, Remizov, Leonov) all belong to skaz. In Bakhtin’s opinion the central idea of the skaz is the socially determined foreign voice which brings several aspects and values necessary for the author. This foreign voice carries the foreign value, ideology that makes the narrator’s position in the skaz evident. The double-voiced quality explains the intonational, syntactic and other linguistic phenomena characteristic of skaz: two voices, two emphasis meet each other constantly, this gives the complexity of skaz, and this counts for the difficult interrelations present in one text. Therefore, the aspect of “own-foreign” is not only suitable for determining the picture of a nation, but also opens a bigger space in analysing the genre of skaz than Eichenbaum’s definition, which saw the essence of skaz in its tendency towards spoken speech, because the “own-foreign” questions the perspective and the aspects of the author and the narrator either.

We deal with the “own-foreign” opposition, lying at the base of the texts, in the following way: we analyse what kind of relation stands among the author, the narrator and the hero, putting a special emphasis on the figure and position of the narrator and on what values the “own-foreign” opposition brings with itself into the illustration of the protagonist. The complexity of the genre’s narrative structure can be found in the different worldview and voice that the author, the

narrator and the hero own. To answer these questions we approach the texts from the territory of narratology.

As the central element of skaz is the one who tells the events we see it necessary to define him very carefully. The special literature use “rasskazcik” and “povestvovatel” either as synonyms or as two not clearly distinguished definitions. Therefore we turn towards Schmid’s theory, who after a detailed analysis of the above mentioned two, advises the use of “narrator” which he sees productive because of its functional feature. The narrator serves the function of telling, while being free of any typological features. Schmid classifies an explicit (the way the narrator speaks about himself) and implicit (the signs of the text, the expressive elements of the language) way of illustrating the narrator, and he claims that out of these two only the latter is compulsory. To Schmid’s mind the characteristics of the narrator is also determined by the mode of telling, the narrative competency, the social status, the geographical origin, the education and the worldview he represents. Schmid all in all sees the skaz as the text of the narrator, therefore the semantical-stylistical features of the heroes’ text do not belong to the analysis of the genre. Besides analysing the narrator’s style, he also sees important to study the narrator’s mental borders, as the narrator can’t be considered a professional story organiser because of his origin. This creates the ambivalence that we can feel between what is thought and what is said. Since the most interesting aspect of skaz from narratological point of view is the narrator’s character himself and how he is presented text-wise, thereafter we are going to analyse the narrative structure of *Irrepressible Tambourine* with the help of Schmid’s criteria.

Applying Schmid’s typology on the text of the short story we can state that the narrator is a diegetic, narrating self who does not participate in the story itself, but witnesses the events. So he is not present in the text explicitly, we don’t get any information about his personality, thinking. Regarding the narrator’s character we agree with Dorozkina, who defines the narrator as close to the illustrated community, who knows the life, events, places, people of the community well, he is one of them, knows the city’s traditions, habits. This is expressed in the common, inner aspect: the third person plural (we, at us, our forms), by the use of phrases like “as usual”, “like always”, “recently”, and the elements facing the public like “It is said”, “What is true- is true”, “So, look”. In our opinion, besides the inner, common aspect that Dorozkina’s theory supports an outer aspect can also be found in the text, whose function is to present the atmosphere of the closed, isolated community. This is expressed by the impersonal verbforms and the sentence structures without predicate. Using Schmid’s typology further on regarding the narrator’s geographical origin we can state that he lives in the same city as the protagonist, Stratilatov (“Among the attractions of **our** city”, Remizov 1978: 137). His worldview, competence, knowledge are also determined by his belonging to the same social group. This is strengthened by his habit of telling

urban legends, rumours, news, by building the foreign speech into his own monologue with the help of indirect speech: “ They told...”, “ They insisted on...”, “ There were rumours about...”, “ It could be heard that...”, “Everybody knew...”, “It was clear for all...”. The narrator often reports the facts, anecdotes about the protagonist by referring to someone else (according to Lukyan). To sum up, we can state that the narrator so far seems to be a typical skaz storyteller: with his style, knowledge, worldview he represents the community he belongs to. His special position is due to the peculiarity of the genre: the main difference between the skaz and other genres of prose is that the figure who stands in its centre belongs to common people, and is like-minded regarding both his style and abilities. The narrator of the *Irrepressible Tambourine* at the same time knows more than his fellows: he knows Stratilatov’s dreams, fears, past, everyday habits, which raises the question in us whether he can be interpreted as omnipotent or not. This question can be approached if we examine the first-person plural that characterizes the narrator’s aspect. Uri sees the type of we-narration basically problematic, if “we” does not mean the speaker and the addressee, but a group of the narrating self and others. This position, to his mind, creates the cohesion, identity of the community, but the narrator’s mental abilities still stay reduced: “whenever a text using a first-person plural pronoun seeks to depict the thoughts of other(s) beyond the speaker, it necessarily straddles the line between first- and third-person narration: a character discloses that which can only be known by an external, impersonal intelligence, that is, an omniscient narrative voice” (Uri: 2014). To our mind, Uri’s theory can be used to interpret Remizov’s short story, because the limits of omnipotency can also be felt on the narrator of *Irrepressible Tambourine*: he informs us about Stratilatov’s dreams, but cannot reveal their meaning, he can just partly inform us about his fears, the narrator’s knowledge doesn’t dominate the whole of the story, he cannot unfold the relations among the events. Therefore he can be considered as a well-informed, but non-professional narrator.

Analysing the text from the aspect of “own-foreign” always means to examine what and among which borders the given text sees the own as its own, and with what kind of tools this is present. Concerning the *Irrepressible Tambourine* we think that the opposition reveals a multi-levelled, complex structure. The focus of the narrated events is Stratilatov, the community is seen as “own” from his point of view. The short story, on the other hand is completely narrated from the narrator’s point of view, his figure is also complex. He defines the community as his own, he reckons himself as a member of it, and counts others as foreign with the impersonal structures. He belongs to the judge’s milieu, but is capable of speaking about Stratilatov from an objective point of view. This can be underlined by the fact that the narrator shows all of Stratilatov’s masks. Several studies note that Stratilatov is not a hero with one, mature personality, but someone

who changes his masks according to the situations. When among his bosses he shows himself as a poor clerk, among his friends and acquaintances plays the role of a prankster, at home and among those who belong under him hierarchically behaves as a despot, as a little tsar. In the background of these masks we can find the doubled conscious featuring the little man: the hero's picture of himself (ja dlja sebja) and towards others (ja dlja drugovo), which can also be interpreted as a projection of "own-foreign". These masks not only complete, but also invalidate each other that makes Stratilatov a hero without a character.

Using several masks as a tool for illustrating a character connects the short story to the genre of skaz, as in this genre it is common that the narrator hides behind different masks to represent his social media. The narrator's figure – as it is shown in Kozevnikova's and Dorozkina's writings – consists of the author's different faces, the masks are set up from the various presentations of the language, from the heroes' voices. Comparing these theories we can conclude that the narrator of the *Irrepressible Tambourine* is a mix of the omnipotent and the simple skaz-narrator, he reflects the signs of the spoken language, but doesn't represent one, unite aspect. He speaks about Stratilatov with irony, respect, despise, that shows the other heroes' opinion too. As we see it, the multi-faced quality of the narrator – so that he depicts Stratilatov from completely different viewpoints, which at the same time fit each other quite easily – is supported and underlined by the special, delicate, hidden humour, which makes, first of all, Stratilatov's figure ridiculous. This can be felt for example in the opening of the short story, when the narrator lists the sights of the city, and places the judge at the end of this list. But this sense of humour features the illustration of Stratilatov's character as well: "What is true- is true: his ears are big, like the longed-ear bat's. But have a look when Stratilatov sleeps ... they can hardly be seen: if the sheets are laid on the pillow, you don't even realise them." (Remizov 1978: 139)

An other peculiar aspect of the "own-foreign" is, to our mind, expressed by the figure of the alter ego that makes Stratilatov foreign even in front of himself by creating a special outer aspect. The function of the alter ego is to question the personality. Stratilatov only starts to deal with who he is, whether he is the original or the copy, when the alter ego enters the text. The text tends to be parodistic at this place too: the topic of alter ego could bring up serious self-evaluation problems which could cause a change in the judge's character, but this doesn't happen at all. Stratilatov's complexes of being a little man triumph over again. Therefore, the role of the alter ego is not to know himself better, but to emphasize the lack of personality, to present how the personality of Stratilatov becomes flatter and flatter. Stratilatov goes through the same feeling of being foreign, when in his second dream he looks at himself in the mirror and gets frightened that his outlook has changed: his nose becomes crooked, his nostrils are deformed. He is not even

able to recognise himself, his dream is dominated by losing his identity. He is frightened that because of the change of his nose he becomes unrecognizable, foreign for himself and his community as well.

To fully explore Stratilatov's personality we see it necessary in our interpretation to analyse the phrase "irrepressible tambourine", because we think that the title as a pretext contributes to the illustration of the protagonist's character in this text as well. At the first occasion a colleague calls Stratilatov with this name regarding how the judge behaves in the company. The irrepressible tambourine (neujomnyj buben) gives back the atmosphere that Stratilatov's anecdotes create. He is named in the same way when his colleagues get informed about his wish to marry: they see Stratilatov as ageless, itchy, always in the move. The variants of the phrase "buben", "bubencik", "bubenci" assign a sound to his character: with his jokes and tricks he is as empty as the city's bells, which toll loud but attract no one's attention. In our opinion, we can also relate the Russian word "shishimor" (trickster) to the semantic field of the irrepressible tambourine, which is supported by the fact that the members of the community call him with this name too. This lets us associate to the same jungian archetype: "– Is he really a man? and he laughed again – I thought he is a trickster" (Remizov 1978: 170) and "And who wants to deal with Stratilatov after all this? And who is Stratilatov at all? Trickster and not more. They would have all said steadily." (Remizov 1978: 189) Applying the archetype to the protagonist's character we can come to the conclusion that he is a person not worth dealing with, who is similar to a fool both in his outlook and behaviour. The presence of the archetype in the text designates an analysis of motives, with which we are going to deal in another phase of the research. Now from the narratological approach regarding the word "shishimor" we can notice that while the first two examples reflect the opinion of only one member, the last summarizes the overall view of the community which is expressed by the "They would have all said steadily" sentence of the narrator.

To sum up we can conclude that the "own-foreign opposition" works efficiently at the two examined areas, namely at determining the narrative structure and the position of the narrator, and at forming the protagonist's character and our reception of it. Speaking about the first, we can state that the opposition designates the referential points, determines the communicative strategy and viewpoint of the narrator. He belongs to the community from the beginning and becomes so much attached to them that, in the end, he is able to illustrate Stratilatov not only from a neutral, but from a distant position. In the latter, Stratilatov's illustration on the whole is organised around the process of estrangement: seeing himself in his dreams as a stranger, having several personalities at one time, facing his alter ego are just some of the elements that in the end makes Stratilatov totally foreign in the eye of the community.

LITERATURE:

Bakhtin 1972: Bakhtin, Mihail M. *Problemi poetiki Dostoevskovo*. Moskva: Hudozestvennaya literatura, 1972.

Dorozkina 1996: Dorozkina Veronika Ju. *Principi skazovovo izlozenija v proizvedenijah A. M. Remizova*. Ph.D. diss, Sankt-Peterburgskij Gosudarstvennyj Universitet, 1996.

Eichenbaum 1924: Eichenbaum Boris M. *Skvoz literaturu*. Leningrad: Academia, 1924.

Gladkova 2013: Gladkova, Anna “*Is he one of ours?*” *The cultural semantics and ethnopragmatics of social categories in Russian*. Journal of Pragmatics 55, 2013.

Kozevnikova 1994: Kozevnikova Natalja A. *Tipi povestvovanija v russkoj literature 19-20 vv*. Moskva: Institut Russkovo Jazyka, 1994.

Lachmann 1994: Lachmann Renate *Remarks on the foreign (strange) as a figure of cultural ambivalence*. Russian Literature XXXVI, 1994.

Lotman 1999: Lotman Jurij M. *Vnutri misljasih mirov. Celovek – tekst – semiosfera – istorija*. Moskva: Jazyki Russoj Kultury, 1999.

Remizov 1978: Remizov Aleksei M. *Izbrannoe*. Moskva: Hudozestvennaja literatura, 1978.

Uri 2014: Uri Margolin: *Narrator*. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014, accessed 3 Nov 2014; available from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>

Smid 2003: Smid Wolf *Narratologija*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kultury, 2003.

Skatova 2003: Skatova L.A. „*Svoe*” i „*cuzoe*”, *mezkulturnoe komunikacii v poli-paradigmalnom aspekte*. Celjabinsk: Celjabinskij Gosudarstvennyj Universitet, 2003.

LELA KHACHIDZE

Georgia, Tbilisi

One Specimen of Byzantine Hagiography and its Georgian Translation

“The Desert Mothers” is one of the most important themes in Christian hagiography. Amongst them is the “Life of St.Theoktiste of Lesbos”. The author of this work is Niketas Magistros (10th century).

In the 10th century the *Life* was translated into Georgian by Stephane Sananoisdze-Chkondideli. Georgian translation of the text was authenticated and studied by us according to two Georgian manuscripts S 384 and Gel. 5. The translation of the “Life of St.Theoktiste of Lesbos” is one of the best specimens of the art of old Georgian translations.

Key words: *St. Theoktistes of Lesbos, Niketas Magistros, Stephane Sananoisdze.*

ლელა ხაჩიძე

საქართველო, თბილისი

„მონანიე დედების ცხოვრებათა“ ერთი ნიმუში და მისი ქართული თარგმანი (ცხოვრებაჲ ნმ. თეოქტისტე ლეზველისაჲ)

„სჯანის“ მე-14 ნომერში გამოქვეყნდა ჩვენი გამოკვლევა სტეფანე სანანოისძის შესახებ. ამით დავიწყეთ X საუკუნის ამ თვალსაჩინო, დღეისათვის ნაკლებად ცნობილი მნიგნობრისა და მოღვაწის შემოქმედების მონოგრაფიულად შესწავლა.

ამჯერად ჩვენი კვლევის საგანია სტეფანე სანანოისძის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა. ეფრემ მცირის ცნობით, მას უთარგმნია „საკითხავი დაუჯდომელთაჲ და ცხოვრებაჲ თეოქტისტე ლეზველისაჲ და სხუანიცა“.

„საკითხავი დაუჯდომელთაჲ“ გულისხმობს ქრისტიანული ეკლესიის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ საგალობელს — „ღვთისმშობლის დაუჯდომელს“, რომლის შემცველი ხელნაწერები მითითებულია კ.კეკელიძის მიერ. „ღვთისმშობლის დაუჯდომლის“ სტეფანე სანანოისძისეული თარგმანი გამოაქვეყნა ე. ჭელიძემ (ჭელიძე 2006: 294-316), ეფრემ მცირისეული თარგმანი კი ჩვენ გამოვაქვეყნეთ (ხაჩიძე 2012: 23-38).

რას წარმოადგენს ეფრემ მცირის მიერ სტეფანე სანანოისძის თარგმანებს შორის დასახელებული „ცხოვრებაჲ თეოქტისტე ლეზველისაჲ?“

თეოქტისტე ლეზველი (იგივე ლესბოსელი) „მონანიე დედათა“ ერთ-ერთი ღირსეული წარმო-მადგენელია. მისი „ცხოვრების“ მიხედვით, იგი დაიბადა ქალაქ მეთიმნასთან ახლოს, კუნძულ ლესბოსზე. იგი ბავშვობაშივე დაობლდა და აღიზარდა მონასტერში, სადაც თავს ბედნიერად გრძნობდა — განუწყვეტელ მარხვასა და ლოცვაში. 18 წლის ასაკში (დაახლოებით 846 წელს, აღდგომის დღესასწაულზე, მონასტრის წინამძღვრის კურთხევით, ის ეწვია მეზობელ სოფელში თავის დას და იქ დარჩა ღამის გასათევად. ამ დროს დაესხნენ თავს არაბი მეკობრეები, დაატყვევეს მოსახლეობა და ხომალდით გავიდნენ ზღვაში. ტყვეები გასაყიდად მიჰყავდათ აფრიკაში. გზად კუნძულ პაროსზე შეჩერდნენ. ღვთის დახმარებით ქალწული გაიქცა და არაბებმა მისი პოვნა ვერ შეძლეს. წმინდანმა თავი დააღწია ადამიანთა ძალადობას, მაგრამ აღმორჩნდა უკაცრიელ კუნძულზე. კუნძულზე იდგა ქვის ტაძარი, ღვთისმშობლის სახელობისა, რომელსაც თავი შეაფარა და ღმერთს მიანდო თავი. იკვებებოდა მხოლოდ მზესუმზირის მარცვლებით. ასე გაატარა 35 წელი.

ერთხელ მონადირეები ესტუმრნენ კუნძულს. ერთ-ერთი მათგანი, ღვთისმოსიში კაცი, ტყეში შევიდა და მოულოდნელად დაინახა ტაძარი. ლოცვის შემდეგ, ტაძრის კუთხეში, მან შენიშნა ადამიანი, რომელმაც სთხოვა, მიეცა მისთვის სამოსი. ამის შემდეგ მის წინ გამოჩნდა თმაქა-ღარა ქალი ფერმკრთალი სახით, რომელსაც კანი ძვლებზე ჰქონდა მიკრული. განდევილმა უამბო თავისი ცხოვრების შესახებ.

წმ. თეოქტისტემ სთხოვა მონადირეს, კუნძულზე მომავალი სტუმრობისას, მიეტანა მისთვის წმინდა რელიკვიები. ერთი წლის შემდეგ მონადირე მართლაც ჩავიდა კუნძულ პაროსზე და მიუტანა მას წმინდა რელიკვიები. წმ. თეოქტისტე ეზიარა. მეორე დღეს მონადირე კვლავ მივიდა ტაძარში, რათა კურთხევა მიეღო მისგან გამგზავრების წინ. წმინდანი გარდაცვლილი დახვდა. მონადირემ დაკრძალა იგი.

შემდგომი პერიოდის შესახებ არსებობს 2 ვერსია: პირველის მიხედვით, მონადირემ დაკრძალა წმ. თეოქტისტე. მეორე ვერსიის მიხედვით კი, მოკვეთა ხელი, როგორც რელიქვია (წმ. ნაწილი), მაგრამ იძულებული გახდა, უკან დაებრუნებინა გზად შემთხვეული ფათერაკის გამო. ხომალდი, რომლითაც მონადირეები გაემგზავრნენ მშობლიურ კუნძულ ევბეასაკენ, მეორე დღეს კვლავ კუნძულ პაროსთან იდგა. მონადირე სასწრაფოდ გადავიდა კუნძულზე და მოკვეთილი ხელი წმინდანის ცხედართან დააბრუნა. ამის შემდეგ ხომალდი „ჩიტივით გაფრინდა“. გზად მონადირემ თანამგზავრებს უამბო მომხდარის შესახებ. მათ გადაწყვიტეს უკან დაბრუნება, მაგრამ წმინდანის ცხედარი აღარ დახვდათ ღვთისმშობლის ტაძარში. დაიწყეს ძებნა, მაგრამ ამაოდ.

წმინდანის ნაწილები მოგვიანებით კუნძულ იკარიაზე აღმოჩნდა. აქვეა აღმართული წმინდანის სახელობის მცირე ზომის ტაძარი. წმ. თეოქტისტე ითვლება პაროსის მფარველ წმინდანად. იქვე, პაროსის ტაძარში, არსებობს მისი სახელობის მცირე სამლოცველო. წმინდანის თაყვანისცემა ხდება კუნძულ ლესბოსზეც. 1960 წელს მისი ზოგიერთი წმინდა ნაწილი გადატანილ იქნა მეთიმნაში, სადაც აშენდა მისი სახელობის ეკლესია. წმინდანის ხსენება დადებულია 9 (22) ნოემბერს.

წმინდანის „ცხოვრებისა“ და სხვა წყაროების მიხედვით შესაძლებელი ხდება მისი მოღვაწეობის დროის დადგენა. არაბი მეკობრეები კუნძულ ლესბოსს 846 წელს დაესხნენ. მაშინ მათ რომიც გაძარცვეს. თუ ამას დაეჟამატებთ წმ. თეოქტისტეს კუნძულზე ცხოვრების 35 წელს, ირკვევა, რომ წმინდანი გარდაიცვალა დაახლოებით 881 წელს.

წმინდანის „ცხოვრება“ შესულია მთელ რიგ ბერძნულ ხელნაწერებში. მისი ავტორია ნიკეტას მაგისტროსი (IX ს.), რომელიც თვალსაჩინო მოღვაწე და მწერალი იყო. იგი დაიბადა თესალონიკში დაახლოებით 870 წელს და გარდაიცვალა 946 წლის შემდეგ. მან მხარი დაუჭირა რომანოს I-ს და მნიშვნელოვან ფიგურად იქცა მის კარზე. მან ცოლად

შეერთო რომანოსის ქალიშვილი. ნიკეტას მაგისტროსი არისტოკრატთა წრეს ეკუთვნოდა. ცნობილია, რომ მას ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ფოტიოს პატრიარქის ნათესავებსა და თანამოაზრეებთან — კოზმა და სერგი მაგისტროსებთან. ნიკეტას მაგისტროსი მოღვაწეობა მოუხდა იმპერატორ ლეონ VI-ის კარზეც, რომელსაც ის განსაკუთრებული პატივით მოიხსენიებს. ნიკეტას მაგისტროსს ეკუთვნის „წერილები“, რომლებიც დღეისათვის თარგმნილია სხვადასხვა ენაზე (მათ შორის რუსულად) კომენტარებითურთ.

„წმ. თეოქტისტეს ცხოვრება“ უჩვეულოა ლიტერატურული ფორმით. ის წარმოადგენს „სამმაგ თხრობას“ — წმინდანი თავის ამბავს უყვება მონადირეს, მონადირე — განდევილ სვიმეონს, ხოლო ეს უკანასკნელი — ავტორს, რომელიც თან ახლდა ადმირალ ჰიმერიოსს და მასთან ერთად, მცირე ხნით, იმყოფებოდა კუნძულ პაროსზე. სწორედ აქ შეხვდა ის განდევილ სვიმეონს და მისგან შეიტყო წმინდა თეოქტისტეს შესახებ. სვიმეონმა სთხოვა ნიკეტასს, რათა აღენერა წმინდანის ცხოვრება და ამით ეხსნა დავიწყებისაგან.

თხრობის ამგვარი წესი მწერლობაში „ჩარჩოვანი თხრობის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. „ჩარჩოვანი თხრობის“ ყველაზე ადრეული ნიმუში გვხვდება ეგვიპტურ პაპირუსებში. თხრობის ამგვარი სტილი ფართოდაა გავრცელებული ძველ ინდურ მწერლობაში. მის კლასიკურ ნიმუშად ითვლება არაბული მწერლობის შედევრი — „ათას ერთი ღამე“. „ჩარჩოვანი თხრობა“ გვხვდება ჰომეროსოს „ოდისეაში“, მოგვიანებით კი ჩოსერისა („კენტერბერიული მოთხრობები“) და ბოკაჩოს („დეკამერონი“) შემოქმედებაში. სასულიერო მწერლობაში „ჩარჩოვანი თხრობა“ იშვიათად გვხვდება.

ნაწარმოები ნათლად ასახავს IX საუკუნის პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებას. ნიკეტას მაგისტროსი თავად ახლდა ადმირალ ჰიმეროსს 910 წლის წარმატებულ ბრძოლაში კრეტაზე მცხოვრებ არაბთა წინააღმდეგ

„წმ. თეოქტისტე ლეზვიელის ცხოვრებაში“ ვრცლად და შთამბეჭდავადაა აღწერილი პაროსის ტაძარი, რომელიც ღვთისმშობლის მიძინების სახელობისაა. გადმოცემის მიხედვით, ეს ბაზილიკა აიგო კონსტანტინე დიდის მიერ დედამისის — წმ. ელენეს პატივსაცემად, რომელიც იერუსალიმში წმინდა ჯვრის საძებნელად წასული, ავდრის გამო, კუნძულ პაროსზე შეჩერდა. ეს ტაძარი განახლდა VI საუკუნეში იუსტინიანე დიდის ნებით. ის დღესაც დგას პაროსის დედაქალაქში და ცნობილია „ekatortapyliane“-ს სახელით („ქალაქის ქვემოთ“), რაც იმას გულისხმობს, რომ ტაძარი მდებარეობს ქალაქთან შედარებით დადაბლებულ ადგილზე.

ვარაუდობენ, რომ ნაწარმოები დაწერილია 913-919 წლებს შორის. ნახევარი საუკუნის შემდეგ, მცირეოდენი ცვლილებით, „წმ. თეოქ-

ტისტე ლეზვიელის ცხოვრება“ თავის კრებულში შეუტანია წმ. სვიმეონ მეტაფრასტს ავტორზე მითითების გარეშე. ამის გამო ერთხანს მას სვიმეონს მიაწერდნენ.

ნიკეტას მაგისტროსის ეს ნაწარმოები გამოირჩევა ორიგინალური სტრუქტურითა და დახვეწილი სტილით. ავტორი იმონებს როგორც ეკლესიის მამებს, ისე ძველ ბერძენ ავტორებს. მასში გვხვდება ციტატები წმ. ბასილი კესარიელის, წმ. გრიგოლ ნოსელის, წმ. კირილე ალექსანდრიელის, აგრეთვე ჰომეროსის, თუკიდიდეს თხზულებებიდან.

წმ. თეოქტისტეს „ცხოვრების“ მკვლევარნი მიუთითებენ მის მსგავსებაზე წმ. მარიამ მეგვიპტელის (ეგვიპტელის) „ცხოვრებასთან“. ზოგიერთი მათგანი იმასაც ფიქრობს, რომ ესაა ლეგენდარული და არა ისტორიული პიროვნება. მკვლევართა ნაწილი კი მიუთითებს, რომ „წმ. მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრებისაგან“ ნაწარმოები აშკარად განსხვავდება ლიტერატურული ფორმით და მთავარი გმირის სახე — ხასიათით. წმ. თეოქტისტე თვითმხილველი და მოწინააღმდეგეა არა იმდენად დემონების, ბოროტი ძალების, არამედ ომის გამანადგურებელი შედეგების და დამპყრობელთა თავდასხმების.

„წმ. მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრება“ ქართულად ადრევეა ნათარგმნი. მისი დადგენილი ტექსტი გამოცემულია წმ. მირაშვილის მიერ (მირაშვილი 2009). ნაწარმოები პოპულარული იყო სასულიერო მწერლობაში. იგი თარგმნილია სხვადასხვა ენაზე. „წმ. მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრების“ ძირითადი მთხრობელია ბერი ზოსიმე (წმ. თეოქტისტეს „ცხოვრებაში“ ამ ფუნქციას მონადირე ასრულებს). წმინდანის „ცხოვრება“ დაწერა სოფრონ იერუსალიმელმა.

მართლაც მსგავსია ორივე წმინდანის „ცხოვრების“ რამდენიმე ეპიზოდი. ორივე შემთხვევაში წმინდანები შემხვედრებს, შემდგომში მათი ცხოვრების შესახებ მთხრობელებს, სთხოვენ ზიარებისათვის საჭირო რელიქვიების მიტანას, რათა ზიარება შეძლონ. მსგავსია ამ რელიქვიებთან ორივე მათგანის დამოკიდებულებაც. ისინი სწრაფად წამოაყენებენ ფეხზე მათ წინ დამხობილ ადამიანებს, რომლებსაც ხელთ უპყრიათ წმინდა ჭურჭელი რელიქვიებით, რადგან დაუშვებელია ამ სინძინდის მიწასთან შეხება. მსგავსია ზოგიერთი სხვა ეპიზოდიც.

საინტერესოა, რომ „წმ. მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრებაში“ აგრეთვე გვხვდება. „ჩარჩოვანი თხრობა“.

მსგავსი ეპიზოდების მიუხედავად, წმ. თეოქტისტე ლეზვიელისა და წმ. მარიამ მეგვიპტელის „ცხოვრებათა“ შედარება ცხადად მოწმობს, რომ ეს ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ნაწარმოებია.

ბუნებრივია, ნიკეტას მაგისტროსი, რომელსაც ფართო განათლება ჰქონდა, იცნობდა „წმ. მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრებას“. ამაზე ის

პირდაპირ მიუთითებს — მონადირე მოუმზადებელი, უბრალო ადამიანი იყო, ზოსიმე კი, რომელმაც მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრება აღწერა — სასულიერო პირიო.

„ნმ. თეოქტისტეს ცხოვრება“ თარგმნილია სხვადასხვა ენაზე. ამ თარგმანების შესახებ არსებობს საკმაოდ ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა.

X საუკუნეში (ანუ ძველის შექმნისთანავე) იგი ქართულ ენაზე უთარგმნია სტეფანე სანანოისძე — ჭყონდიდელს. ტექსტი გამოუქვეყნებელი და შეუსწავლელია.

„ნმ. თეოქტისტე ლეზველის ცხოვრების“ ქართული თარგმანის ტექსტი ჩვენ შევისწავლეთ ორი ქართული ხელნაწერის — S 384-ისა და გელათი 5-ის მიხედვით.

S 384-ში (X-XII სს.) წმინდანის ხსენება დადებულია 8 ნომბერს და ახლავს შემდეგი სათაური: „თუესა ნომბერსა წ, ცხოვრება და მოქალაქობა ღირსისა და ყოლად ქებულისა წმიდისა თეოქტისტის ლეზველისა“. ტექსტის დასაწყისთან, მარცხენა კიდეზე, მიწერილია: „სტეფანეს თარგმნილი“. ტექსტის ბოლოს დაცულია შემდეგი მინაწერი: „საცნაურ იყავნ, რომელ ცხოვრება ესე ამის წმიდისა თეოქტისტისი სტეფანეს სანანოისძესა უთარგმნია ბერძულისაგან ქართულად. საუკუნომცა არს საბსენებელი და კურთხევაა მისი“.

როგორც ვხედავთ, ტრადიციისამებრ, ამ დიდი მოღვაწის ხსენება განკუთვნილი პატივით აღინიშნება. ისიც უდაოა, რომ თარგმანის ავტორი სტეფანე სანანოისძე — ჭყონდიდელია.

ტექსტის გაცნობისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენს თვალწინაა ორიგინალური ნაწარმოები, ძველი ქართული მწერლობის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუში: „გამოსახულნი ხატნი და ძეგლნი და მსგავსებანი სახილველნი ამისთჳს განინესნეს ნანდჳლვე ცხოვრებასა ამას ჩუენსა შინა რაფთა პირველქმნულთა მათ საქმეთა დიდთა და საკვირველთა ქება და ეგოს სამარადისოდ, რომელ იგი სახე მათ შორის საცნაურ არნ და რაფთა რომელნი ხედვიდენ და განიცდიდენ შორად და ბაძვად უწინარეს ყოფილთა მათ საქმეთა და წარმართებათა დიდთა მათ და განთქუმულთა კაცთასა და მიმსგავსებად მათდა მოსწრაფე იქმნენ ...“

ესაა X საუკუნის დიდი ქართველი ჰიმნოგრაფებისთვის დამახასიათებელი უბადლო მხატვრული ენა, თავისუფალი უცხო ენის კონსტრუქციების რაიმე გავლენისაგან. მოტიანილი ფრაგმენტიდან, ვფიქრობთ, ნათლად ჩანს მთელი თარგმნისათვის დამახასიათებელი პოეტურობა. შეიძლება ითქვას, რომ ესაა ერთგვარი „პოეტური პროზა“. აღბეჭდილი დიდი ხელოვანის სტილით.

მოვიყვანთ ქართული თარგმანის კიდევ ერთ ფრაგმენტს, რომელშიც ავტორი იხსენიებს მისთვის სათაყვანებელ იმპერატორს — ლეონ VI-ს: „ვიყავ ოდესმე ჭალაკსა პაროსს და კრეტად, რამეთუ სანატრელისა თეონის მიერ წარვლენილ ვიყვენით. თონს ვიტყუ დიდსა და წარმართებულსა ნანდვლვე მეფეთა შორის, რომელმან ყოველივე წარმართებაჲ ბერძენთაჲ საფლავსა შინა თქსსა შთაჰფლა....“ სწორედ ამ ფრაგმენტით იწყება უშუალოდ ამბის თხრობა.

ქართული ხელნაწერებიდან (S 384 და გელათი 5) ჩვენ გადმოვწერეთ და დავადგინეთ „წმ. თეოქტისტეს ცხოვრების“ ქართული თარგმანი, რომელიც მალე გამოქვეყნდება. ქართული თარგმანი მრავალმხრივ იმსახურებს ყურადღებას და შემდგომ კვლევას მოითხოვს.

„წმ. თეოქტისტე ლეზველის ცხოვრების“ სტეფანე სანანოისძის მიერ შესრულებული ეს თარგმანი ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნების ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუშია. იგი საშუალებას იძლევა, ერთი მხრივ, შევისწავლოთ სტეფანე სანანოისძე — ჭყონდიდელის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა, მეორე მხრივ, წმინდანის „ცხოვრების“ ერთ-ერთი პირველი და საყურადღებო თარგმანი, რომელიც მეცნიერთათვის აქამდე არ იყო ხელმისაწვდომი.

დამოწმებანი:

კეკელიძე 1960: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

მირაშვილი 2009: მირაშვილი ნ. *განდეგილი და მონანიე დედები ქართულ ნათარგმნ აგიოგრაფიაში*. თბ.: „ლოგოსი“, 2009.

ჭელიძე 2006: ჭელიძე ე. *ლოცვანი და დაუჯდომელი ღმრთისმშობლისაჲ*. თბ.: „ახალი ივირონი“, 2006.

ხაჩიძე 2012: ხაჩიძე ლ. *ძველი ქართული მწერლობის საკითხები*. თბ.: „ინტელექტი“, 2012.

ხაჩიძე 2014: ხაჩიძე ლ. *„მეხელთა“ მოღვაწეობის ისტორიიდან (სტეფანე სანანოისძე-ჭყონდიდელი)*. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014.

Holy Women of Byzantium: *Ten Saints' Lives in English Translation*, edited by Alice-Mary Talbot, Dumbarton Oaks, 1996

ANNA CHUDZINSKA-PARKOSADZE

Poland, Poznan

Adam Mickiewicz University in Poznań

The Problem of Faustian Personality in the Works of Russian Literature

This article focuses on the concept of Faustian personality (a hero of Johann Wolfgang von Goethe's Faust) reflected in Russian literature. As the example of the transgression of Faustian personality, the author of the article has chosen Pechorin, a main character of a novel by Mikhail Lermontov *A Hero of Our Time*, and Master, a titled hero of *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov. The heroes not only belong to the type of romantic hero, but they are also distinguished by their features of Faustian personality, such as: existential boredom, self-awareness, dilemma between possible and real, desire for life and knowledge. Pechorin turns out to be a parody of Faust, because he adopts in the end only Mephistopheles's characteristics. Master, on the other hand, shows the improved version of Faustian personality, the finale evaluation of the type. He reveals the mystic features of Faust-alchemic from the same beginning, and then, thankful to Margarita, he recognizes the true love that allows him to achieve the true knowledge and spiritual holiness.

Key words: *Goethe, Faustian personality, A Hero of Our Time, Mikhail Lermontov, The Master and Margarita, Mikhail Bulgakov, transgression.*

АННА ХУДЗИНЬСКА-ПАРКОСАДЗЕ

Польша, Познань

Институт Русской Филологии

Университет имени Адама Мицкевича в Познани

Проблема фаустовской личности в произведениях русской литературы

Понятие мировой литературы (*Weltliteratur*) возникло в европейской культуре в половине XIX века (около 30-40-ых годов). Автором понятия *Weltliteratur* считается Иоганн Вольфганг Гете (1749 – 1832), который употребил этот термин в своем журнале „Über Kunst und Alterthum” в 1828 году*. Гете обратил внимание на все активнее развивающуюся международную

* См.: *Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) on «Weltliteratur»*, <http://mason.gmu.edu/~ayadav/Goethe%20on%20World%20Literature.pdf>.

коммуникацию, способствующую возникновению мировой литературы (Bilczewski 2010: 32). В современном литературоведении понятие мировой литературы подразумевает, с одной стороны, совокупность произведений разных народных литератур (Рене Уэллек), а с другой, канонический список шедевров литературы, функционирующий в обиходе вне народной культуры в форме переводов или в оригинале (Давид Дамрош).

Рядом с мировой литературой возникло сравнительное литературоведение, ставшее одной из наиболее подходящих методологий исследования текстов мировой литературы. В настоящее время сравнительное литературоведение трактуется как метанаука или метатеория, которая может возникать на стыке разных парадигм и мест интерференций (Bakuła 2000: 9). Данная методология базируется на межкультурном факторе и учитывает не только сходства, но и различия рассматриваемых текстов. Целью такого анализа является обнаружение специфики сосуществования в международном культурном пространстве текстов мировой литературы (Wiśniewska 2010: 95).

Заслуга Гете по отношению к мировой литературе не ограничивается одним только фактом формулировки данного термина, но заключается также в создании им одного из наиболее выдающихся ее шедевров – трагедии «*Фауст*». Исследования по «*Фаусту*» не прекращаются, а количество интерпретаций и концепций трудно сосчитать*. «*Фауст*» Гете является не только самым репрезентативным сочинением многовековой фаустианы**, но также лучшим выражением идеи поисков счастья в литературе.

Работу над главным произведением своей жизни Гете начал уже в 1773 году (Szturc 1995: 15)***. Первую часть он закончил в 1806 году, когда ему исполнилось пятьдесят семь лет. Два года спустя, в 1808-м, была опубликована первая часть «*Фауста*». Работа над второй частью продолжалась с 1825 по 1831 год, т. е. шесть лет. Гете завершил сочинение второй части в середине июля 1831 года, а в августе рукопись была запечатана в конверт, с указанием раскрыть и опубликовать ее только после его смерти (Pomorski 1999: 522). Гете скончался 22 марта 1832 года в Веймаре. Вторая часть «*Фауста*» была

* H. Arens, *Kommentar zu Goethes «Faust I»*, Heidelberg 1982; A. Schöne, «*Faust*». *Kommentare. Enthalten in: Goethe «Faust»*, Frankfurt am Main 1994; U. Gaier, «*Faust*»-*Dichtungen. Kommentar I. Enthalten in: Johann Wolfgang Goethe «Faust»-Dichtungen*, Stuttgart 1999; G. Kaiser, *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes «Faust»*, Rombach 2006; J.M. van der Laan, *Seeking Meaning for Goethe's «Faust»*, New York 2007, и т. д.

** Фаустиана (нем. *Faustiana*) — произведения мировой литературы, главным персонажем которых выступает Фауст. Гетевский Фауст отличается тягой к знаниям и преобразению бытия, непрестанным поиском счастья и поэтому неслучайно является универсальным, «аккумулирующим» героем эпохи Просвещения (Якушева 2001: 1128-1131).

*** Некоторые литературоведы считают, что Гете начал писать первую часть трагедии еще в 1770 году (Hawkes 2007: 144).

издана в том же году в 41-м томе его собрания сочинений. Итак, над текстом «*Фауста*» Гете работал в течение всей жизни, т.е. около шестидесяти лет*.

Гете придал мифическому Фаусту черты своей эпохи и, естественно, черты собственного характера. Гетевский герой отличается от своих предшественников тем, что он не простой грешник, жаждущий знаний, а человек, который все эти знания уже обрел и, помимо того, испытывает разочарование миром и жизнью. Здесь важна не сама история приключений Фауста, а эволюция его личности и духа. Поэт-романтик в идейной конструкции героя ассоциативно связал понятие счастья с вечными вопросами о смысле человеческого существования и путях спасения его души.

Фигура гетевского Фауста представляет собой не пример личной судьбы героя, а символ человечества, воплощающий беспокойное стремление к познанию (Аникст 1986: online). Фауст – это метаперсонаж (Кувшинова 2013: online), экзистенциальный образец индивидуалиста-избранника. Образ Фауста, как подчеркивает Кувшинова, отличается стремлением к своеобразной тотальности собственной индивидуальности, к представлению о себе как об избраннике, обладающем созидающей (разрушающей) волей и поэтому имеющим право творить действительность по своему разумению (Кувшинова 2013: online).

Связь гетевского «*Фауста*» с русской литературой знаменательная и особенная. Уже через семь лет после публикации первой части трагедии, т.е. в 1825 году, свою версию «*Фауста*» создает Александр Пушкин в пьесе «*Сцена из Фауста*». Как ни странно, это то время, когда Гете начинает писать вторую часть трагедии. Два года спустя, в сентябре, в Веймаре, происходит встреча Василия Жуковского с Гете. Тогда Гете передал ему для Пушкина в подарок свое перо. Владимир Попов предполагает, что Жуковский мог прочесть Гете пушкинскую «*Сцену из Фауста*», и это могло стать причиной столь символического жеста немецкого гения по отношению к русскому гению. Литературовед выдвигает также гипотезу о том, что пушкинская версия судьбы Фауста могла подсказать Гете развязку второй части трагедии (Попов 2007: online).

Дух романтического Фауста отразился не только в произведениях русских романтиков, но также в шедеврах русской литературы XIX-ого и XX-ого века. Целью настоящей статьи будет исследование главных черт фаустовской личности, которые воплотились в портретах героев шедевров русской литературы, ставших шедеврами мировой литературы. Для нашего обзора мы выбрали романтический роман «*Герой нашего времени*» (1839/41) Михаила Лермонтова и мистический роман «*Мастер и Маргарита*» (1941) Михаила Булгакова (Кораблев 2012а: 27-41; Chudzińska-Parkosadze 2012: 68-90).

* Давид Хоукс утверждает, что Гете писал «*Фауста*» шестьдесят два года (Hawkes 2007: 144).

В перспективе наших рассуждений интересной кажется интерпретация трагедии «*Фауст*» Карлом Густавом Юнгом, который, предлагая разделение художественного творчества на две категории – психологическую и провидческую, указывает на произведение Гете как на образцовый пример объединения этих двух крайних видов искусства. Юнг первую часть «*Фауста*» называет психологической, а вторую «провидческой»: «Бездна, разделяющая первую и вторую части „*Фауста*“, демонстрирует различие между психологическим и провидческим видами художественного творчества» (Jung 1976: 383). Соответственно первая, психологическая, часть содержит материал из сознательной жизни героя и сконцентрирована на драматическом опыте его жизни, сильных эмоциях, страданиях и т. д. Вторая часть демонстрирует опыт мистических видений космоса (Jung 1976: 383), являясь при этом мистическим типом произведения (содержит мотивы мистического произведения и элементы инициативного пути) (Яковлев 2001: 556-559).

Соответственно, избранные нами для анализа произведения русской литературы также вписываются в эту юнгианскую типизацию. Ведь «*Герой нашего времени*» представляет собой первый пример психологического романа в русской литературе, а «*Мастер и Маргарита*» в современном булгаковедении уже исследуется как мистический роман (Кораблев 2007; Лысюк 2008; Злочевская 2007; Кондакова 2002), что позволяет его причислить к провидческой литературе.

Обсуждая проблему трансгрессии* образа героя, обладающего чертами фаустовской личности, касаемся проблемы духа времени, порождающего конкретные художественные образы, ставшие затем составляющими элементами культурной памяти. Последняя категория подсказывает выбор теории коллективного бессознательного К.Г. Юнга в качестве методологии исследования. Однако, мы ограничимся в данном случае сравнительным подходом, который позволит нам, базируясь на межкультурном факторе, выявить не только сходства, но и различия рассматриваемых портретов героев. Симптоматично, что среди ведущих общих черт героев, Григория Печорина и Мастера, следует сразу же указать на их романтические корни. Они романтики своего времени. Печорин – это представитель своего

* Трансгрессия – преодоление границы, которая отделяет две сферы, например внешнее от внутреннего, сущность от явления; трансгрессия символизирует собой стремление отойти от классических установок на абсолютную трансцендентальность мыслящего субъекта, преодоление границы власти его сознания и обнаружение возможности иных позиций в соотношении бытия и мышления (Грицанов 1999: online). В свете нашего исследования, можно говорить о трансгрессии определенного феномена из одной народной литературы в другую, образуя таким путем новые качества в области мировой литературы как одного целого.

поколения. Мастер, как истинный Фауст, является версией образа героя, понимаемого как конечная, идейная эволюция гетевского Фауста.

Главные черты фаустовской личности, которые будут проанализированы в данной статье, – это качества характеристики гетевского Фауста, составляющие специфику и суть данного образа. Среди ведущих фаустовских качеств первое место занимает непреодолимая страсть к познанию и любви. Для того, чтобы добиться своих целей, герой готов преступить грань дозволенного или доступного, что как одноразовый акт уподобляется по смыслу подписанию «пакта с дьяволом». Таким образом, герой вступает в сферу демонического, что порождает дискурс о природе зла в мире и в человеке. Избранные нами герои – индивидуалисты, соответствующие категории избранников, испытывающих романтическую боль существования (*Weltschmerz*). Их жизненные выборы порождают коллизию индивидуальной воли и власти с Божественным законом.

Сергий Бойчук пытается определить сущность фаустовской идеи, создавая некий теоретический синтез того, что было уже сказано по этому поводу: «Фауст (...) – не простой соблазнитель, как ехидно заметил Фридрих Ницше, не вечное стремление к бесконечности (Шпенглер), не очередное воплощение змеборческого архетипа (К.Г. Юнг), не гносеологическая трагедия (о. Сергей Булгаков) и не дионисийская жажда жизни (А. Луначарский). (...) все интерпретации не исключают, а только дополняют друг друга, создавая истинное фаустовское многодушие и многоголосие, где ни один мотив не является второстепенным, но все вместе создают величественную фугу» (Бойчук 2007: 49). Исследователь старается приблизиться к правильному пониманию фаустовской идеи посредством рефлексии над темой русского Фауста. В итоге приходит к выводу о том, что черты русского Фауста сводятся к совокупному присутствию в его портрете скуки, саморефлексии и ярко выраженного чувства разрыва между возможным и действительным (Бойчук 2007: 54).

Согласно критику, русский Фауст первой половины XIX века лишен фаустовских внутренних переживаний, боли, любви и поэтому становится «простым самозванцем» и «пародией» на гетевского Фауста (Бойчук 2007: 51). Одним из примеров внедрения фаустовской идеи на русской литературной почве Бойчук считает Печорина: «(...) Печорин, – воплощение активности и сжатой в кулак воли, но и ему не чужды саморефлексия и скука, правильное понимание причин которой позволяет увидеть в одном из наиболее загадочных образов русской литературы истинное воплощение фаустовской идеи» (Бойчук 2007: 53). Проблема в том, что мир, в котором пришлось жить Печорину, мелок, и поэтому он не может реализовать свой «великий проект становления и создания смыслов». Бойчук называет Печорина платоником

и акцентирует тот факт, что в его портрете Мефистофель оказался частью его личности (Бойчук 2007: 53).

Предполагается, что Печорин, будучи исключительной личностью (он ярко выделяется среди других своей интеллигентностью, воспитанием, знанием человеческой природы, непреклонной волей и хитростью), все же остается пародией на гетевский оригинал. Действительно, с одной стороны, черты Мефистофеля присутствуют в психологическом портрете Печорина (он сам о себе говорил – «У меня врожденная страсть противоречить» – Лермонтов 1957: 575), но, с другой стороны, в тексте романа доктор Вернер напрямую сравнивается с Мефистофелем и выполняет его функцию, заключая с Печориным пакт, целью которого является сначала соблазнение княжны Мери, а затем убийство на дуэли Грушницкого.

Гетевский Мефистофель в первой части трагедии, несомненно, выполняет функцию низшего, демонического эго Фауста. Печорин, в свою очередь, кажется человеческим воплощением Мефистофеля, обладающим чертами биографии и характера Фауста*. В романе можно заметить даже некоторое размножение личности Мефистофеля. Кроме названного нами выше доктора Вернера, стоит вспомнить о брате Бэли, Азамате, «ученике» и «воспитаннике» Печорина, и двойнике Печорина – сербе Вуличе. Последний пример особенно интересен. Поручик Вулич обладал видом «существа особенного, неспособного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи» (Лермонтов 1957: 643). Он был храбр, говорил мало, но резко и имел лишь одну страсть, которую не таил – страсть к игре. Практически, единственное, что отличало характеры Вулича и Печорина – страсть к женщинам, которую не разделял серб. Суть их роковой встречи сводится к тому, что они заключили пари, чтобы разъяснить – predetermined ли заранее судьба человека на небесах или нет. Эксперимент закончился гибелью Вулича и победой Печорина. Следовательно, только в финале Лермонтов вводит и манифестирует метафизическую тему, которая выходит уже за рамки психологии и оставляет читателя один на один с неразгаданной загадкой бытия.

Главное качество личности Печорина – фаустовское страдание от скуки жизни и жажда счастья. Причем категория экзистенциальной скуки доведена Лермонтовым до равнодушного отношения героя к смерти других людей и своей собственной. Это равнодушие порождает также склонность к самоубийству, мотив которого открывает первую часть «*Фауста*», а в случае с Печориным эта склонность выражена ложно понимаемой храбростью. Судьба Печорина отражает во многом путь фаустовской души. Печорин

* Даже на вид Печорин, как и Фауст, выглядит моложе своих лет: «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...» (Лермонтов 1957: 587).

сначала «наслаждался бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги», но удовольствия эти ему «опротивели». Затем он искал счастье среди людей: «Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц, и был любим, – но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться, _ науки также надоели; я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди – невежды, а слава – удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно...» (Лермонтов 1957: 541). Скуку Печорин пытался разогнать «игрой со смертью» (Мегрелишвили 2000: 53-60, 170) на Кавказе. Тогда Бэла становится его последней надеждой на ее преодоление. Однако и на этот раз оказалось, что «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни» (Лермонтов 1957: 542).

Итак, мы подошли к главному предмету договора Мефистофеля с Фаустом, т.е. «мгновению» настоящего счастья, которого искал Фауст. В своей исповеди Печорин признается Максиму Максимычу, что он готов был умереть за Бэлу только потому, что она дала ему «несколько минут довольно сладких» (Лермонтов 1957: 542). Вечное стремление к бесконечности, о котором говорил Освальд Шпенглер (Шпенглер 2000), осуществляется в портрете Печорина не в рамках мистического преодоления материального и телесного, как это наблюдается в действиях Фауста во второй части, а в идеологеме бесконечной жажды земных страстей. Соответственно, так понимаемое стремление к бесконечности носит характер пародии фаустовского влечения к Вечной Женственности. Печорина привлекает в женщинах и в жизни «истинная бесконечная страсть, которую математически можно выразить линией, падающей из точки в пространство; секрет этой бесконечности – только в невозможности достигнуть цели, то есть конца» (Лермонтов 1957: 598).

Тема фаустовского стремления к преодолению границ дозволенного и доступного из категории гносеологической и онтологической в описании Печорина снижается до категории нравственной и бытовой. Печорину было «все мало», он «никогда не мог насытиться» (Лермонтов 1957: 626), поэтому единственным способом утоления жажды было для него путешествие: «мне остается одно средство: путешествовать» (Лермонтов 1957: 542). Лейтмотив путешествия не только представляет собой структурную закономерность в трагедии «*Фауст*» и романе «*Герой нашего времени*» (Мегрелишвили 2010: 515-522, 518), но также становится средством преодоления вышеупомянутых нами границ. В то время как Фауст путешествует сквозь астральные и ментальные пространства благодаря своим мистическим переживаниям, Печорин преодолевает географические, культурные, социальные

и моральные границы. Соответственно, Кавказ приобретает качества неизвестной и чужой земли, которую пытается постичь душа Печорина.

Как мы уже сказали выше, в душе Печорина выигрывает не высшее «я» Фауста, а низший, демонический элемент – Мефистофель. Печорин описывается как «человек, с которым непременно должно соглашаться» (Лермонтов 1957: 530). Он постоянно становится причиной несчастья людей, которые ему близки, превращаясь в их палача. Печорин сам о себе говорит, что он «нравственный калека» (Лермонтов 1957: 603) и что есть минуты, когда он «понимает Вампира» (Лермонтов 1957: 615). Для него счастье – это «насыщенная гордость», поэтому он мог бы быть счастлив, только если бы он «почитал себя лучше, могущественнее всех на свете» (Лермонтов 1957: 600). Более того, в личности Печорина демоническую гордость дополняется пренебрежением к Божественным законам. Лермонтовский герой утверждает, что «в высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие» (Лермонтов 1957: 601). Правда, он сам удивляется, что для людей, особенно женщин «зло так привлекательно» (Лермонтов 1957: 598), будто они не знают, что «зло порождает зло» (Лермонтов 1957: 600).

Будучи воплощением Мефистофеля, Печорин не мог обладать способностью любить. Он погубил всех женщин, с которыми свела его судьба – Веру, княжну Мери и Бэлу. Отношение Печорина к ним определяла лишь страсть и самолюбие. Как ни странно, подобным образом воспринимал Фауст сначала Маргариту, а затем Елену. Стоит при этом добавить, что история романа Печорина и Бэлы во многом напоминает роман Фауста и Маргариты (тип невинной «гретхен», о низшем социальном положении, чем герой; соблазнение с помощью «демонического» компаньона и драгоценностей; тайный характер встреч; из-за героя гибнут родственники любимой, но на него это не производит никакого впечатления (Фауст – смерть матери и брата Маргариты; Печорин – смерть отца Бэлы, бегство брата); добившись своей цели, соблазнитель забывает о любимой; мотив разлуки; мотив тюрьмы и крепости; женщина становится пленницей; эпизод неудачной попытки спасения женщины, в виде погони на конях и в сопровождении компаньона; гибель женщины, которая становится в финале жертвой своего любовника). Однако в гетевской трагедии любовь благодаря Маргарите, упросившей небеса простить Фауста, из отрицательной идеи превращается в положительную. В результате фаустовский концепт любви приобрел черты Божественной вечности.

В *«Герое нашего времени»*, наоборот, любовь остается отрицательной идеей, поскольку Печорин не смог победить и ассимилировать в себе темное «эго», т.е. Мефистофеля. В портрете лермонтовского героя отсутствует положительная идея, которую в *«Фаусте»* репрезентирует стремление к истинному познанию и к любви как единственному пути его постижения.

Таким образом, Печорин остается пародией Фауста, но, с другой стороны, Печорин представляет собой интереснейший вариант ситуации, которая потенциально угрожала Фаусту, но осуществилась в русской литературе. В итоге, категория трагизма относится не к самому Печорину, а к целому русскому обществу «лишних людей», которое извращает лучших своих представителей («передовых людей») и, через воспитание и образование, обрекает их на бессмысленное существование.

Достоинством отражением гетевского Фауста в русской литературе является образ Мастера из романа Михаила Булгакова. В данном случае можем говорить о присутствии пафоса тождественности «земного» и «трансцендентного», о котором говорит в своей статье Бойчук (Бойчук 2007: 50) и который отсутствовал в портрете Печорина. Правда, критики видят в портрете Мастера пародию на гетевского Фауста (Drawicz 2002: 472-473; Гаспаров 1994: 67) – но он превышает гетевский праобраз уровнем развития своего сознания. Если Фауст стремился обрести истинное знание, и это удается ему лишь частично в конце трагедии, то булгаковский Мастер, оттого и мастер, что в основе его образа заложена идея приобретения философского камня.

Мастер родственен Фаусту прежде всего как творческая личность. Оба принадлежат не только Богу, но и «дьяволу» (Соколов 1997: 180). Кроме того, в ранних редакциях и черновых набросках Мастер именовался Фаустом и Поэтом (Яновская 1983: 263; Сухих 2000: online; Соколов 1997: 290). Однако решившись придать окончательно своему герою имя Мастер, Булгаков подчеркнул этим превосходство его над гетевским праобразом. Симптоматично, что, когда Мастер представляется Ивану (именно в этой сцене Булгаков вводит в сюжет Мастера), он при этом поднимает кулак: «- Вы писатель? – с интересом спросил поэт. \ Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал: – Я – Мастер» (Булгаков 1983: 136). Оказывается, что по-немецки «кулак» это «Faust» (Кораблев 2012б: 109). Ссылаясь на алхимическую символику второй части трагедии Гете, вспомним, что Фауст не смог осуществить идеал философского камня*, зато Мастер, открывая свою настоящую природу, поднимает кулак, который ассоциируется именно с камнем алхимиков-мастеров.

Фаустовская личность в образе Мастера приобретает гносеологическую и онтологическую полноту. Воланд, будучи аналогом Мефистофеля, вовсе не является alter ego Мастера, только приобретая качества Люцифера, спасает как Мастера, так и Маргариту из «тюрьмы» материального мира. Более того, Воланд-Люцифер предоставляет им инициацию: Мастеру – путем

* Во второй части Фауста Мефистофель заявляет: «Им не понять, как детям малым,\Что счастье не влетает в рот.\Я б философский камень дал им, -\ Философа недостает» (Гете 1955: online).

познания интеллектуального и мистического, а Маргерите – путем познания магического. Инициация как основополагающая идея булгаковского романа реализует главную алхимическую тему, симбиотически связанную с доктриной гностицизма и герметизма. Таким образом, фаустовская тема в «*Мастере и Маргарите*» получает тот же идеологический масштаб, что и вторая, мистическая часть трагедии Гете, вписанная в эзотерическую традицию и символику (Szturc 1995: 30, 40, 46-47, 54-57, 59-62; Szturc 1999: 19-20; Pomorski 1999: 519, 521, 533-548; Oczko 2010: 17, 34)*.

Фаустовская скука в образе Мастера, несомненно, выявляет глубину абсолютного и универсального. Причем эта тема заявляет о себе сначала на бытовом уровне, постепенно вырастая до мистического опыта. Именно экзистенциальная скука, испытываемая от советской действительности, привела Мастера к его уединенной квартирке в подвале. Спрятавшись от внешней суеты, он начинает новую жизнь, сочиняя свой роман о Понтии Пилате. Симптоматично, что также Маргарита испытывает такую же скуку. Ведь она, впервые встретив на улице Мастера, объявила ему, что жизнь ее пуста и, если бы он не нашел ее в тот день, она отравилась бы. С момента их встречи скука исчезает, а ее место в жизни героев занимает любовь.

В то время как в «*Фаусте*» идея «верной и вечной любви» нашла свое воплощение лишь в образе Маргариты, в романе Булгакова она обретает свой идеал и полноту. Мастера вовсе нельзя назвать соблазнителем. Он тип пневматика, у которого пассивное отношение к жизни компенсируется «дионисийской жадной жизни» Маргариты. В ее антураже ведьмы активизируется мотив бунта против несправедливости мира, мотив мести, жертвы, милосердия и спасения. Ведь она, не Мастер, заключает договор с сатаной. Более того, именно «верная, вечная любовь» позволяет героям достичь пределов мироздания и связать в единое целое возможное и действительное.

Фаустовская гносеологическая трагедия в булгаковской картине мира сводится к невозможности обретения настоящего счастья в пределах материального, земного мира. Оно возможно лишь в измерении вечности, куда ведет любовников Воланд. В итоге, фаустовское вечное стремление к бесконечности получает свое разрешение в финале «*Мастера и Маргариты*», когда герои попадают в свой «вечный приют». Тогда Воланд на прощание называет героя «трижды романтическим мастером», соотнося понятие романтичности с идеей любви, творчества и Фауста-алхимика. Предполагается, что таким образом Булгаков, создавая образ Мастера,

* Исследователи часто указывают на Симона Мига и Елену как на прототипы мифологемы Фауста, «живописную местность» в *Фаусте* Гете относят к гностической Плероме, Вечная Женственность это, естественно, воплощение гностической Софии, а Мефистофель-искуситель (противник Софии) приобретает черты Архонта.

завершил идейную эволюцию гетевского Фауста, так как Фауст из первой части гетевской трагедии преодолевает свое темное alter ego, во второй части он возвышается в своем мистическом познании и приобретает космическое сознание, а в романе Булгакова Фауст-Мастер обретает мистическую полноту и любовь.

Констатируя, фаустовская личность в портрете Печорина превращается в апофеоз Мефистофеля в человеке. Соответственно, эта отрицательная трансформация Фауста в Печорине делает из него пародию на гетевского героя. Образ Мастера как воплощения фаустовской личности, наоборот, является возвышенной версией праобраза, которая реализуется с учетом мистической и эзотерической подоплеку второй части трагедии Гете. Итак, трансгрессия образов героев в рамках мировой литературы – это процесс, формирующийся на почве национальных литератур, впитывающий в себя характер и проблемы данной эпохи, при сохранении универсальных концептов данного образа.

ЛИТЕРАТУРА:

Заникст 1986: Аникст А.А. *Творческий путь Гете*. М., 1986. [online]: <http://vikiped.ru/enc/6645/>

Бойчук 2007: Бойчук С. «Русский Фауст»: образ доктора Фауста в российской литературе первой половины XIX века. *Постановка проблемы*. Ж.: Slavica Wratislaviensia. № CXLIII, 2970, 2007.

Булгаков 1983: Булгаков М., *Мастер и Маргарита*. В: его же. *Избранное. Роман «Мастер и Маргарита»*. Рассказы. М., 1983.

Гаспаров 1994: Гаспаров Б.М. *Из наблюдений над мотивной структурой романа М.Б. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. В: Б.М. Гаспаров. *Литературные лейтмотивы*. М., 1994.

Гете 1955: Гете И.В. *Фауст*. Вторая часть. Перевод Б. Пастернака. [online]: <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust.txt>

Грицанов 1999: Грицанов А. А. *Новейший философский словарь*. Минск, 1999. [online]: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/

Злочевская 2007: Злочевская А. *Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков*. Ж.: Opera Slavica. № 3, 2007. [online]: <http://www.bogoslov.ru/text/print/352754.html>

Кондакова 2002: Кондакова Ю.В. *Гоголь и Булгаков: мистика творчества*. Ж.: Гуманитарные науки. № 24, вып. 5, 2002. [online]: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0024\(01_052002\)&doc=../content.jsp&id=a12&xsln=showArticle.xslt](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0024(01_052002)&doc=../content.jsp&id=a12&xsln=showArticle.xslt)

Кораблев 2012а: Кораблев А.А. *Михаил Булгаков как мистический писатель. (К вопросу об авторском самоопределении)*. В: *Михаил Булгаков. Его время и мы*. Под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего. Краков, 2012.

Кораблев 2012б: Кораблев А.А. *Рукописи из частной коллекции Воланда*. В: *Михаил Булгаков в потоке российской истории XX-XXI вв.* Сборник подготовлен по материалам «Вторых ежегодных чтений». Музей М.А. Булгакова. М., 2012.

- Кораблев 2007:** Кораблев А.А. *Пределы филологии*. Новосибирск, 2007.
- Кораблев 1997:** Кораблев А.А. *Консультации профессора Воланда*. Ж.: Филологические записки. Вып. 8, 1997.
- Кувшинова 2013:** Кувшинова М. С. *Фауст и Гамлет как архетипические герои немецкой культуры: методология философской антропологии и проблема изучения национального менталитета*. Ж.: Критика и семиотика. № 2(19), 2013. [online]: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs019kuvshinova.pdf>
- Лермонтов 1957:** Лермонтов М. *Герой нашего времени*. В: его же. *Избранные произведения*. М., 1957.
- Лысюк 2008:** Лысюк Н. *Мистерия всепобеждающей любви. Мифологические основания романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Киев, 2008.
- Мегрелишвили 2010:** Мегрелишвили Т. Семантика и функционирование базового концепта «Кавказ» в творчестве М.Ю. Лермонтова. В: Теоретические и методические проблемы русского языка как иностранного в традиционной и корпусной лингвистике. Материалы международного научного симпозиума. Болгария, София, 2010.
- Мегрелишвили 2000:** Мегрелишвили Т. *Антиномии Михаила Лермонтова*. Тбилиси, 2000.
- Попов 2007:** Попов В. *Загадка «Фауста»*. Ж.: Переplet. № 4, 2007. [online]: <http://www.pereplet.ru/podiem/n4-07/Popov.shtml>
- Соколов 1997:** Соколов Б. *Энциклопедия Булгаковская*. М., 1997.
- Сухих 2000:** Сухих И. *Евангелие от Михаила (1928-1940, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова)*. [online]: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/6/suhih.html>
- Шпенглер 2000:** Шпенглер О. *Закат Европы*. Перевел К.А. Свасьян. Минск-Москва, 2000.
- Яковлев 2001:** Яковлев М. В. *Мистическое*. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Глав. ред. и составитель А.Н. Николюкин. М., 2001.
- Якушева 2001:** Якушева Г.В. *Фаустиана*. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Глав. ред. и составитель А.Н. Николюкин. М., 2001.
- Яновская 1983:** Яновская Л. *Творческий путь Михаила Булгакова*. М., 1983.
- Bakula 2000:** Bakula B. Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku. Ж: Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka. Poznań, 2000.
- Bilczewski 2010:** Bilczewski T. Komparatystyczny korpus: strategie lektury a historia badań porównawczych. В: *Komparatystyka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*. Под ред. Lidii Wiśniewskiej. Bydgoszcz, 2010.
- Chudzińska-Parkosadze 2012:** Chudzińska-Parkosadze A. *Михаил Булгаков как мистический писатель*. В: *Światło i ciemność. Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku*. т. 4. Под ред. Moniki Rzeczyckiej и Karoliny Ruteckiej. Gdańsk, 2012.
- Drawicz 2002:** Drawicz A. *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bulhakowie*. Warszawa, 2002.
- Hawkes 2007:** Hawkes D. *The Faust myth. Religion and the rise of representation*. New York, 2007.
- Jung 1976:** Jung C.G. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Перевел J. Prokopiuk. Warszawa, 1979.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) on «Weltliteratur». [online]: <http://mason.gmu.edu/~ayadav/Goethe%20on%20World%20Literature.pdf>

Oczko 2010: Oczko P. *Życie i śmierć doktora Fausta, złego czarnoksiężnika, w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*. Kraków, 2010.

Pomorski 1999: Pomorski A. *Ten bardzo poważny żart*. B: J.W. Goethe. *Faust. Tragedia*. Перевод А. Поморски. Warszawa, 1999.

Szturc 1995: Szturc W. *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*. Kraków, 1995.

Szturc 1999: Szturc W. *Życie i myśli Doktora Georgiusa Fausta*. B: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. Под ред. Н. Крукowskiej, J. Ławskiego. Białystok, 1999.

Wiśniewska 2010: Wiśniewska L. *Mity i paradygmaty w komparatyście (między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym)*. B: *Komparatystyka. Między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*. Под ред. L. Wiśniewskiej. Bydgoszcz, 2010.

OKSANA HALCHUK

Ukraine, Kiev

Poetic Parameters of the Polylogue of Ukrainian Lyrics of Late Modernism With the Antique Heritage

A polylogue with the antique heritage is a prominent feature of Ukrainian lyrics of late modernism. It is realized through symbolistic, neoclassical and neoromantic models of artistic transformation.

The specifics of symbolistic model were determined in research of P. Ty-chyna and D. Zagul's works with implicit and explicit antiquity. The motives connected with ideas of cosmism and kalokagathia are domineering. Demythologisation and myth creation tendencies are clearly manifested in works with Prometheus mytheme by P. Ty-chyna.

The neoclassical interpretation is presented by two variants: "Kyiv" neoclas-sics with aesthetic dominant; and "Prague", represented by E. Malaniuk lyrics with historiosophical dominant.

The complexity of the dialogical model of neoromantic poetry (O. Vlyzko, M. Bajan, E. Pluzhnyk) is caused by noticeable influence of the avant-garde aes-thetics and poetics on the one hand, and emerging canon of socialistic realism, on the other. The neoromantic model is characterized by the paradigm of heroic type characters; but also by a distinct inclination for demythologization of precedent images and motives, their "turning inside out", parody, ironic comprehension.

Key words: *Ukrainian poetry, antique text, transformation, polylogue, mod-ernism.*

The 1920-1930s, named in the history of Ukrainian literature the “Executed Renaissance”, coincided with a new development stage of modernistic trends, including a new wave of interest in Antiquity. The attitude toward the antique heritage (and hence the ways and forms of its comprehension, specifics of ideological and aesthetic content of received images and motifs) reflects the degree of spiritual freedom of the artist and their creative intentions; that in 1920-1930s, when Ukrainian modernism entered the mature phase which was both its culmination and forced “open ending”, acquired a special and often crucial role. Therefore, the use of “antique optics” enables a reconstruction of holistic picture of poetic being of the artists of that time and an expression of new aspects of their creative personalities. The importance of this type of research was mentioned once by Ernst Curtius, who stressed that “the ties between the ancient and modern worlds, described by the processes of “imitation”, “continuation”, “inheritance” (which have become obsolete) and “authorization”, “fusion”, “continuity” (which are current), are important as that it gives the European world the depth, fullness, involvement and changes in the attraction to historical thinking, historical self-transformation...” (Kurtsius 2007:30).

Relations of Ukrainian Literature of mature modernism with antique heritage formed as a continuation of the tradition of lasting interrelations between the literatures. These connections appeared in the interaction of such areas as cultural and philological, historical and philosophical, scientific and critical and literary and artistic. As a result, a phenomenon of the national version of antiquity interpretation has developed – Ukrainian antiquity. This phenomenon we correlate with the myth of antiquity in Ukrainian culture and literature in particular. Hence, each of the works with antique intertextuality is a representation of different modes of the myth’s existence: “mythologisation, re-mythologisation, demythologisation and authorial myth” (Polishchuk 2002).

The usage of the antique text by Ukrainian writers of 1920-1930’s becomes one of the manifestations of the “cultural explosion” of Modernism. A common motivation for it is, firstly (as well as for the artists of previous historical and literary periods), the search for optimal artistic concepts for modeling the image of contemporary reality through an analogy and comparison with the past. Antique images and motives become a peculiar form of allegory in the texts with paramount themes and, at the same time; due to its archetypal nature; become authorial variations of always significant themes of war, peace, love, friendship and struggle between good and evil. Secondly (and this is the distinction of historical “moment”), applying to antiquity motivated by issues related to the attitude toward the classical heritage in general and toward antique heritage as an aspect of Ukrainian national tradition in particular. Antique imagery was often used as

a pro and contra in an expanded literary discussion in 1925-1928, which debated the question of aesthetic orientations of modern literature development. Antiquity also performed as a “marker” of ideological positions, alternative to nihilism that emerged and embodied in the program of socialist realism.

Certainly, we are not talking about the whole diversity of antiquity interpretations in Ukrainian literature of the time. The emphasis is put on the so-called “positive reception” undertaken in lyrics of mature modernism. The main “positive” tendency is an interpretation of antiquity as a multi-systemic unity, as a universal and permanent phenomenon of the global and Ukrainian artistic thinking, as a method of spiritual integration, potentially constructive outset for further development of the national culture. Different poetic models of antiquity transformation became its manifestation: symbolist, neoclassical and neo-romantic. The proposed typology is based on the recognition of multiple and simultaneously incomplete national variants of modernism, all of which, except for correlation, contains also specific forms and principles. We consider fundamental the emphasis on the work of key figures of the poetic universe of mature modernism – symbolist Pavlo Tychyna, neoclassicist Maksym Rylsky and neo-romantic Mykola Bazhan that embodied the three most common models of artistic destiny in a totalitarian society.

Works of Pavlo Tychyna and, to some extent, Dmytro Zahul represent a symbolist model of Ukrainian antiquity transformation. In poetry by Tychyna eclectic, coexistence of ancient motives and pagan and Christian ones are a distinguishing feature of the art comprehension of the inconsistency of the world, the expression of empathy to all existing, a way of mastering the world’s literary context that creates not only emotional but also intellectual nature of his lyrics. Hence, the pattern, when thematically or plot structure antique works of the poet were usually not included in the published collections and existed “parallel” and on their own “laws”. Indeed, in contrast to the emotional and imaginative realm of “Soniachni Klarnety”, the “antique” poetry shows attempts of rational reflection of existential problems and a “moment” of the day and a search for an adequate form of its expression.

Comprehending the antique text, Tychyna transforms the antique idea of the “music of the spheres” into one of the main categories of his aesthetic – “pan-musicality” – and creates poetic texts inspired by music (“Zamist’ sonetiv i oktav”, “U kosmichnomy orkestri”); actively engages Dionysian element, that is accordant with Orphic ideas, particularly in cosmism themes development (collection “Soniachni Klarnety”); uses nationalization and intimacy of precedent images by synthesizing Ukrainian folk motifs and allusions of antique mythemes (poem “Haptuye divchyna”); exploits a genre model of antique idyll to contrast the harmony of the natural as desired to veritable human disharmony (“Ohlialo sontse”). Among the literary traditions Pavlo Tychyna prefers those that become

the optimal form of personal and social behavior models' embodiment: glorifying work and its special aesthetic the author implicitly corresponds to the motifs of the Virgil's early poetry; rethinking Horace poetic manifestation, he focuses on conformity of contemporary works to ideological requirements of time and state ("Pryhod' herojichne...", "Pravdyvym byd"). This way the poet dialogues with artists who *volens nolens* became "singers" of new, imperial, regime of Rome, trying to cognize his own present. In parallel he develops the concept of the poet-prophet, entrenched in Pindar's poetry, and ideas of the atomized space of Pythagoreans and Lucretius ("Poetam novoji formatsiji").

Another tendency is found in the antique prototext processing for the purpose of forming historical analogies. In works "Rozkryvshy Homera..." and "Kleon i Diodot" mythical and historical themes create a parabola in understanding of the "love and power" problem in the context of political subtext, thus becoming the language of political satire, method of allusions to the modern for the author events. Applying the method of extrapolation, Tychyna, through antique text, tried to find the ethical dimension for political questions; and demonstrate the perception specifics of the antique text from the perspective of the twentieth century, when the "axiological shift" (Yakubovs'ka 2004) in interpretation of precedent characters was happening.

The féerie "Prometey" by Tychyna is one of the variants of appending of the classical plot marked by meta- and hyper-textuality, where a story of earth life of the mythic character; who faced in human world with a tragic dissonance between high humanistic ideals and politicized and pragmatic reality; becomes a metaphor for loss of illusions of Tychyna's contemporaries and of the author himself foremost. Debunking the traditional semantics of the Promethean plot, the author chooses a shift from the event sphere to the inner world of the protagonist as an important interpretative point. Deheroization of the Prometheus' image occurs and a new aspect of his interpretation arises – dehumanization. Transformations the main character undergoes allow to raise such an important for the twentieth century issue like power and a man, power and a people, power and a leader, existential nature of a man, life choices, etc.

The féerie "Prometey", poems "Prometey", "Khodyt' Faust..." and "Slav-sya!" are examples of works that formally are quite independent from the antique proto-plot, but also even with an independent plot show connection with the precedent material from because of a common character – Prometheus. It enables the associative-semantic, thematic and to some extent genre advance to the antique text. The fate of Prometheus the author "lives" at all level: creative, philosophical, psychological, biographical, and therefore the relationship between the "text of life" and the "text of art" complicatedly intertwines, forming a unity, fruitful for arts, but often tragic for life. Prometheus becomes a character of Tychyna's authorial myth in the case of projecting on him reality, the poet's own views and feelings, interpreted in the light of these projections. The reality, comprehended

in mythological aspect, allows to combine in a single mythical space of life a variety of traditional plots (Prometheus – Faust, interpreted by Alber Kamyu “unwittingly by a jester” (Kamyu 1997:198)); introduce parallel images and plots (Prometheus - Eteo); create a new variant of precedent text.

The content of the féerie “Prometey”, poems “Prometey”, “Khodyt’ Faust” and “Slavsya!” suggests the inference that Tychyna created the sole, typologically close to the dystopian meta-genre, “text”. This proximity is defined on a level of theme (a future society as an unnatural and is subjected to the Number; technologized society dehumanizes personality; social diseases of the twentieth century, wars and revolutions portrayal), idea (exposing of the paradoxes of science and technology progress, a satire on the power of ideology, power of cult; condemnation of totalitarianism and lack of spirituality), history of the main character degradation (from rejection of the political structure of the state and social organization of society, based on identity and “unfreedom”, mutiny and struggle against the unification system he comes to conformance and then to the fanatical servitude to totalitarian ideology). In parallel to the dehumanization of the protagonist happens an emphasis shift from the ancient motif of divine fatum to the fatum of totalitarian state. Didacticism and pathos of caveat – the content dominants of dystopia – unfold in the environment of specific art space and in boundary of peculiar chronotope. Synthesizing two tendencies – applying the matrix of dystopia and transformation of antique drama traditions (reinterpretation of the mythical plot, structuring the text according to the model of ancient Greek tragedy by trilogy and “Satyr” drama, choir introduction) – Tychyna “denies” Prometheus the catharsis. With this the Ukrainian poet surpasses the artistic experiments by the creator of “epic theater” Bertolt Brecht and shows his never truly dramaturgic potential. Elements of game strategy in Tychyna’s dystopia reflect the characteristic for the literature of the twentieth century trait, when traditional play-irony or play in images changes to the play as an worldview, as a way out of the oppressive reality that threatens to level personality and degenerate talent. Transformation of Prometheus sheds light also on the metamorphosis of author’s worldview. Tragedy and despair, the poet chose for his hero, is a prevalent discussion with an older Symbolists generation who refused the idea of artist serving a certain system, opposed it the principle of creative freedom; while to the dystopian character and the author this route was impossible. Acting as a symbol of “aura of time”, Prometheus appears at the crossroads of worldview, philosophical concepts of the age; helps to “recognize” the mental characteristics of the author; reveals his innovative potential; contains markers of belonging to the tradition of Ukrainian antiquity; through him can be read the other symbolic text, “Faust” by Johann Wolfgang von Goethe in particular.

Dmytro Zahul expounds in his lyrics the balancing between folk and literary traditions as one of the manifestations of the specifics of mature modernism. Antique motifs and images reveal his penchant for blending symbolist way of

thinking with the romantic basis of poetics. The most often Zahul materializes the antique text in the form of explicit (quotes, names) and implicit (allusions, reminiscences, etc.) intertextual connections. Expanding the semantic subtext of antique images, Dmytro Zahul brought the ideal of human life, art and society. Among the antique motifs the poet favoured those typical for Ovid's poetry of the exile period (collections "Nash den" and "Motyv"). Not once the author interpreted the mythical images that represented aesthetic ideas ("Bilyi marmur", "Ne sluhaiut' mene dzinki rytmu"). In the reception of genre forms can be distinguished *tristias* ("Pamyati druha"), elegies (cycle "Liryka skrut i turbot") dithyrambs (the eponymous cycle). Addressing Antiquity the poet realized the interest in historical subjects, offering reminiscences of plots associated with the names of Homer, Virgil, Xenophon, Herodotus ("Nad morem", "Na seli", "Heliopolis"). Because of antique allusions the lyrical hero often appears engulfed in auto-irony or elegized resignations.

The elements of antique text (motif of islands of the blessed, motif of sleep) deepen philosophical level of Zahul's lyrics that is immersed in philosophical and aesthetic concept of symbolism; according to which the images-symbols reflect a real, material meaning of things, as well as its ideal state, sacred reality. Even though the images and motifs of Antique in lyrics by Zahul are not numerous, they outline the individual style of the poet – the symbolism with a distinct intellectual basis. While the emotional aspect corresponds more with folk element, the rational in his works Zahul enhances with antique intertext. At the same time the symbolist element of his work (and even more so of Tychna's) in the late 1920s – early 1930s was eliminated by advance of socialist realism tendencies, which, in turn, developed a populist tradition, that made the evolution to their poetry's full symbolist potential and development of Ukrainian mature symbolism in general impossible.

Neoclassical model of antique texts interpretation is conceptual in nature. Reception and transformation of Antique by Kyiv Neoclassicists Mykola Zerov, Maksym Rylskyi, Mykhailo Draï-Khmara, Pavlo Fylypovych and Yuriy Klen are submitted to the primary purpose of their work – to reveal a picture of the world where a reader sees and learns their time and the Time at the whole, themselves and a Human as such, the nature and the Space. A specific feature of the neoclassical image of the world of nature is enduing it an aesthetic basis that is mandatory, according to the poets of the "pyatirne hrono", to form a harmonious integrity.

The manifestation of this integrity are the motifs of cosmism (anthropomorphic cosmos, "August sky" theme creation), atheism, mythological and mythologized landmarks (Crimea as an successor of Ancient Hellas); in reception of which the distinct tendencies for interpretation are summarized in traditional symbolical way and in specific and nationalistic sense.

In lyrics by neoclassicists was attested a modernist concept of "reality", the component of which is the reality of art that becomes a tool of reality cognizing

and appears in images and motifs of, first and foremost, antique text, integrating in the fabric of works as a material for analogy / comparison / illustration / alternatives etc. Therefore we distinguish three invariants of the image of the modern world in their poetry: “realistic”, “cultural” and “alternative” or “fictitious”.

The “realistic” image appears as a projection of reality through the additions to the actual topics and in poems-reminiscences with a characteristic antithesis of “the present – the past”; in which antiquity recurs on the level of the idea of *kalokagathia*, compliance / non-compliance with which is a peculiar of criteria for judging the current events. This, in turn, defines the genre and tone – elegiac or idyllic – specifics of such texts, the leading motifs of which are extrusion of the beauty from the material world as a prelude to “functioning” of everything (urbanistic lyric); national amnesia, forgetting the historical roots, modern man depersonalization. In neoclassical versions elegy and idyll the critical reflection of modernity is expressed 1) through binary opposition “past – present”, where ancient times are seen as “golden age”, full of beauty of meaningful existence; and thus in contrast, the present, devoid of such beauty, is seen as an age of ruins (M. Rylskyi, M. Zerov, P. Fylypovych); 2) through the reproduction dramatic of doubt on the prospects of the “bright future”, the motifs of disaster premonition, reference to the “text” of their own lives and to precedent (antique) text (allusions to Homer’s *Odyssey*, comprehension of Horace tradition of poetic expression of post-war experience) (M. Rylskyi, M. Zerov), variations of the motif of “iron age” (P. Fylypovych) and Roman legendary and mythological material (Yuriy Klen), an appeal to the oratorical tradition in polemical poems of “programmatically” nature (M. Zerov) and “text” of their own lives – the autobiographical motifs.

“Culturological” invariant of modernity arises as a result of conscious poetic extrapolating of Ukrainian situation in antique times, and vice versa. This way is embodied one of the characteristic features of Ukrainian neo-classic: the meaning of the present is possible to understand deeper from the distance of experienced. In this sense antiquity is referred to as such an universal mythologeme, in which reflect facts of the past, the present trends and the future prospects. Thus, the texts of cultural variant are mostly works-precautions; where the fates of historical figures of antiquity (Alaric) and mythical (Adonis, Aphrodite, Oedipus, Prometheus) emphasize the analogy between the past and present, forewarn the individual and the people of the chaos of destruction.

Alternative or fictitious image of the modern world is modeled by introducing the images of oneiric aspect; the origins of which are in antiquity; that transforms the realistic image of the modern world into fiction. The desire to distance themselves from the actuality of poster relevancy of works by withdrawing into a timeless, to civilization and culture of past eras determines creation of an image of another world; built on subjective associations through which the attitude to the present, with the arbitrary involvement and grouping of the facts of history, ideas and images is relayed. The denial of reality and the declaration of if the

non-reality occurs at the level of content (through input of images of antique text and multifunctional motif of sleep), genre – in the transformation of idyll into elegy; intonation – in an ironic colouring of the depicted, when a lyrical hero jeers the stream of life, while spiritually being in the higher, unreachable for time-the-wolfhound, areas (particularly M. Zerov). This image is, on the one hand, an aesthetic reaction of neoclassicists to the defectiveness of the era they see, understand, but not accept; and, on the other, an example of grafting the elements of neo-baroque poetics onto a tree of Ukrainian neoclassicism.

The antique paradigm of the lyrical hero in neoclassicists' lyrics is represented primarily by the images from Homer's *Odyssey*, chosen in terms of the specifics of the main character as a personification of the completeness of implementation, diversity of poem's motifs (love, war, fate, mystery, etc.) and the importance of the work for the world literature as text with a long and fruitful dialogical tradition. Neoclassical interpretation is characterized, on the one hand, by the creation of stylization with a fable scheme of proto-text with a hero-wandered and adventure-searcher preservation (M. Rylskyi, Yuriy Klen); or with a shift of emphasis from heroic and adventure to moral and ethical issues for the simulation of the actual, in conditions of public and social life of the second half of the 1920s, image of the contemporary, who chooses between feelings and duty (M. Zerov). On the other hand, the interpretation is characterized by creation of an original poetic situation, mainly of aesthetic and philosophical problematic with distinctly attributed allusions (title, precedent images, toponymy of prototext, etc.), where the lyrical hero is assigned a role of author's alter ego or a symbolic embodiment of a certain concept of neoclassical aesthetics. In various guises of the lyrical hero of Zerov's poetry (cycle "Motyvy Odisseyi"), which corresponds with Homer's epic, the features that are not dominant for the characters of the *Odyssey*, but defining for neoclassicist for understanding of the complex human are emphasized: the ability to take responsibility for others as a variant of heroism (Odysseus); the ability to distinguish the important from the secondary, which comes from the acquired from tragedy wisdom (Achilles); and the ability to see beauty and goodness in unexpected manifestations (Telemachus). For Yuriy Klen the precedent antique text is a cause a number of aesthetic and cultural issues and a source for the text-metaphor, where Odysseus is a contemporary who reflects on the nature of the Word and his mission as an artist ("Shlyakhmy Odisseyi"); and for Rylskyi Homer's *Odyssey* is a motive complex of reflections on the topic of love, that is either creative (Odysseus) or destructive (Menelaus) force in human life ("Yak Odissey natomlenyy blukannyam...", "Molochno-syni zarusy poliv..."). When the motifs and images of Homer's *Odyssey* mainly model the situation of "human in the society" and reflect the intellectual sphere of its activity, the reception of the traditions of antique poetry, its thematic triad "nature – wine – love" and the motifs of Roman love elegy in particular, enables a clear intertextual context of the works in which a sensitive aspect of the lyrical hero is expressed.

Offering variations on the theme of Catullus (Yuriy Klen), Sappho stylization and philosophical reading of Anacreon, reminiscences of Virgil and Homer's epics (M. Rylskiy), neoclassicists not only share a humanistic view of Hellenistic culture, that gave the woman back her feelings, body and soul; but also come to an image of Dionysian hero who sees in love platonic stairs to his Apollonian improvement. A necessary condition for the completeness of the life realization of the neoclassical hero is creativity, which leads to the following modification of the poet's image: the poet-demiurge, the poet-priest, the poet-sculptor (craftsman) and the poet-exile. The tragic perspective of the hero's interpretation with the background for comprehension of the questions "barbarism and civilization", ways of development of the national culture and the role of the antique heritage in it, etc., are prevailing. Images-representatives of the hero-artist of the antique mythology (Orpheus, Apollo, Chiron and Daedalus), history of culture (Ovid, Horace, Catullus, Arystrah, etc.) intensify the main – aesthetic – problematic that provokes the domain of aesthetization ("Midas effect") of the whole neoclassical text of Ukrainian poetry.

Malanyuk's lyrics represents another, "Prague", variant of the neoclassical interpretation of the antique text, the specifics of which is the close interrelation with the author's historical and philosophical conception. With the antique text of direction corresponds the poet's main idea of the philosophical understanding of the historical process: Ukraine – Steppe Hellas that has to become Rome, where Rome and Hellas are polysemantic poetic concepts that combine features of historical and mythological images and are the artistic expression of "past" and "future". And a metaphor of the modern world is the image of the theater, variants of interpretation of which is "the world as a theater scene, a play", that origins from antique tradition; and "the world as a spectacle", that is characteristic for early Christian ideas. There are noticeable tendencies of resumption of the ancient metaphor through the detalization "the world is playing tragicomedy", of giving the image of the theater the national flavour and use of theatrical vocabulary in Malanyuk's lyrics.

Antique proto-text manifests in Malanyuk's works in the level of titles, including names-allusions ("Osinniy Stiks", "Bezкровna Muza", "Muza"), the names of conceptual nature ("Tertia vigilia", "Martivski idy") and those that combine elements of name-allusions and name-concept ("Campus Martius", "Ars poetica", "Perykl"). The antique quotes that reinforce the philosophy level of works and enter the dialogue with the text, expanding its semantic field; especially when antique motif or reminiscence is inserted into the epigraph or a title, quote is supplemented with allusion, arch-textuality combines with inclusions of antique images and symbols etc.; are the intertext intermediaries.

Antique intertextuality of Malanyuk's lyrics is also presented by the "text in the text". In some cases proto-text functions implicitly (like motifs of Aeschylus's *Oresteia* in "Proloh"), in others – explicitly, as in use of Homer's *Odyssey*

motifs (“Prysvyatni strofy”, “Doba”, “Tak do vho buv dvolykyy i dvoyakyy...”, “Nostalhiya”), which can be seen as both a continuation of receptional dialogue with Kyiv neoclassicists and as means of self-identification of the author: the combination of the image of Odysseus incarnations of warrior, traveler, exile, sufferer, punished by the gods.

The key micro-images of Malaniuk’s lyrics we consider to be the antique mythemes of Nike, Nemesis and Cassandra and Ukrainian images of Viy and Marko Proklyaty, in which has been transformed semes of Oedipus, Odysseus and Sisyphus. Characteristic tendencies to its interpretation are involving, except for to basic, connotative meanings; stratification of the original author’s interpretation on the traditional and conventional; providing the mythemes distinct national colours through a combination of antique and mythical Ukrainian historical content. Representing the motifs of “defeat-victory” but also “the inevitability of punishment” predicted by a “deaf-mute poet” the key micro-images of Malaniuk’s lyrics show the parameters of author’s dialogue with the contemporaries and predecessors act as poetic concepts and create allusional-reminiscental effect. They enhance the associativity of the text, promote the objectification of emotional experiences of the lyrical hero, determining of his psychological type. The tragic in code of the aforementioned images reinforces the dramatic of a situation; specify a spiritual health of the lyrical hero during their implantation in the text.

The unique, different from the symbolist and neoclassic, neo-romantic model of the antique interpretation text is caused by 1) characterology of neo-romanticism as one of the Ukrainian modernism “symbolism – neoclassical – neoromanticism” triad representants, that determined mainly implicit continuation of the early modernism reception of the world’s cultural heritage as a form of self-affirmation of modern literature; 2) metamorphosis that neoromanticism experienced under the influence of avant-garde poetic experimentation, that led to “crucifixion” of its representatives between two poles – deconstructionism and avant-garde experimentation and emasculation of creative initiative, that was not “sanctified” by quasi-aesthetics of socialist realism, correction by stamps of proletarian literature. Hence, the poets of neo-romanticism were forced to have a complicated polylogue: firstly, with tradition of the antique text reception by early neo-romanticists; secondly, with avant-garde tendencies of anti-traditionality, manifested as the need for revision of any tradition; and thirdly, with a formed theory and practice of socialist realism, to convergence with which moved avant-garde.

Neo-romantists partially absorbed the avant-garde criticism of the antique traditions, provoked by all-European and national tendencies of cultural “nihilism” and specifics of era, that “mythologically” comprehends the world (Jeliade 1996). They perceived it as an expression of one of the declaration forms of a new type of spiritual freedom, of rejection of stereotypes and canons, and, turning

to the antiquity, saw it mostly either as a source of protest plots and ambivalent characters, or as an object of parody and travesty. This actualized a peculiar relationship of neo-romantic poetry with antique tradition through a postulation of a world image as a game, where the poets choose themselves the Trickster mask, evinced through the motif of duality, literary mystification and burlesque-travesty reading of proto-texts. Transformation of antiquity in the neo-romantic works was significantly adjusted by a new cosmogonic myth in the context of totalitarian-ideological, by a socialist-realistic type of a hero; demand of submission of the works to certain thematic stamps of proletarian literature, which, in turn, reduced their reception of the antique text to fragmented, mostly implicit appeals.

Antiquity is implicitly included in the force field of reminiscences and allusions of poetry by Oleksa Vlyzko, finding its expression in such concepts of his lyrics as “motion”, interpreted through indispensable metamorphosis, “element”, seen primarily in archetypes of water (sea theme) and fire (the image of revolution); “paradox” of the author’s artistic thinking and life “scenario” multi-spectrally manifested in complex of motifs combined into a symbolic “complex of Trickster”. All of this one way or another fits into neo-romantic solar-cardio-centered “mythology” – the foundation of the poet’s new cosmogony. Vlyzko complemented the traditional cosmological model with four elements – water (lyrical marinistic), fire (poly-images of sun and revolution), earth (accordant to the mythological Gaia that gives birth, feeds all, but also takes everything away into her bowels), air (in neo-romanticism – anxiety, movement, change) – with the fifth element – freedom, interpreted through the prism of the ideological (revolution-“October”), cosmogonic (fire-sun) and existential (freedom-Dionysus) myths. Focusing on the antique “progressive” model of civilization, the poet relates cardio-centered motifs with optimistic intentions of building a new state.

Two multi-directional – pathos and travestied – tendencies in exploring Promethean motif are caused by actualizing in the futurist poets’ aesthetics of motif of the global experience of moving history, time and spatial awareness of oneself in a particular system; by artistic interpretation of the time in the spirit of revolutionary romance, romance of vitaism, the craving of self-sacrifice for the future and also a tendency of reviewing of established ideas of the past, deheroization of romanticized history and mythology characters; allegorical reflection of the contradictions of the era, growing gap between ideal and reality, desire to resist the attempts of the new canonization. Hence, to O. Vlyzko is closer not travestiation of Aeschylus-romantic version of Prometheus, but a focus on traditions of Lucian’s dialogues, in particular on “Prometheus”, where distinctly stood out demythologisation and deanthropologization as an initial and final stages of human self-denial in the transition period.

Neo-romantists Mykola Bazhan and Euvhen Pluzhnyk, confessing the rooted in the antique classics idea of culture and its creator (a human) as the highest humanistic, in different ways came to a exceptional kalokagathia and search for

possible harmony of human with the outside (M. Bazhan) and inside (E. Pluzhnyk) worlds as an indispensable condition for the creation of high quality culture, realizing a distinctive for creativity of artists-expressionists strong anthropocentric motif. The usage by both poets of the antique text is an attempt to express a tragic concept of life through the comprehension of the phenomena of catharsis, animization, bodily-anatomical image, through the processing of the motif of father-/son-murdering, transformation of established classical perception of Eros, the latest philosophy of numbers and so on. Although the attempts are interrelated by common penetration into the spiritual world of human, into the sphere of the subconscious, desire of self-express; they realized in M. Bazhan's works Dionysian-like uninhibitedly and passionately, while in E. Pluzhnyk's works – in a balanced way, nurturing Apollonian. In the early Bazhan's lyrics prevails implicit "antiquity", explicitly it manifests only in works of last years. In Pluzhnyk's works the proportion of "antiquity" shifted to side of suggestive, without establishing explicitly in the texts, though "working" in Cynic, "Dionysian" modus of his life, based on the idea of "man is the source of all inside himself" by stoic Seneca. This is the credo of the poet, who lives in the time of the modern Nero.

The idea of the harmony between natural and human in the Universe Bazhan complemented with a distinct ideological dominant, showing the transformation of antique idea as totalitarian. His new world is organized under the laws of numbers (the poem "Chysla"), they also arrange macro- and microcosms. The originally interpreted by Pluzhnyk the image of nature demonstrates the movement of the poet's "landscape" palette from an image of nature indifferent to the human world, read in the light of the antique "tragic optimism" and common with the late romantism's rejection of "bucolic" and "heroic" types of antique landscape (collection "Dni"); to a variety of martinist topics and an image of nature as a source of catharsis worldview (a collection "Rannya osin") and power that symbolizes eternity, that able to elevate a human soul to the absolute light (a collection "Rivnovaha").

The expressionist emphasis in reading of antique texts exemplifies Pluzhnyk's motif of the lost desire / ability of phrase that echoes, on the one hand, with expressionist idea of "silent cry" as an understanding of vanity of the spoken word in the stern face of the era; and on the other – with the formula of "tragic silence" that was first used by Aeschylus, which in interpretation of the poet-neoromantist becomes a manifestation of deliberately chosen the Way of the Cross to self-improvement.

The motifs of vortex and cyclicity as elements of antique worldview are manifested in common for Bazhan and Pluzhnyk idea of opposing the finitude of physical to the indestructibility of spiritual, resulting into the concept of cycling culture. Especially in Bazhan's "Bohy Ellady", where a reminiscence-idea is complemented by semantic-imaginative and form-creating reminiscences.

Pluzhnyk, in return, in his collection “Dni” reflects on the tragic aspect of dissociation of the world’s cycle. The transformation of Hesiod’s artistic experience is embodied in the concept of “days” and the motif of fratricide, formed to some extent by the antique tradition.

At the same time the antique story plot of the fratricide was adjusted by Christian interpretation (“brothers” – all descendants of Adam) and is also complicated by the motif of tragic in its futility of self-sacrifice and freedom of choice, which is a hypothetical reflection of the themes of Sophocles’ tragedies.

The theme of Oedipus is indirectly manifested in Bazhan’s poem “Sliptsi”, the dominant motifs of which are spiritual voluntary / forced blindness, duality, Fatum. Based on the myth of Oedipus, the poet offered his own behavior patterns of a contemporary in an “antique” situation, when his fate is predetermined (a totalitarian regime as a “fatum”). But at the same time a person seeks to understand and give a rational interpretation of reality, and therefore to “know”. The implicit relationship with Sophocles’ interpretation of the myth of Oedipus is perceived as a preamble to Hamlet theme deploy, the appearance in which is also caused by expressionist tendencies of poet’s works: development of topics of contradiction between spirituality and instinct, between desire of integrity of connections and its destruction, between the individual and the mass. Rooted in the shared archetype of overcoming the “sonship”, the poems “Sliptsi” and “Smert’ Hamleta” can also be seen as invariants of a common in the Soviet lyric motif of ideological conflict between father and son.

In development of the love theme Mykola Bazhan shows a certain dependence on ideological factors, which causes some mono-thematics of his love poetry. In Antique literature this was a distinctive feature of lyrics by Sappho, who added new tones and thus disclosed the main (and only) theme of “love languor”; and Ukrainian neo-romantist disclosed the theme of passion-fighting. Pluzhnyk instead has a wide range of intimate feelings – from Antique platonic spiritual union to Renaissance admiration of soul and physical beauty of the beloved, the love for whom inspires “tragic optimism” in lyrical hero.

Therefore, the main interpretative models of antiquity in Ukrainian lyric of mature modernism we correlate with modus of manifestation of the myth in art. And thus the crucial, but on condition of the mandatory dynamics, we consider a tendency to mythologisation in neoclassical, re-mythologisation in symbolist and partly neoclassical; tendencies of demythologisation and authorial myth in neo-romantic. The presence of different models causes its multi-vectorization: “Horace” noble for neoclassicists, Orphic and Epicurean-Dionysian for symbolists, “Plautus” or “Lucian” for neo-romantists. Regardless of the represented model, the poets, syncing antique text with the Bible and pagan ones, create a new myth of antiquity as a factor of Ukrainian ideology, i.e. create a new ideology (mythology) as opposed to or in the context of a totalitarian mythology (ideology).

The works of poets of 1920-1930's, who represent Ukrainian antiquity, does not reflect the world in mimetic forms or categories of "theory of reflection", but models it in a new way with the fragments of reality, including the antique artistic reality, by engaging in a productive dialogue with established cultural phenomena. The art reception of antiquity is realized in according to mythopoetic models, adjusted by characteristics of the relevant historical situation, moral and ethical, aesthetic realities, individual authorial interpretations. The distinguished dialogic models, distinct in the text arrays of studied works, are the evidence of great erudition of the authors, orientation of their creativity on integration into the global literary context, where intertextual echoes – from the names, dedications, epigraphs, precedent images to subtext allusions and typological analogies – guide the reader to "recall" the appropriate social and cultural codes of the antique text. Decoding of intertextual inclusions, designed to semantically and associatively consolidate the artistic language, allows fully read both Ukrainian "antique" lyric and the whole poetry of mature modernism as a polylogue with antique heritage.

BIBLIOGRAPHY

Bahtin 1986: Bahtin, Mihail. *Jestetika slovesnogo tvorcestva*. – Moskva: Iskusstvo, 1986 (Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. – Москва: Искусство, 1986).

Jeliade 1996: Jeliade, Mircha. "Mify sovremennogo mira". *Mify. Snovedenie. Misterii*. Vakler. Kiev: 1996 (Элиаде, Мирча. "Мифы современного мира". *Мифы. Сноведение. Мистерии*. Ваклер. Киев: 1996).

Kamyu 1997: Камю, Al'ber. *Buntivna lyudyna*. Kharkiv: Folio, 1997 (Камю, Альбер. *Бунтівна людина*. Харків: Фоліо, 1997).

Kurtsius 2007: Kurtsius, Ernst. *Yevropeys'ka literatura i latyns'ke seredn'ovichchya*. L'viv: Litorys, 2007 (Курціус, Ернст. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис, 2007).

Morenets' 2002: Morenets', Volodymyr. *Natsional'ni shlyakhy poetychnoho modernu pershoi polovyny XX st.: Ukrayina i Pol'shcha*. Kyiv: Osnovy, 2002 (Моренець, Володимир. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща*. Київ: Основи, 2002).

Polishchuk 2002: Polishchuk, Yaroslav. *Mifolohichnyy horyzont ukraïns'koho Modernizmu*. Ivano-Frankiv's'k: Lileya NV, 2002 (Поліщук, Ярослав. *Міфологічний горизонт українського Модернізму*. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002).

Yakubovs'ka 2004: Yakubovs'ka, Nataliya. *Homerivs'ka tradytsiya v konteksti literatury XX st.* Chernivtsi: Ruta, 2004 (Якубовська, Наталія. *Гомерівська традиція в контексті літератури XX ст.* Чернівці: Рута, 2004).

ლიტერატურა საზღვრებს გარეშე? Pro et Contra Literature without Borders? Pro et Contra

SVETLANA YEVTUSHENKO

Ukraine, Kiev

Borys Grinchenko Kyiv University

The Phenomenon of “Androgynous” Literature in the Literary Process Abroad XX-XXI Centuries

The article explores the phenomenon of «androgynous» literature. The appearance of such a phenomenon in the literary process abroad XX – XXI century is primarily due to the processes of globalization. As the result of cultural relations and interactions between East and West originated literature, in which the boundary between the two cultures is becoming very clear. Talented writers-androgynous (Kazuo Ishiguro, Salman Rushdie, Joseph M. Coetzee) offer their readers an unusual experience, which is a kind of connection of different cultural systems and post-colonial practices.

Key words: Orientalism, globalization, «androgynous» literature.

СВЕТЛАНА ЕВТУШЕНКО

Украина, Киев

Киевский университет имени Бориса Гринченко

Феномен «андрогинной» литературы в литературном процессе рубежа XX – XXI вв.

В течение длительного времени литературный процесс на Востоке и Западе развивался параллельно, практически не пересекаясь. Активизация заинтересованности Запада Востоком наблюдается в конце XVIII – начале XIX вв. В немалой степени этому способствовали Й. В. Гёте, предложивший своим современникам необычный для того времени сборник «Западно-восточный диван», а также Шлегель и его научная работа «О языке и мудрости индийцев». Большое значение в популяризации Востока сыграли европейские романтики, использовавшие в своём творчестве непривычные для западного читателя образы, мотивы, частично особенности восточной поэтики. К примеру, Байрон на протяжении 1813–1816 гг. познакомил европейскую публику с «Восточными поэмами», в которых сохранился

«фон «восточной» экзотики, картины дикой природы и живописных нравов мусульманского востока» (Жирмунский 1981: 216). По-мнению Э. Саида, «...Уильям, Бекфорд, Байрон, Гёте и Гюго своим творчеством реконструировали Восток и представили его краски, огни и людей сквозь призму собственных образов, ритмов и мотивов» (Саид 2006: 26).

Включение восточного дискурса в европейское культурное пространство в значительной степени помогло Западу определить «свой собственный образ, идею, личность, опыт» (Саид), однако не способствовало возникновению реального понимания восточного мировоззрения и мироощущения. Восток как тема становится неотъемлемой частью европейской культуры, но это не «чистый и безусловный» Восток, это скорее «европейский Восток». Западный опыт «общения» (прежде всего колониальный) сформировал определённую систему знаний о Востоке (ориентализм), которая выполняла и продолжает выполнять роль «фильтра» (Саид), через который Восток проникает в западное сознание. Отличительная черта ориентализма – создание некоего вымышленного, идеализированного образа Востока, который является «вместилищем романтики, экзотических существ, мучительных и чарующих воспоминаний и ландшафтов, поразительных переживаний» (Саид 2006: 15).

Восток, в отличие от Запада, до начала XX века не проявлял существенного интереса к европейской культуре. Ситуация начинает коренным образом меняться на рубеже XIX–XX вв. Исследователи восточной литературы отмечают, что «со второй половины XIX века в некоторых странах Востока, по крайней мере в определённых общественных кругах этих стран, приобрели широкую известность многие из европейских литератур. Так, например, эти литературы, среди них особенно английская, стали хорошо известны многочисленному слою индийского общества, получившего европейское образование» (Конрад 1966: 333). Немалую роль сыграли наметившиеся в начале XX века глобализационные процессы, поскольку стало очевидным, что модель национального государства постепенно «уступает место глобальному мировому пространству» (Тлостанова 2003). Суть глобализации заключается не в отмирании наций-государств, а скорее в интенсификации и углублении международных, экономических, политических и культурных связей. Подобные явления наблюдались на протяжении всего существования человеческого сообщества. Справедливым можно считать утверждение, что процесс глобализации начался с началом самой истории. Однако, в отличие от предыдущего «глобализационного» опыта, интеграция XX века отличается небывалым доселе размахом и интенсивностью. Важно отметить, что глобализация мировой культуры нередко воспринимается как «...обезличивание, как утрата национальными культурами «лица необщего

выраженья», на смену которому приходит одинаковая для всех (и чаще всего скроенная по американскому шаблону) штампованная маска, ещё и говорящая на одном и том же языке...» (Высоцкая 2004) Унифицирующие тенденции, связанные «со стремительным захватом пространства мировой культуры американизированной массовой продукцией» (Тлостанова 2003) можно расценивать как одно из негативных последствий глобализации. Однако же межкультурные контакты не ограничиваются унификацией, наоборот, они способствуют возникновению так называемых транскультурных элементов глобализации. Важными составляющими этой стороны взаимодействия является, с одной стороны, отказ от культурной гегемонии, с другой, «усиление и усложнение процессов культурного взаимодействия» (Тлостанова 2003). В результате возникает уникальное транскультурное пространство, в котором границы между национальными литературами, между Востоком и Западом, США и Западом становятся весьма прозрачными.

Знакомство Востока с западной культурой способствовало появлению «...страстной и в общем-то безответной любви Востока к Западу», одним из плодов которой стал «литературный андрогинизм» (Чхартишвили 1996) Отличительная особенность подобной литературы заключается в том, что в ней нет Востока и Запада. Формирование подобного феномена стало возможным благодаря появлению достаточно многочисленной группы авторов, «культурных мигрантов, Агасферов постиндустриального мира» (Тлостанова 2003). Большая часть из них является иммигрантами, которые обосновались в США и Великой Британии. Это выходцы, как правило, из стран Африки, Индии, Азии. Колониальный статус этих территорий не создавал благоприятных условий для развития «собственной литературы на родных языках» (Казанова 2003: 16). Независимость дала возможность бывшим колониям заявить о своём праве на существование в литературном мире и приоткрыла дверь в международное литературное пространство.

Иммиграция, несомненно, содействовала расширению культурного и литературного опыта. Вместе с тем она породила огромное количество проблем, связанных с тем, что «Мировая Республика Литературы» оказалась на практике «далека от умиротворяющего процесса, который повсюду принято именовать глобализацией» (Казанова 2003: 16). Прежде всего возникла необходимость в осмыслении собственной национальной идентичности и в определении позиции в литературном мире. Писатель мог настаивать на ценности своей национальной литературы, но жёсткие законы международного литературного сообщества требовали особого отношения к категории национального. Локальность в культуре и в литературе не отменялась и не отрицалась, но, как правило, не являлась «пропуском» в мировую литературу. Соответственно для большинства авторов-иммиг-

рантов наиболее приемлемым оказывалась «позиция культурного скитальца, существующего вне категории национального» (Тлостанова 2003).

У тех писателей-иммигрантов, которые стремились приобщиться к мировому литературному пространству, неизменно возникала проблема выбора языка. Исследователи, да и сами авторы, неоднократно подчёркивали особые, «уникальные и глубоко интимные» (Казанова) отношения, существующие между писателем и языком. Большинство представителей андрогинной литературы отказываются от национального языка и останавливают свой выбор на английском. Подобная ситуация возникает благодаря комплексу причин, среди которых можно выделить следующие: во-первых, глобальная колониальная проблематика, связанная с насаждением европейских языков на территории бывших колоний, во-вторых, особый статус английского языка, который «теряет свою национальную принадлежность, выступая поистине языком глобализации, *lingua franca* современного мира» (Тлостанова 2003). Наиболее признанные писатели-андрогины (Кадзуо Исигуро, Джозеф М. Кутзее, Салман Рушди и многие другие) благодаря выбору английского языка заняли не последнее место в общей картине «Мировой Республики Литературы».

Важно отметить, что языковой выбор у современных писателей-андрогинов не связан с необходимым для большинства писателей иммигрантов в первом поколении «самоопределением как непременно американских авторов» (Тлостанова 2003). Нынешние авторы не питают иллюзий по поводу специфики американской культуры и отдают себе отчёт в несовершенстве современного положения западной культуры. Отсюда, «отсутствие откровенной апологетики, которая была раньше отличительным знаком иммигрантских произведений, как бы покупавших себе тем самым вход в большое пространство американской культуры, доказывая свою лояльность ей» (Тлостанова 2003), а также иронические и пародийные интонации в творчестве многих писателей-андрогинов. Подобное отношение к принимающей культуре прослеживается в романе Салмана Рушди «Ярость».

Писатель выбирает «иммиграцию» как спасение для главного персонажа своего произведения Малика Соланки. В надежде «избавиться от себя», «освободиться от привязанностей, а заодно – от гнева, страха и боли» (Рушди 2013: 62) профессор отправляется в Америку, которая представляется ему «могущественным божеством», «всепоглощающим и разнородным» (Рушди 2013: 62). Желание очиститься, получить благословение и начать новую жизнь как нельзя лучше вербализируется в восклицании: «О Америка, даруй мне новое имя!» (Рушди 2013: 73). Местом жительства Соланка избрал Нью-Йорк, «город полуправд и отзвуков». Вера в целительные возможности

великого Города-Мира вынуждает персонажа дни и ночи напролёт рыскать по его улицам. Мистические поиски потайного лаза, дверцы к «призрачному, переменчивому сердцу» мегаполиса в результате оборачиваются горьким разочарованием: «С чего он взял, что его спасёт само пребывание в этом помешенном на деньгах городе (...). Здесь материальное благополучие принимают за истинное богатство, а радость обладания – за счастье. Здесь люди проживают такие отполированные, искусственные жизни, что великая шершаво-грубая правда о естественном существовании стёрлась и изгладилась. Здесь души так долго блуждали врозь, что уже и не способны соприкоснуться...» (Рушди 2013: 120). Профессор Соланка, а вместе с ним и читатель, открывает иную Америку: «Америка, она всемогущая, а оттого полна страха. Она боится ярости остального мира и потому пытается убедить себя, что это просто зависть ...» (Рушди 2013: 154); «В то время как зелёная банкнота всесильна и Америка оседлала мир, внутри страны находится почва для самых разных душевных расстройств и отклонений» (Рушди 2013: 155); «Американец как личность всюду перевоссоздаёт себя в механических терминах, но постоянно выходит из под контроля»; «Счастье есть результат правильного питания, умения расставить мебель и овладения дыхательными техниками» (Рушди 2013: 250). Страна Мечты превратилась в страну «разбитых, несбывшихся надежд», США – в Изменённые Соединённые Штаты.

Писатели-андрогины предлагают вниманию читателей новый тип персонажа – «промежуточного». Как правило, это не-европейцы по происхождению (профессор Малик Соланка («Ярость») – индеец, Мацуо Оно («Художник зыбкого мира») – японец), либо европейцы, оказавшиеся в силу определённых обстоятельств в не-европейском пространстве (европеец, профессор Дэвид Лури («Бесчестье») проживает в Южно-Африканской Республике, а именно в Кейптауне). Во многом благодаря полученному европейскому образованию, а также в немалой степени из-за иммиграции они ощущают себя новыми жителями «космополиса». Пространственный континуум в творчестве писателей-андрогинов (Кейптаун в ЮАР – место проживания профессора Лури; Великая Британия – вторая родина профессора Малика Соланка; Токио / Хиросима – место жительства Мацуо Оно) играет огромную роль, поскольку пребывание персонажа в определённой, нередко, чётко обозначенной локации, позволяет как нельзя лучше передать сложную гамму ощущений «промежуточного» человека. С одной стороны, читатель наблюдает за успешной (в романах Салмана Рушди, Кадзуо Исигуро, Дж. М. Кутзее преподавательской) карьерой подобных персонажей. Профессор Дэвид Лури (Дж. М. Кутзее «Бесчестье») по профессии учёный, филолог, большую часть своей жизни преподавал в «Техническом университете Кейпа, бывшем колледже Кейптаунского университета» (Кутзее 2010: 9).

Профессор Малик Соланка (Салман Рушди «Ярость») до восьмидесятых годов занимал штатную должность в Королевском колледже Кембриджа, где «изучал развитие идеи ответственности государства перед гражданами и за них и параллельного, а иногда враждебного ей представления о свободе личности...» (Рушди 2013: 20). С другой стороны – ощущение «вырванности из почвы, обескровленности» (Толстанова) не позволяет «промежуточному» персонажу в полном объёме чувствовать себе европейским жителем. Он переживает постоянную эмоциональную связь с местом своего рождения, что приводит к неизбытному желанию вернуться к истокам. Попытка Малика Соланки провести «полное уничтожение, стирание главной базы данных, всех старых программ» (Рушди 2013: 110) не увенчалась успехом, поскольку «запретные бомбейские воспоминания настойчиво требовали его внимания...» (Рушди 2013: 111) Оказавшись далеко за пределами Индии, в стране людей, которые делают себя сами, память профессора Соланка возвращала его в индийское прошлое. Он, к примеру, вспоминает историю крупного банкира мистера Венката, который «...едва переступив рубеж шестидесятилетия, объявил, что решил отречься от мира, принять жизнь саньясина, странствующего в поисках истины отшельника, и навсегда оставил дом...» (Рушди 2013: 111). В романе «Ярость» подобную тягу к прошлой, не-европейской жизни испытывает не только главный персонаж. Автор проиллюстрировал феномен «промежуточного» человека на примере Милы Мило, которая имела «необычное хобби: она коллекционировала сломанных жизнью людей и на досуге занималась их починкой» (Рушди 2013: 159). Истинная история Милы является своеобразным «эхом», которое участвует в создании сложной комбинации под названием «промежуточная» личность.

Писатели-андрогины моделируют для своих персонажей сложную экзистенциальную ситуацию. Профессор Дэвид Лури («Бесчестье») вынужден был оставить университет из-за обвинения в сексуальном домогательстве к своей студентке Мелани. Отказавшись от «перевоспитания», «исправления характера», «курса психотерапии», он выбирает путь изгнанничества и ищет пристанища у своей дочери. «Мы живём в эпоху пуританизма. Личная жизнь стала всеобщим достоянием. А зудливое любопытство к ней обрело респектабельность – любопытство и сентиментальность. Людям нужен спектакль: биение кулаками в грудь, раскаяние, по возможности слёзы. В общем и целом телевизионное шоу» (Кутзее 2010: 99). Ряд событий (изгнание из университета, изнасилование дочери местными жителями, работа в ветеринарной клинике) нарушают привычный уклад жизни персонажа («Он живёт, не выходя за рамки своего дохода, своего темперамента, своих эмоциональных возможностей. Счастлив ли он? По большинству мерок –

да, пожалуй что, да» (Кутзее 2010: 7), становятся причиной невыносимых страданий и в конце-концов заставляют переосмыслить своё отношение к миру и самому себе («Пали? Что ж, падение было, тут не о чём говорить. Но «сильные»? Применимо ль к нему это слово? Он привык считать себя человеком неприметным и становящимся чем дальше, тем неприметнее. Человеком с обочины истории» (Кутзее 2010: 242).

Малик Соланка оставляет университет по собственному желанию, разочаровавшись в университетской жизни, «с её ограниченностью, распрями и провинциализмом» (Рушди 2013: 20). Он связывает свою жизнь с телевидением и это приносит ему невероятное удовольствие: «Вскоре его поглотило с головой – да! – телевидение, вызвав, вполне предсказуемо, насмешки завистников, в особенности когда Би-би-си заказала ему серию популярных программ по истории философии, главными действующими лицами которых выступили бы большие яйцеголовые куклы, собственноручно им изготовленные» (Рушди 2013: 21). Работа над программой «Приключения Глупышки» не только позволила раскрыть творческий потенциал профессора Соланки, но и принесла ему немалый доход. Успех на телевидении («Приключения Глупышки» – полнокровный хит телевизионного прайм-тайма), любимая жена, долгожданный сын Асман не уберегли, а наоборот усугубили экзистенциальный кризис Малика Соланка. Физическим воплощением накопившихся за многие годы проблем стала ярость, которую персонажу пришлось преодолевать на протяжении всего произведения: «Дело в его внезапной неконтролируемой ярости. Откуда она в нем? Как случилось, что он утратил власть над собой, что вспышки гнева то и дело переполняют его, начисто парализуя разум и волю?» (Рушди 2013: 54).

В центре внимания писателей-андрогинов нередко оказывается проблема творческой реализации «промежуточного» человека и значение творческого компонента в преодолении сложных экзистенциальных кризисов. Для главного персонажа романа Дж. М. Кутзее «Бесчестье» работа над оперой о Байроне и его итальянской возлюбленной становится не только воплощением давнего замысла («Что ему на самом деле хочется написать, так это музыку: «Байрон в Италии», размышление о любви между полами, поданное в форме камерной оперы» (Кутзее 2010: 10), но и помогает искать выход из «безвыходных» ситуаций и самое главное приносить умиротворение («В опере он не Тереза, не Байрон, не даже некая их смесь: он живёт в самой музыке, в монотонном металлическом шелканье банджовых струн, в голосе, который пытается воспарить над нелепым инструментом, но раз за разом послушно притягивается к нему, точно рыба на леске. Таково искусство, думает он, и вот так оно работает! Как странно! Как чарующе!» (Кутзее 2010: 268).

Салман Рушди неоднократно обращался к проблеме творчества и творческой личности. Например, вопросы кинематографа, живописи, фольклора, популярной и «высокой» музыки актуализируются в романе «Прощальный вздох Мавра». В «Ярости» главный персонаж проходит сложный творческий путь. Под влиянием кукольных домиков Рейксмузеума у него возникает идея «смастерить что-то собственными руками»: обои, мягкую мебель, идеальные простыни, эксклюзивную сантехнику. Как оказалось, воображаемые интерьеры и кукольные домики без людей не имели смысла. В результате у профессора Соланки возникла идея сотворения «личного микрокосма», в котором куклы («Он всегда видел в своих куклах людей» (Рушди 2013: 128) занимали бы главенствующие позиции. Самой дорогой и любимой куклой Малика была Глупышка, обладающая по замыслу творца острым умом, дерзостью, искренне жаждущая глубоких познаний, истинной мудрости. Но именно это творение разбило ему сердце: «...Глупышка – сперва обычная кукла, затем марионетка и мультяшный рисунок, а еще позже – актриса; а также – в разные другие времена – ведущая ток-шоу, гимнастка, балерина и супер-модель, дизайнер собственной линии одежды» (Рушди 2013: 129). Метаморфозы Глупышки вызывают у Малика Соланки настоящий ужас, поскольку самое лучшее творение его фантазии, «дитя, в которое он вложил все лучшее, что было в нем самом, самые чистые устремления» начинает, с одной стороны, восприниматься как нечто реально существующее (творец – вымысел, сотворенная им жизнь – достоверный факт), с другой – на его глазах она «превращалась в монстра самого низкого пошиба, в звезду, увешанную пошлой мишурой» (Рушди 2013: 132).

В романе Кадзуо Исигуро «Художник зыбкого мира» в центре внимания автора творческая жизнь Мацуо Оно. Признанный в Японии художник в силу сложившихся обстоятельств (предстоящий брак младшей дочери Норико) обращается к знаковым эпизодам прошлой жизни. Наиболее уязвимым воспоминанием оказывается отказ от традиционной эстетики гравюры укиё-э (букв. «искусство преходящего мира»). Молодому талантливому художнику Мацуо Оно казалось, что изображение гейш и актёров «Весёлых кварталов» не соответствует духу времени. Он выбирает иной путь, а именно активное участие в милитаристской пропаганде 30–40-х гг. Оказавшись лицом к лицу со своим прошлым, художник Оно начинает понимать насколько опасным может быть влияние искусства и творческой личности на ход истории: «Я признаю: своим влиянием я внес вклад в укрепление того, что в итоге привело к невыразимым страданиям нашего народа» (Исигуро 2007: 180).

Писатели-андрогины отдают предпочтение западноевропейским повествовательным моделям и крайне редко выходят за их рамки. Исследователи объясняют подобную ситуацию тем, что авторы с окраин мира хорошо

усвоили действие закона неравенства и соответственно именно они начали наиболее активно пользоваться «изобретениями» интернациональной литературы. Среди наиболее часто используемых приёмов можно выделить пространственно-временные смещения. Кадзуо Исигуро в романе «Художник зыбкого мира» предлагает читателю множество примеров моментального переключения из настоящего в прошлое и обратно. «Настоящее» Оно (жизнь после войны) заполнено вполне обычными делами, заботами и занятиями: он ремонтирует дом, в котором живет вдвоем с младшей дочерью Норико, регулярно принимает старшую дочь Сетзуко и во время этих визитов с удовольствием проводит время с внуком Ичиро, встречается со старыми друзьями и знакомыми в барах и ресторанчиках «плавающего мира». Но при этом он постоянно обращается к прошлому и это прошлое многослойно (период от начала XX века (воспоминания героя о родителях и детстве) вплоть до Второй мировой войны). Героя интересует не отдельный период своей жизни. Он припоминает разные временные отрезки, тем самым пытаясь восстановить картину ушедшего прошлого. К примеру, он воспроизводит в памяти трудный разговор с отцом, во время которого они не нашли взаимопонимания: «Единственное, что отцу действительно удалось разжечь, это мои амбиции» (Исигуро 2007: 69). Эти события разворачиваются в юности Мацуо Оно и сразу после них он обращается к событиям, которые тоже можно отнести к прошлому, хотя и значительно более раннему: «Однако, похоже, меня вновь унесло куда-то в сторону. Я ведь кажется, собирался пересказать тот разговор, что состоялся у меня с Сэцуко месяц назад, когда неожиданно вошла в гостиную с охапкой только что срезанных цветов и веток» (Исигуро 2007: 70). Исследователи отмечают присутствие исторического материала в романе (японский милитаристский режим 30-х – начала 40-х годов и послевоенная Япония), но акцентируют внимание на том, что центральных событий (война) в произведении читатель не найдёт. Кроме того, «история персонифицирована, она растворена в памяти, то есть автора интересует прежде всего преломление истории в судьбах отдельных людей» (Сидорова 2005: 201).

Писатели-андрогины используют «элементы экзотизации материала», но не выходя за рамки западноевропейских моделей. Например, Кадзуо Исигуро в романе «Художник зыбкого мира» обыгрывает не характерные для него элементы этнографической прозы (национальные ритуалы и традиции, связанные с брачными переговорами и замужеством дочери). Однако подобно большинству авторов андрогинной литературы он не пытается передать нюансы, наоборот отдаёт предпочтение упрощению и стереотипным представлениям как того требует интернациональная

культура. «В соответствии с «экономным» стилем автора, —отмечает Сидорова, — в романе нет описаний костюмов или угощений, но забота о престиже, репутации, церемонные обязательные встречи будущих родственников, следующие в строго определенном порядке, разговоры на заданные темы и т. д. создают яркое представление об одном из важных этапов жизни семьи в японской культуре» (Сидорова 2005: 209).

Таким образом, можно утверждать, что появление в мировом литературном пространстве «андрогинной» литературы не только позволило реализовать творческий потенциал многих писателей-иммигрантов, но также значительно расширило границы «Мировой Республики Литературы».

ЛИТЕРАТУРА:

Высоцкая 2004: Высоцкая Н. Транскультура или культура в транс? *Вопросы литературы*. 2, (2004). <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/2/>

Жирмунский 1981: Жирмунский Н. М. *Из истории западно-европейских литератур. Избранные труды*. Ленинград: Наука, 1981. 302 с.

Исигуро 2007: Исигуро К. *Художник зыбкого мира*. М. : Эксмо; СПб.: Домино, 2007. 304 с.

Казанова 2003: Казанова П. *Мировая республика литературы*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 416 с.

Конрад 1966: Конрад Н. *Запад и Восток. Статьи*. М.: Наука, 1966. – 518 с.

Кутзее 2010: Кутзее Дж. М. *Бесчестье*. М.: Эксмо, 2010. 320 с.

Рушди 2013: Рушди С. *Ярость*. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2013. 315 с.

Саид 2006: Саид Э. *Ориентализм*. М.: Русский мир, 2006. 640 с.

Сидорова 2005: Сидорова О.Г. *Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании*. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005. 262 с.

Тлостанова 2003: Тлостанова М. Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми. *Иностранная литература*. 2 (2003). <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/tlost.html>

Чхартишвили 1996: Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе). *Иностранная литература*. 9 (1996). http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html

Словарь...2005: *Энциклопедический словарь английской литературы XX века* / отв. ред. А.П. Саруханян; Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького РАН. – М. : Наука, 2005. – 541 с.

MARIAM KARBELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Goethe's Weltliteratur in Retrospective:
Global Political Problems before Globalization
Rustaveli–Chretien–Wolfram**

Entire 12th century is the time rich with outstanding studies in the sphere of political thinking, all over the Christian world and this was reflected in literary works. Chretien's conception of Holy Grail has acquired its final shape in Wolfram's *Parzival*, where Chretien's fable and idea are re-worked; in this romance the ideal of Holy Grail found its perfect reflection, which, with its substance, is the symbol of supranational Christian Empire. In Wolfram's *Pazival*, attention should be paid to the description of so called theory of "two swords". In his "Knight in the Panther's Skin" Shota Rustaveli has created the images of several types of the states in analogy with the antique political philosophy and an empire among them (India), but his ideal – national democratic state was realized in the creative image of Arabia: Shota Rustaveli's ideal was democracy of Athens. It is not accidental that the idea of parliamentary monarchy ("Isani Camp"- 1185) emerged in Georgia for the first time all over the world.

Key words: Wolfram, Rustaveli, Holy Grail, Christian Empire, Athens.

მარიამ კარბელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**გოეთეს Weltliteratur რეტროსპექტივაში:
გლობალური პოლიტიკური პრობლემები
გლობალიზაციამდე
რუსთაველი — კრეტიენი — ვოლფრამი**

* * *

გოეთეს Weltliteratur-ის კონტექსტში წმინდა გრაალის მომხიბლავ სახე-სიმბოლოსთან დაკავშირებით როგორც ლიტერატურის ისტორიის, ასევე ლიტერატურის თეორიის თვალსაზრისით ფრიად საყურადღებო მოვლენასთან გვაქვს საქმე: დასავლეთ ევროპის კულტურულ-ისტორიულ ვითარებაში კრეტიენის მხატვრული ფანტაზიით XII საუკუნის 80-90-იან წლებში შექმნილ წმინდა გრაალის სპეციფიკურ ფენომენს

ქრისტიანული სამყაროს უკიდურეს აღმოსავლეთში — საქართველოში თანადროული ანალოგი მოეპოვება, ამასთან არა ერთი, არამედ ორი: ერთი — რუსთაველის ვეფხისტყაოსანში (კარბელაშვილი 1988: 204-208), ხოლო მეორე — თამარის მეხოტბის შავთელის თხზულებაში „აბდულმესიანი“ (კარბელაშვილი 1997: 346-349) და ამასთან იდეური გააზრებით ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული მათ ავტორთა პოლიტიკური შეხედულებების შესაბამისად.

წმინდა გრაალის შავთელისეული ანალოგი, მიუხედავად უკიდურესად სპეციფიკური ხასიათისა, თავისი არსით სრულ უნისონში აღმოჩნდა წმინდა გრაალის დასავლურ პოლიტიკურ კონცეფციასთან, მაშინ, როდესაც რუსთაველისეული ანალოგი წმინდა გრაალისა მსოფლმხედველობით დასავლურის სრულ ანტითეზას წარმოადგენს.

* * *

მთელი XII საუკუნე ქრისტიანულ სამყაროში პოლიტიკური აზროვნების სფეროში ღირსშესანიშნავი ძიებებით მდიდარი დროა, რაც ამ ეპოქის მხატვრულ ძეგლებშიც აისახა და აღმოჩნდა, რომ ამ დროს ახლად შექმნილი ჟანრის — სარაინდო რომანის ავტორები კრეტიენ დე ტრუა, შოთა რუსთაველი და ვოლფრამ ფონ ეშენბახი ღრმა პოლიტიკური მოაზროვნეები არიან.

კრეტიენისა და ვოლფრამის თითქოს რეალობისგან მოწყვეტილი, ფანტასტიკით გაჯერებული სარაინდო რომანები სინამდვილეში XII საუკუნის ევროპისთვის საჭირობოროტო, მძაფრი პოლიტიკური პრობლემატიკით არის დატვირთული, რუსთაველის პოემაში კი ანტიკური პოლიტიკური ფილოსოფიის მარად აქტუალური საკითხები დაშიფრული.

* * *

კრეტიენ დე ტრუას მიერ პირველ ოთხ რომანში (1170-1181 წწ.) შექმნილმა სამართლიანი და კეთილი მეფის იდეალმა, რომელიც არტურის მხატვრულ სახეშია განხორციელებული, კრახი განიცადა და რომანისტი თავის ბოლო, დაუმთავრებლად დარჩენილ რომანში „პერსევალი ანუ გრაალის ამბავი“ (1181-1191 წწ.) იწყებს ახალი ეთიკურ-ესთეტიკური იდეალის ძიებას — ეს იდეალი წმინდა გრაალის სამყაროა, რომელიც კრეტიენის მდიდარმა პოეტურმა წარმოსახვამ შექმნა.

კრეტიენის ფანტაზიით შექმნილმა წმინდა გრაალის ფენომენმა ისეთი პოპულარობა მოიპოვა და ისეთი მიზიდულობის ძალა აღმოაჩნდა, რომ შუასაუკუნოებრივი ევროპის მხატვრული აზროვნება მთლიანად დაიპყრო: მას ბევრი მიმბაძველი გამოუჩნდა, რომელთაც თავისებურად გაიაზრეს ეს სახე-სიმბოლო. წმინდა გრაალთან დაკავშირებულმა პრობლემატიკამ სათავე დაუდო მედიევსტიკის სპეციალურ დარგს — გრაალოლოგიას.

* * *

კრეტიენის დაუმთავრებელი რომანის სიმძიმის ცენტრი წმინდა გრაალის მისტერიაა, რომლის ყოველ დეტალს ღრმად გააზრებული კონოტაციური მნიშვნელობა აქვს. წმინდა გრაალის უმთავრესი ფუნქცია სასმელ-საჭმელის უხვად გაცემაა (შდრ.: მათე 26, 26-28; I კორინთელთა 10, 17). „პერსევალში“ ეს მისტერია შემდეგნაირადაა აღწერილი: პერსევალი გზად ხვდება კეთილშობილ მეთევზეს, რომელიც მას თავის ციხე-დარბაზში მიიწვევს; პერსევალს მასპინძელი ტახტზე მწოლიარე დახვდება. დარბაზში შემოდის პროცესია: ერთ დიდებულს შემოაქვს ლახვარი, რომელსაც სისხლი სწვეთავს, მას მოჰყვება ორი მამაკაცი სანთლებით, შემდეგ კი შემოდის ულამაზესი ქალწული, რომელსაც მოაქვს წმინდა გრაალი — ძვირფასი ქვებით მოოჭვილი თასი; მას უკან მოჰყვება მეორე ქალწული ხელში სინით, რომელსაც დაფარნა ფარავს. თუმცა პერსევალის გაოცება უსაზღვროა, იგი იცავს რაინდთათვის სავალდებულო წესს და არაფერს კითხულობს. იწყება ნადიმი და პროცესიის ყოველი გამოჩენის შემდეგ სუფრა ახალ-ახალი სასმელ-საჭმელით ივსება; პერსევალი გაოცებულია, მაგრამ მაინც დუმს. ნადიმი მთავრდება, მასპინძელი გაჰყავთ. პერსევალი იძინებს და დილით რომ გაიღვიძებს, ხედავს, რომ ციხე-დარბაზი გაქრა.

წმინდა გრაალის თემა კრეტიენთან ზნეობრივ პრობლემასთანაა დაკავშირებული: გრაალის მაცნე უხსნის პერსევალს, რომ მისი მასპინძელი მეფე-მეთევზე ბრძოლაში მძიმედაა დაჭრილი და პერსევალს მისთვის გრაალის შესახებ რომ ეკითხა, მასპინძელი მყისვე განიკურნებოდა; ასევე უთხრა, რომ მეფე-მეთევზის მოხუც მამას წმინდა გრაალი თხუთმეტი წელია საკრალური სასმელ-საჭმელით კვებავს. პერსევალის თავგადასავალი აქ წყდება.

წმინდა გრაალის, როგორც კრეტიენის მხატვრული წარმოსახვით შექმნილი სახე-სიმბოლო არსი ბუნდოვანია; მეცნიერებაში რამდენიმე განმარტება არსებობს, რომელთაგან ყველაზე დამაჯერებელი მისი ქრისტიანული სიმბოლიკაა: წმინდა გრაალი — ევქარისტიის თასია, ხოლო ლახვარი — ლონგინის ლახვარი.

* * *

კრეტიენის „პერსევალის ანუ გრაალის ამბის“ მრავალრიცხოვან მიბაძვა-გაგრძელებათაგან კლასიკური სრულყოფილების ნიმუშს მხოლოდ გერმანელი პოეტის ვოლფრამ ფონ ესენბახის მონუმენტური სარაინდო რომანი „პარციფალი“ (1200-1210 წწ.) წარმოადგენს, რომელიც ფილოსოფიურ რომანთა კატეგორიას განეკუთვნება.

ვოლფრამმა ფრანგი პოეტის დაუსრულებელი რომანი თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის მიხედვით დაასრულა და მასში არაერთი პრინციპული მნიშვნელობის სიახლე შეიტანა: მკვლევარი პირველ რიგში

ასახელებენ წმინდა გრაალის მხატვრული სახის სრულ გადაზრებას და პოემაში შუა საუკუნეებში გავრცელებული „ორი მახვილის თეორია“ შეტანას:

წმინდა გრაალი „პარციფალში“ ევქარისტის თასი კი არა, საოცარი თვისებების მქონე ქვაა; გრაალის მისტიკის შემდეგ პარციფალს ხელთ ორი მახვილი აღმოაჩნდება, რადგან მეფე-მეთევზემ თავისი მახვილი აჩუქა. გარდა ამ ორისა, ვოლფრამმა სხვა პრინციპული ხასიათის ცვლილებებიც შეიტანა, რომელთაგან მნიშვნელოვანია ის, რომ წმინდა გრაალის მისტიკაში არა ორი, არამედ ოცდახუთი მაღალი წარმოშობის უბინო ქალწული მონაწილეობს, რომელთა დარბაზში გამოჩენას თავისი წესები აქვს; წმინდა გრაალის მზიდავია სამეფო ჩამომავლობის უმშვენიერესი ქალწული რეპანს დე შოი, რომელსაც დარბაზში მწვანე აბრეშუმზე დასვენებული წმინდა გრაალი შემოაქვს; პარციფალს ჰყავს ნართაული ძმა — ფიერფიცი, რომელიც მის მამას წარმართი დედოფლის ბელაკანასგან ეყოლა და რომელიც ისეთივე რაინდია, როგორც პარციფალი, მაგრამ განსხვავდება კანის ფერით — იგი თეთრიც არის და შავიც.

ყოველივე ამას თავისი ღრმად გააზრებული მხატვრული და იდეოლოგიური დატვირთვა აქვს ვოლფრამის მსოფლმხედველობის შესაბამისად.

* * *

გრაალოლოგიაში დღემდე არ აქვს გაცემული პასუხი კითხვას, თუ რატომ და რის საფუძველზე შეცვალა ვოლფრამმა წმინდა გრაალის ტრადიციული მხატვრული ხატი — ევქარისტის თასი ქვით, რომელსაც ლათინური სახელწოდება *Lapsit exillis* (*Parzival* 469,3) აქვს და სასწაულთმოქმედ ძალას ფლობს — უხვად გასცემს სასმელ-საჭმელს და აურაცხელ სხვა სიკეთეთ. ზოგი მკვლევარი მას ჰერმეტიკულ მოძღვრებას უკავშირებს (კოენი 1965: 109-110, 179, 172), არსებობს მოსაზრება, რომ ვოლფრამისეულ წმინდა გრაალში ქრისტიანული, აღმოსავლური და ზღაპრული მოტივებია შერწყმული, არის სხვა ვარაუდებიც (ვოლფრამი 1974: 632-633; 634-635), მაგრამ საერთო შეთანხმებული აზრი არ არსებობს.

რატომ და როგორ ჩაანაცვლა ვოლფრამმა ევქარისტის თასი ქვით, არა უბრალოდ საინტერესო, არამედ ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია და მას ახლო მომავალში უთუოდ დავეზრუნდებით.

* * *

როგორც უკვე ითქვა, ვოლფრამის მიერ კრეტიენის „პერსევალში“ შეტანილ ნოვაციათაგან ერთ-ერთი შუა საუკუნეებში ფრიად გავრცელებული ეგრეთ წოდებული „ორი მახვილის თეორია“, რაც პოეტის

მხატვრული გაფორმებით იმაში გამოიხატა, რომ პარციფალმა მეფე-მეთევზისგან საჩუქრად მისი უძვირფასესი მახვილი მიიღო და ამგვარად ორი მახვილის მფლობელი გახდა.

„ორი მახვილის თეორია“ ცეზარეპაპიზმის თეოკრატიული დოქტრინაა. თუ როგორი პოლიტიკური ხასიათის საჭირობოროტო ჟღერადობა ჰქონდა XII-XIII საუკუნეთა დასავლეთ ევროპისათვის ვოლფრამის მიერ „პარციფალში“ მხატვრულად განსახიერებულ „ორი მახვილის თეორიას“, რომლის საფუძვლები ჯერ კიდევ XI საუკუნის ბოლო ათწლეულებში გრიგორიანული რეფორმის ცნობილმა ავტორმა პაპმა გრიგორი მეშვიდემ (1073-1085 წწ.) შეიმუშავა, კარგად ჩანს მის საბოლოო ფორმულირებიდან, რომელიც რომის პაპს ბონიფაც მერვეს (1294-1303 წწ.) ეკუთვნის მის უკანასკნელ ბულაში „ნამ სანცტუმ“ (1302 წ.): „ეკლესიის განმგებლობაში ორი მახვილია, სახელდობრ: სულიერი და მატერიალური... მაგრამ ორივე — სულიერიცა და მატერიალურიც — ეკლესიის განმგებლობაშია. მეორეს უნდა იყენებდნენ ეკლესიის საკეთილდღეოდ, პირველს კი თავად ეკლესია იყენებს, რადგან ის ეკლესიის ხელთაა, ხოლო მეორე — მეფეთა და რაინდთა ხელთ, მაგრამ ექვემდებარება ეკლესიას და ემორჩილება მის ბრძანებას“ (კოვალსკი 1991: 108—109, 140). ასეთია პაპიზმის დოქტრინა, რომელიც პრეტენზიას აცხადებდა საერო მმართველობაზე, რაც ცეზარეპაპიზმის სახელით არის ცნობილი.

ვოლფრამ ფონ ეშენბახი რადიკალურად უპირისპირდება ცეზარეპაპიზმის დოქტრინას; ჯვაროსნული ომების ფონზე ევროპაში წარმოიშვა და გავრცელდა სხვადასხვაგვარი უნივერსალისტური იდეები და ტენდენციები ზენაციონალური მსოფლიო სახელმწიფოს შექმნის შესახებ (მიხაილოვი 1976: 199-200): გერმანელმა პოეტმა ვითომც გასართობ, რაინდთა თავგადასავლებისადმი მიძღვნილ რომანში თავისი ეთიკურ-პოლიტიკური კონცეფციები დაშიფრა. ვოლფრამმა „პარციფალში“ შეიმუშავა იდეა ზეეროვნული სახელმწიფოსი, რომელიც დასავლეთ ევროპიდან აღმოსავლეთამდე — რომანის მიხედვით ინდოეთამდე — იქნება გადაჭიმული და ყველა ხალხსა და ქვეყანას ერთი იდეოლოგიით — ქრისტიანული რელიგიით გააერთიანებს, რათა მოისპოს ომები, სისხლისღვრა და საყოველთაო მშვიდობა დამკვიდრდეს. ამ კონტექსტში პარციფალის ხელთ აღმოჩენილი ორი მახვილი — საკუთარი და მეფე-მეთევზის მიერ ნაჩუქარი — სიმბოლურად გამოხატავს ვოლფრამის კონცეფციას, რომ ამ ზეეროვნულ ქრისტიანულ იმპერიას უნდა მართავდეს არა რომის პაპი, არამედ მეფე — საერო პირი, რომელსაც წმინდა გრაალი აირჩევს მისი პიროვნული ღირსებების მიხედვით.

ამრიგად, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის მდიდარი მხატვრული ფანტაზიით შექმნილ სარაინდო რომანს საფუძვლად მისი ეთიკურ-პოლი-

ტიკური კონცეფცია უძევს; მისი მრწამსი საერო — და არა თეოკრატიული — ზეეროვნული სახელმწიფო ანუ იმპერიაა, რითაც იგი დანტეს წინამორბედად გვევლინება, რომლის „ღვთაებრივი კომედია“ მთლიანად პოლიტიკური აზროვნებითაა დამუხტული — დანტეს იდეა მსოფლიო მონარქიისა ცეზარეპაპიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

* * *

წმინდა გრაალის მისტერიაში მონაწილე ქალწულებს ვოლფრამის პოემაში განსაკუთრებული ფუნქცია აქვთ, რაც პოეტის მორალური და პოლიტიკური შეხედულებებით არის განპირობებული. წმინდა გრაალის მზიდავი რეპანს დე შოი პირველი ნახვითვე შეუყვარდება პარციფალის წარმართ ძმას ფეირეფიცს და ეს სიყვარული ისეთი ძლიერია, რომ იგი თავისი ნებით მოინათლება. ფეირეფიცის წარმართობა სიმბოლიზებულია მისი „სიბრმავეთ“: იგი უყურებს წმინდა გრაალს და ვერ ხედავს, მაგრამ როგორც კი მოინათლება, მაშინვე დაინახავს მის ბრწყინვალეობას და სიდიადეს. პოეტის ჩანაფიქრი ცხადია: არაქრისტიანი მორწმუნე ქალწულმა იხსნა (I კორინთელთა 7,14-16) — ასეთია ამ ეპიზოდის აზრი, მაგრამ ვოლფრამის იდეა გაცილებით მასშტაბურია და მასში მისი ჰუმანისტური იდეალია დაშიფრული: რეპანს დე შოი ცოლად მიჰყვება ფეირეფიცს და მასთან ერთად მიდის მის სამეფოში, ინდოეთში, რათა ხალხი ქრისტიანობაზე მოაქციოს; მათი შვილია „ხუცესი იოანე“, რომელმაც შუა საუკუნეთა მდიდარი ფანტაზიის თანახმად აღმოსავლეთში შექმნა ქრისტიანული სახელმწიფო; გრაალის მისტერიაში მონაწილე ქალწულები წარმართ მეფეთა საცოლეებად იგულისხმებიან ამ ურწმუნოთა ქრისტიანობაზე მოსაქცევად.

ვოლფრამის ჩანაფიქრის ქვეტექსტში იკითხება მისი ჰუმანისტური იდეალი: წმინდა გრაალი უნდა იქცეს იმ ცხოველმყოფელ ძალად, რომელიც ყველა ხალხს გააერთიანებს ქრისტიანული სარწმუნოებით — მხოლოდ მაშინ, ზეეროვნულ მსოფლიო იმპერიაში მოისპობა ომები და სისხლისღვრა და ამ მიზნის მიღწევაში ქალს განსაკუთრებული მისია აქვს, რაც ქალის კულტს უკავშირდება.

* * *

წმინდა გრაალის სახე-სიმბოლომ, რომელიც იდეოლოგიურ-პოლიტიკური მნიშვნელობის მძლავრ მუხტს შეიცავს თამარ მეფის (1184-1218) მეხოტბე, შავთელის ღრმად პოლიტიზირებულ „აბდულმესიანში“ (შავთელი 1964) შთამბეჭდავი, ამასთან ორიგინალური და სრულიად მოულოდნელი ინტერპრეტაცია ჰპოვა: მეფე-ქალი თავადაა დასახული წმინდა გრაალის ანალოგად — თამარი „მადლთა ბარძიმი“, რომელსაც განსაკუთრებული მისია აქვს დაკისრებული სხვადასხვა ერთა მიმართ — მან ისინი ბინისგან უნდა განწმინდოს: თამარ მეფე არის

„სჯულის ფიცარი, ძნელ — საფიცარი,
მადლთა ბარძიმი ერთა განსანმედ“. 72,2.

მთელ ქრისტიანულ დასავლურ-აღმოსავლურ სამყაროში ერთადერთი მეფე-ქალის ამგვარ მხატვრულ ასახვას თავისი ღრმა ფესვები აქვს, რაც საქართველოს სამეფო დინასტიის — ბაგრატიონების — ღვთაებრივ წარმომავლობასთან არის დაკავშირებული და აპოთეოზს თამარის მეფობის დროს მიაღწია მეფის იზოთეოსის პოლიტიკური თეორიის შექმნით: „ჩვენმა მეფეებმა — წერს ივანე ჯავახიშვილი — თავიანთ მეფობას ღვთაებრივი ძალის მფარველობა და ხელმძღვანელობა მოუპოვეს... მაშასადამე, საქართველოს მეფის გამგეობა ღვთისმიერი გამგეობა იყო... ასეთ შეხედულობის შემდეგ მოსალოდნელიც კი იყო, რომ საქართველოს მეფის პირადობა ღვთაებრივ ბუნების პატრონად, თვით ღვთაებად ელიარებინათ... [მკითხველი] არც ძალიან გაცდებდა, როცა მნიგნობართ უხუცესისა და ვაზირ ანტონ ჭყონდიდელის სიტყვებს ნაიკითხავს „ღვთისა სწორსა მეფეთ-მეფესა თამარს შევეხვეწენო“... საქართველოს მეფე „ღვთისა სწორი“, „სამებისაგან ოთხად თანააღზევებულ“ იყო, როგორც თამარ მეფის ისტორიკოსი ამტკიცებს, ე.ი. სამებასთან მეოთხე სახედ, მეოთხე ღვთაებად აღზევებული, „ერთი სამებისაგანი აქა კულა სამებისათანა იხილვების თამარ, მისწორებული და აღმატებული“, ... როგორც იგივე მემატთანე ამბობს თავის თხზულებაში“ (ჯავახიშვილი 1905: 20-22). ყოველივე ეს აისახა შავთელის ხოტბაში, რაც „ნიშნავდა სამეფო პერსონის და მისი სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის განდიდებას შესაძლებელ და შეუძლებელ მასშტაბებამდე“ (მეტრეველი 1966: 102).

ზეეროვნული ქრისტიანული სახელმწიფოს შექმნის უნივერსალისტური იდეა ჟღერს თამარის მეხოტბის სიტყვებში:

„შეგეფეროდა, გმირო, ქველო და
სრულ ჳმელთა ფლობა სამეუფოსა“, 96, 3.

რამაც საბოლოო მეტაფორული გაფორმება „ახალი რომის“ ანუ იმპერიის პოლიტიკურ კონცეფციაში ჰპოვა:

„ახალო რომო, შენთვის თქვეს, რომო
უფროს იქმნესო მყოფთა ყოველთა“. 105,3

ამ უნივერსალისტურ იდეოლოგიაში ერთი მეტად მნიშვნელოვანი იდეა იჩენს თავს ჩახრუხადის ხოტბაში (ჩახრუხადე 1957):

„მოუნდა არსთა, მიდთა და სპარსთა
ერთ-სამწყსობა ერთ-უფლებულად“. 82,10

რაც საინტერესო ქვეტექსტს შეიცავს: მიდიელებმა და სპარსელებმა არა რაიმე გარეგანი, თუნდაც კეთილისმყოფელი გავლენით, არამედ საკუთარი სურვილით მოისურვეს გაქრისტიანება და თამარის ხელმწიფობის ანუ ერთუფლების ქვეშევრდომობა; „აქ პოულობს თავის გამოხატულებას „თამარიანის“ ავტორის მესიანისტური კონცეფცია... იშვა თამარი. საქართველოსა და მასთან ერთად ქრისტიანულ სამყაროს მოვევლინა ახალი მხსნელი, ახალი მესია... ადამიანის სახით დაიბადა, რომ ერთხელ კიდევ იხსნას კაცობრიობა ახალი მუსლიმანური ცოდვისგან“ (ბარამიძე 1966: 125-126).

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს სამეფო დინასტია თავისი ქარიზმით სრულიად უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ქრისტიანულ სივრცეში (კარბელაშვილი 1999: 96-120) და ერთადერთი ანალოგი მხოლოდ ეთიოპიაში მოეპოვება ნეგეს-ნეგუსთა სამეფო დინასტიის სახით (კარბელაშვილი 2005: 244-254).

დასასრულ, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ შავთელისეული „მადლთა ბარძიშის“ მეტაფორა არ შეიქმნებოდა, საქართველოს სამეფო ტახტზე მამაკაცი რომ მჯდარიყო, „მადლთა ბარძიში“ შეიძლება მიემართებოდეს მხოლოდ ქალს, რაც კვლავ და კვლავ აღვივებს იმ აზრს, რომ XII-XIII საუკუნეთა მხატვრულ ლიტერატურაში ქალის კულტის შექმნის არც თუ უმნიშვნელო ინგრედიენტი პოლიტიკური შემადგენელია — ქალის ფუნქცია პოლიტიკაში.

* * *

წმინდა გრაალის იდეა შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსანში თავისი პირველქმნილი დიდებული სისადავით აისახა – ესაა „სმა-ჭამა დიდად შესარგი“ (50,3), რაც წმინდა გრაალის ყველაზე არსებითი ნიშნის აქცენტირებაა იდუმალი პოეტური ლექსიკით, რადგან პოეტი, პლატონის თანახმად, „გამოცანებით ლაპარაკობს“ (პლატონი, ალკიბიადე, II, 1470).

წმინდა გრაალის მისტერიის ანალოგი ვეფხისტყაოსანში თინათინის გამეფების გრანდიოზული სცენაა, როდესაც მეფე როსტევეანი სამართლიანობით თავისი მზის მონუნარი ასულის ტახტზე აყვანისას მეფობის წესებს ასწავლის და დასასრულ ამბობს:

„სმა-ჭამა დიდად შესარგი, დება რა სავარგულია?!“ 50,3.

თინათინის (რომლის სახელში ისმის როგორც ელინური მითოლოგიის სიბრძნის ქალღმერთის, ასევე ამ ქალღმერთის მფარველობის ქვეშ მყოფი ქალაქის სახელი) გამეფებასთან დაკავშირებით წარმოთქმულ

სეფე-სიტყვაში, როდესაც „მოვიდნენ სრულნი არაბნი, ჯარი განმრავლდა ხასისა“ (44,1), როსტევეანი სახელმწიფოს ეთიკურ-მორალური საფუძვლისა და ორიენტირის — რელიგიის შესახებ ლაპარაკობს ქრისტიანულ სარწმუნოებაში მიღებული ცნებებით — „სმა-ჭამა“ ღმერთთან ზიარება (იოანე 6,56; I კორინთელთა 10,17), როდესაც ადამიანი სულიერად იზრდება ღმერთთან მიმსგავსების უმთავრესი ასპექტით — სიყვარულით, კაცთმოყვარეობით.

თინათინის მიერ ავთანდილის გაგზავნა უცხო მოყმის ჯერ ამბის გასაგებად, შემდეგ კი დასახმარებლად ადამიანის კეთილი ბუნების ღრმა რწმენით და კაცთმოყვარეობის გრძნობით არის ნაკარნახევი.

შემთხვევითი არ არის, რომ რუსთაველი თინათინის მიმართ ამბობს მრავალმნიშვნელოვან ფრაზას:

„მე ვინ ვაქებ? ათენს ბრძენთა, ხამს, აქებდეს ენა ბევრი!“ 694,4.

სადაც **ათენი** კოდური სიტყვაა და ანტიკური დემოკრატიული ათენის — „საბერძნეთის სკოლის“ (პერიკლე) — ტრადიციულ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს.

შოთა რუსთაველი საგნებით ტოლერანტულია სხვა სარწმუნოებათა მიმართ, მისი იდეალი, ანტიკური პოლიტიკური ფილოსოფიის კვალდაკვალ, დამოუკიდებელი ეროვნული სახელმწიფოა, რომელიც სამართლიანობის პრინციპებზეა დამყარებული, რაც მას მკვეთრად განასხვავებს იმპერიის ყველა იდეოლოგთაგან (კარბელაშვილი 1989: 176).

ვეფხისტყაოსნიდან ცხადად ჩანს, რომ რუსთაველი საფუძვლიანად იცნობდა „ათენს ბრძენთა“ პოლიტიკურ მოძღვრებებს; ხოლო ის, თურა დონეზე იცნობდნენ ანტიკურ პოლიტიკურ ფილოსოფიას საქართველოში, მონაბობს დიდი ქართველი ისტორიკოსის ივანე ჯავახიშვილის უმნიშვნელოვანესი გამოკვლევები იმის შესახებ, რომ პარლამენტური მონარქიის იდეა, ასახული „ისნის კარვის“ პოლიტიკურ პროგრამაში (1185 წ.), მსოფლიო მასშტაბით პირველად საქართველოში იშვა (ჯავახიშვილი 1905: 89) და არისტოტელეს *Trias politica*-ს უკავშირდება (ჯავახიშვილი 1929: 171).

* * *

წმინდა გრაალის იდეა, ასახული სამი ქრისტიანული სახელმწიფოს მხატვრულ ლიტერატურაში, გოეთეს *Weltliteratur*-ის გათვალისწინებით კულტურული გლობალიზაციის პროცესისთვის მრავალ კითხვას აღძრავს და საყურადღებო კვლევათათვის ფართო პერსპექტივებს შლის.

დამოწმებანი:

ბარამიძე 1966: ბარამიძე ა. თამარიანი. // *ქართული ლიტერატურის ისტორია (XII-XVIII სს.)*. ტ. II. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ვოლფრამი 1974: Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. – *Средневековый роман и повесть*. М.: Издательство «Художественная литература», 1974.

კარბელაშვილი 1988: კარბელაშვილი მ. *რუსთაველის პოეტურის ენის საკითხ-ისათვის*. განთიადი, 5, თბ.: 1988.

კარბელაშვილი 1989: კარბელაშვილი მ. *რუსთაველისეული „ეგე ამბავი სპარსულის“ ინტერპრეტაციისათვის*. მნათობი, № 11, 1989.

კარბელაშვილი 1997: Karbelashvili M. *The Conception of Woman in the Aspect of the Grail Symbolics (Georgian Parallels for the Problem)*. 1997.

კარბელაშვილი 1999: კარბელაშვილი მ. ბაგრატიონთა დინასტია და ქართული პოლიტიკური თეოლოგია (მასალები ქართული პოლიტიკური აზროვნების ისტორიისთვის). // *ლიტერატურული ძიებანი*. XX. თბ.: 1999.

კარბელაშვილი 2005: კარბელაშვილი მ. იონანე ბატონიშვილის ცნობა საქართველოსა და ეთიოპიის სამეფო დინასტიათა ნათესაობის შესახებ (მასალები ქართული პოლიტიკური აზროვნების ისტორიისთვის). // *ლიტერატურული ძიებანი*. XXVI. თბ.: 2005.

კოვალსკი 1991: Ковальский Я.В. *Папы и папство*. М.: Издательство политической литературы, 1991.

კოენი 1965: Kahane H. and R. *The Crater and the Grail: Hermetic Sources of the Parzival*. Illinois Studies in Language and Literature. 56, Urbana, 1965.

მეტრეველი 1966: მეტრეველი ე. დავითისა და თამარის ქება. // *ქართული ლიტერატურის ისტორია (XII-XVIII სს.)*. ტ. II. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

მიხაილოვი 1976: Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Издательство «Наука», 1976.

შავთელი 1964: იონანე შავთელი. აბდულმესიანი. თამარ მეფისა და დავით სოსლანის შესხმა. // *ძველი ქართველი მეხოტბენი*. II. გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, კომენტარი და ლექსიკონი დაურთო ივანე ლოლაშვილმა. თბ.: „მეცნიერება“, 1964.

ჩახრუხაძე 1957: ჩახრუხაძე. ქება მეფისა თამარისი. // *ძველი ქართველი მეხოტბენი*. I. ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივანე ლოლაშვილმა. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1957.

ჯავახიშვილი 1905: ჯავახიშვილი ი. *საქართველოს მეფე და მისი უფლების ისტორია*. გადმოებჭდილი „ცნობის ფურცლიდან“. ტფილისი: ელექტრონული სტამბა წიგ. გამომც. ქართდ. ამხ-სა, 1905.

ჯავახიშვილი 1929: ჯავახიშვილი ი. *ქართული სამართლის ისტორია*. წიგნი მეორე. ნაკვეთი მეორე. ტფილისი: ტფილისის უნივერსიტეტის გამომცემა, 1929.

MARINA LEBEDEVA

Belarus, Minsk

Institute of parliamentarism and entrepreneurship

Modern Communication of National Literatures: Artistic Strategies and Imaginative Concepts

Current globalization processes also influence national literatures, which are entering into the communication and already responding to the acute and common problems such as psychology of the individual, finding himself in a dialogue with his personality and the surrounding reality. Finding ways to overcome the crisis of spiritual culture in general and inner duality of the individual in particular – it is within this huge range that understanding of the above stated problems of the man and society happens in the latest national literatures. Particularly interesting results are obtained through the analysis of literary works of European, Russian and Belarusian writers.

Key words: national literature, communication, imaginative conception of personality.

МАРИНА ЛЕБЕДЕВА

Беларусь, Минск

Институт парламентаризма и предпринимательства (ИПП)

Современная коммуникация национальных литератур: художественные стратегии и образные концепции

На рубеже XX-XXI веков в ситуации кризиса гуманистической культуры писатель не только диагностирует разрушительные проявления современного человека, но и предлагает собственные «рецепты» преодоления последних. Либо констатирует принципиальную неизлечимость «болезни» личности и среды. Примечательно, что по первому пути идут писатели, чье творчество рассчитано преимущественно на подростковую аудиторию. Промежуточная стратегия осмысления и отражения современной действительности и человека в ней продуктивна у тех писателей, в центре повествования которых – проблемы собственно психологической и психосоциальной адаптации. И, наконец, ряд писателей фиксирует в своих произведениях необратимое разложение внутренней сущности человека и закат цивилизации, им созданной. Что же касается национальной принадлежности литературы, но в современной культурной ситуации, в

условиях глобализации само понятие «национальная литература» начинает обретать новые коннотации. Так, оказывается принципиально важным фактором не только страна, выходцем из которой является писатель, но и язык, на котором он пишет свои произведения. Особенно актуален этот вопрос, когда, в частности, речь идет о литературах постсоветского пространства, на рубеже XX-XXI веков осваивающихся в новых социально-политических реалиях. Независимо от желания и предустановок писателей, оказавшихся в подобных условиях, в их творчестве реализуется сложный симбиоз ментальных и лингвокультурологических факторов, определяющих авторское художественное сознание (в данной статье в объектив исследования попадают, в частности, русскоязычные писатели Беларуси, к которым относится вышесказанное и чья читательская аудитория – носители русского языка). То же касается и европейских литератур с учетом процессов объединения стран, взаимодействия и взаимопроникновения культурных установок на фоне глобализации.

Объединяющим началом художественных стратегий и образных концепций, представленных в творчестве таких европейских писателей, как Б.Шлинк (Германия), Я.Вишневский (Польша), Т.Толстая (Россия), А.Жвалевский, Е.Пастернак, А.Андреев (все – Беларусь) оказывается гуманистический ключ к пониманию личности и среды, человека и мира. В свете этого представляется закономерным, что в приоритетной художественной системой становится постреализм, хотя, казалось бы, еще в конце XX столетия «позиции» постмодернизма в литературе были весьма основательны. Вместе с тем и на этом метауровне явственно просматриваются черты взаимодействия реалистического, модернистского и постмодернистского демонстрируемых писателями подходов к созданию художественной реальности в рамках романа, повести, рассказа. Примечательно также и то, что, помимо коммуникации, возникающей между писателями, принадлежащим к разным национальным культурам, на уровне образных концепций, коммуникация как таковая оказывается в произведениях современной литературы и сюжетообразующей величиной, реализуясь в различных своих ипостасях. Это и проблема рецепции печатного слова («Чтец» Б.Шлинка), и виртуальное общение, становящееся эрзацем настоящей близости людей («Одиночество в Сети» Я.Вишневского), и альтернативная коммуникация в пространстве будущего, отнимающая у человека реальную возможность диалога с собеседником («Время всегда хорошее» А.Жвалевский, Е.Пастернак) и др.

В творчестве немецкого прозаика Бернхарда Шлинка, безусловно, выдающееся место принадлежит роману «Чтец», особенно с учетом того, что проблема преемственности поколений сегодня стоит особенно остро.

Вторая мировая война, ставшая переломным событием XX века, разделила столетие на «до» и «после». Но одно дело – время, и совсем другое – люди. Проблема «виноватых» и «невиновных» особенно остро зазвучала в послевоенной немецкой литературе, представленной, прежде всего, творчеством «Группы 47». Следующее поколение писателей Германии не только не сбрасывает со счетов вопрос вины и невиновности отдельной личности и целой нации, но и освещает его в новом ракурсе. Доктор права, Б.Шлинк и до начала писательской деятельности был связан с темой преступления и наказания. Юридическая точность, цена которой измеряется человеческими судьбами, стала важной категорией художественного мировосприятия писателя. И когда молодой герой Бернхарда Шлинка в романе «Чтец» оказывается перед лицом вины как экзистенциальной и социальной проблемы, выбор его поведенческой стратегии выверяется писателем буквально пошагово: слишком высока цена очередной ошибки, и Шлинк это понимает как никто другой. Пятнадцатилетний Михаэль Берг из романа Бернхарда Шлинка «Чтец» далек от взрослых проблем и противоречий, и в его *невинном* возрасте это закономерно. В результате встречи и сближения с тридцатишестилетней Ханной Шмиц герой не только в прямом смысле лишается *невинности*, но косвенно приобретает *вине*. И если сначала это лишь вина запретной любви (то есть *частно-социальная*), то в ходе развития действия, когда неожиданно выясняется, что во время войны Ханна была надзирательницей в концлагере, Михаэль ощущает внутреннюю причастность вине *глобально-экзистенциальной*. Анализируя проблему невиновности и вины, герой рассуждает о прошлом и настоящем: «Нашим родителям выпали в Третьем рейхе разные роли» (Шлинк 2009: 88). И речь в данном случае идет не только и не столько о родителях героя, сколько о *сущности преступления* Ханны. Примечательна деталь: в мирной жизни (в которой и происходит первая встреча героев) Ханна – кондуктор трамвая. Маршрут, траектория движения это транспорта всегда однозначны, вариантов здесь быть не может, и кондуктор лишь исполняет предписанную ему социальную роль, не испытывая ни любви к тому, что делает, ни ненависти. С той же предопределенностью ведет себя Ханна и в качестве надзирательницы концлагеря, и эта параллель явно прочитывается в романе. Тот факт, что героиня не умеет читать (и в этом никогда не признается никому, кроме Михаэля) оказывается важной для понимания авторской позиции метафорой: простые немцы не всегда прямо, но зачастую косвенно повинны в злодеяниях фашизма; из «неумения читать» на фоне эмоциональной чистоты и честности вырастает неумение понимать зло, противиться ему. И хотя противоречие Ханны все равно принципиально неразрешимо, и поэтому героиня с неизбежностью

наказывает себя (самоубийство в тюрьме), автор, герой и читатель столь же закономерно ее оправдывают. Казалось бы, частные проблемы немецкой истории и современности, затронутые Бернхардом Шлинком, имели все шансы остаться принадлежностью сугубо немецкой национальной литературы. Однако высокое гуманистическое послание миру, которое при этом сделал писатель, вывело проблематику романа на общечеловеческий уровень и заострило вечный вопрос противостояния добра и зла.

В романе польского писателя Януша Вишневского «Одиночество в Сети» смысловой акцент смещается на психологию отношений между мужчиной и женщиной в условиях новых информационных реалий, как бы дающих возможность разделенным расстоянием людям испытать ощущение близости. В произведении поднимается целый ряд вопросов, волнующих человека рубежа XX-XXI столетий: здесь и чувство вины как личная и одновременно экзистенциальная проблема (в этом, к слову, проявляется диалогический потенциал романа, который, помимо прочего, вступает и в скрытую коммуникацию с «Чтецом» Б.Шлинка). Многократные отсылки к истории страны, народа и частного человека (остро звучит в романе идея национального самоопределения, которая осознается не в своей отвлеченности, а, напротив, конкретизируется судьбами героев на фоне последствий глобального конфликта Второй мировой войны), наследующих и пытающихся примирить противоречия «отцов» («Исхудавший, до головокружения красивый, стопроцентный поляк, вернувшийся из Штутт-хофа. Она с национальностью «немка», и он после трех лет немецкого лагеря. Отец ни разу не дал ему почувствовать, что ненавидит немцев. Хотя он их ненавидел. Интересно, простил бы отец ему, что он поселился в Германии?» – Вишневский 2005: 8).

Маркируя главных героев личными местоимениями «Он» и «Она», заменяющими их живые имена, автор создает спиралевидную картину мира, в которой цикличность рождения и смерти, неизменно сопутствующих друг другу, идет ли речь о любви или появлении на свет и уходе из мира «нового/старого» человека, осмысливается с позиции Вечности. Сам дух Времени обуславливает именно такой спектр внутренних и внешних противоречий, раскрывающихся посредством психологических характеристик персонажей, предметной и символической детализации, многообразия видов речи (прямая, косвенная, несобственно-прямая и т.д.). Масштабируется – и установка на это заявлена уже в названии произведения – проблема Одиночества современного человека, разумный прагматизм которого заглушает искренние желания сердца, что, в свою очередь, неизбежно ведет к трагической развязке (явный намек на самоубийство героя в финале романа). Обратим внимание и на то, как на уровне композиции произведения, когда завязка

фактически предвосхищает развязку (маркировка времени в начале повествования «Девятью месяцами ранее...», при которой «девять месяцев» закономерно ассоциируется с периодом беременности, а потому ощущается закономерным появление новой жизни по истечении этого времени – времени действия романа), проводится идея цикличности жизни. Кроме того, на протяжении всего произведения актуализируются мотивы переходности и двойственности, что проявляется уже в экспозиции. Обратим внимание и на название железнодорожной станции («Берлин-Лихтенберг»), и на номер платформы – 11 (то есть *две* единицы), и на номер пути – 4 (фактическое удвоение), и на «две деревянные скамейки» (Вишневский 2005: 2), и на встречу двоих отчужденных от социума персонажей.

Проблемное поле романа Я. Вишневского не случайно находит созвучия в современной литературе других стран: гуманистический пафос и моральный приоритет личности над прагматизмом как системой ценностей, в столкновении с которой неизбежно физическое поражение человека, – таковы наиболее явные содержательные аспекты диалога новейших национальных литератур. Опять же не случайно и то, что роман не оказался замкнутым рамками польской литературы, а был переведен на десятки языков: писатель делает глобальные художественные обобщения на уровне психологии личности и ее взаимодействия с социумом в условиях новых информационных возможностей.

Личность в прозе Анатолия Андреева – писателя из Беларуси, пишущего на русском языке, – образная концепция которой раскрывается через посредничество противопоставленного обществу духовных «опарышей» героя-философа, безусловно, является порождением культурной эпохи «пост-», а потому ей, личности, чужды идеологические установки, так или иначе замешанные на собственно социальном поиске. Наряду с этим философствующий герой А. Андреева – пожалуй, даже вопреки своему желанию – аккумулирует в себе черты «подпольного человека». Герой в романах писателя, противопоставленный среде, методично отстаивает свой собственный, независимый от социума выбор. Наиболее в этом отношении показателен роман «Всего лишь зеркало», в котором, с одной стороны, представлена максимальная художественная концентрация осознания героем трагической миссии личности в отвратительном ей человеческом мире, а с другой – «чувство чемпиона среди человек» (Андреев 2006: 205).

Главный герой романа А. Андреева «Всего лишь зеркало» – писатель-философ N, условность имени которого удваивается благодаря появлению адекватного его внутреннему строю и системе мировоззренческих координат двойника Алика Zero (вторую часть «имени» которого добавляет для, так сказать, удобства обозначения, сам герой). Автор вводит читателя

в своеобразную игру антропонимами, при которой N удваивается на ноль (одно из возможных прочтений «Zero») и создается эффект эфемерности присутствия в мире «сумасшедших» людей (иными словами, в сумасшедшем реальном мире, заикленном на потреблении) «подпольного» одиночки, бунтаря-философа, от лица которого идет повествование: «Мне порой кажется, что я вижу насквозь и себя, и других; я испытываю ощущение, будто я настолько разбираюсь в законах жизни, – в мельчайших движениях души, оттенках мысли, противоречивых мотивах поведения, – что могу все на свете разложить на молекулы и вновь воссоздать в прежнем виде. Все эти волные или невольные человеческие самообманы, самоуспокоения, ложные отчаяния, наслаждение горем, страшные радости и беззащитность мудрости – все мне ведомо, ничто не тайна» (Андреев 2006: 204-205). Ощущение двойственности усугубляется и за счет женской антропонимики в романе: Светлана (*слав.*, «светлая, чистая»), опровергающая семантику собственного имени жизненной тактикой, и ее духовный двойник Маргарита (*лат.*, «жемчужина») даже в буквальном смысле «двоятся» в глазах героя: «... стоило напрячь зрение, как она противно раздваивалась, превращаясь одновременно в Светлану и Маргариту» (Андреев 2006: 262). Несомненно, двойственность осознается в смысловом поле романа как проблема философская, осваиваемая, однако, и посредством поэтики имен. На это опять же работает принцип «нанизывания имен»: наличие псевдонима у Алика Zero – Жан, причем, как резюмирует герой во внутритекстовой вставке, «псевдоним потянул за собой псевдожизнь» (Андреев 2006: 272). Писатель выводит на авансцену произведения *умного* героя, причем не в смысле интеллекта даже, который определяется как «разум идиотов» (Андреев 2006: 239). Перед нами личность, которая не стремится изменить мир «планктона» и «опарышей» («... планктон уже дожевывает сам себя. Пурпурный закат цивилизации представляется ему розовым утром безоблачного дня, сулящего еще больше наслаждений, еще больше пищи. Прогресс с точки зрения желудка: завтра больше, чем сегодня. ... пропало чувство уверенности в завтрашнем дне, ибо человеческий мир – бесчеловечен» _ Андреев 2006: 237), потому что осознает тщетность любой попытки сделать это и одновременно – свою трагическую обреченность. Писатель разрабатывает такую стратегию художественной типизации «диалектики души», при которой личность оказывается равновеликой самой себе, а психика и сознание, являющиеся, как определяет их Андреев-литературовед, двумя языками культуры, идеально взаимодействуют – и закономерно приводят к неразрешимости и незавершенности внутреннего конфликта героя, оказывающегося «одиноким королем без королевства, – королем, дух которого не улавливается, не отражается системой чело-

веческих зеркал» (Андреев 2006: 205). При этом характерная для рубежа XX – XXI веков установка на пресыщенность личности, в том числе и интеллектуально-философскую, оказывается следствием сложного комплекса социально-исторических и культурологических факторов XX века, обуславливающих пограничность/маргинальность современного художественного мышления и мировоззрения.

Проблема альтернативной коммуникации, а также разработка конфликта «отцов» и «детей», ценностно-ориентационный скачок от одних приоритетов к другим на фоне смены общественных формаций, неизбежно повлекший за собой новые противоречия в начале XXI столетия – на этом строится основная коллизия повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Время всегда хорошее», русскоязычных писателей Беларуси. Сразу обращает на себя внимание дневниковая структура повествования. Помимо традиционной установки на достоверность и документальность содержания, доверительной интонации и возможности для героя высказаться «от первого лица», что позволяет читателю «вжиться» в образ потенциального «собеседника», дневниковая форма сегодня, как это ни парадоксально, обеспечивает связь эпох. От «Журнала Печорина», «Дневника писателя», «Опавших листьев» (это – в литературе) и просто личных тетрадных записей подростков – к «живым журналам», блогам, социальным сетям и прочим интерактивным субстанциям, стремительно развивающимся в условиях новых информационных технологий. Так вот именно посредничество дневника незаметно работает на идею связи и общности эпох, заявленную в названии произведения. Главные герои повести – подростки. Показать мир их глазами – задача непростая по определению; отобразить при этом прошедшее и будущее безыскусственно по силам вообще далеко не многим писателям. Исходя из очевидно напрашивающейся при таком раскладе идеи раздвоения мира на «до» и «после» (к слову, настоящее ведь принципиально не изображается в повести), избирается оптимальная художественная стратегия. Дневниковые записи ведут двое, причем девочка, «рассказ» которой открывает произведение – из будущего, а мальчик (его запись – вторая) оказывается представителем прошлого. Чередование это выдерживается от начала и до конца произведения. Помимо имен, «записи» предваряются указанием на время – число, месяц, год и период суток. К слову, показатели времени в повести в целом обозначены предельно конкретно, тогда как характеристики места – лишь редкими предметными деталями. Например, в одной из «записей» мальчика указывается, что «*к ужину придет папа, принесет “Правду” и “Советскую Белоруссию”*» (Жвалевский, Пастернак 2009:10), но даже за счет этого так и не «выстраивается» определенный город. Время, таким образом, приоритетно над местом.

Вообще проблема двойственности – поведения, мировоззрения, времени – в повести маркируется многочисленными двойными деталями. Это и *два главных героя*, и *два кресла*, садясь на которые в пространстве сна подростки меняются «временами», и образ мамы, который *«раздваивается»* в соответствии *двумя* временными измерениями. Так, оказавшись в пространстве прошлого, девочка «из будущего» замечает: *«Только сейчас я рассмотрела ее повнимательнее. То ли я так долго болела, то ли... Мама была в странном халате сине-зеленого цвета, протертых клетчатых тапках. В этом балахоне она казалась совершенно бесформенной или внезапно расплывшейся. И на голове у нее было что-то непонятное»* (Жвалевский, Пастернак 2009: 25). В противовес этому мальчик «из прошлого», оказавшись в будущем, фиксирует, что мама носит *яркие брюки*, выглядит *молодой* и *стройной*. Вообще же если разобраться с деталями, можно сделать четкие выводы: темные шторы в антураже дома, серые цвета, доминирующие в одежде мамы, – все это не только приметы времени, но и символы внутренних несоответствий, характерных для эпохи. Казалось бы, все дружны и общаются вживую, но любое проявление индивидуальности или попытка выделиться из массы по определению ведут к конфликту. В то же время в домах будущего и шторы легкие, и комнаты просторные, и мебель не громоздкая – но обратной стороной этого оказывается ощутимая нехватка жизни в этом комфортном мире, дефицит реального общения и живых отношений.

Если в пространстве 1980 года подросткам навязывается идеология априорного долга перед коллективом/обществом/социумом, ради которого необходимо поступаться отношениями с близкими людьми, то в 2018 году – другая крайность: каждый – сам по себе, и эта разобщенность обуславливает отчуждение как подростков от взрослых, так и каждого друг от друга. Неподдельное удивление девочки «из будущего» вызывает обилие «живых» звуков и многообразие голосов – *«шум, гам, тарарам...»*. Кстати, здесь незаметно фиксируется крайность, характерная для прошедшей эпохи: люди настолько сильно жаждали донести свои мысли друг до друга, что в итоге перестали друг друга слышать. И уже другая крайность – как неизбежный ответ на эту – в будущем, где никто не ищет «живого» общения: оно заменяется бесшумной и упорядоченной очередностью виртуальных реплик под вымышленными именами – только бы не узнали, не рассекретили, не поняли. Таким образом, совершенно логично для концепции повести, что мальчик «из прошлого», оказавшись в будущем, привносит в жизнь «сверстников» и их родителей идею объединения. Так, например, для одноклассников он начинает вести *«Кружок любителей говорения»*. Подростки выходят из альтернативного виртуального пространства, лишь имитирующего реальное

общение, вместе готовятся к экзаменам, обсуждают насущные вопросы, строят настоящие личные отношения. На этом фоне родители знакомятся друг с другом, начинают встречаться, общаться, вникать в интересы детей и т.д. Очень важная деталь здесь – *стадион* (большое общее пространство), противопоставленный *комнате* (символизирующей обособленность). Именно на стадионе подростки учатся общаться вживую, играть и т.д. Именно здесь развивается общение взрослых, то есть семьи объединяются, сплачиваются. Постепенно же выкристаллизовывается доминантная идея, а именно: только объединившись и тем самым преодолев правящую бал раздвоенность жизни (в ее различных проявлениях), можно прийти к живой и настоящей гармонии. Повесть «Время всегда хорошее» сегодня как нельзя более *своевременна*. Напоминая *современному* читателю – подростку ли, взрослому ли – о вечных ценностях, намекая на необходимость решения внутренних и межличностных противоречий здесь и сейчас, объясняя непреходящую и вневременную значимость личности вне зависимости от возраста, непререкаемость настоящей дружбы и незаменимость живого общения, она показывает реальные пути поиска новых компромиссов, без которых невозможно будущее.

Рассказ современной российской писательницы Татьяны Толстой «Река Оккервиль», напротив, показывает безысходность положения личности в реальном мире. Аккумулируя в своем творчестве художественный опыт реализма, модернизма и постмодернизма, Т.Толстая создает произведение интерактивное: каждый его компонент вступает не только в диалог с действительностью, но и с различными другими «текстами» культуры – литературы, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры. Такое взаимодействие порождает сложную концепцию, в рамках которой тонкий психологизм сочетается с игрой романтическими штампами, авторской иронией – с драматическим ощущением безысходности жизни в ее столкновении с многоликой пошлостью. Река как символ неустойчивости, текучести и изменчивости оказывается в рассказе смысловым стержнем, обуславливая специфику образов, художественного времени, пространства, предметных деталей, метафор, звукописи. Так, в начале произведения «*знак зодиака менялся на Скорпиона*» и ухудшалась погода: «... *становилось ветрено, темно и дождливо*» (Толстая 2011: 244). По ходу развития действия – менялись эмоциональные состояния героя, его представления о никогда не виденной им (потому что «*Симеонов туда никогда не ездил*») реке Оккервиль (цвете воды, течении, берегах, набережных, окрестностях). На отрезке от кульминации к развязке – деформировался образ героини от воображаемой «*томной няды*» (в древнегреческой мифологии – *нимфа рек и ручьев*), плавно покачивающейся, проходя по придуманной мошеной

набережной, до реальной тучной пожилой женщины, которая *«кряхтит и колышется в тесном ванном корыте»* (Толстая 2011: 255). В финале закономерно потекли *вспасть* безымянные реки.

Время в рассказе в соответствии с внутренней логикой повествования и с учетом наличия двух пространств, или, пользуясь терминологией романтиков, – двоemiрия, не линейно. В мире воображаемом, скрытом, идеальном правят бал различные, но обязательно прошедшие эпохи; в мире реальном перекинут мост от времени создания Санкт-Петербурга до самой что ни на есть обыденной современности. Враждебность мира герою здесь максимально подчеркнута, и символом зла, демонического начала выступает фигура Петра I, основателя и строителя города. Что примечательно: во-первых, и сам образ *«царя-плотника»* двойствен, а во-вторых – он подспудно отождествляется с Симеоновым: Петр строил реальный город (правда, крайне не дружелюбный к человеку в художественном пространстве рассказа), Симеонов – фрагмент городской окраины, вымышленный и неустойчивый в своем облике, меняющемся в зависимости от эмоций устроителя (но практически до финала рассказа – максимально адаптированный для прекрасной романтической жизни). Развивая идею образа *«царя-плотника»*, отметим, что на самом деле в Санкт-Петербурге есть памятник Петру I с таким названием: установленный в 1910 году, он был уничтожен в 1919, а затем, в 1996 году, вновь появился, будучи подаренным голландской стороной, сделавшей точную копию памятника Петру I в Заандаме. *«Кроме того, «Царь и плотник, или Два Петра»* (нем. *«Zar und Zimmermann»*) – это немецкая комическая опера XIX века о пребывании Петра инкогнито в Заандаме. Как видим, идея двойничества Петра и Симеонова в рассказе обоснована разнообразными культурологическими параллелями; также нельзя не вспомнить в контексте созвучий имен и пресловутый Семеновский полк, созданный в период царствования Петра I из *потешных* войск села Семеновское и участвовавший в Северной войне. К слову, название реки Оккервиль (гидроним зафиксирован на шведской карте 1699 года) связано, по одной из версий, с фамилией шведского полковника Оккервиля соответственно, который владел мызой (поместьем) в устье Большой Охты в период оккупации шведами невских земель.

Уединенный мир героя – жилище одинокого мужчины со всем набором соответствующих штампов, но важно, что для героя такое положение не то что не в тягость, а, напротив, – *«О блаженное одиночество!»* (Толстая 2011: 246). Примечательно в этом плане открытое противопоставление *«одиночество»* – *«семья»*, явный авторский приоритет в котором остается первому, поскольку именно в нем – *«самость»* личности: *«Одиночество ест со сковородки, выуживает холодную котлету из помутневшей*

литровой банки, заваривает чай в кружке – ну и что? Покой и воля!» (Толстая 2011: 246). Навязываемые человеку внешние семейные ценности (уют, комфорт, чистота, сытость), сковывающие внутреннюю свободу, осознаются как покушение на самодостаточность и уникальность личности: *«Семья же брэнчит посудным икафом, расставляет западнями чашки да блюда, ловит душу ножом и вилкой, – ухватывает под ребра с двух сторон, – душит ее колпаком для чайника, набрасывает скатерть на голову, но вольная одинокая душа выскальзывает из-под льняной бахромы, проходит ужом сквозь салфеточное кольцо и – хоп! лови-ка!»* (Толстая 2011: 246). Семья, которая, как недвусмысленно акцентируется посредством лексического повтора, *«душит душу»*, а та проходит *«ужом»* (рифмуется с холостяцким *«выуживает»*) через узкое кольцо, имеет в рассказе исключительно негативные коннотации. Вообще образ женщины-мещанки, набрасывающей ярмо уюта на творческую личность, – сквозной и неизменно отталкивающий в прозе Т. Толстой (он убедительно выписан уже в рассказе 1986 года «Поэт и муза»).

Все романы, о которых в рассказе идет речь, записаны на пластинки. Соответственно, для их прослушивания нужны специальные проигрыватели (у героя для этого есть граммофон). Пластинка насаживается на штырь вертушки, приходит в движение и под воздействием особой иглы издает звуки. Для раскрытия образной концепции произведения во всем этом процессе важны две предметные детали, а именно вертушка и игла. Обе они напрямую связаны с веретеном, причем название первой восходит к тому же корню. Веретеном можно уколоться, что, как мы знаем, происходит в сказке «Спящая красавица». Ироничная реминисценция (с привлечением романтических штампов), связанная с образом уколотившейся веретеном принцессы есть и в рассказе, во внутреннем монологе Симеонова, сокрушающегося за праздничным столом Веры Васильевны: *«...она и сама с удовольствием дала себя умыкнуть, наплевала на обещанного судьбой прекрасного, грустного, лысоватого принца, не пожелала расслышать его шагов в шуме дождя и вое ветра за осенними стеклами, не пожелала спать, уколотив волшебным веретеном, заколдованная на сто лет»* (Толстая 2011: 253). Но особенно важна скрытая аллюзия: в одном из мифов классической античности сладкоголосые мудрые сирены сидят на одной из восьми небесных сфер мирового веретена богини Ананке, создавая своим пением величавую гармонию космоса. В свою очередь, Ананке, имя которой дословно переводится как «неизбежность, судьба, необходимость», является «божеством смерти (необходимости умереть)». И это проецируется на предопределенность неизбежной духовной гибели героя, неизбежного

краха его мира мечты – того, в котором он чувствует себя единственно настоящим.

Заключительным звеном в веренице умирания становится визит Веры Васильевны к Симеонову. Река Оккервиль сужается до размеров ванной, и душа метафорически уходит из *«грузного»* тела настоящей Веры Васильевны под аккомпанемент сниженных звуков (*«с хлопом и чмоканьем отстает ее нежный, тучный, налитой бок от стенки влажной ванны, как с всасывающим звуком уходит в сток вода, как шлепают по полу босые ноги»*) (Толстая 2011: 255). Симеонов же – творец, создатель, устроитель мира мечты, наполнявший водами жизни загадочную реку Оккервиль – *«шел ополаскивать после Веры Васильевны, смывать гибким душем серые окатыши с подсохших стенок ванны, выколупывать седые волосы из сливного отверстия»* (Толстая 2011: 255). И это действительно финал, и не только рассказа, но романтической иллюзии, которая изначально нежизнеспособна в мире пошлости, и в произведении на утверждение этой идеи непосредственно работает образная концепция.

Итак, коммуникация в новейшем литературном процессе, на который, как и на другие сферы жизнедеятельности человека, неизбежное влияние оказывает глобализация, может и должна быть осмыслена современным литературоведением посредством аналитического подхода к прозаическим произведениям различной жанровой и, условно говоря, национальной принадлежности. Основное направление межкультурной коммуникации, которые характерны для литературы сегодня, – это, прежде всего, поиск компромиссов в сложном и многоуровневом противоречии личности и мира потребительских ценностей, попытка разрешения конфликта человека с цивилизацией-средой, которую сам же человек и создал, преодоления раздвоенности мировосприятия, влекущей за собой паралич личности перед лицом прагматичного мира. Идея заката цивилизации, создавшей все условия для нивелирования духовности как таковой, неизменно прослеживается в разных национальных литературах на уровне образных концепций. И на этом фоне, пожалуй, закономерны обращения писателей разных стран и культур к проблеме «отцов» и «детей», к идее примирения поколений. И особенно важно, что независимо от национальных приоритетов, несмотря на обратные стороны глобализации, невзирая на деструктивные поведенческие установки, культивируемые современным обществом, новейший литературный процесс объединяется в главном: только гуманистические ценности способны вывести человека из духовного кризиса, личность – из тени цивилизации, мир – из хаоса саморазрушения.

ЛИТЕРАТУРА:

Андреев 2006: Андреев А. Легкий мужской роман: романы. Минск, 2006.

Вишневский 2005: Вишневский Я. Одиночество в сети. СПб, 2005.

Жвалевский, Пастернак 2013: Жвалевский А., Пастернак Е. Время всегда хорошее. М., 2009.

Толстая 2011: Толстая Т. Не кысь. М., 2011.

Шлинк 2009: Шлинк Б. Чтец: Роман. СПб, 2009.

NAIDA MAMEDKHANOVA

Azerbaijan, Baku

Baki Slavic University

The Georgian Poetry in the Translation of Azerbaijan Romantic Poet A. Sikhat

This article is dedicated to translation of poem “Merani” by famous Georgian romantic poet of XIX century Nikoloz Baratashvili.

Poem was translated by A.Sikhat in 1916 in Georgia for 100 for centenary celebration of N. Baratashvili.

Translator managed to express in Azerbaijani the spirit of poem, it's strain, lonely poet's confrontation with fate. The translation demonstrates maximal freedom of poetic speech, which was characteristic for outstanding Georgian romantic poet of XIX century N.Baratashvili.

***Key words:** poetry, poems, motherland, translation, literature.*

НАИДА МАМЕДХАНОВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет (БСУ)

Грузинская поэзия в переводе азербайджанского поэта-романтика Аббаса Сиххата

Аббас Сиххат – поэт-романтик, в лирике которого после первой русской революции 1905 года появляются темы народа и родины, звучат гражданские мотивы, критика социального неравенства. Изучив на протяжении многих лет литературу Востока и Запада, русскую литературу, он приложил много усилий к тому, чтобы ознакомить азербайджанских читателей с их лучшими образцами. Особенно велики его заслуги в области пропаганды

русской литературы, именно благодаря его переводам азербайджанские читатели ознакомились с произведениями русских поэтов – И.А.Крылова, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, А.В.Кольцова, а также менее известных – Н.М.Минского, С.Я.Надсона, И.И.Гольц-Миллера.

Это был поистине подвижнический труд. Его переводы открыли национальному читателю поэзию писателей: «произведения большинства из которых ни до, ни после этого на азербайджанский язык не переводились» (Гаджиев 1989: 161). «Масштабность его переводческой деятельности заслуживает особого внимания. Будучи крупным поэтом начала XX века, Сиххат перевел произведения более 25 поэтов XIX – начала XX века – русских, украинских, французских, немецких и грузинских поэтов» (Мамедханова 2002: 82). Переводы стихотворений грузинских корифеев XIX века будут рассмотрены в настоящей статье.

Будучи по складу своего мировоззрения романтиком, с высоким чувством гражданственности и патриотизма, Сиххат отбирал для переводов стихи поэтов близких ему по духу. И поэтому неслучайно, что А.Сиххата привлекло известное стихотворение «Мерани», замечательного романтического поэта Николаса Бараташвили и стихи выдающегося поэта-просветителя Акакия Церетели. Но остановил свое внимание на переводе «Мерани».

В 1916 году в Грузии, к столетнему юбилею Бараташвили А.Сиххат в знак уважения и любви к грузинскому романтику перевел стихотворение поэта.

Он сам отмечает, что стихотворение переведено «к юбилею грузинского поэта». Переведенное стихотворение было напечатано под названием «Из произведений Н.Бараташвили».

Надо отметить, что стихотворение «Мерани» (1842) всегда было в центре внимания переводчиков. До сегодняшнего дня это стихотворение только на русский язык было переведено более 28 раз, лучшими российскими поэтами – Б.Пастернаком, Б.Ахмадулиной, Е.Евтушенко, Р.Казаковой, В.Лугового и мн.др. Это стихотворение Бараташвили имеет какую-то особую притягательную силу и окружено ореолом таинственности и иррациональности. Ибо дать однозначный ответ – о чем идет речь в этом стихотворении невозможно. Каждый поэт-переводчик чувствовал его по-своему, и вкладывал свое понимание в перевод, поэтому многочисленные переводы «Мерани» – это поэтическое переложение грузинского стихотворения. И мы будем рассматривать в данной статье поэтическое восприятие этого стихотворения А.Сиххатом.

Возьмем подстрочный перевод Бараташвили начальных строк:

*Мчится, летит без дорог и
тропинок мой Мерани,
Вслед мне каркает злоокий
черный ворон.
Несись вперед, мой Мерани, твоему
бегу нет предела.
И с ветром смешай мою мысль, мрачно волнующуюся!*

Действительно, что это за крылатый конь и куда он мчится? Ясно, что Мерани – воображаемый конь, но что поэт обозначил этим образом? Эти же вопросы возникают и при чтении последующих строк:

Рассеки ветер, прорви воды, пронесись над скалами и кручами
Несись вперед, мчись и сократи мне, странствия дни!

Безусловно, что стихотворение написано Баратишвили о собственной судьбе, с осознанием истинной значимости своего творчества «о днях странствий и бедствий на чужбине». Но каждый переводчик по-своему определял суть главного образа. Для Пастернака – это конь мечты моей, у Антокольского – «Вперед, нет предела погоне моей», у другого – «Мерани мой, твой смертельный путь...» (Ряшенцев), у Ахмадуллиной «мой летящий, лети, сократи мои муки и странствия», у Виокурова – «век сократи мне, Мерани, стремительным бегом...», у Лугового «мчи меня вечно! Да будет путь бесконечно и прям!» и т.д.

Поэт Аббас Сиххат тоже по-своему принял это лирико-философское стихотворение грузинского поэта. Для него «Мерани» – это свободолюбие, непоколебимость перед темными силами, стойкость человеческой воли, где призрак смерти не пугает романтического героя и он верит в то, что открывает дорогу к счастливой жизни. И поэтому закономерно, что сцены раздумий романтического героя, Сиххат перевел со свойственной ему романтической чуткостью.

Yüyür, ey tünd yürüslü yorğa atım
Ta ki sərmənzili murada çatım...1
(Səhhət 1976: 189)

*Беги быстрее, мой иноходец, чтобы я быстрее достиг цели.**

Именно так принял посыл Баратишвили А.Сиххат. В других строках мы видим, что переводчик старается точно передать всю гамму чувств грузинского поэта, хотя он ушел от внешней формы (укоротил строфы,

* здесь и далее подстрочный перевод наш – М.Н.

уменьшил стихотворение, убрав повторы и т.д.), но дух стихотворения, его напряженность, противоборство обреченного поэта с Судьбой Сиххатом переданы четко. В подлиннике несколько планов, но основной относится к судьбе и творчеству поэта: он призывает свое поэтическое воображение слить воедино в одну картину, предстоящие дни странствий и бедствий на чужбине, не боясь, что судьба его черна, а затем и воспроизводит эту картину, как бы предсказывает, что больше он не увидит родных и близких, любимую, друзей и сверстников и даже погребен будет не в Грузии.

Это нашло свое отражение в поэтическом переложении на азербайджанский язык:

Qoy edim indi tərki-darü diyar,
Çəkim ancaq ürəkdə möhnətin,
Vətən əhlindən olmuşam bizar,
Görməyim onların da surətini.

*Пусть я покину родной край,
Но будет только сердце испытывать мучение.
Я стал изгоем без Родины,
И не буду видеть ее красоты.*

В переводе есть строки, которые А.Сиххат сам добавил, и это было связано с тем, что его романтическое мировосприятие неразрывно связано с гражданственностью и просветительскими идеями, поэтому здесь есть такие строки:

Zülmətə nur bizdə üstündür
Orada kəndimə məkan arayım,
Nəgədə xalq elmə düşkündür
Orada yarü həmzəban arayın.

*Где свет предпочитают тьме,
Я там для себя ищу пристанище.
Там где люди стремятся к знаниям,
Там я ищу своих единомышленников.*

Но метафорические значения, которыми наполнены стихотворение Баратишвили (лети мой конь без дорог и тропинок, бегу нет предела, рассеки ветер, пронесись над скалами и сократи мне странствия, черный ворон выроет могилу и т.д.) они нашли свое отражение в сиххатовском переводе. Например:

Toplaşıb qarğa, sağsağan, quzğun,
Yeyib etsin cənazəmi pozğun
Çürümüş meyitim qubar olsun
O da taraci rüzgar olsun.

*Соберутся вороны, ястребы
И заключают мое тело
И мой прах разнесется по частям,
Как и жизнь моя.*

Проблемы поэтического перевода лучше всего познаются в сравнении. Здесь выявляется многое: личное отношение переводчика к стихотворению, качество подстрочника, несоответствие оригинала и перевода, размера, системы, рифмовки и т.д. И здесь у переводчика можно выявить много неточностей, но дух стихотворения, его напряженность, противоборство обреченного поэта с судьбой Сиххатом переданы с максимальной свободой поэтической речи, которой свойственна замечательному грузинскому поэту романтику XIX в. – Николазу Баратишвили.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бараташвили 1972:** Бараташвили Н. *Стихотворения*. М., 1972.
Гаджиев 1989: Гаджиев А. *Вокруг Пушкина*. Б.: Язычи, 1989.
Мамедханова 2002: Мамедханова Н. *Восприятие искусства и искусство восприятия*. Баку, 2002.
Səhhət 1976: Səhhət Abbas. *Əsərlər*. 2-ci cild. B., 1976.
Talibzadə 1986: Talibzadə K. A. *Səhhət*. B.: Gənclik, 1986.

MASHA MAÇARSKAIA

*Belgium, Brussel
Brussels Institute of translations*

The French-Speaking Reader's Reception of Russian Literature

My presentation will focus primarily on the reception of the master of the short story's work, Isaac Babel, in the West, and more specifically in Belgium and France.

Russian authors can only be known and appreciated through translations that were published at different periods of time. If the quality of the translation is an essential element in the adequate perception of a literary work by a reader of another culture, all the more it is the case of an author who had been banished for long, and had consequently been emerged from oblivion. I therefore shall analyse the role of the historic and sociological contexts in the cultural integration of the work, generally.

It is of an obvious interest to distinguish the various tools used by translators to make the original literary work accessible and understandable in another language. However, since the understanding of a text is not the only dimension in the art of translation, the chosen author helps us push further the analysis, given the peculiarities of his language, which is particularly ornate and colorful. Babel opting for suggestion techniques through images and sounds, and resorting so readily to idiomatic expressions from the Odessa Jewish community.

Key words: translation, language, literature.

МАРИЯ МАСАРСКАЯ

Бельгия, Брюссель

Высший Институт переводчиков (Брюссель)

Русская литература глазами франкоязычного читателя

В статье будет сделан краткий обзор публикаций русских писателей в конце 19-го - начале 20-го века за рубежом, и прежде всего, во Франции и Бельгии. Затем будет предложен анализ некоторых аспектов творчества И.Бабеля через призму перевода, благодаря которому его творчество стало доступным носителям русского языка. Мы попытаемся показать, в какой мере качество перевода влияет на адекватное восприятие литературного произведения в другой культурной среде.

Так, Париж узнает о творчестве Л. Толстого в 1865г, когда выходит 1-ый номер журнала «La Revue Générale». Французские литературные критики опубликовали в нем критические статьи о творчестве Толстого, делая, прежде всего, акцент на религиозную и нравственную направленность его произведений.

В Бельгии литературный журнал «La revue de Belgique» публикует в 1880 г. перевод «Братьев Карамазовых» Достоевского. При этом, особый интерес у читателей вызывает глава романа «Легенда о великом инквизиторе». Так, литературный критик Нотэ писал: «Я был потрясен мастерством, с которым Достоевский показывает болезненные черты человеческой природы, вечную человеческую глупость и добродетель, которая в результате нередко приносит вред». (Nautet 1880:28).

В свою очередь, видный политический деятель Бельгии и министр культуры Жюль Дестре пишет в 1885 г.: «Я только что прочитал «Великого инквизитора» Достоевского. Автор - безусловно тонкий психолог, поражающий широтой мыслей и глубиной чувств» (Destrée 1885:38).

Эта глава «Братьев Карамазовых» послужила толчком к последующему интересу Дестре к русским писателям. Так, он читает «Преступление и наказание» и отзывается о нем как об удивительном по силе романе. Он пишет в своих воспоминаниях: «Достоевский смог написать роман, о котором я давно мечтал сам. Какая мощь! Какой гуманизм! И, как всегда это бывает у великих людей, какой пессимизм!.... Я теперь читаю только русских писателей: Достоевского, Пушкина, Тургенева. Мечтательность, мистицизм, мания дискуссий, психологический поиск, все это меня сладостно мучает» (Destrée 1885:49).

В конце 19в. бельгийские литературные журналы постоянно публикуют произведения русских писателей и, прежде всего, Л. Толстого и Ф. Достоевского. А в начале 20 в. эстафету принимают А. Чехов, Л. Андреев и М. Горький. В это время в русской поэзии появляются поэты-символисты: А. Блок, А. Белый, А. Ахматова, М. Цветаева. К сожалению, бельгийские журналы их не публикуют. Возможно, это связано со сложностью для переводчиков переводить рафинированную поэзию Серебряного века.

В тот же период бельгийская литература пользуется большой популярностью в России. Всем известно, что на русский символизм повлияли такие известные бельгийские писатели как Маттерлинк, Роденбах, Ван Лерберг, чьи пьесы шли на сценах Московских и Петербургских театров. Так, мы знаем о тесных связях популярного бельгийского поэта Эмиля Верарена с Россией. Существует немало переводов его поэм на русский язык. Поэт Брюсов вел с ним тесную переписку с 1906 по 1914 гг. В 1913 г. Эмиль Верарен получает приглашение приехать в Россию читать лекции по литературе. Россия оказывает ему теплый прием. В лекциях, которые он прочитал в Москве и Санкт-Петербурге он неоднократно упоминает о своем восхищении Россией, ее литературой и живописью. Но, как и у большинства западных читателей того времени, его знания русской литературы ограничивались только Достоевским и Толстым. И лишь намного позднее Бельгия и Франция начинают постепенно открывать для себя других писателей и поэтов, знакомиться с их творчеством.

Одним из таких писателей был И. Бабель, произведения которого были переведены на французский язык впервые в 1967г. и опубликованы издательством Gallimard в Париже. Авторы перевода – известные переводчики А. Bloch, М. Minoutchine. Задача переводчиков состояла в том, чтобы передать не только смысл оригинального текста, но и его ритм, который является отличительной чертой языка И. Бабеля.

Приведем отрывок из новеллы «Как это делалось в Одессе».

«Об чем думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях – и ничего больше» (Бабель 1979:247)

«A quoi pense un tel Papa? Il pense à boire un bon petit verre de vodka, à cogner sur la gueule de quelqu'un, à ses chevaux, et à rien d'autre » (Babel 1967:26)

Если анализировать эту фразу в русском языке на синтаксическом уровне, то нетрудно заметить, что вместо предлога «о» употребляется предлог «об», за которым следует инфинитив, а придаточное предложение опущено. Правильно надо было бы сказать: **«он думает о том, чтобы** выпить стопку водки, **чтобы** дать кому-нибудь по морде». Но именно этот оборот является типичным для одесского диалекта, который придает ему особый колорит.

Французский переводчик употребляет похожую синтаксическую конструкцию: за глаголом « penser» следует предлог «à»+infinitif «boire». Такая конструкция считается абсолютно правильной во французском языке и из-за этой правильности теряется самобытность одесского диалекта. Франкоязычный читатель не воспринимает адекватно текст и не испытывает те же эмоции, что и русскоязычный читатель.

Ритм фразы у Бабеля создается сознательным повтором предлога «об» (4 раза). Во французском переводе ритм фразы удается сохранить благодаря повтору предлога «à» (5раз). Здесь мы можем говорить о безусловной находке переводчика, так как ему удается реконструировать, сотворить новый текст на французском языке благодаря приемам, характерным для языка реципиента, т.е. франкоязычного читателя. С этой точки зрения, реципиент достаточно адекватно воспринимает текст, слышит его музыку и испытывает похожие эмоции при его чтении.

При анализе перевода на лексическом уровне мы замечаем, что выражение «дать кому-нибудь по морде» переводится французский сочетанием «à cogner sur la gueule de qn», которое, как и в русском, является достаточно грубым. Переводчик тем самым сохраняет уровень языка оригинала.

Бабель часто в своих новеллах прибегает к своему излюбленному приему «soblas-capfinidas», который также встречается в средневековых песнях, когда каждая последующая фраза начинается повтором последних слов предыдущей фразы.

Приведем пример из новеллы «Король», когда во время описания свадебной церемонии короля бандитов Бени Крика вдруг стал остро чувствовать запах гари и у приглашенных возникла мысль о пожаре.

«—Беня, — сказал папаша Крик, старый биндюжник, слывший среди биндюжников грубияном, — Беня, ты знаешь, что мне сдается? Мне сдается, что у нас горит сажка.

- Папаша, - ответил Король пьяному отцу, - пожалуйста, выпивайте и закусывайте, **пусть вас не волнует этих глупостей**» (Бабель 1979:244).

«—Benia, dit Papa Krik, un vieux charretier qui passait pour un malotru auprès des autres charretiers, Benia, tu sais ce que **j'ai idée**. **J'ai idée** qu'il y a un feu de cheminée chez nous.

Papa, répondit le Roi à son père ivre, je vous en prie, buvez et mangez et **ne vous laissez pas troubler par ces bêtises**» (Babel 1967:21).

Бабель употребляет неправильную форму местоимения «я», которая является отличительной чертой одесского колорита. Французский переводчик также употребляет дважды неправильную конструкцию «j'ai idée», что позволяет в какой-то мере перенести в другую языковую среду атмосферу оригинального текста. И наоборот, неправильное употребление родительного падежа во фразе «пусть вас не волнует этих глупостей», столь характерного для одесского языка, переводится литературным оборотом «*ne vous laissez pas troubler par ces bêtises*». Во французском языке нет падежей и склонений, и в связи с этим передача неправильной конструкции родительного падежа представляется еще более сложной в переводе. Поэтому в данном случае достичь адекватности переводчику не удастся.

Предлог «за» имеет множество значений в Одесском диалекте. Так, к примеру, его часто употребляют вместо предлога «о». Если в повседневной жизни «жены скучают за мужьями» и «публика за театром», то у Бабеля Бенья Крик «плачет за дорогим покойником как за родным братом», где вместо предлога о + предл. падежа «о дорогом покойнике» употребляется предлог за + творит. падеж.

«Вот идут вторые сутки, **как** я плачу **за** дорогим покойником, **как** за родным братом» (Бабель 1979: 252).

«Voilà quarante-huit heures **que** je pleure le cher disparu **comme si** c'était mon propre frère» (Babel 1967:34).

Эту особенность одесского диалекта (жонглирование падежами) было очень трудно передать в переводе. Переводчик предлагает правильную литературную конструкцию «*je pleure le cher disparu comme si c'était mon propre frère*», которая кроме всего прочего удлинняет фразу. Это приводит к потере ритмического своеобразия, столь характерного для кратких бабелевских фраз. Если разделить обе фразы на синтагмы, то и здесь количество синтагм во французском языке превышает их число в русском.

Еще один прием создания ритма – это повтор одинаковых терминов через определенное пространство. В данном случае – это повтор сочетания союза «как» и предлога «за» в русском оригинале. Во французском переводе

такой повтор сохранить не удастся. В первом случае эти термины переводятся союзом «que», а во втором сочетанием «comme si», что разбивает ритм фразы.

То же явление наблюдается и еще в одном примере:

*«Беня, если бы ты был **идиот**, то я бы написал тебе как **идиоту**. Но я тебя за такого не **знаю**, и упаси боже тебя за такого **знать**»* (Бабель 1979:259).

*«Benia! Si tu étais un **idiot**, je t'écrirai comme à un **idiot**. Mais je ne te connais pas cette réputation et Dieu me garde de jamais t'en connaître une semblable»* (Babel 1967:30).

В первой фразе для создания ритма Бабель повторяет дважды слово «идиот»; переводчику удастся воссоздать бабелевский ритм благодаря адекватной синтаксической конструкции. И, наоборот, во второй фразе повтор выражения «я тебя за такого (не) знаю» оказался невозможным в переводе, переводчик удлинняет и утяжеляет фразу что неизбежно приводит к изменению стилистической окраски текста и неадекватности перевода.

В следующем примере переводчик, не имея достаточного знания особенностей одесского диалекта, неправильно понимает значение предлога «за» и переводит его глаголом «remplacer» в значении «вместо» по аналогии с такими фразами, как «я за тебя это сделаю». Однако, в русском тексте выражение «кто здесь будет за хозяина» обозначает «кто здесь хозяин».

«Кто будет здесь, наконец, за хозяина? – стали допрашивать несчастного Мугинштейна

–Я здесь буду за хозяина сказал приказчик, зеленый, как зеленая трава» (Бабель 1979: 250).

*«Enfin **qui remplace le patron ici?** se mit-on à interroger le malheureux Mouginstein.*

*–C'est moi **qui remplace le patron**, dit le premier commis, vert comme l'herbe verte»* (Babel 1967:31).

Как мы видим, недостаточное владение тонкостями диалекта, приводит к искажению информации исходного текста.

В следующих примерах холостяк погибает не «из-за», а «через» глупость, а Тартаковский пострадал не «из-за», а «через» своих же молдаванских. Такое типичное для Одесского жаргона употребление предлога «через» переводится на французский язык двумя разными выражениями: «bêtement» и «par la faute de». Оба решения являются нормой французского литературного языка, вследствие чего адекватность в переводе достигается лишь частично.

«Жил себе невинный холостяк как птица на ветке – и вот он погиб через глупость» (Бабель 1979:250).

«Un célibataire inoffensif vivait bien tranquille, comme un oiseau sur la branche, et voilà qu'il est mort bêtement» (Babel 1967:32).

«У Тартаковского душа убийцы, но он наш. Он вышел из нас.... И он пострадал через своих же молдаванских» (Бабель 1979:251).

«Tartakovski a l'âme d'un assassin, mais c'est un des nôtres. Il est issu de nous... Et il a pâti par la faute de ses propres petits gars de la Moldavanka» (Babel 1967:28).

И, наконец, выражение «кладите себе в уши мои слова» переводится калькой на французский язык: «enfoncez mes paroles dans vos oreilles», что звучит достаточно тяжело.

«И вот я буду говорить, как говорил господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова.» (Бабель 1979:253)

«Et maintenant je vais parler comme parlait le seigneur sur le mont Sinaï, dans le buisson ardent. Enfoncez mes paroles dans vos oreilles.» (Babel 1967:37)

Так не принято говорить. Лучше было бы сказать: «écoutez-moi de toutes les oreilles», или «ouvrez-bien vos oreilles». Но, видимо, переводчик умышленно решил не отрываться от языка оригинала, что является выбором, характерным для сурсистов.

Выводы: На рассмотренных примерах можно сделать заключение, что для адекватного восприятия франкоязычным читателем художественных текстов необходимо стремиться к сохранению эмоциональной окрашенности оригинала, индивидуальных особенностей языка автора, к воссозданию ритма, как на лексическом, так и на синтаксическом уровне. Необходимо, на наш взгляд, чтобы переводчик прекрасно знал исторический и социальный контекст, в котором создавалось произведение. В особенности, это касается Одессы, где проживало в эпоху Бабеля 132 национальности.

ЛИТЕРАТУРА:

Бабель 1979: Бабель И. *Детство и другие рассказы*. Иерусалим: 1979.

Babel 1967: Babel I. *Contes d'Odessa*. Перевод А. Bloch и М. Minoustchine. Galilimard, Paris: 1967.

Destrée 1885: Destrée J. *Cours sur les écrivains belges contemporains*. Bruxelles: 1896.

Nautet 1880: Nautet F. *Notes sur la littérature moderne*. La revue de Belgique, 1880.

MAIA RAFAELI-VARSIMASHVILI

France, Paris

Paris Ouest Nanterre La Défense

Historical Progression of Avant-Garde: Borders Without Nationalism or Nationalism Without Borders?

The supra-national dimension constitutes one of the characteristics of the historical progression of avant-garde, from futurism to surrealism. Internationalism is translated via the geographic spread of avant-garde, the circulation of artistic models and literary immigration. It includes not only similarities between artistic concepts, but also solidarity among artists.

Historical progression in the avant-garde is seen from a European perspective. Its European consciousness, which surrealism describes as consciousness of « intellectual crisis », is inseparable from criticism of «European frailty».

And yet, this international dimension does not exclude a national dimension. Italian futurism immediately takes on an Italian character. During the Great War, avant-garde carried the message of «pan-Latinism» in opposition to the «German threat». After the War, avant-garde, including more cosmopolitan movements like *Dada*, took on national characteristics and adapted to national contexts.

Keywords: *Avant-garde, futurism, dada, Europe, nationalism, internationalism.*

მაია რაფაელი-ვარსიმაშვილი

საფრანგეთი, პარიზი

შედარებითი ლიტერატურისა და პოეტიკის კვლევითი ცენტრი

ისტორიული ავანგარდი: საზღვრები ნაციონალიზმის გარეშე თუ ნაციონალიზმი საზღვრებს გარეშე?

„ავანგარდი“ ფრანგულ სამხედრო ტერმინოლოგიაში მე-16 საუკუნიდან დასტურდება (ესტივალი 1984: 20). მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული, იგი პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ სფეროებამდე ფართოვდება, ხოლო ამავე საუკუნის ბოლოს ხელოვნების სფეროზეც ვრცელდება. ლიტერატურულ კრიტიკაში მისი პირველი გამოყენებიდან დღემდე ავანგარდის ცნება მრავალ ცვლილებას განიცდის. თუ იტალიელი ვ. პიკა ავანგარდისადმი მიძღვნილ პირველ ნაშრომში* ამ სახელით აერთიანებს ფლობერს, გონკურებს, ზოლას, დოდეს, მოპასანს, ვერლენსა

* Pica V. All'avanguardia, Napoli, Piero, 1890.

და სხვებს, 1920-იანი წლებიდან ტერმინი ჯერ პარიზში აპოლინერის გარშემო შემოკრებილ, ხოლო შემდეგ იტალიურ ფუტურიზმთან დაახლოებულ ხელოვანთა მრავალდარგობრივ წრეებს აღნიშნავს. 1960-იანი წლებში ჩნდება ნეო-ავანგარდიზმი, რომელიც ავანგარდის ხელახალ გააზრებას მოითხოვს. ფენომენის ევოლუციას ტერმინოლოგიური გაფართოებაც მოჰყვება: ავანგარდის ცნება ავლენს ტენდენციას, გააზრებულ იქნას როგორც საერთო სტილი, საერთო ცნობიერება, მისწრაფება, რომელიც ნებისმიერ ეპოქაში წარმოიშობა. კალვეზი (კალვეზი 1971: 32) ლაპარაკობს „მარადიულ ავანგარდზე“, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენს თანამედროვე ავანგარდი.

იმისათვის, რომ თავიდან იქნას ყოვლისმომცველი გაფართოება და ავანგარდი ისტორიული ფენომენის ჩარჩოებში მოთავსდეს, თანამედროვე მკვლევარები მიმართავენ „ისტორიული ავანგარდის“ ტერმინს, რომელიც ერთმანეთისაგან ისეთ განსხვავებულ და შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე მიმდინარეობებს აერთიანებს, როგორცაა ფუტურიზმი, დადაიზმი, სუპრემატიზმი, ვოტრიციზმი, ექსპრესიონიზმი, კონსტრუქტივიზმი, იმაჟიზმი, სურეალიზმი და რომლის ისტორიაც 1910-1930 წლების პერიოდს მოიცავს. სწორედ ამ ტერმინზე დაყრდნობით, შვეცდებით გამოვკვეთოთ ევროპული ავანგარდის ერთი საერთო ტენდენცია, რასაც საზღვრების გადალახვის წყურვილი შეგვიძლია ვუწოდოთ. მხედველობაში გვაქვს გეოგრაფიული, პოლიტიკურ-კულტურული, ლინგვისტური, კონცეპტუალური, ინსტიტუციონალური საზღვრები, საზღვრები სხვადასხვა სტილს, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს, მასალას შორის, ასევე მიჯნა ხელოვნებასა და ცხოვრებას, ინდივიდუალურსა და კოლექტიურს, ნაციონალურსა და ინტერნაციონალურს შორის.

1. ხელოვნება და ცხოვრება

ავანგარდის იდეოლოგია ცვლის წარმოდგენას არა მხოლოდ ხელოვნების, არამედ თვით ხელოვანის სოციალური როლის შესახებ. ხელოვნება მისთვის აღარ არის აკადემიითა და მუზეუმით შემოსაზღვრული სტერილური საქმიანობა, არამედ სასიცოცხლო ძალის ამოქმედება საზოგადოების წიაღში. ხელოვანი აღარ არის საზოგადოებისაგან გარიყული გენიოსი ან ბოჰემა, არამედ „კულტურული ოპერატორი“ (ლისტა 1985: 5), რომელიც უშუალოდ ისტორიის შექმნაში მონაწილეობს. ფუტურიზმს დაარსებისთანავე სურს წაშალოს ყოველგვარი საზღვარი შემოქმედებასა და მოქმედებას შორის და შვას იმდენივე მოვლენა, რამდენიც ხელოვნების ქმნილება. კულტურული რევოლუცია, რომელსაც იგი მოითხოვს, მოიცავს ადამიანური ქმედების ყველა სფეროს, ხელოვნებიდან პოლიტიკამდე. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ დადაის-

ტური პერფორმანსები, ურბანული მოდის შექმნის ფუტურისტული მცდელობები, ქუჩის მანიფესტაციები და სხვ.

მარინეტი ფუტურიზმის პრაგმატულ და ვიტალისტურ ირაციონალიზმს ამგვარად განსაზღვრავს: „ფუტურიზმი განუწყვეტლად ცდილობს, გადალახოს ხელოვნების კანონები და თვით ხელოვნება იმ რალაც გაუთვალისწინებლის მეშვეობით, რაც შეგვიძლია, „ცხოვრება-ხელოვნება-ეფემერად“ მოვინათლოთ“ (ლისტა 1985: 6).

ხელოვნებისა და თანამედროვეობის კავშირი ავანგარდის საერთო ნიშნად იქცევა. 1920 წელს, „დადა-ბაზრობის“ კატალოგი აღნიშნავს: „დადისტთა ერთადერთი პროგრამაა, ხელოვნებას შინაარსად თანამედროვე ქმნილებები მისცენ. მათი შემოქმედების წყარო უნდა ვეძებოთ არა „ათას ერთ ლამეში“, არამედ გაზეთების ილუსტრაციებსა და მოწინავე სტატიებში“ (დადა 2005: 322).

2. ავანგარდი და პოლიტიკა

ავანგარდი მთელი სიმწვავით აყენებს ხელოვანის პოლიტიკური ხედვის საკითხს. მარინეტი 1918 წელს ბეჭდავს მანიფესტს სათაურით „ფუტურისტული პოლიტიკური პარტია“. დადაისტური მოძრაობა საკუთარ ორგანიზაციაში პოლიტიკური ფორმების შეტანასაც კი ცდილობს. მაგალითად, 1919 წ., იოჰანეს ბაადერს სურს შექმნას „დადას მოძრაობის ცენტრალური კომიტეტი“. იმავე წელს, ანრი ბარბიუსი ითხოვს დაარსდეს „გონების ინტერნაციონალი“.

პირველი მსოფლიო ომი ხელს უწყობს პაციფიზმის გავლევას. 1920-იანი წლებიდანვე იწყება ავანგარდის ნაწილისა და პროლეტარიატის პოზიციების დაახლოება. სოციალისტურ-კომუნისტური ძალები ცდილობენ, თავიანთ სამსახურში ჩააყენონ ავანგარდი. 1920 წ. მოსკოვში, კომუნისტური ინტერნაციონალიზმის მე-2 კონგრესზე, ლუნაჩარსკი მარინეტის „რევოლუციონერ მოაზროვნეს“ უწოდებს, ხოლო ზინოვიევი იტალიურ დელეგაციას მიმართავს: „რევოლუციის დროს რევოლუციონერები გვჭირდება“ (ლისტა 1985: 62). იტალიაში მემერცხენე ფრთა პოლიტიკაში და მემეარცხენე ფრთა ხელოვნებაში საერთო ფრონტის შექმნას ცდილობენ. ფუტურისტი პალადინი წერს მანიფესტს სათაურით „კომუნისტური ხელოვნება“.

ბევრი ხელოვანი ხდება სოციალისტური და კომუნისტური პარტიების წევრი, როგორც, მაგალითად, იოჰანეს ბაარგელდი, მარქსისტული ჟურნალის *Der Ventilator*-ის რედაქტორი, ლუი არაგონი, ანდრე ბრეტონი. საბჭოთა სივრცეში ავანგარდი, რომელიც მემარცხენე ხელოვნების სახელით მკვიდრდება, კომუნისტური პარტიის მესიტყვის ფუნქციას იძენს.

კონსტრუქტივისტთა და დადაისტთა ვეიმარის 1922 წლის საერთაშორისო კონგრესი ცდილობს, გამოკვეთოს საერთო პოლიტიკური ტენდენციები, რაც, თითქოს, ავანგარდის სხვადასხვა მიმართულებათა გაერთიანების საწინდარი უნდა შეიქნას.

1920-იან წლებში, ფაშიზმის აღზევების შემდეგ, ხდება მარინეტის მიმდევართა ფაშიზმთან დაახლოება. 1923 წლიდან მარინეტი ცდილობს, ფუტურისმი აქციოს ოფიციალურ ხელოვნებად და მას დაუმკვიდროს უპირველესი ადგილი ფაშიზმის მიერ მართულ „ხელოვნების აქციაში“. 1924 წელს, მილანის ფუტურისტთა კონგრესი მხარდაჭერას უცხადებს იმჟამად კრიზისში მყოფ ხელისუფლებას. ერთი წლის შემდეგ, ფუტურისტები მიწვეულნი არიან რომის მე-2 ბიენალეზე. ამ პერიოდიდან ისინი აქტიურად მონაწილეობენ ფაშისტური რეჟიმის კულტურულ ღონისძიებებში.

ფაშიზმი და მემარცხენე იდეოლოგია ის ორი პოლუსია, რომელთა შორისაც იშლება ავანგარდის წინააღმდეგობრივი ბუნება. ამასთან, შეცდომა იქნება ავანგარდი რომელიმე პოლიტიკურ იდეოლოგიასთან გავაიგივოთ. როგორც ჯონ რობერტსი აღნიშნავს, დიდი უსამართლობაა ავანგარდს დავაბრალოთ რომელიმე პოლიტიკური ან სოციალური პროგრამის მარცხი, თუნდაც რომ იგი ამ პროგრამის პროპაგანდისტად გვევლინებოდეს. ეს მარცხი ისტორიულ-პოლიტიკურ ძალთა მიერ იყო გამოწვეული და ავანგარდს მისი გაკონტროლებისა თუ წინააღმდეგობის არანაირი საშუალება არ გააჩნდა (რობერტსი 2010: 718).

3. ანტიბურჟუაზიული განწყობა

ავანგარდის სუპრანაციონალურ ნიშნებს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ანტიბურჟუაზიული განწყობა, რომელიც ომის კონტექსტში ყალიბდება. ბურჟუაზიული საზოგადოება, რომელიც ომის მთავარ დამნაშავედ მოიაზრება, ხდება ხელოვანის შეტევის საგანი. შეტევის იარაღი კი ირონია, თამაში და გროტესკია. 1917 წელს, ბაადერი აარსებს „ქრისტეს შ.პ.ს.“-ს, რომლის მიზანიცაა ომის დეზერტირების დაცვა.

1918 წლის „დადას მანიფესტი“, რომელსაც ცარა ანერს ხელს, მონოდება „ცხოვრების დასაცავად“, ძველი სამყაროს, მისი „ლოგიკური“ საფუძვლების, ომის სასაკლავოს წინააღმდეგ. განსაკუთრებული პოლიტიზირებული ხასიათითა და აგრესიულობით ბერლინური დადა გამოირჩევა. 1918 წელს რაულ ჰაუსმანი აწყობს პერფორმანსს „ბურჟუაზიის ტრადიციული ურთიერთობები სამზარეულოში“, სადაც გააფთრებით უტევეს გერმანული არა მხოლოდ კულინარიის, არამედ პოეზიისა და მთელი კულტურის პრაქტიკას. 1919 წელს იგივე ჰაუსმანი წერს „ვეიმარის თვალთახედვის საწინააღმდეგო პამფლეტს“, სადაც ხაზგასმით მიუთითებს, რომ დადა ანტიბურჟუაზიული მოძრაობაა. *Der Dada*-ს

პირველსავე ნომერში (1919) იგი ბერლინური დადას ანტიბურჟუაზიულ პოზიციას გამოკვეთს: „გამოაქვეყნეთ განცხადებები დადა-ში! დადა თქვენს საქმიანობას გადამდები დაავადებასავით გაავრცელებს მთელ დედამიწაზე! [...] გაყიდეთ თქვენი გვამი, რომ გერმანიის ცხიმით მონარაგებას შეუწყოთ ხელი!“ (დადა 2005: 316)

1920 წელს ბერლინში ეწყობა გამოფენა დადა-ბაზრობა (Dada-Messe), რომელიც იკრძალება, როგორც გერმანული არმიის შეურაცხმყოფელი და ზოგიერთი მონაწილის მიმართ სასამართლო საჩივარიც კი აღიძვრის. საგამოფენო დარბაზის კედლები ლოზუნგებით არის მოფენილი: „დადა რევოლუციური პროლეტარიატის გვერდით დგას“, „დადა პოლიტიკა“, „ძირს ბურჟუაზიული სამყარო!“ გამოფენა ანტი-ბურჟუაზიული, ანტიკლერიკალური, ანტიკაპიტალისტური და ნიჰილისტურია. მხატვრები ირონიულ მიდგომას გამოხატავენ როგორც რეჟიმის მილიტარიზმის, ასევე ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციის მიმართ, როგორც, მაგალითად, გეორგ კროსი, რომლის *Deutschland, ein Wintermarchen* განკითხვის დღის სატირული წარმოდგენაა. ტრადიციული იკონოგრაფიის პაროდირებას ოტო დიქსიც მიმართავს, რომელიც ამავე გამოფენაში მონაწილეობს. სამების თემის პაროდირებაა მისი ცნობილი *კარტის მოთამაშენი* (1920). ომის ხეობრები, ჰიბრიდული, ხორცისა და პროთეზის, ცოცხალი სხეულისა და მექანიკური მასალის ნარევი გროტესკული პერსონაჟები „ახალი ადამიანის“ სასიკვდილო განაჩენზე მიგვანიშნებენ.

4. ეროვნული საზღვრები და გეოგრაფიული კერები

ავანგარდი, როგორც შვეიცარიელი მკვლევარი ვენსან კაუფმანი აღნიშნავს (კაუფმანი 1997: 24), არის არა „მოდერნიზმ“ გატაცება, არამედ კოლექტიური პროექტი, რომელიც მიზნად ისახავს საერთო ესთეტიკის ჩამოყალიბებას, ხელოვნების საზღვრების გადალახვასა და ხელოვნების ხორცშესხმას ცხოვრებაში, ასევე ინტელექტუალურ თუ არტისტულ სპეციალიზაციათა „გადადნობას“.

ავანგარდი მრავალეროვნული ფენომენია არა მარტო გავრცელების არეალის მიხედვით, არამედ თითოეული დაჯგუფების „შიდა“ შემადგენლობითაც. მისი მონაწილეები ხშირად ემიგრანტები არიან: ებრაული წარმოშობის რუმინელები — ტრისტან ცარა და მარსელ ჟანკო, აპოლინერი, რომელიც საფრანგეთის მოქალაქეობას მხოლოდ 1916 წ., 36 წლის ასაკში იღებს, ფრანგი მარსელ დუშამი და რუს ემოგრანტთა ოჯახში დაბადებული მან რეი, ნიუ-იორკული დადას სულისჩამდგმელები, ესპანელი პიკაბია, პარიზული ავანგარდის თვალსაჩინო ფიგურა... ომის პერიოდში ნეიტრალური შვეიცრია ომს გარიდებულ მრავალრიცხოვან ხელოვანთ იზიდავს, ისევე როგორც ომისშემდგომი ეპოქის ნიუ-იორკი

თუ „შემლილი წლების“ ესთეტიური სიჭრელით გამორჩეული პარიზი. ჩვეულებივ, რომელიმე კულტურისა თუ ტრადიციის წიაღში ინტეგრირება რთული და ხანგრძლივი პროცესია. ავანგარდი კი „შემოკლების“ საშუალებას იძლევა. მის ბუნებას კარგად გამოხატავს მოქანდაკე კონსტანტინ ბრანკუზის სიტყვები: „ხელოვნებაში არ არსებობენ უცხოელები“.

ავანგარდის ისტორია ინერება მრავალეროვნული კოლექტივის მიერ პლანეტის სხვადასხვა წერტილში. მკვლევარები გავლენა-გავრცელების თეორიებს დღეს „პარალელურ ბიოგრაფიებზე“ ან „ჰორიზონტალურ ისტორიაზე“ საუბარს ამჯობინებენ. მაგალითისთვის მოვიხმოთ დადაიზმის ისტორია. დადას გეოგრაფიაში განსაკუთრებით ცნობილია რამდენიმე კერა: ციურიხი, ბერლინი, პარიზი, ნიუ-იორკი. თუმცა ეს გეოგრაფია სინამდვილეში გაცილებით ვრცელია, რაც კარგად ნარმოაჩინა პარიზში, პომპიდუს ცენტრში 2005 წელს გამართულმა გამოფენამ. დადას კერები არსებობდა რუმინეთში (ტრისტან ცარასა და მარსელ ჟანკოს უწყვეტი კავშირი ჰქონდათ რუმინულ დადასთან), უნგრეთში, იუგოსლავიაში, პოლანდიაში, ბარსელონაში, მადრიდში, ჩილეში, არგენტინაში, იაპონიაში. თანამედროვე მკვლევარები ცდილობენ, თავი აარიდონ კერათა იერარქიზაციას და მათ დაჯგუფებას „ცენტრებად“ და „პერიფერიებად“. „ადგილობრივი“ ისტორიები ადგენენ დადას, როგორც ტრანსნაციონალური ფენომენის ისტორიას. აქამდე „პერიფერიულად“ მიჩნეული კერები დღეს აღარ შეიძლება, როგორც ამბობს ფინელი მკვლევარი ჰარი ვეივო, ჩავთვალოთ ცენტრების გავლენის ქვეშ მოქცეულ პასიურ მონაწილეებად (ვეივო 2012: 12). დიქტატორული რეჟიმის ქვეყნებში 1910-1920-იან წლების ავანგარდს ამოდრავებს საკუთარი ქვეყნის მოდერნიზებისა და მის ევროპულ გეოკულტურულ სივრცეში ჩართვის სურვილი და კულტურათშორის ურთიერთობასაც საკუთარ მოდელზე აგებს.

5. საერთაშორისო მანიფესტაციები და პროექტები

თვით ხელოვანთა მზარდი მობილურობა ხელს უწყობს კონცეპტთა და ხელოვნების ქმნილებათა ცირკულაციასა და ტრანსფერებს. ამ მიზნით გამოიყენება ყოველგვარი ადგილი და ყოველგვარი საშუალება: საგამოფენო დარბაზები, კაფეები, აფიშები, პერიოდული გამოცემები თუ საფოსტო ბარათები. ავანგარდისტებს საშუალება ეძლევათ, გამოიყენონ ახლადფეხადგმული მედია. პრესის ფოტო, რადიო, მონტაჟი, კინო მათ გავრცელებისა და პროპაგანდის ახალ საშუალებებსაც სთავზობს. მაგალითად, 1920 წ. ცარა პრესას უგზავნის კომუნიკეს, სადაც მასის მისაზიდად იტყობინება ანრი ბერგსონისა და მონაკოს მეფისწულის დადას მოძრაობაში გაერთიანებასა და ჩარლი ჩაპლინის ჩამოს-

ვლას. 1922 წელს, ბრეტონი, პიკაბია, ორიკი და სხვანი პრესის საშუალებით ავრცელებენ ახალი, გაფართოებული მოძრაობის მოწოდებას. 1924 წელს, შანზ-ელიზეს თეატრში, ავანგარდისტული შვედური ბალეტის აქტებს შორის უჩვენებენ რენე კლერის ასევე ავანგარდისტული ფილმ „ანტრაქტს“, რომელმაც ხელი უნდა შეუშალოს მაყურებლის მიერ დარბაზის დატოვებას.

ავანგარდის ტრანსნაციონალური ამბიციის გამომხატველია მის მიერ დაგეგმილი თუ განხორციელებული მრავალრიცხოვანი ღონისძიებები.

გამოცემები :

ჟურნალი „დადა“, რომლის პირველი ნომერიც 1917 წელს გამოდის, პროპაგანდისა და ხელოვანთა წრეების კავშირის ინსტრუმენტია.

„დადას კოლექცია“ ევროპელ ხელოვანთა გაერთიანებას ისახავს მიზნად. იგი მოიცავს გამოცემათა სერიას იტალიაში, გერმანიაში, საფრანგეთში, შვეიცარიაში.

1920 წ. ბერლინური წრე გეგმავს კრებულ «დადაკოს» გამოცემას (გამომცემელი კნუტ ვოლფი). იგი ჩაფიქრებულია, როგორც ინტერნაციონალური ანთოლოგია, რომელმაც თავი უნდა მოუყაროს სრულიად განსხვავებული ჰორიზონტის ავტორებს. პროექტი ვერ განხორციელდება ფინანსურ პრობლემათა გამო.

1921 წ. ცარა იწყებს ფიქრს „დადაგლობუსზე“, რომელიც „დადაკოს“ პროექტის გაგრძელებაა და რომელიც ასევე განუხორციელებელი რჩება. გამომცემლობა Sirène-მა 1921 წელს 10 000-იანი ტირაჟით (მაშინ, როცა იმ პერიოდში გამოცემათა საშუალო ტირაჟი 1000-ს თუ აღწევს), უნდა გამოსცეს კრებული, რომელიც ორმოცდაათამდე ავტორს გააერთიანებს და რომელიც დადას კოორდინატორის ფუნქციას შეასრულებს.

გამოფენები:

1920 წლის ზაფხულში ბერლინში იმართება „დიდი საერთაშორისო ბაზრობა“, რომელიც კომერციული ბაზრობების პაროდირებად გვევლინება.

1922 წელს ტურინში ეწყობა ფუტურიზმის საერთაშორისო გამოფენა, რომელსაც თან სდევს დებატები სოციალური რევოლუციისა და ავანგარდის კავშირზე.

კონგრესები:

ანდრე ბრეტონი ხელოვანთ მოუწოდებს, იმუშაონ „ახალი ინტელექტუალური ოჯახის შექმნაზე“. სწორედ ამ მიზნით, 1922 წ., იმართება პარიზის კონგრესი. ბრეტონს, რომელიც კონგრესის ინიციატორია, სურს დადა გამოიყვანოს სექტარული ჩარჩოებიდან და ჩართოს უფრო ფართო მოძრაობაში კუბიზმთან და ფუტურიზმთან ერთად.

1922 წლის მაისში დიუსლდორფში ტარდება პროგრესისტ ხელოვანთა პირველი საერთაშორისო კონგრესი.

იმავე წლის სექტემბერში ვეიმარში ტარდება კონსტრუქტივისტთა და დადაისტთა საერთაშორისო კონგრესი. იგი თავს უყრის განსხვავებული სტილისა და კონცეფციის ხელოვანთ, როგორებიც არიან ელ ლისიციკი, ჰანს რიხტერი, ტრისტან ცარა, ჰანს (ჟან) არპი. ზოგი მათგანი ცდილობს, ობიექტური კანონების მისადაგებით ააშენოს ახალი მხატვრული და სოციალური სინამდვილე, ხოლო ზოგს სარკაზმითა და პროვოკაციით სურს ბურჟუაზიული საზოგადოების მხილება. ეს კონგრესები თვალსაჩინოს ხდის ხელოვანთა საერთაშორისო კოლექტივის სურვილს, გადალახოს სტილისტური საზღვრები და შეიმუშაოს საერთო პოლიტიკური პერსპექტივა.

6. ხელოვნების კონცეფცია

ავანგარდის ინტერნაციონალური ბუნების გასაღებს მისი კრედო გვაძლევს. თუმცა იგი იცვლება ერთი მიმდინარეობიდან მეორემდე, მაგრამ მაინც შეგვიძლია, ვილაპარაკოთ კონცეპტუალურ ქვაკუთხედზე.

6.1 სუბსტანციისა და მასალის ძიება

ავანგარდი ახალი ქეშმარიტების მოძიებას ცდილობს. მას სურს, როგორც დადაისტი რიჩარდ შუელსენბეკი აცხადებს, აბსტრაქტულ ენერგიათა კონცენტრაციის წერტილად და ხელოვნების ინტერნაციონალური აჯანყების პერმანენტულ წარმომშობად იქცეს (დადა 2005: 96). დადაიზმი უპირისპირდება რაციონალისტური ტექნოლოგიის უკონტროლო გამოყენებას და „ბურჟუაზიულ“, არაბუნებრივ წესრიგს. აკადემიური ესთეტიკის საპირისპიროდ იგი „ელემენტარული ხელოვნების“ იდეალს გვთავაზობს. ელემენტარული და სპონტანური ის პრინციპებია, რითაც ავანგარდი ებრძვის ყოველგვარ აღწერასა და იმიტაციას. ჰანს არპი აბსტრაქციას სპირიტუალიზმით ტვირთავს, მის სათავეს ბუნებაში ხედავს და ფორმათა სიმბოლიკისათვის ექსტრავეროპულ, აღმოსავლურ, მოძღვრებებს მიმართავს. ადამიანურისა და მარადიულის წვდომას იგი ხაზის, ფერის, ფორმისა და ფერის მეშვეობით ცდილობს. საინტერესოა მისი ჩინური მელნით შესრულებული ნახატები, შთაგონებული ტოტემით, ფესვებით, ბალახებით, გამორიყული ქვებით. სიცოცხლის ფორმათა მეტამორფოზების სიმბოლოდ იქცევა თვალი, ჭიპი.

ავანგარდს ხელოვნებაში შეაქვს ახალი მასალა, როგორც ცოცხალი, ბუნებრივი და ლპობადი, ასევე სინთეტიკური. ნიუ-იორკის დადა ამძიებას ახალ მიმართულებას აძლევს: ესთეტიკას, რეალიზაციის მანე-

რას, მასალის შერჩევას მნიშვნელობა აღარ აქვს. მთავარია იდეა, ხელოვანის არჩევანი. 1915 წელს, მარსელ დუშამის მიერ შემუშავებული ready-made-ის კონცეფციით (ინგლისური სიტყვა, რომელიც მზა ტანსაცმელს აღნიშნავს, ზომაზე შეკერილი ტანსაცმლისაგან განსხვავებით), ინდისტრიულად დამზადებული საგანი, ხელოვანის არჩევანის საფუძველზე, ხდება ხელოვნების საგანი. ის, რაც ხელოვანს თვით არ დაუმზადებია, ინტელექტუალური ოპერაციის შედეგად ხდება მისი ქმნილება.

6.2 დინამიზმი და მექანიზმი

მარინეტი გააფთრებით უპირისპირდება ყოველგვარ „ექსტატიურ უძრაობას“ და ქადაგებს დინამიურ ხელოვნებას. ვერლიბრი (მოგვიანებით იგი წამოაყენებს „მოლიბრისტულ“ ანუ თავისუფალი სიტყვის კონცეპტს) მას თანამედროვე პოეზიის ფორმად ესახება, რომლის რიტმიც არის „მიტინგების, ქარხნების, ავტომობილების, აეროპლანების სიმფონია“ (მარინეტი 1909: 1). იმავე 1909 წელს მარინეტი აქვეყნებს *მაფარკა-ფუტურისტს*, რომლითაც სურს შექმნას ახალი კოსმოგონია და ქვეყანას აუწყოს ფრთოსანი და მექანიკური ზეკაცის დაბადება. ფუტურისტული მხატვრობა (რუსოლო, კარა, ბოჩიონი), წამოაყენებს უნივერსალური დინამიზმის პრინციპს, როგორც დინამიურ შეგრძნებასა და სხეულის მატერიალურობის დამანგრეველს. ტონალური კონტრასტი ინსტინქტური სპონტანურობის ფონზე ხდება ამ დინამიზმის გამომსახველობითი საშუალება.

ფუტურიზმი მხატვრობაში იყენებს ფოტოგრაფიისა და მექანიკური თვალის მეშვეობით აღმოჩენილ ყოველგვარ მეცნიერულ და ტექნიკურ მიღწევას: ფორმის გაორებას, დროის კინეტიკურ თემატიზაციას, სხივის მატერიალიზაციას, სხეულის ოპტიკურ გამჭვირვალეობას, ხედვის წერტილთა ერთდროულ სიმრავლეს და ა. შ.

ომისშემდგომ პერიოდში ფუტურისტული მოძრაობის ნიაღში იბადება „მექანიკური ხელოვნება“. 1914 წელს მარინეტი წერს მანიფესტს სათაურით „გეომეტრიული და მექანიკური ბრწყინვალეობა“, 1917 წ. გამოდის ჯინო სევერინის მანიფესტი „მაშინიზმი და ხელოვნება“. ფრანსის პიკაბია ქმნის მექანომორფულ ნახატებს და თავის ნამუშევრებში ასახავს ადამიანურ ფუნქციათა მექანიზაციას. მარინეტის მიერ განდიდებული მანქანა, ვიტალური ენერჯის მეტაფორა, ადგილს უთმობს დაზვას, წარმოების იარაღს. თუ „მოგრაუხუნე ავტომობილი“ დიონისურ მოდელს წარმოადგენს, ქარხნული დაზვა-დანადგარი ახალ შრომით ურთიერთობების სიმბოლურ გამომსახველად იქცევა. იგი გამოხატავს ახალ ფორმალურ წესრიგს, სინთეზს, პლასტიურ მდგრადობას.

6.3 ურბანული მომავალი

დინამიზმი და მექანიზმი ურბანული ცივილიზაციის მახასიათებლებია. ავანგარდი ცდილობს, შექმნას მომავლის ქალაქის კონცეპტი. რუსოლო ადიდებს ქალაქის ხმაურს, მარინეტი მუზიკ-ჰოლის სპექტაკლში ხედავს ქალაქის სახეს, ბოჩიონი ადგენს ურბანული არქიტექტურის პროექტებს. ვირჯილიო მარში ურბანულ სივრცეს ვიტალისტური ეგზალტაციის სივრცედ წარმოიდგენს. არქიტექტორ სანტელიას პროექტები, რომელიც რეალიზაციისთვის არ არის ჩაფიქრებული, წარმოგვიდგენს ფიგურალობისა და ფუნქციონალობის, სტილურობისა და რაციონალიზმის ნონასწორობას. ახალი მონუმენტალიზმი ხაზს უსვამს ვერტიკალურ აღმავლობას, ფორმათა კომპაქტურობას, რაც წარმოაჩენს მათ მეტაფიზიკურ სიშიშვლეს. თუ ფუტურისტული პროექტები ცალკეულ მონუმენტურ ნაგებობაზეა კონცენტრირებული, რომელიც ეპოქის ტაძრად წარმოგვიდგება, დადაისტთა მიერ დანახული დადაპოლისი ურბანული ანსამბლის წარმოსახვას ცდილობს.

6.4 უნივერსალური ენა

ბელგიელი მკვლევარი ჟან ვეისბერგერი ავანგარდის ერთ-ერთ ნიშნად „ბაბელოზმს“ მიიჩნევს (ვეისბერგერი 2000 : 9), რაც მისთვის ავანგარდული ტექსტის პოლილინგვისტურ და პოლისემიოტიკურ განზომილებაში გამოიხატება.

მარინეტის აზრით, პოეზია თანამედროვე ქალაქის ვიტალიზმის თანაჟღერადი უნდა იყოს. ვერლიბრისტური პოეტიკა მისთვის უფრო მეტია, ვიდრე მეტრული სქემისა და წინასწარგანსაზღვრული ფორმის დარღვევა. 1912 წელს, „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტით“, მარინეტის სურს პოეზიას მოარგოს მხატვრობის მიერ წინ წამოწეული ემოციური ალოგიზმი. იგი ითხოვს ფრაზის დაშლას და სენსორული გამოცდილების აღდგენას მის დინამიკაში. შეგრძნებათა და სახეთა უწყვეტმა ნაკადმა მეტყველების საწყის მდგომარეობასთან უნდა მიგვაახლოვოს, რომელიც ჯერ კიდევ შორსაა რაციონალური სტრუქტურისა და აზრის საბოლოო ჩამოყალიბებისაგან. ამ მიზნით, მარინეტი ითხოვს პუნქტუაციისა და სინტაქსის გაუქმებას, ხმოვანი მასალის — ხმაბაძვითი სიტყვების — შემოტანას. მოგვიანებით, იწყება ასოების პლასტიური დაშლა, მათი თავისუფალი „ლივლივი“ ფურცლის სივრცეში და იდუმალი მაგნიტურობის საფუძველზე შეკავშირება.

დადაიზმს თანამედროვე სამყაროს რაციონალური მეტყველების განადგურება სურს. იგი ქმნის ფონეტიკურ პოეზიას, აგებულს ხმებისა და ფონემების თამაშზე. ხელოვანის ყურადღება მხატვრულ და ფონეტიკურ ასპექტებზეა მიპყრობილი. აქცენტი სემიოზისზე, ნიშანთა მანიპულაციაზე გადაინაცვლებს. ავანგარდული ტექსტი იქცევა იმ

ფორმად, რომელიც ჯერ კიდევ მოლოდინის ეტაპზეა. იგი მკითხველს, მსმენელსა თუ მნახველს მისი მნიშვნელობით ავსებისაკენ უბიძგებს და ძიებისაკენ მოუწოდებს. ჰუგო ბალი ცდილობს, პოეზია აქციოს „სიტყვის უღრმეს ალქიმიასთან მიბრუნებად“ (დადა 2005: 138) და პირობითობისაგან თავისუფალი ენა აღმოაჩინოს. ტრისტან ცარა ქმნის პოლი-ინტონაციურ ლექსს „ადმირალი ეძებს დასაქირავებელ სახლს“, რომელსაც იგი ცრუ მუსიკალური პარტიტურის სახეს აძლევს. ტექსტი სამენოვანია: გერმანული, ინგლისური და ფრანგული. ქვესათაური „სიმულტანური ლექსი“ დამაბნეველია და სემანტიკურ ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს უხსნის გზას („მუტანტიდან“ „სიმულაციამდე“). კაკაფონიაზე დაყრდნობით, როგორც ჰუგო ბალი განმარტავს, ცარამ პოემა, «ხმოვანი სიამოვნება“, როგორც თვითონ უწოდებდა, ხმის ღირებულებებზე ააგო და ადამიანური ხმა დამანგრეველ და მუქარით სავსე სამყაროს დაუპირისპირა (დადა 2005: 74).

პოლიგლოტიზმი, ისევე, როგორც უნივერსალური ენისაკენ, როგორიც, მაგალითად, *ზაუშია*, სწრაფვა ავანგარდის ორმაგი ბუნების კიდევ ერთი გამოვლინებაა: თუ ერთი მხრივ, ეს ენა უნივერსალური კომუნიკაციურობისაკენ ისწრაფვის, მეორე მხრივ, თავადვე აღმართავს ყოველგვარი კომუნიკაციურობის კედელს.

6.5 ტოტალური ხელოვნება, ინტერდისციპლინარულობა

ავანგარდიდან მოყოლებული, შეუძლებელია ხელოვნებაზე ლაპარაკი მისი ინტერდისციპლინარული განზომილების გარეშე. ფუტურ-იზმი ხელოვანს წარმოიდგენს, როგორც „შეგრძნებათა ქარიშხალს“ და აღრმავებს სიმბოლისტთა სინესთეზიურ ძიებებს. იტალიელი ფუტურისტი ჯინა 1910 წელს იღებს მოკლე-მეტრაჟიან აბსტრაქტულ ფილმს „ფერთა სიმფონია“. 1917 წ ბალა, დიაგილევის პროექტითა და სტრავინსკის მუსიკით, სცენაზე დგამს აბსტრაქტულ სპექტაკლ „ფეიერვერკს“, რომელშიც სცენის პლასტიკურ სტუქტურაციას ახდენს და განათებას წარმოადგენს, როგორც მატერიალურობისაგან გათავისუფლებულ ენერგიას. ბალა მიმართავს ქრონოფოტოგრაფიას, რათა მუსიკალური შესტის პლასტიკურ კადანსად ტრანსპოზიცია მოახდინოს. თანდათან იგი უარს ამბობს ყოველგვარ ფიგურალობაზე და მხოლოდ გეომეტრიულ ნიშანთა გამომსახველობას ირჩევს. სურათში *ავტომობილის სიჩქარე + სინათლე* (1913) მას სურს, როგორც თვითონ ხსნის, წინ მიმართული ხაზების გადაკვეთის მეშვეობით გამოხატოს ძრავის ხმაური და მისი გავრცელება.

საინტერესო ხედვას გვთავაზობს ბოჩინონის „პლასტიური დინამიზმი“, როგონონის „ფსიქო-მხატვრობა“. მარში ცდილობს, გამონახოს სცენური ხელოვნებისა და არქიტექტურის გადამკვეთი ხაზი. ბალა

1915 წელს გამოიგონებს ლუნა-პარკის, ინდუსტრიული ცივილიზაციის ედემის, მოდელზე აგებულ „პლასტიკურ კომპლექსს“, ხელოვნების ახალ ფორმას, რომლის დანიშნულებაცაა მულტისენსორული (მხედველობითი, სმენითი, ყნოსვითი) ემოციების აღძვრა. ხელოვნების ქმნილება ხდება „საგანი-სპექტაკლი“. გართობის ასპექტი წინ წამოიწევს სცენაზეც, სადაც ხმაურის, განათების, პლასტურობის მოთხოვნა უკან სწევს სიტყვის ფუნქციასა და ფსიქოლოგიზმს.

ამერიკული კინო, მისი ვესტენებით, კომედიებითა და მელოდრამებით ომისშემდგომი ევროპის დარბაზებში ბატონდება. დადაიზმი „თავისიანად“ თვლის ჩარლი ჩაპლინს (დადა 2005: 260), თუმცა მისი ფილმები მხოლოდ 1921 წლიდან გამოდის გერმანულ ეკრანებზე.

მან რეი, მარსელ დუშამი თავად ცდილობენ ფილმების გადაღებას (*გონზე მოსვლა, ანემიკ სინემა*) და ერთმანეთს უახლოებენ კინოსა და პერფორმანსს. მარსელ დუშამი რედი-მეიდისა და სიბრტყის ვოლუმეტრიული ტრანსფორმაციის შეხვედრის ძიებითაა გატაცებული. დადაიზმი კინემატოგრაფიული ტექნიკითა და მონტაჟით ინტერესდება და ნიშანდობლივ ვიზუალურ ელემენტთა ნაკრებს მიმართავს. ჰიუსმანისი ფოტომონტაჟის ტექნიკით შესრულებულ ნამუშევრებს „სტატიურ ფილმს“ უწოდებს. მისივე განმარტებით, ეს არის ომისა და ქაოსის ეპოქიდან გამოგლეჯილი ერთეულების ოპტიკურად და კონცეპტუალურად ახალი ხედვა.

7. საერთოევროპული ცნობიერება და პატრიოტული განზომილება

ავანგარდი ხელოვანთა საერთაშორისო სოლიდარობის შექმნისა და მათი საერთო ცხოვრებისეული პოზიციის გამოკვეთისკენ ისწრაფვის. იგი ძველ სამყაროს ომსა და ლპობასთან აიგივებს და ხელოვანთა საერთო ნებაზე დაყრდნობით, მისი აღსასრულის მოახლოებას ცდილობს. მას სურს, უნივერსალური მასალის მეშვეობით, უნივერსალური ენა შეიმუშაოს. ხელოვნების ქმნილებიდან ქრება ისტორიული, კულტურული, ენობრივი რეფერენციები. „დადა არ არის ფრანგული, მაგრამ არც გერმანულია. დადა არც ერთი ქვეყნის არაა“, — წერს ფრანგი დადაისტი ჟორჟ რიბემონ-დესენი (რიბემონ-დესენი 1920). სუპრა-ნაციონალიზმი, უნივერსალიზმი გვევლინება თუ არა პატრიოტიზმის გამომრიცხავ ცნებებად და რა მიმართება მყარდება მათ შორის?

მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდი საკმაოდ ვრცელ გეოგრაფიულ არეს მოიცავს, თანამედროვე მკვლევარები უპირატესად ევროპულ მოძრაობაზე ლაპარაკობენ, რომელიც საერთოევროპული ცნობიერების გამომხატველად გვევლინება. გერმანელი მკვლევარი ვოლფანგ ამოლტილაპარაკობს «მწერლობის ევროპულ რესპუბლიკაზე», რომელ-

იც მარინეტის 1909 წლის ფუტურიზმით იწყება და, სურეალიზმით დასრულებული, 1930-იან წლებამის ბოლომდე არსებობს (აშოლტი 2002: 236). ევროპული განზომილება ხაზგასმულია თვით ავანგარდის შემქმნელთა მიერაც. აპოლინერი ომამდე ლიტერატურისა და ხელოვნების მომავალს მის ევროპულ განზომილებაში წარმოიდგენს, ლათინურის დომინანტით (აპოლინერი 1913). ცარა ბატონი ანტიპირინის მანიფესტში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ დადა თავსდება „ევროპულ სისუსტეთა ჩარჩოში“. სიურეალიზმი პირველი ნაბიჯებისთანავე წინ წამოსწევს ევროპულ და ინტერნაციონალურ განზომილებას, თუმცა წარმოშობით ფრანგულ ფენომენად გვევლინება. ეს საერთოევროპული ცნობიერება განუყოფელია კრიტიკული ცნობიერებისაგან, რომელიც მიმართულია ბურჟუაზიის, კოლონიალიზმის, ევროცენტრიზმის და ხშირად პატრიოტიზმის წინააღმდეგაც კი. ამ ცნობიერების გამომხატველია ჟურნალ ლიტერატურის სარედაქციო კომიტეტის განცხადება: „ჩვენ არ დავუშვებთ, რომ ლოტრეამონი სამშობლოსთვის დაღუპულთა რიგების გაძლიერებას ემსახურებოდეს“ (ლიტერატურა 1922).

1921 წლის 13 მაისს, პარიზის სამეცნიერო საზოგადოების დარბაზში, ბრეტონი, არაგონი და მათი თანამოაზრენი გაითამაშებენ მორის ბარესის, მწერლის, პატრიოტთა ლიგის თავმჯდომარის, აკადემიკოსის სასამართლო პროცესს. ბარესის სახით ისინი ასამართლებენ, უპირველეს ყოვლისა, ტრადიციონალისტურ პატრიოტიზმს, რომელსაც იგი თავისი შემოქმედებითა და ცხოვრებით ასახიერებს.

ღია წერილი ბ-ნ პოლ კლოდელს, საფრანგეთის ელჩს იაპონიაში აცხადებს: „ჩვენ გვსურს, რომ რევოლუციებმა, ომებმა, კოლონიურმა აჯანყებებმა გაანადგუროს დასავლური ცივილიზაცია“ (კ. -ა. ტ. 1925).

ავანგარდი დარწმუნებულია, რომ ევროპის ღირებულებები, განმანათლებლობიდან მოყოლებული, გადაგვარდა და დამარცხდა. იგი აცნობიერებს არა მარტო პოლ ვალერის მიერ 1919 წელს მითითებულ „ინტელექტის კრიზისს“, არამედ „წარმოსახვის კრიზისსაც“. დამანგრეველი დინამიურობა ავანგარდის მახასიათებელია. იგი ცდილობს, ამხილოს და დაასამაროს პროგრესის მითი, მაგრამ, პოლიტიკურ მოძრაობათაგან განსხვავებით, მიზნად არ ისახავს, მას „სხვა რამ“ შეუცვლოს.

რადენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ავანგარდის საერთოევროპული ცნობიერება არ გამოირიცხავს პატრიოტულ ცნობიერებას.

იტალიური ფუტურიზმის მკვლევარები აღნიშნავენ, თუ რა მნიშვნელოვან ადგილი უჭირავს ამ მოძრაობაში ნაციონალისტურ ხედვას. იტალიური ფუტურიზმის სპეციალისტი, ჯიოვანი ლისტა, მიუთითებს, რომ რისორჯიმენტო, მე-19 საუკუნის ბოლოს იტალიური აღორძინების მოძრაობა, ფუტურისტული იდეოლოგიის, მისი იდეალიზმის, მისი

რევოლუციური აქციისა და თვით ავანგარდისტული პოზიციის წყაროა (ლისტა 2001: 39) ჟან ბანვილის სიტყვით, „იტალია ფუტურისტული გახდა იმ მომენტიდან, როცა ერად ჩამოყალიბდა“ (ბანვილი 1916: 114). მარინეტის სურს, აღორძინებულმა, ძლიერმა, „წმინდა ეგოიზმით“ გამსჭვალულმა იტალიამ თავისი როლი ითამაშოს მსოფლიო მომავლის შექმნაში. იგი „მსოფლიო ფუტურიზმს“ მოითხოვს, თუმცა არ ივინყებს, რომ ფუტურიზმი „გენიოსთა მშობელი“ იტალიის ნაყოფია.

ფუტურიზმის გავრცელებას გერმანიაში ხელს უშლის ექსპრესიონიზმი, საფრანგეთში — „ახალი ცნობიერება“ და დადაიზმი. ფრანგულ კონტექსტში იტალიური ფუტურიზმის ზოგიერთი დებულება ანაქრონიზმადაც კი ჟღერს.

სიურეალიზმი თავდაპირველად ფრანგულ ლიტერატურულ სივრცეში ჰპოვებს ადგილს, ხილო შემდეგ საერთაშორისო პოზიციას იკავებს. დადა საპირისპირო მოდელს გვიჩვენებს: იბადება ინტერნაციონალიზმის ნიშნის ქვეშ, ხოლო ომის შემდგომ ეროვნულ საჭიროებებს წამოსწევს წინ. ეროვნული კონტექსტი დიდ როლს თამაშობს ავანგარდის განვითარება-გავრცელებაში. გერმანიაში შექმნილი ვითარება ბერლინურ დადაიზმს გაცილებით აგრესიულ ინტერნაციონალურ ხასიათს აძლევს, მაშინ, როდესაც ციურიხის ჯგუფი შედარებით მშვიდი ხასიათის მანიფესტაციებს მართავს. პარიზულ დადაზე დიდ გავლენას ახდენს პარიზული კონტექსტი, ჟურნალ *ლიტერატურის* გარშემო შემოკრებილ მწერალთა კულტურული ტრადიცია და წინარე გამოცდილება. პარიზული ავანგარდისათვის ნაციონალურსა და ინტერნაციონალურს შირის მიმართების საკითხი ხელოვნებისა და ლიტერატურის სიბრტყეზე წყდება. ანდრე ჟიდი ერთმანეთისაგან მიჯნავს ფრანგულ ტრადიციაზე აღმოცნებულ „კარგ“ დადასა და უცხოურის მავნე გავლენას (ჟიდი 1920 : 481). პატრიოტული განზომილება განუყოფელია აქამდე „პერიფერიულად“ ცნობილი მოძრაობებისათვის, რომელთა ამბიციაც ეროვნული კულტურის ევროპულ სივრცეში ჩართვაა და რომლებიც ეროვნული იდენტობის მოდელთა მოდერნიზაციას გვთავაზობენ.

ჟან ვეისგერბერი მიუთითებს, რომ ავანგარდი წინააღმდეგობრივ ეპოქაში იბადება, რომელიც, ერთი მხრივ, ეროვნული კონფლიქტების გაღვივების, მეორე მხრივ კი „ინტერნაციონალთა“ შექმნის მოწმეა. გაორებული ეპოქის პირმშო, თავადაც ორმაგი ბუნების მატარებელია: თავისუფლების სწრაფვით შეპყრობლი, იგი ყოველგვარი პოლიტიკური, არტისტული თუ ლინგვისტური ზღუდის დანგრევას ლამობს, თუმცა მთელი ისტორიის მანძილზე ნაციონალიზმის კვალს ატარებს (ვეისბერგერი 2000: 8).

ავანგარდის გამოცდილების შეჯამება შეუძლებელია ეროვნული კულტურის ეტიკეტით, მისი ინტერნაციონალური განზომილების გაუთვალისწინებლად. იგი იმთავითვე ევროპული პროექტია. ამასთან, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მას არ შეუქმნია ერთიანი სტილი, თითოეულმა მონაწილემ შეინარჩუნა და შემოიტანა საკუთარი სტილი, საკუთარი დინამიკა, რაც აუცილებელი პირობაა იმისათვის, რომ ჭეშმარიტ საერთაშორისო მოძრაობაზე ვისაუბროთ.

დამონებიანი:

აპოლინერი 1913: Apollinaire, Guillaume, *L'Antitradition futuriste*, Milan, 29 juin 1913.

აპოლტი 2002: Wolfgang Asholt, "Internationalisme : une conscience européenne des avant-gardes françaises ?" *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2002, n° 54, p. 233-250.

ბანვილი 1916: Banvilles, Jacques, *La Guerre et l'Italie*, Paris : Artème Fayard & Cie Editions, 916.

დადა 2005: DADA, catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition DADA présentée au Centre Pompidou, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, Paris : Editions du Centre Pompidou, Paris, 2005.

ვიეო 2012: Veivo, Harri (Dir.) *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*, Paris : L'Harmattan, Paris, 2012.

ვისბერგერი 2000: Weisgerber, Jean, (Dir.) *Les avant-gardes et la Tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Lausanne : L'Age d'Homme, 2000.

კალვეზი 1971: Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie*, I, Bari: Laterza, 1971.

კაუფმანი 1997: Kaufmann, Vincent, *Poétique des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970*, Paris : PUF, 1997.

კ. -ა. ტ. 1925: *Lettre ouverte à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon*, tract, Paris, le 1er juillet 1925, Archives, Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée national d'Art moderne, cote : Surr 1925 8894.

ლისტა 1985: Lista, Giovanni, *Le Futurisme*, Paris : Hazan, 1985.

ლისტა 2001: LLista, Giovanni, *Le Futurisme*, Paris : Editions Pierre Tarrail, 2001.

ლიტერატურა 1922: "Lettre ouverte au Comité de Lautréamont" : *Littérature. Nouvelle série*, n° 1, 1er mars 1922, p. 3.

მარინეტი 1909: Marinetti, Tommaso, "Manifeste du Futurisme": *Figaro*, 20 février 1909.

ჟიდი 1920: Gide, André, "Dada" : *Nouvelle Revue Française*, n°77, Paris, 01.04.1920, pp. 477-481.

რიბემონ-დესენი 1920: Ribemont-Dessaignes, Georges, "Dadaland" : *Cannibale*, n° 2, 25 mai 1920.

რობერტსი 2010: Roberts, John, *Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde*, *New Literary History*, 41, Baltimot : Johns Hopkins University Press, 2010, 717-730.

NINO SURMAVA

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

East-West Encounter and Issue of Cultural Identity in the Novel: “Doctor Ibrahim” by Iraqi Writer Dhu al-Nun Ayyub

Issue of Cultural Identity represents one of the most important subjects of the modern Arabic literature and this is natural for people, who were under foreigners dominion for many years. Issue of cultural identity in many Arabic novels is raised as a result of encounter of two-eastern and western cultural values. *Arab writers, who were acquainted with European civilization, paid particular attention to the problem of interrelations between the West and the East, to the attempt of overcoming obstacles existing between material and spiritual worlds.* In the paper our interest focused on the novel “Doctor Ibrahim” written by Iraqi writer Dhu al-Nun Ayyub.

Key Words: East-West Encounter, Iraqi Literature.

ნინო სურმავა

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა და კულტურული იდენტობის პრობლემა ერაყელი მწერლის ზუ ან-ნუნ აიუბის რომანში „დოქტორი იბრაჰიმი“

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა და კულტურული იდენტობის პრობლემა ერაყელი მწერლის ზუ ან-ნუნ აიუბის რომანში „დოქტორი იბრაჰიმი“.

„აღმოსავლურ-დასავლური“ საკითხის მიმართ ინტერესს ინტელექტუალური საზოგადოების პოლემიკის რამდენიმე საუკუნოვანი ისტორია აქვს, აღმოსავლურ-დასავლური პრობლემატიკა მრავალი სამეცნიერო ცენტრის შესწავლის საგანია. შეიქმნა მნიშვნელოვანი სოციალური და კულტუროლოგიური თეორიები. კოლონიალიზმის, გლობალიზაციისა და მზარდი მიგრაციების ფონზე წინ წამოინია ცივილიზაციათა დიალოგის, კულტურათა ურთიერთზიარებისა და სინთეზის თემა. დიალოგის შესაძლებლობა და საერთო ენის გამონახვა ამ ორ რადიკალურად განსხვავებულ აღმოსავლურ და დასავლურ, მუსლიმურ და ქრისტიანულ რეგიონს შორის, პირველყოვლისა, პოლიტიკური აქ-

ტუალობით არის ნაკარნახევი, თუმცა სოციალურ მეცნიერებათა სფეროდან ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც გადაინაცვლა. და სად, თუ არა ლიტერატურაში, შეიძლება ნაყოფიერი ასპარეზი ჰპოვოს კულტურათა შეხვედრის ამ მარადიულმა თემამ ?!

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრა, მათი ურთიერთაღქმა ლიტერატურისთვის ახალი თემა არ არის და ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობდა როგორც დასავლელ, ისე აღმოსავლელ ავტორთა მხრიდან. ორი სამყაროს შეხვედრის შედეგად წარმოქმნილი კულტურული იდენტობისა თუ ინტეგრაციის პრობლემა დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემამ ფართო ასპარეზი ჰპოვა მე-20 საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში. წინამდებარე ნაშრომის მიზანია კულტურათა კონფონტაციის მოტივის განხილვა აღნიშნული პერიოდის არაბულ ლიტერატურაში და ამავე კონტექსტში გაანალიზება ერაყელი მწერლის ზუ ან-ნუნი აიუბის რომანისა- „დოქტორი იბრაჰიმი“.

კოლონიალიზმის ეპოქაში ორი სრულიად განსხვავებული სამყაროს შეხვედრამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია არაბ ინტელექტუალთა მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე. კადრების მომზადების მიზნით ევროპაში სასწავლებლად გაგზავნილი და შემდეგ აღმოსავლეთში დაბრუნებული ახალგაზრდები, რომელთა შორის მწერლებიც იყვნენ, დიდ ადგილს უთმობდნენ აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთმიმართების პრობლემის კვლევას. მათი დამოკიდებულება დასავლური კულტურის მიმართ ამბივალენტურ ხასიათს ატარებდა, რადგან არაბული სამყარო ერთდროულად დადგა მოდერნიზაციის საჭიროებისა და კოლონიალიზმის პირისპირ.

ევროპა არაბი ინტელექტუალებისთვის იყო ერთდროულად სიყვარულის და სიძულვილის ობიექტი, მტერი და მეგობარი. მათ სურდათ თავისუფლება დასავლური ბატონობისგან და ამავე დროს, შეთვისება ცხოვრების დასავლური მოდელისა (ელ-ენანი 2008: 2-4).

ბუნებრივია, ამ პროცესმა ასახვა ჰპოვა მე-20 საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში. აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემაზე დაინერა არაერთი რომანი, რომელიც ევროპაში განათლებამიღებულ და არაბულ აღმოსავლეთში დაბრუნებული ახალგაზრდობის ფსიქოლოგიურ პრობლემებს ეხებოდა. ეს საკითხი უმრავლეს შემთხვევაში დასმულია იმ მწერლებთან, რომლებსაც თავიანთ თავზე გამოუცდიათ ორი სამყაროს შორის არსებული ბარიერის დაძლევის მცდელობა და ლიტერატურული ნაშრომების პროტაგონისტად, შეგნებულად თუ გაუცნობიერებლად, სწორედ თავად ავტორები მოიაზრებიან ხოლმე.

არაბული ლიტერატურის ცნობილი კრიტიკოსი როჯერ ალენი ნერს, რომ „დასავლური კულტურის გავლენა იმ არაბებზე, რომლებიც მიდიან ევროპაში სასწავლებლად და შემდეგ სამშობლოში ბრუნდებიან

— „ნაჰდას“ ეპოქის არაბული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი თემა“ (ალენი 1982: 54).

არაბული ქვეყნების ცხოვრებაში „ნაჰდას“ სახელწოდებით ცნობილია XIX საუკუნის II ნახევრისა და XX ს-ის დასაწყისის პერიოდი. ეს იყო მთელი კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლების და ახალი არაბული ლიტერატურის ჩამოყალიბების პროცესი (ქუთელია 2009: 18).

კულტურათა კონფრონტაციის მოტივს როჯერ ალენი კემბრიჯის უნივერსიტეტის მიერ ბადავის რედაქტორობით გამოცემულ სახელმძღვანელოში — „*Modern Arabic Literature*“ — თანამედროვე არაბული რომანის გამორჩეულ თემებს შორის ცალკე გამოყოფს (ბადავი 1992: 204-206).

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრაზე ფოკუსირებულ რომანებს მსგავსი სიუჟეტი აქვთ მთავარი გმირი ორი კულტურის შეხვედრის ცენტრშია, ის აღზრდილია ტრადიციულ მუსლიმურ ოჯახში, მიემგზავრება ევროპაში სასწავლებლად, სადაც დასავლურ ფასეულობებთან შეჯახების შედეგად სულიერ კრიზისს განიცდის, მწვავედ დაისმის კულტურული იდენტობის პრობლემა, გმირი გაორებულია, ის ტრანსფორმირდება და წლების შემდეგ შეცვლილი უბრუნდება საკუთარ ქვეყანას, როგორც მხსნელი და სწორი გზის მაჩვენებელი, თუმცა ევროპულ ცივილიზაციასა და კულტურულ ტრადიციებს ნაზიარები გმირი სამშობლოში თავს უცხოოდ გრძნობს, მისი იდენტიფიკაციის კრიზისი კიდევ უფრო მწვავედება. მთავარი გმირის პერსდონაჟის გამოკვეთაში მნიშვნელოვანი ელემენტია სიყვარულის ისტორია, სასიყვარულო ურთიერთობის მეტაფორა, ერთის მხრივ, ევროპელ და მეორეს მხრივ, აღმოსავლელ ქალთან ერთგვარი ნორმა აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემაზე დანერილ რომანებში. ევროპელი და აღმოსავლელი სატრფო სიმბოლურად ორ განსხვავებულ კულტურას განასახიერებენ, დასავლელ ქალთან ურთიერთობით გმირი ცდილობს მის კულტურაში შესვლას, მოგვიანებით კი, როცა სამშობლოში ბრუნდება აღმოსავლურ საზოგადოებასთან რეინტეგრაციისკენ ისწრაფვის ადგილობრივ ქალთან რომანით. ამ ტიპის ტექსტებს ნედალ ალ-მუსა რომანის ქვეყანაში აერთიანებს, რომელსაც განვითარების რომანი (*Bildungsroman*) ეწოდება, რადგან მათში მოთხრობილია ფსიქოლოგიური განვითარება მთავარი გმირისა, რომელიც დასავლურ კულტურასთან შეხვედრის შემდეგ გარდაიქმნება და ცდილობს იპოვოს ცხოვრებისეული დანიშნულება, ადგილი საკუთარ საზოგადოებაში. პროტაგონისტის მიზანია შეათანხმოს ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული კულტურული ღირებულებები (ალ-მუსა 1993: 223-240).

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მსგავსი ტექსტები მწერლისთვის ჰიბრიდული ლიტერატურული ადგილია, რომელშიც ის აღმოსავლურ-

დასავლური ღირებულებების გონივრული სინთეზისგან ცდილობს შექმნას მესამე სივრცე. ზოგიერთ რომანში კარგად ჩანს ავტორის გაორებული მდგომარეობა, რომელსაც არ აქვს პრობლემის გადაწყვეტის ერთი გზა, „რცეკუტი“ აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთობებში, ის იყენებს ერთგვარ მხატვრულ ხერხს და მკითხველს ორი სიუჟეტური ხაზის განვითარებას სთავაზობს, რომელთაგან ერთი რადიკალურია, მეორე-ზომიერი. მთავარი გმირი და მთხრობელი გადის ერთსა და იმავე გზას-ევროპულ ცივილიზაციას ეზიარება, თუმცა დასავლეთთან ურთიერთობა ერთისთვის ტრაგიკულად მთავრდება, მეორე კი იდენტიფიკაციის კრიზისის გარეშე ბრუნდება საკუთარ ქვეყანაში. მთავარი გმირის კულტურული იდენტობის პრობლემა გადაუჭრელი რჩება ერაყელი ავტორის ზუ ან-ნუნ აიუბის რომანში „დოქტორი იბრაჰიმი“.

ზუ ან-ნუნ აიუბი (1908-1988) ერაყელი ლიტერატურის პიონერი მწერალია. პროფესიით მათემატიკის მასწავლებელი აქტიურად იყო ჩართული ლიტერატურულ საქმიანობაში, თარგმნიდა ინგლისურ და რუსულ ლიტერატურას, ქ. მოსულში რედაქტორობდა ჯურნალ „აღმაჯალლა“-ს და ამავე ჟურნალში აქვეყნებდა საკუთარ ლიტერატურულ პროდუქციასაც, რომელიც გამოხატავდა მაშინდელი ერაყული საზოგადოების, ბიუროკრატიზმის, ჩინოვნიკების სოციალურ-პოლიტიკურ კრიტიკას და გაჯერებული იყო მწარე ირონიით. ლიტერატურული საქმიანობის გარდა აიუბი პოლიტიკაშიც აქტიურობდა. 1948 წელს ის მოსულის დეპუტატად აირჩიეს, ცოტა მოგვიანებით მწერალი მეგობრებთან ერთად გაასამართლეს, რის შემდეგაც ის ძველ პროფესიას დაუბრუნდა და ჩრდილოეთ ერაყში სკოლის პედაგოგად განაგრძო მუშაობა. 1954 წელს აიუბი ავსტრიაში გაემგზავრა. რევოლუციის შემდეგ ის სამშობლოში დაბრუნდა, მაგრამ 3 წელიწადში საბოლოოდ გადასახლდა ქ. ვენაში და სიკვდილამდე იქ ცხოვრობდა (მეისამი... 2010: 116).

აიუბის რომანი „დოქტორი იბრაჰიმი“ წარმოადგენს ერთგვარ სატირას ვესტერნიზებულ არაბ ინტელექტუალზე. მასში ნაჩვენებია თუ როგორი დესტრუქციული გავლენა შეიძლება ჰქონდეს დასავლეთს არაბული სამყაროს პოტენციურ ლიდერებზე (ბრინერი...1971: 264).

რომანი 1939 წელს გამოქვეყნდა და საკმაოდ დიდი პოპულარობითაც სარგებლობდა. იბრაჰიმი რომანის ცენტრალური ფიგურაა, ის თხრობის მანძილზე ვითარდება და ემსგავსება პიკარესკული რომანის ტიპიურ გმირს, რომელიც ცდილობს გაიტანოს ეს ცხოვრება თავისი მოხერხებულობით. რომანზე აშკარად იგრძნობა კლასიკური არაბული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური პროზაული ჟანრის — მაკამის გავლენა.

მაკამა მოკლე მოთხრობაა ჩარჩოვანი თხრობით გამოგონილ გმირზე, რომლის შესახებ მთხრობელი ჰყვება. ეს უკანასკნელი ხვდე-

ბა მთავარ გმირს და გვიამბობს მისი თაღლითური ხრიკების შესახებ (დოლიძე 2010: 7).

სტრუქტურულად რომანი შედგება პროლოგის, 4 ნაწილისა და ეპილოგისგან, თითოეულ მათგანში ცალკეული თავებია გაერთიანებული. შესავალი ნაწილის პირველი თავი მწერალმა დამოუკიდებელ ნოველად გამოაქვეყნა სათაურით „ნაჰვა ლ-კიმმა“ (მწვერვალისკენ) ნოველათა მეხუთე კრებულში „ბურჯ ალ-ბაბილ“ (ბაბილონის გოდოლი). ნოველა მაშინდელმა ერაყის მთავრობამ აკრძალა. მისი გამოქვეყნება გახდა სერიოზული უთანხმოების მიზეზი მწერალსა და განათლების სამინისტროს შორის. სამინისტრო ეჭვობდა, რომ ავტორი მთავარ გმირში ასახიერებდა ერთ-ერთ ლიდერს ფადილ ალ-ჯამალის. ნოველა ნაკითხულ იქნა, როგორც კრიტიკული ბიოგრაფიული სკეტიჩი მაღალი თანამდებობის ჩინოვნიკისა, რომელსაც განათლება დასავლეთში ჰქონდა მიღებული და სხვადასხვა დროს იყო პრემიერ-მინისტრი და საგარეო საქმეთა მინისტრი; 1958 წლის რევოლუციის დროს ის სიკვდილით დასაჯეს. წლების შემდეგაც კი აიუბი უარყოფდა, რომ მას მხედველობაში ალ-ჯამალი ჰყავდა. (ალ-მუსავი 2009 :42). ნოველა „ნაჰვა ლ-კიმმა“ ავტორმა რომანის პირველ თავად აქცია და დაასათაურა, როგორც „ბაბილონის გოდოლის საყრდენი“. ზოგადად, ბიბლიური გოდოლის მეტაფორას რომანში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

შესავალი ნაწილის პირველ თავში (რომელიც დამოუკიდებელ ნოველას წარმოადგენდა) მოთხრობილია იბრაჰიმის ცხოვრების მოკლე ისტორია, ნაჩვენებია უკიდურესად უარყოფითი სახე არაბი ინტელექტუალისა, რომელმაც განათლება დასავლეთში მიიღო, აღმოსავლეთში დაბრუნდა და ორივე საზოგადოებისთვის უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა. შესავალი ნაწილის მომდევნო თავები თავად ავტორისა და მთავარი გმირის ურთიერთობას ეძღვნება; იბრაჰიმის ცხოვრების ისტორიის მოხრობელი იქცევა მთავარ გმირად, ხოლო თავად იბრაჰიმი მწერლის წარმოსახვის სამყაროდან რეალურ სამყაროში ინაცვლებს. მთავარი გმირი სთავაზობს ავტორს ნოველის ნაცვლად მასზე უფრო დიდი ისტორიის-რომანის დაწერას; ამიტომ მწერალი იწყებს იბრაჰიმზე ცნობების შეკრებას და აღმოაჩენს, რომ მისი გმირი „თავად შაიტანი იქნება“. ამის შემდეგ ავტორი/მოთხრობელი უკანა პლანზე ინაცვლებს და თავისი ცხოვრების ისტორიას თავად იბრაჰიმი ჰყვება პირველ პირში.

რომანის თითოეული ნაწილი იბრაჰიმის ცხოვრების გარკვეულ პერიოდს ასახავს. თხრობა ბავშვობის ისტორიით იწყება: იბრაჰიმი აღზრდილია ტრადიციულ მუსლიმურ ოჯახში, ცრურწმენები, რელიგიური და ხალხური დღესასწაულები იბრაჰიმის ცხოვრების ნაწილი ხდება ბავშვობიდან, დაწყებით განათლებას ის ჯერ სოფელში მოლა

მუჰამედთან იღებს და შემდეგ სწავლას ქალაქის სკოლაში განაგრძობს. ამით სრულდება ბავშვობის წლები და დგება ყმანვილობის რთული პერიოდი, რომელსაც რომანის მეორე ნაწილი ეთმობა. სოფლიდან ქალაქში გადასვლით იწყება მთავარი გმირის იდენტიფიკაციის კრიზისი, ის მუდმივ ჭიდილშია შინაგან ხმასთან, ვერ გაუგია რომელია ჭეშმარიტი ცოდნა, ის, რაც მოლა მუჰამედმა ასწავლა თუ ის, რასაც ქალაქის სკოლაში ეუბნებიან. ცრურწმენებსა და მეცნიერულ ჭეშმარიტებებს შორის დაუნდობელ ომში იბრაჰიმი ურწმუნო ადამიანად იქცა, ის სიცარიელეს გრძნობს, სრულიად გაუცხოვებულია და მხოლოდ ნიჭიერი მოსწავლეების იმ სიაში მოხვედრაზე ფიქრობს, რომლებსაც მთავრობა დასავლურ უნივერსიტეტებში აგზავნის განათლების მისაღებად, რასაც მამის გავლენით და ნაცნობობით საბოლოოდ მოახერხებს კიდეც.

დასავლეთი იბრაჰიმისთვის თავისუფლებასთან, ღვინით და ქალებით ტკბობასთან ასოცირდება. ამგვარი წარმოდგენა დასავლეთზე აღმოსავლელის წარმოსახვაში ერთგვარი გამყარებული სტერეოტიპია. იბრაჰიმის ინგლისში ექვსწლიანი ცხოვრების პერიოდს რომანის მცირე ნაწილი უჭირავს, მთელი ამ ხნის განმავლობაში მთავარი გმირის იდენტიფიკაციის კრიზისი კიდეც უფრო მწვავედება, მისი ერთადერთი მიზანი ხდება სრული ინტეგრაცია ინგლისურ საზოგადოებასთან, ინგლისური ტრადიციების, ადათ-წესების, ღირებულებების შეთვისება, ამ მიზნისთვის იბრაჰიმი ქრისტიანობის მისაღებადაც კი მზადაა. ეკლესიის ფონზე მას მეჩეთი ბნელ, ბინძურ და პრიმიტიულ ადგილად ეჩვენება და ზიზღს გრძნობს. რაც უფრო ასიმილირებული ხდება იბრაჰიმი დასავლურ კულტურასთან, მით უფრო უცხოვდება მისთვის მშობლიური კულტურა. დღითიდღე ის ნამდვილ ინგლისელ ჯენლტმენს ემსგავსება. მთავარი გმირი წყევლის და ამცირებს თავის მოდემას და ნატრობს, რომ შეეძლოს საკუთარი კანის მოშორება და მისი ჩანაცვლება ინგლისელთა თეთრი კანით. იბრაჰიმი ივიწყებს ინგლისის კოლონიალისტურ სახეს, პირიქით აღმერთებს მას და შედეგად სხვა არაბი ახლგაზრდების კრიტიკის სამიზნე ხდება: „რა მიზანი გამოძრავებს, როცა შენი ერის შვილებს ამცირებ კოლონიზატორი ძალების და კაცობრიობის ხორცის მგლეჯთა წინაშე?.. განა ვერ ხედავთ, ძმებო, რომ ეს გაინგლისელებული შავი დაფასებულია თავის ქვეყანაში, რატომ არ გჯერათ, რომ იმპერიალისტურმა პოლიტიკამ ამოირჩია ეს შხამიანი მწერი, რომ იზრუნოს მასზე, რათა მან შეეძლოს შემდეგ თავის მოქალაქეთა კიდეც უფრო დიდი რაოდენობით მოშხამვა“ (აიუბი 1939: 96-98).

იბრაჰიმის სასიყვარულო ისტორია ინგლისელ ჯენისთან მოტივირებულია მთავარი გმირის ამბიციით შეივსოს ხარვეზი მასა და დასავლურ კულტურას შორის, ჯენი კი ოცნებობს აღმოსავლელზე

დაქორწინებას, რადგან მას მუდამ იზიდავდა ეგზოტიკური და რომანტიკული აღმოსავლეთის საოცრებანი. ავტორი ხაზს უსვამს ევროპელის წარმოსახვაში არსებულ წარმოდგენას აღმოსავლეთზე, რაც ასევე ერთგვარ სტერეოტიპს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ იბრაჰიმის კულტურული ინტეგრაცია დასავლეთთან წარმატებით ხორციელდება, მთავარი გმირი სამშობლოში დაბრუნებას არჩევს, მას უკვე აქვს სანუკვარი ნოდება- სოფლის მეურნეობის დოქტორი და მოლოდინი სამინისტროში მაღალი თანამდებობის მიღებისა. იმის ნაცვლად, რომ იბრაჰიმმა გამოიყენოს თავისი განათლება ქვეყნის უკეთესი მომავლის შენებისთვის, ის ხდება კორუმპირებული და ანგარებიანი ჩინოვნიკი; ხლართავს ინტრიგებს, უსინდისო მაქინაციებით ცდილობს ჩამოიშოროს კონკურენტები, ის მხოლოდ კერძო ინტერესებისთვის, თვითდამკვიდრებისთვის იბრძვის. მთავარი გმირის ხრიკები და დანაშაულებრივი ქმედებები აღწერილია რომანის მესამე და მეოთხე ნაწილებში, როგორც სვლა ბაბილონის გოდლის მწვერვალისკენ, რომელიც თავიდანვე დასანგრევადაა განწირული. თავისი მოღვაწეობით იბრაჰიმი ხალხის სიძულვილს იმსახურებს, მამის სიკვდილი უკანასკნელი ძაფის განყვეტაა მთავარი გმირისთვის, რომელიც საკუთარ ქვეყანას საბოლოოდ ზურგს აქცევს და პოლიტიკური სიტუაციის არევის შემდეგ ცოლთან ერთად ამერიკაში მიემგზავრება.

იბრაჰიმი ვერ ათანხმებს ერთმანეთში აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურულ ღირებულებებს; ბაბილონის კოშკის მწვერვალიდან ძირს ვარდება. ცნობილი ლიბანელი ჟურნალისტისა და მწერლის ამინ მაალუფის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იბრაჰიმი „დამღუპველი იდენტობის“ მატარებელია. ამინ მაალუფი, რომელიც კულტურათა მრავალფეროვნების შენარჩუნებისა და მოდერნიზების აუცილებლობაზე საუბრობს იდენტობის დაუკარგავად, „დამღუპველს“ უწოდებს ისეთ იდენტობას, რომელიც მხოლოდ ერთ კუთვნილებაზეა დაყვანილი. მისი აზრით, იდენტობა არ გახლავთ ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული რამ; იგი აიგება და ტრანსფორმირდება ექსისტენციის მანძილზე, რომელსაც სხვადასხვა შენაკადი აქვს, ბევრი რამ რომ ემატება და შეერევა (მაალუფი 2007: 33, 40). თავისი წიგნის შესავალ ნაწილში ამინ მაალუფი წერს: „მას შემდეგ, რაც ლიბანი დავტოვე და საფრანგეთში დავმკვიდრდი, არაერთზის მკითხეს: თავს „უმაღ ფრანგად“ ვგრძნობდი თუ „უმაღ ლიბანელად“. მე უცვლელად ვპასუხობდი: „ერთადაც და მეორედაც!“ ის, რომ მე ვარ მე და არა სხვა, განპირობებულია ჩემი ორი ქვეყნის, ორი თუ სამი ენის, რამდენიმე განსხვავებულ კულტურულ ტრადიციათა მიჯნაზე ყოფნით. სწორედ ეს ვითარევა განსაზღვრავს ჩემს იდენტობას. განა უფრო გულწრფელი ვიქნებოდი მაშინ, თუ ჩემსავე ერთ ნაწილს

გავიმეტებდი მოსაკვეთად?!.. იდენტობა არ ქუცმაცდებდა. იგი არ იყოფა არც ორად, არც სამად, არც ერთმანეთისგან გატიხრულ ნაწილებად. მე არ მაქვს მრავალი იდენტობა, მაქვს მხოლოდ ერთი, შექმნილი ყველა იმ ელემენტისაგან, რომლებიც აყალიბებენ მას რაღაც განსაკუთრებული „დოზირებით“ და რაც არასოდეს მეორდება ერთი პიროვნებიდან მეორეში“ (მაალუფი 2007: 13-14).

ამრიგად, აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა და შედეგად წარმოქმნილი კულტურული იდენტობის პრობლემა ერაყული მწერლობისთვისაც აქტუალური საკითხია. ზუ ან-ნუნ აიუბის რომანი „დოქტორი იბრაჰიმი“ მე-20 საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემაზე არაბულად დანერგულ ცნობილ რომანებს შორის ერთ-ერთი პირველია და შესაძლოა, ერთადერთიც, რომელშიც მთავარი გმირის უკიდურესად უარყოფითი სახეა ნაჩვენები. ჩვეულებრივ, სხვა მსგავს რომანებში პროტაგონისტის კულტურული იდენტობის კრიზისი საკუთარ საზოგადოებასთან რეინტეგრაციით სრულდება, ის აღმოსავლური და დასავლური ღირებულებების გონივრულ სინთეზს ახდენს და უკეთესი მომავლის შენებისთვის იბრძვის, ხოლო იქ, სადაც ამას გმირი ვერ ახერხებს, ავტორი ერთგვარ მხატვრულ ხერხს მიმართავს, ავითარებს მეორე სიუჟეტურ ხაზს, რომელიც ასევე ორი სამყაროს სინთეზით სრულდება. „დოქტორი იბრაჰიმი“ მთავარი გმირის იდენტიფიკაციის პრობლემა გადაუჭრელი რჩება: დასავლეთთან ურთიერთობა მისთვის ტრაგიკულად მთავრდება. მიუხედავად იმისა, რომ იბრაჰიმმა შეითვისა ევროპული კულტურა, თავად ვერ ინტეგრირდა მასში და ამასთან მშობლიურ ფესვებსაც მოსწყდა. იბრაჰიმი ნეგატიური მოდელია ერაყელი ინტელექტუალისა, ევროპა მასზე დესტრუქციულ გავლენას ახდენს და აუცხოვებს. ის არის ჰიბრიდი, რომელმაც ვერცერთ კულტურაში ვერ იპოვა საკუთარი ადგილი და როლი და მესამე სამშობლოს საძიებლად გაეშურა.

დამონებიანი:

აიუბი 1939: “نونفل و ففاقثلا قرازو .“: أم و هتاي ح ميهاربا روتكفدل“
بوي

ალენი 1982: Allen Roger, *The Arabic Novel, An historical and critical Introduction*, University of Manchester, 1982.

ალ-მუსა 1993: al-Mousa, Nedal M. *The Arabic Bildungsroman : A Generic Appraisal*, International Journal of Middle East Studies, Vol. 25, No.2, Cambridge University Press, 1993. Accessed 05/07/2012 ; Stable URL : <http://www.jstor.org/stable/164664>

ალ-მუსავი 2009: Al-Musawi, Muhsin J. *Islam on the street, Religion in Modern Arabic Literature*, Usa: Rowman&Littlefield Publishers, INC. 2009.

ბადავი 1992: Badawi M.M (editor) *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, 1992

ბრინერი... 1971: Brinner, William M., Mounah A. Khouri. *Readings in Modern Arabic Literature*. Leiden: E.J Brill, 1971.

დოლიძე 2010: დოლიძე ნ. *მაკამის უანრი არაბულ ლიტერატურაში*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

ელ-ენანი 2008: El-Enany Rasheed. *Arab Representations of the Occident*. The Routledge, 2006.

მაალუფი 2007: მაალუფი ა. *დამლუპველი იდენტობები*. თარგმანი ფრანგულიდან დოლო ლაბუჩიძე-ხოფერიასი, თბ.: „იმპრესი“, 2007.

მეისამი... 2010: Meisami, Julie S. Starkey Paul, *Encyclopedia of Arabic Literature*, The Routledge, 2010.

ქუთელია 2009: ქუთელია მ. *არაბული რომანტიზმი*. თბ.: „მნიგნობარი“, 2009.

NADEJDA KAJAIA

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

National and international in V. Mayakovsky and K. Paustovsky's works (Language and style)

Art has no borders, it speaks all languages. Prose and poetry, speaking metaphor language, ice and the fire of literary creativity of known Russian word masters V. Mayakovsky and K. Paustovsky are great because they are available and clear to all who even are not aware of their language sources. The true art goes from heart therefore and it is clear to all: national becomes international through the general subjects, images, style, symbols, including language.

In V. Mayakovsky and K. Paustovsky's works also there are subjects, the verbal images uniting them and removing out of limits of national in an inter-space, clear to already bigger number of readers and admirers of their talent. And a name to this subject – Georgia! The love to it, communication with this country, its nature, people, life, etc. made clear and close works of foreign-language masters of the art word to a wide range Georgian, and not only, readers.

Key words: *theme, character, langue, pattern, symbol, psychology, home-base, international.*

НАДЕЖДА КАДЖАЯ

Грузия, Кутаиси

Государственный университет А. Церетели

Национальное и интернациональное в произведениях В. Маяковского и К. Паустовского (Язык и стиль)

Искусство не имеет границ, оно говорит на всех языках. Язык искусства понятен всем постигающим его. Литература яркое выражение и подтверждение этого общеизвестного тезиса.

Проза и поэзия, говоря языком метафоры, лёд и пламень литературного творчества известных русских мастеров слова, В. Маяковского и К. Паустовского, живших в одно время, творивших в одну эпоху. Поэт и писатель пишут на одном языке гениально! Но их великие литературные произведения только потому и велики, что они доступны и понятны всем, даже не владеющим их языком источником. Настоящее искусство идёт из сердца, потому и понятно всем: национальное становится интернациональным через общие темы, образы, стиль, символы, в том числе и языковые.

В произведениях В. Маяковского и К. Паустовского также есть темы, словесные образы, объединяющие их и выводящие за пределы национального в интерпространство, понятное уже большему числу читателей и почитателей их таланта. И имя этой теме – Грузия! Любовь к ней, связь с этой страной, её природой, людьми, бытом и т.п. сделали понятными и близкими произведения иноязычных мастеров художественного слова широкому кругу грузинских, и не только, читателей.

В данной статье даётся анализ отдельных произведений вышеназванных писателей, стиля, языка в контексте их связи с Грузией, состоявшейся в разное время, что позволяет говорить об интернациональной языковой личности и литературе без границ, над которой время не властно.

Нынешнее, новое время, принесло новые оценки произведений гениальных писателей, появились публикации с различными, зачастую прямо противоположными, взглядами на произведения классиков русской литературы. Такая ситуация продиктована своеобразием нового столетия: идет процесс переоценки художественных произведений, и этот процесс принимает радикальный характер, своеобразной «аксиомой» становится отталкивание от политической злободневности, наполняющей литературные творения. Для многих современных работ стало главным стремление писать только правду, передающую исторически реальную достоверность, через призму истории, понятную мировому читателю.

Маяковский _ гений XX столетия. Вся его жизнь служит ярким примером гениальности высокоодаренного и талантливового поэта, ценой невероятного внутреннего напряжения достигшего вершин творческого вдохновения. 20 лет творческой деятельности, тяжелейший и сложнейший бурный период жизни, и Маяковский оставил после себя гениальные вещи: «Облако в штанах», «Война и мир», «Флейта-позвоночник», «Человек», «Про это», «Во весь голос», «Клоп», «Баня» и др. Но ценой этого достижения стало здоровье, издержки в личной жизни и в общественном положении. Судьба поэта трагична и поучительна, как опыт жизни.

В. Маяковский всем сердцем любил Грузию, ее он считал своей родиной. Здесь в детстве у него обнаружилось пристрастие к стиховорчеству, увлечение рисованием, в результате чего появились первые стихи и картины. Кругозор его способностей развивался стремительно, особенно мышление и воображение. Грузинская богатейшая культура, поэзия, живопись, театр, история, живописная величавая природа, нравы, традиции и обычаи этого самобытного народа, его волевой, мужественный дух, жизнерадостный, с острым юмором характер способствовали формированию его мировоззрения, мировосприятия и особенной психологии. Маяковский понимал роль грузинской действительности и культуры, поэтому поэт с сыновней любовью относился к этой стране. Маяковский вспоминал, что во время выступления в студенческом клубе грузинского университета, в 1927 году, студенты задавали вопросы, среди которых часто звучал: «Вы грузин или русский? Ваша Родина- Россия или Грузия?» Маяковский делал маленькую паузу, улыбался и отвечал: «Хотите знать, кто я? По рождению я грузин, а по национальности русский. Багдади – место моего рождения. Грузию люблю как родину, люблю ее небо, ее солнце, ее природу (Адеишвили 2014:23)». Со всей ответственностью можно добавить: в то же время Маяковский является интернациональным поэтом. Своеобразное отношение к Грузии он выразил в своих поэтических творениях.

*Я –
дедом казак?
другим сечевик?
а по рождению
грузин.*

*Только
нога
ступила в Кавказ,
я вспомнил,
что я –
грузин.*

(Владикавказ-Тифлис)

В стихотворении «Владикавказ-Тифлис» Маяковский, объявляя себя грузином и включая в текст грузинскую песню «Мхолот шен ертс», тем самым выражает глубокую любовь к грузинской поэзии, музыке. Гениальный поэт свою любовь к грузинскому народу, к его языку, проявил оригинально. В своих стихотворениях в русский текст он включал грузинский, не нарушая ни рифму, ни рифмовку. Такое построение стихотворения, такая его особая архитекtonика помогали Маяковскому «огрузинить» его и показать свою близость, любовь, и прекрасное знание грузинского языка.

*Вдали
от Вас
visurvebdi
vuofiliyav
tqvantan ertad
Как с братом
брат
Спасибо
всем
за хлеб
за соль!
За радость встречи,
слова
и речи!
vegar damatrobt,
imedi nu gaqvt!
aba davliot
exla
bruder shavt!*

(Экспромт, посвященный В. Гуния)

С чувством сожаления звучат строки, где поэт говорит, что он переживает, скорбит, так как не смог осуществить свою мечту.

*Я –
в долгу...
перед вами,
багдадские небеса.
перед всем,
про что
не успел написать.*

В. Маяковский был глубоким знатоком грузинской культуры, поэзии, живописи, театра. Для него грузинская поэзия также близка, как и русская. Чужая культура только в глазах другой культуры позволяет

четко определить объективные особенности, национальный характер, художественную индивидуальность творчества писателя, тем самым сделать его интернациональным. Сведения о грузинской жизни Маяковского полны глубокой любовью грузинских поэтов, художников и простых людей к нему. Надо заметить, что немногочисленные стихотворения Маяковского о Грузии богаты своими глубокими впечатлениями и содержанием. Воспоминания, письма, дневники друзей, родных, самого поэта говорили о тонкой, открытой сердечной любви Маяковского к Грузии, к ее народу. Между ними была чистосердечная, взаимная, искренняя любовь, верная, долгая, незабываемая и неугасаемая. В Грузии он чувствовал себя, как у бога за пазухой. Маяковский и его грузинские друзья понимали любовь одинаково. Любить – значит навсегда, несмотря ни на что. Такое чистое, тонкое и верное чувство любви, заложенное в детстве, и его понимание с позиции честности, справедливости и вечности, присущее талантливому поэту, стало позднее индивидуальной особенностью его натуры, души. Таким образом, Грузия, ее мозаичная, разнообразная, пестрая жизнь, ее богатейшая культура, реальная действительность с ее природной красотой способствовали развитию гениальной творческой личности В. Маяковского, для которого детские и юношеские впечатления явились самыми теплыми и незабываемыми.

Для Маяковского древняя Грузия оказалась той благодатной землей, плодородной почвой, которая своими богатыми целебными водами и соками вскормила душу поэта, где чистый, прозрачный воздух вселил воображение и волшебный полет фантазии, а феерическая природа позволяла воспринимать необычную, очаровательную красоту окружающего мира. Все это обогатило внутренний мир Маяковского, расширило его поэтический кругозор и развило эстетический вкус. Открытый ум и творческое мышление Маяковского сыграли важную роль в формировании своеобразного, самобытного мировоззрения маститого художника слова, художника кисти и неистового театрала XX века. Уезжая из Грузии, сестра поэта Л. Маяковская писала: «Мы унесли в своей памяти горячие лучи солнца вместе с горячими людскими чувствами. Мы дышали прозрачным воздухом багдадских небес, мы пили чистую холодную воду горных родников, мы купались в стремительной реке Ханисцкали, мы в изобилии питались плодами щедрой земли. Здесь крепили нервы, закалялась воля и выносливость, которые так были нужны в нашей дальнейшей, трудной жизни (Адеишвили 2014: 24)».

Восприятие творчества Маяковского современниками, русскими и западными исследователями противоречиво, оценки его творческих периодов, отдельных произведений, языка и стиля неоднозначны (К. Чуковский, А. Луначарский, Р. Якобсон, Б. Арватов, К. Зелинский, Д. Тальников, Г. Шенгели, Н. Асеев, И. Оксёнов, О. Брик, Н. Плиско, В. Тренин,

Н.Харджиев, В. Перцов, М. Серебрянский, Б. Бегак, С. Трегуб, В. Гофман, Г. Агасов, В. Катанян, Р. Райт, О. Форш, З.С. Паперный, Б. Пастернак, Е.И.Наумов, Г.О. Винокур, В. Корнилов и многие другие).

Д. Пастернак и Н. Асеев воспринимали лирического героя Маяковского подростком, квалифицируя его маргинальность скорее как психическую, чем социальную. Он неустроенный, угловатый, неуравновешенный, ироничный; он ненавидит мещанский быт, бедность прикрывает экстравагантной «кофтой фата», душевную ранимость и слабость – резкостью действий, движений, нагловатостью. Маяковский жадный искатель впечатлений жизни и, в то же время, нигилист. Он любит себя, по крайней мере, жалеет, и столь же преувеличенно в себе неуверен. Маяковский напоминает всякого «юношу, обдумывающего житьё» (Маяковский 2011: <http://www.prosv.ru>).

Поэт В. Корнилов крайне категоричен, выступая против всего Маяковского, даже против его изучения в школах (Корнилов 1993: 6).

Тема о Маяковском одна из трудных и опасных, спасти её можно только правдой трагической судьбы поэта, самостоятельностью, искренностью позиций исследования.

Е.И. Наумов в книге “В.В. Маяковский” (Наумов 1963), настоящей библиографической энциклопедии, постарался помочь разобраться в творчестве Маяковского, в литературе о нем, а также предоставить в распоряжение изучающих творчество поэта весь необходимый справочный материал. Изучение стиля и языка Маяковского, по Е.И. Наумову, сопровождалось довольно бесплодными попытками найти им «западные параллели». Так, утверждалось, что стиль раннего Маяковского распадается на ряд заимствований из Корбьера, Бодлера, Рембо, Уитмена, формирование поэтического стиля молодого Маяковского опиралось также на целый пласт иноязычной поэтической культуры.

Одновременно с идейным содержанием творчества поэта пристальное внимание исследователей в этот период привлекают язык и стиль его произведений. Обращается внимание на публицистический характер языка поэзии Маяковского (Реформатская, 1937); тщательно изучаются рукописи и варианты произведений; выясняется роль и значение языковой позиции Маяковского, связанной с ориентацией поэта на широкие демократические круги и с исторически назревшими литературными потребностями (Гофман, 1936).

Характерной особенностью работ о стиле и языке Маяковского этого времени является стремление их авторов к широкой постановке вопроса. Говоря о поэтическом новаторстве Маяковского, критики не ограничиваются указаниями на элементы того нового, что внес Маяковский в русскую поэзию, но широко демонстрируют органическую связь поэтического

новаторства Маяковского с лучшими традициями русской классической поэзии (Степанов, 1940).

Вопросы языка и стиля произведений Маяковского исследуются в тесной взаимосвязи с их идейным содержанием. Рассматривая становление стиля и языка Маяковского в борьбе с декадентской поэзией, «магией слов» и т. п., вскрывая идейную, политическую основу языковой позиции Маяковского, исследователи успешно опровергали ранее высказанные неверные точки зрения по этому вопросу (Метченко, 1940).

На основе тщательного лингвистического анализа исследуются грамматические и синтаксические особенности языка Маяковского, те его элементы, которые обогащали возможности языка русской поэзии (Агасов 1939; Микитенко 1940). Основной вывод, к которому приходят исследователи языка Маяковского, заключается в том, что словообразования Маяковского — даже самые смелые и неожиданные — находят аналогии в живой разговорной речи либо в богатейшем языкотворчестве народной поэзии.

К этому же времени относится попытка определить сами принципы, которые лежат в основе поэтики Маяковского, подытожить те наблюдения, которые уже накопились в критике.

Далее исследования касаются языка первых произведений Маяковского; его формальных исканий; отличия авторских новообразований Маяковского от штучного словотворчества футуристов; основы неологизмов Маяковского в общенародном русском языке; борьбы Маяковского против магических слов, проповеднического языка символистов; борьбы поэта с аристократическим жаргоном декадентской поэзии; полемической функции «сильных» слов; наполнения новым содержанием архаизмов. Прослеживают очищение языка поэта от «поэтической шелухи», его ориентацию на народную речь и т.н. «телеграфный» стиль его сочинений.

А дальнейшее движение стиля Маяковского приводит к высокой художественной простоте, что отражается в творчестве поэта 20-х годов. Вопросы языка поэзии в стихотворных произведениях Маяковского и в его статьях («Как делать стихи?» и др.).

Далее исследуются: особенности языка прозы Маяковского, язык пьес, языковая характеристика персонажей, язык вступления «Во весь голос», как художественный итог развития поэтического стиля Маяковского, публицистичность языка и ораторские интонации, как признаки установки на действенность поэзии, особенности синтаксиса, лексические особенности, так называемое «высокое» и «низкое» в языке В. Маяковского и т.п.

Известный русский языковед и литературовед Григорий Осипович Винокур (1896-1947) на протяжении всей своей творческой жизни занимался

вопросами истории русского литературного языка, текстологии, культуры речи. Основные труды его посвящены изучению языка и творчества А.С.Пушкина, А.С. Грибоедова и В.В. Маяковского. Книга Г.О. Винокура “О языке художественной литературы” (Винокур 2010: <http://www.kontrol-naja.ru>.) в разделе “Анализ” даёт представление о возможностях языка на примере творчества выдающегося поэта “серебряного века” с мировым именем, В. Маяковского, широко использовавшего различные языковые средства.

Изучение языка К. Паустовского, другого русского писателя с мировым именем, одного из крупнейших мастеров художественного слова первой половины XX в., также является актуальным. Вся его жизнь с раннего детства до начала тридцатых годов описана в шести книгах автобиографической «Повести о жизни», куда входит и «Бросок на юг». Личность К. Паустовского, отражающая и социальную, и индивидуальную ориентированность языка в его социально-этнической объективности и личной субъективности в этом случае очень показательна. А этнический момент проецируется на текст произведения писателя, как результат речевой деятельности. В данном случае нас интересует не только сам по себе художественный текст, а проявленные в нём черты этнокультуры. Кавказская тема оказала самое непосредственное влияние на этническую проблематику: напряженное взаимодействие природы, человеческих душ и мира этнических законов возникает во вполне конкретных бытовых ситуациях, воспоминаниях К. Паустовского о пребывании в Грузии. Как биографический писатель, автор-герой рассказывает о том, что было с ним, не о чужих, а о собственных сомнениях и заблуждениях. Пятая книга «Бросок на юг» автобиографического произведения лирической эпопеи «Повести о жизни» построена по новеллистическому принципу. Это произведение с циклической формой построения объединяет в одно целое главный лирический герой – писатель. Его язык пронизан местной лексикой и содержит синтаксические структуры, передающие специфику местных интонаций. В тексте представлен экспрессивно-эмоциональный пласт речи, отражающий местный колорит трёх городов, где жил и работал К. Паустовский. Отсюда особенность языка писателя, передающего события трёх циклов кавказского путешествия: сухумского, батумского, тбилисского и четвёртого – дорожного.

«Бросок на юг» отличается от других повестей цикла своей тональностью, стилистикой. Пестрый, яркий эмоциональный мир Кавказа представлен здесь без прикрас, передавая тогдашнюю сложную атмосферу времени. К. Паустовский проявляет необыкновенное умение, способность созерцать, наблюдать и, воспринимая, понимать незнакомую действительность ре-

ально, а иногда и преувеличенно выпукло. С первых же строк текста на нас обрушивается водопад региональных, этнических названий, прямо и описательно, с авторской характеристикой передающий глубокий их смысл: *табачная республика, душная и маленькая Абхазия, Сухум, Главный хребет, Клухорский перевал, Аджария, Черноморье, встревоженный войной и междоусобицей Кавказ, река Келасура, гора Чернявского, селение Цебельда, Мерхеулы, Самурзакано, вершины Большого Кавказа, Сванетия*. Русский писатель становится прекрасным знатоком национальных традиций, обычаев и нравов, оказывается хорошо осведомлённым в вопросах жизни грузинского, абхазского, аджарского народов вплоть до мелочей быта, обстановки, предметов обихода и т.п. Интересным, живым языком передаёт писатель этническую обстановку кавказских народов с первых своих шагов на этой богом благословенной земле. В тексте находим много слов – названий грузинской обстановки, быта. Причём названия-существительные находим как отдельно, так и в сопровождении эпитетов, сравнений, оборотов: *быт (удивительный); дом (мингрельский на сваях), дом (отмеченный кровной мезтью), (проклятые) дома, береговые приюты (бордингаузы, гостиницы для матросов), подушка (набитая сухумским табаком), сараи (бесчисленные), дворовый лабиринт (извилистый), казарма (маленькая), ниши (с железными дверями), сиденья (маленькие железные), примусы (шипящие)*. Оружие, как обязательный, главный атрибут одежды кавказцев: *оружие (спрятанное под одеждой), маузер (тяжёлый), ружьё (кремневое), пистолет-пушка, обрезы и карабины, кинжалы (старинные, фальшивые)* и т. д.

В «Броске на юг» довольно большое количество слов в переносном употреблении, тропов. Находим эпитеты, метафорические описания, олицетворения, сравнения: *пароходы (недовольные, ревели во мгле простуженными сиренами и тускло блестели мокрыми палубами,.../ ... вызвал у меня чувство жалости, как промокнувший под дождём, дрожащий от непогоды неудачник.../ ...абхазские суеверия, черепа лошадей (от дурного глаза), мольба испуганная, мезть кровная, судилища старцев, любовь кровная, жестокая, беспорядок базарный, черты изобилия, песни застольные, оркестр зурначей, духаны (темноватые, низкие)* и т.п. К. Паустовский перечисляет яркие, колоритные названия духанов, состоящие из слов и словосочетаний с согласованными и несогласованными определениями-эпитетами, а также с формами повелительного наклонения глагола: “Симпатия”, “Сюр-Кура”, “Зелёная скумбрия”, “Завтрак на ходу”, “Царица Тамара”, “Отдых людям”, “Остановись, голубчик”, “Бабуля порецески” (бабуля – местное название рыбы “барабули” или “султанки”;

по-рецески – “*по-гречески*”). Ещё одно очень “смелое” название духана – кабака передаёт писатель: “*Тили пучули*”, что, мягко говоря, означает “*маленькая вошь*”.

В «Броске на юг» много слов, характеризующих кавказский быт, т. наз. экзотическая лексика, которая выполняет в тексте как номинативную, так и стилистическую функцию. Любовь ко всему экзотическому, к путешествиям привела писателя в Грузию. Результат: его языковая личность обогатилась экзотической лексикой, колоритными словами – символами. Это слова – названия грузинской кухни, национальной одежды, предметов быта, игр; обращения вежливые, ласкательные, выражающие душу истинных грузин, а также просторечные, междометные формы, возгласы, названия лиц по роду деятельности, национальности и т.д.: *башлыки, черкески, лезгинка, зурначи, сазандари, муши, кинто, мингрел, шампуры, нарды, тахта, тики (бурдюк), мцвади (шашлык), изабелла (темно-лиловый виноград), хурма, тархун, кинза, сулгуни, чахохбили, харчо, локо (разновидность рыбы), сациви, лаваши, чурек (мчади), маджарка (вместо мачари – молодое “бешеное” вино), чача (грузинская водка), мацони (кавказская простокваша), нефт (вместо нефти – керосин)*. Текст пронизан местной лексикой и содержит синтаксические конструкции, передающие специфику местных интонаций, экспрессивно-эмоциональный пласт речи, отражающий местный колорит: *кацо (Ты мне не веришь, кацо, но клянусь своей дочерью.../ Тысячи лет они резали друг друга, кацо, – и вдруг запрещение!/ Дорогой подарок, кацо!); мравал джамиер (... самый пьяный гость пел отчаянным, пропащим голосом застольную “Мравал джамиер!”); генацвале (Оглянись на меня, генацвале, генацвале, оглянись на меня!); батано (Хорошо, батано!); уй-мэ – горе мне (...девица каждый раз испуганно вскрикивала: “Уй-мэ!”, “Уй-мэ!”)*.

Писать об общественной жизни и быте России после революции К. Паустовскому было не трудно. Но писать о неизвестной до того, далёкой Грузии, Абхазии, Аджарии, не зная языка, было совершенно невероятно. Грузинская земля предстала перед писателем “живой стеной” роскошной растительности, природы. «Что это? – спрашивал себя Паустовский, очарованный райскими красками буйной природы... – Мираж? Остров Таити или райские острова Самоа?» Этот рай назывался Абхазией. О ней он мало знал в то время. Не было ни газетных статей, ни книг (кроме чеховской «Дуэли»), ни одного рассказа о Сухуми. «Для меня все в Абхазии было тогда чужим – и горы, и реки, и растительность, и народ (Паустовский 1967: 227)». Но огромный талант, человеческое и языковое чутьё позволили К. Паустовскому понять и описать экзотическую природу, иноязычную среду, чужой народ, его нравы. И, на первый взгляд, душная и маленькая Абхазия стала составной частью его человеческой, языковой личности. Писатель

научился жить в чужом мире, жить в чужом языке и творить в нём свой мир и свой язык, т.к. языковые личности «взаимно инкорпорируют в себя языковой опыт партнёра ..., пробуждая многообразные и сугубо индивидуальные отклики в своём языковом мире ... (Гаспаров 1996: 115)».

Для большей интенсивности изображения К. Паустовский употребляет в описании глаголы, поэтому его метафоры, возникающие на базе конкретного значения, семантически активны и органичны, вовлекаясь в метафорический процесс олицетворения, делают наглядными и зримыми картины природы. Глагольный компонент метафорических словосочетаний в “Броске на юг” выражает семантику движения, конкретного физического действия: *разрывать* (*Гроза разрывала молниями чёрное небо*); *реветь*, *мчаться*, *ворочать* (*Ревя, мчались по лощинам водопады, ворочая глыбы камней.*); *чернеть*, *свирепеть* (*Чернела и свирепела морская даль.*); *кипеть* (*море кипело*); *гореть* (*Они (косы) горели под солнцем, как золотой песок.*); *взвиваться* (*Листья взвивались, как маленькие змейки.*), *обливать* (*зной обливал*); *двигаться* (*льды двигались*); *собираться*, *двигаться* (*Листья собирались в целые эскадры и двигались очень дружно.*); *кипеть* (*пенистые реки кипели*) и т. д.

Оценочный компонент также неотъемлемая черта текста Паустовского. Оценка проявляется не только эксплицитно («хорошо», «плохо», «недопустимо», «замечательно», т.е. через слова, передающие логическую оценку), но и в характеристиках событий, персонажей, в интонации рассказчика, в авторских отступлениях, монологе: *Философия запихов! / Психопат! / ...не психопат, а негодяй. / Книга стихов под заглавием «Цветы, поэзия, сукина дочь!» / Дотопаете до места пёхом ... / Смотри, не сковырнись в какую-нибудь гадость... / ...слава богу, кончилась эта волынка. / Ты врешь совершенно ненатурально. Но фиг с тобой! / Предупреждаю! Всех! В другой раз как кокну – мокро станет! / Блатная петрушка. / Идиот!*

Использование фразеологизмов другая особенность идеостилия Паустовского и, хотя применение фразеологизмов у него ограничено, однако оправдано смысловой нагрузкой и структурой текста (*Собаке собачья смерть! / Играл на сердечной струне. / Кредит портит отношения. / У каждого своя дорога. / ...молить бога, чтобы наши дороги большие никогда не встречались. / ...вырвать из старой прозы и вставить их в новую прозу. / ...лить слёзы над её печальным прошлым. / ...бросил свою жизнь к ногам этой женщины ... / Весь жил на нерве.*

Таким образом, значимость творчества известных поэтов и писателей, В. Маяковского и К. Паустовского, признана как на национальном, так и на интернациональном уровнях. За каждым их произведением стоит глубоко талантливая языковая личность, владеющая системой языка, анализ ко-

того позволяет с каждым разом глубже понимать и воспринимать личность самого автора, талантливого писателя. Культура и искусство не имеет границ, и, говоря словами Маяковского, произведения гениев «чуть не весь шар земной» обходят и чуть не все жители земного шара делают их достоянием своих чувств, разума и памяти.

ЛИТЕРАТУРА:

Агасов 1939: Агасов Г. *Языковое новаторство Вл. Маяковского*. Литературная учеба, № 2, 1939.

Адеишвили... 2014: Адеишвили И.Е, Каджая Н.Д. *Зарубежные исследователи XXI века о В. Маяковском*. Кутаиси: Издательство Государственного университета А. Церетели, 2014.

Гаспаров 1996: Гаспаров Б. М. *Язык, память, образ*. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Гофман 1936: Гофман В. *О языке Маяковского*. Звезда, № 5, 1936.

Корнилов 1993: Корнилов В. *Литературная газета*. 9 июня, № 23, 1993.

Метченко 1940: Метченко А. *Поэт-новатор*. Альманах «Волжская новь». Куйбышев, кн. 9, 1940.

Микитенко 1940: Микитенко П. *О языковом новаторстве В.В. Маяковского*. Ученые записки Харьковского гос. ун-та им. М. Горького, № 20, 1940.

Наумов 1963: Наумов Е.И. *В.В. Маяковский. Семинарий*. Издание четвертое, переработанное и дополненное. Ленинград: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР. Ленинградское отделение, 1963.

Паустовский 1967: Паустовский К. *Собрание сочинений в восьми томах*. Том первый. Романы и повести. Изд-во «Художественная литература». М., 1967.

Реформатская 1937: Реформатская Н. *Работа Маяковского над циклом стихов «О поэзии»*. Литературная учеба, № 5, 1937.

Степанов 1968: Степанов Ю.С. Цели и средства. В кн.: *Проблемы современной лингвистики*. М., 1968.

ИНТЕРНЕТ – РЕСУРСЫ:

Винокур 2010: Винокур, Г.О. *О языке художественной литературы*. Глава «Анализ». <http://www.kontrolnaja.ru/>. (03.06.2010).

Маяковский 2011: В. Маяковский 03.06.2011: <http://www.prosv.ru>.

ფოლკლორული სიუჟეტები კულტურული გლობალიზაციის კონტექსტში

Folcloric Stories in the Context of Cultural Globalization

ELENE GOGIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Folkloristics in the Process of Cultural Globalization

The study of folklore began with the designation of communities as peasants. The term „folklore“ continued to carry some of the freight of the social attitudes associated with such a class designation. Today folklorists are determined to look to the study as a means of understanding contemporary society in all its variety independent of class notions. Being called “contextualists” was appropriate, as they wished to call attention to factors of the performance situation which entered into the processes by which items of tradition were performed in specific cultural milieu. Rather than a single tradition-bearer carrying lore in his or her head, there seemed to be a number of other factors in the cultural scenes in which performance occurred that needed consideration even as oral transmission was being carried out (the equipment for living carried by the members of the communicating group, archive texts and others).

Key words: Folklore, Comparative Studies, Performance, Structuralism

ელენე გოგიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფოლკლორისტიკა კულტურული გლობალიზაციის პროცესში

ფოლკლორისტიკის ისტორიის ყველა ეტაპზე მკვლევართა ყურადღების ცენტრში მუდმივად იდგა საკითხი ზეპირ სიუჟეტთა საერთაშორისო გავრცელების, მსგავსებისა და კულტურული კონტაქტების შესახებ.

ფოლკლორის მეცნიერული კვლევა კონკრეტულ სოციალურ ფენაზე ფოკუსირებით დაიწყო — სოფლის მოსახლეობაზე. ტერმინი

„ფოლკლორი“ შემდგომშიც ამ სოციალური პოზიციის აღნიშვნით იყო შემოფარგლული. დღესდღეობით ფოლკლორისტიები გადაჭრით ცდილობენ, თანამედროვე საზოგადოება მთელი თავისი მრავალფეროვნების გათვალისწინებით შეისწავლონ და არა რომელიმე კლასზე კონცენტრირებით.

თანამედროვე კვლევებში გამოიკვეთება რამდენიმე მნიშვნელოვანი მეთოდი, რომელთაგან ზოგს ხანგრძლივი ისტორია აქვს, ზოგი — შედარებით ახალია, მაგრამ ყველა მათგანი ფოლკლორის კულტურულ გარემოსთან მიმართების შესწავლას გულისხმობს.

ისტორიულ-კომპარატივისტული ფოლკლორისტიკა

ფოლკლორის შედარებით-ისტორიული მეთოდებით შესწავლა გულისხმობს კულტურული ფორმების განვითარების ისტორიას გარკვეული მოდელების (ყანრი, ფაბულა და სხვ.) ჩარჩოებში. მიუხედავად ფართოდ გაშლილი კვლევებისა, ეს მეთოდი ნაწილობრივ კრიტიკულად არის შეფასებული თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში, კერძოდ, სიუჟეტურ ტიპთა საერთაშორისო კატალოგის ძველი გამოცემის (აარნე-თომპსონი 1961) მიმართ კრიტიკა რამდენიმე მნიშვნელოვან საკითხს მოიცავს:

- კატალოგი მთლიანად კონცენტრირებული იყო მე-19 საუკუნის ზეპირ გადმოცემებზე და ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა ამ გადმოცემების უფრო ძველ ფიქსირებულ ვარიანტებს, ხოლო ლიტერატურულ წყაროებს მეორეულ ნარმონაქმნად მიიჩნევდა.
- საძიებელში შესული იყო უმეტესად ევროპული და დასავლეთ აზიის იმ ქვეყნების ფოლკლორი, რომლებსაც ევროპელები იცნობდნენ. გარდა ამისა, ევროპული მასალა არათანაბრად იყო მოხმობილი; ნაწილობრივ არეული იყო კოდები და უამრავი მონაცემი არ იყო ზუსტი. აღმოსავლეთ და სამხრეთ ევროპის ზეპირსიტყვიერება თითქმის არ იყო გათვალისწინებული კატალოგში. მცირე ეთნიკური ჯგუფების ფოლკლორი არ იყო ან საკმარისად არ იყო აღწერილი (ბასკური, ფრიზული და სხვა).
- კატალოგში მოხმობილი იყო ტრადიციული კრებულები და თითქმის არ იყო გამოყენებული ახალი გამოცემები (უთერი 2004: 7-8).

მიუხედავად ამ მნიშვნელოვანი ნაკლოვანებებისა, არ უნდა დაგვავინწყდეს, რომ ფოლკლორული ნიმუშების დოკუმენტაცია ბევრ ქვეყანაში, ეთნიკურ და ენობრივ რეგიონებში ერთდროულად არ მიმდინარეობდა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ის გარემოებაც, რომ საერთა-

შორისო კატალოგში უმეტეს ნაწილს ევროპული მასალა შეადგენდა. ამიტომ ეს მდგომარეობა იდეოლოგიურ ეთნოცენტრიზმად არ უნდა წარმოვიდგინოთ. ბევრმა ქვეყანამ მხოლოდ ახლა დაიწყო თავისი ფოლკლორის სისტემატიზირებული დამუშავება.

დღესდღეობით ფოლკლორულ სიუჟეტთა საერთაშორისო კატალოგი “The Types of International Folktales” საშუალებას აძლევს ნებისმიერ სამეცნიერო მიმართულებას, ხალხური სიტყვიერება მისთვის შესაბამისი მეთოდით იკვლიოს. გერმანელმა მეცნიერმა ჰანს-იორგ უთერმა განაახლა და წარმოადგინა ხალხური თხრობითი ჟანრების ტიპების სრული აღწერა და კვლევის შედეგები. კატალოგში შესულია როგორც საერთაშორისო სიუჟეტების დიდი რაოდენობა, ასევე ცალკეული მონოგრაფიები თხრობით ჟანრთა ტიპებზე. საძიებელი საგულდაგულოდ შევსებულია და გათვალისწინებულია დღემდე არსებული ყველა მოტივთა თუ ტიპების კატალოგების მონაცემები.

ATU კატალოგში (ამ შემოკლებით შევიდა ის სამეცნიერო მიმოქცევაში) ყოველ სიუჟეტურ ტიპს აქვს ნომერი, სახელწოდება და გადმოცემულია შინაარსი. ეს კონცეფცია თხრობითი ჟანრის ტიპს გაიაზრებს, როგორც “მოხეტიალეს”. ამით აღინიშნება არა როგორც ფიზიკური სიდიდე ანდა წარსულის მკვდარი მასალა, არამედ პირიქით: სიუჟეტური ტიპი განსაზღვრულია თავისი დიდი დინამიკით და ადაპტაციის უნარით — ტიპს შეუძლია სხვა თემატურ და შუალედურ კომპონენტებთან ინტეგრაცია. სიუჟეტის აღწერილობის გარდა საძიებელში მითითებულია გეოგრაფიული გავრცელება: დოკუმენტირებულია მოცემული რეგიონების, ენობრივი და ეთნიკური ჯგუფების სიუჟეტურ ტიპთა და მოტივთა კატალოგები. აქ დასახელებულია ის ახალი კრებულები, რომლებიც ძველი კატალოგის გამოცემის შემდეგ გამოქვეყნდა. ამის გარდა ეს რეგიონალური კატალოგები შეიცავენ მდიდარ ინფორმაციას მოცემული რეგიონების შესახებ.

ამდენად, ფოლკლორულ სიუჟეტთა საერთაშორისო კატალოგი არა მარტო ისტორიულ-კომპარატივისტულად ორიენტირებული ფოლკლორისტიკისათვის არის მნიშვნელოვანი გამოცემა, არამედ ყოველგვარი ხალხური გადმოცემის ფართო მასშტაბით კვლევისათვის, მათ შორის, შესრულების ტრადიციის მკვლევართათვის.

პერფორმანსის კვლევა

კონტექსტისა და შესრულების ტრადიციის კვლევა ფოლკლორისტიკაში მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან აქტიურად წარიმართა (დევი 1992; დორსონი 1972; აბრაჰამსი 1992; გარაყანიძე 2007; გარაყანიძე 2010 და სხვ.). პერფორმანსზე დაკვირვება, ხალხური შემოქმედების ნიმუშის შესწავლა ყოფასთან მჭიდრო კავშირში დღემდე აქტუალურია

ფოლკლორისტიკაში. პერფორმანსი არის კომპლექსური მოქმედება, რომლის მეშვეობითაც მხატვრული ნაწარმოები ერთდროულად გადმოცემულიც არის და აღქმულიც. მოლაპარაკე, მსმენელი და გარემოება ერთმანეთთან გადაჯაჭვულია. პერფორმანსში ერთმანეთს კვეთს საზოგადოებრივი კომუნიკაციის ორივე განშტოება: ის, რაც მოლაპარაკეს მსმენელთან აკავშირებს და ის, რომელიც სიტუაციას და ტრადიციას აერთიანებს.

პერფორმანსი ლოგიკურად ასახავს რამდენიმე კრიტიკულ პუნქტს. ენათმეცნიერი პოლ ზუმტორი ლექსის არსებობის ხუთ ფაზას გამოყოფდა: 1) პროდუქცია, 2) გადმოცემა, 3) მითვისება, 4) შენახვა, 5) განმეორება. მის ნიგნში „ზეპირსიტყვიერების შესავალი“ ლიტერატურული და ზეპირი ტრადიციები პარალელურად არის შესწავლილი. მისი აზრით, ხალხური ნაწარმოების პერფორმანსი შეიცავს მეორე და მესამე ფაზას, იმპროვიზაციის შემთხვევაში — პირველს, მეორეს და მესამეს. ყველა საზოგადოებაში, რომელსაც კი დამწერლობა აქვს, ამ ხუთი ოპერაციიდან ყოველი მათგანი ან ხშირად და სმენით აღწევს სრულყოფას, ან ვიზუალურად დაფიქსირებით (ზუმტორი 1990: 23-25).

პერფორმანსის კვლევა ფოლკლორისტიკაში იმ პრინციპს ეფუძნება, რომ ზეპირსიტყვიერებისა და დამწერლობის სახით ერთმანეთის საპირისპიროდ ცივილიზაციის ორი ტიპი დგას. მეცნიერები, რომლებიც ამ საკითხს სწავლობენ, ცდილობენ, ზეპირი მეტყველებისა და დამწერლობის დიხოტომია მხოლოდ ერთ განზოგადებულ სფეროში აიყვანონ. მათი კონტრასტული ნიშნების თანახმად აღიარებულია, რომ ისინი არა შესადარებელი არამედ დასაპირისპირებელია, ერთ შემთხვევაში მხედველობასთან კავშირში, მეორეში — სმენაზე. ამის გარდა, პრაქტიკაში შესუსტებული ეს საპირისპირო ნიშნები უფრო კატეგორიულ სახეობად რჩებიან, ვიდრე ისტორიულად: ყოველ ეპოქაში ერთმანეთის პარალელურად არსებობენ და მუშაობენ „ზეპირი მეტყველების ადამიანები“ და „დამწერლობის ადამიანები“ (ზუმტორი 1990: 32).

შესრულების ტრადიციის მკვლევარი ფოლკლორისტებისთვის ყველაზე შესაფერისი სახელი „კონტექსტუალისტები“ აღმოჩნდა, რადგან ისინი ყურადღებას აქცევენ პერფორმანსის სიტუაციის ფაქტორებს. ეს ფაქტორები თავისთავად სპეციფიკურ კულტურულ პირობებში მიმდინარე პროცესების ნაწილია, რომლებშიც ზეპირსიტყვიერი ნიმუშები იქმნება. ერთია ტრადიციის მატარებელი, მაგრამ მის გარდა კიდევ უამრავი ფაქტორია კულტურულ გარემოში, სადაც ზეპირსიტყვიერების შესრულების ტრადიცია განსჯას მოითხოვს. ეს ფაქტორები შეადგენენ საკომუნიკაციო ჯგუფის წევრთა ყოველდღიური ცხოვრების აღჭურვილობას, ფაქტორები, რომლებიც ტექსტებში ჯერ კიდევ არ არის აღმოჩენილი.

სტრუქტურალიზმი

ფოლკლორული ტექსტის სტრუქტურული შესწავლა მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში დაიწყო ვლადიმერ პროპმა (პროპი 1984). მისმა „ზღაპრის მორფოლოგიამ“ ფოლკლორისტიკის მთელი მომავალი განსაზღვრა და დღემდე აქტუალურ წიგნს წარმოადგენს ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში. ვ. პროპის ნაშრომი წინ უსწრებდა სტრუქტურალიზმს როგორც სამეცნიერო მიმდინარეობას, მაგრამ 60-იანი წლებიდან სტრუქტურალიზმი ლინგვისტიკის გავლენითაც შეიქრა ფოლკლორისტიკაში. მე-20 საუკუნის 70-იან წლებში ევროპულ და ამერიკულ ფოლკლორისტიკაში განსაკუთრებით პოპულარული იყო „ლინგვისტური მიმართულება“ — სტრუქტურალიზმი, რომლის მიხედვითაც კულტურის ყოველი კომპონენტის ანალიზი ისე ხდება, თითქოს ის ენა იყოს.

სტრუქტურალიზმის მიხედვით ადამიანი მოიაზრებოდა როგორც ენისა და სიმბოლოების მწარმოებელი მანქანა, ხოლო მისი ყოველი მოქმედება — როგორც საკომუნიკაციო სისტემის ნაწილი. კულტურა გამოსახული იყო როგორც ინფორმაციის მატარებელი დინამიკური სისტემა. ინდივიდები თავიანთი ადამიანურობის დემონსტრირებას ახდენდნენ თავისი შესაძლებლობების მეშვეობით. ფოლკლორისტიკამ და ფოლკლორისტმა მცირე ჯგუფმა ამ ისტორიული მომენტისთვის ორიენტაცია შეცვალა მეხსიერების კვლევაზე ზეპირად გადმოცემული ტექსტის ანალიზის მეშვეობით და ფოკუსირება გააკეთა ექსპრესიული ინტერაქტივის ესთეტიკაზე. ტექსტები უნდა შესწავლილიყო კომუნიკაციის ფართო, კულტურულ-სპეციფიკური სისტემის კონტექსტში.

მიუხედავად ტექსტის კვლევაზე ორიენტაციისა, სტრუქტურალიზმი ფოლკლორისტიკაში მჭიდროდ უკავშირდება კულტურულ გარემოს. სოციოლინგვისტურმა მეთოდმა არა მხოლოდ თავისი მომხიბვლელობის გამო შეაღწია ფოლკლორისტიკაში, არამედ იმიტომაც, რომ ის უფრო შეესაბამებოდა რიგ მეცნიერთა პოლიტიკას იმ ისტორიულ პერიოდში. შეერთებულ შტატებში ბევრი მეცნიერი, ვინც ფოლკლორის სფერო აირჩია, კონკრეტული ხალხის ვალდებულებებს იღებდა, იდენტიფიკაციას ახდენდა ხალხთან მარგინალური ან უმცირესობის სტატუსით (დანდესი 1965: 206). ფოლკლორისტიკა მიმართული იყო იმ ჯგუფთა ექსპრესიული სისტემების აღმოჩენისკენ, რომელთაც არ ჰქონდათ პოლიტიკური ძალა, განსაკუთრებით შავკანიანებსა და ლათინო-ამერიკელებს (აბრაჰამსი 1990: 34).

კვლევის ეს სფეროები ფოლკლორისტიკაში — ისტორიულ-შედარებითი მეთოდით მუშაობა, პერფორმანსის კვლევა და სტრუქტურული ტიპოლოგია — ერთმანეთს არ გამოირიცხავენ, არამედ უფრო

ნათელს ხდიან ფოლკლორის შესწავლის მნიშვნელობას კულტურული გლობალიზაციის პროცესში. მიუხედავად იმისა, რომ პერფორმანსის კვლევა ფოლკლორული მასალის აქტუალური მდგომარეობისა და გარემოს შესწავლას გულისხმობს, ეს ძველი მეთოდების გადაფასებას არ ნიშნავს. კონტექსტუალისტები არ ცდილობენ ფოლკლორისტული მეთოდების გადაფასებას, არამედ მათ განახლებას და კრიტიკულ მიდგომას სოციალური, ლიტერატურული და ლინგვისტური ანალიზის ალტერნატიული მოდელებით. კვლევის ცენტრში ექცევა იმ ფორმათა შესწავლა, რომლებიც თანამედროვე კონტექსტებში ჩნდება. ფოლკლორის შედარებით-ისტორიული მეთოდით კვლევის მიზანია, სრულად და დახვეწილად გაიაზროს ის გზები, თუ როგორ მუშაობს ცოდნის ზეპირი კომუნიკაციები ზოგადად და სპეციფიკურ კულტურულ სიტუაციებში. ამ მხრივ კი შესაძლებელია ხალხური შემოქმედების ნიმუშებისა და ჟანრების განვითარების ეტაპების დადგენაც, თუ როგორ მოაღწიეს მათ დღევანდლამდე და კვლავ არსებობენ.

დამონებიანი:

აარნე... 1961: Aarne, A. and Thompson, S. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Second Revision. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

აბრაჰამსი 1992: Abrahams, R. D. *The past in the presence: An overview of folkloristics in the late 20th century*. Folklore Processed. In Honour of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992. Helsinki 1992.

გარაყანიძე, 2008: გარაყანიძე გ. *ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები*. თბ.: „პეტიტი“, 2008.

გარაყანიძე 2007: გარაყანიძე ე. *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბ.: „ინტელექტი“, 2007.

დანდესი 1965: Dundes, A. (editor). *The Study of Folklore*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1965.

დეგი 1992: Degh, L. *What kind of people tell legends?* Folklore Processed. In Honour of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992. Helsinki 1992.

დორსონი 1977: Dorson, R. *Folklore and Folklife*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

ზუმტორი 1990: Zumthor, P. *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1990.

უთერი 2004: Uther, H. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Part 1. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.

პროპი 1984: პროპი ვ. *ზლაპრის მორფოლოგია*. თბ.: „მეცნიერება“, 1984.

ETER INTSKIRVELI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Legend of the Tower of Babel in the Bible and Folklore

The Biblical story of the Tower of Babel, which is considered as the first attempt of globalization, is represented both in the Apocrypha and folklore, where the Biblical text is repeated almost literally. The story is transformed in a Mtiuletian legend of nine brothers who decided to build a tower to be equal to God. The Lord destroyed the tower and killed the brothers. The story of the Tower of Babel is contrasted and compared to the New Testament episode of the descent of the Holy Spirit upon the Apostles, these two stories are coupled as binary episodes.

Key words: The Tower of Babel, Folklore, Transformation, Pentecost.

ეთერ ინსკირველი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ბაბილონის გოდოლის ლეგენდა ბიბლიასა და ფოლკლორში

ბაბილონის გოდოლის ტრაგიკული ისტორია, რომელიც ხალხისთვის მეტად მნიშვნელოვან — ერებისა და ენების წარმოშობის ამბავს მოგვითხრობს, ბიბლიაში ძალზე მოკლედ არის მოცემული (შეს. 11. 1-9); ბიბლია ჩვეულებისამებრ სიტყვაძუნწობს ბაბილონის გოდოლის ამბის გადმოცემისას, რითიც ხუთნიგნეულის განმმართველებისა და, ზოგადად, ბიბლიის მკითხველთათვის არაერთ თავსატეხს აჩენს; შესაბამისად, უამრავი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. ებრაულ ტრადიციაში, ცხადია, განსაკუთრებული წარმატებით, თორას კომენტარები მკვიდრდებოდა; ბიბლიური სიუჟეტის ქართულ ხალხურ ვარიანტებშიც ეპიზოდი რამდენადმე ტრანსფორმირებულად არის მოცემული.

ნაშრომის მიზანია, აჩვენოს, როგორ დამკვიდრდა ქართულ ფოლკლორში ბაბილონის გოდოლის ბიბლიური ეპიზოდი; რა ტრანსფორმაციები განიცადა ფოლკლორიზაციის პროცესში მან; როგორ არის წარმოდგენილი ბაბილონის გოდოლი სხვადასხვა, და განსაკუთრებით ებრაულ ფოლკლორში, რომელიც თორას განმარტებებისა და კომენტარების ზეპირ, ხალხურ ვერსიას წარმოადგენს; ბიბლიის პარალელუ-

რად მისი კომენტარების გახალხურების პროცესში არსებითი მოტივების გამოკვეთა და მათი ანალიზი.

მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ ბიბლიაში გოდლის მაშენებელთა მიზანი ძალზე ლაკონურად, სულ ერთადერთ მიუხლშია მოცემული: „და თქუეს: მოვედით, ვიშენოთ თავსა თვისთათვის ქალაქი და გოდოლი, რომლისა თავი იყოს ვიდრე ცადმდე და ვყოთ თავთა თვისთად სახელი პირველ განთესვისა ჩუენისა პირსა ზედა ყოვლისა ქუეყანისასა“ (შეს. 11.4), ებრაულ ტრადიციაში თვითონ გოდლის შენების გარდა, ყურადღება გამახვილებულია კიდევ რამდენიმე საკითხზე: გაფანტვის შიში, ცაში ასვლის სურვილი, სახელის შექმნის სურვილი. ეს ის საკითხებია, რაზეც ყურადღებას თორას ტექსტის კომენტატორები ამახვილებენ, და რაც მეტ-ნაკლებად ქართულ ფოლკლორშიც იჩენს თავს.

შესაქმის ძველქართული თარგმანის ტექსტში ნათლად იკვეთება ადამიანების მისწრაფება ცისკენ, მაგრამ არ ჩანს ებრაულ აპოკრიფებსა და ბიბლიის კომენტარებში ხაზგასმული მიჯაჭვისა და გაფანტვის საკითხი; პირიქით, იკითხება, რომ ისინი ცამდე აწვდილი გოდლის შენებას გეგმავენ საკუთარი სახელის უკვდავსაყოფად მანამ, ვიდრე გაიფანტებიან დედამიწაზე; ტექსტში ასევე არ ჩანს ღმერთის გაბრაზების ზუსტი მიზეზი; მინიშნებულია მხოლოდ მისი ვარაუდი გოდლის მაშენებელთა მომავალ წინსვლაზე: „და თქუა უფალმან ღმერთმან: აჰა ნათესავი ერთ და ბაგე ერთ ყოველთა. და ამას იწყეს ყოველთა ქმნად და ან არა დააკლდენ მათგან ყოველნი, რაოდენთაცა ინებონ ქმნა“ (შეს. 11, 6). ბიბლიის ტექსტის თანახმად, აღმოსავლეთით, სენაარის/შინყარის უდაბნოში მდგომი გოდოლი უნდა ყოფილიყო გაფანტულთა ვექტორი, დედამიწაზე გაფანტულთა შემკრები. ასე იკითხება საკუთრივ ბიბლიის ტექსტი გვიანდელი კომენტარებისა და ინტერპრეტაციებისგან დამოუკიდებლად. ბიბლიის ტექსტის ლაკონურობა კი მორწმუნე ადამიანებში, ბუნებრივია, სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა სივრცეში, განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ან განსაზღვრებას იძენდა როგორც წერილობით, ისე ზეპირმეტყველებაში. ზეპირ წყაროებში ძირითადად გოდლის მაშენებელთა მოტივებია ახსნილი, აგრეთვე ღმერთის ერთი შეხედვით პარადოქსული და სასტიკი სასჯელიც.

გლობალიზაციის პირველ მცდელობად შეფასებული ბიბლიური ბაბილონის გოდოლის ეპიზოდი კაცობრიობის ისტორიაა და არა ებრაელი ერის ისტორია.* სწორედ ამიტომაც ბაბილონის გოდოლის

* კულტუროლოგიური თვალსაზრისით, ბაბილონის გოდოლის ლეგენდის ძირითადი საკითხები თავის თავში გლობალიზაციისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს მოიცავს: 1. ერთიანი ენა, რაც თანამედროვეობაში ინგლისური ენის საყოველთაოობით ვლინდება (მიუხედავად იმისა, რომ შესაქმის წიგნის ავტორები არ საუბრობენ ამ ენის შესახებ, გვიანდელ წყაროებში ებრაული ენა მიიჩნეოდა საწყის ენად!); 2. ტექნიკისა და ინდუსტრიის განვითარება (ამას მიანიშნებს თვითონ შენების ჩანაფიქრი:

შემდეგ იწყება აბრაამის ეპიზოდი, ანუ იწყება ისრაელის ისტორია: „ერთი ხალხი და ერთი ენა“, ზურაბ კიკნაძის შეფასებით, იყო „ღვთის მადლისმიერი მდგომარეობა“, „რომელსაც შენატროდნენ ძველი ხალხები თავიანთ ანდრეზებში, და რომელსაც კაცობრიობა ღვთისადმი ჭეშმარიტი სამსახურით მაღალ საფეხურზე უნდა აეყვანა, ბოროტების წყაროდ შეიქნა“ (კიკნაძე 2004: 48).

ბაბილონის გოდოლის არქექტიპი სანყის ცოდვაში მდგომარეობს. ადამისა და ევას ღმერთთან გათანაბრების სურვილი — ინდივიდუალურ პლანში — და გოდლის შენებით ადამიანების ცაში ასვლის სურვილი — კოლექტიურ კონტექსტში — იდენტური ფუნქციებია. ერთ შემთხვევაში საკუთარი პიროვნული იდენტობის უქონლობამ („სიჩჩილი“) ადამსა და ევას ღმერთთან გათანაბრების სურვილი ალუძრა, მეორე შემთხვევაში კი ეროვნული იდენტობის (შეგნების) უქონლობამ, აგრეთვე არაკონკურენტულმა გარემომ ადამიანები მიიყვანა აზრამდე — გათანაბრებოდნენ ღმერთს, ანუ ასულიყვნენ ცაში არა სულიერი, არამედ მატერიალური, ფიზიკური გზით. ორივე შემთხვევაში იდენტურია სასჯელიც: ბაბილონის გოდოლის „კოლექტიური ცოდვით დაცემის“ ენების აღრევით დასჯა პიროფლიანი შრომით პურის მოპოვების ანალოგიურ წყევლად მიიჩნევა (ტრუბეცკოი).* როგორც განიდევნა ადამი და ევა სამოთხიდან, ასე უნდა განთესილიყო კაცობრიობა.

გარდა იმისა, რომ სინანულის ნაცვლად ადამიანებმა მოისურვეს, პირდაპირი, ამასთან ყველაზე მარტივი და რადიკალური გზა ეპოვათ ცაში: „აბა, ავიშენოთ ქალაქი და გოდოლი, და ცას მივუწვდინოთ მისი თხემი. აღვმართოთ ნიშანსვეტი, რომ არ გავიფანტოთ დედამიწის ზურგზე“ (დაბ. 11.4), ბაბილონის გოდოლის სიმჭიდროვე და გაფანტვის შიში არღვევდა უფლის ჩანაფიქრს: ადამიანმა უნდა დაფაროს დედამიწა: „აკურთხა ღმერთმა ისინი და უთხრა: ინაყოფიერეთ და იმრავლეთ, აავსეთ დედამიწა, დაეუფლეთ მას“ (დაბ. 1.28). რადგან კაცობრიობა სხვადასხვა ადგილას არ გაჩენილა, ხოლო ადამის მოდგმას უნდა მოეცვა მთელი სამყარო, სამყაროს ათვისების ერთადერთ გზად გაფანტვა რჩებოდა; ბაბილონის გოდოლი კი, ადამიანების ერთ სივრცეში აკუმულირებით, ენინააღმდეგებოდა უფლის ჩანაფიქრს და ქალაქური ცივილი-

* მოდი, მოვზილოთ თიხა და გამოვწვათ. ქვის მაგივრად აგური ჰქონდათ, კირის მაგივრად ფისი“ დაბ. 11.3). ამ აზრით, ბაბილონის გოდოლი ერთგვარი პროგრესის, ცივილიზაციის მეტაფორაც შეიძლება იყოს: „რაც უფრო მაღალია იგი, მით უფრო საშიშია“; 3. ზესახელმწიფოს შექმნის იდეა (ნიმროდის მიერ მტრების დამორჩილების, ყველაზე ბატონობის იდეა); 4. იდეა ყოვლის დაუფლებაზე (კოსმოსური სივრცის დაპყრობის იდეა, ზეცის ძალადობრივი მიტაცება, დაუფლება) და სხვ.

* იხ. ნიკოლაი ტრუბეცკოის სტატიის — „ბაბილონის გოდოლი და ენათა აღრევა“ — ნიგნიდან „ჩინგიზხანის მემკვიდრეობა“ (1925 წ.) თარგმანი ქართულ ენაზე http://gashol.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=49%3A2013-07-12-00-47-41&catid=12%3A2013-07-11-17-31-24&Itemid=59&lang=ka

ზაციის, მკვიდრი ცხოვრების არქეტიპულ სახეს წარმოადგენდა: ადამიანები აშენებენ ციხეს, როგორც ბინადარი ცხოვრების ქვაკუთხედს; აშენებენ, რათა შემჭიდროვდნენ და არ გაიფანტონ, არ გავრცელდნენ. ამიტომ უნდა დაძლეულიყო ის სიმჭიდროვე, რაც გოდლის მშენებლობის არსში იყო ჩადებული. რაკი პირველ თავშივე ღმერთი ადამს მიწის დაუფლების და გაფანტვის კურთხევას აძლევს, სამოთხიდან გამოდევნის მიზეზიც (ცოდვით დაცემა) პირობითი ხდება.

I საუკუნის ებრაელი ისტორიკოსი იოსებ ფლავიოსი თავის „იუდაურ სიძველენში“ ბაბილონის გოდლის ამბის აღწერისას, თორას განმარტებებსა და ზეპირ გადმოცემებს ეყრდნობა, საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ წარღვნის შემდეგ ადამიანებს დაბლობი ადგილების შიში ჰქონდათ და მთის მწვერვალებისკენ მიილტვოდნენ, ღმერთი კი მათ მოუწოდებდა, ჩამოსულიყვნენ ბარად და გაფანტულიყვნენ დედამიწაზე, რადგან მომრავლებულ კაცობრიობას მეტი მიწის დამუშავების საშუალება ჰქონოდა და სიმჭიდროვეში ცხოვრებით ჩხუბი არ მოსვლოდათ ერთმანეთში (ფლავიოსი I, IV, 1). იოსებ ფლავიოსი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას გოდლის მაშენებელთა გაკადნიერება-გამპარტავნებაზე იმის აღნიშვნით, რომ ადამიანებში რწმენის დაკარგვასთან ერთად თანდათან ყალიბდებოდა აზრი, რომ ყველაფერს, რასაც ისინი ფლობდნენ საკუთრივ მათი დამსახურება იყო და არა უფლისმიერი წყალობა. ამასთან ერთად, უფლის მოწოდება გაფანტვის შესახებ აღიქვეს როგორც ჩანაფიქრი, რომ დანაწევრებულ ხალხს ადვილად გამკლავებოდა ღმერთი.

ებრაულ ტრადიციაში, ისევე როგორც ფლავიოსთან, ბაბილონის გოდლის მშენებლობა სახელგანთქმულ მონადირესა და მეფეს — ნიმროდს/ნებროტს (ქამის შვილიშვილი) და მის თანამედროვე რამდენიმე მეთაურს უკავშირდება. მიდრამებში აღწერილია სისასტიკე, რითაც ნიმროდი გამოირჩეოდა: ის იყო ყველაზე ბოროტმოქმედი ადამიანი წარღვნის შემდეგ; დგამდა კერპებს ხეებზე და ადამიანებს მათ თავყვანისცემას აიძულებდა: „მე შურს ვიძიებ მასზე (ღმერთზე) ჩემი წინაპრების დაღუპვის გამო. და თუკი ის კვლავ მოავლენს წარღვნას, ჩემი კოშკი არარატზე მაღლა იქნება და გადამარჩენს“ (Sepher Hayashar 22-31; Tanhuma Moah 18,19 – გრეცისი: &22). ფლავიოსის ცნობით, ნიმროდი არწმუნებდა ხალხს, რომ თუკი ისინი ნიმროდის უზენაესობას აღიარებდნენ, დაიცავდა მათ წარღვნისგან და ღმერთისგანაც კი (ფლავიოსი I, IV, 2).

ბიბლიური ეპიზოდის ერთ ქართულ ფოლკლორულ ვარიანტშიც ადამიანები კოშკს წარღვნისაგან თავის დასაცავად აგებენ;* ბელადის

* ვარიანტი უპასპორტოა, არ ახლავს ჩამწერისა და მთქმელის ვინაობა, არც გეოგრაფიული და კალენდარული მონაცემები; ინახება მოსწავლე ახალგაზრდობის სასახლის ფოლკლორის არქივში.

სახელი, ცხადია, ქართულში არ გვხვდება: „წინათ ადამიანებს ერთი ენა ჰქონდათ. მათ ღმერთი არ სწამდათ. ამბობდნენ: ისეთ კოშკს ავაშენებთ, რომ ცას სწვდებოდეს, როცა წარღვნა იქნება, იქ ავალთო. ორჯერ ააშენენ, ორჯერვე დაინგრა. მაშინ ღმერთმა გააჩინა სხვადასხვა ენები, ხოლო ერთ კაცს, რომელსაც ღმერთი სწამდა, უთხრა: მალე წარღვნა დაიწყება, შენ გააკეთე კიდობანი, ჩასვი შიგ შენი ცოლ-შვილი, ცხოველები, ფრინველები და კარები დახურეო. მართლაც ასე მოიქცა. 40 დღე ატარა წყალმა კიდობანი, 41-ე დღეს არარატის მთაზე აიტანა. ამოვიდნენ ყველანი კიდობანიდან და ცხოვრება ახლიდან დაიწყეს“.*

გარდა იმისა, რომ ამ შემთხვევაში ფოლკლორისთვის დამახასიათებელ ნაქრონიზმთან გვაქვს საქმე (ბიბლიაში ბაბილონის გოდოლი მოსდევს წარღვნის ეპიზოდს), მოხმობილ ვარიანტიც ადამიანები კოშკს წარღვნისგან დასაცავად აშენებენ, რაც გარკვეულწილად კავშირშია აგადაში შემონახულ წარმოდგენასთან, რომ ყოველ 1656 წელიწადში სამყაროში ზეციური ბურჯი ირყევა (სამყაროს შექმნიდან წარღვნამდე ითვლება 1656 წელი და ამდენივე ნიმროდის გამეფებამდე. წარღვნა ითვლებოდა პერიოდულ მოვლენად სწორედ 1656-ე წელიწადს): „მოდით, გავაკეთოთ ზეცის საყრდენი სამყაროს ოთხივე მხარეს. ხოლო ღმერთის შესახებ ამბობდნენ: რა უფლებით აირჩია თავის სამყოფელად ზეციური სიმაღლე, ჩვენ კი მიწაზე დაგვტოვა? წავიდეთ, ავაშენოთ კოშკი და მის თავზე დავდგათ კერპი, ცისკენ გაშვერილი ხმლით, თითქოს ღმერთს ბრძოლაში ინვევს“ (აგადა: 22).

აგადა აღწერს განსაკუთრებულ სისასტიკეს გოდლის შენების პროცესში: საკმარისი იყო, ერთი აგური დავარდნოდა რომელიმე მშენებელს, ყველა წუხდა, მაშინ, როცა არავინ განიცდიდა თვითონ გოდლის მაშენებელთა დაღუპვას. ისინი ტყორცნიდნენ ისრებს ცაში, რომლებსაც უფლის ანგელოზები სისხლში ამოავლებდნენ და უკან აბრუნებდნენ, გოდლის მაშენებლები კი ხარობდნენ, რომ ზეცის ყველა მკვიდრი ამოხოცეს (რაბი ელიეზერის მონათხრობი)**. ადამიანები ისეთი მონდომებით შრომობდნენ, რომ ქალი, რომელიც აგურს ამზადებდა, არ

* ბაბილონის გოდოლის ამბავი ნოეს კიდობნის ეპიზოდთან არის შერეული კიდევ ერთ ფოლკლორულ ჩანაწერში. ენათა წარმოშობა კიდობანში ხდება: „ახლა, აი ხალხი კი გაჩნდა მარა ენა არ აქვენ. აშენენ კიდობანა, აშენებენ და არ იციან, რას აშენებენ. ააშენეს და დეინგრა კიდობანა. ე, მაშინ, როცა კიდობანა დეინგრა, ყველამ სხვადასხვა ენაზე თქვა მისი გასაჭირი. თურმე ღმერთს ამ კიდობანში ცხრა რჯულის ენა და ცხრა რჯული ჩეიდევა რო დეინგრა, ყველამ სხვადასხვა ენაზე ეიდევა ენა და დეინყო ლაპარაკი (თსუფა 16466, ჩოხატაური, სოფ. ნაბეღლავი, 1973).

** შემონახულია სხვა, უფრო ეფექტური ვარიანტიც, რომელიც ნიმროდის კანდიერებას და პატივმოყვარეობას აღნიშნავს: „ამბობენ, რომ ნიმროდმა ააშენა ციხესიმაგრე მრგვალ მთაზე, დადგა იქ კედარის/ფიჭვის ტახტი, მასზე რკინის ტახტი და მასზე სპილენძის ტახტი. ყველაზე ბოლოს დადგა ოქროს ტახტი, რომელიც იდგა ვერცხლის ტახტზე. ამ პირამიდის ბოლოს ნიმროდმა მოათავსა უზარმაზარი მარგალიტი, იჯდა მასზე და საყოველთაო აღიარებას იღებდა“.

წყვეტდა თავის სამუშაოს მშობიარობის დროსაც კი; ჩვილს შობისთანავე ქსოვილში ახვევდა და სხეულზე იკრავდა, თვითონ დედა კი, თითქოს არაფერიო, აგრძელებდა თავის სამუშაოს (ბარუქი: 3)*.

აგადაში ნათლად ჩანს ქალაქისა და ცამდე აწვენილი კოშკის აშენების მოტივაცია: „ავაშენოთ აქამდე არარსებული სიმაღლის ქალაქი გამაგრებული კოშკით, ეს ჩვენი ძალების ერთ ადგილას მობილიზების საშუალებას მოგვცემს, ჩვენს სახელს განადიდებს მთელ დედამიწაზე და ყველა მოქიშპის დამორჩილების საშუალებას მოგვცემს“ (აგადა: 22). განსხვავებულადაა მოტივირებული გოდლის შენება ქართულ ხალხურ ვარიანტში. საარქივო ჩანანერში — „ოცნება ცის თაღის დაპყრობაზე“ — ვკითხულობთ: „ხალხის სურვილი იყო, ცაში ღმერთთან ასულიყო და გაეგო ციური მნათობების ამბავი. აშენეს და აშენეს ციხე. იმ სიმაღლეზე ავიდნენ, რომ ვირი კოკრით უკან დაბრუნებულა, ე.ი. თერთმეტი თვის სავალზე ასულან.“** ქვასა და სილას ვირით ეზიდებოდნენ. დიდ სიმაღლეზე რომ ავიდნენ, ციხე დანგრეულა. ხალხს უთქვამს: ღმერთმა იწყინა მის ტერიტორიაზე ასვლა და ციხე თავს დაგვანგრიაო“ (მასფა, ცაგერის რაიონი, სოფ ოყურეში, 1976). ჩანანერში ენათა აღრევის ფაქტორი საერთოდ არ ფიქსირდება და მთავარი აქცენტი ღმერთთან ფიზიკურ მიახლოებაზე, ღმერთის ტერიტორიის დაკავებაზეა გადატანილი.

ციური მნათობებით დაინტერესების საკითხი სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორში სხვადასხვაგვარად არის წარმოდგენილი. თავის ცნობილ ნიგნში „ფოლკლორი ძველ ალთქმაში“ ბაბილონის გოდოლზე საუბრისას ჯეიმს ჯორჯ ფრეზერს მრავალი პარალელური მაგალითი მოჰყავს სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორიდან: აღმოსავლეთ აფრიკის მკულვეს ტომის მცხოვრებლებმა გადანყვიტეს, აშენებინათ მაღალი სვეტი და ასულიყვნენ მთვარეზე.*** როდესაც პირველი მცდელობა კრახით დასრულდა, მეორედ დაიწყეს შენება... მრავალი ხალხი დაიხოცა მშენებლობისას და გადაიფიქრეს მთვარეზე ასვლა (ფრეზერი: 176).****

* „ბარუქის გამოცხადება“ — აპოკრიფული ნიგნი, სადაც აღწერილია ბარუქის მოგზაურობა ცაში. ის დაინახავს უდაბნოს, სადაც არიან ადამიანები, რომლებიც ძალებს ჰგავდნენ და ფეხები ირმის ჰქონდათ. როდესაც ბარუქმა ჰკითხა მათ, თუ ვინ იყვნენ ეს ადამიანები, ანგელოზმა უპასუხა, რომ ესენი იყვნენ ღმერთსაწინააღმდეგო გოდლის მაშენებელთა მოთავეები, რომლებიც ღმერთმა დააბრმავა, რადგან მათ მოისურვეს, გაეზურდათ ზეცა და ენახათ, რისგან იყო ის დამზადებული, თიხისგან, სპილენძისგან თუ რკინისგან.

** ქართულ ნარატივში გამახვილებულია ყურადღება თერთმეტ თვეზე, რაც საჭირო იყო კოშკის მწვერვალზე ასასვლელად. ებრაულ აგადაში ერთი წელია ნახსენები (აგადა: 22).

*** აფრიკის ბამბალანგელთა (მდ. კონგოსთან მცხოვრები ტომი) გადმოცემა ვანგოს (მეზობელი ტომი) ტომის შესახებ, როცა ისინი დაინტერესდნენ, გაეგოთ, რას წარმოადგენდა მთვარე. გადმოცემა ბაბილონის გოდოლის ანალოგიურია, რადგან მათ მიერ აშენებული კოშკი დაინგრა (ფრეზერი: 176);

**** მზისჩასვლა-ამოსვლისნახვისინტერესთანარისდაკავშირებულიერთიმექსიკური გადმოცემა, რომელიც კონკრეტულად ქალაქ ჩოლულში მდებარე გიგანტური

ფოლკლორისგან განსხვავებით, როგორც ბიბლიაში, ისე აგადაში არაფერია ნათქვამი გოდლის დანგრევაზე, არამედ მხოლოდ მისი მშენებლობის შეწყვეტაზეა საუბარი*: „ღმერთმა ისე აღურია მათი ენა, რომ ერთმანეთის არ ესმოდათ: ერთი ეტყვის მეორეს — „მომიტანე წყალი“, ის კი სილას აწვდის; „მომანოდე ცული“ — აწვდიან ნიჩაბს. გული მოსდოდათ და ერთმანეთს თავს უპოზდნენ“ (აგადა: 22). მიუხედავად ამისა, თორას განმარტებებში, როგორცაა სანჰედრინის ტრაქტატი და სეფერ ჰაიაშარი, საუბარია კოშკის ერთი მესამედის ზეციური ცეცხლით განადგურებაზე და მეორე მესამედის მიწის მიერ შთანთქმაზე. მხოლოდ ერთი მესამედი შემორჩა მიწაზე (Sepher Hayashar 22-31; Sanhedrin 109; PRE, ch.24 – გრევისი: &22). ამ შემორჩენილ ნაწილს მეცნიერები სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ნაგებობას უკავშირებდნენ**. გოდლის სახელწოდებად აღებული „ბაბილონი“ აქადურ ენაზე „ბა-ბილ“ ან „ბაბ-ილუ“ „ღვთის კარს“ ნიშნავს, რომელიც, ზ. კიკნაძის აზრით, საერთოკაცობრიულ ხანაში არ უნდა არსებულებოდა (კიკნაძე 2004: 49). თორას ტექსტი და ებრაული ტრადიცია კი ამ ტოპონიმს უკავშირებს ებრაულ ზმნას „ბაბელ“ (არამეულად „ბაბელ“), რაც აღრევას ნიშნავს.

პირამიდის მშენებლობას უკავშირდება. ფრეზერი აღწერს ამ პირამიდის სიდადეს და მოჰყავს მასთან დაკავშირებული გადმოცემა: ადამიანებმა გადაწყვიტეს, ენახათ მზის ჩასვლა-ამოსვლა, იარეს და მიადგნენ ზღვას; გადაწყვიტეს, აეშენებინათ უზარმაზარი კოშკი, რომელიც ცას მიაღწევდა. მასალის ძიებაში მათ იპოვეს თიხა და ფისი და მშენებლობა სწრაფად წარიმართა. ცის მცხოვრებლებს არ მოეწონათ მზის ამოსვლით აღფრთოვანებული დედამიწელების ახირება და გადაწყვიტეს, ჩაეხშოთ მათი ალტკინება, რათა ხორციელი არსებები არ აღრეოდნენ ზეცის მცხოვრებთ“ (ფრეზერი: 177-178).

* კოშკის დანგრევას ვხვდებით მხოლოდ სლავურ აპოკრიფში „იუბილეთა წიგნი“, რომელიც ენოქს მიეწერება: ბაბილონის გოდლის მშენებლების მიზანია, გოდლის საშუალებით ააღწიონ ცაში, ღმერთი კი ენების აღრევასთან ერთად, მოუვლენს ძლიერ ქარს, რითიც ანადგურებს 43 წლის განმავლობაში აშენებულ კოშკს (იუბილეთა წიგნი, X) _ Книга Юбилеев: Введ. и рус. пер. проф. прот. А. Смирнова: 2-й вып. апокрифов Ветхого Завета. — Казань, 1895. - <http://fb2.booksqid.com/content/D5/-kniga-yubileev/6.html>

** „ქალაქ ბაბილონში ორი უძველესი ციხის ნანგრევია: ერთი თვითონ ქალაქში „ბაბელს“ და მეორე 15 კილომეტრის მოშორებით „ბირს-ნიმრუდი“. საკამათია, კონკრეტულად, რომელი წარმოადგენდა „ბაბილონის გოდლოს“ (ფრეზერი: 173-174). ძველი ბაბილონი მდინარე ეფრატის სანაპიროზე მდებარეობდა, სადაც ახლა ერაყის პატარა სოფელი ბაბილი მდებარეობს. საუკუნეთა განმავლობაში მოსახლეობა ციხის ნანგრევების აგურებს საყოფაცხოვრებო დანიშნულებით იყენებდა, ისე რომ იქახლა მხოლოდ ღრმა, კვადრატული ფორმის ზომით 61/61 მეტრი თხრილი მდებარეობს. უფრო ეფექტურად გამოიყურება ბორსიპის ციხე „ბირს-ნიმრუდი“, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში მიიჩნეოდა სწორედ ბაბილონის გოდლად. მთავარი ისაა, რომ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი თიხის ფირფიტების წარწერების თანახმად, ბაბილონის ტერიტორიაზე ან მის ახლო შემოგარენში მართლაც არსებობდა რაღაც საკრალური შენობა, რომელიც ძვ. წ. აღმ. მე-7 საუკუნეში დაინგრა, ე.ი. ბევრად ადრე (1000 წელი) ვიდრე ბიბლიის ტექსტი შექმნებოდა (დანილოვას სტატია).

ორაზროვნად არის მოცემული ცნობები ბაბილონის გოდოლის შესახებ აპოკრიფში „განძთა ქვაბი“: „ხოლო დღეთა ებერისთა, რაჟამს აღაშენეს გოდოლი ბაბილონს, მუნ შეირინეს ენანი და განიბნინეს ყოველნი პირსა ქუეყანისასა. და ენოდა ადგილსა მას ამისთვის ბაბილონი“*. ტექსტის თანახმად, ამ ადგილს ბაბილონი ეწოდა იმისთვის, რომ იქ აღირია ენები და იქედან გაიფანტა მთელ დედამიწაზე. ამ აზრით, სახელწოდება — ბაბილონის ებრაულ ზმნასთან დაკავშირება უფრო სანდო და პირველადი ჩანს, ვიდრე მისი აქადური ეტიმოლოგია.

მე-4 საუკუნის ქრისტიანი მოღვაწე იოანე ოქროპირის აზრით, „ბაბილონის გოდოლი არის სიმბოლო ადამიანთა ურჩობისა — დარჩნენ ღმერთის მიერ დადგენილ საზღვრებში. მათ მოინდომეს ღმერთად გახდომა, საკუთარი თავის გაღმერთება“; ამ აზრით, შინყარის ველზე აგებული გოდლის როგორც „აღრევის გოდლის“ სიმბოლური სახე უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი შესაბამისი კონკრეტული ნანგრევების ძიება. ამიტომაცაა, რომ ქართულ ფოლკლორში არსად არ ფიქსირდება საკუთარი სახელი ბაბილონი და მხოლოდ ციხის ან კოშკის მშენებლობაზეა საუბარი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ბაბილონის გოდოლის მითით გადმოცემული ყველა მოტივი: ენათა აღრევა, გაბუდაყება თუ ცად მიწოდომის სურვილი — ფოლკლორმა შემოინახა მისთვის დამახასიათებელი ტრანსფორმირებული სახით.

ბაბილონის გოდოლთან დაკავშირებული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მითოლოგემა ღმერთთან გათანაბრებაში მდგომარეობს, მასთან არა სინანულით, არამედ გამოკვეთილი ინდივიდუალიზმითა და კადნიერებით დაახლოებაში. სწორედ ბაბილონის გოდოლის გამოძახილი უნდა იყოს ადამიანური ჰიბრისის გამომხატველი ორი მთიულური ანდრეზი, რომლებიც ზურაბ კიკნაძეს მოჰყავს თავის წიგნში: ცხრა ძმა ჯაუნართ სასჯელი: „იქ ჯაუნართ უცხოვრიათ, ცხრა ძმათ. დაუნყიათ ციხის შენება, საღმთოს უნდა ავუსწორდეთო. „ერთი შემოვლალა გვაკლიაო!“ — დაუძახნია ერთ-ერთს. საღმთოს მეხი დაუკრია, დაუნგრევიც ციხეც და ის ძმებიც ამოუხოცია, იმათთან რვა რძალი. მეცხრე რძალი აქა ყოფილა ჩამოსული, ლაკათხევს. ეგ ამბავი რო მამხდარა, ამ წყაროსთან მისულა და მანდ გასჩენია ბალღი. დაურქმევია წყარუა. იმაზე მოდიან ეს წყარუაშვილები (კიკნაძე 2009: 265). ცხადია, ანდრეზი, რომელიც ღმერთთან გათანაბრება-გასწორების მსურველი ცხრა

* ქართულ ენაზე შემორჩენილ აპოკრიფი „განძთა ქვაბი“, რომელიც სხვადასხვა აპოკრიფისა და ბიბლიის სხვა ეპიზოდების კომენტარისა და ლეგენდის (როგორც ძველი, ასევე ახალი აღთქმიდან) კომპილაციას წარმოადგენს, შექმნილია სირიულ ენაზე, თარგმნილია არაბულ, ეთიოპურ, კოპტურ და ქართულ ენებზე. ავტორად მოიხსენიება ეფრემ ასური, მაგრამ მეცნიერები ამას არ აღიარებენ. მთარგმნელად ლეონტი მროველი ითვლება („განძთა ქვაბი“, — ძველი ქართული აპოკრიფული ლიტერატურის ძეგლები 2, ტექსტი მოამზადა ც. ქურციციძემ, თბილისი, 2007)

ძმის ამბავს მოგვითხრობს, ბაბილონის გოდოლის ტრანსფორმირებულ ვარიანტს წარმოადგენს; მასში ორი საკვანძო საკითხი — ციხის მშენებლობა და საღმთოსთან გასწორება არის შემორჩენილი. სასჯელიც, როგორც აუცილებელი საპასუხო რეაქცია ღმერთისგან, ანალოგიურია გაამპარტავნებულთა მიმართ სასჯელისა.

შედარებით ვრცელია თხრობა მთიულურ „გვიდაქეს ტრაგედიაში“,* სადაც ასევე საღმთოსთან გათანაბრების მსურველი ძმები ციხეს აშენებენ, ხატი მათ განურისხდება და ყველას ამოხოცავს. თუმცა, არაფერია ნათქვამი ციხის დაშლა-განადგურებაზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ბაბილონის გოდოლის ამბავი გაბუდაყების, ღმერთთან თანასწორობის, შემჭიდროება-გაფანტვის საკითხებსაც მოიცავს, ცენტრალური მითოლოგემა მაინც ენების და შესაბამისად, ერების წარმოშობასთან არის დაკავშირებული. „თქვა უფალმა: აჰა, ერთი ხალხია ეს და ერთი ენა აქვს ყველას; რაკი ეს საქმე წამოუწყიათ, ამიერიდან დაუბრკოლებლივ გააკეთებენ ყველაფერს, რასაც კი განიზრახავენ. აბა, ჩავალ და ენას ავურევ მათ, რომ ვერაფერი გააგებინონ ერთმანეთს“ (დაბ. 11.6-7).

ერთიანი ენა, უპირველეს ყოვლისა, ერთიან აზროვნებას გულისხმობდა, რადგან ენა აზროვნებასთან ერთად წარმოიშვა და არ არსებობს ენა აზროვნების გარეშე. ენის ფუნქცია აზრის ზიდვა და გამოხატვაა. არც აზროვნება არსებობს ენის გარეშე. შესაქმის ნივინ მოგვითხრობს კაცობრიობაზე, რომელიც ენობრივად და კულტურულად, მსოფლმხედველობრივად აბსოლუტურად ერთგვარია, ყოველგვარ ინდივიდუალობასა და ეროვნულ ნიშანს მოკლებული და ამავედროულად (თუ ამიტომაც!) საკმაოდ ცალმხრივი, რელიგიურობისგან დაცლილი, რაც განუზომელი თვითკმაყოფილებისა და ამპარტავნების შედეგია. ამგვარი კულტურა (ე.ი. დაუნანვერებელი, ერთგვაროვანი, გაერთმინიშვნელოვანებული) სათნო არ უჩნდა უფალს და ენების აღრევა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანებს შორის აზროვნების და მსოფლმხედვის აღრევით განსაზღვრა.

* № 302. გვიდაქეს ტრაგედია: სოფელ გვიდაქეში უცხოვრიათ ბერებს, იქ ჰქონდის ეკლესია. იქ არის რაღაცა დაუფვლილიო ბერების მიერ. ჩვენ წინაპარს ეთხარა ორმო და რაღაცამ დაინკრიალა და გული აუვიდის. „უნჯია რაღაცა, მკითხავი ეუბნება, ის ადგილი უნდა აწმინდოთ“. როდესაც ნიკალაი შემოვიდენ, შამაიყვანეს ღორები, ესე იტყოდაკე პაპაჩემი. ამ უწმინდურების შემოსვლა ვერ აიტანეს ბერებმა და იქ წვერზე დასახლდენ. ააგეს ეკლესია ბუა. ბუაობა დღესასწაული მოდისკე ელიაობის მეორე კვირას. მეგრე ბერები განყვეტილან. სოფელ გვიდაქეში უკვე მესამე თაობაა. ორი თაობა გასწყვიტა გადამდებმა სისნეულემ. ბერები ხო ამოსწყდენ, მეგრე განჩნდა ხალხი. მეორე თაობა ყოფილა ცხრა ძმა და უცხოვრიათ ძალიან მდიდრად. გადაუნყვეტიათ აუშენებინათ დიდი ციხე. ჰყოლიათ ბევრი საქონელი. როცა დიდი ციხე აუშენებიათ, დაუძახიათ: „ენლა კი დაგისწორდით, საღმთოო!“ ტემათამი ხატი გაურისხდა, გასწყვიტა ძმები, გაუნყვიტა ქალ-რძალი. დარჩა მხოლოთ ორი დანი. მარტონი მწყემსავდენ ცხორს, რო დაიხოცებოდენ და, ნადირს რო არ შეეჭამა, ხეზე ავიდენ და ორთავე იქ მოკვდა“ (კიკნაძე 2009: 264-265).

გოდლის მშენებლები სასჯელის საშუალებით გაიფანტნენ; წარმოიშვა სხვადასხვა ხალხი და მიუხედავად იმისა, რომ ერების წარმოშობა უფლის სასჯელს უკავშირდება, ენების აღრევა, ფაქტობრივად, კულტურული ინდივიდუალობის მინიჭებას ნიშნავს. ამას თავისი დადებითი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ერებმა მიიღეს თავიანთი საკუთარი მსოფლხედვა (აზროვნება), საკუთარი ინდივიდუალური მსოფლალქმის საშუალება (ენა), დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი სამყარო (კულტურა), სინამდვილეში კი მიიღეს ინსპირაცია, ეროვნული შეგნება, რომ ყოველმა ერმა იგრძნოს თავისი უნიკალურობა, რომელიც სხვა ერის უნიკალურობას უნდა შეენაცვლოს. ყველას თანაბარი მოცემულობა მიეცა — ყველა თანაბარია. ენების აღრევა, ბუნებრივია, ერთ დღეს არ მომხდარა. თავდაპირველად დაიწყებოდა გაუცხოება, რაც თანდათან გადაიზრდებოდა მტრობაში უპირატესობის მოსაპოვებლად.

პარადოქსი ისაა, რომ ამ მეტისმეტი ინდივიდუალიზმის გამოვლინების საპასუხოდ ადამიანები სწორედ ინდივიდუალობის მინიჭებით ისჯებიან. ესაა სასჯელიცა და დალოცვაც თანადროულად: სასჯელია და მტკივნეულიც, როდესაც გამოიყოფი საერთო შერწყმულობისგან, და ამავდროულად ესაა ნყალობაც, რადგან იწყებ ინდივიდუალურ განვითარებას. ბიბლიაში ადამიანის სულიერი მოთხოვნილება — ცაში ასვლა — გოდლის შენებით გამოიხატა. გოდოლი ცისა და მიწის კავშირი უნდა ყოფილიყო.* გაფანტა ღმერთმა, რათა ყოველ ერს დამოუკიდებლად ეშენებინა საკუთარი „გოდოლი“.

ბიბლიური სიუჟეტების ფოლკლორიზაციაზე საუბრისას უნდა გავითვალისწინოთ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი: ბიბლია საქართველოში ქრისტიანობის სახელით ვრცელდებოდა და არა იუდაიზმის. ამიტომ გასაკვირიც არ არის, რომ ორიოდე ხევსურული ჩანანერი ბაბილონის გოდოლის ისტორიაში ქრისტესთან მიახლოებაზე ამახვილებს ყურადღებას: „წინავე მთელ ხალხს ერთად უცხოვრავ, ენაიც ერთ ხქონივ. მემრ რო დამრავლებულან, უთქომ, რო ციხე ავაგათავ ცაშიამდივ. დაუნყავ ციხის გებაი დ' ხედავს ქრისტე, რო აგებენ, აგებენა და უახლოვდებიან. მაშინ შაუთვალავ — სხვადასხვა ენა მიეცესავ; ერცხვის (ერთმანეთის) ნაუბარ ველარ გაუგავ. ნაციაც მაშინ გაჩენილ სხვადასხვა“ (თსუფა: 23814); „რაც ხორციელ ხალხნი, ერთად ყოფილან. უთქომ: ციხე უნდა ავიყვანათავ ცამდეავ... ხელით უწვდავ ქვა ერცხვისა (ერთმანეთისთვის). ატყობს ქრისტე, რო უახლოვდებიან. ენა აურივ. ზოგ თათარ იქნ, ზოგ ქართველი, ზოგ რუსი. ველარა გააგონეს ერცხვას, ეს მამიტანევ, ესივ და დეეშალ ნაგებ ციხე...“ (თსუფა: 23774).

* ბაბილონის გოდოლს ხშირად აიგივებენ ზიკურატებთან. თვითონ სიტყვა ზიკურატი ცისა და ხმელეთის გამაერთიანებელ ხელნაკეთ (ხელოვნურ) წმინდა მთას აღნიშნავს.

ეს ანაქრონიზმი შემთხვევითი არ უნდა იყოს, პირიქით, ბუნებრივიც არის ფოლკლორისთვის, მით უმეტეს, რომ ძველი აღთქმის ამ სასაზღვრო (საკაცობრიოსა და ეროვნულს შორის) საკითხს თავისი ბინარული მენყვილე აქვს ახალ აღთქმაში სულთმოფენობის სახით. აღდგომიდან 50-ე დღეს ქრისტეს მიერ მოციქულებისთვის სხვადასხვა უცხო ენაზე აზროვნებისა და ლაპარაკის უნარის მინიჭებით დაიძლია ბაბილონური ენათა აღრევა: „იმ დროს ენები ავ საქმეთა განსაქარვებლად გაიყო; ახლა კი კვლავ ნაბოძებმა ენებმა ჭეშმარიტების საქმეები დაადასტურეს და აღასრულეს; იქ იმ ბოროტ საქმეთა გასაცამტვერებლად წაერთვათ, აქ კი ღვთის კეთილი ნების საქადაგებლად კვლავ მიენიჭათ (იოანე მთავარეპისკოპოსი — სულთმოფენობა: 268). წმინდა ეპისკოპოსი სებერიანე გაბალონელი კი ამ ორ მოვლენას სამყაროს დანაწევრება-გამთლიანებად აფასებს: „როდესაც ადამიანებმა განიზრახეს, მაღალი გოდოლი აეშენებინათ, რომელიც ცამდე უნდა მიწვეწულიყო, უფალმა ენები დანაწევრა, რათა მათი ერთობა დაერღვია, ახლა კი იმისთვის აურია ენები, რომ გაეერთიანებინა სამყარო, რომელიც საცდურის გამრავლებით გაიყო“ (სულთმოფენობა: 322).

ქრისტიანი მამა ათანასე ალექსანდრიელი (მე-4 საუკუნე), ისევე როგორც სხვა ქრისტიანი მამები, ამ მოვლენაზე საუბრისას არც კი ახსენებს ბაბილონს, რადგან უპირატესად ენათა აღრევის მოვლენა მიანიხსნის და არა მისი სახელწოდება: „პირველად იყო ერთი ენა, ერთი ხმა და გოდლის მაშენებელთა კადნიერება; უფალმა გაყო და შეურია ენები, რათა ზეცის წინააღმდეგ ბრძოლა განექარვებინა. და აღიძვროდნენ მრავალნი ენანი, ხმით ეკვეთებოდნენ ჰაერს და არ იყო იმედის მომცემი ერთი შესმენა, რადგან ენების გაყოფისთანავე მათი გონებაც გაიყო. ენები დაიშალა და ხელები შეეკრათ“ (სულთმოფენობა: 316).

ქრისტიანობამ ბაბილონის გოდოლის ეპიზოდის ყველა მნიშვნელოვანი ასპექტი სულთმოფენობის დღესასწაულს დაუკავშირა. წმინდა მამათა შეფასებით, ბაბილონის გოდოლის დანაწევრება სულთმოფენობით ნეიტრალდება. ამ აზრით, თვითონ სულთმოფენობაც, თავისი არსით, გლობალიზაციის მსგავსი მოვლენაა, რადგან ერთი მსოფლხედვა გადაეცემა სხვადასხვა ერს, ოღონდ ეს ხდება კულტურული და ენობრივი იდენტობის შენარჩუნებით და არა რომელიმე უცხო (თუნდაც იუდაისტური) კულტურული ელემენტის შემოტანით. ის ფაქტი, რომ ყველა ერმა თავის ენაზე, თავისი კულტურის ნიაღში უნდა შეიმეცნოს ქრისტიანობა, ამით „ქრისტიანობა დგება ნებისმიერ კულტურასა და რასაზე მაღლა, მაგრამ არ უარყოფს რასათა და კულტურათა სიმრავლესა და მრავალფეროვნებას. ქრისტიანობის მიღებას თან სდევს ეროვნული წარმართული კულტურის ბევრი ელემენტის უარყოფა და მათი გადამუშავება. მაგრამ გადამუშავება განსხვავებულად ხდება

და დამოკიდებულია იმ კულტურულ-ისტორიულ ფესვებზე, რომლებზეც ხვდება ქრისტიანობა“ (ტრუბეცკოი). ამგვარად, ქრისტიანობა ეროვნულ კულტურას კი არ უარყოფს, არამედ ყოველ ერს უნარჩუნებს თავის თვითმყოფად კულტურას, გარდაქმნის მას, აქრისტიანებს და ეროვნულ-ქრისტიანულ კულტურად აქცევს. ამ აზრით, გოდლის მშენებელთათვის მოვლენილი სასჯელი — დანაწევრება — სინამდვილეში არის დალოცვაც (ეროვნული იდენტობის გასავეითარებლად) და წინაპირობაც ქრისტეს ეკლესიის დაარსებისთვის (სულთმოფენობით ხდება ეკლესიის დაარსება), რომელიც თავისი არსით განუყოფელია და ერთიანი, და რომელიც ყველა კულტურასა და ეროვნებაზე მალლა დგას.

დამოწმებანი:

აგადა 2000: Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей, пер. С. Г. Фруга. Ростов-на-Дону: «Феникс», 2000.

ბარუქი 1897: ბარუქის გამოცხადება. // M. R. James. *Apocrypha anecdotae*. V. II. Cambridge, 1897. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Otkr_Var.php

ბიბლია 1989: ძველი და ახალი აღთქმა. თბ.: საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, 1989.

გრეივის 2005: Грейвс Р., Пагай Р., *Иудейские мифы*. Книга Бытия. 2005 - <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2312204/>

თსუფა: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორის არქივი.

კიკნაძე 2004: კიკნაძე ზ. *ხუთნიგნეულის განმარტება*. თბ.: 2004.

კიკნაძე 2009: კიკნაძე ზ. *ანდრეზები*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2009.

მასფა: მოსწავლე ახალგაზრდობის სასახლის ფოლკლორული არქივი.

სულთმოფენობა 2014: *სულთმოფენობა – მარტვილია*. კ. ურუშაძის რედ., თბ.: 2014.

ტრუბეცკოი: Трубецкой Н.С., *Вавилонская башня и смешение языков*, в кн.: Наследие Чингисхана, Берлин, 1925 – <http://www.e-reading.me/book.php?book=1018007>

ფლავიოსი: Флавий И., *Иудейские древности (Книги 1-20)*, т. I, 2002 <http://knigi.tr200.org/v.php?id=1185120>

ფრეზერი: Фрэзер Дж. Дж., *Фольклор в Ветхом Завете*. Пер. с англ. С. А. Токарева. М.: Политиздат, 1986.

MARINE TURASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of the Georgian Literature

Typological Analysis of the Georgian Animal Folktales in the Context of the International Catalogue

The investigation showed that most of the Georgian repertoire of animal tales belongs to the wild animals group ATU 1-99. Among them the most relevant group is of ATU 15 (The Theft of Food by Playing Godfather) and less popular is the type ATU 295 (The Bean, the Straw and the Coal).

Content of the repertoire of the Georgian animal tales is mostly without motif combination forming simple composition of a tale.

Thus the comparative study of the Georgian animal folktales in the connection with the International Catalogue of the Folktales reveals the variety of national peculiarities and the interesting characteristic features.

Keywords: Folklore, Animal Tales, Comparative, Typological

მარინე ტურაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების ტიპოლოგიური ანალიზი ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგის კონტექსტში

ცხოველთა ზღაპრები საზღაპრო ეპოსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჯგუფია, რომელსაც თავისებულებები ფორმა და შინაარსი აქვს.

ქართული ცხოველთა ზღაპრების, რომელთა ინტენსიური ფიქსაცია მე-20 საუკუნიდან იწყება, შესწავლა ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მინურულიდან იწყება და ალ. ხახანაშვილის სახელს უკავშირდება. მკვლევარი საკუთარ მონოგრაფიაში გვთავაზობს ზღაპრის შემდეგნაირ კლასიფიკაციას: 1. მითოლოგიური ზღაპრები, 2. საყოფაცხოვრებო ზღაპრები და 3. ცხოველთა ზღაპრები (ხახანაშვილი 1895).

მ. ჩიქოვანი სამეცნიერო ლიტერატურატურაში ცხოველთა ზღაპრის მხატვრული ანალიზის ინიციატორად ითვლება. იგი მიიჩნევს, რომ ქართული ზღაპრული ეპოსის კვლევას საფუძველი ადრეულ ხანაში ჩაეყარა და აღნიშნულ დროდ ამ ჟანრის ლიტერატურულად გადაშუქების დაწყებას მიიჩნევს (ჩიქოვანი 1946).

ცხოველთა ეპოსის სატირულ-იუმორისტული ხასიათი განიხილა აპ. ცანავამ. მკვლევარი განსაკუთრებულად გამოყოფს იგავ-არაკს, რომლის საფუძვლად მონინალმდევის, გაბატონებული კლასის წარმომადგენელთა გაკიცხვის, დაცინვის შენიღბულ ფორმას მიიჩნევს (ცანავა 1960).

ე.ვირსალაძესპეციალურ ნაშრომს უძღვნის ქართულ ხალხურ ზღაპარს, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ ცხოველთა ზღაპრებს უჭირავს. მკვლევარი აღნიშნულ ზღაპრებს ეპოსის ერთ-ერთ არქაულ სახეობად მიიჩნევს (ვირსალაძე 1960).

საბავშვო ფოლკლორის კვლევისას ცხოველთა ზღაპარზე განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ფ. ზანდუკელი. მკვლევარი ვრცლად განიხილავს „ცხოველთა ეპოსის სტრუქტურულ საკითხებს“ (ზანდუკელი 1977) და „ცხოველთა ეპოსის სტილურ თავისებურებებს“ (ზანდუკელი 1980).

ქართული ზღაპრის კვლევისას თ. ქურდოვანიძე შეეხო ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორებიცაა: ცხოველთა შესახებ ზღაპრების წარმოშობის დროის, მითსა და იგავ-არაკთან კავშირის, სიუჟეტის, პერსონაჟების, კომპოზიციისა და სტილის (ქურდოვანიძე 2002).

მკვლევარმა რ. ჩოლოყაშვილმა საგანგებოდ შეისწავლა ცხოველთა ზღაპრის მიმართება უძველეს რწმენა-წარმოდგენებთან, რის საფუძველზეც ახლებურად მოხდა გააზრება ზღაპრის ცალკეული მოტივებისა და ზოგჯერ მთელი სიუჟეტებისაც. მკვლევარმა სიღრმისეულად გამოიკვლია ზღაპრის განვითარების ძირითადი ეტაპები, ცალკეულ სახე-სიმბოლოთა ახსნა, პერსონაჟის გენეზისის, მეტამორფოზის და ზღაპართმცოდნეობის სხვა მნიშვნელოვანი საკითხები (ჩოლოყაშვილი 2004). მოგვიანებით მკვლევარმა კიდევ უფრო გააღრმავა ცხოველთა ეპოსის კვლევა და მას მიუძღვნა სპეციალური მონოგრაფია, რომელშიც შესწავლილია ზოგადად ცხოველთა ეპოსის ცალკეული ქვეჯგუფების საზღვრები და თავისებურებანი, ცხოველთა ზღაპრების ფუნქცია და ა.შ. (ჩოლოყაშვილი 2005).

ზემოთ განხილული კვლევები ცხადყოფს, რომ ცხოველთა ზღაპრებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხალხურ შემოქმედებაში და შესაბამისად კვლევის მრავალფეროვნებაც ამ ჟანრისადმი მეცნიერთა დიდ ინტერესზე მეტყველებს.

რაც შეეხება ქართული ცხოველთა ზღაპრების კატალოგიზაციას, არც ამ მხრივია სანუწუნო. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ელ. ვირსალაძის დამსახურება ქართული ცხოველთა ზღაპრის შესწავლის საქმეში. 1961 წელს მან გამოაქვეყნა აარნე-ანდრეევის ცხოველთა ზღაპრის კატალოგის მიხედვით დამუშავებული ქართული ცხოველთა ზღაპრების ტიპთა კატალოგი. ქართული, რუსული და უკრაინული

რეპერტუარის მიხედვით მკვლევარი გვთავაზობს 407 ტიპის მოკლე აღწერილობას, სადაც საარქივო თუ გამოქვეყნებული ზღაპრების ანალიზის საფუძველზე 30 ორიგანალურ ქართულ ტიპს გამოჰყოფს (ვირსალაძე 1961).

1970 წლიდან ქართული ზღაპრის სიუჟეტთა საძიებელზე მუშაობდა თ. ქურდოვანიძე. 2000 წელს კი ეს საძიებელი გამოვიდა ინგლისურ და რუსულ ენებზე. აღნიშნულ საძიებელში მკვლევარს 121 ცხოველთა ზღაპრის ტიპი აქვს გამოყოფილი, რომლებშიც 51 ტიპს საკუთრივ ქართულ ორიგინალურ ტიპად მიიჩნევს.

ცხოველთა ეპოსის კლასიფიკაციასა და სიუჟეტურ საძიებელზე იმუშავა ასევე რ. ჩოლოყაშვილმა. მკვლევარი გვთავაზობს ეტიოლოგიური გადმოცემების ოთხი, კუმულაციური და ცხოველთა შესახებ ზღაპრების თორმეტი ქვეჯგუფის ფარგლებში გაკეთებულ საძიებელს (ჩოლოყაშვილი 2004).

2004 წლის ნოემბერში ჰელსინკის მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორისტთა კავშირმა სამ ტომად გამოსცა ზღაპრის ტიპთა ახალი საერთაშორისო კატალოგი სახელწოდებით “The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography” (Uther, Hans-Jorg 2004). კატალოგის ბაზის შეადგენდა ანტი აარნეს დაარსებული და შემდგომ სტიდ თომპსონის მიერ გავრცობილი “ზღაპრის ტიპების საძიებელი”, რომელიც გადაამუშავა და სრულყო გერმანელმა ფოლკლორისტმა და ზღაპართმცოდნემ, პროფესორმა ჰანს-იორგ უთერმა. აარნე-თომპსონ-უთერის საერთაშორისო კატალოგის სახით სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოვიდა სამაგიდო წიგნი ისტორიულ-კომპარატივისტული, ფოლკლორისტული და, საერთოდ, ყოველგვარი ხალხური გადმოცემების ფართო მაშტაბით კვლევისათვის.

ზღაპრის ტიპთა საერთაშორისო კატალოგთან შედარებითი ანალიზის საფუძველზე შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ხელშეწყობით 2010-2012 წლებში განხორციელდა პროექტი **„ქართული ხალხური პროზის კომპარატივისტული ანალიზის ელექტრონული პლატფორმა“**, რომლის ფარგლებში დამუშავდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივში დაცული გამოუქვეყნებელი ცხოველთა ზღაპრები. აღნიშნული პროექტის ფარგლებში შექმნილ ელექტრონულ პროგრამაში (<http://www.folktreasury.ge/Folklore>), ზემოთ აღნიშნულ კატალოგთან შედარების საფუძველზე ძირითადი ეპიზოდების მიხედვით დამუშავდა და გან-

* აღნიშნული პროექტი (# B-23-10) განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს. პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი პროფ. ე. დადუნაშვილი

თავსდა ქართული ხალხური ზღაპრები. ელექტრონული პლატფორმა კი ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარზე კომპარატივისტული ანალიზის საფუძველზე ფართო მასშტაბიანი კვლევების განხორციელების საშუალებას იძლევა.

ამ ეტაპზე საერთაშორისო კატალოგთან შედარებითი ანალიზის საფუძველზე წარმოვაჩინეთ ქართულ ხალხურ ცხოველთა ზღაპრებს, რომელთა აღწერა დაფუძნებულია ზღაპრის ტიპთა საერთაშორისო კატალოგზე. როგორც მოსალონელი იყო, ქართულ ზღაპრულ რეპერტუარში საერთაშორისო კატალოგში გამოყოფილი ყველა ბლოკის ტიპები ფიქსირდება, ესენია:

- გარეული ცხოველები (1-99);
- ჭკვიანი მელია (1-69);
- სხვა გარეული ცხოველები (70-99);
- გარეული და შინაური ცხოველები (100-149);
- გარეული ცხოველები და ადამიანები (150-199);
- შინაური ცხოველები (100-219);
- სხვა ცხოველები და საგნები (220-299).

სარქივო ტექსტების დამუშავებისა და ანალიზის საფუძველზე დადგინდა, რომ ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში ყველაზე მეტი რაოდენობით გარეული ცხოველების ბლოკის (**1-99** ტიპის) შიგნით განთავსებული ზღაპრებია წარმოდგენილი.

ზემოთ აღნიშნული პროექტის ფარგლებში შექმნილმა ელექტრონულმა პროგრამამ ტიპების რელევანტურობის დადგენის საშუალება მოგვცა (ამის საშუალებას, სამწუხაროდ, არ იძლევა ზღაპრის ტიპთა საერთაშორისო კატალოგი). ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში გავრცელებული პოპულარული ცხოველთა ზღაპრების ტიპები რელევანტურიდან ნაკლებად რელევანტური ტიპებისკენ ამგვარია: **15** (ნათლიის მიერ საჭმლის ქურდობა), **36** (მელია აუპატიურებს დათვს), **20D*** (მომლოცველი ცხოველები), **170** (მელია ჭამს თავის მეგობარ თანამობინადრებს), **47B** (ცხენი მგელს კბილებში ჰკრავს ნიხლს), **130** (ცხოველები ღამის თავშესაფარში), **219E*** (მოხუც კაცს ჰყავს მამალი, მოხუც ქალს – ქათამი), **2** (კუდით მეთევზე), **9** (უსამართლო პარტნიორი), **1** (თევზის ქურდობა), **103** (ომი გარეულ და შინაურ ცხოველებს შორის), **106*** (მგელი და ტახი), **122A** (მგელი [მელია] ეძებს საუზმეს), **122C** (ცხვარი არწმუნებს მგელს, რომ მის შეჭმამდე იმღეროს), **122Z** (შესაჭმელი არსების სხვადასხვა ეშმაკობებით გაქცევა), **123** (მგელი და თიკნები), **10***** (კლდიდან გადავარდნა), **15*** (მელია მგელს ნადავლიდან შორს აცდუნებს), **20C** (ცხოველები მსოფლიოს აღსასრულის შიშით თავის საშველად გარბიან), **41** (გამძლარი მგელი სარდაფში), **51** (ლომის ნილი), **68A** (დოქი, როგორც მახე), **77** (საკუთარი თავით მოხიბ-

ლული ფურიერები), **122D** (დაჭერილი ცხოველი დამჭერს საუკეთესო ნადავლს ჰპირდება), **124** (შებრვით სახლის დანგრევა), **157** (ცხოველები ადამიანის მიმართ შიშს სწავლობენ), **179*** (ზღაპრები ადამიანებისა და დათვების შესახებ), **210** (მამლის, ქათმის, იხვის, ქინძისთავის და ნემსის მოგზაურობა), **280A** (ჭიანჭველა და ჭრიჭინა), **2A** (კუდის მოგლეჯა), **2D** (ახალი კუდი), **37** (მელია, როგორც დედა დათვის ძიძა), **43** (დათვი აშენებს ხის სახლს, მელია – ყინულის), **47D** (ძალღს უნდა მგელს მიბადოს), **56D** (მელია ეკითხება ჩიტს, რას აკეთებს ის მაშინ, როდესაც ქარი უბერავს), **62** (მშვიდობა ცხოველებს შორის — მელია და მამალი), **72D*** (ზღაპრები კურდღლების [ბაჭიების] შესახებ), **78** (უსაფრთხოების მიზნით ცხოველზე მიბმული სხვა ცხოველი), **80** (ზღარბი მაჩვის სოროში), **110** (კატაზე ზარის ჩამოკიდება), **113** (თაგვების მიერ კატის მეფედ არჩევა), **56A** (მელია აშინებს ჩიტს ხის მოჭრით და ბატყების დაჭერით), **30** (მელიის ეშმაკობით მგელი ორმოში ვარდება), **122B*** (ციყვი მელიას არწმუნებს ჭამამდე ილოცოს), **122F** (“გასუქებამდე დამელოდე”), **126A*** (შეშინებული მგლები), **130A** (ცხოველები სახლს იშენებენ), **130B** (სიკვდილით შეშინებული ცხოველების გაქცევა), **159** (დატყვევებული გარეული ცხოველების მიერ თავის გამოსყიდვა), **178** (დაუფიქრებლობით მოკლული ეთგული ცხოველი) და **295** (ლობიო [თაგვი], ჩალა და ნახშირი).

ჩანს, რომ ქართული ზღაპრული რეპერტუარისთვის ყველაზე უფრო რელევანტური **15** (ნათლიის მიერ საქმლის ქურდობა) ტიპია, შემდეგ მოდის **36** (მელია აუპატიურებს დათვს) და ა. შ.

ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების საარქივო ტექსტებზე მუშაობის პროცესში განსაკუთრებულ ყურადღებას ტიპთა კომბინაციები იპყრობს. ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ცხოველთა ზღაპრებში ასახული კომბინაციები ამგვარია: 2D+2; 9+2; 9+170; 15+1+36; 15+1+2+41+30; 15+1; 20C+15; 20C+122D; 20D*+47B; 20D*+15; 20D*+122Z+47B+122A; 36+20D*; 36+68A+15*; 37+41+10***+2+2A; 72D*+56A; 106*+122Z; 122A+47B; 122D+122F+122C; 106*+47B+122A; 130B+130; 2015+123+122C+10***; 248+9+219E**+531+517.

აქვე აღვნიშნავთ, ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში უფრო მეტად მარტივი, ერთ ტიპიანი ზღაპრები გვხვდება, ვიდრე კომბინირებული, რაც, სავარაუდოდ, ქართულ ზღაპრულ რეპერტუარში ცხოველთა ზღაპრის მარტივი კომპოზიით აიხსნება.

ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგში ფიქსირებული ცხოველთა ზღაპრების კომბინაციებისგან განსხვავებით ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრები კომბინაციაშია მხოლოდ თავისივე ბლოკის სხვადასხვა ან ანეკდოტთა ჯგუფის ტიპებთან, თუმცა, ერთადერთ

შემთხვევაში ფიქსირდება ცხოველთა ზღაპრის ტიპების ჯადოსნური ზღაპრის ტიპებთან კომბინაცია (მაგ.: 248+9+219E**+513+516).

და ბოლოს, ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების საარქივო ტექსტების ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგთან შედარებითი ანალიზი საინტერესო და მრავალფეროვან სურათს გვიჩვენებს. ანალიზის საფუძველზე დადგინდა, რომ ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში, ისევე როგორც საერთაშორისოში, უფრო გავრცელებულია ერთ ტიპიანი ზღაპრები, ვიდრე — კომბინირებული, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცხოველთა ზღაპრების მარტივი კომპოზიციით აიხსნება. ასევე საინტერესო და განსხვავებულ სურათს იძლევა ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში დადგენილი ცხოველთა ზღაპრების ტიპთა კომბინაციები და რელევანტურობა. აქვე აღვნიშნავთ იმასაც, რომ ქართულ ხალხურ ცხოველთა ზღაპრებს ეროვნული რეპერტუარისთვის დამახასიათებელი თავისებურებებიც მრავლად აქვთ შექმნილი.

დამონეგაანი:

გოგიაშვილი 2006: გოგიაშვილი ე. ქართული ზღაპრები ახალ საერთაშორისო კატალოგში. ქართული ფოლკლორი, 3(XIX). თბ.: „მეცნიერება“, 2006.

გოგოლაძე 2006: გოგოლაძე თ. ცხოველთა ზღაპრების მხატვრული გააზრება. ქართული ფოლკლორი, 3XIX. თბ.: „მეცნიერება“, 2006.

ვირსალაძე 1960: ვირსალაძე ე. ზღაპარი. ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, I. თბ.: რუსთაველის სახ. ქართ. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 1960.

ვირსალაძე 1959: ვირსალაძე ე. ზღაპრის სიუჟეტთა საძიებელი, ზღაპრები ცხოველების შესახებ. // ლიტერატურული ძიებანი, XII. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა გამომცემლობა, 1959.

ზანდუკელი 1980: ზანდუკელი ფ. ცხოველთა ეპოსის სტილური თავისებურებანი. წერილები საბავშვო ფოლკლორზე. თბ.: „ნაკადული“, 1980.

ზანდუკელი 1977: ზანდუკელი ფ. ქართული საბავშვო ფოლკლორის საკითხები. თბ.: „ნაკადული“, 1977.

სიხარულიძე 1958: სიხარულიძე ქ. ნარკვევები. თბ.: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1958.

სიხარულიძე 1938: სიხარულიძე ქ. ქართული საბავშვო ფოლკლორი. თბ.: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1938).

ტურაშვილი 2013: ტურაშვილი მ. ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების ტიპოლოგიური ანალიზი ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგის ATU 15 ტიპის კონტექსტში. ფოლკლორისტა სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 49. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

უთერი 2004: Uther, Hans-Jorg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004.

ქურდოვანიძე 2002: ქურდოვანიძე თ. *ქართული ზღაპარი*. თბ.: „მერანი“, 2002.

ჩიქოვანი 1946: ჩიქოვანი მ. *ქართული ფოლკლორი*. თბ.: „სახელგამი“, 1946.

ჩიქოვანი 1946: ჩიქოვანი მ. *ზღაპრის სტრუქტურული ანალიზი*. ფოლკლორის თეორია და ისტორია, VIII. თბ.: „მეცნიერება“, 1946.

ჩოლოყაშვილი 2004: ჩოლოყაშვილი რ. *უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში*. თბ.: „ნეკერი“, 2004.

ჩოლოყაშვილი 2004: ჩოლოყაშვილი რ. *ცხოველთა ეპოსის კლასიფიკაცია და სიუჟეტური საძიებელი (კუმულაციური ზღაპრები და ზღაპრები ცხოველთა შესახებ)*. ქართული ფოლკლორი, 2(XVII). თბ.: „მეცნიერება“, 2004.

ჩოლოყაშვილი 2005: ჩოლოყაშვილი რ. *ცხოველთა ეპოსი*. თბ.: „ნეკერი“, 2005.

ჩოლოყაშვილი 2006: ჩოლოყაშვილი რ. *ცხოველთა შესახებ ზღაპრების მთავარი გმირი – მელია*. ქართული ფოლკლორი, 3XIX. თბ.: „მეცნიერება“, 2006.

ჩოლოყაშვილი 2009: ჩოლოყაშვილი რ. *ზღაპარი და სინამდვილე*. თბ.: „ნეკერი“, 2009.

IRMA KVELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Literature Reception of Folklore Archetype of Solomon the Wise’s Judgment

The most of folklore fiction works that are based on litigation plot are related to Solomon the Wise’s name. Beside the Georgian folklore these plots are widely spread in European and Asian folk texts, in Mongolian Ardishi Borji , in Ibn al Gauze works, in Indian Iataka, Vedic editions.

The similar litigation of just is depicted in Bertolt Brecht’s “*The Caucasian Chalk Circle*”. Bertolt Brecht’s “*The Caucasian Chalk Circle*” is the marvelous sample of the synthesis of Eastern and Western cultures. Besides the processing the given folk material the old Greek chorus, recitals, Japanese Kabuk are represented as well.

Key words: *Solomon's, wisdom, wisdom literature, judgement of Solomon.*

ირმა ყველაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

სოლომონ ბრძენის სამართლის ფოლკლორული არქტიპის ლიტერატურული რეცეფცია

სამართალწარმოებაზე აგებული ქართული ხალხური პროზაული ტექსტების უმეტესობა სოლომონ ბრძენის სახელს უკავშირდება. მრავალფეროვანი სადაო საკითხების მოხერხებულად გადაჭრის გზები საოცრად ერთგვაროვანია, როგორც ქართულ, ასევე აზიურ და ევროპულ ტექსტებში. სამართლის გარკვევა და სამართლიანობის აღდგენა ქართულ ტექსტებში სოლომონის სიბრძნისმეტყველებას უკავშირდება. მისი სიბრძნე კი ზღაპრებში ძირითადად მეტაფორული სახით არის მოცემული. აქ მეტაფორას მხატვრული საზომის გარდა, ჯადოსნური საგნის ფუნქციაც აკისრია, რომლის მოპოვების შემთხვევაშიც, მთავარი გმირი აღწევს წარმატებას. როგორც ჯადოსნური საგნის, ასევე მეტაფორით გადმოცემული სიბრძნის მიღება, გარკვეული წინააღმდეგობების გადალახვის შემდეგ ხდება შესაძლებელი. სოლომონ ბრძენი სამი წლით დაქირავებულ მოჯამაგირესაც, შემთხვევით შემხვედრ მენახირესაც და ქუჩაში მჯდომ მოხუცსაც ჭკუას არიგებს და სიბრძნეს მეტაფორებით გადასცემს. „ზღაპრებში სიბრძნე თითქმის ერთი და იმავე გამონათქვამებით გადმოიცემა. ეს წინადადებები, ერთი შეხედვით, ბუკვალურ გამონათქვამებს ჰგავს. ზღაპრებში მეტაფორების უმეტესობა გვხვდება ბუკვალური გამონათქვამების კონტექსტში, რადგან აქ მოქმედებენ სიტყვათშეთანხმების განსხვავებული წესები, რომლებიც განპირობებულია ზღაპრის სამყაროს განსაკუთრებული მოდელით“ (ყველაშვილი 2010: 144). გამონათქვამს, რომელიც ბუკვალურია და, ერთი შეხედვით, შეიძლება მეტაფორასაც მივამსგავსოთ, არა აქვს არანაირი სტატუსი. მისი ახსნა ხდება მთელ ზღაპარში არსებული ინფორმაციის საფუძველზე. მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რა პირობებში, ან როდის წარმოთქვა მოლაპარაკემ ეს წინადადება. ასევე მნიშვნელოვანია მთქმელისა და მსმენელის ფონური წარსული, რომელიც მათ საერთო აქვთ. ამ ფონს ქმნის ის ხანგრძლივი (ძირითადად სამწლიანი) ურთიერთობა, რომელიც ბრძენსა და მოჯამაგირეს აკავშირებს. სოლომონი სიბრძნეს გასცემს მხოლოდ მაშინ, როცა იმსახურებს ამას სიბრძნის მიმღები.

მეტაფორა, რომლითაც ხსნის სოლომონი სიბრძნეს, განსხვავებული სახით გვეძლევა ზოგიერთ ხალხურ ნაწარმოებში, რომლებშიც სოლომონი მეტაფორებით კი არ საუბრობს, არამედ „მეტაფორული

ლოგიკა დემონსტრირებულია მოქმედებაში“ (ლევი-სტროსი 1985: 511-512). ეს ზღაპრებია: „სოლომონ ბრძენი“, „სოლომონ ბრძენი და ღარიბი გლეხი“, „არჩევანი“, „ცრუ და მართალი დედა“ და სხვა. ამ ნაწარმოებებში მსმენელის სიცოცხლეს და წარმატებას დამოკიდებულია იმაზე, სწორად მიხვდება თუ არა იგი სოლომონის ნათქვამს, ამოხსნის თუ ვერა ქმედებაში გადმოცემულ მეტაფორას.

სოლომონ ბრძენზე შექმნილ ზღაპრებში მეტაფორით გადმოცემული სიბრძნე მნიშვნელოვნად ეხება სამართალწარმოების საკითხებსაც. ასეთ შემთხვევებში სოლომონის რჩევა ყოველთვის მტკიცდება შესაბამისი კომენტარებით, რომლებიც გამორიცხავენ მოცემული გამონათქვამის ან ქმედების სიტყვა-სიტყვით წაკითხვას ან გაგებას (მეტაფორის თეორია 1990: 489). ხალხური პროზისთვის მეტაფორული სამართალწარმოება დამახასიათებელი მოვლენაა და სხვადასხვა სახითაა გადმოცემული. იგი თავისუფლად შესაძლებელია ინტერიერული ან სხვა სახით წარმოგვიდგეს.

სოლომონ ბრძენს ყოველ კითხვაზე აქვს პასუხი, იგი ყოველგვარი კაზუსის გადაჭრას ახერხებს, მაგრამ არა პირდაპირი მინიშნებებით, პირდაპირი პასუხებით, არამედ ინვერსიული გზით, რომელიც ძირითადად ქმედებითაა წარმოდგენილი. ქმედებაშია დემონსტრირებული კითხვაზე პასუხიც და სამართლიანობის აღდგენის გზაც. პასუხის გაცემას გარკვეულ დროს ახარჯებს. ზღაპარში „სოლომონ ბრძენი“ საუბარია, როგორ დაარიგა ჭკუა სოლომონ ბრძენმა ადამიანებს:

„სოლომონ ბრძენი იყო, მაშინავე არ გეტყოდა ამბავს. დაგიბარებდა ორი წლის შემდეგ. ერთხელ მივიდენ ხალხი და ჰკითხეს:

— რომაო, ბრუნდი კაცი თუ შეიძლება გამოსწორდესო.

— ნახეთ ძალლიო, გაუკარით კუდი ყავარზეო, არ შეხსნათ, მამიყვანეთ ორი წლის შემდეგ და გეტყვით პასუხსაო, პასუხს მიიღებთაო მერეო.

მოვიდნენ ორი წლის მერე გლეხები. მოუყვანეს ძალლი. გამოვიდა სოლომონი და შეხსენით კუდიო. შეხსნეს კუდი ძალლს და ისევ ქე მიელუნა. მიცათ პასუხი: — როგორც რო ძალლის კუდი არ გასწორდებო, ისე ბრუნდი კაცი არ გასწორდებო“ (ხალხური პროზის მრ.ტომეულის მასალები: ფ.არქ. n. 104).

კითხვაზე პასუხს გარკვეული დროის შემდეგ იძლევა სოლომონ ბრძენი. მას აქვს არა მხოლოდ უბრალოდ პასუხი, რომელიც უნდა დაიჯერონ, არამედ ფაქტებით, მტკიცებულებებით გამყარებული არგუმენტი.

მრავალფეროვანი სადავო საკითხების მოხერხებულად გადაჭრის გზები საოცრად ერთგვაროვანია სხვადასხვა კულტურაში. ქართული

ფოლკლორის გარდა, პრობლემის გადაჭრის მსგავსი სიტუაციები გვხვდება ევროპულ და შუაზიურ ხალხურ ტექსტებში, მონღოლურ არდიში ბორჯში, იბნ ალ ლაუზისთან, ინდურ იატაკში, ვედურ გადმოცემებში, მოვიყვან ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგიდან შერეული ტიპის მაგალითებს, რომლებიც სიმართლის გარკვევის უჩვეულო, მოხერხებულ მეთოდებზე გვიამბობენ:

1. ღარიბი კაცი პოულობს ფულიან ქისას და უნდა მის პატრონს დაუბრუნოს დასაჩუქრების იმედით. პატრონი ატყუებს, რომ ფული აკლია და მპოვნელს აღარ უნდა დასაჩუქრება, უკვე აღებული აქვს. მოსამართლე გადანყვეტს, რომ რადგან სხვადასხვა რამეს ამბობენ, ესე იგი, პატრონი არ არის ნამდვილი პატრონი და ღარიბმა უნდა შეინახოს სანამ იპოვის.

2. მოსამართლე ექვმიტანილებს აძლევს ჯოხებს და ეუბნება, რომ მატყუარას ჯოხი მეორე დღეს გაიზრდება. დამნაშავე ჯოხს გადაჭლის და ამით გაირკვევა სიმართლე.

3. ვილაც გამოაცხადებს, რომ ქურდს ენვის ქუდი. ნამდვილი ქურდი თავზე ნაივლებს ხელს.

4. ექვმიტანილები დაიბარეს და უთხრეს, რომ სიბნელეში ხელი მოკიდონ რალაც ნივთს. დამნაშავეს მიკარებაზე ნივთი გაშავდება. ნამდვილი დამნაშავე უარს ამბობს ამაზე და სიმართლე დადგინდება.

5. იმის გასარკვევად, თუ რომელი ქალია თითისტარის მფლობელი, ეკითხებიან, თუ რისგან არის ის გაკეთებული და მარტო ერთი ქალი პასუხობს.

6. მოდავეებმა უნდა დაამზადონ სადაო ნივთის(ძვირფასი ქვის) ასლი. მხოლოდ ნამდვილმა მფლობელმა იცის ეს.

7. კაცს მოპარეს ვერცხლი. სტუმრებს ეუბნება, რომ სხვადასხვა სასაცილო შესტი გააკეთონ. ყველა თამამობს. უბრძანებს, რომ ხელები მაგიდის ქვეშ დაანყონ. მერე სვამს კითხვას, ქურდს ხომ არა აქვს ხელები მაგიდის ქვეშ და ქურდი პასუხობს კიო.

წარმოდგენილი მაგალითები სხვადასხვა ქვეყნის ფოლკლორში გვხვდება; დაკარგული ქისის ზღაპარი, პეტრუს ალფონსუსის დისციპლინა ცლერიცალის და ევროპაშია ცნობილი. მეორე ვერსია შუა აზიიდან მოდის, მესამე ვერსია იბნ ალ ლაუზისთან არის ჩანერილი, მეხუთე ვერსია ინდურ იატაკშია, მეექვსე ვერსია მონღოლურ არდიში ბორჯში არის ფიქსირებული (უთერი 2006: 560-561).

რთული სიტუაციიდან გამოსავლის ორიგინალურ ხერხს მიმართავს სოლომონ ბრძენი ხალხურ ნაწარმოებში „ცრუ და მართალი დედა“:

„ორი რძალი ცხოვრობდა ერთ ოჯახში, ორივეს ერთსა და იმავე დროს ეყოლათ ვაჟიშვილები. ბავშვები ისე ჰგავდნენ ერთმანეთს, რომ

გარეშე თვალს უჭირდა მათი ერთმანეთისაგან გამორჩევა. ერთმა რძალმა ღრმა ძილი იცოდა, ღამით მძინარე ბავშვს გადასწოლოდა და დაეხრჩო. დილით რომ გაიღვიძა და ნახა, რაც მოსვლოდა, იმის შურით, რომ მას აღარ ჰყავდა შვილი, მის რძალს — კი, მკვდარი ბავშვი რძალს ჩაუწვინა აკვანში, დრო რომ იხალთა, ცოცხალი კი თვითონ წამოიყვანა.

როცა ცოცხლის დედა აკვანთან მივიდა, ნახა, რომ იქ ცოცხლის მაგიერ მკვდარი იწვა. შეშინდა საშინლად. გასინჯა ბავშვი და იცნო, რომ თავისი არ არის, მიხვდა რძლის სივერაგეს. მოღალატე რძალს მივარდა შვილის წასართმევად, მაგრამ ვერაფერს გახდა. იჩხუბეს, იდავიდარაბეს და მაინც რომ არაფერი ეშველათ, ხალხმა ასწავლა მათ, წადით და სოლომონ ბრძენთან მიდით, ის მოგარიგებთ ორივესო.

მართლაცდა ეახლნენ, მომჩივანი და მოპასუხეც.

სოლომონ ბრძენმა გამოჰკითხა ორთავეს ყველაფერი, თითოეული იჩემებდა ცოცხალი შვილის დედობას, არც ერთი შეელია და არც მეორე.

— მაშ თუ ეგრეა საქმე, რომ ორივენი ირწმუნებით, ეს ბიჭი ჩემი შვილიაო, იცით რა ვქნათ? — რომ არც ერთი არ დარჩეთ გულნაკლული და თანაბრად გერგოთ შვილი, გავჭრათ შუაზე, ნახევარი შენ და ნახევარი შენაო. რას იტყვით ასეთ სამართალზე?

ცრუ დედამ იმ წუთში იყვირა, გავჭრათო. მართალს კი ელდა ეცა, მუხლებზე დაიჩოქა და შეევედრა სოლომონ ბრძენს: — შენი ჭირიმე, ოღონდ ნუ გასჭრით ბიჭს და იყოს მაგისი შვილიო.

სოლომონ ბრძენმა ბავშვი აიყვანა და ღვიძლ დედას დაულოცა“ (ხალხური პროზის მრ.ტომეულის მასალები: მ.ფ.ს არქ. გურ. № 31).

კაზუსი სოლომონ ბრძენმა დაპირისპირებული მხარეების კრიტიკულ მდგომარეობაში ჩაყენებით გადაჭრა. მისთვის ყველაზე მყარი არგუმენტი თავგანწირული ქალის ქცევაა, რომლითაც დასტურდება მისი დედობა.

სამართლის ამგვარად წარმების რეცეფცია ხდება ბერტოლ ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“, რომელშიც აზდაკი სწორედ სოლომონ ბრძენის მეთოდით ცდილობს მოძებნოს ქალი, რომელიც ბავშვს ნამდვილ დედობას გაუწევს: „მე, როგორც მოსამართლე, ვალდებული ვარ ბავშვს დედა ამოვურჩიო. მე გამოცდა მინდა მოგიწყოთ. შალვა, აილე ცარცის ნატეხი და იატაკზე წრე შემოხაზე, (შალვა იატაკზე წრეს შემოხაზავს). შიგ ბავშვი დააყენე! (შალვა წრეში აყენებს მიხეილს, რომელიც გრუშეს უღიმის). მოსარჩელე და მოპასუხეც, აქეთ-იქით დადექით წრეხაზის პირას! (გუბერნატოს მუღლლე და გრუშე მიდიან წრეხაზთან). მოჰკიდეთ ხელი ბავშვს, ცალ ხელში ერთმა, მეორეში მეორემ. ნამდვილ დედას ეყოფა ძალა ბავშვი თავისკენ გადაითროს.“ ხალხური ტექსტისგან განსხვავებით ლიტერატურულ ნაწარმებში

ბავშვის სიცოცხლეზე არა ბიოლოგიური, არამედ აღმზრდელი ქალი ზრუნავს და მოსამართლის გადანყვებილებით ბავშვიც მას რჩება.

განხილული მონაკვეთი სოლომონ ბრძენის სამართლის ფოლკლორული არქეტიპის ახლებური გააზრება, რომელშიც ავტორი ცდილობს ცალკე დამოუკიდებელი პერსონაჟი, აზდაკი, შეცვალოს ზოგადკაცობრიულ ტიპად. აზდაკში, ერთი შეხედვით, უბრალო მოსამართლეში, ბრეხტმა თავი მოუყარა ევროპულ, შუააზიურ და აღმოსავლურ სიბრძნეს.

ბერტოლ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის ნრე“ აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა საოცარი სინთეზის ნიმუშია. გარდა იმისა, რომ აქ დამუშავებულია ხალხური ნაწარმოები, ასევე წარმოდგენილია ძველი ბერძნული ქოროები, რეჩიტატივი, იაპონური კაბუკი. განსხვავებული ქვეყნების ხელოვნების ასეთი თანაარსებობა ნაწარმოებში ლიტერატურული გლობალიზაციის პროცესისთვის არის დამახასიათებელი, რომელშიც ხდება სხვადასხვა კულტურათა შერწყმა, გათავისება და გადააზრებ, ისე, რომ მოძებნილია საერთოობა და, რაც მთავარია, არ ხდება ტრადიციულობისა და ინდივიდუალიზმის გაქრობა.

დამოწმებანი:

ლევი-სტროსი 1985: Леви-Строос К. *Структурная антропология*. Пер. с фран. М.: 1985.

მეტაფორის თეორია 1990: *Теория метафоры*. М.:1990

უთერი 2004: Uther, Hans-Jorg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004.

ყველაშვილი 2010: ყველაშვილი ი. *მეტაფორული სიბრძნისმეტყველება ხალხურ პროზაში*. ქართული ფოლკლორი, 5(XXI). თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

RUSUDAN CHOLOKASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Mythology at the Origins of Literary Masterpieces

All the brilliant works of literature take roots from the mythological and folk symbols that carry global nature. The very characteristic of such manifestation is peculiar and known for the reader. In spite of borders such characteristic features manage to integrate the people of different habits and faith. Thus, the real litera-

ture has been aspired by mythology from the ancient times and carries original character, the sense of originality and its manifestation could not be neglected. Fantasy of humankind has always been the revelation of existing reality. Thus, the people of similar cultural development have the same mythological, fairy tale plots and motives. That 's why all the certain literature works from antique period up today are full of the very characters.

Key words: fairy tale, symbol.

რუსუდან ჩოლოყაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მითოსი შედეგების სათავეებთან

გენიალური ლიტერატურული ნაწარმოები ძირითადად იმ მითოსური და ფოლკლორული სახე-სიმბოლოებიდან იღებს სათავეს, რომელიც გლობალური ხასიათისაა. სწორედ მის საფუძველზე შექმნილი სიუჟეტი თუ მოტივია განსაკუთრებით მეტყველი და ახლობელი მკითხველისათვის. ის, ყოველგვარი საზღვრების მიუხედავად, ახერხებს სხვადასხვა ადათისა და რწმენის ხალხთა ინტეგრირებას. ე.ი. ჭეშმარიტი ლიტერატურა უხსოვარი დროიდან მომავალი მითოსური ფესვებით იკვებება რაც ის ძარღვია, რომელსაც ვერანაირი ორიგინალობა ვერ დაჩრდილავს. კაცობრიობის ფანტაზია არასოდეს ყოფილა მონყვეტილი არსებულ რეალობას. ამიტომ გვაქვს კულტურული განვითარების საერთო დონეზე მყოფ ხალხებს მსგავსი მითოსური, ზღაპრული მოტივები და სიუჟეტები; ამიტომაც არის ბევრი საერთო ანტიკური პერიოდიდან თუ შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული დღემდე ჭეშმარიტ ლიტერატურულ ქმნილებებში.

ამ მოსაზრების უტყუარობას XIX საუკუნის იტალიელი მწერლის კარლო კოლოდის (ლორენცინის) „პინოქიოს თავგადასავალიც“ ადასტურებს. მაგალითად, აქ გვხვდება ისეთი მითოსური სახეები, მოტივები, როგორებიცაა: მეტყველი ცხოველები, ფრინველები, თევზები, შუშის ნაჭერი; ტყე აქაც მიცვალებულთა სამყაროა; ნაწარმოების მთავარ გმირთან დაპირისპირებული პერსონაჟი კი თავისი საშინელი შესახედაობით ზღაპრულ ბოროტ ძალას გვაგონებს და სხვა მრავალი. პინოქიო საბოლოო გამარჯვებამდე — მიზნის მიღწევამდე ჯადოსნური ზღაპრის გმირის მსგავსად, რამდენიმე უმძიმეს დაბრკოლებას გადალახავს და სწორედ ეს დაძლეული სირთულეები მიიყვანს მას საბოლოო გამარჯვებამდე.

ეს ნაწარმოები იმ ცნობილი მითოსური გააზრების შესხენებით იწყება, რომლის მიხედვითაც უხსოვარ დროში ხე ბავშვის მშობლად ითვლებოდა, რაც მშვენივრად აისახა ზღაპრულ ეპოსშიც. მაგალითად, ქართულ ზღაპარში „შეშაქალა“ ხეში იპოვა უშვილო ცოლ-ქმარმა გოგონა: „ერთხელ ბერიკაცი ტყეში წავიდა შეშის მოსაჭრელად. მივიდა ერთ ხესთან, დაუნყო ქრა, უცებ ხმა მოესმა რაღაც. გაჩერდა კაცი, ხმა მიწყდა. აღარაფერი ისმოდა. ისევ მოიქნია ცული. მოხვდა თუ არა ცული ხეს, ისევ დაიწყო ხემ კვნესა. კაცმა ჩახედა ამ ხეს და ფუტუროდან ქალი კი გამოვიდა პატარა, სულ პანანინა ბავშვი. აიყვანა ბერიკაცმა, გულში ჩაიკრა და გახარებულმა სახლში მიიყვანა. ქალი არ იყო უბრალო წარმოშობისა და ის ყოველმხრივ არაჩვეულებრივი აღმოჩნდა: „... ვინ წლით, ის დლით და საათით იზრდებოდა. დაარქვეს „შეშაქალა“ (ვირსალაძე 1958: 157-158). ქალს არც ცეცხლის დანთება სჭირდებოდა, არც სინათლისა — ანათებს მზე და მთავრესავით, უჭირავს ნემსი და ძაფი და მუშაობს (ვირსალაძე 1958: 159); სხვაგან „ბებერმა (დევების დედამ) ეს სამივე ხე გადაყარა და დაჰკვივლა. მთელი წყალი იქით გაქანდა და სამივე ლერწამის ხე გამოჩნდა წყალში... შევარდა ბიჭი, საჩქაროდ მოსჭრა ლერწმის ხეები და... გამოიტანა... ბებერმა დედაკაცმა დაიწყო ლოცვა. როდესაც ილოცებოდა, გასკდა ერთი ლერწმის ხე შუაზე და გადმოვიდა ისეთი მშვენიერი ქალი, რომელსაც თვალი აღარ მოშორდებოდა (ჩიქოვანი 1963: 68). ჩვენი „ეთერიანის“ ეთერიც ხის ფულუროში იპოვა უფლისწულმა-საქმრომ (კიკნაძე 2001: 62). სხვაგან კი „პატარა შეშის ნაჭერი მეზობელმა... სახლში წაიღო და სავარცხელი გაიკეთა... მფრინავი მზეთუნახავის სული ამ სავარცხელს გაჰყვა.“ (ცანავა 1994: 14) და ა.შ.

საერთოდ მეტყველი თუ მეტამორფოზის უნარის მქონე ხე მსოფლიოს მითოსური სამყაროსათვის უცხო არ არის. ქართულ ზღაპარში ხე ქომავობს ზღაპრის გმირს და ხიდად გაედება — ეს კი იგივე მეტამორფოზაა გმირისა (ონიანი 1969: 360); ასევე: „ხე-მცენარის ფოთლები იქცნენ მფრინავ ხალიჩად და ვაჟი მიიყვანეს მეფის სასახლეში (ონიანი 1969: 362).

ქალის მეტამორფოზაც ხდება ალვის (უმიკაშვილი 1964, III: 50), ვაშლის ხედ (დლონტი 1986: 48). ალვის ხის ნაფოტიც იქცევა ქალად (ვირსალაძე 1958: 135) და სხვა მრავალი. ასეა სხვა ხალხთა მითოსშიც, მაგალითად, ვახტანგ კოტეტიშვილი აღნიშნავს, რომ ხუმბაბის სიცოცხლე ნაძვის არსებობასთან იყო დაკავშირებული. ეგვიპტურ ზღაპარშიც ორი ძმის შესახებ, ნაძვსა ჭრიან და ბათუ კვდება. ასევე „ედდაში“ ადამიანის წინაპრად იფნი (კოპიტი) ითვლება. საბერძნეთში მუხა მიაჩნდათ მოდგმის წარმომშობად (კოტეტიშვილი 1961: 388). როგორც ვ. კოტეტიშვილი აღნიშნავს, ხეთა თაყვანისცემას ორი მთავარი ფაზა

ჰქონდა: მას თაყვანს სცემდნენ ჯერ როგორც ღვთაებას, შემდეგ — როგორც ღვთაებათა სიმბოლოს. ეს ორივე მოტივი როგორც საერთაშორისო, ისე ქართულ ფოლკლორში მრავალ თქმულებასა და ზღაპარში გვხვდება.

ცნობილია, რომ ქართულ ლიტერატურაშიც — ვაჟა-ფშაველასთან გვხვდება მეტყველი ხე:

შემოჰკრავს ცულსა და ამ დროს
ხის შემოესმის კენესაო:
— ნუ მომკლავ, ჩემო მინდიავ,
ნუ დამიბნელებ მზესაო.
(ვაჟა-ფშაველა 1964: 11).

საერთოდ მოსაუბრე, მოთამაშე ხის თემას დიდი ხნის ტრადიცია აქვს და იშვიათად დღესაც კი შეხვდებით ხოლმე თბილისის ქუჩებში.

რაც შეეხება კარლო კოლოდის (ლორენცინის) „პინოქიოს“, აქ ოსტატ ალუბალას შემის ღერი ჩაუვარდება ხელში, რომელიც ბავშვივით ტიროდა და იცინოდა. „მან ცულის დაკვრა ვერც კი მოასწრო, რომ ... შემის ღერი მუდარის ხმით აწრიპინდა: — არ დამარტყათ, არ დამატყათ“ (კოლიდი: 5). ისევე აიღო ოსტატმა ცული, ღონივრად დაჰკრა ხეს, — ვაი, მატკინე, მატკინე! — აღრიალდა იგივე ხმა. ეს ხის ნაჭერი მერე ოსტატის მეგობარმა ჭარმაგამა მოხუცმა — ჯეპეტომ (კოლოდი:7), წაიღო, ხის კაცუნას გამოსათლელად.

ძველ მითლოგიასთან ერთად ამ ნაწარმოებში არაერთ ქრისტიანულ პასაჟსაც ვხვდებით. ამიტომ აქვე ვიტყვი, რომ ბიბლიური იოსები — ღვთისმშობლის მეუღლე ოსტატ ჯეპეტოსავით ხანდაზმული დურგალი იყო. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ბიბლიაში შემას ძელის (ხის) მნიშვნელობაც აქვს, რომლისგანაც წმინდა ჯვარი შექმნეს (ელაშვილი 1993) და რომელიც თავდაპირველად სამყაროს მთლიანობისა და ერთიანობის სიმბოლოს წარმოადგენდა.

ჯეპეტომ წაიღო შეშა და საქმესაც შეუდგა — დიდი სიყვარულით შექმნა მშვენიერი ბურატინო, ცხვირიც გაუკეთა. მაგრამ ცხვირი მაშინვე წაუგრძელდა. პინოქიოს უსაქციელობა ხშირად გულს სტკენდა ოსტატს-ბურატინომ ჯეპეტოს ქურთუკის საფასურად ნაყიდი ანბანიც თოჯინების თეატრის ბილეთისათვის გაყიდა.

თეატრის მეპატრონეს არ მოეწონა მისი გამოჩენით გამოწვეული აურზაური. თვითონ მეპატრონე კი გარეგნობით არაამქვეყნიურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა და სწორედაც რომ ზღაპრული სამყაროდან გადმოსულ ბოროტ არსებას მოგაგონებდათ. მაგალითად, ქართული ზღაპრების დევს: ის „ერთი ახმახი და საზარელი შესახედობის ბატონი გახლდათ. შავი დაუვარცხნელი წვერი კოჭებამდე დასთრევადა. თეატრის მეპატრონეს უცხო არსების გამოჩენა არ მოეწონა, როგორც

ზღაპარში არ რჩებიან კმაყოფილნი უცხოთა გამოჩენით. მაგრამ საქმე-საქმეზე რომ მიდგებოდა, ცუდი კაცი არ იყო. მას შეებრაღა პინოქიო ცეცხლში შესაკეთებლად. ჩვენი დევივით სიკეთის მიღებაც შეიძლება მისგან და პინოქიოს მამის გაჭირვების ამბავი რომ გაიგო, ხუთი ოქროც გაუგზავნა. ზღაპრის დევებიც ხომ გასცემენ ხოლმე საჩუქრებს მათი გულის მოგების შემთხვევაში. მას შემდეგ კი რაც გაიგეს მელიამ და კატამ, რომ პინოქიოს ჯიბეში ხუთი ოქროს მონეტა ედო, გაუმწარეს სიცოცხლე. ისინი ცდილობდნენ წარეტაცათ ჯეპეტოსათვის გაგზავნილი ხუთი ოქრო და საბოლოოდ მოახერხეს კიდეც. მელიისა და კატის ეს მზაკრული სახეებიც და მათი მეგობრობაც მხატვრულ ნაწარმოებში ზღაპრისთვის არის ნიშანდობლივი – ცხოველთა ზღაპრისთვის.

სანამ ამდენ სირთულეს გამოივლიდა, პინოქიო მიცვალებულთა სამყაროშიც იყო ნამყოფი — ზღვის იქითა მხარეს — კუნძულზე. ის როცა „მთელი ღამე მიცურავდა და მამის გადარჩენის იმედს არ კარგავდა... ტალღები პინიქიოს ჩალის ქუდივით აფარფატებდნენ... ერთი ისეთი მთასავით ტალღა წამოვიდა, რომ ბიჭუნა ნაპირზე მოისროლა (კოლოდი: 64). კუნძულზე სოფელი აღმოჩნდა, სადაც ყველა მუშაობდა და მშვიდმა პინოქიომ უშრომველად მოწყალება ვერ მიიღო, მაგრამ კეთილმა ქალმა დოქიდან წყალი დააღვინა და დოქის წაღებისთვის ... აჭამა კიდეც. პინოქიომ როცა შიმშილი დაიოკა, თქვა: „—თქვენ მე მაგონებთ... ჰო, დიახ, ისევ ის ხმაა... ისევ ის ცისფერი თმა... ოჰ! ჩემი ფერია... ამ სიტყვებზე პინოქიოს ცრემლები წამოსცვივდა თვალებიდან, ქალბატონის წინ დაემხო და მუხლებზე ემთცვია. კეთილმა ქალმა პირველად იუარა, მაგრამ მერე უთხრა: — შე ხის ემმაკუნა, როგორ მიცხდი, რომ ეს მე ვიყავი?.. შენ ხომ პატარა გოგოდ დამტოვე, ახლა კი ქალი ვარ და იქნებ დედადაც გამოგადგეო“ (კოლოდი: 66-68). ფერია ტყის — „იმ“ ქვეყნის ბინადარია, ამიტომაც ძალუძს თამამად თქვას: „ხვალ ბურატინო აღარ იქნები, ნამდვილ ბიჭად გაქცევო“ (კოლოდი: 84).

კარლო კოლოდის (ლორენცინის) ლიტერატურული ზღაპრის დედაარსი ნაწარმოების დასაწყისშივე გამჟღავნებული, როცა შიმშილისაგან შეღონებულმა პინოქიომ იპოვა ნამდვილი კვერცხი, „გატეხა ნაჭუჭი, მაგრამ გულისა და ცილის ნაცვლად კვერცხიდან ყვითელი-ლლიანი და ზრდილობიანი წინილა გადმოხტა, ფრთები გაშალა, ღია ფანჯარაში გაფრინდა და გაუჩინარდა“ (კოლოდი: 16-17). ე.ი. კვერცხიდან სიცოცხლე დაიბადა. კოსმოგონიური წარმოსახვით ხომ კვერცხიდან იშვა სამყარო. ე.ი. ნაწარმოების დასაწყისშივე მიგვანიშნა მწერალმა, რომ სიცოცხლე უზენაესი ღირებულებაა ამ ქვეყანაზე.

დიახ, ეს ის პინოქიო იყო, რომელიც ყველასა და ყველაფერს გადააურჩა, რომელზეც გამუდმებით ზრუნავდნენ მამა ჯეპეტო და ცისფერთმიანი ფერია; მხარში ედგნენ ზღაპრული ფასკუნჯის მსგავსი

უზარმაზარი მტრედი, რომლის შეწევნითაც ცა შემოიფრინა; ვირითაც იმგზავრა და თავადაც იქცა ვირად. ეს უკანასკნელი ცხოველიც ახლობელია ქართული ზღაპრისათვის, როცა მისი დაყრილი ოქროები მოუტანს დოვლათს ოჯახს. პინოქიო ზვიგენის მუცელშიც იყო ნამყოფი, თევზ ტონოს ზურგზე მოკალათებულმაც იმგზავრა მამამისთან ერთად, რომელმაც ორივე ზღვას გამოსტაცა. სწორედ ყოველი მათგანის შეწევნით, რომლებიც მოთოსური გააზრებით პინოქიოს მეტამორფოზული სახესხვაობანი არიან, წარმატებით მოიარა მან მთელი ზღაპრული სამყარო — სამივე სკნელი და შეასრულა დიდი მისია, განვლო რა მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების მიერ მრავალგზის მოვლილი გზა, მსგავსად მსოფლიო მითებისა და ზღაპრული ეპოსისა. ეს კი წინაპირობა იყო, რომ თავად ნამდვილ ვაჟად ქცეული დაჰბრუნებოდა მინიერ სამყაროს, ასევე დაეძლია იქაური მტრები: ყაჩაღები — მელია და კატა, გადარჩენოდა ხეზე დაკიდებას, ციხეში ჯდომას, გველს, ხაფანგში ჩავარდნის შემდეგ ძალღივით საქათმეზე მიჯაჭვას (მოგეხსენებათ, ამირანმა თავი ველარ დააღწია ჯაჭვს); ზარმაც და უგულო თანაკლასელებს, ტაკიმასხარას, მეეტელეს, რაც მთავარია — ზვიგენის ხახას. ყოველივე ამ გამარჯვების შემდეგ გარდასახვა მოხდა მასში — პინოქიო გახდა მშრომელი, სწავლაში ბეჯითი, ყველაზე მზრუნველი და შესაბამისად მისმა ფერისცვალებამ შეცვალა ირგვლივ ყველაფერი: ძველი ჯანი დაუბრუნა საყვარელ მამას, გააცოცხლა ცისფერთმიანი მზრუნველი ფერია და განაახლა მთელი სამყარო. ყოველივე ამისათვის მან დაიწყო დამღლეი შრომა — ყოველ დღე ხუთი თვის მანძილზე ჭიდან ასი ვედრო წყალი ამოჰქონდა ბოსტნის მოსარწყავად, რომ მიეღო ერთი ჭიქა ადუღებული რძე, რაც სიცოცხლის, უკვდავებისა და აღორძინების ელექსირია (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 141). თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ მინის ნიალიდან მომზირალი „წყლის თვალი“ ოდითგანვე გრძნეულ სამყაროსთან იყო დაკავშირებული (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 148) და ამასთანავე შუასაუკუნოვანი წარმოდგენით მზის მოძრაობის მიმართულებით მოტრიალე ბორბალი „სიკეთის ბორბლად“ ითვლებოდა (აბზიანიძე, ელაშვილი 2011: 41), ყოველივე ეს კანონზომიერი გამოჩნდება. პინოქიომ ამასთან ერთად ჩალის ღეროებისაგან ისწავლა კალათების დანვნა; წერა-კითხვაში ვარჯიშობდა, თავისი ახალი ტანსაცმლისთვის გადანახული ორმოცი სოლდოც მასზე დარდით დასწეულებულ ფერიას გაუგზავნა და ამიერიდან გაცილებით მეტს მუშაობდა, დედასაც რომ დახმარებოდა. ყოველივე ამის შემდეგ სიზმარში ნახა ფერია. იგი მომაჯადოებლად ლამაზი იყო და პინოქიოს აქებდა: — ისეთი კეთილი გული გაქვს, რომ დღემდე რაც ჩაგიდენია, ყველაფერს გაატიობ. ბავშვები, რომლებიც მშობლებს გაჭირვებას და ავადმყოფობაში ეხმარებიან, დიდ ქებასა და პატივისცემას იმსახურებენ, თუნდაც ისინი ადრე გაუგონარი და ცუდი ქცევის ბავშვები ყოფილიყვნენ.

„წარმოდგინეთ მისი გაცემა, როცა გაეღვიძა და შენიშნა, რომ ბურატინო კი არა, უკვე ნამდვილი ბიჭი იყო.... ძველი ქობის ნაცვლად, მშვენიერი ნათელი ოთახი დაინახა. საწოლთან ახალთახალი ლამაზი ტანსაცმელი, ახალი ქუდი და ზუსტად მისი ზომის ტყავის ფეხსაცმელი ენყო. საჩქაროდ ჩაიცვა და ჯიბიდან სპილოს ძვლის საფულე ამოიღო, ზედ ეწერა: „ცისფერთმიანი გოგონა უკან უბრუნებს თავის საყვარელ პინოქიოს ორმოც სოლდოს და მადლობას უხდის გულკეთილობისათვის“. გახსნა საფულე და ორმოცი სოლდოს მაგივრად თვალწინ ორმოცი ახალი ოქრო აბრჭყვიალდა. მერე სარკეში ჩაიხედა და თავი ველარ იცნო. ის იყო ცოცხალი, ჭკვიანი, ნაბლისფერთმიანი ლამაზი ბიჭუნა. ცისფერი თვალები სიხარულითა და ბედნიერებით ჰქონდა სავსე... გავიდა მეორე ოთახში და ნახა მოხუცი ჯეპეტო — ძველებურად მხნე, ჯანსაღი და გულკეთილი. მოხუცს ისევ თავისი იარაღი ეჭირა ხელში და შესანიშნავ ჩარჩოს თლიდა“ — მითხარი გეთაყვა, ძვირფასო მამილო, რას უნდა მიეწეროს ყველაფრის ესოდენ სწრაფად გარდაქმნა?... ჯეპეტო გადაეხვია: ... — ეს საოცარი გარდაქმნა ჩვენს სახლში, უთუოდ შენი დამსახურებაა... გაუგონარი ბავშვები რომ წესიერ ბავშვებად იქცევიან, მათ გარემოშიც ყველაფერი ახლდება და ლამაზდება“ (კოლოდი: 120-121).

რასაკვირველია, ამ ყველაფერში პინოქიოს დამსახურება მართლაც დიდია: მან გულით დაიტირა მიცვალებული, გამოიჩინა გულისხმიერება დაუძღვრებული ავადმყოფი ქალბატონის მიმართ, გასაჭირში არ მიატოვა მამამისი და დაუბრუნა ის ამქვეყნიურ სამყაროს მხნე და ჯანსაღი. ამისათვის მან სამყაროს სამივე სკნელი მოიარა, განიცადა რა მეტამორფოზა ამ სკნელთა არსებებად, როცა ამხედრდა წმინდა მტრედზე, თევზ ტონოზე, თავი დააღწია ზვიგენის მუცელს და იქცა ვირად, რომელიც თავის დროზე მაცხოვარმა აირჩია ბზობის დღესასწაულზე იერუსალიმში შესასვლელად.

მოსახდენი მოხდა, სამყარომ ფერი იცვალა — სადაც სიკეთის ნიშანწყალი ღვიოდა, უკეთესობით შეიცვალა; სიავე კი საბოლოოდ მოითხარა და მოისპო. მაგალითად, „მათი ცნობა არც ისე ადვილი იყო: „ას მეტრში ორი საშინელი მათხოვარი შემოხვდათ პინოქიოსა და მამამისს. ისინი კატა და მელა იყვნენ. კატა ამასობაში მართლაც დაბრმავებულიყო; დაბერებულ და ბენგვაქუცულ მელას კი კუდი დაჰკარგვოდა. დიდ გაჭირვებაში ჩავარდნილს თავისი შესანიშნავი კუდი მოხეტილედ ვაჭრისათვის მიეყიდა, რომლისგანაც მას საკვამურის საწმენდი გაეკეთებინა.

პინოქიოს საბოლოო გამარჯვებაში მის უსაქმურ თანაკლასელებსაც კი მიუძღვით წვლილი, იმათმა გამუდმებულმა დევნამ, გზას აეცდინათ ის, საბოლოოდ ჩვენი გმირი მიიყვანა იქამდე, რომ გამოავლინა მთელი თავისი მინიერი თუ არამინიერი შესაძლებლობები, მოხდა მასში გარდასახვა, გადაიჩინა თავიც და ირგვლივ განაახლა მთელი სამყაროც.

დიახ, ბევრი აქვს საერთო „პინოქიოს“ მითოსსა და ზღაპრულ სამყაროსთან, თუმცა მათ შორის განსხვავებაც სერიოზულია: კოლოდის ლიტერატურულ ნაწარმოებში ჭარბად ჩანს პერსონაჟთა ემოციები, აგრეთვე გვხვდება დიდაქტიკური შეგონებები, რაც აბსოლუტურად უცხოა მითოსისა და ზღაპრული ეპოსისათვის.

ევროპული ტიპის ლიტერატურის განვითარების ზოგადი ფორმულაა: „მითი — ფოლკლორი — ლიტერატურა“ (ფრეიდენბერგი 1978: 9). მითის არსი კი სიკეთის გამარჯვებაა, რაც არაერთი დიდი ხელოვნების ნიმუშის დედააზრი გამხდარა და გახდება კვლავაც. ამ ნაწარმოებში სწორედ პინოქიო აღმოჩნდა ის ერთადერთი, რომლის სახეც თავის დროზე მეტამორფოზის უნარით: მტრედზე, თევზზე, ვირზე ამხედრებით თავად ღვთაებამდე ამაღლდა და ამიტომვე შეძლო მან, იმ ერთადერთმა, დიდი სიკეთე მოეტანა ქვეყნიერებისათვის — მთელი სამყაროსთვის დაებრუნებინა ადრინდელი კეთილისმყოფელი იერი.

დამოწმებანი:

აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: აბზიანიძე ზ. ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. III. თბ.: „ბაკმი“, 2007.

აბზიანიძე, ელაშვილი 2011: აბზიანიძე ზ. ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. ტ. 1. თბ.: „ბაკმი“, 2011.

ელაშვილი 1993: ხეთა (მცენარეთა) სიმბოლიკა ქართულ აგიოგრაფიაში. // *ქართული მწერლობის საკითხები*. მიძღვნილი ალ.ბარამიძის 90 წლისთავისადმი. თბ.: „მეცნიერება“, 1993.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. 4. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

ვირსალაძე 1958: ვირსალაძე ელ. (შემდგენელი). *რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები*. 2. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

კიკნაძე 2001: კიკნაძე ზ. *ქართული ხალხური ეპოსი*. თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2001.

კოლოდი: კოლოდი კ. (ლორენცინი). *პინოქიოს თავგადასავალი* (თარგმანი ლ. ვრაძისა). თბ.: „საქართველოს მაცნე“.

კოტეტიშვილი 1961: კოტეტიშვილი ვ. ექსკურსები. // *ხალხური პოეზია*. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

ონიანი 1969: ონიანი ო. *ხე-მცენარეთა პერსონიფიკაციის საკითხი სვანურ ჯადოსნურ ზღაპრებში*. ქართული ფოლკლორი. III. თბ.: „მეცნიერება“, 1969.

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. (შემკრები). *ხალხური სიტყვიერება*. III თბ.: 1964.

ფრეიდენბერგი 1978: Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. М.: Изд. «Наука», 1978.

ღლონტი 1986: ღლონტი ალ. (შემდგენელი). *ქართული ზღაპრები*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

ჩიქოვანი 1963: ჩიქოვანი მ. (შემდგენელი). *ხალხური სიბრძნე, ქართული ზღაპრები*. I. თბ.: „ნაკადული“, 1963.

ცანავა 1994: ცანავა ა. (შემდგენელი). *მეგრული ზღაპრები და მითები*. თბ.: „მერანი“. 1994.

ლინგვო-კულტურული კომუნიკაცია და
გლობალიზაციის პრობლემა

**Lingvo-Cultural Communication and the Problem of
Globalization**

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

On the Problem of Idiom Translation

Idioms or the phrases the meanings of which are not equal to the sums of the meanings of their constituent words are often referred to as a language existing within a language (language in language). This is the most peculiar, figurative, mainly grotesque (surrealistic), often illogical stratum of a language, which makes the translation of idioms a quite difficult and sometimes even impossible task. At such moments translators are expected to approach to their job creatively.

In this paper there are considered some cases of successful as well as unsuccessful attempts of conveyance of foreign language idioms during translations, the knowledge of which may prove useful for translators.

Key words: idiom, translation, translator.

ლივან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

იდიომების თარგმნის პრობლემისათვის

იდიომებს, ანუ ისეთ გამოთქმებს, რომელთა მნიშვნელობა არ უდრის მათში შემავალ სიტყვათა მნიშვნელობების ჯამს, ენაში არსებულ ენად (ენა ენაში) მოიხსენიებენ ხოლმე. ეს არის ენის ყველაზე თვითმყოფადი, ხატოვანი, მეტნილად გროტესკული (სიურრეალისტური), ხშირად ალოგიკური პლასტი, რის გამოც იდიომების თარგმნა ერთობ ძნელია, ზოგჯერ კი შეუძლებელი. ამ სიძნელეებზე ყურადღებას ამახვილებენ მკვლევარები და მათი დაძლევის გზებზეც მიუთითებენ პრაქტიკოს მთარგმნელებს. ზოგადად იდიომების, კერძოდ კი მათი სხვა ენებზე თარგმნის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებს თავი

მოუყარა და გააანალიზა ირინა ლობჯანიძემ სადისერტაციო ნაშრომში „იდიომების სტრუქტურა და სემანტიკა ქართულში“ (ლობჯანიძე 2012). იქ ვკითხულობთ:

„ზოგადად ფრაზეოლოგიური ერთეულების, კერძოდ, იდიომების თარგმნა ამა თუ იმ ენაზე საკმაოდ რთულ პროცესს წარმოადგენს. ეს იმით აიხსნება, რომ ესა თუ ის იდიომი ამა თუ იმ ხალხის მსოფლმხედველობის ასახვისა და ეროვნული ხასიათის მატარებელი ერთეულია. იდიომური გამოთქმის ძირითად თავისებურებას მისი ექსპრესიულობა, ხატოვანება და ეროვნულ-სპეციფიკური ნიშნები წარმოადგენს, რაც განსაზღვრულ სირთულეს უქმნის იდიომური გამოთქმების თარგმნასაც“ (ლობჯანიძე 2012: 238).

დისერტაციაში იდიომების მკვლევართა ნაშრომებზე დაყრდნობით წარმოდგენილია იდიომების სათარგმნელად გამოყენებულ/გამოსაყენებელ ხერხთა მრავალფეროვანი ჩამონათვალი, რომელთა შესწავლა-გათვალისწინება ერთობ სასარგებლო იქნება პრაქტიკოსი მთარგმნელებისთვის. კერძოდ, ნაშრომში ვკითხულობთ:

„ერთ-ერთ პრობლემას, რომელსაც მთარგმნელი აწყდება, წარმოადგენს იდიომური გამოთქმების ტრანსფორმაცია ნყარო-ენიდან სათარგმნელ ენაზე გადმოცემისას. ბუნებრივია, რომ თარგმნის პროცესში მთარგმნელები სხვადასხვა ხერხს იყენებენ. ამასთან დაკავშირებით არსებობს რამდენიმე თეორია. ერთი მათგანია ვ. უილსის მიერ შემოთავაზებული ე. წ. პირდაპირი ხერხი: სესხება, კალკირება და სიტყვასიტყვითი თარგმანი, ასევე ირიბი ხერხები: ტრანსპოზიცია, მოდულაცია, ეკვივალენტობა, ადაპტაცია, ისევე როგორც პ. ნიუმარკის მიერ შემოთავაზებულ ხერხებს შორის აღსანიშნავია სესხება, ტრანსპოზიცია, მათ შორის — ნეიტრალიზაცია (ჩანაცვლება უფრო ნეიტრალური სიტყვებით), ან მხატვრული თარგმანი, გამოტოვება, გავრცობა, პარაფრაზი და, საბოლოოდ, მსგავსი სინონიმური ან საპირისპირო სიტყვების გამოყენება. ყველა ამ ხერხის მოშველიება რელევანტურია (თუ ლეგიტიმურია? — ლ. ბ.) იდიომური გამოთქმების უცხო ენაზე გადმოცემისას“ (ლობჯანიძე 2012: 235).

შეიძლება საკამათო იყოს რამდენად რელევანტურია თუ ლეგიტიმურია თარგმანში იდიომის გამოტოვება. შესაძლოა აქ ისეთი შემთხვევები იგულისხმება, როდესაც იდიომის სხვა ენაზე/ენებზე თარგმნა შეუძლებელია. ი. ლობჯანიძის მართებული შენიშვნით, „ის ფაქტი, რომ [...] იდიომი ითარგმნება სხვადასხვა ენაზე, იმის მანიშნებელია, რომ აღნიშნულ ენებში არსებობს მსგავსი თემატური ველი, რომელიც ხაზს უსვამს ამ იდიომის ექსტრალინგვისტური ფორმის არსებობას“ (ლობჯანიძე 2012: 245). ანუ, თუ „მსგავსი თემატური ველი“ არ არსებობს, იდიომიც ვერ ითარგმნება. ასეთი რამ შეიძლება მაშინ მოხდეს, როდესაც იდიომის პირდაპირი მნიშვნელობით (სიტყვასიტყვით) გაგე-

ბაზე დაფუძნებულ ხუმრობასთან, ოხუნჯობასთან (ნაკვესთან) გვაქვს საქმე. თუ ეს ნაკვესი (ანეკდოტი) ვრცელი ტექსტის, ვთქვათ, რომანის ნაწილია (მაგალითად, მას პერსონაჟი ჰყვება), ზოგჯერ იძულებული ვიქნებით იგი გამოვტოვოთ, რაც სათარგმნელ თხზულებას, ცხადია, გააღარბებს.

სამაგალითოდ ერთ ქართულ ნაკვესს მოვიხმობთ, რომლის სათაურია „მკვეხარე ახალგაზრდა“:

„ერთ ოჯახში ვილაც ახალგაზრდა მეურნემ დაიკვეხა:

— იმხელა ვენახი მაქვს, რომ შიგ ცხენი გაჭენდებაო.

— შევარცხვინე იმისთანა ვენახი, სადაც ცხენი გაჭენდებაო, — ჩაუქირქიმალა სერგიამ [ერისთავმა] მკვეხარა ახალგაზრდას“ (ხალხური... 1965: 440).

იდიომი „შიგ ცხენი გაჭენდება“ ასე აქვს განმარტებული თედო სახოკიას: „დიდია, დიდი სივრცისა“ (სახოკია 1979: 763).

სერგია ერისთავის ოხუნჯობა ამ იდიომის პირდაპირ, სიტყვასიტყვით გაგებას ეფუძნება. მისი თარგმნა მხოლოდ მაშინ მოხერხდებოდა, თუ მიმღებ ენაშიც მოიძებნებოდა ასეთივე ლექსიკური შედგენილობის და ამავე მნიშვნელობის მქონე იდიომი, რაც ნაკლებ მოსალოდნელი ჩანს (ჩვენთვის ნაცნობ ენებში მსგავსი რამ ვერ ვიპოვეთ). შეიძლება ითქვას, ამ ენობრივი მოვლენის სახით „ღრმად“ ნაციონალურ ხატოვან გამოთქმასთან გვაქვს საქმე.

იდიომების პირდაპირ (სიტყვასიტყვით) გაგებაზე დაფუძნებული ოხუნჯობების თარგმნა მაშინ ხერხდება, თუკი იდიომი ინტერნაციონალიზებულია — გლობალიზებულია.

მაგალითი აკაკი წერეთლის ოხუნჯობებიდან:

„ერთი მელოტი კაცი ამბობდა: ახლანდელ ყმანვილების ყოფა-ქცევას რომ კაცმა უყუროს, თავზე თმა აუდგებაო!

— ეტყობა, ბევრი გიყურებიათ, რომ თქვენი, არა თუ ამდგარა, არ დამდგარა კიდევ და გადაკარგულა ცხრა მთას იქითო, — მიუგო აკაკიმ“ (ნაკვესი 1887: 31).

აქ ოხუნჯობა ემყარება პირდაპირ (სიტყვასიტყვით) გაგებას იდიომატური გამოთქმისა „თავზე თმა აუდგა“ (ასეც ამბობენ: „თმები ყალყზე დაუდგაო“), რაც ნიშნავს — შეეშინდა. ეს იდიომი, აკაკის ნაკვესის „მთავარი გმირი“, მრავალი ენის საერთო საკუთრებაა, ვინაიდან ბიბლიიდან იღებს სათავეს, გლობალიზებულია. იობის წიგნში ვკითხულობთ: „შიშმა შემიპყრო და ყოველი ძვალი ჩემი შეაძრწუნა; წინ ჩამიქროლა სულმა და ტანზე თმები ამებურძგლა“. იობი 4, 14-15. — ბიბლია 1989: 474).

ფრანგულად ეს გამოთქმა ასეა: „Fair dresser les cheveux sur la tête“ (მიკრო რობერი: 173; შდრ. გვარჯალაძე 1963: 450).

სწორედ ეს იდიომი გამოიყენა პეტრე მირიანაშვილმა ამ ნაკვეთის თარგმნისას:

„Un homme chauve disait un jour à Akaki:

– En voyant la conduite de la jeunesse d’aujourd’hui, le cheveu se dressent sur la tête!

– Vous l’avez probablement trop regardée, car vos cheveux non-seulement se sont dressés, mais sont tombés! – répondit le poète“ (ლე კოკაზ ილიუსტრე: 1889: 15).

ბიბლიის ფრანგულ თარგმანში ეს ადგილი იდიომისგან განსხვავებული სიტყვებით არის გადატანილი, მაგრამ აზრი იგივეა: „Un esprit passa près de moi... Tous mes cheveux se hérissèrent“ — (hérissèr და dresser სინონიმებია).

ბიბლიის რუსულ თარგმანში კი ზუსტად იმ სიტყვებით არის გადმოცემული აზრი, რა სიტყვებითაც რუსულ იდიომში: „И дух прошел надо мною; **дыбом стали волосы** на мне“.

ასევეა გერმანულშიც: „Und ein Hauch fuhr an mir vorüber; **es standen mir die Haare zu Berge** an meinem Leibe“.

ბიბლიის ინგლისურ თარგმანში ვკითხულობთ: „A spirit glided past my face, and **the hair on my body stood on end**“, ხოლო იდიომს ასეთი სახე აქვს: „It made my hair stand on end“.

აკაკის პასუხიც შეიცავს იდიომატურ გამოთქმას – „ცხრა მთას იქით გადაკარგულა“ –, მაგრამ მას ამ ნაკვეთისთვის რელევანტური (არსებითი) მნიშვნელობა არა აქვს. თუ მიმღებ ენაში არის მსგავსი გამოთქმა, კარგი იქნება თარგმანში ის გამოვიყენოთ, თუ არადა, იგივე აზრი შეიძლება სხვა სიტყვებით გადმოიცეს. ფრანგულში ამ ქართული იდიომის შესატყვისი იდიომი არ ჩანს (გერმანულში არის: Über alle Berge [sein] — ყველა მთის იქით [გადაიკარგა]), ამიტომ ქართული იდიომით გამოხატული აზრი მთარგმნელს ასე გადააქვს: „...vos cheveux non-seulement se sont dressés, mais **sont tombés!**“ (ქართულად: თქვენი თმები არათუ ამდგარან, დაცვენილან [გაგცვენიათ] კიდევცო). ანუ, დედნისგან განსხვავებით თარგმანში ხატოვანი გამოთქმა არა გვაქვს, მაგრამ ამით ბევრი არაფერი იცვლება.

* * *

ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ ბიბლიური წარმომავლობის იდიომი ბიბლიას ნაზიარებ ყველა ხალხთა ენაში არ იყოს გავრცელებული. ესეც ქმნის თარგმნისას პრობლემებს. ერთი მაგალითი:

ქართულში გვაქვს სიტყვის თამაშზე დაფუძნებული ასეთი გამო-ნათქვამი/შეგონება (ზოგჯერ ანდაზადაც მიიჩნევენ): „მარილის მთხ-ოვნელს თუ მარილს არ მისცემ, მარილიანი სიტყვა მაინც უთხარიო“

(სახოკია 1967: 121; შდრ. სახოკია 1979: 373). მარილიანი ქართულში უარყოფითი კონოტაციის მქონე *მლაშეს* გარდა, გადატანითი მნიშვნელობით დადებითი კონოტაციის მქონე *მიშხიდველს*, *საამურს*, *სანდომიანს* და *ეშხიანსაც* ნიშნავს (ქეგლ 1986: 283).

ქართულ ენაში „სიტყვამარილიანი“, „სიტყვანყლიანის“ სინონიმია და საამოდ მოუბარს უდრის. ნიკო ჩუბინაშვილის „ქართულ ლექსიკონში“ ვკითხულობთ: „სიტყვანყლიანი, სიტყვამარილიანი — საამოდ მოუბარი, красноречивый“ (ჩუბინაშვილი 1961: 456. სიტყვა-სტატია „წყლიანი“).

იდიომი „მარილიანი სიტყვა“ აშკარად ახალი აღთქმიდან მომდინარეობს. კოლოსელთა მიმართ ეპისტოლეში ვკითხულობთ: „სიტყვა თქვენი ყოველთვის იყოს მადლით, როგორც მარილით შეზავებული, რათა იცოდეთ, როგორ გმართებთ თვითეულისთვის სიტყვის მიგება“; ძველი თარგმანით: „სიტყუაი თქუენი მარადის მადლითა, ვითარცა მარილითა, შეზავებულ იყავნ, რაითა უწყოდით, ვითარ-იგი შეჰკავს თქუენდა თვითოეულისა სიტყვის-მიგებაი“ (კოლოსელთა მიმართ 4, 6).

ზემოთ ციტირებული გამონათქვამი ფრანგმა ჟურნალისტმა ჟიულ მურიემ მე-19 საუკუნეში მეგრულიდან ფრანგულად თარგმნა და სხვა ანდაზებთან ერთად შეიტანა 1883 წელს ოდესაში გამოცემულ ნიგნში „სამეგრელო. ძველი კოლხიდა“. ჟ. მურიეს თარგმანში იგი ასე ჟღერს:

„Quand on vous demande le sel, il faut en donner ou en refuser par des **pa-roles assaisonnées de sel**“ (მურიე 1883: 259).

უკუთარგმანი:

„როცა მარილს გთხოვენ, ან უნდა მისცეთ, ან უარი მარილით შეზავებული სიტყვებით უნდა უთხრათ“.

ფრჩხილებში კი ამ თავის თარგმანს ფრანგი ჟურნალისტი ასეთ პენისვენას ურთავს:

„ეპითეტი *მარილით შეზავებული* აქ, სამეგრელოში, ტკბილის სინონიმად იხმარება“ (მურიე 1883: 259). ბიბლიას არ ახსენებს.

ეს კომენტარი ჟ. მურიეს იმიტომ დასჭირდა, რომ ფრანგულში *მარილიანს* დადებითი მნიშვნელობით არ ხმარობენ (არც გერმანულში, ინგლისურში, რუსულში*). ფრანგი მთარგმნელისთვის, როგორც ჩანს, ამ გამოთქმის ბიბლიური წარმომავლობაც უცნობია.

ამრიგად, წმინდა წერილისეული შესიტყვება ქართულში იდიომატურ გამოთქმად ქცეულა, რაც სხვა ენებში არ მომხდარა. თანაც არა მარტო იდიომად ქცეულა, არამედ მისი მნიშვნელობაც გაფართოებულა — ლამაზს, ეშხიანსაც ნიშნავს.

* რუსულში არის იდიომი „მარილიანი სიტყვა“, მაგრამ ის უწმინდურ ნათქვამს ნიშნავს, ანუ ბიბლიური გამოთქმა არ არის: „СОЛЁНЫЙ [...]перен. Выразительный и резкий до грубости, непристойный (разговорное). Солёный анекдот. Солёное слово“ (ინტ. 1).

როგორ უნდა მოვიქცეთ ამ დროს თარგმნისას?

ერთი გზა ეს არის: იშვიათი ქართული იდიომი „მარილიანი სიტყვა“ მრავალ ენაში გავრცელებული ბანალური იდიომით — „ტიკბილი სიტყვით“ — ჩავანაცვლოთ*, ანდა გადავიტანოთ ისე როგორც ქართულშია — ბიბლიის ტექსტის სიტყვათა გამოყენებით, და იდიომი თარგმანში ალუზიად ვაქციოთ, ახალი ალექსის ტექსტზე მინიშნებად. შესაძლოა კომენტარში მივუთითოთ კიდევ, ახალი ალექსის რომელი ადგილის ალუზიაა. ეს გზა — იდიომის ალუზიად გარდაქმნა — უფრო მართებულად მიგვაჩნია, ვინაიდან გამოთქმის ბიბლიასთან კავშირის შენარჩუნება ხერხდება.

ჰაინც ფენრიხს ეს შეგონება ასე აქვს ნათარგმნი გერმანულად:

„Wenn du dem, der dich um Salz bittet, keines gibst, so sage ihm wenigstens ein salziges Wort“ (ფენრიხი 1994: 76).

საგულისხმოა გერმანელი თეოლოგის იორგ ბაუერის კომენტარი გამოთქმა „მარილიანი სიტყვის“ („salzige Rede“) გამო, რომელიც კოლოსელთა მიმართ ეპისტოლედან ზემოთ მოხმობილ ციტატაში გვხვდება:

„ეს სიტყვათშეხამება („მარილიანი სიტყვა“ — „salzige Rede“. — ლ. ბ.) ერთი შეხედვით უცნაურად ჟღერს, მაგრამ უაღრესად ფეთქებადი ნაზავია დადებითი აზრით (ist aber im positiven Sinne eine höchst explosive Mischung). მარილიანი სიტყვა აგრესიული და ცუდი გუნება-განწყობილების გამომხატველი როდია (...). ქრისტიანები არიან „მარილი მინისა“ და „ნათელი ქვეყნისა“ (მათე, 5, 13-14)“ (ინტ. 2).

არ არის გამორიცხული ოდესმე გერმანულშიც გაჩნდეს იდიომი „მარილიანი სიტყვა“.

ამრიგად, ჩვენ ვილაპარაკეთ იდიომის თარგმნის ერთ-ერთ ხერხზე, რომელიც თარგმანში ბიბლიური წარმომავლობის მქონე იდიომის ალუზიად გარდაქმნას ითვალისწინებს მიმღებ ენაში ანალოგიური იდიომის არარსებობის შემთხვევაში. ეს ხერხი — იდიომის ალუზიად გარდაქმნა თარგმანში — ზემოთ ჩამოთვლილთა შორის (ირინა ლობჟანიძის ნაშრომიდან მოხმობილ ფრაგმენტს ვგულისხმობთ) არ შეგვხვედრია.

* * *

როგორც ვნახეთ, იდიომების თარგმნისას საქმეს რამდენადმე აადვილებს ის გარემოება, რომ იდიომებისა და ფრთიან გამონათქვამთა ერთი მოზრდილი ნაწილი ბიბლიური წარმომავლობისაა და თითქმის თანაბრად არის გავრცელებული ყველა ხალხში, რომელთა კულტურა

* ცხადია, ეს გზა არ გამოდგება ზემოთ მოყვანილი ქართული შეგონების თარგმნისას, ვინაიდან იგი სიტყვის თამამზეა აგებული, მაგრამ მისაღებია, ვთქვათ, ილია ჭავჭავაძის ამ ფრაზის სხვა ენაზე გადატანისას: „...აკაკი წერეთელს არა ერთხელ [...] უმოქმედებია თავისი მიმზიდველი ნიჭიერება, თავისი მარილიანი სიტყვა“ (ჭავჭავაძე 1955: 186).

ბიბლიას არის ზიარებული. ოლონდ ყურადღება უნდა მიექცეს ერთ გარემოებას: ზოგიერთი ბიბლიური ხატოვანი გამოთქმა სხვადასხვა ენაში განსხვავებულად (სხვა სიტყვებით) არის გადასული, რის გამოც მთარგმნელი შესაძლოა ვერ მიხვდეს, ბიბლიურ გამოთქმასთან რომ აქვს საქმე.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ზოგიერთი ბიბლიური წარმომავლობის იდიომი სხვებთან შედარებით ნაკლები ხარისხით არის გლობალიზებული, ანუ ზოგიერთ მათგანს აძევს ნაციონალური ელფერი, რამაც შესაძლოა მთარგმნელი დააბნოს. ავიღოთ გამოთქმა „ლელვის ფოთოლი“ — მისი მნიშვნელობაც გლობალიზებულია (ყველა ენაში ისეთ რამეს ნიშნავს, რაც რაღაცის დასაფარავად, შესანიღბად გამოიყენება) და ლექსიკაც — სხვა ენებზეც „ლელვის ფოთოლი“ ითქმის. მაგრამ ყველა ბიბლიურ გამოთქმასა და მათზე დაფუძნებულ იდიომებზე ამასვე ვერ ვიტყვით.

ასეთია, მაგალითად, ბიბლიიდან მომდინარე იდიომი „უძღლები შვილი“. თედო სახოკია მას ასე განმარტავს:

„წვერი ამა თუ იმ წრისა, რომელიც არ ემორჩილება ამ წრის სურვილს, ვინც თავის ქეიფზე დადის.

ეს სიტყვა იესო ქრისტეს იგავიდანაა (სახარება ლუკასი). [...] ახლა ხუმრობით იხმარება ისეთზე, ვინც საზოგადოების ნება-სურვილს არ ემორჩილება და თავისი ჭკუით უკეთურ გზას ადგას ხოლმე“ (სახოკია 1979: 641).

„უძღლებ შვილს“ გერმანელები „დაკარგულ შვილს“ („Der verlorene Sohn“) უწოდებენ, რუსები — „გარყვნილ შვილს“ („Блудный сын“), ინგლისელები და ფრანგები — „მფლანგველ შვილს“ („Prodigal son“, „Le Fils Prodigue“).

ამის გამო არის საფრთხე მთარგმნელი ვერ მიხვდეს ბიბლიური წარმომავლობის გამოთქმასთან რომ აქვს საქმე და ეს შესიტყვება შეცდომით თარგმნოს. ასე დაემართა „ქართლის ცხოვრების“ გერმანულად მთარგმნელს გერტრუდ პეჩს.

„ქართლის ცხოვრებაში“ (ჯუანშერის თხზულებაში) ასეთი ადგილია:

ვახტანგ გორგასალმა, შეწუხებულმა იმით, რომ გაუგებრობის შედეგად მის მხედრობასა და ბერძნებს შორის შეტაკება მოხდა (სადაც გამარჯვება ვახტანგის ხალხს დარჩა), ასე სცადა კეისრის დამშვიდება: „ამისთვის ყო ესე ღმერთმან, რათა ახალწერგნი ესე მოიყვანნეს სარწმუნოებად შიშსა მისსა, ვითარცა იგი უძღებისა შვილისათვის ყო საქმე განსაცხრომელი. ხოლო თქუენ პირმშონი შვილინი ხართ ღმრთისანი, და მარადის მისნი ხართ“ (ქართლის ცხოვრება 1955: 176).

როგორც ჩანს, მთარგმნელი ვერ მიხვდა, რომ „უძღლები შვილი“ სახარების იგავს გულისხმობს, რადგან გერმანელები მას, როგორც უკვე

ვთქვით, „დაკარგულ შვილს“ („Der verlorene Sohn“) უწოდებენ (ქართულად „ძე შეცდომილიც“ ითქმის), ამიტომ პირდაპირ გადაიტანა გერმანულად „უძღები (გაუმაძღარი) შვილი“: „...um den unersättlichen Sohn zu besänftigen“ (ქართლის ცხოვრება 1985: 243), რითაც დაიკარგა სახარებაზე მინიშნება.

ასევე ძნელი საცნობია და მთარგმნელთათვის დაგებულ მახეებს ჰგვანან ბიბლიური წარმომავლობის იდიომები: „ოქროს კერპი“, რასაც სხვა ენებზე „ოქროს ხბოს“ ეძახიან; „განტევების ვაცი“, რომელსაც რუსულად „Козёл отпущения“ ჰქვია, ხოლო გერმანულად „Sündenbock“ („ცოდვათა ვაცი“); „ლოდი შებრკოლებისა“, რომელიც რუსულად „камень преткновения“ არის, ხოლო გერმანულად „Stolperstein“ და სხვ.

დამოწმებანი:

ბიბლია 1989: ბიბლია. თბ.: საქართველოს საპატრიარქო, 1989.

გვარჯალაძე 1963: ფრანგულ-ქართული ლექსიკონი. შეადგინა ი. გვარჯალაძემ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

ინტ. 1: Толковый словарь русского языка //<http://www.vedu.ru/expdic/32963/>

ინტ. 2: Bauer, Jörg. *Salzige Freundlichkeit* //<http://daily-message.de/archiv/archiv1352.php> (16. 04. 2008).

ლე კოკაზ ილიუსტრე 1889: ჟ. Le Caucase Illustré, 1889, № 2.

ლობჯანიძე 2012: ლობჯანიძე ი. იდიომების სტრუქტურა და სემანტიკა ქართულში (შედარებით-შეპირისპირებითი ანალიზი: ინგლისური, ახალი ბერძნული და რუსული ენების მასალის საფუძველზე). სადოქტორო დისერტაცია. თბ.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2012 //<http://www.iliauni.edu.ge/files/PDF3/Dissertation.pdf>

მიკრო რობერი: Mikro Robert. *Dictionnaire du français primordial*, t. I. Paris, 1986.

მურიე 1883: Mourier, J. *La Mingrèlie (Ancienne Colchide)*. Odessa: 1883.

ნაკვესი 1887: ნაკვესი ანუ მოსწრებული სიტყვანი ძველთა და ახალთა ქართულთანი დაბეჭდილი ივერიის რედაქციის-მიერ. ტფილისი: 1887.

სახოკია 1967: სახოკია თ. ქართული ანდაზები. თბ.: „განათლება“, 1967.

სახოკია 1979: სახოკია თ. ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი. თბ.: „მერანი“, 1979.

ფენრიხი 1994: Fähnrich, Heinz. Ein Wort zur rechten Zeit. Georgische Sprichwörter. Aachen: Verlag Shaker, 1994.

ქართლის ცხოვრება 1955: ქართლის ცხოვრება. ტ. I. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: სახელგამი, 1955.

ქართლის ცხოვრება 1985: *Das Leben Kartlis*. Herausgegeben von Gertrud Pätsch. Leipzig: Dieterixh'sche Verlagsbuchhandlung, 1985.

ქეგლ 1986: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ერთტომეული. თბ.: 1986.

ჩუბინაშვილი 1961: ჩუბინაშვილი ნ. *ქართული ლექსიკონი*. ა. ლლონტის რედაქციითა და გამოკვეთებით თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ჭავჭავაძე 1955: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. V. საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1955.

ხალხური... 1965: ხალხური სიბრძნე ხუთ ტომად. ტ. V. თბ.: „ნაკადული“, 1965.

IA BURDULI

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

Linguistic and Cultural Interaction and Postmodern Symbolical Nomination (Lingo-cultural Communication and Symbol of Postmodern)

The Modern German writer Patrick Suskind decomposes the Symbol in stratum and turns them into chronotopic symbol by the help of dividing into codes and uniting of his text. This process is formed as the Symbol of the combination of both Time and Space. Suskind introduces himself, as the world individual beyond “kindness and evil”.

Consequently, the interpretation of symbolic icons of psychoanalytic and archetypes by Yung is considered as the clue for both Suskind and generally artistic symbolic nomination of Postmodern being.

Key Words: archetypal symbolic, hermeneutics, retrospective reception.

ი ა ბ უ რ დ უ ლ ი

საქართველო, თბილისი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

ენობრივი და კულტურული ურთიერთობა და პოსტმოდერნ- ისტული სიმბოლური ნომინაცია (ლინგვოკულტუროლოგიური კომუნიკაცია და პოსტმოდერნის- ტული სიმბოლური ნომინაცია)

პოსტმოდერნისტულ მსტერულ ტექსტში მთავარი ყურადღება სიმბოლოს აღქმის ადეკვატურ წინაპირობას ექცევა, რაც სიმბოლოს პრაგმატული ასპექტის ენობრივი და კულტურული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ხოლო სიმბოლოთა ერთობლიობა ლიტერატურული ტრადიციების, წინამორბედი მხატვრული კულტურის „პაროლე-

ბად“ აღიქმება, ამიტომ პოსტმოდერნისტული ტექსტის არქეტიპული სიმბოლური ნომინაცია ლიტერატურულ სიმბოლოთა ველის ერთობლიობას გამოხატავს, რომელიც ერთდროულად ატარებს პრაგმატულ და კულტურულ ხასიათს, რადგან მხატვრული ცოდნის საგანს ადამიანური არსებობის სპეციფიკური მთლიანობა — „მე“ სამყაროში წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ მხატვრული კულტურის ისეთი პარადიგმები, როგორიცაა რომანტიზმი, შესაბამისად ნეორომანტიზმი და პოსტმოდერნიზმი, რეალიზდება არა ერთი რომელიმე განკერძოებული სიმბოლოთი, არამედ სიმბოლოთა ჯგუფის საშუალებით. ამიტომ, სიმბოლური ნომინაცია აღნიშნულ პარადიგმათა ფარგლებში მუდამ ველის სახეს ატარებს. თუმცა ისიც ცხადია, რომ „ნებისმიერ ვერბალურ სიმბოლოს, დერივაციული თვალსაზრისით, საფუძვლად სიტყვა უდევს, როგორც ლექსიკური ფენომენი; სიმბოლურ ნომინაციას შესაბამისად, საფუძვლად ლექსიკური ნომინაცია უდევს, ხოლო სიმბოლური სტრუქტურა მიმართულია იქითკენ, რომ ყოველი კერძო მოვლენა ჩაძირულ იქნეს ყოფიერების პირველსაწყისთა სტიქიაში და ამ გზით ცდილობს შექმნას სამყაროს გამთლიანების ხატი. სიმბოლოს აზრობრივი სტრუქტურა მრავალფეროვანია და მისი სტრუქტურის აღქმა შემეცნებლის აქტივობაზეა დამოკიდებული“ (ავერინცევი 1971:122). ენობრივი სტრუქტურის საშუალებით, ირონიული ამბივალენტურობით, სტერეოტიპების დამსხვრევისაკენ რომანტიკოსთა, ნეორომანტიკოსთა და ექსპრესიონისტთა მისწრაფება ინტერტექსტუალურ მასალას აწვდის პოსტმოდერნისტულ ტექსტსა და პატრიკ ზიუსკინდის შემოქმედებას. ეს პროცესი პოსტმოდერნისტულ დისკურსში გაიაზრება, როგორც ადამიანის შიდა მზერა, რომელიც გარე მთლიანობაზეა მიმართული — „სამყაროზე როგორც ტექსტზე“, „როგორც ქაოსზე“ და თავადაც ამ სამყაროში მოიაზრება. მისი მხატვრული გამომსახველობის მთავარი ფუნქცია სიმბოლურ ნომინაციას ეკისრება და თანამედროვე ლიტერატურული კვლევაც ამ ნომინაციის ქმნადობის შიდატექსტობრივი „მექანიზმის“ გამოკვლევასა და მისი ენობრივ თუ კულტურულ ასპექტთა სინთეზურ აღქმაზეა ორიენტირებული.

პატრიკ ზიუსკინდის რომანის „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ მთავარი სიმბოლო სუნი, თავისი წინააღმდეგობრივი, ამბივალენტური თვისებრივი დატვირთვით ტექსტში შემოდის როგორც ვერბალური ნომინაცია „სიმყრალე“ და გარემოებისა და გამეორების საშუალებით განივრცობა ეპოქალური ფონის მასშტაბით, რასაც თანამედროვე ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევებიც მიესადაგება, რომელთა მიხედვით, სიმბოლო კულტურასთან მიმართებაში განიხილება როგორც კულტურის პაროლი, ხოლო კულტურა საკუთარ თავს იმ სიმბოლო-

თა სიმრავლით ავლენს, რომლებიც ინფორმაციული, ემოციური და ექსპრესიული გამოხატულებით ხასიათდებიან.

კულტურაში არსებობს სიმბოლოთა ის სისტემა, რომელიც უნდა გავიზოროთ, როგორც კულტურის სპეციფიკური კოდი. ზიუსკინდი სუნს წარმოაჩენს როგორც ყველას და ყველაფრის ზოგად თვისებას, აბსტრაქტულს და წინ წამოწევს ამ სიმბოლური სტრუქტურის თვისებრივი გარდაქმნის შედეგს — ისეთივე უხილავსა და მოუხელთებელს, როგორც არის მთავარი პერსონაჟის ჟან ბატისტ გრენუის დანაშაულის არსი. ეს უკანასკნელი კი გრენუის სულის სიმყარლიდან და, ამავე დროს, გენიალურობიდან უჩვეულოდ განვითარებული ყნოსვითი აღქმიდან იღებს სათავეს და მშვენიერებას სურნელის სახით შთანთქმავს. ნომინაცია — სუნი რომანში ბოროტებისა და მშვენიერების, სიმყარლისა და სურნელის მთლიანობას ქმნის. მკვლელი გრენუის სატანის სახე და მასში ირონიულად კოდირებული ბოროტების ზოგადი მეფისტოფელურ-ფაუსტური მხატვრული ხატი, კულტურის სპეციფიკურ კოდად აღიქმება, ხოლო მისი მსხვერპლი ქალწულებრივი მშვენიერება — სიცოცხლისა და სულიერი სიფაქიზის ნაზავი სურნელად სახელდება. ზიუსკინდთან ტექსტები და მათი სიმბოლური განმარტებები ერთმანეთთან დიალოგს მართავენ. „ადამიანის სუნი“, რაც გრენუის არ გააჩნია, მხატვრული დეტალის სახით ჩნდება და მხატვრული სიმბოლური ნომინაციის ერთ-ერთ მთავარ ხატად იკვეთება — ყოფის გამოსახულებად, სიმყარლისა და სურნელის ნაერთად, რაც რომანის მთავარი სიმბოლური ნომინაციის მიკროხატად მოჩანს, ხოლო სიმყარლედ მკვლელის ასევე შეუმჩნეველ „სულის სიმყარლედ“ ყალიბდება. გრენუის განვილი გზა და განდევნილობაში ექოდ ხმინდება ტექსტები.

რომანტიზმსა და ნეორომანტიზმში ობიექტი — მთა, და აქტი — აღმასვლა, ისეთ ფუნქციურ ერთეულად ტრანსფორმირდება, როგორც ამალღებულის განცდა, დაბლობზე — შეჩვეულზე, მაგრამ ყალბზე ამალღება, რაც სვლის პარალელურად ხდება, მაგალითად, რომანტიკულ ელემენტზე აგებულ ჰერმან ჰესსეს ზლაპარში „რთული გზა“, რომელშიც ასევე მნიშვნელოვანია „ყარბის“, არამიზანმიმართული „მოხეტიალის“ და დასახული გზის მქონე „პილიგრიმის“ მოტივი, რომელთა გზები, „მათი საკუთარი გზები“ ერთად იყრება — საკუთარი თავის აღმოჩენად (ზორინგი 1977:470,517). ზუსკინდთან კი „შეიცან თავი შენი“ და მისი სიმბოლური გამომსახველობა ირონიით იმიტირდება. ეს სიმბოლური ნომინაცია გარკვეულ ფორმებსა და სახეებს იღებს გრენუის ზმანებით, როცა გრენუი ჭაობიდან ანაორთქლ ნისლს საკუთარ სუნად შეიგრძნობს, შემადრწუნებელ წამიერ სიმყარლედ, რადგან შეუმჩნეველია, მოუხელთებელია ზოგადად ბოროტება, როგორც აბსტრაქტული — სულის სიმყარლედ. თუმცა ის ყველა ეპოქას, ადამიანურ ყოფას თან

სდევს. ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამომსახველობაში, სიმბოლოში ირონიულად მყლავნდება კულტურათა პაროლები, წინამორბედ ლიტერატურულ პარადიგმათა სიმბოლური ნომინაციები, რითიც თანამედროვე სოციოკულტურული პარადიგმა იხსნება, ანუ პოსტმოდერნისტული სიმბოლური ნომინაცია მოიცავს არა მარტო საკუთარი გამთლიანების შრეებს, არამედ შიდა შრეებს და სწორედ ამით აღწევს სრულ გამთლიანებას.

ზიუსკინდთან სიმბოლური ხატის შინაარსობლივი გლობალიზაცია ნაწარმოების ფინალში კულიმინაციას აღწევს — ოცდაათ წილად გახლენილი გრენუის სხეულის ბრბოში განზნენით — იუდას ოცდაათი ვერცხლის სისხლიან მინდორზე მიმოფანტვისა და თავის მოკვლის კოდირებით, ბოროტებასთან ზიარების პოსტმოდერნისტული იმიტირებით და სიმბოლური ნომინაციის მარადიული წრებრუნვის ქრონოტოპული გამომსახველობით ზოგადკულტურული „პაროლი“ ყალიბდება.¹ ყნოსვითი შეგრძნება, როგორც სიმბოლო, ნაწარმოებში როგორც რეალურ, ასევე ასოციაციურ განცდებს აღძრავს, როცა სუნი გარკვეულ შეგრძნებასა და მოგონებას იწვევს (იუნგი 1939:374,551).

ბავშვობაში, უმანკო სიყვარულისა და სილალის ხანაში მიყენებული ტკივილით ჩახშობილი სიყვარულის გამოხატულებაა ზიუსკინდის რომანში გრენუის გადია, საკუთარი მამისგან ფიზიკურად და სულიერად დასახიჩრებული ქალბატონი გაიარი, რომელთან მიმართებაშიც ყნოსვით შეგრძნებას როგორც რეალური, ასევე სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ქალბატონმა გაიარიმ, რომელსაც ბავშვობაში მამამ ცეცხლის საჩხრეკი ჩაარტყა სახეში, ყნოსვა დაკარგა, რასაც მოჰყვა სიყვარულის შეგრძნების დავინყება. მან კავშირი განყვიტა წარსულთან და ანწყოში დაწყო უსიყვარულო ადამიანური სამართლიანობის ძიება და ამ სამართლიანობის დაცვის თავისებური მექანიზმის შემუშავება, რაც აშკარად ირონიზებულია რომანში და ტრაგიკომიძურად იკვეთება წამოზრდილი გრენუის თავიდან მოშორებით, როცა აღმზრდელი ბიჭს მეტყავეს მიჰყიდის. აღმზრდელ-აღსაზრდელის ერთობლიობით უსიყვარულობის სიმბოლური წრე იკვრება რომანში და ეს უსიყვარულობის გრძნობა ასევე ყნოსვითი აღქმით გადმოიცემა. ადამიანის სუნის არმქონე გრენუიც, რომელიც თევზის გამონანელვის სიმყრალისგან ყნოსვადაჩლუნგებულ თევზის გამყიდველ ქალს ეყოლა ბაზარში, მოკლებულია სიყვარულის აღქმას, რადგან გრენუი სამყაროს მხოლოდ ყნოსვით აღიქვამდა, ხოლო სიყვარულს სუნი, რეალური შეგრძნების დონეზე, არ გააჩნია. გრენუი თუმცა ვერ აღიქვამდა სიყვარულსა და მშვენიერებას განყენებული აბსტრაქტული ფორმით, მაგრამ სწორედ ფიზიოლოგიური, ყნოსვითი აღქმით შეიგრძნობდა სიყვარულის განსხეულებულ ფორმას, მის უმანკო ქალწულებრივი გამომსახველობას

და ამიტომაც სიყვარულისა და მშვენიერების მითვისებას სურნელის სახით ცდილობდა. მაგრამ საბოლოოდ ვერც გრენუიმ (და ვერც ბრ-ბომ) მასთან გაიგივება ვერ შეძლო, იმიტომ, რომ ზიუსკინდთან — რომანის რეალობაში უსუნო ანტიგმირის სული ყარს, ხოლო ღვთაებრივი სურნელი, როგორც რომანის არქესიმბოლოს მეორე ნათელი მხარე, რეალურად უსუნო, რომანში ქვეტექსტის დონეზე ღვთაებრივად სურნელოვანია და სულის უმანკობასა და სიცოცხლის ხალისის გამოხატულებაა. რომანში ცხოვრებისეული სიმახინჯე და ასევე ცხოვრებისეული მშვენიერება ერთმანეთში ირევა და ერთმანეთს ენირება. ყოფის მარადიული ბოროტი ნაწილი, მუდამ გადარჩენილი გრენუი — „ტკიპა“ თავის განვითარების მწვერვალს აღწევს მშვენიერების რეალური განადგურებით, საიდანაც მიღებული აბსტრაქტული მშვენიერება — ღვთაებრივი სურნელი — თუ შეიძლება ასე ითქვას, ქარიზმის შეძენა რეალურად შეინირავს გრენუის, როცა ამ ქარიზმით აღტყინებული ბრბო შეესევა მას და ერთმანეთში არეული სიმახინჯე და მშვენიერება გაიფანტება ყოფაში, რაც ჰერმენევტიკულად აღიქმება. კანიბალური მსხვერპლშენირვის რიტუალი შედგება, რითიც სიმბოლურად გაგრძელდება გრენუის სისხლიანი კვალი, რომელიც თევზის გამონაწელიდან დაიწყო, რომლის წიაღშიც იფატრებოდა და ითქვიფებოდა თავიდან მოშორებული, ყოფიდან განდევნილ ჩვილთა გვამები და სადაც გრენუი შემთხვევით გადაურჩა თავისი დედის ასევე სისხლიან კვალს.

ზიუსკინდთან ტექსტები და მათი სიმბოლური განმარტებები ერთმანეთს ეხმიანება — ერთმანეთთან დიალოგს მართავენ. შეიძლება ითქვას, რომ დანაწევრებული, გამოფატრული და აყროლებული თევზის სიმბოლიკით ზიუსკინდი განმანათლებლური ეპოქის ბაზრის ფონზე, რომლის საძირკველიც ასევე ყარს, ყოფაში მაცხოვრის სახის პოსტმოდერნისტულ, ექსპრესიულ კოდირებას ახდენს. რომანში თევზის სიმბოლიკა კარლ გუსტავ იუნგის შეხედულებას ეხმიანება, რაც, არა მარტო ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით, ქრისტეს ორი ბუნების ერთიანობას გამოსახავს, არამედ, აგრეთვე ჰერმენევტიკის თვალსაზრისით, მთლიანობაში განიხილავს ქრისტესა და ანტიქრისტეს ურთიერთსაწინააღმდეგო ფენომენს, როგორც სამყაროს ერთიანობას (იუნგი 1976: 126). სამ თევზს როგორც „ტრინიტეტს“, ერთიანობას გამოხატავს ზოგადი იკონოგრაფია, მათ შორის ფრანგულიც (მესოპოტამიური, კელტური, ინდური).

თევზის სიმბოლიკის ზიუსკინდისეული პოსტმოდერნისტული გააზრება შესაძლებელია, ამბივალენტურად დაკავშირებული იყოს ყოფაში გათქვეფილ მშვენიერებასთან, რადგან თევზი ზოგადი სიმბოლიკის მიხედვით, ცხოვრების საწყისის, განახლების, ნაყოფიერების, კამკამა წყლის სიმბოლოა და, ამავე დროს, თევზი ასახიერებს ცხოვრების

წყალში მობანავე რელიგიურ ჩანასახსა და რწმენას. მორწმუნე სულებს იესო პეტრე მოციქულის ბადეს მოყოლილ უამრავ თევზს ადარებს. იუნგის ტერმინი კარგად ერგება ამ პროცესს — იესო „მებადურია.“ იგი ადამიანებისთვის თევზის გამამრავლებელი, დამანანევრებელია, მაგრამ, ამავე დროს, თვითონაც თევზია, რომელსაც ანანევრებენ და სწორედ ამით გრძელდება მისტერია — ვრცელდება მისტიკური სიყვარული, რასაც იუნგი ორფეოსის სიკვდილთან და სიყვარულთან აკავშირებს და განზოგადებული მწყემსის სახეს თევზის სიმბოლიკასთან მიმართებაში განიხილავს, რაც ინტერტექსტუალურ მასალად აღიქმება ზიუსკინდის ესესთვის „სიყვარულსა და სიკვდილზე“. ეს თემა პოსტ-მოდერნისტულად ინტერპრეტირებული და თანამედროვე ყოფაში ირონიულად კოდირებულია ასევე ზიუსკინდის კინოსცენარში „ამბავი სიყვარულის ძიებასა და პოვნაზე“ და ფილმში „როსინი, ანუ მომაკვდინებელი კითხვა ვის ვისთან ეძინა“. აქ ქალთევზა „ლორელის“ მაცდუნებელი ორბუნებოვანი სიმბოლური ხატი ასევე ორმაგადაა კოდირებული და შეიმჩნევა საზღვრის მოშლა სიმბოლოსა და მითს შორის. ეს პრეცედენტი თითქოსდა წარმოშვა იუნგის განმარტებამ, რომ კაცობრიობის სიმბოლიკის ყველა სიმდიდრე, როგორც არაქვეცნობიერის (არქეტიპების) მყარი ფიგურალური გამომსახველობა, თავის საბოლოო არსით განუყოფელია. ეს აზრი პარადიულად იმიტირდება ზიუსკინდთან და ზღვარიც განზრახ იშლება, თანამედროვე სამყაროში მითის აღქმისა და ცხოვრებაში მისი მიზანმიმართული ინტერპრეტაციის ირონიული დისკურსის შესაქმნელად. ამით მწერალი აპელირებს სიმბოლოზე, როგორც ხატზე, რომელიც თავის ნიშნობრივ ასპექტშია აღებული და რომელსაც მითის მთელი ორგანულობა და ხატის ამოუნურავი მრავალმნიშვნელოვნება ერწყმის. ზიუსკინდი ხატავს თანამედროვე გარემოს, სადაც მითის მისტერია მხოლოდ სცენაზე თამაშდება. პიესაში „კონტრაბასი“ მოდერნისტული, მისტერიიდან დაცლილი მითის გაგებაა პარადირებული, როცა კონტრაბასისტს ერთმანეთში ერევა „ღვიძლდაკორტნილი და შეფურთხებული“ პრომეთე და სიზიფე, რომელთანაც საუთარ თავს აიგივებს და ირონიით ჰყვება „ზიგფრიდის“ წარმოდგენაზე — „სცენაზე დაყილობს ზიგფრიდი — მოუხეშავი, ჩასუქებული, „ფრიცი“, როგორც იტყვიან... თითომ ორასი მარკა ავიღეთ, მაგრამ მე ისე მრცხვენოდა მთელი წარმოდგენის გამო, რომ დიდი-დიდი ნოტების მეხუთედი დავუკარი. და ამის მერე... იცით, რა ვქენით მთელმა ორკესტრმა? ავდექით და გავიღეშეთ, პროლეტარებივით მოვიქეციით“ (ზიუსკინდი 2000: 127).

აღსანიშნავია, რომ პიესაში ტექსტებს შორის სიმბოლური დიალოგებია, ორკესტრი კი კონტრაბასისტისთვის ცხოვრების იერარქიული გამოხატულებაა. ზოგადად „დიალოგი“, რომელშიც სიმბოლოს

გაცოცხლება მიიღწევა, შეიძლება დაირღვეს ზედმეტი „მგრძნობელობით“, რაც ხშირად სიმბოლოს სიღრმეში ჩასვლის მიზნით ხორციელდება. დიალოგი შესაძლებელია, გარდაიქმნას მონოლოგად, ანდა ამის საპირისპიროდ, ზედმეტად რაციონალურად, გარკვევით და ობიექტურ სიზუსტით განისაზღვროს დიალოგური მომენტი და ამით დაიკარგოს სიმბოლოს არსი, დაირღვეს შრეების ერთმანეთში გარდამავლობა. „სიმბოლოს უსასრულო აზრობრივი პერსპექტივა იხურება ასეთი „საბოლოოდ“ გადაჭრილი განსაზღვრებით, რითიც სიმბოლო რეალობის განსაზღვრულ ფენას მიეწერება“ (ავერინცევი 1971: 128) (ბიოლოგიურს, როგორც ფროიდიზმში, სოციალ-ეკონომოკურს, როგორც ვულგარულ სოციალიზმში).

ეს პრობლემა ზიუსკინდთან იუმორითა და კოდების მრავალფეროვნებით არის დაძლეული. ნაწარმოებში ლექსიკური ნომინაციის სახით შემოსული კონტრაბასი პიესის მთავარი სიმბოლოა. ზიუსკინდისათვის ჩვეულ შეგრძნებათა გამძაფრებით, ლექსიკური ნომინაცია — თავისებური მუსიკალური ინსტრუმენტი — ამბივალენტური დატვირთვის მხატვრულ დეტალად გარდაიქმნება, როგორც ორკესტრისა და პატრონისთვის განუყოფელ, უმნიშვნელოვანეს ნაწილად და იქვე, კონტრაბასისტი ეჭვქვეშ აყენებს ამ „მოუხეშავი“ ინსტრუმენტის ღირებულებას და პლურალისტურ-იუმორისტულ განწყობას ქმნის. კონტრაბასი სიმბოლიზდება მომაბეზრებელ ყოველდღიურობად, რომელთან განშორებაც, ამავე დროს, წარმოუდგენელია კონტრაბასისტისთვის, იგი მისთვის თავშესაფარია. ამით ირონიულად იმიტირდება ფროიდისეული „ოიდიპოსის კომპლექსი“, საბოლოოდ კი კონტრაბასი, როგორც სიმბოლური ნომინაცია როგორც ვიზუალური, ასევე „შინაგანი მსგავსების“ საფუძელზე, კონტრაბასისტისთვის სასურველი ქალის სახეს გამოხატავს, თავისი გაფერმკრთალებული, მაგრამ მნიშვნელოვანი ღირებულებით, თავის მომხიბვლელი და კონტრაბასისტისთვის ნაკლებად სანდომიანი თვისებებით. „ქალი მუსიკაში დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს, შემოქმედების თვალსაზრისით, მე მხედველობაში მაქვს, კომპოზიცია. კონტრაბასი ეს ქალური ინსტრუმენტია. მასიურობის მიუხედავად, ქალური ინსტრუმენტია — მაგრამ მომაკვდინებლად სერიოზული, ისევე როგორც თვით სიკვდილი, ეს ასოციაციური გრძნობითი სიდიდეა, ქალური საკუთარ სიღრმეში ჩაძირული — სიკვდილიც ხომ ქალურია თავისი მზრუნველი სისასტიკით, მეორე მხრივ კი — როგორღაც გამთლიანებული სანყისი, სიცოცხლის პრინციპია, ნაყოფიერების, დედამინის... კონტრაბასი, როგორც სიკვდილის სიმბოლო, ებრძვის აბსოლუტურ არარაობას, რომელში დანთქმაც ემოქრება სიცოცხლესაც და მუსიკასაც“ (ზიუსკინდი 2000:129,40,18).

რაც შეეხება პიესის მონოლოგურ გამომსახველობას, ის არა მარტო ტექსტების დიალოგია, არამედ დიალოგია მსმენელთან და საკუთარ თავთან, რაც „აღსარების“ იმიტაციასაც გულისხმობს და დისტანციის პათოსის მოხსნასაც. პიესის ტექსტში ისეთი კონოტაცია ხორციელდება, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტისა და ყოფის ადეკვატურობისთვის კავშირს, შესაბამისობას აყალიბებს ან განზრახ შეუსაბამობას ქმნის; მაგალითად, როცა ბასის მნიშვნელობაზე მსჯელობს კონტრაბასისტი და მას თანამედროვე ეკონომიკურ კრიზისს უკავშირებს. სიმბოლური ქვეტექსტები კი პიესაში, ძირითადად, მუსიკალური ბგერებითაა აგებული, ხოლო ეროტიკულობა და იუმორი, რაც პიესას ლაიტმოტივად გასდევს, აყალიბებს ნაწარმოების ეროტიკულობის გამომხატველ, მთავარ მხატვრულ სიმბოლურ ნომინაციას კონტრაბასის სახით და კონტრაბასი ტექსტში მცირე ტექსტად აღიქმება.

პატრიკ ზიუსკინდი ხატისა და სიმბოლური ნიშნის გამთლიანებით პოსტმოდერნისტული გარემოს განზოგადებულ სახეს ქმნის და მისი სიმბოლური ნომინაცია უდავოდ ზოგადკულტურული პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფუნქციას ასრულებს. ასეთი ტიპის ინვერტირებული, გლობალური სიმბოლიზაცია თანამედროვე რეცეფციული ესთეტიკის გათვალისწინებით მკითხველისა და ტექსტის შეხვედრას გულისხმობს. ამ პათოსს პატრიკ ზიუსკინდი ეტაპობრივად განხორციელებული სინთეზით აღწევს. ეს პროსპექტული და რეტროსპექტული რეცეფციათა პროცესი განსაკუთრებული ღიაობით იკვეთება მის რომანში „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ და პიესაში „კონტრაბასი“.

„კონტრაბასში“ ხორციელდება მკითხველის „აქტუალური პოზიციით“ ნაგულისხმევი შინაარსის კონცეპტუალური ექსპლიკაცია და პიესა, ლიოტარის ტერმინით — „ენერგეტიკული თეატრის“ მუხტის მატარებელი ხდება, სადაც არ იგრძნობა „დრამატურგის დომინირება“ და დაძლეულია დამდგმელი რეჟისორი, მხატვარი. ტექსტი კონოტაციას ეყრდნობა და ესთეტიკური ნიშნის „დეზინტეგრაცია“ — „არასერიოზულობა“ და თამაშის სტილი ახასიათებს. „კონტრაბასი“ — გამომდინარე პიესის ძირითადი სიმბოლური ნომინაციიდან, გლობალურ სიმბოლიზაციას, ძირითადად, ვერბალური გზით ახდენს და ეს პიესა სტრუქტურის თვალსაზრისით პოსტმოდერნისტული თეატრის ზოგადკულტურულ დისკურსს ქმნის, სადაც უმთავრესია მსახიობი-პერფორმერი, რომელიც თავს ისე წარმოაჩენს, თითქოს მაყურებელამდე მხოლოდ „გზის ნაწილი“ გაიარა. ზიუსკინდის თანამედროვე დრამა ახლებურად განმარტავს მეტყველებას და სხეული, სხეულის შეგრძნებები მისთვის თავისებური ენაა. ავტორი თამაშის ტექნიკას, ლალ იუმორს და ტექსტთა პლურალისტურ დიალოგს იყენებს მთელი პიესის სიმბოლიზაციის მისაღწევად.

XX საუკუნის მხატვრულ დისკურსში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ინდივიდუალურ შემოქმედებით პროცესში ინტეგრირებული ქვეტექსტური სემანტიკისა და ზოგადი ციკლიზაციის სიღრმისეული კავშირის დადგენა და კონცეპტუალური გააზრება. პოსტ-მოდერნისტული პოეტიკის აღქმაში „ნაციონალური განსხვავების“ ერთ-ერთ მთავარ ასპექტად ფოკემა კულტურათა შორის ვერბალურ-მხატვრულ განსხვავებას მიიჩნევს. ეს მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც „ამ ხელოვნების გააზრება ართულებს, უპირველეს ყოვლისა, ტიპოლოგიურ სისტემატიზაციას. თუმცა ეს, საერთო ჯამში აძლიერებს ინტერნაციონალური კულტურის თვითმყოფადობის შენარჩუნებას, რაც მხატვრულ-გამომსახველობით სფეროში მკაფიოდ ვლინდება“ (ფოკემა 1986:130,34).

ამრიგად, პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ გამომსახველობაში თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელი აზრობრივი სტრუქტურის მრავალფეროვნება ხორციელდება. არსობრივად პოსტმოდერნიზმი, როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა, გამოხატავს დასავლეთის ცივილიზაციასა და ფილოსოფიის სფეროში განახლების, სულიერი შემობრუნების მცდელობას. პოსტმოდერნიზმის დისკურსის თითქმის ყველა პრობლემის

გააზრებისას, აუცილებლად ჩნდება იდეა მემკვიდრეობის კულტურული განვითარების შესახებ და თანამედროვე ინტერკულტურულ სივრცეში ეს განვითარება სწორხაზოვნებას მოკლებულ და საკმაოდ რთულ ლინგვოკულტუროლოგიურ პროცესად ყალიბდება.

დამონებიანი:

ავერინცევი 1971: Аверинцев С. . *Символ, Краткая литературная энциклопедия*. М.: Советская Энциклопедия, 1971.

ზორინგი 1977: Soring J. *Über die `Grenze der Darstellbarkeit ~Novalis und Hesse, In Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. B. XXI, Stuttgart: St., 1977.

ზიუსკინდი 1985: Süskind P. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes V., 1985.

ზიუსკინდი 1980: Süskind P. *Der Kontrabaß*. Zürich: Diogenes V., 1980.

ზიუსკინდი 2000: ზიუსკინდი პ. *კონტრაბასი*. თარგმანი ზიძინა რამიშვილის, თბ.: ოთარ ყარალაშვილის გამომცემლობა, 2002.

იუნგი 1939: Jung C.G., *Diagnostische Assoziationsstudien.*, um Jung C.G. *Studies in Word-Association*, 1918. Leipzig: (1911) Zürich, 1939.

იუნგი 1976: Jung C.G. Aion, K. 6, *Das Zeichen der Fische*. K. 8, *Über die geschichtliche Bedeutung des Fisches*. Freiburg im Breisgau: Walter – Velag, 1976.

ფოკემა 1986: Fokkema D. *Internationale Postmodernism*. Amsterdam – Philadelphia: Benjamins, 1986.

SHORENA SHAMANADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Migration as a Marker of Globalization and its Literary Representation

It is known, that against the background of increased migrations literary representation of migrants becomes especially topical. This theme is reflected in the works of known writers. This theme was not passed by Georgian literature too. This time we dwell on two pieces of literature. They are Georgian author, Dato Turashvili's *Waiting for Dodo* and prominent German dramatist Roland Schimelpfennig's *The Golden Dragon*. They have much in common: genre (play), theme (labor migration unbearable existence), both texts feature globalization. However, they differ from each other by artistic devices.

Key words: globalization, migration, literature.

შორენა შამანაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მიგრანტობა როგორც გლობალიზაციის მარკერი და მისი ლიტერატურული რეპრეზენტაცია (დათო ტურაშვილის „დოდოს მოლოდინში“ და როლანდ შიმელპფენიგის „ოქროს დრაკონი“)

მიგრაცია, ანუ ხალხთა გადაადგილება კაცობრიობის ისტორიას მუდმივად თან სდევს, თუმცა პერიოდულად განსაკუთრებით ძლიერდება ხოლმე. დღეს სწორედ ამგვარ მოვლენასთან გვაქვს საქმე და იგი უკავშირდება გლობალიზაციას. თავად გლობალიზაციის დისკურსი წარმოიშვა 80-იანი წლების შუა ხანებში, როდესაც ამ ცნების დამუშავება და პოპულარიზაცია დაიწყო პიტსბურგის უნივერსიტეტის პროფესორმა როლანდ რობერტსონმა. გლობალიზაციის პროცესის სირთულესა და მრავალმრიანობას უამრავი სამეცნიერო გამოკვლევა მიეძღვნა. მკვლევართა ყურადღება გლობალიზაციის კულტურულმა განზომილებამაც მიიპყრო, რის შედეგადაც შეიქმნა კვლევის ახალი ველი — კულტურული გლობალიზაცია. გლობალიზაციის გავრცელებისა თუ ნაციონალურ კულტურებზე მისი ზეგავლენის შესახებ უამრავი გამოკვლევა იწერება, რომელთა შორის გამოყოფილით აპადურაის,

ბენჰაბიბის, ბერგერის, ბეკის, ვალერსტაინის, კასტელის და სხვ. ნაშრომებს.

აღსანიშნავია, რომ მიგრაციის გამომწვევი მიზეზები სხვადასხვა ქვეყანასა და სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებულია. ზოგიერთ შემთხვევაში მიგრაცია გულისხმობს ტოტალიტარული გარემოდან გაქცევის იძულებას, რითაც გარკვეული კულტურული ტრანსფერი ხდება. ეს არ არის მხოლოდ სიცოცხლის გადარჩენით გამომწვეული გაქცევა, არამედ შესაძლოა განიხილებოდეს, როგორც გარკვეული შანსი ახალ გარემოში უკეთესი ხელშეწყობისა, რითაც შესაძლებელია თავისებურად გარანტირებული იყოს მზარდი და ნაყოფიერი ინტელექტუალური რეალიზაცია. არსებობს ქანქარისებური, შიდა და გარე მიგრაციები, შრომითი მიგრაცია და ა.შ.

თანამედროვე გლობალური პრობლემების გადაჭრისას მთავარი როლი უეჭველად ეკუთვნის კულტურას, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. ისევე როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების გაბატონებამ მოიტანა კლასიკურ გმირთა სახეების ახლებური, კულტურათა კვლევის თანამედროვე კონტექსტის შესაბამისი გააზრება, ასევე „კულტურულმა გლობალიზაციამ“ როგორც პოლიტიკურმა და კულტუროლოგიურმა კონცეპტმა, მოითხოვა ბევრი ძველი შეხედულების გადასინჯვა; მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ის, რომელსაც აყენებს მიგრაცია - ესაა ეროვნული კუთვნილობის იდეა. „...ნაციონალური თვითშეგნება და დევნილობა - ეს იგივეა, რაც ბატონი და მსახური ჰეგელის შედარებიდან - ურთიერთგამჭოლი, ურთიერთგანმაპირობებელი დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობების ერა“ (ე. საიდი, 2003: 255). მიგრაციის გაზომვა და შეფასება შესაძლებელია და უნდა მოხდეს არა მხოლოდ გეოგრაფიული გადაადგილების კუთხით, არამედ იმ ფსიქოლოგიური და კულტურული ასპექტების პრიზმაში, რომელიც მიგრაციას ახლავს. მიგრანტები ქმნიან ახალ იდენტობებს საზოგადოებრივ და პირად ცხოვრებაში, გარდაქმნიან თავიანთ იდეოლოგიებს უცხო ქვეყნის სივრცის ათვისების პროცესში.

ორი ან რამდენიმე ერის შეხვედრისას მთავარი გამაერთიანებელი როლის შესრულებას იწყებს ამა თუ იმ კულტურაში არსებული ისეთი ტრადიციები, როგორიცაა ტოლერანტობა, „უცხო“ შემწყნარებლობა, იმ ხალხთა საუკეთესო კულტურული მიღწევების შეფასების და დაფასების უნარი, რომლებიც ერთმანეთთან დიალოგს იწყებენ. როგორ უნდა მოხდეს „თავისის“ და „სხვისის“ სინთეზი, როგორ დაიძლიოს ზიზლი ‘უცხოადმი’, გაგრძელდეს მსოფლიო კულტურული ღირებულებების ტრანსმისიის პროცესი - ეს საკითხი განიხილება როგორც კლასიკურ ფილოლოგიაში, ასევე უამრავ ინტერდისციპლინურ კვლევაში, რომელიც ამ ბოლო ხანებში მიმდინარეობს ლინგვისტიკის,

ეთნოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის კვეთაში. ეთნოსთა მესაზღვრობა, რომელიც ახლა ვლინდება კულტურათა ურთიერთგავლენის კონტექსტში, პირველ რიგში, აინტერესებთ ეთნოფსიქოლოგებს, რომლებმაც იციან, რომ „სხვისად“ და „თავისიანად“ დაყოფა ყველაზე ხშირად თანამედროვე მეგაპოლისების მულტიკულტურული დიასპორებისათვისაა დამახასიათებელი. გაჩნდა ახალი მიდგომებისა და დეფინიციების მონახვის აუცილებლობა, რომლებიც შეიძლება გაერთიანდეს ერთ დასახელებაში - „გარდამავალი იდენტობა“ (the “hyphenated self” — „სამყართა შორის დაჭერილი იდენტობა“ შ.შ.). მიგრანტის იდენტობა რეალიზდება მოძრავ საზღვარზე და სწორედ აქ იწყება „დეფისის“ ძალაუფლება. ეს ნიშანი წარმოადგენს მნიშვნელოვან საფეხურს ჰიბრიდული ხასიათისა და არსისაკენ. იმისათვის, რომ მიგრანტი იყოს წარმატებული, „იგი მუდმივად უნდა ახდენდეს თავისი მანევრირების, თავისი მეტობის, თავისი განსხვავებულობის დემონსტრირებას, რითაც განახორციელებს უარყოფა-დანუნების, ანუ დეზავუირების პროცესს“ (ბჰაბჰა, 1994: 86). ამ შემთხვევაში ყალიბდება კონტრაპუნქტული ცნობიერება, რომელსაც ე. საიდი ემიგრანტის მთავარ მიღწევად მიიჩნევს.

როგორც ვთქვით, მიგრანტობა ჩვენი საუკუნის არსობრივი მახასიათებელია. ხოლო ჯორჯ სტაინერის თქმით, ჩვენი ეპოქა მიგრანტთა ეპოქაა, რისი სიმბოლოც ყველაზე მეტად არის ლიტერატურა მიგრანტებზე, რომელიც, საიდის აზრით, ქმნის ტერიტორიისმილმით ჟანრს. ამ თემაზე წერენ ისეთი ცნობილი ავტორები, როგორებიც არიან ერიკ-ემანუელ შმიტი, მიშელ უილბეკი, ოია ბაიდარი, ბლემ სანდრარი, მილან კუნდერა... მიგრაცია ნაწარმოების მთავარი თემა ხდება ბევრი თანამედროვე რომანისთვის: სემუელ სელვონი „მარტოხელა ლონდონელები“, ჯორჯ ლამინგი „ემიგრანტები“, ვიდია ნაიპოლა „ჩასვლის გამოცანა“. ამ თემას არც ქართულმა ლიტერატურამ აუარა გვერდი, აღსანიშნავია ბესო ხვედელიძის, ლაშა ბულაძის, აკა მორჩილაძის ტექსტები.

ამჯერად ვისაუბრებთ ორ ნაწარმოებზე, ესაა ქართველი ავტორის, დათო ტურაშვილის „დოდოს მოლოდინში“ და გამოჩენილი გერმანელი დრამატურგის, როლანდ შიმელპფენიგის „ოქროს დრაკონი“. მათ ბევრი რამ აერთიანებს: ჟანრი (პიესა), თემა (შრომითი მიგრანტების გაუსაძლისი ყოფა), ორივე გლობალიზაციის ტექსტია. თუმცა განსხვავდებიან კიდევ ერთმანეთისაგან მხატვრული ხერხებით.

დავინყებთ დათო ტურაშვილის პიესით „დოდოს მოლოდინში“. დოდო ქართველი მიგრანტი ქალების განზოგადებული სახელია. ქალების, რომლებიც საყვარელ ადამიანებს მოსწყდნენ და ოჯახის სარჩენად უცხო ქვეყნებში გადაიხვენნენ. „...ამ ქალებს შვილები საქართ-

ველოში ჰყავთ დატოვებული და შვილებზე რომ ილაპარაკონ და იფიქრონ, დარდი მოკლავთ. ზოგიერთები საკუთარ თავს არწმუნებენ კიდევ, რომ შვილები საერთოდ არ უყვართ, იმიტომ რომ აქ მათ გარეშე გაძლონ და არ გაგიჟდნენ.“ (დ. ტურაშვილი 2012: 14) ავტორის თქმით, საქართველოს ეკონომიკა სწორედ ამ ადამიანების შრომაზე დგას და ამით სულდგმულობს. სიმბოლურია ნიგნის გარეკანი. მასზე გამოსახულია ათენის აკროპოლისზე მდებარე ერესთეიონი, კონკრეტულად კი ამ ტაძრის ის ფრაგმენტი, სადაც ქალის სახის სვეტები (ბერძ. კარიატიდეები) საყრდენ სვეტებად არის გამოყენებული. ავტორი თავიდანვე განმარტავს, რომ ეს არის „ორმოქმედებიანი ნამდვილი ამბავი არა მარტო მათთვის, ვისაც სემუელ ბეკეტის პიესა „გოდოს მოლოდინში“ უკვე ნაკითხული აქვს“. თუმცა აქ პიესის პერსონაჟებს ამოაღოდინი არ ემუქრებათ, თუმცა ხანდახან კი აღმოხდებათ ხოლმე რიტორიკული შეკითხვა: მთელი ცხოვრება დოდოს უნდა ველოდოთ?!

შევეცდებით გამოვყოთ ამ მძიმე თემის ლიტერატურული რეპრეზენტაციის რამდენიმე ხერხი, რომელსაც ქართველი ავტორი იყენებს.

პიესის ჟანრი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ტრაგიკომედია. მოქმედება პიესაში ორ პარალელურ სივრცეში მიმდინარეობს: საბერძნეთსა და საქართველოში. დოდო და ნაირა სტაჟიანი მიგრანტები არიან, ლილი ახლახანს ჩასულა საბერძნეთში და მათგან სწავლობს უცხო ენასაც და იქ ცხოვრებისა თუ მუშაობის წესსაც. ავტორი ახერხებს სამივე პერსონაჟი განსხვავებულად დახატოს. თუკი დოდო თავშეკავებულია, ემოციებს მალავს, ყველას ეხმარება, ნაირა უფრო ემოციურია, პირად გამოცდილებას ენამწარედ უქცევია. ლილი ოდასამი წლისაა, უნივერსიტეტი ახლახანს დაუმთავრებია. სამივე ქალი საქართველოში დარჩენილი მამაკაცების — ქმრების, მამების, ძმების, შვილების სარჩენადაა წამოსული. სწორედ საქართველოში დარჩენილი მამაკაცებია პიესის მეორე სამოქმედო სივრცე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თემის სიმძიმის მიუხედავად, ავტორი ახერხებს სახალისო განწყობის შექმნას. აქ იგულისხმება ბერძნული სახელების ქართულად აჟღერება:

„ვთქვათ, კირია გეუბნება პაპუცია მომიტანეო, რას შობი შენ?“

„...მოგადგა ასტიმონია და გთხოვს ადიაპარამონს, რას შვები მაშინ?“

„შენ გაექცევი აქაურ ასტიმონიას (პოლიცია)? რასაც ესენი ხალხს დასდევენ, ძველი მართონელების ქვეყანაა ეს!“

ახალბედა მომვლელი, რომელსაც უნივერსიტეტი აქვს დამთავრებული და სამუშაო ადგილს ირჩევს, ამბობს, რომ ათენი ურჩევნია, აკროპოლისზე მაინც ავალ ხოლმეო, რაზედაც უფრო გამოცდილები პასუხობენ, რისმაც გორდებიანის გარდა, მანდ ასული ქართველი მე არ მინახავსო.

განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს მამაკაცის სახეები პიესაში, რომლებიც ყველა გამოკვეთილად უარყოფითია. ამ მხრივ ეს პიესა ფემინისტურადაც შეიძლება ჩაითვალოს, რაც თემიდანაც გამომდინარეობს. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ქართველი კაცების უმრავლესობამ ვეღარ მოახერხა ორინტირება, სამუშაოს შოვნა, ახალ გარემოებებთან შეგუება და უფუნქციოდ აღმოჩნდნენ. ოჯახის რჩენა თავის თავზე აიღეს ქალებმა. „ქართველი ქალებში დედის ინსტიქტმა გაიღვიძა, როცა ქვეყანა აირია და კაცები ნუთისოფლის პრობლემებს ბრძოლის გარეშე დანებდნენ“ (ტურაშვილი 2012: 22). მათმა დიდმა ნაწილმა გამოსავალი შრომით მიგრაციაში იპოვა და ათასობით ქართველი ქალი გაეშურა საბერძნეთისაკენ, იტალიისა და სხვ. ქვეყნებისაკენ მოხუცებისა თუ ბავშვების მომვლელებად. დაცარიელდა ქართული სოფლები „ქელების სუფრებს ...ვეღარ შლიან თურმე, იმიტომ რომ მეზობელი ქალებიც კი აღარავინ დარჩა რომ დაიხმარონ და რესტორნების დარბაზებს ქირაობენ“ (ტურაშვილი 2012: 22). სახლში დარჩენილი მამაკაცების უმრავლესობა გალოთდა, შვილები გაზარმცდნენ, მუდმივად დედისგან გამოგზავნილ ფულს ელოდებიან. ოჯახის ინსტიტუტი დასუსტდა, აქ დარჩენილმა მამაკაცებმა ცოლის გამოგზავნილი ფულით „სექსმუშაკებს“ მოახმარეს. აქედან გამომდინარეობს პიესის გმირ ქალთა სულისკვეთება — ყველა კაცი საზიზღარია. მწერალი ახერხებს ეს სოციალური პრობლემა მაღალმხატვრული ხერხებით გამოსახოს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ყოფილი ფოტოგრაფის, ამჟამად მეკუბოვის, ოთარ ურიდიას სახე. ტაქსისტების არ იყოს, ფოტოგრაფებსაც აქვთ „მოარული სიუჟეტები“, როგორ მივიდა მათთან ლამაზი ქალი და როგორ სთხოვა, სურათის გადაღება და როგორ ეტყობოდა ამ დროს, რომ მას სულ სხვა რამე უნდოდა. თუმცა ავტორს აქ შემოყავს სტალინის თემა, რაც დამატებით კომიკურობას ანიჭებს ეპიზოდს. ბოლო მომენტში ქალი სტალინის სურათს მოჰკრავს თვალს და თავზარდაცემული წარმოთქვამს, მაპატიე მამიო - თურმე სტალინის ქალიშვილი არ ყოფილა?! სტალინს რომ ამას გაუკეთებ ქართველი კაცი, ღმერთი დაგვჯის, აბა რა იქნებაო, წარმოთქვამს პერსონაჟი.

სტალინის თემა კიდევ რამდენჯერმე გაჟღერდება პიესაში, ნაირას მოსავლელ მოხუცს — მარია-კირიას თავთან სტალინის სურათს დაუკიდებენ, შეხედავს და უკეთ გახდებოა. განსაკუთრებით კომიკურია პიესის ეპიზოდი, როდესაც მომავლადვი მარია-კირია ოთახიდან თავისი ფეხით გამოდის, გულზე სტალინის სურათი უკიდია და ქართულად იგინება...

საქართველოში დარჩენილი მამაკაცები ცდილობენ თავიანთ უმოქმედობას ახსნა მოუძებნონ. დოდო და მისი ქმარი საბერძნეთში ერთად წასულან, თუმცა ქმარს იქ დიდხანს ვერ გაუძლია და სახლში დაბრუნებულია. ამას ბერძნულ ზეთს აბრალებს: „თქვენ ბერძნული ზეთი

გაგისინჯავთ? ... კუჭი რომ ამეშლებოდა, მერე ნერვებიც მეშლებოდა, მერე ხომ უნდა დამელია, რო ცოტა დავმშვიდებულიყავი? როგორღა უნდა მემშუშავა?! ... ქალები როგორ უძლებენ ბერძნულ ზეთებს? როგორა და უძლებენ, ჩვენზე მაგარი კუჭები აქვთ და ამიტომაც.“ (ტურაშვილი 2012: 25) დიახ, ქალები ყველაფერს უძლებენ, ასეთია პიესის ამ პერსონაჟის ფსიქოლოგია. იგი გარკვეულწილად არის თანამედროვე ტრადიციონალისტი ქართველის ტიპური წარმომადგენელი, რომელიც შვილს იმის გამო ეჩხუბება, ღვინოს რატომ არ სვამ, ვინმეს პიდარასტი ეგონებო. „მთელი დღე რომ კომპიუტერში ხარ შემძვრალი, იმიტომაც დაეჩვიე ეგეთი უცნაური სიტყვებით ლაპარაკს. შენს გამო, ისედაც ხალხის მრცხვენია და რო მეკითხებიან, ღვინოს რატომ არ სვამსო, რა უნდა ვუთხრა, რა ვუპასუხო, პიდარასტია მეთქი?!“ (ტურაშვილი 2012: 17) ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოდ გვეჩვენება გიორგი მაისურაძის მოსაზრება: „რუსული საბჭოთა წარმომავლობის სიტყვა „პიდარასტი“, რომელიც ძველი ბერძნული წარმოშობის „პედარასტის“ („პაიდერასტია“ — „ყმანვილის სიყვარული“) დამახინჯებითაა მიღებული, ერთი მხრივ, მამრობითი ჰომოსექსუალობის აღმნიშვნელ ტერმინად, მეორე მხრივ კი უცხო, სახიფათო, არატრადიციულისა და მტრულის დემონურ ხატებად გარდაისახება, რომელიც განსაკუთრებული წარმატებით თანამედროვე ქართულ პოლიტიკურ დისკურსში ახალი „შეთქმულების თეორიების“ მთავარი კომპონენტია... აზროვნებისა და ყოფა-ცხოვრების არატრადიციულობა ქართული ტრადიციულობის დისკურსში მხოლოდ ჰომოსექსუალობით შეიძლება აიხსნას. ქართველი, რომელიც არ ქართველობს, ანუ არ განასახიერებს ქართველის ტრადიციულ სტერეოტიპებს, არის პიდარასტი. ამდენად, ქართული ჰომოფობია პოლიტიკური ჰომოფობიაა, რომელშიც ტრადიციულობის დისკურსის სოციალურ და კულტურულ ფობიათა მთელი არსენალია გაერთიანებული არაადეკვატურ რეალობასთან დასაპირისპირებლად“ (მაისურაძე 2012: 114-116)

აქვე აღსანიშნავია ქართველი იმიგრანტების ამბივალენტური დამოკიდებულება მიმღები ქვეყნისადმი. როგორც კრისტევა აღნიშნავს, „ემიგრანტი ირგებს ნიღაბს, რომლის ქვეშაც იმალება ერთი მხრივ, მის მიმღებთა მიმართ ერთი მხრივ აღფრთოვანება, იმდენად რამდენადაც მათ მატერიალურად, პოლიტიკურად და სოციალურად თავისზე აღმატებულად მიიჩნევს. მეორე მხრივ, ის მათ შეზღუდულებად და ბრმებად თვლის, რადგან მის ამაყ მასპინძლებს ის დისტანცია არა აქვთ, რომელიც მას აქვს იმისათვის რომ დაინახოს საკუთარი თავიც და ისინიც“ (კრისტევა 2004: 13-14)

„თვითონ რომ მოგვადგენ და ანგელოზივით ქალი წაიყვანეს, ჩვენ თუ მოვთხოვეთ მაშინ რომელიმე არგონავტს საქართველოს ვიზა?“

„იყოს ბერძენი, ქართველი კაცივით მაინც არ გიღალატებს.

მასე ეგონა მედეა-კოლხსაც, მაგრამ ბერძენი არ იყო იასონი, ცოლს რომ უღალატა?!“

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თემის სიმძიმის მიუხედავად, ავტორი ახერხებს სახალისო განწყობის შექმნას, თუმცა მუდმივად ბუნვის ხიდზე გადის და პერსონაჟებისადმი თანაგრძნობას ბოლომდე იწვევს.

თუკი ქართველი ავტორი უცხოეთში გადახვენილ ქართველ შრომით მიგრანტებზე წერს, გერმანელი როლანდ შიმელჰფენინგი მიმღები ქვეყნის, გერმანიის მწერალია და ამ პრობლემის მისეული აღქმა ამ მხრივ საინტერესოა.

როლანდ შიმელჰფენინგი (დაიბ. 1967) თანამედროვე გერმანიის არა მარტო ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული დრამატურგია, არამედ იგი არის ნოვატორი, რომელიც ოსტატურად იყენებს უკვე არსებულ მხატვრულ ფორმებს და პოულობს კიდევ ახლებსაც. მის პიესებში ყოველთვის შეიგრძნობა ორი პლანი — ერთი მხრივ რეალისტური და მეორე მხრივ — მაგიურ-ზღაპრული, ფიქტიური. ამან ზოგიერთ გერმნელ მკვლევარს საშუალება მისცა დრამატურგის მეთოდი შეეფასებინათ როგორც „მაგიური რეალიზმი“. ტრადიციულად, „მაგიურ რეალიზმში“ იგულისხმება მხატვრული მეთოდი, რომელშიც მაგიური ელემენტები ჩართულია სამყაროს რეალისტურ სურათში. ესაა რეალურისა და ირაციონალურის, მითიურ-მაგიურის დუალისტური თანაარსებობა. არსებობს მოსაზრება, რომ „მაგიური რეალიზმი“ არის მეოცე-ოცდამეერთე საუკუნეების მიმდინარე გამონახატულება. თუკი ადრე მიმდინარე აიხსნებოდა როგორც სინამდვილის ხელოვნების მიბაძვა, ჩვენს დროში ეს ცნება უფრო ფართოდ განიხილება. მიმდინარე უკვე აღარ კმაყოფილდება მხოლოდ გამეორებით, იმიტაციითა და რეალობის გადმოცემით, ეს ეხლა უკვე „თამაში-სიმულაცია“, ანუ ცხოვრების გაორებაა. მაგიურის და რეალურის ურთიერთქმედება საშუალებას აძლევს როლანდ შიმელჰფენინგს წარმოაჩინოს თანამედროვე ცხოვრების ქაოსი, ადამიანების განცალკევებულობა, მარტოობა და სხვ.

პიესის მოქმედება ვითარდება სწრაფი კვების ჩინურ-ვიეტნამურ-ტაილანდური რესტორანი „ოქროს დრაკონში“. აქ, პატარა სამზარეულოში, გახეურებს შორის, რომლებზეც ერთდროულად უამრავი საჭმელი მზადდება, ერთ-ერთ არალეგალურ მიგრანტს, ჩინელ ყმანვილს ჩვეულებრივი ბრტყელტუჩათი ამოაძრობენ კბილს, რომელიც მას საშინლად სტკივა. სწორედ ეს კბილი აღმოჩნდება შემთხვევით სტიუარდესას, ამ რესტორნის მუდმივი კლიენტის სუპში. აქვე ვითარდება ზარმაცი და მშვიერი ჭრიჭინას ისტორია, რომელიც ზამთარში თადარიგის მოყვარული ჭიანჭველას კლანჭებში მოხვდა და რომელსაც ანგარებიანი ჭიანჭველა მთელი ზამთარი დაუნდობლად ამუშავებს. ჭრიჭინა ვერც კი ამჩნევს, რომ ზამთარი გავიდა. ესაა ამბავი პატარა

ჩინელი გოგონასი, არალეგალური ემიგრანტის, ტრეფიკინგის მსხვერპლის, რომელიც ოთახიდან თავს როგორც კი დაიხსნის, მაშინვე ხელში უვარდება მისი პატრონის მთვრალ მეგობარს, რომელიც საცოლემ მიატოვა და მანაც ამ უმწეო არსებაზე ამოანთხია თავისი ბოღმა, გასაქანი მისცა თავის აღვირახსნილ სექსუალურ ფანტაზიას. მოკლედ, „ცოტა არ იყოს, ზედმეტი მოუვიდა“, მართალია, გოგონა სისხლისგან დაიცავდა, მაგრამ ეგ რა სახსენებელია, „ის ხომ უკვე აღარ ვარგა“. ასევე სისხლისგან დაიცავდა ის ბიჭიც, კბილი რომ ბრტყელტუჩათი ამოაცალეს, იმიტომ რომ არალეგალები ექიმთან ვერ მიდიან დეპორტაციის შიშით. მისი სიკვდილიც ვერ განაცხადეს, გვამი ხალიჩაში გაახვიეს, რომელზეც ოქროს დრაკონი იყო ამოქარგული და რომლის ახლოდან ნახვაზეც ეს ბიჭი ყოველთვის ოცნებობდა და ხიდიდან მდინარეში ჩააგდეს. სწორედ ამ მდინარიდან იწყებს იგი სახლში, ჩინეთში დაბრუნებას, სამწუხაროდ, უკვე მიცვალებული, სამწუხაროდ თავისი დის გარეშე, რომლის მოსაძებნადაც ჩამოვიდა ევროპაში.

როლანდ შიმელსფენიგი ამ სიტუაციას რამდენიმე ერთმანეთისაგან განსხვავებული თვალსაზრისიდან განიხილავს. ქცევის ყოველი მოდელი ლიტერატურული ხერხების მეშვეობით სულ სხვადასხვა ჟღერადობას და ნიუანს იძენს. ერთმანეთს ენაცვლება პირობით-ფიქტიური (იგავი) და რეალური პლანები; განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მთვარი აზრის შემცველ დეტალებს საერთო რედუქციის ფონზე; აღსანიშნავია რეპლიკების შედარებით მცირე რაოდენობა და საკმაოდ ვრცელი ავტორისეული რემარკები, რომლებიც ხშირად ცვლის პერსონაჟების რეპლიკებს. ასევე სიტყვების თამაში, არაზუსტი რემარკები, პოეტური და აბსურდული ჩანარები, ფარული ალუზიები, ინტერტექსტუალობა საკუთარი პიესების ფარგლებში, თამაში დროსთან (ფლემბეკი და ფლემფორვარდი), უხმო მოქმედებები, გამეორებები, მეტატექსტის გამოყოფა, ღია ფინალები. კაცებს აქ ქალები თამაშობენ, ქალებს — კაცები, ახალგაზრდებს - ხანშიშესულები, ხანშიშესულებს - ახალგაზრდები. შედეგი არის პოეტური, სასტიკი, იდუმალი და გულისშემძვრელი.

მოკლე-მოკლე, ირონიულ-ტრაგიკულ ეპიზოდებში შიმელსფენიგი მოგვითხრობს ჩვენი გლობალიზირებული სამყაროს ბნელ მხარებზე: სიხარბეზე, უკანონობასა და სისასტიკეზე, იმაზე რომ თანამედროვე სამყაროში მჭიდროდ ვართ დაკავშირებულნი ერთმანეთთან, თუნდაც ვფიქრობდეთ, რომ ვიღაც აზიელი მზარეული რაში უნდა გვავინტერესებს. უცბად კი აღმოვაჩინეთ, რომ ჩვენს სუპში მისი თმა მოხვედრილა, ან კბილი...:

„ნოხს ხიდის მოაჯირზე აზიდავენ, კიდევ ერთხელ შეატრიალ-შე-მოატრიალებენ და მერე შლიან.

ის ისევ აქაა - ოქროს დრაკონი, კარგად შეხედვა მაინც მომესწრო, სულ ვნატრობდი, ერთი დამშვიდებულად შემახედა-მეთქი, სადაცაა მივწვდები თითქოს, ნოხს ნიავი არხევს.

მშვიდობით.

ხიდიდან წყალში ვვარდები, ჩემი სხეული ცივ მდინარეს აპობს, წყალი შხუილით შემოდის ჩემში კბილის ხვრელიდან და მივცურავ შინისაკენ, მდინარე გულში მიკრავს და ასე მივყავარ, კილომეტრებს გავდივართ. მერე ჩრდილოეთის ზღვას მახარებს, ერთ-ერთ დინებას ჩრდილოეთისკენ მივყავარ, ჯერ ნორვეგიის და ფინეთის, მერე რუსეთის გასწვრივ, გაყინული არქტიკული ზღვისაკენ, ზღვის ზედაპირი გაყინულია, ყინულქვეშ მივიკვლევ გზას, ალბათ თევზი მიმიძღვის რომელიმე, ან ვეშაპი.

არქტიკული ზღვით მთელი რუსეთი, მთელი ციმიბირი გადავკვეთე, ხანგრძლივი მოგზაურობა გამომდის.

ვკვეთავ ბერინგის ყურეს და ბერინგის ზღვას.

შემდეგ კამჩატკის ნახევარკუნძულის ჯერი დგება —

ბევრი აღარ დამჩნა, მალე შინ ვიქნები.

იაპონიას გარიჟრაჟზე ავუარე გვერდი და იმავე დღეს, სალამოხანს ჩინეთსაც მივალწივ ბოლოს და ბოლოს.

უკვე აქა ვარ, თითქმის შინა ვარ. მხოლოდ და მხოლოდ 3000 კილომეტრი დამჩნა ასავლელი ყვითელ მდინარეზე, სამი პროვინცია უნდა ავიარო, ჯერ დასავლეთით მივდივარ, მერე ჩრდილოეთით და აი, უკვე სახლში ვარ. კარგია, მაგრამ ნეტა როგორ გამოვიყურები? რამდენი დრო გავატარე გზაში? რამდენიმე კვირა? თვე? ან იქნებ წელიც? ხანგრძლივი მოგზაურობა იყო. უაღრესად ხანგრძლივი. შეიძლება წლებიც კია გასული, ვიდრე გზაში ვარ.

ნეტა როგორ გამოვიყურები? ცალკე ზღვის მარილიანმა წყალმა, ცალკე მდინარისამ ხორცი ერთიანად გამომჭამა, ცარიელი ძვლები ვარ და ალაგ-ალაგ წყალმცენარეები მაქვს გაჩხერილი.. კარგი სანახავი ნამდვილად არ ვიქნები. მიხარია, შინ რომ დავბრუნდი.

მშია.

გამარჯობა, პატივცემულო ძია, ძალიან ვწუხვარ, მაგრამ იმ ტკიცინა ფულს სამუდამოდ უნდა დაემშვიდობოთ, მაშინ რომ მომიგროვეთ და გადმომეცით, იმ ფულს ველარ იხილავთ.

არა, მართლა უნდა დაემშვიდობოთ, სამწუხაროდ.

აი, უკანა გზა კი არაფერი არ დამჯდომია, სულ უფასოდ გამოვიარე, სულ უფასოდ, თან სრულიად მარტომ.

საყვარელო დედი, ეგ შავი თმა როგორ გაგთეთრებია.

რაო, მამაჩემი ორი წლის წინ გარდაიცვალა? ეს რა უბედურება გვწვევია.

ჩემი და —

არა, ჩემი და ვერ ვიპოვე, ძალიან ვნუხვარ, მაგრამ ასე იოლი კი არ იყო, როგორ, ნუთუ არ დაბრუნებულა, თანაც დიდი ხნის წინათ?

მე რა ვიცი, რა დაემართა, მართლა არ ვიცი, ის გოგო რანაირად მეპოვა, იცოდა ვინმემ, სად იყო, ვისთან იყო, მასთან ერთად ვინ იყო, ფულისათვის რისი გაკეთება უხდებოდა თუ რა. იქნებ ვინმემ შეიფარა. იქნებ უკეთესიცაა, რომ არ გამოჩნდა, შეიძლება, დამლაგებლად მუშაობს, ან ცეკვავს სადმე, ერთხელაც არ დაურეკავს? შეიძლება ვერ რეკავს, ან იქნებ ტელეფონი არ არის იმ ადგილას. შეიძლება, ფულს უფრთხილდება და ამიტომაც არ რეკავს, იზოგავს, მომავალზე ფიქრობს. ალბათ სადაცაა გამოჩნდება.

სულ ისეთი შეგრძნება მქონდა ხოლმე, რომ იქვე იყო, სულ ახლოს ჩემგან. კარგადაა ალბათ. მე როგორ ვარ? — კარგად. ძალიან კარგად. დიდი გზა გამოვიარე. ერთი კბილი დავკარგე. დიდი ხანი მტკიოდა, აქედან როგორც კი წავედი, მალევე ამტკივდა. ვფიქრობდი, გამივლის-მეთქი.

მაგრამ არ გამიარა, უფრო და უფრო მიმატებდა. სულ მტკიოდა, სანამ არ ამომიღეს, ოქროს დრაკონში ამომიღეს, უკანა მხარეს, სამზარეულოში, წითელი ბრტყელტუჩით* (შიმელპფენიგი 2012: 51).

რა უნდა ქნას, კიდეც რა ფორმა და ხერხი უნდა მოძებნოს ავტორმა, რომ ასახოს იმიგრანტების ყოფის სრული უსასოობა და აბსურდულობა? როცა მათ არ შეუძლიათ წავიდნენ კბილის ექიმთან, როცა ტკივილისგან გაგიჟებამდე არიან მისულები და თანახმა არიან კბილი ბრტყელტუჩითი ამოიძრონ. როცა ვერ აცხადებენ პოლიციაში, რომ მათ პროსტიტუციას აიძულებენ. როგორ უნდა დაინეროს მიგრანტების პარალელურ სამყაროზე, რომლებიც ევროპული კეთილდღეობის კატაკომბებში გამოკეტილან და ევროპელების ხორცზე ზრუნვა ავალ-იათ — იქნება ეს სამზარეულოს ყული, თუ სექსუალური მონა. თან ისე აღწერო, რომ სოციალური კიტჩი არ გამოგივიდეს. მით უმეტეს, როცა საქმე გაქვს აზიურ მასალასთან. როლანდ შიმელპფენიგი ამორიცხავს „სენტიმენტალური თეატრის“ საფრთხეს, თანდათანობით „აგრილებს“ თავის დრამატურგიას ეპიკურ პლანში, ამარაგებს მას ზღაპრული სცენებიტა და პერსონაჟებით, და სცენებს ისე ოსტატურად ჭრის, თითქოს ლანგარზე სუშის ნაჭრებს ალაგებდეს, ანუ ე.წ. Short-Cut-დრამატურგიას უსადაგებს სოციალურ დრამის ჟანრს, რაც ქმნის განსაკუთრებულ ეფექტს. ამას იგი გამოყავს რეალიზმის ჩარჩოებიდან, თუმცა ამ აბსტრაქტულობისა და გაუცხოების მიუხედავად, არ არბილებს მის სიმწვავეს.

* მთარგმნელი შორენა შამანაძე

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას რომ მიგრანტის თემის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია ამ ორი ნიმუშის საფუძველზე განსხვავებულია. ქართველი ავტორი მიმართავს რეალიზმის ჟანრს, ტრადიციულ გამომსახველობით ხერხებს, ასევე ტრადიციულ ირონიულ-გროტესკულ ფორმებს. რაც შეეხება როლანდ შიმელპფენიგის ნაწარმოებს, ეს არის პოლიფონიური, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, პერსონაჟთა როლების გადათამაშებით, თხრობის რამდენიმე ნაკადით, რომლებიც კულიმინაციის სახით ერთდებიან ფინალში.

დამოწმებანი:

ბჰაბჰა 1994: Bhabha K. Homi *The Location of Culture* Psychology Press, 1994.

კრისტევა 2004: Кристева, Ю *Чужие самим себе* Киев: Основы 2004.

მაისურაძე 2012: მაისურაძე გ. *დაკარგული კონტექსტები*. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012.

საიდი 2003: Said E., *From Oslo to Iraq and the Road Map (Foreword by Tony Judt, afterword by Wadie E. Said)* New York City: Pantheon Books, 2003.

ტურაშვილი 2012: ტურაშვილი დ. *დოდოს მოლოდინში*. თბ.: „იბერია“, 2012.

შიმელპფენიგი 2012: შიმელპფენიგი რ., ბერფუსი ლ., ლიოლე ფ., ხარატიშვილი ნ. *თანამედროვე გერმანულენოვანი დრამატურგია*. ტ. II. თბ.: „არტანუჯი“, 2012.

GRIGOL JOKHADZE

Georgia, Tbilisi

Ilia State University

Eurasian Culture and the Georgian Men of Letters

The meeting of different sciences and views created the Eurasian theory which claimed to be an universal ideology. That world outlook united the different sciences around of one term – Eurasianism.

The determination of a culture and a language by the principle of „locality“; The „demotic“ and „idiocratic“ state; An „autarchy“; „The unity of the diversity“ – these are the fundamental markers of the „Eurasian Culture“.

Naturally the Soviet Ideological services said nothing about the activity of the Eurasianists. There are no sources of it in the Georgian libraries. But on the other hand the foreign archives are distinguished by the richness of Eurasian works and the literature about the illustrious figures of Eurasian movement.

We found at Slavonic Library in Prague series of newspapers „The Eurasia“ (1929) which published the materials about Soviet literary life. The most con-

siderable for us was the article about the particular interest of Eurasianists in the works of the Soviet Georgian poets and prose writers (G. Kikodze, T. Tabidze, I. Grishashvili). They pinpointed the pseudo interview of G. Kikodze with one of the residents of Georgian province in which he says that the Soviet Culture, in fact, is nothing more than the „Eurasian Culture”.

We think neither these nor other fragments from works of writers under mentioned are available for the assertion that the confrontation of Georgian Soviet Writers with the official course of Soviet Culture gave the birth to the „Eurasian (Georgian) Culture”. In truth, Georgian men of letters didn't wish Georgia to be a part of utopian Eurasia but to restore its independence. As for Soviet Union the ideologists of Eurasianism endeavored to gain the political-economical and cultural inversion which is proved by new material we found.

***Key words:** Eurasian theory of cultur;; Georgian men of letters; newspaper „Eurasia,; Eurasianism as a state alternative.*

ბრიგოლ ჯოსაძე

საქართველო, თბილისი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ევრაზიული კულტურა და ქართველი მწერლები

ევრაზიულობას დიდი ინტელექტუალური წარსული მოსდგამს. ამ მოძრაობამ, რომელიც ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ჩამოყალიბდა, მოხიბლა სხვადასხვა სპეციალიზაციისა და ინტერესების მქონე ერუდიტები: გეოგრაფები, ეთნოგრაფები, ენათმეცნიერები, ფილოსოფოსები, ისტორიკოსები, რელიგიათმცოდნენი, ორიენტალისტები, ეკონომისტები, მუსიკოსები და სხვ.

სხვადასხვა მსოფლმხედველობათა თანხვედრამ 1921 წელს შვა გამორჩეული იდეოლოგია. ის პრეტენზიას აცხადებდა უნივერსალობაზე, ყოვლისმომცველობაზე, იმ შინაგან ლოგიკაზე, რომელმაც ეს მეცნიერებანი ერთი და იმავე ცნებით — „ევრაზიით“ — გააერთიანა (ლარუელი 2004:31).

სწორედ 1921 წელს გამოიცა ოთხი ავტორის — ევრაზიულობის ე.წ. „დამფუძნებელ მამათა“ — ნ. ტრუბეცკოის, პ. სავიციკის, პ. სუვჩინსკისა და გ. ფლოროვსკის — კოლექტიური ნაშრომი „სვლა აღმოსავლეთისაკენ“ (Исход к Востоку)“, თუმც ზოგი მკვლევარი ერთი წლით წინ ინაცვლებს და ევრაზიულობის დაბადებას ნ. ტრუბეცკოის ნაშრომის — „ევროპა და კაცობრიობა“ — გამოცემას უკავშირებს. ამ წიგნში ვერ შეხვდებით რუსეთში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესთა ანალიზს, არ იხსენიება ტერმინი „ევრაზიულობა“, არაფერია ნათქ-

ვამი რუსი საზოგადოების გარდაქმნაზე... მაგრამ იგი აფუძნებს ახალი მოძღვრების მეთოდოლოგიას. ავტორის აბსტრაქტული მსჯელობა აყალიბებს იმ სოციალურ-ისტორიული კვლევის პრინციპებსა და მოდელებს, რომლებიც ეთანადება არა მხოლოდ ცალკეულ ხალხსა და ქვეყანას, არამედ — კულტურებსა და ცივილიზაციებს. „ევროპისა და კაცობრიობის“ გარეშე ევრაზიულობის კონცეფცია ვერ იქნებოდა ასე ლოგიკური, ორიგინალური და, საბოლოოდ, ასე ვერ მოხიბლავდა ინტელექტუალ თაფართოფენებს (პაშჩენკო 2007:91).

„ევრაზიელები“ მართლაც მუხლჩაუხრელად შრომობდნენ, სახელმწიფოებრივი ცხოვრების თითქმის ყველა საკითხს ამუშავებდნენ და თავიანთ არგუმენტირებულ შეხედულებებს თავიანთსავე პერიოდულ გამოცემებში აქვეყნებდნენ.

გასაკვირიც არ იყო, რომ „ევრაზიელებმა“ საკუთარი მოსაზრებები ჩამოაყალიბეს ევრაზიულ კულტურაზე, როგორც სამომავლო ფენომენზე, და აქ სიტყვა „სამომავლო“ „ევრაზიელთა“ იდეოლოგიურ პოსტულატთა უტოპიურობის გასახაზადაა ნახმარი.

ევრაზიული კულტურა, per se

ტრუბეცკოის თანახმად, ცნებები: „სლავური“ და „მართლმადიდებლური“ (რუსულად სიტყვათა თამაშიც გამოდის: „славянский“ — `православный`, და ეს კიდევ უფრო ამძაფრებს მკვლევრის ინტენციას) სულაც არ არის იდენტური. არსობრივად, დასავლურ-სლავური კულტურა რომანულ-გერმანულია, მაშინ, როცა ძველი სლავური კულტურა, როგორც მართლმადიდებლური და არა — სლავური ფენომენი, რუსეთში დამკვიდრდა და განვითარდა: „სლავობა ეთნოფსიქოლოგიური, ეთნოგრაფიული ან კულტურულ-ისტორიული კი არა, ლინგვისტური ცნებაა. ენა და მხოლოდ ენა უკავშირებს სლავებს ერთმანეთს. ენა ერთადერთი რგოლია, რომელიც რუსეთს სლავურ სამყაროსთან აერთიანებს“ (სლავური კულტურის ენები 2004:11).

რუსული ნაციონალური კულტურა მართლმადიდებლობის გარეშე წარმოუდგენელია, რადგან „ევრაზიელი ქრისტიანისათვის ქრისტიანობა რომელიმეგან საზღვრული ნაციონალური კულტურის ელემენტი კი არ არის, არამედ ის ფერმენტი, სხვადასხვა კულტურაში შეღწევა და მათი განვითარების სტიმულირება რომ ძალუძს, მათი თვითმყოფობისა და გამორჩეულობის გაუუქმებლად“ (ტრუბეცკოი 2007:94).

ტრუბეცკოი დაჟინებით ამტკიცებდა, რომ ლინგვისტურ ჯგუფებს მათი გეოკულტურული მიკუთვნებულობა აყალიბებს და არა — წარმომავლობა. შესაბამისად, რუსული სამყარო გამორჩეულად უკავშირდება ევრაზიულ „ადგილგანვითარებას“ (месторазвитие): „ხალხის ერთობლიობა, რომელიც ცხოვრობს მეურნეობრივად თვითკმარი

(ავტარქიული) ადგილგანვითარებით და ერთუროს რასობრივად კი არ უკავშირდება, არამედ ისტორიული ბედის ერთიანობით, ერთობლივი შრომით ერთი და იმავე კულტურისა და სახელმწიფოს შესაქმნელად — აი, ეს არის მთლიანობა“, — წერდა „ევრაზიელი“ ისტორიკოსი გ. ვერნადსკი (სლავური კულტურის ენები 2004:11).

ევრაზიული კულტურის კონცეფციაში სახელმწიფო „დემოტურია“, რაც იმას ნიშნავს, რომ „სახალხო სუვერენიტეტის“ ფენომენი ორგანული და ორგანიზებული ერთიანობაა. ევრაზიელი ხალხი არ გახლავთ მოქალაქეთა შემთხვევითი კრებული. ხალხი ისტორიულ თაობათა — წარსულის, აწმყოსა და მომავლის წარმომადგენელთა — ერთობლიობაა, რომელიც წარმოქმნის სახელმწიფოს მიერ გაფორმებული კულტურის ერთიანობას.

ტრუბეცკომ უკუაგდო „კაცობრიობისა“ და „კლასის“ ცნებები და საკუთარი კონცეპტი — ავტარქია შეიმუშავა. ეს არის მშვიდობიანად თანამცხოვრები ერთობა, რომელიც ქმნის ერთიან კულტურულ სამყაროს არა მხოლოდ ეკონომიკით, არამედ ისტორიით („ერთიანი ბედით“), ცივილიზაციით, თანასწორობის ნაციონალური თავისებურებებით (ალექსეევი 1927:34). ავტარქიის საფუძველი კულტურულ-ისტორიული ზონებია: „ერთმანეთის მეზობლად მცხოვრებ ხალხთა კულტურებისათვის ყოველთვის ნიშანდობლივია ერთიანი და ურთიერთმსგავსი თავისებურებანი. ამის წყალობით, ამ კულტურებში მოინიშნება გარკვეული კულტურულ-ისტორიული „ზონები“, მაგ., მუსლიმურ, ინდოსტანურ, ჩინურ, წყნაროკეანურ, სტეპურ, არქტიკულ და სხვ. კულტურათა ზონები. ამ ზონათა საზღვრები ერთმანეთს კვეთს; წარმოიქმნება შერეული თუ გარდამავალი კულტურის ტიპები. სხვადასხვა ხალხი ან ხალხის ნაწილი ითვისებს მოცემული კულტურის ტიპს და მას თავის სპეციფიკური ნდივიდუალურ თავისებურებებს უმატებს...“ (ტრუბეცკო 1933: 25-26).

ტრუბეცკო იალნიშნავდა, რომ „დამდეგ ეპოქაში — როცა იქმნება მმართველი ფენის ახალი ტიპი, შესაბამისად, როცა იქმნება ახალი ტიპის სახელმწიფო სრულიად ახალი პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული დაყოფითი წყობისა, არსებითია მმართველი ფენის შერჩევა. სწორედ ეს ახლად შერჩეულ იმმართველი ფენა, რომელსაც ახლა აყალიბებს ცხოვრება და რომელიც მოწოდებულია, შეცვალოს როგორც არისტოკრატია, ისე — დემოკრატია, შეიძლება განისაზღვროს იდეოკრატიად, იდეოკრატულ წყობად. ამ წყობისას მმართველი ფენა შედგება ადამიანებისაგან, რომლებსაც მსოფლჭყვრეთა აერთიანებს“ (ისაევი... 1995: 367).

საკითხის ამგვარად დასმით ინდოევროპელ ხალხთა გენეტიკური კავშირი, რომელიც მათი ერთიანი ენობრივი ოჯახისადმი მიკუთვნებუ-

ლობით გამოიხატებოდა, უკანა პლანზე ინაცვლებდა. წინაურდებოდა სისტემური ურთიერთკავშირი იმ ხალხისა, რომელიც „კულტურულ-ზონებსა“ და „ენობრივ კავშირებში“ მათ ისტორიულ ურთიერთქმედებას გაეერთიანებინა (ტრუბეცკოი 1921: 96).

ტრუბეცკოის აზრით, ევრაზია ერთგვარი გეოგრაფიული, ეთნოლოგიური და ეკონომიკური მთლიანობა, ერთიანი სისტემაა, რომლის სახელმწიფოებრივი ფორმირება აუცილებელი გახლდათ. ევრაზიულობის თავისებურებებს ტრუბეცკოი არა მარტო აზოგადებდა, არამედ სისტემურობასაც კი ანიჭებდა. ამის საფუძვლად მას „იდეოლოგია“ მიაჩნდა, რომელიც უნდა წარმოქმნილიყო რომელიღაც აბსოლუტური იდეიდან და ცხოვრების ელემენტად გარდაქმნილიყო. იდეოლოგია აფერადებს კულტურას, იდეოლოგია მისი სტრუქტურირების განმაპირობებელი ფაქტორია. იდეოლოგია ის არქეტიპია, რომელიც განსაზღვრავს კულტურის განვითარების პერსპექტივას. იმისათვის, რომ ყალბი და აბსტრაქტული იდეოლოგიები გააუვნებელყოს და, ამასთან, შთამაგონებელი პათოსიც არ დაკარგოს, კულტურამ უნდა გამოიმუშაოს თავისი დამოკიდებულება „მმართველი იდეისადმი“ (ანტონჩენკო 2003:126-127).

მეცნიერმა კულტურის ცნება ისეთი გაგებითაც დატვიფრა, როგორიცაა „ცისარტყელას სხივები“, იგივე — კულტურული რგოლები ან უეთნოსი, ხალხი და ა.შ.

რუსულ და სტეპურ სამყაროს შორის მართლაც არსებობს „ცისარტყელას სხივები“, რომლებიც განისაზღვრება მათი ურთიერთობით მხოლოდ ევრაზიულ ერთიანობასთან და რომელთაც ერთმანეთთან მკაფიო საზღვარი არ გააჩნიათ: „შეუმჩნეველი თანდათანობით ეს აღმოსავლური და სამხრეთ-აღმოსავლური კულტურა ებჯინება „სტეპურ“ (თურქულ-მონგოლურ) კულტურას და მისი გავლით, აზიურ კულტურებს უკავშირდება“ (სავიცი 1997:43).

მაგრამ, ამასთან, ტრუბეცკოი აღნიშნავდა, რომ რუსი ხალხი ევრაზიის შემადგენლობაშია, და იგი ევრაზიულ მრავალფეროვნებაში დამაკავშირებელი ელემენტის როლს ასრულებს. ევრაზიის სხვა ხალხთა კულტურული ელემენტებით გამდიდრებული რუსული კულტურა უნდა იქცეს ზენაციონალური ევრაზიული კულტურის ბაზისად, რომელიც დააკმაყოფილებდა რუსეთ-ევრაზიის ყველა ხალხის მოთხოვნილებას, მათ ნაციონალურ თავისებურებათა შეუზღუდავად (ლარუელი 2004:142).

თუმც, ევრაზიულობის აზიური შემადგენელი ნაწილის გადაჭარბებული შეფასებაც დაუშვებელია. ტრუბეცკოის აზრით, ევრაზიულობამ თავის სახელწოდებად ისეთი სიტყვა შეარჩია, რომელშიც ფუძე „ევრო“ მაინც პირველ ადგილზეა — ანუ ეს მოძრაობა დიდად აფასებს დასავლური კულტურის მიღწევებს (ლარუელი 2004:143).

ამგვარად, ტრუბეცკოის „ევრაზიულ“ მემკვიდრეობაში იძებნება ევრაზიული კულტურის, როგორც ასეთის, ძირითადი მარკერები: მართლმადიდებლობა, ავტარქიულობა, დემოტურობა, იდეოკრატიულობა, აზიურობა.

საქართველო „საბჭოთაჟურნალებში“

ევრაზიაში თავისი ადგილი, ცხადია, საქართველოსაც ჰქონდა. ისიც ცხადია, რომ ეს ადგილი როგორც — რუსეთის, 1921 წლიდან კი, საბჭოთა იმპერიის შემადგენელ ნაწილს ერგო.

მოკლედ, როცა ევრაზიულობა გაფორმდა, საქართველო უკვე საბჭოთა სივრცეში მოექციათ.

თუმცა, ჩვენ განსაკუთრებულად გვინტერესებს 1929 წლის საქართველო.

საქმე ის გახლავთ, რომ 2013 წელს სამეცნიერო მივლინებით პრადლაში ყოფნისას სლავურ ბიბლიოთეკაში მივაკვლიეთ გაზეთ „ევრაზიის“ 1929 წლის ნომრებს. აქ, სხვა მასალებთან ერთად, საბჭოეთის კულტურული ცხოვრების ამსახველი ცნობებიც შეგვხვდა. ჩვენი ყურადღება მიიპყრო „ევრაზიელთა“ განსაკუთრებულმა დაინტერესებამ საბჭოთა კავშირში გაერთიანებული ნაციონალური კულტურებით და კერძოდ — ქართველ მწერალთა ლიტერატურული პროდუქციით.

გაზეთ „ევრაზიას“ ე.წ. მემარცხენე ევრაზიელები გამოსცემდნენ პარიზში 1929 წელს, რომლის ყველა ნომერში გახლდათ რუბრიკა „По Советским журналам“. ამ რუბრიკით დაებეჭდათ ჩვენთვის საინტერესო მიმოხილვა, რომელსაც ხელს ვინმე ს.ი. (რუსულად: С.Я.) აწერდა (გაზეთის ფრაგმენტის ქსეროასლი ჩვენთან ინახება, გ.ჯ.).

ევრაზიულობის მკვლევართა ერთი ჯგუფის აზრით (ი. სტეპანოვი, ს. პოლოვინკინი, ს. ხორუჟი...), მემარცხენე ევრაზიული დაჯგუფების წარმოქმნა უკავშირდება მოსკოვის აგენტს, სერგეი იაკობის ძე ეფრონს (1893-1941), ზედმეტსახელით — სერიოჟა, რომელიც რუსი პოეტი, თეორეტიკალი ოფიცერი და მარინა ცვეტაევის მეუღლე გახლდათ (სტეპანოვი ... 1995:761; ხორუჟი 1992:84).

დაინტერესებული პირი სპეციალურ ლიტერატურაში ამ დებულების საწინააღმდეგო მტკიცებასაც წააწყდება: ეფრონი „გკუ“-ს (სახელმწიფო პოლიტიკური სამმართველო) ნებაყოფლობით აგენტი მხოლოდ 1931 თუ 1932 წლებში გახდაო (სააკიანცი ... 1994:15-17; ლარუელი 2004:38).

ეს არ გახლავთ ჩვენი კვლევის საგანი, თუმცა, ის კი ცხადია, რომ სერგეი იაკობის ძე ეფრონი პარიზის სამხრეთ-დასავლეთით, გარეუბან კლამარში დაარსებულ სემინარებს ჯერ კიდევ 1927-1928 წწ. ესწრებოდა. გაზეთი „ევრაზიაც“ 1927-1929 წწ. გამოდიოდა. ეფრონი პო-

ეტი, პოეტის ქმარი და ლიტერატურის საკითხებში კარგად გარკვეული პიროვნება გახლდათ და, ჩვენი ფრთხილი ვარაუდის თანახმად, მას შეეძლო კულტურასა და ლიტერატურასთან დაკავშირებული მასალების კომენტირება. თუ ეს მხოლოდ ეჭვი არ არის, სტატიის ავტორი С.Я. სავსებით შესაძლებელია, Сергей Яковлевич-ს გულისხმობდეს (კლასიკური მემარცხენე ევრაზიულობა).

ВОАП

სტატია იწყება ცნობით, რომლის თანახმადაც, პროლეტარ მწერალთა საკავშირო ასოციაციის (რუსული აბრევიატურით: ВОАП) პლენუმმა მუშაობა დაასრულა. ეს ორგანიზაცია 1928 წელს შეიქმნა პროლეტარ მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე და მასში, რუსეთის ხელმძღვანელობით, ყველა ასოციაცია (მათ შორის ამიერკავკასიისა) გაერთიანდა.

სტატიაში წერია, რომ „პლენუმმა დასვა ცალკეულ ნაციონალურ ლიტერატურათა — უკრაინული, ბელორუსული, ქართული“ და სხვ. — საკითხი. ამ რესპუბლიკათა და მათ ილიტერატურის გამოყოფა ჩვენი მის ირიბი მარკერი გვგონია, რომ საბჭოთა მიმომხილველის აზრით, აქ ყველაფერი ძლიერ ცუდად, „ევრაზიელი“ ანალისტის თვალთახედვით, კი ძლიერ კარგად არის!

С.Я. წერს:

„მოხსენებათაგან ვიგებთ საინტერესო (любопытный) და ნიშანდობლივ (показательный) მიმდინარეობათა თაობაზე, რომლებიც, საბჭოთა მიმომხილველის თქმით, „აყალბებენ“ (искажают) ნაციონალური კულტურების საბჭოთა ლოზუნგებს“.

შეიძლება დავამატოთ, რომ საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების შემდეგ, სსრკ-ს სახელმწიფოებრივი წყობის ხასიათის გათვალისწინებით, მისმა ადვოკატებმა ოდნავ შეამსუბუქეს ნაციონალური კულტურის ადრინდელი მათეული შეფასება, როგორც მხოლოდ ბურჟუაზიული კულტურისა: საბჭოთა კულტურა განიმარტებოდა ფორმით ნაციონალურად, შინაარსით კი — სოციალისტურად (მეჭუვეცი).

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ზემოთ გამოყოფილ რესპუბლიკებსა და ლიტერატურაში სწორედ ეს ლოზუნგი „გააყალბეს“ და „დაამახინჯეს“.

გამომსვლელები შეხებიან ე.წ. „ლიტერატურულ თანამგზავრობას“ (литературное попутничество).

ეს ტერმინი ნახევრად პოლიტიკურია და აღნიშნავს მწერალთა იმ ჯგუფს, რომელიც წვრილი ბურჟუაზიული ინტელიგენციის იდეოლოგიას გამოხატავს. „თანამგზავრებისათვის“ ნიშანდობლივი იყო პოლიტიკური მერყეობა, თუმც, პროლეტარიატთან თანამშრომლობასაც ესწრაფოდნენ (გრიგორიევი; ერმილოვი).

როგორც გავარკვეით, პლენუმზე საქართველოს სახელით კრიტიკოსი, საქართველოს პროლეტარ მწერალთა ლიდერი ბენიტო ბუაჩიძე (1905-1937) გამოსულა. მოხსენებას რქმევია „საქართველოს თანამედროვე ლიტერატურა“. ბ. ბუაჩიძეს უთქვამს, რომ მემარჯვენე ქართული ლიტერატურის წარმომადგენლები ამკარად მტრულად არიან განწყობილნი ოქტომბრის რევოლუციისადმი. ძველი ქართული მწერლობა — ხან აქტიურად, ხანაც პასიურად — გამოხატავს ამ მტრულ განწყობას. მაგალითად, ძველი მწერლების უმრავლესობათა ვის რეაქციულ იდეებს „ევროპეიზებული“ სახით გვანვდის. ზოგიერთში კვლავაც მძლავრობს ფეოდალურ-აზნაურული გადმონაშთები. ხშირად აქვს ადგილი (სტილი დაცულია, — გ.ჯ.) წარსულის სრულიად დაუფარავ იდეალიზაციას. განსაკუთრებით საშიში არიან მწერლები — და ეს ერთნაირად ეხება როგორც ქართულ, ისე უკრაინულ და ბელორუსულ ლიტერატურას — რომლებიც თავიანთ მემშანურ, რეაქციულ არსებას ვარდისფერი საბურვლით ნიღბავენ (ქრონიკა) 1929:74).

„ქართული ნაციონალიზმი“

დავუბრუნდეთ გაზეთ „ევრაზიაში“ დაბეჭდილ სტატიას.

საქართველოში და ქართულ ლიტერატურაში, როგორც სტატიიდან ჩანს, „ლიტერატურულ თანამგზავრობაზე“ უფრო ნიშანდობლივი მიმდინარეობა შეუნიშნავთ. ქართულ მწერლობაში შეიმჩნევა „გაცილებით დიდი კავშირი წარსულის ტრადიციასთან, წმინდა ქართულ ნაციონალიზმთან“. წარსულის გაიდევლება — მომხსენებელთა აზრით — ქართული ლიტერატურის ერთ ძირითად სენთაგანია. ამ სენის დასადასტურებლად მომხსენებელი იმ ქართველ პოეტებს ასახელებს, რომლებიც წუხან, რომ „თბილისის სლონის ტაძარში (დიახ, ზუსტად ასე წერია: в Слонском соборе в Тифлиссе), სადაც ქართველები აიძულეს საქართველოს დამოკიდებულება ეცნოთ (признать зависимость Грузии), ახლა ოპერეტკა „არშინმალ-ალანს“ დგამენ“.

ამჯერად ჩვენთვის ნაკლებ მნიშვნელოვანია, ევრაზიელი მიმომხილველი სცოდავს თუ ის წყარო, საიდანაც ინფორმაცია მიიღო. ფაქტია, სტატიაში ბევრი ფაქტობრივი შეცდომაა.

დიდი მისნობა არ სჭირდება იმის დადასტურებას, რომ შეცდომით „სლონსკისობორად“ გასაღებული ეკლესია ასიონის ტაძარია.

სტატიის ავტორი მისი ხსენებით გვაბრუნებს XIX საუკუნის დასაწყისში: 1800 წლის დეკემბერში რუსეთის იმპერატორმა პავლემ ხელი მოაწერა ქართლ-კახეთის ანექსიის დოკუმენტს, რომელიც დადასტურდა 1801 წლის 8 იანვრის დეკრეტით. დოკუმენტი 1801 წლის 12 სექტემბერს დაამტკიცა რუსეთის ახალმა მეფემ — ალექსანდრე პირველმა. 1801 წლის მაისში რუსმა გენერალმა კარლ ჰაინრიჰ კონრინგმა

ქართლ-კახეთის სამეფო ოფიციალურად დაუმორჩილა რუსეთის კონტროლს და ჩამოაყალიბა მთავრობა გენერალ ივან პეტრეს ძე ლაზარევის მოთავეობით. ქართველმა თავადაზნაურობამ დეკრეტი 1802 წლის აპრილამდე არ აღიარა, როცა გენერალმა კნორინგმა ალყა შემოარტყა თბილისის სიონის ტაძარში შეკრებილ დიდებულებს და აიძულა ისინი, რუსეთის საიმპერიო გვირგვინის ერთგულება ფიცით დაედასტურებინათ. მონინალმდეგენი დროებით დააპატიმრეს (ლენგი 1997:249-252).

არა გვგონია, უნებლიე მინიშნება იყოს, რომ ქართველი მწერლები იმ უშიშარ ქართველ დიდებულთა მემკვიდრეებად ცხადდებიან!

ჩვენ ვერ შევძელით იმის დადგენა, კერძოდ, რომელი ქართველი პოეტი წუხდა სიონის ტაძარში, თითქოს და, მუსკომედიის დადგმის გამო, მაგრამ გავეცანით ს. ვარდოსანიძის მონოგრაფიას „საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია 1927-1952 წლებში“, რომელიც ემყარება მნიშვნელოვან საარქივო მასალებს (ვარდოსანიძე 2001:104-135). აღმოჩნდა, რომ აღნიშნულ პერიოდში საბჭოთა მთავრობისა და ეკლესიის ურთიერთობა უკიდურესად დაძაბულია, მძვინვარებს ანტირელიგიური ისტერია, მაგრამ სიონის საკათედრო ტაძარში წირვა-ლოცვა სრულდება და არა – ოპერეტებიან სხვა სახის პერფორმანსები.

ძნელი სათქმელია, სად მიაკვლია ამ ცნობას ს.ი.-მ, ან მიაკვლია კი სადმე?! თუ ეს სიცრუეა, მაშინ უნდა ვივიარაუდოთ, რომ, გასაგები მიზეზების გამო, ეს უმაღლესი ინსინუაციაა და არა — საბჭოელი მიმომხილველისა.

ასეც რომ არა, გაუგებარია, რატომ ინვეს დაუფარავ ირონიას ევრაზიული თეორიის დამცველში აზერბაიჯანელ ავტორის, უზეირ ჰაჯიბეკოვისა და მისი ოპერეტის ხსენება!

„აბიძე“

მოდი, მივუბრუნდეთ ადრე დაწყებულ საუბარს და გავარკვიოთ, ვინ არიან სინამდვილეში ის პოეტები, რომელთა სახელებს სტატიის ავტორი ასახელებს: „პოეტი აბიძე (sic!) წერს, რომ „ოქტომბრის რევოლუციამ „მშრალი ბალღამით გადაუფისა გული“ (Октябрьская революция перетерла сухой желчью сердце поэта).

მავანს ქართულ ილიტერატურის ზედაპირული ნაცნობობაც კი ათქმევინებს, რომ „აბიძე“ უცილოდ „ტაბიძეა“; მაგრამ რომელი — გალაკტიონი თუ ტიცინი? ამ კითხვაზე პასუხს ტიცინიან ტაბიძის ლექსებში იპოვნით (ტაბიძე 1985:111-113).

თუმც, სტატიაში ციტატა მაინც შეცდომითაა მოყვანილი: ძნელი დასადგენია, ეს ვისი ბრალია, ს.ი.-სა თუ საბჭოთა მიმომხილველისა, მაგრამ ორიგინალში „ოქტომბრის რევოლუციის“ ხსენებაც არ არის.

მაინც ვფიქრობთ, რომ ამ სტრიქონის ამგვარად ციტირება მომდინარეობს ბენიტო ბუაჩიძის მოხსენებიდან, რასაც ეს პასაჟი ადასტურებს: „Один поэт писал: кто перетер наше сердце сухой желчью и не дал дозреть! Ответ, конечно, ясен: революция!“ (ქრონიკა 1929:74).

როგორც ვხედავთ, იმაზე პასუხს, რაც პოეტმა იგულისხმა და არ თქვა, კრიტიკოსი იძლევა. არ არის გამორიცხული, მისი რიტორიკა მიმომხილველს სათავისოდ გამოეყენებინა და პოეტის ლექსში ის ჩაენერა, რაც კრიტიკოსმა ამოიცნო!

„ილაიალი“

„ვინ გადაფისა ასე გული მშრალი ბალღამით
და არ გვალირსა შტაგონების დავაჟკაცება!“

— ეს გახლავთ ის ავადსახსენებელი სტრიქონი, რომელიც ტიცციან ტაბიძის ლექს „ილაიალიდანაა“. ლექსი „ილაიალი“ პოეტს თავისი თანამოკალმე ალი არსენიშვილისთვის (1892-1939) მიუძღვნია, სათაური კი — „ილაიალი“ — კნუტ ჰამსუნის (1859-1952) ცნობილი რომანის — „შიმშილის“ (1890) პროტაგონისტის სახელია.

გავიხსენოთ: პირველპირშიმშილბელიპროტაგონისტი, უსახელო მანანნალა ინტელექტუალური მიდრეკილებებით, სავარაუდოდ — ოცს გადაცილებული, ნორვეგიის დედაქალაქ კრისტიანიაში (ოსლო) დახეტიალობს სარჩოს მოსაპოვებლად. ხვდებ ამეტნაკლებად მისტერიულ პიროვნებებს, რომელთაგან ყველაზე გამორჩეულია ილაიალი, ქალიშვილი: მისადმი პროტაგონისტი მსუბუქ ფიზიკურ ლტოლვას გრძნობს (ჰამსუნი 2010).

ლექსი, რომელიც ტიცციანს ანაპაში (კრასნოდარის მხარის ქალაქი, შავი ზღვის ჩრდილო სანაპიროზე, აზოვის ზღვის მახლობლად) დაუწერია და 1925 წელს დაუბეჭდავს კიდეც, ძველი ტკბილი დროების რემინისცენციაა.

მაშინ პოეტი უფრო ახალგაზრდა იყო, თავის უფალ ქვეყანაში ცხოვრობდა, მეგობრებითა და ლექსებით გარშემორტყმული. ნარატივის აღდგენის ჩვენ მიერ ცდას რამდენადმე ხელს უწყობს ლექსში მოხსენიებული ტიცციანის პოემა „18 წელი“, რომელსაც მეორე სათაურიც აქვს: „ალეხანდრო დე კასტილია“. პოემა 1920 წლით თარიღდება და ეძღვნება გორელ ტელეგრაფისტს, ალექსანდრე ტატიშვილს. როგორც ეპიგრაფიდან ვიგებთ, ალექსანდრეს მიუტოვებია „მრავალრიცხოვანი ცოლ-შვილი“ (ტ. ტაბიძე) და სამხრეთ ამერიკაში წასულა. არგენტინაში 16 წელი უცხოვრია. „რევოლუციის დროს დაბრუნდა საქართველოში და გააწყო „კოლონიალური დუქანი“, „ბუენოსა ირესის“ სახელწოდებით, თეატრალურ შესახვევში. ალექსანდრედან სახელი კასტილიურად აღ-

ეხანდროდ გამოიცვალა. გულს უკლავდა მაშინდელი თბილისის შიმშილობა და ამდენი ნუხილისაგან გაკოტრდა კიდეც“ (ტაბიძე 1985: 233).

ახლა, იმედია, ნაკლებმოულოდნელი იქნება ლექსში „ილიალი“ ისეთი ამოძახილნი, როგორებიცაა: „ალებანდრო დე კასტილია!“ ან „ბუენოს აირეს“... ერთი კია: მათ ის ირონია დაუკარგავთ, რომლითაც ასე მსუბუქად კმაზავს პოეტი ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტში.

იქნებ ტიცციანი საკუთარ თავს ჰამსუნის პერსონაჟს უიგივებდა; იქნებ ისიცშეხვდა თავის იალიალის (სათაურის გარდა, სახელი ლექსში ორჯერ კიდევ იხსენიება); იქნებ, სწორედ მაშინ წაიკითხა ჰამსუნის შედევრი; იქნებ, თვითონაც შიმშილობდა... იქნებ, მაშინ მოისმინა „ლონგრინი“ და „მფრინავი ჰოლანდიელი“; მოუსმინა ოპერის მომღერალთ ალია საბანეევას; ასე იყო თუ ისე, როგორც ლექსიდან ჩანს, მაშინ „ჭაბუკობა და გატაცება“ ახლდა, და ბედნიერი იყო...

ლექსში ამოიკითხავთ ასეთ სტრიქონს: „თვრამეტი წელი დასანგავი თვრამეტი წელი... ჩვენ ჰუსარები... გაფრენილი ჰოლანდიელი...“

დამეთანხმებით, ამ ფრაგმენტიდან თითქმის შეუძლებელია რაიმე ნარატივის რეკონსტრუქცია, მაგრამ ისეთი ტოპოსი, როგორიც „1918 წელია“, ქართველისთვის ყოველთვის უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე — თარიღს; მაშინ საქართველო დამოუკიდებელი იყო, ხოლო პოეტი ჰუსარად ქცეულიყო: გავიხსენოთ, რომ 1458 წელს უნგრეთის მეფემ, მატეაშ კორვინმა თურქთაგან თავდასაცავად განსაკუთრებული ლაშქარი შექმნა. სიმბოლურად, იქნებ ლირიკული გმირიც ამ ლაშქრის წევრად გრძნობდა თავს, რათა დაეცვა თავისი სამშობლო, რომელიც ლეგენდარულ, ფანტომურ გემად ქცეულიყო, ბედისწერით, უნავსადგურობა და ოკეანეში მარადიული ცურვა რომ აქვს მისჯილი!

დიახ, ვცადეთ რამდენიმე პასაჟის ინტერპრეტირება, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, აქ მკაფიოდ არც ანტისაბჭოთა მოტივი ჩანს, არც — პროევრაზიული შთაგონება.

ყველაფერი ეს კი იმის რაღაცაა, რომ ჯერაც არ გვიხსენებია კარდინალური ხატ-სახეები, რომლებიც ლექსის ინტენციას იოლად ამოსაცნობს ხდის.

„სკიფიაში ვარ...“

„სკიფიაში ვარ... ქიმერიის მწუხრით დამწვარი“, — ამ სტრიქონებით იწყებ ალექსი. და ეს მეტაფორულად რუსეთის ხსენების პირველი მარკერებია (ბედის ირონიაა, რომ „სკიფია“, ყირიმი მაშინაც და ახლაც რუსეთმა მიიტაცა, — გ.ჯ.).

კარგადაა ცნობილი, რომ სკვითები, ირანულენოვანი ნომადი ხალხი, ცენტრალური აზიიდან სამხრეთ რუსეთში ქრისტიემობამდე მე-8 თუ მე-7 სს. მოვიდნენ და ხშირად რუსებს უიგივებდნენ (ივანჩიკი 2005).

რას ნიშნავს ლექსში ნახსენები „კიმერია?“

ანტიკურ ისტორიაში ასე უწოდებდნენ იმ დროინდელ იოიკუ-მენას ჩრდილო ოლქებს, კერძოდ, ჩრდილო შავი ზღვისპირეთსა და აზოვისპირა მიწა-წყალს (თანამედროვე ყირიმის ნახევარკუნძული, უკრაინის სამხრ. ოლქები, როსტოვის ოლქი და კარსნოდარის მხარე). უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი ბერძნები მთლად კარგად ვერ ერკვეოდნენ საბერძნეთის ჩრდილოეთით მდებარე ქვეყნებსა და მათ მკვიდრებში. კერძოდ, ჰომეროსი „ოდისეის“ მეთერთმეტე თავში ამ მხარის აღწერისას ნისლითა და ღრუბლით მარად დაფარულ ქალაქზე გვიამბობს, სადაც ნათელი მზე არასოდესკრთის. ისტორიოგრაფია აღიარებს, რომ ბრინჯაოს ხანის დასასრულსა და ადრეული რკინის ხანის დამდეგს ჩრდილო შავიზღვისპირეთში ჩნდება ახალი არქეოლოგიური კულტურა — „კიმერიული“, რომელსაც ასე იქ მოსახლე ირანულენოვანი ხალხის გამო ეწოდა და რომელიც ძვ.წ. მე-9-7 სს. თარიღდება. არქეოლოგიური მასალა ადასტურებს, რომ კიმერიული კულტურა შეიქმნა გვიან ბრინჯაოსხანის იმ კულტურის საფუძველზე, რომელიც შავი ზღვისპირა სტეპებში ჩაისახა და ვითარდებოდა. მისთვის ნიშანდობლივი იყო დიდხნიანი საცხოვრისების არ არსებობა, რამაც მეცნიერებს აფიქრებინა, რომ აქაურები მომთაბარე მესაქონლეობას მისდევდნენ. ამგვარად, ჰეროდოტეს მიერ ნახსენები „კიმერიელთა სევდიანი მხარე“ კიმერიული ტომებით დასახლებული რეალური მიწა-წყალი გახლდათ ჩვ. წ-მდე მე-8-7 სს (ვგულისხმობთ თრაკიიდან კავკასიამდე გადაჭიმულ უზარმაზარ ტრამალებსა და ტყეს ტეპებს). კიმერიელთა ყირიმის სამხრეთ-აღმოსავლეთ რაიონებსა და ქერჩის ნახევარკუნძულზე ყოფნას ამტკიცებს ტოპონიმები: კიმერიული ბოსფორი (ძვ. ბერძნები ქერჩის ყურეს ასე მოიხსენიებდნენ), კიმერიკი (ლათ. Cimmericum) (ყირიმში მდებარე ძველბერძნული ქალაქი ქერჩის ნახევარკუნძულის სამხრეთ სანაპიროზე) და სხვ. ქიმერია, როგორც მხატვრული სახე ლეგენდარული ყირიმისა, გვხვდება მხატვარ კ.ფ. ბოგაევსკის (1872-1943) შემოქმედებისადმი მიძღვნილ სტატიებში: მხატვარმა-პეიზაჟისტმა მთელი ცხოვრება ფეოდოსიაში გაატარა. რუსი პოეტი, მთარგმნელი, პეიზაჟისტი და კრიტიკოსი მ.ა. კირიენკო-ვოლოშინი წერდა: „კიმერიას ვუწოდებ ყირიმის აღმოსავლეთ მხარეს ძველი სუროჟიდან (სუდაკი) კიმერიის ბოსფორამდე (ქერჩის ყურემდე), ტავრიდისაგან განსხვავებით, რომელიც ყირიმის დასავლეთ სანაპიროზეა“ (ვოლოშინი 1990). თუმც, ზოგი მეცნიერი მაინც სიფრთხილეს გვირჩევს ჰომეროსის კიმერიასა და რეალური ყირიმის ერთმანეთთან შედარებისას. თვით ვოლოშინიც აღიარებდა, რომ „ისტორიული კიმერია“ პირობითად უნდა განგვესაზღვრა: „კიმერიელებისა და ტავრების ისტორიაზე დანამდვილებით ცნობილიარაფერია“.

იმის თქმა გვსურს, რომ კიმერია ინარჩუნებს ლეგენდარულ-ფანტო-
მურ იდუმალებას, რაც პოეტურ შტაგონებას ყოველთვის აძლიერებს.

ქიმერა-ქიმერიონი-ქიმერია

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ლექსი ანაპასტოა დაწერილი ანუ პოეტი-
სეულ „ქიმერიაში“. გავიხსენოთ 1919 წელს „არტისტული საზოგა-
დოების“ შენობაში (რუსთაველის თეატრი) მწერალთა კავშირის მიერ
თბილისის გამგეობისგან შექმნილ რესტორან „ანონაში“ მოწყობილი
ხელოვანთა კაფე „ქიმერიონი“. სახელწოდება აღებულია ვალერიან გა-
ფრინდაშვილის ლექსიდან (ტაბიძე 1985: 474-483).

აი, ეს ლექსიც:

ქიმერიონი

კვლავაც ხმაურობს ამღვრეული მუქირიონი,
მარადი წყლებით ახალისებს მარად მცურავებს.
გრძელი დაისი — დაღმართების ქიმერიონი,
ეტრფის ლამეებს — ვარსკვლავების შავ მოურავებს.
შუადღისპანი — ღვთაებრივი მკვეთრი გრიგოლი
ეტრფის ქარვის ფერყვავილებით გომბეშოს რჩეულს,
იმას დაისში დააქანებს ავი გრიგალი,
როგორც ღრუბელი ფრთადატეხილ დემონს ფარჩეულს.

ლალის თალის ქვეშ თვალის მჭრელი წილადობილა:
წითელი ჭია ელოდება ობობას მორიგს;
კარტის დედოფალს აღიარებს თავის დობილად.
ცეცხლის სარკიდან მოფრენილი ვენცინგეტორიკს.

ჰორიზონტიდან წაილექა კვამლის მორევი,
დაღლილ ფარდაზე ნავარდობენ ცის ლამურები.
ვარდი ლარნაკთან სამუდამოთ დასაშორევი,
კვლავ ოცნებაში წამწამების სალამურები.

გადაჰკვეთს მალრიბს ფრთა მენამულს ლამის ნოქარი,
ცის ვიტრინებში გამოაფენს დანარბევნოხებს,
დაილენება კიდევ ხშირად ცა ჯადოქარი
წილადობილა კომეტების ცას აამბოხებს.

(ვალერიანგაფრინდაშვილი
მაისი, 1919 წელი.)

ამ ლექსში, როგორც ნახეთ, არაფერია ნათქვამი, სახელდობრ,
„ქიმერიაზე“. შეიძლება ითქვას, რომ აქ მითოლოგიური ურჩხულ ქიმ-
ერას სუნთქვა უფრო ისმის, თავისი პანებითა და დემონებით, ვიდრე —
ქიმერიისა.

თითქოს, ყველაფერი ნათელია: ქიმიკონის საუძველი ქიმიკრაა — ძველბერძნული მითოლოგიის ცეცხლისმფრქვეველი ურჩხული, ლომის თავით, თხის ტანითა და გველის თავგამობმული კუდით, რომელიც მოკლა ბელეროფონტმა. შუასაუკუნეობრივ ევროპულ ხელოვნებაში ამ ფანტასტიკური არსების (ურჩხულის) სკულპტურულ გამოსახულებებს დგამდნენ (მაგ., პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარზე) (მსოფლიო ხალხთა მითები 1991-1992: 592). ქიმიკრა, მეტაფორულად, განუხორციელებელი ოცნება, ფანტაზიაა. ქიმიკრა გამოუცნობლობის, იდუმალობის კონოტაციასაც ითავსებს („სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმიკრებს“, გ. ტაბიძე).

ჩვენი აზრით, ამ მითოლოგიური სახის თავწყარო უნდა იყოს ცისფერყანწელთა ერთ-ერთი კერპის, შარლ ბოდლერის პოეტური პროზის ერთი ოპუსი „ყველას თავისი ქიმიკრა ჰყავს“:

„ტყვიისფერ ცის ქვეშ, უგზო, მტვრიან დაბლობზე, სადაც არ ხარობს არც ბალახი, არც ჭინჭარი, არც ძეძვიანი, შემომეყარნენ წელში გადრეკილი, მწკრივად მიმავალნი კაცნი. ყოველ მათგანს ზურგზე შეესვავეებ აქიმიკრა, ფევილის ან ნახშირის ტომარასავით მძიმე, რომაელ მხედრის აღჭურვილობასავით ძნელად სატარებელი. თანაც, ეს ურჩხული ინერტული მასსა როდი გახლდათ, არამედ ცოცხალი არსება, იგი შემოხვეოდა ადამიანს მძლავრი, დრეკადი კუნთებით, ხოლო მისი ფანტასტიკური თავი აზიდულ იყო მათ თავებზე, შემზარავი მუზარადივით, ძველი დროის მეომრები რომ იხურავდნენ, მტრისთვის ზარდასაცემად. მე ვკითხე ამ კაცთაგანს ერთ-ერთს, სად მიხვალთ-მეთქი. მან მომიგო: ეს არავინ უწყის, არც მე, არც სხვამ, თუმც ამკარაა, რომ სადღაც მივდივართო, ვინაიდან დაუთრგუნავი მოთხოვნილება გვაქვს მოსვლისა. მართლაცდა საოცარი იყო: არცერთ მგზავრთაგანს თითქოს არ ანუხებდა ზურგზე მოკიდებული და კისერში ჩაფრენილი გაავებული მხეცი, ვინაიდან ისინი ამ მხეცებს სთვლიდნენ საკუთარი არსების ნაწილად. ამ დაქანცულ, კუმტ სახეებზე სასონარკვეთის ნიშანწყალიც არ ჩანდა. პირქუშ ცის ფონზე მიიზღაზნებოდნენ ისინი, ტყვიისფერ ცასავით მოსაწყენი დაბლობის მტვერში, ბედის მორჩილნი, წელში გატეხილნი, თითქოს მისჯილი აქვთ მოლოდინი მარადის. ჩამიარეს და გაუჩინარდნენ შორეთში, იქ, სადაც პლანეტის სიმგრვალე ყოველივეს ფარავს ცნობისმოყვარე კაცის თვალისათვის. წუთით ვცადე ამოცნობა ამ მისტერიისა, მაგრამ მალე განურჩევლობამ მომიცვა, და მეც გაცილებით მეტად მოვიკაკვე მისი სიმძიმის ქვეშ, ვიდრე ის კაცნი, ქიმიკრების ტვირთქვეშ რომ მოკაკულიყვნენ“ (ბოდლერი).

არც ქართველმა პოეტებმა იციან, სად მიდიან, მაგრამ სვლის მოთხოვნილებას ვერაფერი შეედრება! არცმათ ანუხებთ კისერში ჩა-

ფრენილი გაავეებული მხეცი — ქიმერა, რადგან მას საკუთარი არსების ნაწილად მიიჩნევენ.

ტიციან ტაბიძე გვიამბობს: „მწერალთა კავშირის საბჭო მათი სხდომა მოანდომა, რომ კაფესთვის დაერქმია სახელი. იყო აუარებელი წინადადება ყველა პოეტის, მაგრამ შერიგება მაინც არ მოხდა.

უკანასკნელი კრება შედგება „ნაკადულის“ რედაქციაში. მწერალთა კავშირს მაშინ არ ჰქონდა თავისი ბინა. „ცისფერიყანწელი“ პოეტები გაჩერდნენ „ქიმერაზე“. იყო წინადადება „ქიმერეთის“ — პაოლო იაშვილი, „ქიმერია“ — ტიციან ტაბიძე. გაიმარჯვა წინადადება: — „ქიმერიონი“- სიტყვა აღებულია ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსიდან“ (ტაბიძე 1985:478).

შეიძლება ითქვას ერთ აკუსტიკურ ალუზიაზეც: ქიმერეთი — იმერეთი („ცისფერიყანწელთა“ უმრავლესობა იმერელიყო!), თუმცა ჩვენთვის მთავარი სათქმელი ისაა, რომ ტიციან ტაბიძის ვერსია „ქიმერია“ გახლდათ. ქიმერიას აღქმა ქიმერების მხარედ, ქიმერების სამყოფლადაც შეიძლება! მით უფრო, რომ თვით ტიციანიც ამბობს: „ყოველდამ „ქიმერიონში“ იმეორებდნენ გამტყდარი სარკეები და უთვალავი ქიმერები სადღეგრძელოს და მოგონებას თავადი მიშკინისა...“ (ტაბიძე 1985:481).

მაგრამ...

წერილში („ქიმერიონი“), რომლიდანაც უკვე გამოვიყენეთ რამდენიმე ფრაგმენტი, არის ორიოდ ირიბი მინიშნება, საკუთრივ, ქიმერიაზე — ყირიმზე.

ტიციანი აღფრთოვანებულია იმხანად (1919) თბილისში მყოფი რუსი მხატვრით, სერგეი სუდეიკინით (1882-1946): პოეტს ხიბლავს მისი გარეგნობაც, ნიჭიერებაც, იდუმალეობაც, მუზაც...

ტიციანი წერს: „სუდეიკინმა მთხოვა, მივსულიყავი მასთან ბინაზე, რომ მენახა ყირიმის ეტიუდები“... (ტაბიძე 1985:476). ან: „სუდეიკინის ალბომი სავსეა ლექსებით: პეტერბურგი, ყირიმი“ (ტაბიძე 1985:480).

დავაზუსტებთ: 1917 წელს სუდეიკინი ყირიმში მიემგზავრება, ალუშ-ტას მახლობლად ცხოვრობს, შემდეგ მისხორში გადადის, იალტაში მონაწილეობს ს. მაკოვსკის მიერ ორგანიზებულ გამოფენაში (მუზა).

გვეჩვენება, რომ ქიმერას პოეტურ-მითოლოგიური ემბლემა გააორმაგა სუდეიკინის მიერ აღწერილმა ყირიმმა, ზოგადად, მისმა ფენომენმა. არ არის გამორიცხული, სწორედ სუდეიკინის ნაამბობით შტაგონებული გამგზავრებულიყო „ქიმერიას“ პოეტი... მაგრამ, ისე ჩანს, ზღვამ, სითბომ, მთებმა მას თავისი ზღვა, სითბო და მთები გაახსენა, რომელთაც ფერი ეცვალათ:

„დავეკითხები ამ დაბურულ სკვითების ღამეს:
რა იქნა ჩვენი ჭაბუკობა და გატაცება?
ვინ გადაფისა ასე გული მწარე ბაღლამით
და არ გვაცალა შტაგონების დავაჟუკაცება?“

ან: „მაგრამ ლექსებზე მეტი მომაქვს მაინც ნაღველი,
ასე უჩემოდ სამშობლოში რომ გამიღესეს“.

ან: „თითქოს გუგუნებს ამაღამაც დავითის ზარი
და ესსკიფია სიზმარია, მხოლოდ სიზმარი“.
(ტაბიძე 1985: 111-113)

ნაძალადევი კითხვა

მაგრამ, სტატიის ავტორი ეგებ იმას გულისხმობდა, რომ სკვითეთი ძალზე ხშირად ბუნებრივ ევრაზიიდან ააღქმული? ვგულისხმობთ ქრესტომათიულ ცნობას იმის თაობაზე, რომ კლასიკურ ეპოქაში სკვითეთი იყო ცენტრალური აზიის მრავალეროვან ირეგიონი, რომელიც მოიცავდა შავი ზღვისპირა სტეპებს, ცენტრალურ აზიას, აღმოსავლეთ ევროპას, და მისი ხსენებით, როგორც ეს სტატიის ავტორს შეეძლო ეფიქრა, ქართველი პოეტი რაიმენაირ მხარდაჭერას გამოხატავდა ევრაზიული მოძრაობისადმი.

ეს ყველაზე არარელევანტური არგუმენტი იქნებოდა. პოეტის მსცოვანმა სამეფომ და ყმანვილმა რესპუბლიკამ, საშინაო და საგარეო პრობლემებით თავგაბებრებულმა, ვერ გაუძლო წითელი არმიის — მეტაფორულად, სკვითების — შემოსევას, 1921 წლის თებერვალ-მარტში დაემხო და საბჭოთა რესპუბლიკად იქცა.

უნინარესად, ლექსში „ილაიალი“ არსადაა ნახსენები ევრაზია ან ევრაზიულობა. პირიქით: ლირიკული გმირი ნაღველსა და სასონარკვეთას გაუთანგავს იმის გამო, რაც იყო და დამთავრდა, დაიკარგა... შეინიშნება რამდენიმე მარკერი, ხატოვნად რომ ვთქვათ, ამ ვითარების შემოქმედისა: ეს სკვითეთია — რუსეთის მეტაფორა.

დასკვნის მაგიერ

ქართველ პოეტებს უტოპიური ევრაზიისათვის არ ეცალათ. მათ თავიანთი სამშობლოს დაკარგული დამოუკიდებლობა ანაღვლებდათ. რაც შეეხებასაბჭოთააკავშირს, ევრაზიული მოძრაობის იდეოლოგიები ყოველნაირად ცდილობდნენ მისი ხელმძღვანელობისათვის პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული ინვერსია შეეთავაზებინათ, რასაც ჩვენ მიერ მიკვლეული მასალაც ადასტურებს.

დამონებები:

ალექსევი 1927: Алексеев Н.Н., Евразийцы и государство//*Евразийская хроника*. Вып.9. Париж: 1927.

ანტოშჩენკო 2003: Антощенко А.В., *Евразия или Святая Русь?*, Петрозаводск, 2003.

ბოდღერი: ბოდღერი შ *ყველას თავისი ქიმერაპყავს*. <http://literatura.mcvane.ge/main/ucxouri/poezia2proza/23169.html>

გრიგორიევი 1927: Григорьев Я., *Кризис старых попутчиков*, «На литературном посту», № 20. 1927.

ერმილოვი 1929: Ермилов В., *Буржуазия и попутническая литература*, «Ежегодник литературы и искусства на 1929.

ვარდოსანიძე 2001: ვარდოსანიძე ს. *საქართველოსმართლმადიდებელიეკლესია 1927-1952 წწ.* თბ.: 2001.

ვოლოშინი 1990: Волошин М.А., *Путник по вселенным*, М., 1990.

ივანჩიკი 2005: Иванчик А. И. *Накануне колонизации. Северное Причерноморье и степные кочевники VIII—VII вв. до н. э. в античной литературной традиции: фольклор, литература и история*, М., Берлин., 2005.

ისაევი 1994: Исаев А. *Евразийство: идеология государственности// Общественные науки и современность*. №5. 1994.

ისაევი 1995: Исаев И.А., *История политических и правовых учении России XI-XX вв.* М.: 1995.

კლასიკური...: *Классическое левое евразийство. История*. Основные труды. <http://www.gumilev-center.az/klassicheskoe-levoe-evrazijstvo-istoriya-osnovnye-trudy>

ლარუელი 2004: Ларюель М., *Идеология русского евразийства или мысли о величии империи* (Перевод с французского). М.: 2004.

ლენგი 1997: *Lives and Legends of the Georgian Saints*, St. Vladimir's Seminary Pr., N.e. of 2 г.e. edition (March 1997) by David Marshall Lang

მეჟუევი: Межуев В., *Национальная культура как явление и понятие*, http://4pera.ru/news/analytics/natsionalnaya_kultura_kak_yavlenie_i_ponyatie/

მსოფლიო ხალხთა მითები 1991-1992: *Мифы народов мира*. М., 1991-92., Т.2.

პოლოვინსკი 1995: Половинкин С.М., *Евразийство и русская эмиграция// Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык*. М.: 1995.

საკიანცი 1939: Саакянц А., *«Марина Цветаева. Жизнь и творчество»*, Часть 2 «Заграница 7. Последняя Франция (1937-июнь 1939) Сентябрь 37-го _ июнь 39-го. <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyanc/saakMT32.html>

სავიციკი 1997: Савицкий П.Н., *Континент Евразия*. М.: 1997.

სლავური კულტურის ენები 2004: Письма и заметки Н.С. Трубецкого. *Языки славянской культуры*. М.: 2004.

სტეპანოვი ... 1995: Степанов Н.Ю., *«Попытки практической работы евразийцев в Европе, как политической организации в 1920-1930-х годах»*. <http://www.kulichki.com/~gumilev/GW/gw312.htm>

სუდეიკინი 2007: Муза. *Отрывки из дневника и другие тексты Веры Судейкиной (Стравинской)*/ იბ.: Experiment / IMRC. Vol. 13: Los Angeles, 2007

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. *ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები*. თბ.: 1985

ტრუბეცკოი 1921: Трубецкой Н.С., *Верхи и низы русской культуры: этническая основа русской культуры//Исход к Востоку.*, София: 1921.

ტრუბეცკოი 1933: Трубецкой Н.С., *Мысли об автаркии//Новая эпоха: Идеократия. Политика. Экономика.*, Нарва: 1933.

ტრუბეცკოი 2007: Трубецкой Н.С., *Наследие Чингисхана//Европа и человечество.* М.: 2007.

ქრონიკა 1929: Журнал `На литературном посту», *хроника*, 1929, февраль 3, №3

ხორუჯი 1992: Хоружий С.С., *Евразийство и ВКП// Вопросы философии.* №2.1992.

ჰამსუნი 2010: ჰამსუნი კ. *შიმშილი*. თბ.: 2010.

მრგვალი მაგიდის მასალები
Materials of Round Tables

1. თარგმანის კომუნიკაციური ფუნქცია კულტურული
გლობალიზაციის პროცესში

**1. Communicative Function of Translation in the
Process of Cultural Globalization**

GALINA DENISSOVA

Italy, Pisa

State University of Pisa

**Linguistic and Cultural Gaps:
The Problem of Perception of Translated Soviet/Russian Films**

The aim and purpose of this paper is to consider the problems of interlinguistic/intersemiotic translation of cultural cinematographic messages, which are completely alien to the world-vision of the recipient audience.

Any movie is a very complex communicative system that includes linguistic units, iconic components and a sound-track (to mention the most important of them). Verbal and audio messages have a strong influence upon the denotation and connotation of iconic messages and vice versa. The dubbing of only linguistic elements rarely portrays the original significance to speakers of another language/culture. So the common belief that the images and audio components of a film are universal, and therefore should be conserved in the original form (i.e. without decoding), has to be called into question.

Key words: *Interlinguistic/intersemiotic translation of cultural cinematographic messages.*

Г. В. ДЕНИСОВА

Италия, Пиза

Государственный пизанский университет

«Чужой среди своих»: к вопросу о переводе художественных фильмов

Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, послание зрителям. Но для того, чтобы понять послание, надо знать его язык.

Ю. М. Лотман

В качестве теоретической предпосылки в настоящей работе избирается положение о том, что в любом живом языке находят отражение те явления внеязыковой действительности, которые считаются релевантными для представителей данной лингвокультуры. Таким образом, мы будем исходить из того, что в процесс социализации носитель языка «сживает» с определенной концептуализацией мира, подсказываемой его родным языком/культурой. В этом смысле лингвоспецифичные концепты и понятия*, связанные с существованием особых обычаев и общественных установлений, отражают и одновременно влияют на образ мышления. Лингвокультурологический анализ кино с этой точки зрения предоставляет интересные данные, которые позволяют судить об актуальных для определенного языкового сообщества понятиях и стереотипах, прежде всего, тех, которые не подлежат логическому объяснению, а действуют исключительно на эмоциональном уровне. Переводные же фильмы любопытны как объект контрастного исследования, способствующего выделению универсальных и национально-специфичных характеристик

* «Концепт» и «понятие» – термины по значению близкие. Под ними можно понимать «любой психотипический образ (*идиообраз*; любое *идиозначение*, любую *идиокогитему*, любой *идиоаффект*, любую *идиоэмоционему*)» (Сорокин 1997: 45, курсив автора), но с той разницей, что «концепт» соотносится с когнитивной моделью («доменом») (см. Lakoff 1987: 286) и является сублогическим, а основа «понятия» – рациональная (см. Чернейко 1997: 287-288). Что же касается отношения между «концептом» и «стереотипом», то следует согласиться с В. Красных в том, что первый требует более высокого уровня абстракции, в то время как за вторым стоит фрейм-структура и он представляет собой более конкретный образ-представление (см. Красных 2003: 269-271). О концептах, понятиях и стереотипах русского лингвокультурного сообщества см., например, работы: (Вежицкая 2001), (Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005), (Караулов 1987), (Красных 2003), (Прохоров 1997), (Шмелев 2002), если назвать только некоторые из исследований, посвященных данной проблематике.

разных культур, а также выявляющего механизмы многоязычия (понимаемого в широком смысле слова)*.

«Свой» среди «своих»

Любой фильм есть сообщение: у него имеется отправитель (режиссер, автор сценария и актеры), получатель (т.е. зритель) и канал передачи, а поэтому к его анализу может быть применен метод, полученный от лингвистики**. Сущность киноискусства заключается в синтезе нескольких типов повествования, и перечень уровней киноязыка составить весьма сложно, т. к. «элементом киноязыка может быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуковая), которая имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой, и, следовательно, появляется в тексте не автоматически, а сопряжена с некоторым значением. При этом необходимо, чтобы как в употреблении ее, так и в отказе от ее употребления обнаруживался некоторый уловимый порядок (ритм) <...> Весь механизм сопоставлений и различий, связывающий кинообразы в повествование, может быть охарактеризован как принадлежащий грамматике кинематографа. Вместе с тем у кино есть и лексика – фотографии людей и предметов становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц» (Лотман [1973] 1998: 315, 323). Таким образом, по причине своего, как минимум, тройного членения с сочетанием в синтагмы знаков разных семиотических систем, которые в совокупности образуют богатейшие контекстуальные связи (о полифоническом характере кино см.: Иоффе 1937), художественный фильм оказывается необычайно насыщенным способом коммуникации.

Поскольку в художественном фильме на коннотации языковых единиц могут накладываться коннотативные значения образов и/или звуковых дорожек, кинематографические знаки часто тесно связаны с «мифом» как социально детерминированным отражением опыта определенной лингвокультуры. Современный миф дискретен (см. Барг 2003), т.е. существует в виде дискурса (корпуса фраз и стереотипов) и прочитывается в любом сообщении. Миф сам по себе может даже исчезать, но на его месте при этом всегда остается некое *мифическое*, которое ложится в основу идеологем

* В рамках настоящей работы мы вынуждены ограничиться лишь некоторыми замечаниями о возможности декодирования кинематографической информации и о ее последующей передаче в рамки другой лингвокультуры, не углубляясь в проблему стилистики, риторики и технических аспектов переводных фильмов (как, например, вопроса синхронности говорения или длины реплик).

** Как и в языковой системе, в фильме выделяется наименьшая значимая единица – кадр или в некоторых случаях последовательность кадров. Из языковой синтаксической системы также был заимствован термин «синтагма», под которым в кинематографическом языке понимается эпизод или последовательность эпизодов.

– минимальных значащих единиц, организующих работу сознания*. Если понимать идеологемы в широком смысле слова, то к ним следует отнести и несловесные формы представления идеологии – традиционные символы, изобразительные и архитектурно-скульптурные комплексы, музыкальные фрагменты и т.д. Иными словами, в их область попадает абсолютно любой знак культуры/языка (включая даже буквы, если они несут в себе коннотативный заряд), определяемый критерием узнаваемости его в качестве такового представителя данной лингвокультуры (т.е. семантика идеологемы в конечном итоге исчерпывается прагматикой). Несмотря на то, что жизнь некоторых идеологем (особенно невербальных) коротка, они, тем не менее, являются кодами и как таковые подлежат дешифровке, для которой необходим контекст, наделяющий сигналы значениями**. Механизм превращения иконического знака в смыслообразующий элемент киноязыка можно проследить, например, в фильме «Брат-2» (реж. А. Балабанов, 2000), где герои уходят от преследования на черном джипе, стреляя из музейного пулемета. Пулемет, как отмечает Ю.М. Лотман (1998: 231), должен восприниматься не просто как предмет, но в качестве знака определенной эпохи – Гражданской войны. Стрельба же из джипа воспроизводит другой символ – тачанку, которая воскрешает в памяти еще и знаменитый фильм «Чапаев» (реж. братья Васильевы, 1934), что подводит к параллели между легендарными героями прошлого и братьями Балабанова, фактически подсказывая оправдательно-положительную оценку поведения последних. Или пример ёмкого визуально-музыкального символа из фильма Л. Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, или на Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992): всякий раз, когда действие переносится к советским разведчикам, камера задерживается на портрете Ф.Э. Дзержинского и звучит мелодия из «Семнадцати мгновений весны» (реж. Т. Лиознов, 1973). Благодаря объединению иконического знака с кинематографическим интертекстом («фильмонимом») здесь возникает сложное культурноспецифичное слияние, трудно передаваемое в рамки другой лингвокультуры***. В целом, представля-

* Г. Гусейнов предлагает следующее определение «идеологемы»: «Минимальный отрезок письменного текста или потока речи, предмет или символ, который воспринимается автором, слушателем, читателем как отсылка – прямая или косвенная – к метаязыку, или к воображаемому своду мировоззренческих норм и фундаментальных идейных установок, которыми должно руководствоваться общество. Сводя определение к метафоре, можно назвать идеологему простейшим переключателем с естественно-частного на казенно-публицистический режим речевого поведения и наоборот» (Гусейнов 2004: 28).

** В данном случае мы опираемся на положение У. Эко о том, что в основе коммуникации могут лежать «сильные коды» (словесный язык), «сильнейшие коды» (например, азбука Морзе), а также постоянно меняющиеся «слабые коды» (см., например, Эко 1998: 136).

*** Несмотря на то, что музыкальное сопровождение несет огромное количество зашифрованных значений, обычно считается, что звуковая дорожка не подлежит переводу (за редчайшим исключением и, в основном, в мультфильмах песни могут «заменяться» на

ется, что эта комедия Гайдая является образцом «непереводимого» текста из-за сложнейшего переплетения словесных, музыкальных и изобразительных идеологем, в совокупности образующих фрагмент первого постсоветского видения мира. Значительную роль в этом играют наполненные особым смыслом топонимы (которые заложены в само название картины), а также постоянное обыгрывание разных акцентов (грузинского, узбекского, еврейского, украинского и т.д.) и идиолектов (Ленина, Сталина, Хрущева, Брежнева, Горбачева и т.д.; об идиолектах и разных акцентах как важных, хотя и эфемерных идеологемах см.: Гусейнов 2004: 61-64).

Идеологемы, позволяющие распознавать «своих» и облегчающие процесс познания и категоризации мира, могут быть обращены к собеседнику как «протянутая рука» социальной близости и одновременно – являться эффективным средством исключения «не-своих». В этой связи представляется, что при анализе кино особого внимания заслуживают коннотации, как раз и создающие то самое *мифическое*, которое воспроизводит себя в языке и социальном ритуале; легко угадывается, но с трудом объясняется и передается в рамки другого языка/культуры.

«Свой» и «чужой»

Согласно хрестоматийному определению М.М. Бахтина, текст никогда не может быть переведен до конца, поскольку его подлинная сущность разыгрывается на рубеже *двух сознаний*, и сознание воспринимающего никак нельзя ни устранить, ни нейтрализовать (см. Бахтин 2000: 303). Если условно разделить коммуникативный акт на четыре составляющих – 1) конситуацию (условия общения и его участники), 2) контекст (реально существующие смыслы, отражающиеся в дискурсе и актуальные для данного коммуникативного акта), 3) пресуппозицию (зону пересечения фоновых знаний коммуникантов, включая и их представление о конситуации) и 4)

более привычные из принимающей культуры). Ориентированностью на воссоздание ассоциативного ряда отличаются альтернативные переводы коллектива Гоблина (Д. Пучков), где вместо оригинальной музыки звучат известные американские или отечественные шлягеры, кардинально меняющие смысл сцен (А.М. Норнс предлагает называть такие стратегии «abusive translation», см. Nornes 1999). И речь в данном случае идет не об обычном комическом снижении и – тем более – не об искажении: кажется, создателям «Братвы и кольца» и «Сорванных башен» удалось совершить переозвучку и перемонтаж целого художественного мира, что в соотношении с визуальным рядом придало проекту «Властелин колец» определенную эстетическую законченность (см. Забалуев, Зензинов 2003). Альтернативный перевод оправдан, разумеется, исключительно как таковой (т.е. он всегда рассчитан на зрителя, хорошо знающего исходный фильм), а используемые в нем стратегии никак не могут претендовать на универсальность. Однако само по себе такое творческое отношение к исходному материалу заслуживает внимания хотя бы потому, что вопрос о кинематографическом переводе/дублировании до сих пор остается одним из наиболее спорных.

непосредственный продукт речепроизводства (см. Красных 2003: 84), то в процессе перевода камнем преткновения становится пресуппозиция, которая в конечном итоге обуславливает остальные уровни. Тогда под переводом художественного фильма следует подразумевать не формальную передачу составляющих его элементов, а воссоздание сложного коммуникативного сочетания словесных, звуковых и иконических кодов, где вербальные и звуковые сообщения существенно влияют на денотативную и коннотативную значимость иконических фактов и, в свою очередь, подвергаются обратному воздействию. Вопросы, на которые мы постараемся ответить в ходе рассмотрения вариантов передачи с итальянского на русский и с русского на итальянский кадров из разных по содержанию и стилю фильмов, можно сформулировать следующим образом: считается ли фильм «переведенным» при условии тотальной передачи на другой язык всех его лингвистических компонентов? А также – какую роль играют иконические элементы и звуковое оформление фильма в процессе его перевода/дублирования и как они влияют на его восприятие иноязычной аудиторией?

Перевод начинается с преодоления страха нарушить формальную симметрию исходного текста, который неизбежно гипнотизирует своей семантико-синтаксической структурой хотя бы потому, что она лежит на поверхности, в то время как симметрия прагматическая кроется в глубине, а поэтому нередко приносится в жертву «точности». Например, в фильме «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979) неоднократно высвечивается демагогическая сущность лозунгов советской идеологии, формальный («дословный») перевод которых на итальянский, в частности, оборачивается коммуникативной асимметрией. В результате, «Москва слезам не верит», обогативший русский язык крылатыми фразами и выражениями (см. словарь Кожевников 2001: 649-650), которые получили статус культурно-специфичных интертекстов и обеспечили фильму долголетний успех, по-итальянски в плане прагматики представлен неестественными высказываниям либо фразами, означающими нечто иное.

Напротив, высокий профессиональный уровень перевода на русский, в том числе остроумных и запоминающихся высказываний, представлен в «Укрощении строптивого» («Il bisbetico domato», 1980, реж. Р. Кастеллано и Дж. М. Пиполо). Практически для всех блестящих реплик этого фильма на русском подобран функциональный эквивалент (за исключением, пожалуй, речи Мими, которая в оригинальной версии говорит с ярко выраженным иностранным акцентом). В данном случае интересно остановиться на способах передачи некоторых важных для понимания концептах, имеющих различное смысловое наполнение в русском и итальянском лингвокультурных сообществах. Например, сцена, где Лиза говорит, что

у нее вилла на побережье в Портофино, а зимой она отдыхает в Кортине. Упоминание этих топонимов-мифов здесь значимо: фильм демонстрирует разрыв в социальном статусе между фермером и девушкой из богатой семьи, и утрата этих коннотаций неизбежно ослабила бы весь замысел картины. Но поскольку для перевода кино существуют более жесткие пределы и возможности адаптации, в данном случае была применена удачная стратегия компенсации энциклопедической информации особой изысканностью речи Лизы (особенно в начале фильма), которая по-итальянски стилистически никак не маркирована.

Другой важнейший вопрос перевода художественных фильмов с итальянского языка на русский состоит в передаче диалектных особенностей исходного языка. Сама по себе эта проблематика отнюдь не нова и неоднократно обсуждалась теоретиками перевода. Вслед за работами К.И. Чуковского и А.В. Федорова в советской/русской школе транслятологии установилась традиция, согласно которой иностранные говоры передаются правильной литературной речью принимающего языка. Иллюстрацией к сказанному может служить «Развод по-итальянски» («Il divorzio all'italiana», 1961, реж. П. Джерми), который в оригинале характеризуется повсеместным использованием диалекта Сицилии: языком народного балагана, связанного с понятной массовому итальянскому зрителю традицией комедии масок, Джерми рассказывает здесь о серьезных проблемах современности (см. Лотман 1998: 305). На русский фильм переведен нормативно по принципу «voice over». Итальянский Юг с его колоритом, особенными семейными отношениями и традициями противопоставляется «Не-Югу», символизируемому афишей подвергнувшегося в свое время гонениям со стороны цензуры и католической церкви фильма «Сладкая жизнь» («La dolce vita», 1959, реж. Ф. Филлини), во время показа которого героиня и убегает от мужа с любовником. По-русски название картины Филлини не произносится в расчете на то, что зритель узнает его по кадрам. Однако такой переводческий выбор представляется сомнительным, если принять во внимание значимость этого символа в общем замысле «Развода по-итальянски»: за условностью буффонады здесь кроется вызов вековым традициям (напомним, что в Италии закон о разводе был принят только в 1970) и лицемерию, олицетворяемому статьей 587 Уголовного кодекса, согласно которому Фердинандо за убийство жены получает весьма легкое наказание, оправдываемое необходимостью «защиты чести». Название фильма «Сладкая жизнь», правда, один раз обыгрывается в речи отца Фердинандо («Три часа сладкой жизни в Риме – и можно умереть!»), но вряд ли этого упоминания вскользь достаточно. Таким образом, отсутствие у русского зрителя необходимой экстралингвистической информации и

утрата при переводе на русский многих значимых идеологем превращает «Развод по-итальянски» в комедию о слишком темпераментных итальянцах*. Неадекватному пониманию этого фильма способствует, в том числе, неточный перевод слов жены Кармеллино после того, как она застрелила мужа: по-русски она говорит, что отомстила за свой позор, а по-итальянски – за свою «честь» (*ho rivendicato il mio onore*). На самом деле, в данном контексте речь идет о достаточно серьезной ошибке, поскольку Джерми ставит акцент именно на *невозможности* продолжать жить в сицилийском обществе, не отомстив за поруганную честь (*l'onore*) семьи. И если в переводе художественной литературы вся эта экстралингвистическая информация могла бы быть успешно пояснена (например, в сносках), то перевод кино (как, впрочем, и драматического текста) в силу своей специфики практически исключает возможность компенсирующего комментария.

«Чужой» среди «своих»

Основная сложность перевода заключается в возможности адаптации текста к иноязычной культуре с иной системой ценностей и понятий, и именно этот фактор обуславливает неизбежную потерю в понимании переводных фильмов в контексте другой лингвокультуры**. Анализ дублированных/переводных фильмов приводит к выводам, которые в целом перекликаются с заключениями современной психолингвистики в отношении коммуникативных сбоев и неудач в процессе межкультурного общения, а именно: основная причина непонимания и/или неадекватного понимания кроется в различии когнитивных баз коммуникантов, в результате чего восприятие прямого значения языковых единиц воздействует на иные когнитивные структуры, подчас кардинально меняя смысловое содержание концепта. Поэтому иностранный фильм прекрасно функционирует (даже при наличии ошибок на вербальном уровне перевода) 1) если его тема универсальна, т.е. понятна и близка также зрителю иного лингвокультурного сообщества***, 2) если

* Весьма показательной с этой точки зрения является краткая аннотация к фильму по-русски, где он представлен как «настоящая итальянская комедия» о том, как 40-летний Фердинандо решил расстаться с ненавистной глупой женой ради молодой Анжелы, а поскольку развод в Италии «практически невозможен», то он думает, что ее проще убить, разрабатывает коварный план и начинает действовать.

** Марк Зак, например, обращает внимание на то, что неуспех фильма «Звезда» на фестивале 2002 года в Карловых Варах объясняется тем фактом, что зритель воспринимал солдата в советской военной форме не как воина-освободителя, а в контексте пражских событий 1968 года (см. Зак 2003: 34).

*** В переводе с субтитрами на итальянский язык фильма «Родня» Н. Михалкова (1981), в частности, наблюдается большое количество ошибок, которые создают иногда очень курьезные ситуации (например, переводчик неверно истолковал в речи Маруси выражение «тетя Даши», поэтому бывшая свекровь вдруг превратилась в «тетю» в смысле родства [ит. «zia»], а кабачковая икра – в «caviale», которую Маруся при этом готовит в домашних

фильм не перенасыщен культурными символами и идеологемами исходной культуры и 3) если большая часть экстралингвистической информации компенсируется на одном из уровней киноязыка. И наоборот: если фильм ориентируется исключительно на исходную культуру, базируясь на узко национальных представлениях и стереотипах, которые далеко не всегда могут компенсироваться и/или поясняться, то он часто обречен на провал даже при условии скрупулезной формальной передачи всех его вербальных знаков. Иными словами, успех фильма и его шансы войти в качестве равноправного в фонд принимающей культуры зависят от функциональной передачи невербальных культурных символов не в меньшей степени, чем от перевода его словесного уровня.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 2003:** Барт Р. *Система моды. Статьи по семиотике культуры*, М.: 2003.
- Бахтин 2000:** Бахтин М. *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*. СПб. 2000.
- Вежбицкая 2001:** Вежбицкая А. *Понимание культур через посредство ключевых слов*. М.: 2001.
- Гусейнов 2004:** Гусейнов Г. Д.С.П. *Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х*. М.: 2004.
- Зак 2003:** Зак М. *Образ жизни и образы кино*//Будяк Л. (под ред). *Кино в мире и мир в кино*. М.: 2003.
- Забалуве, Зензин 2003:** Забалуве В., Зензин А. *Срывание баиен как инструмент культурной модерации*. Ж.: Русский журнал, www.russ.ru
- Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005:** Зализняк А., Левонтина И., Шмелев А. *Ключевые идеи русской языковой картины мира*. М.: 2005.
- Иоффе 1937:** Иоффе И. *Синтетическое изучение искусства и звуковое кино*. Л.
- Караулов 1987:** Караулов Ю. *Русский язык и языковая личность*, М.: 1987.
- Кожевников 2001:** Кожевников А. *Большой словарь. Крылатые фразы отечественного кино*. СПб. 2001.
- Красных 2003:** Красных В. *«Свой» среди «чужих»: миф или реальность?* М.: 2003.
- Лотман 1998:** Лотман Ю.М. *Об искусстве*. СПб. 1998.
- Прохоров 1997:** Прохоров Ю. *Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев*. М.: 1997.
- Сорокин 1997:** Сорокин Ю.А. *Антропосемиология: основные понятия и их предварительная интерпретация*//Текст: структура и функционирование. Вып.2. Барнаул: 1997.
- Тынянов 2002:** Тынянов Ю.Н. *Литературная эволюция: избранные труды*. М.: 2002.
- Шмелев 2002:** Шмелев А. *Русская языковая модель мира*. М.: 2002.

условиях), однако такого рода неточности в целом не мешают пониманию поставленной в фильме проблематике.

Чернейко 1997: Чернейко Л. *Лингво-философский анализ абстрактного имени*. М.: 1997.

Эко 1998: Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб. 1998.

Якименко 2005: Якименко О. *Перевод и комментарий: пределы адаптации//* Шадрин, В. (под ред.). *Университетское переводоведение. Федеровские чтения*. Вып. 6. СПб. 2005.

Lakoff 1987: Lakoff G. *Women: Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: 1987.

Marcucci 2004: Marcucci G. «*Mosca non crede alle lacrime*» nel doppiaggio italiano. Ж. Slavia, N. 3, 2004.

Nornes 1999: Nornes A. *For an Abusive Subtitling: Subtitles of Motion Pictures*. Ж. Film Quarterly, Spring: 1999.

Фильмы

Брат-2. Реж. А. Балабанов, 2000.

Москва слезам не верит. Реж. В. Меньшов. Мосфильм, 1979 (ит. пер. «Mosca non crede alle lacrime»).

На Дерибасовской хорошая погода, или на Брайтон-Бич опять идут дожди. Реж.Л. Гайдай. К/ст. «Союз»-РСМ Трейдинг Корп (Нью-Йорк), 1992.

Очи черные. Реж.Н. Михалков. Adriano Int. Corp. (США), RAI Уно (Италия), 1987.

Родня. Реж. Н. Михалков, Мосфильм, 1981. (ит. пер. «La parentela», 1992).

Сибирский цирюльник. Реж. Н. Михалков. Ст. «Тритэ», Camera One (Фр.), France 2, Medusa (Ит.), 1998.

Il bisbetico domato. Реж. Р. Кастеллано и Дж.М. Пиколо, 1980 (ит. пер. «Укрощение строптивого»).

Il divorzio all'italiana. Реж. П. Джерми. Galatea Film Lux S.P.A., 1961 (рус. пер. «Развод по-итальянски»).

La dolce vita. Реж. Ф. Феллини, 1959.

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Cultural Globalization and the Function of Translation: Theory and Practice

Market- and information-driven globalization is accompanied by cultural globalization which can be understood as an integration of national cultures within a coherent cultural space. Given the intensification of the integrational processes, the necessity in inter-cultural dialogue, or in seeking new forms of mutual understanding, and the value of translation as a mode of sharing cultural experience, rise acutely. That is why contemporary translatology is more and

more willing to study the functions of translation in culturological context, one that requires reevaluation of the sets of hierarchies of values and of the prime concerns of translating. In our article we shall consider these issues against the context of Georgian-Russian translations of the 1990s-2000s.

***Key words:** cultural globalization, the functions of translation, Georgian-Russian translations.*

ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

Культурная глобализация и функция перевода: теория и практика

Вступление

Стремительно развивающийся процесс глобализации, основной движущей силой которого являются мировой рынок единое информационное пространство, постепенно охватывает все сферы жизни общества. Этому сопутствует осмысление понятия культурной глобализации как интеграции национальных культур в единое культурное пространство. Неизбежность перспективы глобальной интеграции культур у многих вызывает опасения, поскольку не исключает развития процесса унификации национальных культур, ведущего к утрате культурной самобытности малочисленных народов. Но каждая культура - это неповторимая вселенная, созданная определенным отношением человека к миру и к самому себе, и «культурное разнообразие так же необходимо для человечества, как биоразнообразие для живой природы» (Всеобщая... 2001: статья 1). «Культурное разнообразие расширяет возможности выбора, имеющиеся у каждого человека, <...> является одним из источников развития, рассматриваемого не только в плане экономического роста, но и как средство, обеспечивающее полноценную интеллектуальную, эмоциональную, нравственную и духовную жизнь» (Всеобщая... 2001: статья 3). «Защита культурного разнообразия является этическим императивом, она неотделима от уважения достоинства человеческой личности» (Всеобщая... 2001: статья 4). И сегодня перед человечеством как никогда остро стоит проблема сохранения культурного разнообразия и национальной идентичности малых народов.

В условиях интенсификации интеграционных процессов резко возрастает необходимость межкультурного диалога, поисков новых форм взаимопонимания, соответственно, возрастает и значимость переводческой

деятельности как формы обмена культурным опытом. «Обеспечивая свободное распространение идей словесным и изобразительным путем, следует добиваться, чтобы все культуры могли быть объектом самовыражения и распространения», - гласит «Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии» (Всеобщая... 2001: статья 6). Именно поэтому современная транслятология /переводоведение/ проявляет все больше интереса к изучению функций перевода в общем культурологическом контексте.

I. «Две максимы переводческой деятельности», межкультурная коммуникация и Книжный рынок

О современных переводческих стратегиях и закономерностях развития переводческого процесса, конечно, можно сказать многое. Но сегодня я лишь отмечу, что любой вопрос, связанный с теоретическим осмыслением переводческой практики, является более чем плодотворным полем для дискуссий. Тем не менее, основной вопрос, стоящий перед переводчиками-практиками, это происходящий на наших глазах процесс переоценки приоритетов в сетке ценностных иерархий функций переводческой деятельности. На первый план, конечно же, выдвигается широко обсуждаемая теоретиками проблема - что важнее на современном этапе: трансляция /передача/ или трансфер /перенос/ оригинального текста?

Мы много говорим о значимости перевода в межкультурной коммуникации. Но что именно под этим подразумевается?

Перевод существует испокон века, практически столько же, сколько делятся попытки говорящих на разных языках людей понять друг друга. Еще в дохристианскую эпоху, переводя и толкуя Истины Слова Божия, от поселения к поселению колен Израилевых ходили *таргумимы*. Кстати, в активном словаре современного грузинского языка перевод так и называется – *თარგმანი* (*targmani*). Как объясняет его толковый словарь С.-С.Орбелиани (XVII в.), раньше *თარგმანი* понималось как «толкование иносказательного слова» (*თარგმანობი* /Орбелиани/ 1991: 301)*. Не подверженное трансформации, само это слово пронесло сквозь века устойчиво зафиксированную в культурной ментальности грузинского народа суть понятия: основная функция перевода – это *передавая, объяснять*. Значительно позднее пришло осознание того, что перевод – действенное средство обогащения культур и, соответственно, наибольшую значимость обрело изучение функций перевода в процессе взаимообогащения культур. Этот привычный термин, в самом широком смысле можно понимать как форму познания, постижения мира, но уже посредством использования чужого опыта – опыта *другого*. «Каждое творчество черпает свои силы в культурных

* Аналогично и в русском: переводчик → толмач /толкователь/ (см. Даль 1991: 412).

традициях, но достигает расцвета в контакте с другими культурами. Вот почему необходимо сохранять, популяризировать и передавать будущим поколениям культурное наследие во всех его формах, отражающих опыт и чаяния человечества, создавая тем самым питательную среду для творчества во всем его многообразии и поощряя подлинный диалог между культурами» (Всеобщая... 2001: статья 7). Перевод как одна из самых действенных форм обмена духовными ценностями, на протяжении многих веков способствовал созданию единого пространства общечеловеческой культуры, и в этом смысле, способствуя преодолению духовной дистанции между народами, именно перевод давно уже служит делу культурной интеграции. Поэтому главный вопрос, стоящий как перед переводчиками-практиками, так и теоретиками транслатологии / переводоведения – это *что* переводить и *как* переводить?

Вопрос далеко не нов: за всю многовековую историю переводческой практики им не раз задавались как сами переводчики, так и критика. Полагаем, что в данном случае, говоря о критике, не следует ограничиваться лишь мнением профессионалов, но следует учитывать и рецепцию переводной литературы - реакцию читающей публики. Поскольку именно читатели определяют успех и популярность того или иного перевода, включение его в основной корпус родной литературы, в конечном итоге, в немалой степени определяется мнением читательской аудитории. Вопрос о том, насколько и какие именно факторы на разных этапах развития литературного процесса имели наибольшее влияние на общественное мнение, достаточно сложен и, несомненно, заслуживает отдельного разговора. В связи с этим приведу лишь несколько примеров из истории осмысления функций художественного перевода в грузинской культуре.

На раннем этапе развития древнегрузинской литературы (начиная с IV в.) выбор переводимого произведения (*что*) определяла ценность оригинала с позиции Христианского Учения. Соответственно, *как* строго нормировалось каноном христианской литературы, и единственным критерием оценки было мнение Церкви. Процесс осмысления важнейших задач, определяющих выбор переводческих стратегий, начинается значительно позднее: он развивается параллельно с процессами становления богословской и светской литератур. И, если при переводе духовных сочинений переводчики стремились к максимальной близости к оригиналу, то при переводе произведений светской литературы доминировал вольный перевод. К XVIII веку не только было высказано множество различных суждений о целях, принципах и методах художественного перевода, но и существовали уже вполне оформившиеся стройные теории, имевшие ряд принципиальных расхождений по ряду вопросов практики художественного перевода (см.: კავთიაშვილი /Кавтиашвили/ 2007: 208-220).

Особую остроту *что* и *как* обретают в XIX веке, когда, будучи вынесены на страницы журналов, игравших большую роль в общественной жизни Грузии того времени, становятся предметом широкого обсуждения. В процессе острых дискуссии 60-ых годов ведущей становится авторитетная позиция признанного лидера грузинских «шестидесятников» Ильи Чавчавадзе, которая на многие годы определяет критерии оценки переводов и выбор оригиналов. Из высказываний озабоченного судьбой развития родной культуры И. Чавчавадзе недвусмысленно следует, что *что* и *как* определяются функцией *зачем* (ძრუობდბდ ... /Модебадзе .../ 2008: 208-220). Таким образом, уже в середине XIX в. был дан ответ: оценка результативности переводческой деятельности на разных этапах развития в значительной степени зависит от осмысления функции перевода, мотивированного исторической необходимостью в общем семиотическом поле национальной культуры. Следует особо оговорить, что с древнейших времен переводческая деятельность в Грузии носила двусторонний характер, и, ставя своей основной целью ознакомление грузинского читателя с лучшими образцами мировой литературы, критики первостепенной задачей считали также и популяризацию собственной литературы (подробнее см.: Модебадзе ... 2008: 116-121).

Как неотъемлемая часть межкультурной коммуникации, перевод – это, прежде всего, поиск *взаимопонимания*, достичь которого невозможно, если процесс не носит двустороннего характера: *понять другого* ⇔ *объяснить себя другому*. В условиях интенсификации процессов культурной глобализации для т.н. «малых литератур», или национальных литератур малочисленных народов, на передний план выступает проблема того, *как* при переносе в инациональную культурную среду собственных культурных ценностей, адаптируя переводимый текст с учетом зафиксированных в языковых картинах мира различий мировосприятия, сохранить собственное лицо - лицо своей национальной культуры, т.е. оставаясь *другим*, не быть *чужим*?

Поиск путей решения этой проблемы – основная задача теории и практики перевода, особо значимая на современном этапе с позиции малых литератур (см.: Модебадзе 2012: 153-171). При этом «чем сложнее и противоречивее предъявляемые к переводу требования <...>, чем шире функциональный спектр переводимого текста, тем меньше вероятность создания текста, представляющего собой зеркальное отражение оригинала» (Швейцер 1989: 54-55). Переводчик постоянно находится между двумя культурными (языковыми) полюсами. Эту ситуацию А.Д. Швейцер называет «парадоксом, при котором: а) перевод должен читаться как оригинал и б) перевод должен читаться как перевод». Поскольку первое (полная адаптация) невыполнимо, то, по мнению исследователя, «всякое

решение переводчика носит компромиссный характер» (Швейцер 2009: 81). Переводчик-билингв создает свой вариант текста, в котором преломляет смысл исходного текста таким образом, что он становится носителем как национальной, так и иноязычной культуры. Он создает собственную переводческую картину мира. Переводчик постоянно балансирует между двумя семиосферами, при этом его личный выбор, тот самый компромисс, о котором говорит А.Д. Швейцер, во многом определяется его собственным сознанием, вернее, осознанием собственной идентичности, т.е. личных приоритетов близости к культуре исходного текста, или к той, куда осуществляется перенос. Исследования переводных текстов (анализ отличий от оригинала) позволяют говорить о том, что в ряде случаев, у одного и того же переводчика-билингвы эти приоритеты могут различаться в зависимости от личного восприятия-понимания переводимого текста или же меняться по мере накопления собственного культурного опыта, или же являться результатом творческих поисков новых решений, ведь перевод – процесс творческий. Таким образом, получается, что сетка личностных приоритетов не постоянна? Насколько осознает сам переводчик эти колебания? Что их определяет?

Более двух веков назад, в 1813 году, в своей речи «В память Виланда» Гете отмечал: «Существуют две максимы: одна требует, чтобы автора чужой народности доставляли нам, и мы могли смотреть на него как на своего, другая же обращается к нам с требованием, чтобы мы сами отправлялись на чужбину и осваивались с его речевой манерой и особенностями. Преимущества каждого из принципов достаточно известны всем образованным людям по образцовым примерам» (Гёте 1988: 338). Иначе говоря, с позиции *принимающей*, любая национальная культура, стремясь ко включению иноязычного текста в собственный культурный контекст, требует его *доместикации* (от лат. domesticus – домашний) – значительной культурной адаптации; с позиции же *передающей*, культура заинтересована в ознакомлении иноязычного читателя с собственными культурными достижениями, и предпочтительней оказывается *минимальная* степень адаптации. Поэтому, рассуждая о значимости переводческой деятельности для той или иной национальной культуры, мы обязаны также учитывать основные позиции процесса культурного взаимообогащения – позиции принимающей и передающей культур. От того, в какой именно позиции выступает та или иная культура в каждом конкретном случае, зависят как выбор переводческих стратегий, так и критерии их оценки. Однако нельзя забывать и о том, что процесс *взаимообогащения* лишь тогда плодотворен, когда его развитие равно интенсивно в обоих направлениях, т.е. передающая и принимающая культуры находятся в равнозначных позициях. Но так ли это на практике?

В частности, грузинская культура, как и большинство культур малых народов, на протяжении многих веков чаще оставалась (и до сих пор остается) в позиции культуры принимающей и гораздо реже в позиции передающей. Почему? На поверхности, конечно же, малочисленность народа, ее создающего, локальный статус грузинского языка и все то, что из этого вытекает. Но если всмотреться, прежде всего, это и специфика глубинных механизмов развития общечеловеческой культуры, регулирующих процесс создания общего культурного поля.

Интенсификация процесса передачи/трансляции собственных культурных достижений особо значима в наше время – эпоху культурной глобализации, когда для сохранения идентичности малым народам жизненно необходимо занять собственную нишу в общем культурном пространстве. В то же время, что знает о Грузии и грузинской культуре современное культурное сообщество? Вот, что читаем в рецензии на издание в Англии антологии современной грузинской литературы*: «Недавно я присутствовал на презентации восприятия Грузии не-грузинами. По сути, мы говорили об обильном питье, банкетах, войне, гостеприимстве и Сталине. Это, вероятно, объективное суммирование того, что большинство жителей Великобритании знает, или думает, что знает, о стране. <...> Грузины гордятся своей литературой – но как много писателей вы можете назвать?»** К сожалению, вопрос более чем риторический. Горькая истина – за пределами постсоветского пространства грузинские писатели практически неизвестны. Т.е. с позиции национальной культуры, а не творческих запросов и переводческих симпатий, налицо необходимость переоценки приоритетов и интенсификация переводческой деятельности, направленной на экспорт собственных духовных ценностей, что особо важно для литератур малых народов, к которым принадлежит и грузинская литература. И вот тут теория сталкивается с практикой.... А что же на практике? А на практике мы сталкиваемся с законами книжного рынка. Насколько влияет международный книжный рынок на процессы выбора приоритетов? Насколько действительны механизмы воздействия на основной закон рынка: спрос/предложение?

Говоря об этом, нельзя не отметить изменение механизмов, регулирующих этот процесс. Рубежом следует считать 1991 г. (распад СССР, обретение Грузией независимости и начало создания демократического государства): если в эпоху СССР деятельность переводчиков и издательств

* Contemporary Georgian Fiction, Translated and Edited by Elizabeth Heighway, S. I., Dalkey Archive Press, 2012.

** «I recently attended a presentation about non-Georgians' perceptions of Georgia. Essentially, we're talking copious drinking, banquets, war, hospitality and Stalin. It's probably a fair summation of what most in the UK know, or think they know, about the country. <...> Georgians are proud of their literature – but how many writers can you name?» (Hahn D., 2012) - перевод с англ. наш - И.М.

носила централизованный характер и полностью контролировалась советским государством, то после 1991 г. картина радикально меняется. На сегодняшний день существуют частные издательства, книгоиздание регулируется основным законом рынка – *спрос-предложение*. Как неоднократно отмечалось, такое положение ставит под угрозу творческий аспект деятельности переводчика и негативно сказывается на качестве издаваемой продукции. Как правило, переводится и публикуется то, на что есть спрос, а не то, что близко самому переводчику и где он в полной мере мог бы реализовать свой творческий потенциал. В результате творческая свобода переводчика часто ограничивается неблагоприятными факторами. Количество переводов, скорость их выполнения, зависимость от гонораров не могут не отражаться на качестве создаваемого продукта. Все вместе вполне способно снизить творческую планку и низвести труд переводчика от мастерства к ремесленничеству. С другой стороны, никакой, даже самый талантливый перевод не имеет ценности, если он не был издан и не достиг своего читателя. Предназначение перевода – быть прочитанным. Неопубликованный перевод в лучшем случае останется лишь частью истории творчества того или иного переводчика. Таким образом, современный механизм создания, публикации и распространения переводной литературы включает три полноценных звена: *писатель – переводчик – издатель*, все они при этом имеют равную значимость. В подтверждение приведу несколько примеров из истории современных грузино-русских переводов.

II. Переводная грузинская литература в современном русскоязычном культурном пространстве

За 12 лет (в период 1979 – 1991 гг.) рекордное количество изданий переводной грузинской литературы было зафиксировано в СССР – 820 изданий (из них в РСФСР – 13). Следует отметить, что за тот же период грузинская литература активно издавалась в Чехословакии (51 издание), в Германии (21, из них 16 – в ГДР до 1990 г.), в Болгарии (12), во Франции (11), в Румынии (10), в Польше (8) и в Венгрии (8). В других странах зафиксировано от 1 до 5 изданий. Т.е., грузинская литература наиболее активно издавалась в СССР и в странах Восточной Европы, на которые в значительной степени влияла политика Советского Союза.

Самыми популярными авторами в советский период (в 1979-1991 гг.) были *Нодар Думбадзе* (97 изд.), *Шота Руставели* (63 изд.), *Отар Чиладзе* (31 изд.), *Чабуа Амиреджиби* (26 изд.) и *Важа-Пшавела* (21 изд.). Кроме русскоязычных переводов, их произведения издавались и в переводах на языки народов СССР, которые, чаще всего, осуществлялись с русского языка, служившего языком-посредником.

После распада СССР (с 1991 г.) количество изданий переводной грузинской литературы резко падает.* Грузино-русские переводы в условиях осложнения межгосударственных отношений, несомненно, заслуживают особого внимания. Статистика (за период 1979 -2014 гг.) свидетельствует, что максимальное количество публикаций переводов на русский язык приходится на 1988 г. – 61 перевод. В постсоветский период (1992 - 2014 гг.) в России издано всего 6 книг, 2 из которых – переиздания классики (СПб.: Азбука, 2000 г. – О. Чиладзе, *Шел по дороге человек*; СПб.: Вита-Нова, 2007 г. – Ш.Руставели, *Витязь в тигровой шкуре*). При этом за период с 2001-2004 гг. не издано ни одной книги! Переводы произведений постсоветской эпохи начинают издаваться самыми «смелыми» издательствами с 2004 г. (небольшими тиражами). Это:

2004 – Г. Харабадзе, *Воспоминания актера, посвящения и рассказы тоже* (М.: Новая Газета – СПб.: ООО ИНАПРЕСС)**;

2007 – З. Бурчуладзе, *Минеральный джаз* (Ад Маргинем Пресс);

2008 – З. Бурчуладзе, *Instant Kafka* (Ад Маргинем Пресс);

2011 – З. Бурчуладзе, *Adibas* (Ад Маргинем Пресс).

В целом эти показатели слишком незначительны, и можно суверенностью говорить об отсутствии грузинской переводной литературы на российском книжном рынке за весь постсоветский период, что, конечно же, связано не с отсутствием квалифицированных переводчиков или читательского интереса, но, прежде всего, с издательской политикой, что дает основания утверждать - на сегодняшний день, российский книжный рынок не заинтересован в популяризации грузинской литературы. Тем не менее, в начале XXI века грузинская литература постсоветского периода достаточно активно переводилась на русский язык и публиковалась в т.н. «толстых журналах», как российских, так и международных, а также в сетевых русскоязычных журналах. Этот процесс постепенно активизировался вплоть до 2011 – 2012 гг., после чего издательский интерес к грузинской литературе резко падает. Анализ журнальной продукции постсоветского периода позволил выявить ряд закономерностей, на которых хотелось бы остановиться подробнее.

Прежде всего, я обратила внимание на журнал с давно сложившимися традициями – «Дружба народов». На протяжении многих лет в нем публиковались переводная литература народов СССР, в том числе и грузинская. Следует отметить, что даже в условиях информационной войны журнал не

* При сборе статистических данных я пользовалась базой данных портала ЮНЕСКО (Index Translationum – World Bibliography of Translation). Они могут быть дополнены за счет показателей деятельности издательств, не заявлявших о своей продукции в базу данных ЮНЕСКО. Предварительный анализ подобных дополнительных данных, указывает, что их учет способен лишь незначительно изменить общую картину.

** Это издание не зафиксировано в базе данных ЮНЕСКО.

отказался от своих традиций: в общей сложности за период 2005-2014 гг. в нем были опубликованы 25 стихотворений, 17 рассказов, 2 повести и 3 романа. Редакция журнала явно старается охватить различные сферы литературной жизни Грузии: среди опубликованных авторов встречаем как представителей постсоветской эпохи, так и прославившихся еще в период перестройки писателей.

Что касается остальных журналов, публиковавших переводную грузинскую литературу, то они в основном концентрируют свое внимание на созданных уже в постсоветскую эпоху произведениях. При этом поэтическим переводам уделяется гораздо больше внимания, чем прозаическим (исключением можно считать издаваемый в Пятигорске /Северный Кавказ/ журнал «Мегалог», равно интересующийся как поэзией, так и современной прозой: за период 2008-2009 гг. в нем опубликовано 8 стихотворений и 8 рассказов - журнал основан в 2008 г.). В подтверждение приведу некоторые статистические данные:

«*Дети Ра*» - 2009-2011 гг. – 51 *стихотв.* и 4 рассказа;

2012 г. - 0,

2013 г. – 4 *стихотв.*,

2014 г. – 0.

«*Октябрь*» - 2005 – 2012 гг. – 33 *стихотв.* и 3 рассказа

2013 г. – 0,

2014 г. – 1 рассказ.

«*Крецистик*» - 2007-2011 гг. – 12 *стихотворений* и 1 рассказ;

2012 – 15 *стихотв.* и 1 рассказ

2013 – 2014 - 0

«*Зинзивер*» - 2010-2011 гг. – 4 *стихотворения* и 2 рассказа.

«*Интерпоэзия*»* – 2009-2012 гг. – 21 *стихотворение* и ни одного рассказа;

2013 – 2014 - 0

«*Звезда*» - 2007 г. – 10 *стихотворений* и ни одного рассказа.

2008 – 2014 - 0

«*Новая юность*» – 2009-2011 гг. – 7 *стихотворений* и ни одного рассказа,

2012 - 2014 – 0.

Все вышеназванные журналы доступны в Интернете и имеют самый широкий круг читателей по всему миру. Среди переводчиков преобладают фамилии (нередко – псевдонимы) представителей молодого поколения, которые проживают в разных странах и даже на различных континентах, но объединены культурно-информационным пространством, чаще всего

* Журнал ориентирован на публикацию поэтических произведений.

обозначаемом понятием «Русский мир»*. Многие из них, не владея грузинским языком, по-видимому, работают по подстрочникам.

В целом за период 2005–2014 гг. в проанализированных нами журналах опубликованы переводы 180 стихотворений, 37 рассказов, 2 повестей и 3 романов. Из них в 2013–2014 гг. – 10 стихотворений, 3 рассказа и 1 повесть:

2013:

«Дружба Народов», №2 – 1 рассказ / Евгения Доброва, Зураб Ртвелишвили.

диптих Распутья – пер Максима Амелина/.

«Дети Ра», №8(106) - 4 стихотв. /Шота Иаташвили - пер. Данила Чкония,

Майи-Марины Шереметевой, Сергея Тимофеева, Анны Гриз/

2014:

«Дружба Народов»:

№ 4 – 1 повесть /Тамта Мелашвили. Считалка – пер. А. Эбаноидзе/;

1 рассказ - Манана Думбадзе. Папа, который остался по ту сторону решетки – пер. Вл. Маловичко/

№ 2 – 6 стихотв. /Галакт. Табидзе, Ш. Нишнанидзе - пер. Вл. Леоновича/

«Октябрь»:

№ 2 – 1 рассказ /Бесо Хведелидзе. Полевые цветы – пер. Нино Цитланадзе/

Как видим, после 2012 года издательский интерес к переводам с грузинского резко падает, но на этом общем фоне бросается в глаза возрастание интереса к современной грузинской прозе. О чем говорят эти цифры?

1. Публикуются, в основном, произведения современных авторов;

2. Интерес к грузинской литературе постсоветской эпохи начинает проявляться с 2004–2005 гг. (до этого, с момента распада СССР, журнальных публикаций переводной грузинской литературы постсоветского периода, так

* «Русский мир — это не только русские, не только россияне, не только наши соотечественники в странах ближнего и дальнего зарубежья, эмигранты, выходцы из России и их потомки. Это ещё и иностранные граждане, говорящие на русском языке, изучающие или преподающие его, все те, кто искренне интересуется Россией, кого волнует её будущее. <...> Все пласты Русского мира — полиэтнического, многоконфессионального, социально и идеологически неоднородного, мультикультурного, географически сегментированного — объединяются через осознание причастности к России».- <http://russkiymir.ru/fund/>

же как и изданий книг, не зафиксировано)*. Он явственно возрастает после событий 2008 г. и разрыва дипломатических отношений (например, журнал «Дети Ра» издается с 2004 г., но публиковать переводы с грузинского начал в 2009 г.), но резко падает после 2012 года.

3. Наиболее популярным из поэтов XX века является Галактион Табидзе**.

4. В целом количественно преобладают поэтические переводы.

Последнее вызывает особый интерес. Конечно, Грузия – страна устойчивых поэтических традиций. Но значит ли это, что русскоязычного читателя не интересует грузинская проза? Полагаю, что нет. Скорее всего, действуют такие факторы, как малый объем; тематика и, особенно, художественные принципы русской школы перевода, допускающей в процессе культурной адаптации значительные расхождения с текстом-оригиналом. А поскольку поэтическая вольность при переводе способствует раскрытию творческого потенциала переводчика, он представляется гораздо предпочтительнее, чем прозаический перевод. Однако есть и еще один немаловажный фактор, способный пролить свет на тайну издательских и переводческих предпочтений.

Личные контакты всегда играли огромную роль в деле развития и поддержания интереса к культурному общению и взаимобмену. Начиная с 2007 г., русскоязычные и грузинские поэты ежегодно проводят вместе не менее 10 дней на *Международных русско-грузинских Поэтических Фестивалях*, проводимых Международным культурно-просветительским Союзом (МКПС) «Русский клуб» и Международной федерацией русскоязычных писателей (МФРП) при поддержке Международного благотворительного фонда «Каргу». В рамках Фестиваля гости Грузии знакомятся с нашей культурой, участвуют в презентациях, творческих

* Напомним, что в ноябре 2003 г. в Грузии происходит «Революция роз» и действующий президент Эд. Шеварднадзе подает в отставку. Побеждает программа Национально-демократической партии, и в январе 2004 г. президентом избирается Мих. Саакашвили. Меняются приоритеты внешнеполитического курса: в апреле 2004 г. Грузия становится кандидатом на вступление в Евросоюз и берет курс на интеграцию в НАТО. В последующие годы (вплоть до Августовской войны 2008 г.) процесс осложнения межгосударственных отношений Грузия-Россия развивается по нарастающей. Насколько эти события могли сказаться на проявлении краткосрочного интереса к современной грузинской литературе оставляю открытым.

** Следует особо оговорить, что тексты Галактиона Табидзе не только относятся по общепринятой классификации к «эстетическим» (Райс 1978: 202-228), но и обладают высокой эстетической значимостью, т.е. с позиции перевода относятся к категории текстов повышенной сложности. Поэтому считаем правомерным предположить, что неиссякаемый переводческий интерес к творческому наследию гениального поэта, кроме несомненных поэтических достоинств его произведений, в немалой степени поддерживается и профессиональным интересом к решению сложных задач.

встречах, дискуссиях и т.д. Но главное – личное общение: поэты знакомятся с творчеством друг друга, находят единомышленников и друзей. Фестивали приносят не только заряд творческого вдохновения, но и благотворно влияют на процесс создания новых переводов. Нередко в них принимают участие и редакторы российских журналов. Я сравнила списки участников Фестивалей с собранными данными о публикациях в российских журналах переводов грузинской литературы. Результат превзошел все ожидания: почти все поэты и их переводчики принимали участие в том или ином из прошедших за эти годы Фестивале. Совершенно очевидно, что выбор переводимых/публикуемых в большинстве российских журналов авторов, в значительной мере определяется активностью самих авторов и их участием в совместных мероприятиях. По-видимому, этим же объясняется и отсутствие русскоязычных переводов произведений некоторых, не менее интересных с позиции грузинской культуры, писателей.

Подводя итог: Современная культурная ситуация сама отвечает на вопрос *что и зачем* переводить представителям малых литератур. На фоне развивающегося процесса культурной глобализации *зачем* определяется необходимостью поисков решения проблем интеграции в общечеловеческое культурное пространство при условии сохранения культурной идентичности. Следовательно, грузинская культура крайне нуждается в интенсификации процесса ознакомления культурного сообщества с национальными духовными ценностями (первое условие поисков возможного сопряжения культур (см.: მაცუბაძე /Модебадзе/ 2010: 128-135). Поэтому на данном этапе первоочередной задачей представляется заполнение образовавшейся после 1991 г. лакуны – перевод и популяризация литературы постсоветского периода (в этом смысле благоприятным фактором можно считать, что с этим вектором совпадают также и творческие предпочтения переводчиков, и издательская политика). По мере решения этой задачи на передний план выдвигается необходимость пересмотра созданных/изданных в советский период переводов с позиции их адекватности (поскольку идентичность при переводе недостижима, вопрос расстановки смысловых приоритетов оказывается решающим фактором, определяющим рецепцию текста в иноязычной среде, тем самым создавая возможность его осознанного/неосознаваемого редактирования/искажения - см. Модебадзе 2012: 153-171).

Вопрос *как* переводить (применение каких именно переводческих стратегий наиболее соответствует поставленной цели) все еще остается открытым и является предметом творческих поисков и научного осмысления. Главная задача современного этапа – поиск компромисса между интересами позиций передающей и принимающей культур, ведь надо не только чтобы нас читали, но чтобы нас понимали, и это было бы интересно.

ЛИТЕРАТУРА:

Всеобщая... 2001: *Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии*. Генеральная конференция Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. 2001 г., 2 ноября.

[online]: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml

Гёте 1988: Гёте И.В. Статьи и Примечания к Лучшему Уразумению Западно-Восточного Дивана, 1817, Часть 3 // И.В. Гёте, *Западно-Восточный Диван*. («Литературные Памятники») М.: Наука, 1988.

[online]: <http://hojja-nusreddin.livejournal.com/1698693.html>

Даль 1991: Даль Владимир. *Толковый словарь русского языка*, т. IV. М.: Русский язык, 1991.

Модебадзе 2012: Модебадзе И. Свобода и необходимость: понимание и интерпретация в переводе. *“Literary Researches”*, XXXIII. Tbilisi: Institute of literature press, 2012

Модебадзе ... 2008: Модебадзе И., Цицишвили Т. Из истории теоретического осмысления художественного перевода в Грузии. *Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания. Материалы международной научной конференции*. Pécs /Печ/: Edenscript Kft. e graphic stúdiója, 2008, pp. 116-121.

Райс 1978: Райс Катарина. Классификация текстов и методы перевода // *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1978.

Швейцер 2009: Швейцер А.Д., *Теория переводов: статус, проблемы, аспекты*. М.: LIBROKOM, 2009. [online]: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/shveyz/.

Швейцер 1989: Швейцер А.Д., Эквивалентность и адекватность // *Коммуникативный инвариант перевода в текстах различных жанров: Сб. научных трудов МГИИЯ им. М. Тореза под ред. Чернова Г. В.*, № 243, Москва, 1989.

Hahn D., 2012: Daniel Hahn, *Contemporary Georgian Fiction, Translated and Edited by Elizabeth Heighway*, “The Independent”, 3 July 2012; [online]: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/contemporary-georgian-fiction-edited-and-translated-by-elizabeth-heighway-7904368.html>;

კავთიაშვილი /Кавтиашвили/ 2007: ვ. კავთიაშვილი, მთარგმნელობითი სკოლები და თეორიები მე-18 საუკუნის საქართველოში /Кавтиашвили, Переводческие школы и теории в Грузии XVIII века). // *1st International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism*, Tbilisi: Nekerı, 2007, pp. 125-131 – на груз. яз.

მოდებაძე /Модебадзе/ 2010: მოდებაძე ი. „გაუმარჯოს გაგებას!“ ინტერპრეტაციები თემაზე: *ლინგვოკულტუროლოგია, კულტურათათმორისი კომუნიკაცია, კროსკულტურული ლინგვისტიკა, კულტურათა დიალოგი* /И. Модебадзе, «За понимание!» Интерпретации на тему: *лингвокультурология, межкультурная коммуникация, кросскультурная лингвистика, диалог культур*/. “სჯახბი” /»Сджани», № 11. Tbilisi: Institute of literature press, 2010, стр. 128-135 – на груз. яз.

მოდებაძე ... /Модебадзе .../ 2008: მოდებაძე ი., ციციშვილი თ. *ქართული მწერლობის ილიასეული შეფასების ტიპოლოგიისათვის* /И. Модебаძე, Т. Цицишვილი. Типология воззрений Ильи Чавчавадзе на литературный процесс Грузии/. *Iliā Chavchavadze and his epoch*, Tbilisi: Institute of Literature Press, 2008, pp. 208-220. – на груз. яз.

ორბელიანი /Орбелиани/ 1991: ორბელიანი ს.-ს. *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I /С.-С. Орбелиани, *Словарь грузинского языка*, Т. I / . თბილისი: მერანი /Тбилиси: Мерани/ 1991. – на груз. яз.

2. ლიტერატურული ცენზურა — „შავი ხვრელი“ გლობალურ სივრცეში

2. Literary Censorship – “The Black hole” in the Global Space

SUDABA AGABALAYEVA

Азербайджан, Баку

Baku Slavic University, Azerbaijan

Censorship and Moral Values in Literature

The word censorship has negative connotation. In any phrase the word censorship is negative. During the soviet rule many writers and poets suffered from this cruel censorship in literature. At the same time it played a vital role in the establishment of moral values. Literary works created in democratic society loses some of the moral values because of the complete lack of the censorship there is a need to establish what is the scope and limitation

Key words: censorship, moral values, freedom, literature, press

СУДАБА АГАБАЛАЕВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Цензура и духовные ценности литературы

Дистанция времени, отделяющая нас от «главлитовского» надзорного механизма, «Дамоклова меча» цензуры, не так уж велика, и мы по сей день ощущаем спиной (и нутром!) его тяжелое дыхание. Это столь же тягостно и удручающе, как инерция «соцреалистического» мышления – вопреки упразднению диктатора «соцреализма», дающего о себе знать рецидивами, несмотря на крушение этой псевдоэстетической доктрины. Как верно заметил наш народный поэт Бахтияр Вагабзаде.

Хотя оковы сняты с наших рук,

Но рабство все еще гнездится в наших мыслях (мозгах).

Здесь уместно напомнить и недавние слова другого азербайджанского поэта Вагифа Самедоглу, сказанные на встрече с читателями:

«На днях мне позвонил из Парижа мой грузинский друг, известный кинорежиссер Отари Иоселиани и, плача, признался мне: «Вагиф, я не хочу, чтобы в Грузии был капитализм!» И повесил трубку.

На волне крушения тоталитарного социализма возмало национально-освободительное движение, мы хлынули на площади, включившись в борьбу, но теперь вижу, что «свободная экономика, демократия также являются зловещим, безответным вопросом» («525-я газета» 2014: 2).

Это – признание 75-летнего Вагифа Самедоглу, страдающего тяжким недугом, борющегося за жизнь, того самого поэта, который в шестидесятые года минувшего века писал с тревогой о будущем: «Какие цвета нанесут на карту Отчизны моей?» – озвучивая думы плеяды шестидесятников, уверенно сообщая режиму о крахе его идеологии – в пору гегемонии этой идеологии. Его сборничек, где были собраны стихи с этим настроением, был за полчаса изъят из торговой сети. И только благодаря доброжелательному другу удалось спасти мизерное количество экземпляров книжечки автора – сына выдающегося поэта советского времени Самеда Вургуна.

Что же произошло? В чем причина разочарования художника, чьей величайшей мечтой была свобода? В Париже ли, в Баку ли, Тбилиси ли, ... в Украине – нет разницы. Дело не только в природе искусства и художнике, который пребывает в оппозиции к обществу (а не к администрации, власти!).

Художник, творец воспринимает цензуру как ограничение свободы, лишение свободы слова, самовыражения. Мы знаем, каким гнетом ложилось это понятие, известное Европе еще 600 лет тому назад, на мыслящих творцов, какой ужасной пыткой оборачивалось оно для них. Но в то же время, цензурный пресс побуждал к более энергичным порывам мысли (здесь мы «не открываем Америк»); мы, пережившие период гегемонии «главлита», когда он правил бал, представляем, через наши «Сциллы» и «Харибды» приходилось проходить авторам, редакторам в столкновениях с чиновными блюстителями уставов «главлита», бороться за каждое слово, каждую строку, увенчанную красным вопросом, наблюдаем итоги этой борьбы – успешные и безуспешные.

В те времена автор, предвидя реакцию цензора создаваемого произведения, вольно или невольно, сам становился первым цензором своего детища.

Талантливые писатели облачали острые, социально нацеленные, критические стрелы в завуалированную форму, в «лояльные одежды», в метафору; в «эзопов язык». И, таким образом, удавалось избегать цензурных ножниц.

Хэмингуэй сравнил художественное произведение с айсбергом: над водой, на поверхности видится лишь малая часть, остальная – сокрыта под водой, то есть, в глубине текста...

Так что же такое цензура! Хорошо это или плохо?

Каждый ответит на этот вопрос по-своему разумению.

Учтем и то, что цензор – отнюдь не экзекутор с ножницами или топором в руке. Это живой человек, и, в лучшем случае, движим лучшими гражданскими побуждениями, и ему не чужды национальное, патриотическое самочувствие, гуманизм, общечеловеческие ценности.

Вспомним, что цензорами были и крупные творцы – Гончаров, Жуковский. Были цензоры справедливые, компетентные, способные по достоинству оценить выдающийся текст. И сохранить дружеские отношения с авторами и после ухода от служебных дел.

Были и уступки со стороны цензоров, случалось, что контролеры сознательно «закрывали глаза» на некоторые «ухабы».

Замечательный и талантливый роман Юсифа Самедоглу «День казни» до публикации в журнале «Азербайджан» несколько месяцев пролежал в Главлите. Роман затрагивал болезненные и трагические страницы советской истории; главлитовское начальство не могло внятно мотивировать причину этой волокиты.

Автору пришлось прибегнуть к радикальному способу, в котором мы видим жест отчаяния и смелый демарш прекрасного прозаика: до чиновников дошла весть, что автор в случае отказа от разрешения на публикацию намерен отказаться от гражданства. Это возымело действие на перестраховщиков.

Роман вышел в апрельском номере журнала за 1984 год и вызвал большой резонанс, как яркое литературное событие.

Главный редактор журнала «Азербайджана» Интигам Касумзаде, посвятивший 40 лет творческой жизни этому изданию, посмотрел на панораму движения подцензурной и бесцензурной литературы; по его мнению, в советский период тонус художественности ослабился и потускнел. Причина – ослабление, снижение чувства ответственности.

Приходится говорить о национальном характере цензуры, зависимости от национального менталитета, духовных ценностей нации.

Например, некоторые подходы, импонирующие западным писателям, неприемлемы для восточного мышления, и наоборот. Потому диффузия иных представлений, которые Запад пытается внедрить в обиход восточной публики, под эгидой показателя демократии, неприемлема.

В частности, хотела бы напомнить двоякое отношение (реакцию), связанное с принятием закона о диффамации, выдвинутого, как императивная идея, требование. При всей важности и актуальности для всех времен вопроса о защите чести и достоинства, свободы мысли и самовыражения, при этом не следует в процессе их реализации о национальном характере,

ментальности нации. В вопросе социализации личной жизни, проблема чести и достоинства, семьи и индивидуума, восточное, этническое мышление кавказца отличается от мышления француза, русского, голландца, финна, американца. Для человека Востока понятия о данном слове, о доверии, вере, достоинстве больше опираются на неписанные законы, и рассмотрение, решение этих вопросов в официальной юридической плоскости, через вторжение правоохранительных органов, считается чуть ли не принижением, оскорбительным для понятий о чести, достоинстве, правдивости. Понятие о родине, знамени, папахе, коне, национальной валюте как символах страны, народа, и многие подобные символические знаки – из этой категории.

В 1998 году цензура в Азербайджане была упразднена. Нет, речь идет не о созидательной роли необходимых процессов в условиях, далеких от равновесия, – тезисе нобелевского лауреата Ильи Пригожина, не о связи всяческих новаций, порядка с ними, не об их «самоорганизации», в том числе и «биологических структур».

Речь идет об осязаемом воздействии замечаемых в законах Времени, Хаоса и Природы новых явлений на управление обществом и жизнью человеческой. Неуправляемость любых публикуемых в киберпространстве текстов актуализировала дилемму Эпикура: наука, отвергающая всякую веру или – ненаучная философия?

В контексте нашей темы выразимся так: мода или ценность?

Закон или саморегуляция?

После отмены цензуры отношение к ценностям изменилось; Лира Бахтияра Вагабаде, оппониовавшего прежнему режиму, и в постсоветские, суверенные годы продолжала озвучивать опять же протестные ноты:

*Свобода! Наконец, сподобилась тебе!
Но не смогли сказать мы: «Слава Богу!»*
(Агабалаева, с.14).

Логика недовольства поэта обобщается таким образом: «Коль ради поста, именем карьеры, стреляет в брата брат, сыны отечества чернят друг друга в эфире и печати, такой свободы не желаю я, ее не хочет родина моя!» («Азербайджан», 2003: 14).

То есть речь идет о свободе, обернувшейся вседозволенностью. С упразднением цензуры почти сошло на нет чувство ответственности, мораль сбилась из сферы человеческих отношений более в плоскость саморегуляции в пространстве человек – техника – человеческие взаимоотношения, то есть тем самым исконная ось цензуры была обращена из отрицательной ипостаси

в противоположную, и не случайно все чаще раздаются голоса о цензуре как чуть ли не единственном пути избавления от духовного кризиса.

По сути, общество, переживающее новый этап социальной эволюции, призвано искать корни морально-этических проблем не только в обменной природе капитализма (Тоффлер 1981: 28), а также в целях внедрения новых технологий. Со сменой социальных отношений неизбежны и перемены в риторической системе гуманитарной культуры. Сегодня мы переживаем не только смену социальных отношений, - сегодня мы в преддверии Великого разделения. Один из факторов, обуславливающих назначение этого этапа, - воздействие «новых технологий как на экономический, так и духовный обмен» (Пригожин 2003: 10).

И потому сегодня народы, вкусившие «эйфорию Разделения», либо «не хотят видеть», либо «забывают о потенциальных бедствиях, которые могут причинить им самозамыкание в своих проблемах, отечественных заботах и интересах», не только им, но и всему человечеству. Эти потенциальные угрозы отнюдь не вселяют радужные надежды.

Поэтому главное условие – определение тренда цели использования технологий.

Развитие технологий привносит новые подходы к понятиям времени – пространства.

Оттеснение, забвение духовного идеала в массовой коммуникации покрывает понятие о морали нежелательной патиной. Человек формируется в макроклимате моральных понятий, не может сохранить моральные ценности, генетические качества микроклимата, их доминирование в классическом понимании.

Сегодня семью и общество формирует телевидение, социальные сети, которые вводят в наши очаги такие персонажи, такое мышление, которых мы и за порог не впустили бы.

В треугольнике человек – технология – человек диктат рационального мышления обессиливает и цензуру. Насколько цензура была сильна в девяностые годы, настолько же было сильно и противодействие ей. В 1990 году – после известных событий в Баку страницы издававшихся городе газет зияли «белыми пятнами». Это были следы запрещенных материалов, наглядные следы цензуры.

Но даже при безжалостном режиме комендантского часа, введенного центральным руководством, создавались новые издания, мобилизовались возможности к ведению легальной и нелегальной деятельности.

Цензура провоцировала распространение «самиздатовской» литературы. Неудобный контролерам автор выходил на публику через «самиздат». Уже

не было нужды в «эзоповом языке», в красноречивых «белых пятнах». Но в этой стихии возникла опасность анархии, печатного «беспредела», самоуправства и сведения счетов.

Печать и литература, избавленные от цензурной прессы, столкнулись с потерей этических ориентиров, с трудностью определения нравственного камертона, грани, где кончается чувство совести и начинается шельмование и огульная критика.

Если речь идет о военной цензуре, о защите государственной тайны, «минимизации вреда», – то, может быть, вторжение цензуры во благо? Вопрос, во всяком случае, остается открытым.

После упразднения Главного управления по защите государственных интересов открылись возможности прямого воздействия на общественное мнение, как положительного, так и негативного. Встал вопрос о профессионализме, гражданственности позиции авторов. Ликвидация цензуры воспринята неоднозначно.

Одни приветствовали ее, как шаг вперед в создании гражданского общества, как залог развития свободы слова и обеспечения свободной соиздательной инициативы.

Другая часть расценила этот шаг как попытку вовлечь и обречь масс-медиа на судебные тяжбы и разбирательства.

А по существу, это был призыв к труженикам пера в стране, переживающей военное противостояние, – призыв к гражданской солидарности и ответственности. «Свободная и независимая печать необходима свободному обществу» [on-line].

Отсутствие цензуры, вместе с тем, вызвало эпидемию «рейтинговости», нанесшей удар по нравственным ценностям. Является ли свободой откровенное называние вещей своими именами? Но хочется задуматься над вопросом – действительно ли единственной заботой общества является наличие или отсутствие цензуры? Ведь, по сути, цензура над Интернетом, выглядит метаморфозой контроля не «социализированным» продуктом. Но в отношении Интернета у цензуры «руки коротки». Цензура, в классическом понимании, должна остаться и остается. Остаются в своей востребованности – редактирование, профессиональный редактор и совесть. Они – носители эстетической памяти, художественного опыта народа.

Так должно быть.

Свобода – не анархия. Не забудем об ответственности публичного слова перед обществом.

Если цензором каждого будет его совесть, то не будет нужды в диктате цензуры, как «страшилки», пугающей всех.

ЛИТЕРАТУРА

Агабалаева 2003: Агабалаева С. *«Некого забыть»* (на азерб. языке), Баку: издательство «Сада». «Азербайджан», 2003: Журнал «Азербайджан», 2003, №8.

«525-я газета», 2014: «525-я газета», 18 сентября 2014.

Пригожин 2003: Пригожин И. *Конец определенности*. Баку: «Знание», 2003 г.

Садыгов [on-line]: Садыгов Б. *Что дало нашей печати упразднение цензуры*. <http://www.anspress.com/15.09/2014>.

Тоффлер 1981: Тоффлер А. *Третья волна*. «Золотая серия», 1981.

Халилов 2004: Халилов С. *Восток и Запад*. Баку: Изд-во Азербайджанского университета. 2004.

[on-line]: http://www.america.gov/publications/books/media_law.html.

LEYLA IMAMALIYEVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

Story of Vladimir Korolenko “Strange Girl” as “Victim” of Russian Censorship at the End of the XIX Century

The story “Strange girl” was written in 1880 in political prison. It was forbidden to write here. Manuscript was taken off prison, but print it was impossible. G.Uspenskiy read the story and praised it. For the first time the story printed (without the author's knowledge) abroad by «Russian Freestyle Press Fund» (in London). In 1901, «Strange girl” was published, also without the author's knowledge, illegally in Russia in 1905.

Key words: *Korolenko, story “Strange girl”, censorship, Russian literature*

ЛЕЙЛА ИМАМАЛИЕВА

Azerbaijan, Baku

Bakinskii slavianskii universitet

Рассказ Владимира Короленко «Чудная» как «жертва» цензуры в русской литературе конца XIX века

Цензура в различное время проводилась в России разными инстанциями: так, вплоть до середины XVIII века её осуществляли непосредственно императоры России, до конца века – Синод, Академия наук, а, начиная с XIX века, – Министерство народного просвещения и его преемник в делах цензуры – Министерство внутренних дел.

История цензуры в России датируется второй половиной XI века. Первая древнерусская книга, включившая индекс запрещенных изданий, датирована 1073 годом. Аутентичный древнерусский индекс был создан только в XIV веке. Вплоть до начала XVI века количество индексов постоянно увеличивалось. В Русском царстве цензура впервые получила некоторого рода «официальный статус» – будучи документально утвержденной в принятом «Стоглаве», она была направлена на борьбу с отступлениями от церковных догматов и священных текстов, ересью и расколом.

История цензуры в отношении книгоиздателей началась в русском царстве в середине XVI-го века, когда в целях укрепления положения Церкви в борьбе с еретическими движениями был созван Стоглавый собор. Принятый собором сборник решений «Стоглав», содержал раздел «О книжных писцах», дававший духовным властям право конфисковать неисправленные рукописи.

В XVII веке в России неоднократно вводились запреты на использование книг, созданных на территории современной Украины и Белорусь. В 1626-ом году по рекомендации киевского митрополита Иова Борецкого в Москве был издан «Катехизис» Лаврентия Зизания. Многие представители российского духовенства посчитали, что в «Катехизисе» есть еретические утверждения. А в феврале 1627-го года в Книжной палате московского Печатного двора прошёл диспут между Зизанием и русскими справщиками. Запрет на ввоз в Россию книг «литовской печати» и указ об изъятии таких книг из русских церквей датирован 1628 годом. После реформ патриарха Никона массово изымались книги, изданные по благословию его предшественников на патриаршем престоле, а также старообрядческие сочинения. Цензура распространялась и на иконопись. В октябре 1667 года в России был подготовлен указ, запрещающий неискусным иконописцам писать иконы. Запрещалось также принимать неосвидетельствованные иконы в лавках и торговых рядах.

В XVIII-ом веке Екатерина II приняла решение об учреждении Института цензуры, а также о введении профессии цензора. Этот Указ был принят 16 сентября 1796 года. Этим же Указом фактически запрещалась деятельность всех частных типографий, а предполагаемые к печати издания надлежало представлять на рассмотрение как духовным, так и светским цензорам. Цензоры несли персональную ответственность за одобренные книги.

14 января 1863 года указом российского императора Александра II цензурное управление было передано Министерству внутренних дел под руководством Петра Валуева. Значительное место в цензурном режиме Валуева было отведено журналистике, которую МВД стремилось взять под свой контроль.

Реформы Валуева были составлены с рядом уловок, позволяющих «наводить порядок» в печати в кратчайшие сроки и приостанавливать работу издательств. С сентября 1865 по 1 января 1880 года предостережения были выписаны 167 изданиям, приостановлено 52 издания — в общей сложности на 13 лет и 9 месяцев. Для периодики в описываемое время существовала также ещё одна проблема — частая смена цензоров, чьи вердикты нередко противоречили друг другу.

Процесс давления цензуры отразился и на творчестве Владимира Галактионовича Короленко. Писатель родился 15 июля 1853 года на Украине, в городе Житомире. События детских и юношеских лет дали материал для многих произведений Короленко. Еще в детстве Короленко говорил на польском и украинском языках. Он очень любил украинские сказки.

Первые впечатления об общественной несправедливости для В.Короленко связаны еще с явлениями крепостнического строя. По признанию самого писателя, он весь отдался русской литературе: в произведениях Некрасова, Добролюбова, Тургенева искал ответы на вопросы, предлагаемые жизнью.

В основе литературно-критических взглядов Короленко лежат традиции русской революционно-демократической критики прошлого века. В своих статьях и рецензиях Короленко выступал непримиримым врагом литературной реакции. Литературно-критические статьи Короленко были направлены против декадентских и упадочнических литературных теорий. Он воссоздавал в своих статьях образы Гоголя, Белинского, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, выступал поборником принципов критического реализма.

По своим эстетическим воззрениям Короленко принадлежал к тому демократическому лагерю в литературе, который с начала нынешнего века возглавлялся А. М. Горьким. При всем том литературно-критическая деятельность Короленко не свободна от известного субъективизма, недооценки философской самостоятельности гигантов революционно-демократической мысли, не лишена отдельных исторических и литературных неточностей.

Мемуарные статьи В.Короленко дополняют его критические выступления. Короленко был лично знаком с крупнейшими писателями его времени — Н. Г. Чернышевским, Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, А.М.Горьким, Г.И.Успенским и др. Короленко оставил яркие портреты своих современников-писателей, имеющие не только историко-литературное, но и художественное значение.

Большое влияние на Короленко оказал известный профессор ботаники К.Тимирязев. Короленко выполнял по поручению К.Тимирязева

демонстрационные таблицы, необходимые для курсовых занятий. Естествознание было любимым предметом студента Короленко. В академии Короленко сближается с революционно настроенною молодежью, читает нелегальную литературу. В те годы он готовился к деятельности пропагандиста и для «хождения в народ» изучил сапожное ремесло.

20 марта 1876 года Короленко вместе с другими студентами был исключен из академии. В апреле следующего года Короленко пытался восстановиться в правах студента Петровской академии. 11 мая 1877 года состоялось решение академии о восстановлении В.Короленко в числе студентов. Но в июле Короленко получил из академии уведомление, в котором сообщалось о том, что департамент земледелия не нашел «возможным разрешить... поступление вновь в академию».

В 1877 году Короленко делает последнюю попытку получить высшее образование. Он поступает в Петербургский горный институт. И в эти же годы Короленко, как «политически неблагонадежный», был взят на подозрение и вскоре снова арестован, на этот раз с двумя братьями.

В октябре 1879 года Короленко «определен на жительство» в Березовские Починки. Однако и Березовские Починки показались вятской администрации неподходящим «местом пребывания» для строптивого студента. Короленко был ложно обвинен в побеге из места ссылки. Полицейские власти затеяли новое «дело». 15 февраля 1880 года Короленко был вновь арестован, доставлен в Вятку, а потом заключен в вышневолоцкую пересыльную тюрьму.

Потянулись долгие месяцы далекой ссылки. В вышневолоцкой политической пересыльной тюрьме автор провел пять месяцев, по пути в сибирскую ссылку, с февраля до июля 1880 года. «Но он не вступает ни в одну из существовавших подпольных революционных организаций, усматривая в них сектантский характер, революционеров без народа. Короленко предпочитал действовать открыто, пером публициста и художника. Короленко вдумчиво изучал русскую действительность, глубоко вникал в народную психологию» (Кулешов 2005: 699). Неиссякаемая энергия не покидает Короленко и здесь. Он изучал быт этой отдаленной области и пытался писать рассказы на темы народных сказаний якутов. Здесь же зрели художественные замыслы, и из-под пера писателя один за другим вышли его первые «сибирские рассказы», в том числе «Сон Макара» и «Чудная».

В основу «Чудной» положен рассказ жандарма-конвоира, перевозившего В.Короленко в начале 1880 года из Березовских починков в Вятку. В основу образа положены черты сыльного врача Э.Л. Улановской, которую Короленко встретил в Березовых Починках. В рассказе «Чудная» В.Короленко выводит свой образ «светлой личности» – человека неподдельной правдивости,

резко противостоящий персонажам других модных писателей. «Образ революционерки Морозовой, чахоточной, с узелком книг, сопровождаемой жандармами в Сибирь, написан любовью. Она с презрением отказывается от мелких услуг конвойного в дороге, не считает жандармов за людей, высмеивает упоминание ими на каждом шагу слова «закон». «Чудной» она и оказывается в восприятии конвоиров. Один из жандармов, сопровождавших партию ссыльных, был поражен ее благородством, гордостью, сознавал ее моральное превосходство над собой и своим напарником. Можно сказать, «чудная» Морозова оказала благотворное влияние на этого человека, начинавшего задумываться над окружающим» (Кулешов 2005: 703). Вскоре «чудаком» оказался и сам жандарм Гаврилов: на него донесли. А Морозова все стояла перед его глазами: « – погоди, говорит, Степан Петрович, – не уходи еще. А ей говорит: – «Нехорошо это... Ну, не прощайте и не миритесь. Об этом что говорить. Он и сам, может, не простил бы, ежели бы как следует всё понял... Да ведь и враг тоже человек бывает... А вы этого-то вот и не признаете. Сек-тан-тка вы, говорит, вот что!» – Пусть,- она ему, – а вы равнодушный человек... Вам бы, говорит, только книжки читать... Как она ему это слово сказала, – он чудное дело, даже на ноги вскочил. Точно ударила его. Она, вижу, испугалась даже. – Равнодушный? – он говорит. – Ну, вы сами знаете, что неправду сказали. – Пожалуй, – она ему отвечает... – А вы мне – правду?.. – А я, говорит, – правду: настоящая вы боярыня Морозова... Задумалась она, руку ему протянула; он руку-то взял, а она в лицо ему посмотрела-посмотрела, да и говорит: – «Да, вы, пожалуй, и правы!» А я стою, как дурак, смотрю, а у самого так и сосёт что-то у сердца, так и поступает. Потом обернулась ко мне, посмотрела и на меня без гнева и руку подала. – « Вот, говорит, что я вам скажу: враги мы до смерти... Ну, да бог с вами, руку вам подаю, – желаю вам когда-нибудь человеком стать – вполне, не по инструкции... устала я», – говорит ему» (Короленко 1948: 9).

В. Короленко писал «Чудную» в вышневолоцкой тюрьме, скрывая свою работу, так как заключенным строго воспрещалось держать в камерах письменные принадлежности. О том, как писалась «Чудная», рассказывает в своих воспоминаниях о Короленко С.П.Швецов: «...Сделал он это, сидя на кровати, забравшись на нее с ногами и прижавшись в угол так, чтобы можно было писать на развернутой книге, положенной на согнутые колени... «Чудную» он прочел нам на одном из наших собраний, где присутствовала вся тюрьма... Впечатление было огромное» (Короленко 1948: 651).

Рукопись «Чудной» В. Короленко удалось передать из тюрьмы на волю, но попытки напечатать ее остались тогда по цензурным условиям безуспешными. Рассказ ходил в то время в списках по рукам, попал за границу и был там несколько раз напечатан без ведома автора (издание

«Фонда вольной русской прессы», Лондон, 1898 г.), а впоследствии выходил нелегально и в России. В 1901 году Короленко записал в своем дневнике (под датой 6 апреля): «...Кто-то прислал мне новое нелегальное издание моего рассказа «Чудная», уже, кажется, в России. Издано на этот раз без фамилии (в Лондоне было с фамилией) и вместо моих трех строчек в конце – неизвестный переделыватель сляпал свой конец, чтобы упомянуть «о стонах погибших братьев...» (Короленко 1946: 531). Нелегальное издание, в котором здесь пишет Короленко, сохранилось в его архиве.

В 1904 году попытка напечатать «Чудную» в журнале «Русское богатство» также окончилась неудачей – цензура рассказа не пропустила. Рассказ этот появился в девятой книге журнала «Русское богатство» за 1905 год, причем автор счел нужным дать ему другое заглавие: «Командировка». В последующих публикациях название «Чудная» было восстановлено. Таким образом, со времени написания этого раннего произведения В.Г.Короленко до появления его в русской легальной печати прошло четверть века.

Среди первых читателей «Чудной», знакомившихся с нею еще в рукописи, был Глеб Успенский. Рассказ произвел на него большое впечатление, он пытался провести его в печать и передал молодому безвестному автору, затерянному в далекой сибирской ссылке, поощрение к дальнейшему творчеству. Через четыре года после возвращения из сибирской ссылки В.Короленко писал Г.Успенскому: «...Когда-то, еще в Якутской области, я, еще не зная Вас лично, _ получил от Вас (хотя и не непосредственно) несколько слов, которые меня очень ободрили. Это был Ваш отзыв о моем рассказике «Чудная», который как-то попал Вам в руки. Я тогда как раз решил, что из моих попыток ничего не выйдет, и хотя писал по временам, повинувшись внутреннему побуждению, но сам не придавал своей работе значения и смотрел на нее, как на дилетантские шалости. В это время, через третьи руки мне пишут, что Глеб Иванович Успенский читал где-то в кружке мою «Чудную» и просит передать автору, чтобы он продолжал. Я по несколько раз снимал с полки в своей юрте это письмо и перечитывал эти строки, и мое воображение оживлялось» (Короленко 1946: 531).

В архиве писателя сохранилась полная рукопись «Чудной» на шести ветхих пожелтевших от времени листках писчей бумаги.

ЛИТЕРАТУРА:

Короленко 1946: Короленко, В. *Сибирские очерки и рассказы*. Москва: ОГИЗ, 1946.

Короленко 1948: Короленко, В. *Избранные произведения*. Москва: ОГИЗ, 1948.

Кулешов 2005: Кулешов, В. *История русской литературы XIX века*. Москва: Мир, 2005.

AYTEN NEZEROVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

Medieval Censorship and Azerbaijani Literature as Premises for Following Censorship Traditions

This paper will investigate premises of censorship in Azerbaijan since Middle Ages court poets function, concentrating on panegyrics, and 3 components, shaping censorship of Medieval period.

Key words: Persian, poets palace, hajj, limbo, Shah, Sufism, hurufism, Safavi.

АЙТЕН НАЗАРОВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Средневековая цензура и факторы, обуславливающие традиции современной цензуры в азербайджанской литературе

Под цензурой обычно подразумевается контроль власти за содержанием продукции творчества для того, чтобы не допустить распространение идей и сведений, которые эта власть считает нежелательными. Цензура чаще всего имеет место в тоталитарных государствах. При этом даже в самых демократических государствах в той или иной форме имеются определенные ограничения на распространение некоторых идей и сведений, что также являет собой форму цензуры. Мы рассмотрим на примере классической азербайджанской литературы формы и степень проявления цензуры. В наше время цензура обычно ассоциируется с печатными органами и художественной литературой.

Если под цензурой подразумевать любой вид контроля на словом, то можно смело утверждать, что она зародилась задолго до появления печатной продукции. Ее признаки можно наблюдать в средневековой азербайджанской литературе, в которой она проявлялась в трех направлениях: 1) Так как письменная литература большей частью зарождалась, как придворная, она была подконтрольна правителю и его ближайшему окружению; 2) Общественный контроль над литературой; 3) Влияние религии на литературу.

Поговорим о каждом из них в отдельности и постараемся обосновать выдвинутые тезисы. В средние века роль цензуры выполняли правила, установленные правителем, с одной стороны, и то, что придворные поэты в большинстве своем не могли выйти за пределы заданных тем и проблем. Кроме того часть произведений, особенно в крупных жанрах, писались непосредственно правителя или же его приближенных, и, естественно, авторы должны были при выполнении заказа ориентироваться на вкусы и пожелания заказчика. Кроме того, языком придворной литературы в течение многих столетий оставался «фарси-дари» - персидский язык. Произведения, созданные на других языках, не приветствовались, не переписывались и не распространялись, а авторы не награждались, что само по себе цензурой назвать нельзя, но существующее положение серьезно влияло на развитие тюркоязычной литературы. Только один пример: известно, что великий Низами Гянджеви имел Диван на тюркском языке, но эта книга до нас не дошла. Она не была уничтожена по цензурным соображениям, но при существующем в то время отношении к тюркскому языку «читающей публики» - правителя и его окружения, книга просто не имела шансов прийти до нашего времени. Азербайджанский литературовед Гамид Араслы отмечал, что так как письменность была уделом правящей религиозно-феодалной верхушки, потому-то светская литература, созданная народом, не записывалась. Персидский язык уже стоял на такой высоте, что язык народа во внимание не принимается, он остается в тени, как второстепенный (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 2009: 43). А вот поэты, которые жили и творили вне дворца, в выборе тем и проблем были более свободными, воспевали представителей демократической среды. Но при этом их произведения за редкими исключениями, широкого распространения не получали, а сами чаще всего нуждались. В материальном отношении придворные поэты были полностью обеспечены, а вот творческой свободы как таковой у них не было. Даже самые известные и почитаемые из них в любой момент могли быть наказаны. Обратимся к конкретным примерам.

В творческом наследии Гатрана Тебризи, считавшегося первым азербайджанским поэтом, писавшим свои произведения на фарси, преобладает восхваление – жанр касыда. Заметив его талант, пригласили поэта ко двору, и он стал придворным поэтом. А.Сеферли отмечает, что поэт приветствовал родственные связи, дружбу между азербайджанскими правителями, их совместную борьбу с врагами, воспевал их свадьбы, праздники, победы, в дни печали их утешал, успокаивал (Səfərli 2008: 66- 67). Но при всем благополучии поэта, в некоторых стихотворениях чувствуется его недовольство судьбой и тем, что живет при дворе. Указывая на то, что рано поседел, он жалуется, что не все, что хочется, может высказать:

*Сколько сокровенное держать в себе мне?
Сколько по радости тосковать мне?!
Сколько можно терпеть мук от любимой?
Сколько видеть плохое, а считать (это) хорошим мне?*
(VII-XII əsrlər ... 2005: 108)
(Подстрочный перевод)

Известный поэт XII века Фелеки Ширвани жил и творил при дворе Ширваншаха Манучехра (1120-1149), посвятил правителю целый ряд касыд, в соответствии с правилами жанра восхвалял справедливость, щедрость, величие правителя. При этом за какое-то нарушение был строго наказан и заключен в тюрьму, все его состояние было конфисковано. В заключении создал цикл «Хебсийе» («Тюремные»), в которых более свободен в выборе тематики и нарушая каноны жанра отражает свои переживания, жалобу и недовольства:

*Мой сад растоптал осенний ветер,
Эх, что же мне делать, коль весны у меня нету?!

Я словно сумасшедший в этих цепях,
Руки закованы, свободы у меня нету*
(VII-XII əsrlər ... 2005: 284)
(Подстрочный перевод)

А вот Хагани Ширвани тоже жил при дворе, но смириться с существующими порядками не хотел, подвергался опасности, и дважды даже отсидел в тюрьме. Талантливый поэт довольно рано понял все двуличие придворных, трагичность судьбы придворных поэтов и решил уйти. Но сделать это было очень сложно и опасно. Потому-то он покинул двор под предлогом совершения хаджа. Во время путешествия по восточным странам Хагани пишет известное философское стихотворение «Развалины Медаина» и первую поэму «Подарок двух Ираков». Естественно, написать эти произведения и так ясно излагать свои мысли, суждения, будучи при дворе, он не мог. Поэт, который, находясь при дворе, создавал хвалебные произведения, выйдя за пределы двора понимал свои заблуждения:

*Прежде стихи мои не были без восхвалений,
Потому-то язык мой был нечистым.

Чтобы избавиться от нечисти этой,
Промываю рот я своими слезами*
(VII-XII əsrlər ... 2005: 192)
(Подстрочный перевод)

В 1160 году поэт возвратился из паломничества и попал в тиски двора. У власти был уже сын Манучехра Ахситан. Поэт и перед этим правителем не хочет преклоняться. Он попросил разрешение отправиться в путешествие, но получил отказ. Хотел сбежать тайком, но его возвратили и на 7 месяцев заключили в темницу за измену шаху. И Хагани в тюрьме пишет «Хебсийе» («Тюремные»). После освобождения поэт был вынужден вместе с семьей переехать в Тебриз.

XII веке наряду с придворными поэтами были поэты, которые жили в демократической среде – среди народа, поэтому они отражали думы и чаяния простых людей. Они в своих произведениях защищали интересы народа, выступали, в той или иной мере, против гнета правителей, феодалов, религиозных деятелей, даже выступали против придворных поэтов. При сравнении четко виден контраст между думами, суждениями придворных поэтов и поэтов из демократической среды. Если придворные поэты утверждали, что красота человека, природы принадлежит шахам и придворным, если они отличали людей по религиозной принадлежности и пробуждали ненависть к тем, кто не был последователем ислама, отрицательно относились к женщине, то поэты из демократической среды резко выступали против этого. Потому-то некоторые поэты из их числа подвергались преследованиям. Литературовед М.Султанов отмечал, что гуманистическая литература и в отношении к стихам, искусству выступала против придворных воззрений. Поэты-гуманисты выступали, прежде всего, против од. В предисловии к «Сокровищнице тайн» Низами резко критикует поэтов, которые пишут только оды, являют собой спекулянтов от искусства, показывает жалкую судьбу поэтов, которые продают искусство за деньги (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 2009: 77).

Самый крупный представитель поэтов-гуманистов XII века Низами Гянджеви (1141-1209) неоднократно получал приглашение ко двору, но каждый раз довольствовался своим скромным достатком и не шел в услужение правителей. Проблема народа и правителя красной нитью проходит через все творчество поэта. Живя вне двора, он описывает взаимоотношения между народом и правителем. Даже создавая произведения по заказу правителей, он однозначно и откровенно показывает их ошибки, путем назиданий призывает их к справедливости и человечности. Поэт ставит человека превыше всего, беспокоится о нем, стремится проникнуть в его внутренний мир. Естественно, если бы был придворным поэтом, Низами не смог бы так и с такой позиции показывать и воспевать человека.

В соответствии с требованиями времени поэт вынужден был писать на фарси, живя вне двора, посвящать свои произведения правителям. При этом поэт, выступая против пренебрежительного отношения к родному языку,

выплескивает свой гнев в поэме «Лейли и Меджнун». Ширваншах Ахситан требует, чтобы поэт написал это произведение на фарси, ибо:

*Мы во дворце не терпим тюркский дух,
И тюркские слова нам режут слух.*

*Песнь для того, кто родом знаменит,
Слагать высоким слогом надлежит!*

(Низами Гянджеви 1991: 30)

Это сильно задело поэта. Но при этом поэт все же вынужден был написать произведение на фарси, и не только и не столько из-за «пожелания» правителя, сколько из-за того, что литературным языком того времени был именно придворный персидский, и произведения, написанные на тюркском, были обречены на безвестность.

XIII-XIV веках появляются такие течения как суфизм и хуруфизм, которые тоже сталкиваются с цензурой как ортодоксального ислам, так и властей. Поэты, которые были приверженцами этих течений, отличались по своему мировоззрению от других, выступали против гнета и несправедливости, имеющихся в феодальном обществе. И правители, и представители ортодоксального ислама в этих религиозных течениях сразу же увидели опасность для себя и начали преследовать как самых опасных врагов. А так как воззрения и суфиев, и хуруфистов распространялись через поэтическую речь, в зашифрованной специальной терминологией форме, естественно, цензура или контроль над художественным словом резко усилился, поэт не мог уже отделаться за инакомыслие только лишь тюремным заключением, как в случае с Несими.

Имадеддин Несими (1369-1417) своим творчеством открыл новую страницу в истории общественной мысли. Он первым в истории азербайджанской литературы начал писать художественно-философские стихи. Поэт, создававший свои произведения на трех языках (азербайджанском, персидском и арабском), из-за преследований и запретов вынужден был часто менять свое место обитания. Он переходил из страны в страну (Турция, Ирак, Сирия и др.). И все же даже это не спасло его. Однажды в г.Алеппо он был арестован и за стихи, в которых звучало «Я есть бог» («Бог во мне»), обвинен в ереси и публично казнен – с него живьем содрали кожу. Его можно считать одним из крупных и наиболее известных жертв цензуры на Востоке.

XV- XVI века – новый период расцвета политической, экономической и культурной жизни азербайджанского народа. То, что сефевиды провозгласили азербайджанский язык государственным, оказало благотворное влияние на развитие азербайджанского литературного языка. И уже поэты стремились

большей частью писать именно на родном языке, хотя традиция создавать произведения на трех языках все еще была жива.

Мухаммед Физули (1494-1556), как и Низами, жил вдали от двора. В его творчестве преобладала философская и любовная лирика, хотя отделить их друг от друга весьма сложная задача, ведь к этому периоду суфийская терминология так широко распространилась, что сказать, где чисто любовная поэзия, а где именно суфийская, т.е. философская, религиозно-мистическая – невозможно. Ограничений, которые можно было бы отнести к цензурным в творчестве Физули, мы не наблюдаем, что объясняется тем, что поэт был вдали от двора, довольствовался своей малой долей, т.е. в моральном и материальном отношении был свободным. Потому-то он может высказывать ясно и однозначно свое мнение о власти имущих, как в «Жалобе».

Таким образом, можно констатировать, что цензура в той или иной форме в обществе всегда имела место, если под цензурой подразумевать определенные силы, которые контролируют развитие литературы и в определенные моменты вмешиваются даже в сам литературный процесс. Исследование средневековой азербайджанской литературы средних веков подтвердило наши высказанные в начале тезисы. Придворный поэт мог создавать произведения в определенных рамках дозволенного, при ослушании жестоко, порой даже жестоко наказывался; живущий вдали от двора – был более свободен в выборе тематики и подаче ее, хотя ясно, что существующие в обществе традиции и обычаи, а так же наличие спроса на определенного характера произведения все же сказывались на творчестве «свободных певцов». Они тоже испытывали давление, но уже несколько иного характера. Наиболее жесткой цензурой можно считать цензуру ортодоксальной религии, которая жестоко карала любое инакомыслие (пример Несими). Но уже к XVI веку поэты, живущие вне двора, и в выборе темы, и в выборе жанра, и в выборе языка произведения намного свободнее своих предшественников.

ЛИТЕРАТУРА

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 2009: Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Altı cildə. III cild. Bakı: Elm, 2009, 736s.

VII-XII əsrlər ... 2005: VII-XII əsrlər Azərbaycan şeiri. Üç cildə. I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 424s.

Füzuli 2005: Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə. III cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 472s.

Низами Гянджеви 1991: Низами Гянджеви. *Собрание сочинений*. Том 2, Баку, 1991.

Kərimov 2011: Kərimov P. XVII əsr anadilli Azərbaycan lirikası. Bakı: Nurlan, 2011, 354s.

Səfərli 2008: Səfərli Ə. Yusifli X. *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (qədim və orta əsrlər)*. Bakı: Ozan, 2008, 696 s.

Yaşar Yücel Qazi 1994: Yaşar Yücel Qazi. Bürhanəddin Əhməd və dövləti. Bakı: Elm, 1994, 200s.

NIZAMI TAGISOY

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

The Attitude of the Soviet Leadership to Peoples Folklore-literary Values

The article deals with the negative attitude of the Soviet leadership in relation to Azerbaijani people's history, ethnography, psychology, folklore, literary monuments, etc.

The events of 1920-1950 are analysed, political processes of Azerbaijan, in particular, the regressive attitude of M. Bagirov, Stalin, L. Mirzoyan, Kh. Grigoryan, A. Markaryan, G. Kominski, V. Pankratov against Azerbaijanis are described. The article informs how H. Javid, A. Javad, Y. Chemenzeminli, J. Mammedguluzade have undergone repressions.

Key words: totalitarian regime, people's enemy, repression, deportation, punishment, Bagirov, Stalin, intellectual folklore, epic, literature

НИЗАМИ ТАГИСОЙ

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Об отношении советских идеологов фольклорно-литературным ценностям народа

После установления советской власти в Азербайджане одним из основных мероприятий, проведенных Центральным Комитетом Компартии большевиков Азербайджана, было полное восстановление тоталитарного режима, ведение ожесточенной борьбы против национальных партий и общественных организаций, ставших важным препятствием на пути осуществления большевистских идей.

Своеобразное управление большевистского руководства оказывало огромное влияние на правовой произвол в Азербайджане. С первых же дней советской власти руководящие структуры взяли курс против народного движения и сурово наказывали «виновных» в этом процессе. Так, например, 1920 году после установления Советской власти в мае с жестокостью было подавлено Гянджинское восстание. В июне того же года расстреляны были лица, участвующие в антисоветских выступлениях в Кубинском уезде, а

между 2-4 октябрем того же года еще семь человек было расстреляно по указу Суда Верховного Революционного Совета Азербайджана, остальные приговорены к длительному сроку наказания (Как образовался ... 2001: 5).

25 февраля 1923-года по информации председателя Чрезвычайной Комиссии М. Дж. Багирова ЦК КП(б) Азербайджана в Гейчайском округе выступления крестьян подавлены 2-ой Кавказской стрелковой дивизией. Во время перестрелки 3 крестьян убито, 5 расстреляно, 50 человек арестованы.

Был объявлен крестовый поход против партий «Мусават» и «Иттихад». Так, например, 23 января 1921 года в заседании Политического бюро ЦК КП(б) Азербайджана под председательством Г.Каминского на основании доклада Б.Панкратова принимается решение о ведении открытой борьбы против партии «Иттихад», обвиняемой в подготовке антисоветского покушения. Формой борьбы с партией была слежка за деятельностью ее членов, выявления их опорных точек, заключение под стражу их руководителей, внесение раскола в ее ряды, отстранение от работы и изгнание за пределы республики и репрессировать самых лучших представителей интеллигенции, в числе которых были К.Карабеков, Гасан Гасанов, Алибек Амирбеков.

После апрельского переворота партия «Мусават», перейдя в подпольную деятельность, создает «Комитет свободы», которым руководил Мирзабала Мамедзаде. После выявления подпольной организации партии «Мусават», уличение ее руководителей, взяв их под стражу, отправили в ссылки. Несмотря на то, что в значительной степени ослаблялись опорные точки мусаватистов, они все еще упорно продолжали свою деятельность.

В 1925-1928-ые годы значительно усиливалась работа с молодежью. Среди молодежи распространялся журнал «Кавказия» партии «Мусават», издающийся в Турции под руководством Мамед Эмина Расулзаде.

В распространенных информациях того периода отмечается усиление националистических идей среди интеллигенции – особенно среди преподавателей, учителей, студентов и школьников. Они требовали, чтобы основной состав работников и студентов высших учебных заведений был из числа азербайджанцев, а доход от природных богатств (нефти) доставался народу.

В письме, отправленном 19 апреля 1926-года секретарю Закавказского Краевого Комитета партии С.Орджоникидзе М. Дж. Багировым, имелась широкая информация об усилении антисоветского духа в системе Нарком – пресса Азербайджана. Вождь азербайджанской компартии писал, что нельзя отрицать факта влияния националистических идей интеллигенции на широкую массу населения. Известно, что до установления советской власти в Азербайджане основная часть населения была на стороне мусаватистов,

а некоторая его часть склонна пантюркизму. Такое настроение особенно усиливалось и в годы советской власти.

В докладах М. Дж. Багирова отмечались имена лиц, в свое время приглашенные из Турции для работы в системе просвещения. По его мнению, они же были важными опорными точками пантюркистских идей. Среди них особо упоминались имена Фуада Кепрюлюзаде и Алибека Гусейнзаде, участвовавших в работе Первого Тюркологического съезда, организованного по инициативе Бекира Чобанзаде. Зная их идейные склонности, он рекомендовал коренным образом менять курс в системе народного просвещения, предусматривающий подпольную чистку лиц из числа учителей, распространявших националистические идеи. Во избежание общественного резонанса ее собирались провести в жизнь постепенно. Интересно, что секретарь ЦК КП(б) Азербайджана Л. Мирзоян поставил на этом документе резолюцию такого содержания: «Не чистка, а постепенное отстранение школ от вражеских элементов» (Как образовался ... 2001: 5).

В новых политических и экономических условиях велась непримиримая борьба против кулаков и помещиков в селах Азербайджана. При проведении этих мер из разных районов Азербайджана - Куба, Шемаха, Ленкорань, Гейчай, Агдам, Баку, Нуха (Шеки), Шамхор (Шемкир), из некоторых уездов Грузии, из Нахчывана и НКАО в ссылки были отправлены 177 беков, ханов и помещиков. После отправки их в ссылки в 1928 году на заседании секретариата ЦК КП(б) Азербайджана рассматривался вопрос об отправке в ссылки семей 177 беков, ханов, помещиков в течение месяца с конфискацией их имущества.

Как явствует из сказанного, в 20-ые годы проводилось повсеместное притеснение помещиков и ликвидация их как класса. Из документов, сохранившихся в азербайджанских архивах, видно, что в период коллективизации в деревнях, оказывалось сопротивление, возникали восстания крестьян, которые были подавлены.

На XVI съезде партии, состоявшемся в июне 1930 г., отмечается, что в социалистической промышленности доля дохода составляет 99,3 процента, а в сельском хозяйстве эта цифра не превышала 50-ти процентов зерна для продажи. Это еще раз показывает, что в промышленности вопрос «кто - кого» однозначно решался в пользу социализма, а в сельском хозяйстве он оставался все еще неразрешенным. Вот почему для полного восстановления социалистического уклада в деревнях Компартия приступила к острой борьбе, и к середине 30-ых годов все решалось в пользу советской тоталитарной системы. Изученные материалы однозначно подтверждают, что Азербайджан выполнил план не только в области промышленности, но и

шел в первом ряду по выполнению планов репрессий (Ахмедов 2010: 106).

Начатая еще в 20-ых годах репресссионная политика за построение тоталитарного режима, в 1937 - 1938-ые годы доходит до своей кульминации. В проведении этой политики особо усердствуют такие представители идеологического курса, как М. Багиров, Х. Григорян, А. Маркарян, Я. Сумбагов-Топуридзе и др.

В азербайджанских архивах хранятся сотни вымышленных уголовных дел в отношении светлых личностей народа. Среди них и уголовное дело относительно известного писателя Ю.В.Чеменземинли и профессора Аделя ханум Шахтахты и т.д. Интересно, что к проведению следствия не были привлечены работники республиканской прокуратуры.

По решению народного комиссариата внутренних дел о взятии таких лиц под стражу была поставлена резолюция «Согласен». Подсудимым были предъявлены статьи 72-73 уголовного кодекса, означающие участие их в контрреволюционном перевороте и измене Родине. А что касалось заключения под арест Г. Джавида, то в связи с этим его супруга Мишкиназ ханум неоднократно обращалась в Москву, посылая письма в адрес самого вождя партии Сталина. В одном из таких писем мы читаем: «Каким образом человек, заслуживший глубокое уважение народа, может быть арестован под видом «враг народа» и больным провести в ссылке последние дни своей жизни? Гусейн Джавид никогда не был врагом народа и никогда им не будет. Потому что на протяжении своей сорокалетней литературной деятельности он писал, чувствуя народ, и получая от него воодушевление». А в другом письме, адресованном Сталину, Мишкиназ ханум писала: «Он не был врагом народа и не мог им быть. Человек, который не любил своего народа, народ его не может любить и он не может быть художником, лелеявшим душу народа» (Как образовался ... 2001: 5).

После 30-ых годов советский тоталитарный режим вступает в новую фазу. В 1941-1945-ом годах, в годы войны, несмотря на то, что политика репрессий несколько ослабла, ее контуры в новых цветах и колорах проявлялись в отношении карачайцев, малкарцев, ногайцев, чеченов, ингушей, адыгов, крымских татар, месхетинских тюрков и др., светлые умы которых либо были уничтожены, либо ссылались в безводные степи Средней Азии и Сибири. Именно к этому периоду относится и вторая волна депортации азербайджанцев (1948-1953-ие гг.), насильно изгнанных со своих родных земель – Западного Азербайджана (нынешней Армении).

Подвижность общественно-поэтической жизни обусловила оживление в литературной сфере. В 30-ые годы все чаще говорилось о помощи партии литературным организациям, о проведении литературных обсуждений

относительно задач литературы и т.д. В то же время еще не совсем ликвидировалось нигилистическое отношение к литературному наследию, классике, традиции и этническо-национальным особенностям, к менталитету. Обсуждаемые в литературной жизни проблемы и темы, в подавляющих случаях спускались сверху, что впоследствии привело к недоразумениям среди литераторов и литературоведов. Отношение к культурному наследию, компания против формализма и натурализма, пролеткульт, литературная эмиграция, борьба за литературные ценности, как правило, управлялись из центра. В этот период в оценке литературоведения и литературной критики открыто чувствовались «замашки прокурора».

В эти годы в литературной жизни особенно обострилась борьба между писателями – аксакалами и молодыми, начинающими литературными силами, выступавшими с лозунгом «Либо союзник, либо враг», делившихся на «левые» и «правые» (Ахмедов 2010: 107). Не стоявшие на пролетарской платформе писатели часто критиковались на страницах печати: им навешивались ярлыки разной масти. Под такой «печатью» жили и творили Дж. Мамедкулизаде, С.С. Ахундов, А. Илдырым, А. Ахвердиев, А. Назми, Г.Джавид, С. Гусейн, Т.Ш. Симург, А. Шаик, Ю.В. Чеменземинли, Дж. Джабарлы и др. А что касается С. Рустама, М. Рафили, С.Вургуна, М. Рагима, М. Мушфика, Р. Рза, С. Рахмана, М. Джалала, С. Рагимова, Абульгасана, М.Гусейна, Г. Назарли, А. Мамедханлы, Н. Рафибейли, А. Фарука, М. Дильбази, то своими произведениями они все еще должны были утвердить какие темы и проблемы интересовали их творческое воображение.

Главной особенностью литературной жизни, наблюдаемой в этот период, было обострение борьбы между враждующими сторонами. Именно в результате этих разногласий талантливый поэт А. Илдырым, запоздавший с переходом на пролетарскую платформу, или Ахмед Джавад и Гусейн Джавид, стоявшие на демократической платформе, были наказаны. А. Илдырым уезжает в Туркменистан, оттуда в Иран, а затем в Турцию, М. Шейхзаде находит пристанище в Узбекистане. События, разворачивающиеся вокруг Дж. Мамедкулизаде, А. Джавада, Г.Джавида и др. – яркое свидетельство того, что «Красный террор, взявший свою основу еще с революционного периода, как и вся политическая система, продолжался в течение длительного периода. Переход к такому режиму фактически не прекращался и начались аресты ни в чём неповинных людей, которые объявлялись «врагами народа».

В период 1920-1950-ых годов такое отношение в республике было нормой. Права Фариды Джаханнури (Гашимова), писавшая: «В те годы

презумпция невинности, неприкосновенность личности, демократические принципы не контролировались, и даже говорить об этом считалось преступлением... И все это уже никого не удивляло... Всюду были «враги народа»: вчерашний сосед-ученый, артист, поэт и писатель... Сеид Гусейн, Гусейн Джавид, Ахмед Джавад, Чингиз Илдырым, Джамшид Нахчиванский, Гамбай Мамедов, Хадиджа Гаибова и др. Все они, так или иначе, попали в пасть «машины смерти», которая кружила по многострадальной стране (Джаханнури 2010: 10).

В фундаментальном монографическом труде доктора филологических наук профессора Э.Алибекзаде «Введение в Азербайджановедение» представлен материал, тайно направленный в органы партии, ярко демонстрирующий идеологические основы советской тоталитарной системы. Наряду с другими пунктами, в нем четко указывается на необходимость: объединения всех партий и организаций под единое начало, держать под контролем людей, которые среди народа пользуются большим авторитетом, завербовать их, привлечь к сотрудничеству, во всех сферах расширять административный аппарат, отстранять от работы отличающихся национальным духом и уважающих национальные ценности преподавателей и учителей (особенно в начальных и средних школах), арестовать политических противников и не дать возможности их реабилитации, назначить на руководящие должности лиц, в недостаточной степени знающих свои обязанности, при смене таких специалистов вместо них назначить малообразованных неспособных людей, принять в высшие учебные заведения людей из нижестоящих слоев населения не с целью получения глубоких знаний по своей специальности, а только ради получения диплома (Алибекзаде 2010: 8-11).

В период советской власти мы всюду встречаемся с таким унижительным отношением к народу и его этнокультурным ценностям. Это продолжалось не только по отношению отдельных представителей, но и к народу в целом, его истории, этнографии, фольклору, литературным и эпическим памятникам. Для того, чтобы убедиться в том, каково было отношение советского политического режима к фольклору и фольклористике достаточно обратиться к речи Первого секретаря ЦК КП Азербайджана Мирджафара Багирова, произнесенной на XVIII съезде. Говоря о деятельности Азербайджанской Академии Наук, он подверг острой критике темы исследовательских работ и с иронией подчеркнул: «В рабочих «планах» научных исследований имеются такие «важные» и «научные» темы, как «Абшеронские свадебные обычаи» («Коммунист», 1951). После данной

части выступления Первого секретаря газета «Коммунист» отмечала, что в зале был смех. Это яркое отражение отношения тогдашнего руководства страны и республики к этническо-национальным обычаям, традициям и ценностям народа. В то же время М. Дж. Багиров не довольствовался сказанным, он употреблял еще более резкие оскорбительные выражений относительно содержания главной нашей книги, имеющей более 1300-летней историю – эпоса «Китаби – Деде Коркуд». Опираясь на марксистско-ленинские идеи, М. Дж. Багиров начал «анализировать» особенности этого памятника: «Некоторые литературоведы и писатели, теряя свою политическую бдительность и чувства ответственности, на протяжении длительного периода пропагандировали вредную национальным интересам книгу под названием азербайджанский эпос. «Деде Коркуд» не является национальным эпосом. Эта книга полна восхвалений верховных властных слоев огузских племен, пришедших в Азербайджан с целью грабежа и кровопролития. Она наполнена националистическим ядом («Коммунист», 1951).

В продолжении речи М.Багирова ярко видно истинное лицо советских властных структур со всем его уродством. В направленной против азербайджанцев отвратительной речи Первого секретаря ярко проступают намечаемые чудовищные мероприятия против интеллигенции, что адекватно отражает общую картину страха. «Товарищи, ставя точку относительно идеологических искажений и буржуазного национализма, мы должны уличить тех, которые не на соответствующем уровне распространяют марксистско-ленинскую идеологию, и расправиться с ним («Коммунист», 1951).

Проводимая идеологами советской власти шовинистическая политика, была настолько невыносимой, что передовая часть интеллигенции эмигрировала в другие страны, продолжая свою борьбу всеми средствами на чужбине.

Правы грузинские авторы Н.М. Амирэджиби и Х.А. Хаташвили, писавшие, что в интересующий нас период и «в Грузии утвердился большевистский авторитаризм, по словам Роберта Конквеста, «большой террор». Исследователи ассоциируют коммунистическую действительность с новой сектой, новой религией, у которой были свои боги – Ленин, Сталин, Маркс... В 30-ых годах, после официального утверждения в литературе и искусстве соцреализма, одним из ипостасей стал Сталин, которого воспевали все служители поэзии, обожествляли, мифологизировали его. <...> Грузинская поэзия делала это наиболее красочно, мастерски, т.к. была родной для вождя»

(Амирэджиби, Хатиашвили 2013: 33). Хочется добавить, что по этой части преуспевала и азербайджанская общественно-культурно-литературная среда. Коль речь зашла об отношении грузинской литературы к советской власти, отметим, что в ней, наряду со сталинским мифом был и антими́ф, что ярко нашло свое отражение в эссе Григола Робакидзе «Сталин как дух Аримана», помещенном в сборнике «Демон и миф» (1935). «Писателя интересовали исторические корни сталинизма и личность «отца народов». Гр. Робакидзе создал собственный, противоположный официальному, миф о Сталине – он искал в политических лидерах той эпохи проявления сверхчеловеческой природы». Здесь уместно добавить, что Григол Робакидзе «органически был связан с тремя культурами – грузинской, русской и немецкой» (Модебадзе 2013: 50), и он осмысливал происходящие процессы в контексте грузинской мифологии, эпического мышления и традиций родной литературы.

Почему обо всем этом следует говорить, потому что этническо-культурная память все увереннее становится одним из ключевых элементов, определяющих состояние современного независимого Азербайджана. Понимание механизмов воздействия и актуализация культурной памяти на этнос, народ, нацию позволяет глубже понимать социальную реальность эпохи 20-ых – 50-ых годов Азербайджана.

Этническая национальная мобилизация азербайджанцев на рубеже XX - XXI веков труднообъяснима без учета тесной, неразрывной взаимосвязи опыта репрессии и депортации с развитием национального самосознания и с самой идеей национального. Репрессия и депортация выступают не как единовременные события, завершившиеся с реабилитацией и возвращением на родину в 50-е годы, а как процесс, который продолжает оказывать существенное воздействие на отношение репрессированного и депортированного народа, его фольклору, литературе и другим культурно-нравственным ценностям.

Изучая документы и материалы, мы убедились в том, что гуманистические лозунги демократии идеологов советского государства, будучи мощным оружием среди народа, приобрели все более очевидный спекулятивный характер. Именно их эксплуатация позволила руководителям оправдывать свои корпоративные интересы. К сожалению, эксплуатация лозунга защиты прав народов, их культурно-литературных, моральных, национально-нравственных ценностей, в чисто политических интересах со стороны Советского, а в нашу эпоху Российского государства, их идеологов и по сей день интенсивно продолжается. Тому – много примеров.

ЛИТЕРАТУРА:

Алибекзаде 2010: Алибекзаде Э. *Введение в Азербайджановедение*. Баку: «Озан», 2010, 856 с. (на азерб.яз.).

Амирэджиби... 2013: Амирэджиби Н.М., Хатиашвили Х.А. *Сталинский миф в грузинской литературе*. Сравнительная литература: историография в литературе и культурах: миф между литературой и историей. Баку: Бакинский славянский университет, 20-21 декабря 2013 г., с.33.

Ахмедов 2010: Ахмедов Б. Литература в период политико-общественных репрессий // Ахмедов Б. *История азербайджанской литературы. В 3-х т. Т.2*, Баку: Печатный дом «Апостроф», 2010, 436 с. (на азерб.яз.).

Джаханнури 2010: Джаханнури (Гашимова) Ф. *Жертвы сталинских репрессий в Азербайджане*. Баку: «Мутарджим», 2010, 417 с.

Как образовался ... 2001: *Как образовался советский тоталитарный режим в Азербайджане*. Газ. «Азербайджан», 2001, 22 июля (на азерб.яз.).

«Коммунист», 1951: Газ. «Коммунист», 1951, 26 мая, (на азерб.яз.).

Модебадзе 2013: Модебадзе И.И. *Сталинизм: история и антимиф Григола Робакидзе*. Сравнительная литература: историография в литературе и культурах: миф между литературой и историей. Баку: Бакинский славянский университет, 20-21 декабря 2013 г., с.50.