

Йордан Люцканов
(Болгария)

„К чонгури“ Николоза Бараташвили: ритм подлинника и трех переводов

Введение

Настоящая статья исследует разные уровни – семантический, синтаксический, стихотворный (строфический и стиховой) – ритма в „ჩონგურს“, в т.ч. его прецеденты и некоторые опыты его воспроизведения переводчиками. „Ритм является во времени тем, что является пропорция в пространстве“ (Ghyka 1977: XI).

Толчком к статье послужил пословный перевод стихотворения, сделанный по моей просьбе Ириной Модебадзе в 2012 году.¹

(„Твои причитания, тоскливые/грустные/печальные звуки, / Порой/иногда вздохи/стенания, порой/иногда рыдания, / Прошедших времен воспоминаний дух заставляют/наводят/приносят думать! // Хой (гей/ой/о), чонгур-о (зват. п), хотя бы когда-то / Голос веселый от тебя (мне) услышать, / Чтоб повернулось/оборотилось мне грустному сердца (сердечная) напасть/боль/болезнь! // Но где найти/увидеть твою улыбку, / радостью вызванную? / Я от тебя слышу/понимаю умершего сердца только лишь жалобу!“).

Он контрастировал с известными мне переводами (анализируются здесь ниже); впоследствии я ознакомился с опубликованным (без указания переводчика) подстрочником (Бараташвили 1968а: 22), но он мало удовлетворил. Я пользуюсь также текстом на грузинском языке, помещенным в издании 2005 года (ბარათაშვილი 2005: 28), и автографом, из издания 1968 года (ბარათაშვილი 1968: 36).

„ჩონგურს“ – в известных мне русских переводах „К чонгури“ – написано в 1837 году и впервые опубликовано в 1860-ом (в № 2 журнала „Цискари“) (ლოლაშვილი 2005: 6), имея до этого распространение в формате рукописных сборников, как и большинство произведений поэта; текст стихотворения известен в одной единственной редакции (см. ბარათაშვილი 2005: 180).

Чонгури – музыкальный инструмент с четырьмя струнами, на котором звукоизвлечение осуществляется пальцами (Bregvadze et al. 2013a), во времена Бараташвили относительно старинный (его происхождение относится к XVI веку [там же]).

Судя по заглавию, стихотворение вписывается в традицию поэтических обращений к своей „лире“. Один из ранних образцов и, возможно, самый известный

¹ Данный подстрочник приводится не с целью обратить внимание на стиховую структуру текста, поэтому цитируется в строчку. Замечание относится и к другому подстрочнику, цитируемому ниже.

– написанная сапфической строфой 32-ая ода из 1-ой книги од Горация: „О лира, милая подруга!“ и т.д., в пер. Вас. Капниста 1810 г. (Сознательная ссылка на перевод эпохи Бараташвили. Согласно данным сайта HORATIUS.RU (Квинт Гораций Флакк: Переводы и материалы), в 1810-ые гг. были созданы четыре перевода этой оды на русский, три из них опубликованы в свое время. См.: <http://www.horatius.ru/index.xps?3.132>. В двух – Капниста и В. Раевского – нет членения на строфы; у И. Срезневского – деление на шестистишия; у С. Тучкова – на катрены. Заметим, что в подлиннике у Горация слово „лира“ (в самом деле „барбитос“, близкий родственник лиры, в зват. форме *barbite*) появляется довольно поздно – в заключительной 4-ой строке 1-ой строфы. Из русских переводов 1810-х гг. так у Раевского и Тучкова, тогда как Капнист и Срезневский спешат сразу заявить главный предмет и адресат. У Бараташвили имя инструмента появляется еще позднее – в начале второй строфы).

Альтернативный тематический архетип произведения можно наверняка найти в Псалтыри, но с важной оговоркой, что музыкальный инструмент царя Давида никогда не становится адресатом обращения.

На первый взгляд, по своей теме „К чонгури“ стоит одиноко среди остальных стихотворений Бараташвили: если не считать тему неразделенной любви или отсутствующей возлюбленной; прагматику обращения-посвящения; и тему прошлого, понятого в историко-политическом смысле. По линии первой темы оно перекликается, напр., со стихотворением „Серьга“; по линии второй – „Князя Ч[ав-чава] дзе дочери, Екатерине“ („Княжне Екатерине Чавчавадзе“); по линии третьей – с поэмой „Судьба Грузии“ (на последнюю мысль наводят: краткий комментарий в (ზარბათშვილი 2005: 180) и обзорение тематического репертуара грузинского романтизма в (Šatirašvili 2006: 28-30). Мне кажется, ближе всего – „[Екатери]на, под аккомпанемент фортепьяно поющая“.

В 1790-х – 1800-х годах создано по меньшей мере несколько русских стихотворений „К лире“: Гаврилы Державина, Василия Пушкина, Ивана Дмитриева; сюда надо включить и „Стихи, сочиненные в день моего рождения“ и „Мир“ („Проснись, пифийского поэта древняя лира...“) Василия Жуковского. От них стихотворение Бараташвили отличается подчеркнутой краткостью.

В 1759 г. Саят-Нова, в конце своей карьеры музыкального инструменталиста (сазандара) при кахетинском дворе в Телави (Dowsett 1997: 76, 207), исполнявший и сочинявший на трех языках, создал на армянском языке стихотворение „Каманча“ (заглавие от составителя: ლაზარაშვილი 2005: 58-9; ср. Dowset 207-9) (в переводе Валерия Брюсова: „Из всех людьми хваленых лир полней звучишь ты, каманча!...“ [Саят-Нова 1945: 1]), в котором лирический „я“ обращается к инструменту на „ты“. Другое стихотворение, на грузинском, „ხარ ცუტრფვა სავრავო, სანებობო...“ (1759?; „Ты – источник песен, ты подобна сазам...“, пер. Константина Липскерова; Саят-Нова 1945: 59), прочитывается как восхвала не названного музыкального инструмента (можно догадываться, что это чонгури; см. анализ в: Dowsett 1997: 292-3), которую можно понимать и как косвенную восхвалу женщины.

Хронотоп, актантная структура, синтаксис

Событийное содержание стихотворения следующее: (1) плачи чонгури наводят на воспоминания о прошедших временах; (2) лирическому „я“ хочется услышать от чонгури радостный голос, который снял бы с его сердца болезнь грусти; (3) лирический „я“ сам разубеждает себя в таковой возможности, средствами риторического вопроса и ответа.

(Мой опыт подстрочника: „Твои плачи нараспев, печали звуки, / порою стелания, порой захлебывания, / ушедших времен воспоминаниями душу (дух) заставляют думать! // Хой, чонгуро, хоть бы когда-то, / голос веселый (радостный) от тебя мне услышать, / чтоб отложил от меня[,] грустного[,] сердца болезнь! // Но где мне увидеть твою улыбку, / радостью отмеченную? / Я от тебя слышу убитого сердца лишь жалобу!“).

Каждому из этих трех содержательных моментов соответствует трехстишная строфа. Нетрудно заметить, что эти моменты относятся, соответственно, к прошлому, настоящему и будущему (как раз в этой последовательности). Отнесенность второй строфы к настоящему становится очевидной на фоне семантики в других строфах.

Чонгури все время присутствует во втором грамматическом лице, причем во второй строфе к нему обращаются (средством вокатива, грамматикой русского языка утерянного). Тем самым семантика второй строфы закрепляется не только и не столько к неопределенному „настоящему“ фикционального мира стихотворения, но и к конкретному настоящему „момента речи“.

Текст состоит из четырех простых (односказуемых) предложений; первому отдана первая строфа, второму – вторая; в третьей строфе – два предложения: вопрос и ответ. По ходу стихотворения интонационная насыщенность возрастает – и кульминирует в третьей строфе, т.е. там, где речь – о будущем.

В третьей строфе происходит и вторичная интериоризация, или интериоризация „на квадрате“, установки лирического „я“ на диалогическую речь. В первой строфе – монолог „с оглядкой на“ Другого (второе лицо, Ты), рассказ о Другом в его же присутствии; во второй – актуальное осуществление потенции диалога (фронтальное обращение); в третьей – уход диалогической речи во внутренний диалог.

Внимательное прочтение текста заставляет усомниться в „однореферентности“ „ты“. В первой и второй строфах – это чонгури, инструмент. В третьей – это кто-то другой, например любимая женщина. Нет улыбки любимой, и как раз поэтому лирический „я“ не может услышать обрадованного голоса чонгури. Голос инструмента – звуковое зеркало души лирического „я“.

По утверждению нашего неакадемического источника (Bregvadze et al. 2013a), „чонгури в основном представляет инструмент для аккомпанемента“. „В его сопровождении можно исполнять одно, двух и трехголосые песни“; „два или несколько чонгури не применяется“. Исполнителями в старину являлись чаще всего

женщины. Академический источник (Dowsett 1997: 292) последнему утверждению не противоречит

Представим себе следующую ситуацию: нет любимой женщины, играющей на чонгури в аккомпанемент на голос или стихи, и лирический „я“ не в состоянии слагать стихи, свободные от болезненной грусти.

Строфика стихотворения и возможные прецеденты

„К чонгури“ состоит из трех трехстиший. В доступной мне истории грузинского стихосложения Тамар Барбакадзе (ბარბაქაძე 2014) сведений о нем не нашлось. Равно как и в двухтомнике „Европейские и восточные твердые стихотворные формы в грузинской поэзии“ (ბარბაქაძე, რატონი 2018). (В анно-тированной библиографии работ по грузинскому стиховедению, ч. 1 (ბარბაქაძე 1993: 97-8), нашлась одна обещающая работа, С. Горгадзе, в № 2 ж. „Прометей“ за 1918 г., но она осталась мне недоступной. Последующая редакция статьи или ее фрагмент, датированный 1922 годом – „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა (საზომი. რითმა)“ („Форма стиха Николоза Бараташвили (Размер. Рифма)“), в издании из серии „Грузинские писатели в школах“ (кн. 2: Бараташвили; см. დათაშვილი ბ.გ.: 278-9), – не информативен.

Трехстишиями у Бараташвили написаны еще „Княжне Екатерине Чавчавадзе“ и „Серьга“ („თვადის ჭ.ძის ასულს ეკ...ნას“, „საყურე“; ბარათაშვილი 2005: 31, 32) – с оговоркой, что это шестистишия (ბარბაქაძე 2018a: 283-4), но с графическим выделением их членимости на трехстишия, – а также крошечное „Н[адпись н]а азарпеше князя Баратова“ („კნიაზ ბარათოვის აზარფეშაზედ“; ბარათაშვილი 2005: 49). Специфически близкую к строфике и стиховой ритмике „К чонгури“ строфику и стиховую ритмику имеет „Люблю глаза, туманом обволоченные...“ („მიყვარს თვალები მიბნედილები...“; ბარათაშვილი 2005: 42).

Судя, по аналогии, из истории русского стихосложения (Гаспаров 1984), наиболее вероятное объяснение появления трехстиший в стихах поэта-романтика – это рецепция, прямая или опосредованная, итальянской терцины, применявшейся Данте в „Божественной комедии“, изобретение которой сам Данте приписывал Бруно Латини. К моему сожалению, с грузинской рецепцией (в т.ч. переводной) итальянской терцины и „Божественной комедии“ (в частности) я не знаком. Статья Барбакадзе в указанном двухтомнике с рецепцией, в некоторой степени, знакомит (ბარბაქაძე 2018b: 262-3, 266-8), но для понимания стихотворной формы „К чонгури“, на мой взгляд, ничего не дает.

Основной иностранный „контрагент“ грузинской литературы в первой половине XIX века это, кажется, русская литература. Могла ли она быть „поставщиком“ трехстиший Николозу Бараташвили? „Темы и топосы романтической поэзии грузинские поэты усваивают через посредство русской поэзии, в особенности, на-

пример, Пушкина и Жуковского“ (Šatirašvili 2006: 28). С другой стороны, грузинская романтическая элегия возникает при скрещивании грузинской стиховой формы (14-сложника, введенного в широкий обиход Бесарионом Габашвили, поэтом второй половины XVIII века) с тематикой, перенятой у Жуковского и Пушкина (там же: 30). Т.е. можно предположить такой же алгоритм и для элегии – или оды в минорной интонации, или подобия псалма (принципиально минорно-мажорного) – „К чонгури“. Такое предположение можно поддержать или, наоборот, лишить оснований ссылкой на способ применения терцины в русской поэзии эпохи романтизма, в наличных образцах: „Судьба“ Петра Плетнева (1823) (первые оригинальное русское произведение терцинами), два произведения Пушкина (1830 и 1832 гг.), эпическая поэма „Давид“ (1829) и „другие произведения“ Вильгельма Кюхельбекера (перечисление по: Гаспаров 1984: 126-127). „Судьба“, „Давид“ и две работы Пушкина „К чонгури“ не подходят: и тематически, и по объему. Поиск среди „других произведений“ Кюхельбекера, возможно, даст возможность уменьшить неопределенность.

В современной Бараташвили польской поэзии терцинами написан „Рим“ (1836?) Юлиуша Словацкого. Контакта здесь вряд ли могло быть (с 1831 г. Словацкий – эмигрант в Европе), но зато были контакты с поляками в Тифлисе после того же, Ноябрьского, восстания 1830 г. „По свидетельству Вахтанга Орбелиани, «Николоз Бараташвили [был] воспитан Соломоном Додашвили, а от польских преподавателей он получил патриотическую ориентацию»“ (Evgenidze 2006: 37; ссылка на работу Акакия Гацерелия 1978 г.). Но каков был круг их литературной компетентности?..

По критерию рифмовки (см. ზარბაქაძე 2018b: 262; ср. ზარბაქაძე, რატობო 2018, II: 507) лишь третье трехстишие „К чонгури“ – терцет (типа ааа); и, значит, терциной в строгом смысле слова (стихотворением, написанным терцетами типа ааа) „К чонгури“ не является. В статье о терцине Барбакадзе приводит мнение А. Гацерелия, что в грузинской поэзии трехстишие имеет фольклорное происхождение, затем приводит рассуждения Дж. Бардавелидзе на ту же тему, в т.ч. догадку, что известные науке трехстишия в грузинском фольклоре суть лишь фрагменты, осколки (ზარბაქაძე 2018b: 264-5). Но все приведенные примеры – с 7, 8 и 9-сложными строками, тогда как у Бараташвили строки – 10- и 15-сложные. Далее (266) цитируются образцы из Галактиона Табидзе, 5-сложники... На с. 266-7 процитировано его стихотворение, написанное 10-сложными терцинами. Наконец, приводится мнение Р. Беридзе, с которым Барбакадзе соглашается, что первым образцом грузинской терцины является стихотворение Александре Абашели 1916-го года... (267) (написано 14-сложниками).

В „Антологии грузинской поэзии (1765–1825)“ под ред. Ираклия Кенчошвили (კენჭოშვილი 2014) удалось найти несколько образцов грузинских трехстиший, предшествующих творчеству Бараташвили и, возможно, гипотетическому усвоению итальянской терцины через русское посредство (Первые переводы на русский тер-

цин, из „Ада“ Данте, принадлежат 1822 и 1827 годам [Гаспаров 1984: 156]). Среди указанных грузинских образцов, наибольшее внимание заслуживает стихотворение Гиоргия Туманишвили (1774–1837) под заглавием (я не консультировал свой перевод с носителем грузинского языка): „*Мастам (Опьянение) на шурианье [платья]*, для произнесения *в пляску [во время пляски] мухалиф*“ („*მსტამ ოღალზედ შარაშური, შუმთარ მუხალიფში სათქმელი*“, კენჭომვილი 2014: 267-268; к сожалению, датировка не дана). (Словарь к антологии (კენჭომვილი 2014: 395-6) не содержит слово „мастам“. Буквальное значение: „пьян есмь“, а также „пьяность моя“ (новоперс.). Ср. Dowsett 1997: 174; Tajik-Russian: маст; Steingass 1963: 1200 (mudām – masti mudām), 1227 (mast); Lambton 2003: 11-2, 16, 27; Baizoyev, Hayward 2004: 14. Мухалиф – первая часть азербайджанского синкретического музыкально-поэтического-танцевального жанра „мугам“ [Babayeva 2015: 58])¹. Между „Мастам“-ом Гиоргия Туманишвили и „К чонгури“ несколько важных сходств: 1) трехстишия (верно, в „Мастам“-е их семь, а не три, и обрамляются они двумя пятистишиями); 2) десятисложная строка (в связи с „К чонгури“ скажу ниже); 3) варьирование длины строки (третья строка трехстишия – длиннее; правда, в „Мастам“-е варьируется графическая длина и время на произнесение, а не число слогов); 4) тема времени и печальности настоящего; 5) намек на особое состояние сознания (опьяненность; о „К чонгури“ см. ниже).

Оглядываясь на круг грузинских поэтов, современников Бараташвили, укажем на Григола Орбелиани: „Екатерине Ча[вчава]дзе“ и „Подражание Саят-Нове“ (подробнее см. ниже). Трехстишиями написаны еще стихотворения Орбелиани: „В альбом(е) Гр. Оп.“ („*აღბომში ღრ. ოპ...*“, 1840; [ორბელიანი 1879: 40-2]); „Подражание Пушкину“ („*მიზამვა ჰუმეობისა*“, 1847; [там же: 45-6]), „Горные вершины / Лермонтов“ (подлинник – с русским заглавием, 1864; [там же: 51-2]), участки поэмы „Заздравница“ („*სადღეგრძელო*“, 1827-1870; [там же: 63-4, 70-1]) стихотворение „Лик царицы Тамар на фреске в Бетании“ („*თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში*“, 1877 [там же: 73-6])², „Ответ детям“ („*პასუხი შვილებთა*“ [там же: 82-9]).

Из четырех трехстиший (при другом прочтении – из двух четырех – и двух трехстиший) составлено одно из грузиноязычных произведений Саят-Новы – сатира (Dowsett 1997: 144) „На католикоса“ Антона („*კათალიკოსზედ*“ [საიათნოვა 2005: 39-40]; заглавие от составителя; ок. 1755 г. [Dowsett 1997: 145]). У Доусетта строф только две, первая и вторая. Главное – в другом: четвертые стихи суть в самом деле ремарки, описания жестов лирического „я“/Саят-Новы, сопровождающие (должны сопровождать) исполнение стихов (Dowsett 1997: 144, прим. 34). Рифмовка – ААВ(d)-ССВ(e)-FFB-GGB (как в первых и вторых стихах строф „К чонгури“).

Возвращаясь к мысли о возможном русском – и ближайшем во времени – прецеденте, разумнее всего кажется просмотреть лирику Лермонтова. „Русская литература была равновеликим кумиром для всех грузинских поэтов-романтиков. Но

¹ Ср.: mukhālīf – наименование одной из музыкальных модуляций (Steingass 1963: 1193).

² Трехстишия сгруппированы попарно. По мнению Тamar Барбакадзе, стихотворение написано шестистишиями (ზარბაქაძე 2018a: 283).

в то же время каждый из них испытывал особое тяготение к каким-либо ее отдельным представителям. Для Ал. Чавчавадзе это был Пушкин, для Гр. Орбелиани – предшественник Пушкина Жуковский, для Н. Бараташвили – продолжатель дела Пушкина Лермонтов“ (Богомолов 1984а: 208). „В творчестве поэтов видное место занимают мотивы неудовлетворенности современностью, той грусти и скорби, которая явилась следствием неприятия действительности. Жившие в мрачные годы разгула николаевской реакции Бараташвили и Лермонтов глубоко переживали упадок в общественной жизни, бездеятельность современников“ (там же: 209). К гражданской неудовлетворенности можно добавить и интимно-личную, а также, возможно, и метафизическую. „Н. Бараташвили [...] внимательно следил за русскими газетами и журналами, стараясь быть в курсе всех событий литературной жизни России“ (207). Насколько мне известно, к 1837 году Лермонтовым было написано четыре стихотворения, имеющих сходную с „К чонгури“ строфическую форму: „Романс („Невинный нежной душой“)“ (1829; [Лермонтов 1989, 1: 77-8]; прижизненной публикации не было, см. [там же: 638]), „Щербатовой“ из цикла „Новогодние эпиграммы и мадригалы“ ([там же: 238]; написано под новый 1832 год и при жизни Лермонтова не публиковалось [там же: 660, 661]), „Желанье“ (1832; [там же: 260-1]; печаталось в 1841 и 1845 гг., перерабатывалось в 1837 г. [там же: 663]) и „Опять, народные витии...“ (1835 или 1836; [там же: 276-7]; при жизни не публиковалось [там же: 667]). О сходстве строфики „Невинный нежною душой“ (рифмовка: АВАВ-DEDВ-FEFB) со строфической „К чонгури“ можно сказать то, что сказано ниже по поводу сапфической строфы и оды Горация I, 32, а также по поводу „Подражания Саят-Нове“ Григола Орбелиани. Остальные произведения состоят из девятистиший, одного, трех и не меньше четырех соответственно. Из них тематически совместимо с „К чонгури“ – „Желанье“. Рифмовка (типа АВА-BCD-CCD), синтаксис, семантика не дают оснований рассмотреть эти девятистишия как состоящие из трехстиший. „Лермонтов побывал на кавказской сторожевой линии, видимо, в конце июля — сентября [1837], т. е. перед приездом царя в Анапу. Тут-то он, возможно, и совершил поездку по побережью, а затем отправился в Кахетию. Так как в виду наступающей зимы вторую экспедицию отложили, то Лермонтов и получил возможность, после возвращения в Тифлис, вояжировать по Кавказу. Он побывал в Кубе, в Шемахе, поднимался на Крестовую гору. Вероятно, именно в этой части странствований и мог принять участие вместе с Лермонтовым поэт Одоевский“ (Морозова 1941: б.с.). Восстановка биографического контекста в задачи настоящей статьи не входит. Я лишь попытался очертить грани обоснованности мысли о том, что Николосу Бараташвили могли быть знакомы определенные произведения Лермонтова до написания „К чонгури“.

С натяжкой можно сравнить девятистишность „К чонгури“ со „спенсеровской строфой“ (схема рифмовки: АВАВВСВСС [Гаспаров 1997а: 391]) и даже предположить знакомство Бараташвили с этой формой через посредство ссыльных польских поэтов в Грузии (строфа, видимо, не присутствовала в русской поэзии, по крайней

мере до начала XX в.), тем более что один из них, Тадеуш Лада-Заблоцки, был лично знаком с Бараташвили (Filina, Ossowska 2015: 49); но рифмовка у Бараташвили не та (а – ААВССДЕЕЕ).

Среди французских и английских переводов стихотворений Анакреонта, выполненных в XIX – начале XX вв., есть несколько девятистиший, см. Davidson 1915: 82, 91 („Ласточке“, „Вино и забота“) и Machard 1884: 30, 33, 42 („Жажда“, „Растворение“, „Любовь, окованная музами“); те в первом источнике графически прочитываются как потенциальные терцины. Русские переводы анакреонтических / Анакреонтовых стихов XVIII – первой пол. XIX вв., в т.ч. тематически „обещающего“ „Мои гусли“ (пер. Антиоха Кантемира), трех– и девятистиший не являют.

С известной натяжкой можно найти также сходство между строфой в „К чонгури“ и т.наз. сапфической строфой (11/11/11/5 [Гаспаров 2000: 53] или 11/11/11+5 слогов) – особенно, если считать последнюю трех-, а не четырехстишной; и если учесть возможность десяти-, а не только двенадцатисложного сапфического стиха. О первом условии. Можно считать сапфическую строфу трехстишной, *трехле-риодной*, *трехколонной*. Колон – 5-8-сложная ритмическая группа, – является основополагающим понятием при описании архаического греческого стиха, начиная с Антуана Мейе. Период – „префигированный“, „суффиксированный“, расширенный, частично перевернутый колон (см. West 1982: 30-32). Так понятый „период“ приблизительно соответствует „строке“ в словоупотреблении М. Гаспарова (см. ниже). „В античности третьи периоды обеих форм [сапфической и алкеевой строф] разделялись между двумя строками при письме, после одинадцатой и девятой позиции соответственно (где цезура высокочастотна). Отсюда Гораций считает их четырехстишными строфами, и обычно они все еще так даются в наших изданиях. [...]“ (West 1982: 33). О втором условии. Стихование конца XIX века возможность десятисложного сапфического стиха не забывает: „Преобладающим размером в стих.[ах] С.[апфо] был логаядический, т. е. дактило-трохаический, с его разновидностями, из которых наиболее часто встречаются: логаядическая пентаподия [...] называемая Сапфическим стихом по преимуществу (Sapphicon Hendekasyllabon)“ (из статьи Н. О. „Сапфо“ в Энциклопедич. Словаре Брокгауза и Эфрона, т. 28А (56), 1900 г.). Т.е. оба условия выполнимы. Но метрика строфы у Бараташвили аналогии не поддерживает (см. ниже).

И все же сходство с конкретным произведением латинской поэзии, на-писан-ным сапфической строфой, – вышеупомянутой Горациевой одой I, 32 – заслуживает внимания. В дословном прозаическом переводе М. Гаспарова конца XX в.: „Я прошу: если мы с тобою на досуге в прохладе забавлялись чем-то, что проживет и этот и еще многие годы, то спой мне латинскую песню, о лира моя [...]“ (Гаспаров 1997b: 510). Подлинник – четыре сапфических строф. Совпадает общая структура художественного времени (прошедшее – настоящее – будущее [о „К чонгури“ см. выше, об оде Горация – Гаспаров, там же]). Структурная разница между данной одой Горация и стихотворением Бараташвили все же есть, и ее можно представить числовым

отношением 4:3 – как на уровне числа строф, так и на уровне структуры одиночной строфы (архаичный третий 16-сложный период сапфической строфы визуально членится на две строки, усваиваемые традицией как последовательность стихов „сапфического“ и „адонического“, а у Бараташили третьи периоды „остаются“ графически нерасчлененными). „К чонгури“ – состоящее из трех трехстиший – выглядит как сознательно недописанная ода, сознательно недоведенное до „четверичности“ стихотворение. Четырехструнный чонгури вышел из более примитивного (по разным показателям) трехструнного пандури (Bregvadze et al. 2013a). Надеюсь, не будет чрезмерной натяжкой предположить, что то, что мешает числовой структуре „К чонгури“ восполниться до соответствующей одноименному инструменту, это как раз указанное отсутствие любимой женщины. И поэт слагает стихи под аккомпанементом (неупомянутого в стихотворении, но присутствующего „за кадром“) пандури. С другой стороны, „в восточной части Грузии, особенно на равнине, название чонгури применяется к трехструнному инструменту“ (Bregvadze et al. 2013a). И троичность пронизывает стиховой ритм „К чонгури“ (см. ниже), склоняя к мысли о том, что основная числовая коллизия в этом стихотворении – между двойкой и тройкой; при совершенном отсутствии намека о том, что тройка – незаконченный образ чего-то.

Наконец, подыскивая прецедент для стихового объема „К чонгури“ вне круга „твердых стихотворных форм“ „Европы“ и „Востока“ и вообще „твердых стихотворных форм“, укажем на девяностистишные псалмы: 4, 11, 53, 60, 97, 98, 136-й. (Именно для стихового, а не слогового, „стопного“ или „коленного“ объема: самый краткий стих древнегрузинского текста пс. 136-го – 22-сложник). На мой взгляд, „К чонгури“ подходит тематически и эмоционально лишь псалму 136-му („При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе...“ – в русском синодальном переводе). Подразумевающееся у Бараташвили состояние разлуки индивидуального лирического „я“ с любимой женщиной – аналог эксплицитно-данному состоянию разлуки евреев с Иерусалимом. Любимая женщина – аналог как Иерусалима, так и „дочери Вавилона“. Состояние разлученности, изгнания уплотняется чувством (метафизической) невозможности, в силу собственного этического состава и индивидуального / этнического этоса (этоса избранности), смириться с чем-то: с какой-то гранью человеческого (в т.ч. женского) существа, обозначенного в псалме образом „дочери Вавилона“.

Рифмовка „К чонгури“ типа: ААВ-ССD-ЕЕЕ. Семантический эффект выбранной (или найденной, выработанной) схемы: подчеркивание единства третьей строфы и ее инаковости по отношению к предыдущим. Иными словами: рост „собранности“ (единства, когерентности) текста на уровне рифмы и рост собранности трехстишной строфы по показателю рифмы. Этим „К чонгури“ отличается как от дантевской терцины, так и от ее „исправленного“ варианта у Кюхельбекера (о последнем: Гаспаров 1984: 157), а также от спенсеровской строфы. (Что касается сапфической строфы, рифма – не обязательный ее признак). Рифмование „К чонгури“ напоминает схему рифмования у Гиоргия Туманишвили, на определен-

ном ее участке. У Туманишвили два пятистишия обрамляют семь трехстиший, в рамках которых ряды рифм „смыкаются“ (в четвертом трехстишии), чтобы потом снова „разомкнуться“: АААВА-СAA-DAA-EAA-AAA-СAA-FAA-GAA-НAABA. Третья строка всех строф одна и та же, т.е. берет на себя роль рефрена. Ощущение статичности на уровнях строфики (в т.ч. рифмовки) поддерживается и даже усиливается особенностями стихового ритма: наиболее явно выпадает из „силлабометрической“ схемы произведения (см. ниже) первый стих первой строфы: единственный одиннадцатисложник. Если наибольшее отклонение регистрируется „на пороге“ текстового единства, то функция такого текста – упорядочение (ритмическая и другая), униформизация речевого материала. (Функция эта реализуется, т.е. имеет эффект, воздействие, конечно, на уровне суб-, супра- и паравербальном). Текст – времяпространство не-события. В этом – основное ритмическое, а заодно (макро)семантическое, различие между „Мастагом...“ Туманишвили и псалмоидом Бараташвили.

Стиховой ритм

Первый и второй стихи каждой строфы „К чонгури“ – десятисложники; третьи стихи – пятнадцатисложники. Аналогичное явление в стихосложениях силлаботонического и метрического типов – разностопность; притом урегулированная. Согласно преобладающей точке зрения, грузинский стих – силлабический (ՅՅԵՅԵՅԵՅ 2014: 11 и др.). Такова, в т.ч., точка зрения в первом грузинском трактате по стихосложению 1731 года. Интересно то, что первым высказался в пользу *силлаботоничности* грузинского стиха иностранец (Евгений Болховитинов, 1802 г.) (там же: 12).

С той оговоркой, что значимость ударений, а фактически и значимость метра в грузинской поэзии является предметом спора, и с опорой на собственные ударения *слов*, можно усмотреть в десятисложниках „К чонгури“ регулярное чередование хорей и дактиля („შენნი მთკმანი...“). (При отсутствии сильной традиции несиллабического стихосложения, только словесные, а не метрические, ударения могли войти в поле слухового восприятия. Т.е. внедрение ударения в систему стиха могло опираться лишь на словесные ударения. В грузинском они слабо выражены, но существуют, и падают на третий слог с конца (на второй с конца при двухсложных словах). С точки зрения теории грузинского стихосложения, как она выразилась, например, в трактате Мамуки Баратишвили „Чашники“ (1731 г.), а во второй половине XX века у стиховеда Аполлона Силагадзе (см. ՅՅԵՅԵՅԵՅ 2014: 259-263; 11), все стихотворение можно разбить на пятисложные „колена“. Таких будет $[(1 + 1) \times 2 + 3] \times 3 = 21$. Каждое из них – комбинация хорей и дактиля. Учитывая мнения о внедрении силлаботонического элемента в грузинском стихосложении, начиная с Давида Гурамишвили (вторая половина XVIII века) (Акаки Хинтибидзе, по: ՅՅԵՅԵՅԵՅ 2014: 15), только что выраженное утверждение о хорей-дактиличности „колен“ в „К чонгури“ нельзя считать недопустимо-эклектическим или анахроничным. „К Чонгури“,

будучи создано в первой половине XIX века, можно прочесть как с точки зрения силлабики, так и с точки зрения силлаботоники. Схема стихотворения выглядит так (X – хорей, Д – дактиль):

XD-DX/XD-XD/DX-DX-XD//
 XD-DX/XD-XD/XD-XD-DX//
 XD-XD/XD-XD/DX-DX-XD

Во второй строке третьей строфы возникает ожидание ударений там, где их нет, где „несущие“ слова их не дают („схарУлита гамочЕнили“); т.е. на глазах ударение превращается из словесного в словесное-и-метрическое. Сверхпредметный смысл регулярного чередования хорея и дактиля, а также регулярного из-менения последовательности их появления – либо колебание (между, скажем, радостью и грустью, обнадеживанием и срывом надежды), либо шатание, сбой в поступи (вызванный опьянением либо качкой на корабле).

Для названного чередования можно применить термин „логаэд“, употребляемый теорией стихосложения, рассчитанной на описание силлаботонических и метрических стихов. („Логаедами в современном стиховедении принято называть размеры, в которых слоговой объем слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку (или из строфы в строфу) повторяется одинаково. Обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный ритмический образец, подсказываемый музыкальной мелодией или иноязычным текстом“ [Гаспаров 1984: 67]). Сочетание дактиля и хорея, но не регулярное чередование при регулярном изменении их последовательности, характерно для т.наз. „архилохового стиха“ и алкеевого (Филипова 2005: 114), и в общем для группы „эолийских силлабометрических форм“ – т.е. и для стихов сапфического и асклепиадова, для фалекия, гликоня, ферекратя, хотя „первоначально же размеры эти не разлагались на стопы, единицей ритма считалась целая строка“ (см. Гаспаров 2000: 48-51, 49).

Предположение о „расшатанности“, как рецептивном эффекте того, что с точки зрения европейской силлаботоники кажется чередованием хорея и дактиля, поддерживается, может быть, на лексико-семантическом уровне текста. Вторую строку стихотворения можно перевести так: „порою стенания, порой захлебывания“ („ხახვან ოხვრანო, ხახვან ამოკვებანო“). По пословному переводу Модебадзе: „порой вздохи/стенания, порой рыдания“. Речь идет о двух приблизительных синонимах. Но дело в том, что для второго слова, „амосквна“, грузино-русский словарь Дави-та Чубинашвили (1887 г.) дает перевод „завязать узлом“ (Чубинов 1984), а затем дает фразеологизм „გულში ამომსკვნოდა“, букв. „сердце мне завязалось узлом“, со значением „рыдать, [!] захлываться“ (и с ссылкой на известнейшее произведение Руставели). У Бараташвили нет речи о сердце; значение словосочетания перенес-лось на глагол. Но „память“ этого глагола дает возможность перенести значение „за-

1 А по терминологии Веста (см. выше) – период, образовавшийся „префиксацией“ и т.д. колона.

вязанности“, „сплетенности“ на новый предмет – на чонгури, на струны. „Сердце завязалось узлом“ – „струны сплелись, переплелись“. Тогда строку можно понять так: „порою стройное, порой расстроенное рыдание“¹.

Симметрический десятисложник (5/5), „самостоятельная форма которому дана“ в стихах Бесариона Габашвили (ზარბაჯბე 2014: 109) – один из основных размеров Бараташвили (там же: 170; ссылка на работу Т. Доиашивили 1999 г.). Что касается 15-сложника (5/5/5), о нем сказано, что он – изобретение того же Бесики: „большой стих Бесики“ („დიდბესიკური“) (там же: 100; ссылка на Серги Горгадзе), и дано понять, что он получил меньшее распространение, чем „малый стих Бесики“, 14-сложник (5/4/5).

Первый и второй стих первой строфы характеризуются внутренней рифмой², то есть первые полустишия рифмуются со вторыми. Факт рифмования полустиший показывает дробимость наличного числа стихов на большее число опять же стихов. В 15-сложном третьем стихе третьей строфы, в рамках среднего пятисложного „колена“ – подобие внутренней рифмы, „мокнулис гулис“, которое расшатывает единство „колена“ и вообще „коленного“ членения стиха: это подобие внутренней рифмы превращает место между восьмым и девятым слогом осью членения стиха (т.е. 5/5/5 сдвигается к 8/7).

„Мастам“ Гиоргия Туманишвили написан в том же „логаедическом“ десятисложнике, в котором „хорей“ и „дактиль“ попеременно меняются местами в „колене“. От „силлабометрической“ схемы уклоняются, очень незначительно, лишь три строки (из 31). При рядоположении трехстишных строф их взаимная сопряженность, „однозвучность“ нарастает *постепенно* от начала к концу каждой (первые строки различаются, вторые между собой рифмуются, третьи – совпадают). Т.е. стихотворение Бараташвили похоже на этот образец неевропейской поэтики на уровнях межстрофическом, строфическом и стиховом.

Сочетание десятисложника и пятнадцатисложника – тоже, в некоторой степени, особенность текста Туманишвили. Слоговая численность обрамляющих пятистиший такая: 11/10/10/5/10 и 10/10/10/5/10. (Вспомним логику образования сапфической строфы, см. выше).

Другие возможные прецеденты тематики, строфики и стиховой структуры „К чонгури“ в их взаимосвязанности – два стихотворения Григола Орбелиани. „Екатерине Чавчавадзе“ („ეკატერინე ჭავჭავაძისას“, 1829; [ორბელიანი 1879: 5]) состоит из шести трехстиший, с римфовкой ABC-DDC-EeF-GGH-IJ-KkL, с чередованием длины строк (5/5/10), с точки зрения силлаботоники логаядических (дактилохореических) – не без отклонений от схемы. „К чонгури“ как бы произведено путем простого укрупнения стиховой формы через попарное сложение строф „Екатерине Чавчавадзе“ (разница общего числа слогов / колен (120/24–75/15) от того, что Ба-

¹ И даже просто „звучание“.

² О двоекратной внутренней рифме см. ზარბაჯბე 2011: 264 (разбор статьи А. Гвахариа 1964 г.), но тот разбор мне не помогает.

раташвили не пошел на двадцатисложник¹ в третьих строках строф). „Подражание Саватнаве [Саят-Нове]“ („სავათნავის მოძაძვა“, 1833; [ორბელოანი 1879: 25-7]). „Подражание...“ написано четырехстишными строфами (строф – десять) с кратким четвертым стихом-рефреном (11/11/11/5), которые нетрудно представить себе как трехстишия с удлинением третьего стиха (11/11/16); ср. с аналогичным взглядом на сапфическую строфу, выше). В чем могло заключаться подражание Саят-Нове? Бросающиеся в глаза особенности стихотворения: 1) обилие звательных форм (каждая строфа, за вычетом второй, начинается такой и каждая – оканчивается двумя такими; в девятой строфе имеется вокатив и во второй строке); 2) рифмовка типа ААА; 3) наличие рефрена; 4) наличие эпиграфа из Саят-Новы (с рифмовкой типа АА[А]). Эпиграф-фрагмент из Саят-Новы внушает мысль о высоком самочувствии последнего. Просмотр его произведений убеждает, что такая рифмовка и рефренность в самом деле характерны для поэзии телавского/тбилисского менестреля (ашуга). (И нет причин считать, что они не характерны для ашугской поэзии в целом). Тем самым особую значимость – роль **ремы** – обретает первая из указанных особенностей. Три раза (в первой, девятой и десятой строках) лирический „я“ Григола Орбелиани обращается к музыкальному инструменту, чианури („ჭიანური“). Воздерживаясь от внимательного прочтения текста, можно сразу предположить, что чианури призывается Григолом Орбелиани в свидетели при подражании-*соревновании* с Саят-Новы. Причем, по всей вероятности, чианури не просто свидетель, а основной помощник и даже эмблема Орбелиановского „тона“ (стихосложения, стиля) в его соревновании с Саят-Новы. (Чианури – архаичный смычковый трехструнный инструмент, имеющий распространение в предгорных и горных районах Грузии; обобщение на основе неакадемических источников – статьи в „Википедии“, „ჭიანური“, и статьи [Bregvadze et al. 2013b]). Известно то, что свои грузинские стихи Саят-Новы слагал и исполнял под аккомпанементом чонгури, по крайней мере так говорит предание и сам он (Dowsett 1997: 13, 41, 292-3); с чонгури в руках изображает его и Иоанэ Батонишвили в „Калмасобе“ – в разговоре с рассказчиком Ионой Хелашвили он, уже давно монах, берет чонгури и поет одно из своих произведений, „შე სანყალო, ზემო თავო, რა ოქებ?...“ („Голова! О горе! Что с тобой стало!...“; пер. К. Липскерова [Саят-Новы 1945: 78]) (отрывок процитирован в: ანკველიძე 1984: 52).

Перед тем как продолжить, следует сделать оговорку. Как известно, первая публикация „Калмасобы“, написанной в 1813-1828 гг. в Петербурге, – 1862-1867 гг. Мне неизвестно, был ли и мог ли быть известен соответствующий отрывок произведения Григолу Орбелиани или Николозу Бараташвили. Затем, я не знаю, был ли образ Саят-Новы ассоциируем с инструментом чонгури в представлениях тифлисцев 1810-х – 1830-х гг. (и наших поэтов – в частности); какие произведения Саят-Новы и в каких версиях могли быть в хождении – устным или рукописном – в

¹ Двдцатисложником („стихом Чахрухадзе“) Бараташвили пользуется в четных катренах „Падения ночи на Мтацминде“ („შემოღამება მთაწმინდაზედ“), чередуя 14-сложником (в нечетных).

Тифлисе тех лет (и в каких прослойках населения). Не вдаваясь в изыскания о том, насколько и как помнили продукцию Саят-Новы грузинские аристократы Тифлиса в 1820 – 30-ые годы, напомним, что первое (печатное) издание его стихов – 1852 года (Dowsett 1997: 74), т.е. после сочинения и „Подражания...“ и „К чонгури“. В настоящей статье я обследую *гипотетические* прецеденты „К чонгури“, установление же действительных генетических связей в мои задачи не входит, оно мне и не по силам.

„შე საწყალო, ჩემო თავო, რა იქებ?...“ в „Калмасобе“ и в переводе Липскерова содержит только четыре строфы. У Доусетта (Dowsett 1997: 121-5; в статье Арвеладзе, см. выше, процитировано лишь первое шестистишие) произведение, подлинник и перевод, содержит пять. При этом четвертые строфы различаются между собой. Расхождение от того, что Липскеров, а затем проф. Геворг Абов, составитель советского сборника 1945 г., пользовались как раз версией Хелашвили/Батошвили; тогда как Иосеб Гришашвили приводит в своей монографии о Саят-Нове (გრიშაშვილი 1918: 107) другую, ей же отдает предпочтение Доусетт. Произведение создано ок. 1772 г. (Dowsett 1997: 120), после перерыва в творчестве в 13 лет (там же: 108, 120), которые он провел в изгнании, сначала как женатый приходской священник, а потом как монах (21-6), и по всей вероятности оно было последним (27).

Картина усложняется, если учесть Доусеттовский анализ четвертой и пятой строф (в Гришашвилиевской версии произведения), прочитывающий в них в т.ч. имплицитное противопоставление ‘чианури – (европейская) скрипка’ (Dowsett 1997: 124, прим. 23; 294)¹. Менестрель грустит, предчувствуя либо видя сдвиг во вкусах двора, а „чианури“ выступает здесь (само)уничжительным синонимом „чонгури“. В таком свете „чианури“ у Орбелиани звучит уже не полемически к Саят-Нове, а утвердительно: Орбелиани вписывает себя в не-западную линию музыки и поэзии.

Орбелиани, однако, берет для эпиграфа заключительные три строки другой композиции Саят-Новы, „ზღვას როგორ გააშრობს ვარსკლავის სიცხე...“ (1751; [საიათნოვა 2005: 18-9]; „Кто море звездным сожжет сияньем?...“ [Саят-Нова 1945: 67]). Общий смысл стихотворения (см. текст, интегрирующий две известные версии, с комментарием и английским переводом в: Dowsett 1997: 301-3) – Саят-Нова безмерно превосходит своих (неназванных) соперников. Зыждется он на нагромождении аллегорических образов, неизменно показывающих несравнимость между двумя участниками той или иной ситуации либо непревратимость одного в другого, и на „разрешении“ параллелизмов, в последней строфе, в заявление о собственной исключительности от первого лица. Этот переход речи от режима аллегорической репрезентации к иллокутивной *автор*репрезентации, к обращению „лицом“ к воспринимателю, и следует считать основным художественным событием и эффектом в рамках произведения. Последняя строфа (საიათნოვა 2005: 19): „ნუვინ იტყვის, საზანდარი ვინა ვარ, / ანა-ბანა ვიცი, სიტყვით წინა ვარ! / საიათნოვა მქვიან, არუტინა ვარ, / სიტყვის ვიტყვი, ცამ ქუხილი დაიწყოს!“ („Пусть никто не спра-

¹ Ср.: „საფრანგეთის ტურფა საზი გამარტეს“ – „ჩემი ჭიანჭური ხისაგან არის“ (цит. по გრიშაშვილი 1918: 107).

шивает себя [букв. говорит (себе)], что [букв. кто] я за сазандар есмь [аллюзия на Евангелие от Матфея, 13:15], / алфавит знаю, словом впереди есмь! / Саятнова меня зовут, Арутин есмь, / слово скажу, небо громом разразится!“). Орбелиани цитирует неточно **одну** из известных сегодня версий (ორბელიანი 1879: 25): „სავათნავა მქვან, არუტინა ვარ; / ანბანა ვიცი, სიტყვით წინა ვარ“ („Саватнава меня зовут, Арутин есмь; / алфавит знаю, словом впереди есмь!“; по другой здесь – „შობა“, букв. „внутри“). Цитирует неизвестную современной науке версию? Цитирует по памяти или понаслышке? Сознательно вносит изменения? Выберем третью возможность (не исключая прочих). Из „ремиксированной“ выдержки строфы убрано как раз то, что может вызвать обвинения в кощунстве, кощунственном самопревозношении (аллюзия на вопрос Христа, которому Петр отвечает: „Ты есть Христос, сын живого Бога“ и строку про гром, которую можно понять и как аллюзию на Матфей 27:51, „И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись“, чем интеллектуальная подоплека эмоционального подъема продержалась бы до самого конца строфы и произведения, несмотря на лексикальное несоответствие: образ грома можно лишь *вывести* из указ. места Евангелия).

О чем же стихотворение Орбелиани? С (не)поддельной скромностью и „подражая“ неподражаемой самооценке Саят-Новы, лирический „я“ снискивает (себе и) своему чианури могильное место в угол поэтического сада Гиоргия Туманишвили. („Чианури! Сильно (/высоко), сладко играй! / Тому, кто тебя вос-хваляет, голову низко склоняй, / твоему врагу челюсть свяжи! // Злого человека борода [варианты: кончик языка или инструмента для письма] проклятием да промокнет [букв. наполнится], / моя чаша красным вином да наполнится; / мое сердце вослед [этому] веселием да наполнится / о науз, наузик [или: оберег, обережец]. // [...] // Давай, работник*), соловеем [букв. в соловея] восхваленный [=хвалой в соловея обращенный], / моему чианури место в саду***) последнее [букв. саду под конец], / может, кто-нибудь скажет: вай[,] Григоле грешный!“). Подстрочные примечания поэта к тексту: „*) Гиорги Туманишвили, который в своих стихах называется работником.***) „Сад многоцветный“, книга стихов, которую тот сплел.“ (ორბელიანი 1879: 25, 27; перевод мой).¹ Орбелиани хоронит свой инструмент, надеясь на жизнь посмертную (вечную?). Т.е. произведение о том же, о чем „Кто море звездным сожжет сиянием?...“ Саят-Новы, но у Орбелиани функционален риторический топос, названный в свое время Эрнстом Робертом Курциусом „исступленной скромностью“. Орбелиани полемизирует с „тождесказательным“ модусом самовосхваления. На этом фоне „К чонгури“ Бараташвили выделяется отсутствием „примогильного“ пафоса: инструмента он не хоронит и на посмертную жизнь не надеется, а остается „здесь“, чтоб бороться с грустью и, хуже, унынием.

Нет „примогильного пафоса“ при упоминании чонгури в одной из армяноязычных композиций, в форме мухамбази, Саят-Новы, „Лицо (писчим) пером изображенное“ („სახე კალმით დახატული“, 1759; [საიათნოვა 1935: 79]) – несмот-

¹ Красивый перевод см. в: Заболоцкий 1984: 327-8.

ря на вербальное присутствие смерти. Мне кажется, что в тексте прочитывается и иерархия инструментов, на вершине которой – чонгури. Привожу свой дословный перевод третьей строфы с грузинского, перевод на грузинский выполнен Леоном Меликсет-Бегом: „Твое лицо чтобы видеть каждый приходит с пыланием. / Умерщвляемый тобою просится бессмертного лекарства с [стремительным] свистом. / С места сдвинься, удивишь шелестом. / Гусли-каманчу почто мне хотеть, когда на чонгури сы-/играю?“ („შენის სახის სანახავად ყველა მოდის ბრიალით. / მომაკვდავი შენგან ითხოვს უკვდავ წამალს სრიალით. / ადგილიდან დაიძვრები, გააკვირებ შრიალით. / სანთურ-ქამანჩა რატ მიხდა, როს ჩონგურზე დავუკრავ?“). (Первый стих намекает на возможность мыслить красавицу как источник тепла, огня. В таком случае „свист“ во втором будет не пули и не стрелы (ср. Чубинов 1984: 1192), а пожираемого огнем материала. В целом, „Лицо пером изображенное красивыми цветами“ сравнивается с неопалимой купиной). Присутствие „лица...“ как бы само собой вкладывает в руки лирического „я“ чонгури; более того, текст не лишен двусмысленности: созерцание „лица...“ – это уже игра на чонгури (не обязательно в прямом материальном смысле, но не и в „переносном“: а игра, сотканная из той тонкой материи, которая заходит к людям при дуновении из Рая¹ и, добавим, сплавляет в одно наличное и предвосхищаемое/чаемое).

Как бы то ни было, выстраивается гипотетический интертекстуальный ряд: Саят-Нова – Григол Орбелиани – Николоз Бараташвили, причем Бараташвили, в споре с дядей (Орбелиани), обращается к чонгури и берет грустный тон (за-метим, что в „К чонгури“ грусть не остается состоянием одного инструмента, она передается и лирическому „я“, а не исключено, что „за кадром“ как раз „я“ заразил грустью инструмент: особенно если принять, что исполнителем является он, а не гипотетический женский персонаж). Наверняка можно прочесть все три произведения (но первое из них, „Кто море звездным сожжет сиянием?...“ Саят-Новы, – только при свете его же „Голова! О горе! Что с тобой стало!...“) как рассказы о расставании с не-европейской поэтикой, олицетворяемой музыкальными инструментами. (Ср.: „Может, сегодня азиатская музыка не сможет удовлетворить некоего любителя музыки, но все-таки она наша [...] и [...] нам не навредило бы, если вместе с роялем и гитарой в наших домах были бы и тар и чианури“ [გრიგაშვილი 1918: 9]. Семидестью годами раньше, почти при жизни Бараташвили, коммен-тируя жизненную подоплеку комизма в пьесе Георгия Эристави „Раздел“, Яков Полонский рядопологает „чоху и фрак, чонгури и фортепьяно, личак и новомодную дамскую шляпу“ [цит. по: Богомолов 1984b: 155]). Важно подчеркнуть, что рассказ ведется средствами той же самой, покидаемой, поэтики.

Выстраивается и другой ряд: „Мастам...“, „Подражание...“, „К чонгури“. (Ряд замечается с или без учета упоминания Гиоргия Туманишвили в авторском примечании к „Подражанию Саят-Нове“. Кстати, возможно, что тот „Сад многоцветный“

1 И на которую обратил внимание Сергей Аверинцев при анализе стихов Ефрема Сирина и сопоставлении представлений о материи и Рае в разных ареалах христианства.

– это как раз та антология в сто страниц, подготовленная по заказу Туманишвили Давидом Ректором (рукопись S 1512 Национального центра рукописей), которую упоминает И. Кенчошвили и откуда он извлек стихи самого Туманишвили для своей антологии (კენჭობვილი 2014: 352, 388). Функции заказчика, составителя и автора, конечно, разводились и в XIX в., но не так, как в нашей современности). Наблюдается постепенное исчезновение рамочной строфической конструкции (пястишия у Туманишвили, первая и десятая строфы у Орбелиани – из-за идентичности слов в звательной форме и из-за рифмовки, более или менее близкой к ВВВВ) и, тем самым, преобразование текстового времени из статического в циклическое и потом в линейное. А также: укрупнение, уплощение, сжатие бывшего обрамляемого.

Вспомним вышеупомянутую сатиру на католика Антона („უწმინდესო პატრიარქო...“). Тематически она никак не сопрягается с „К чонгури“, но от всех перечисленных в настоящей статье гипотетических прецедентов отличается заманчивой краткостью. Структура стиха в масштабах строфы – похожая: 8/8/11 слогов или (я не уверен в данном своем предположении) 2/2/3 „колен“. Вдобавок, в рамках первого трехстишия и примыкающей к нему ремарки чонгури присутствует особым образом: мне кажется, что образный параллелизм между телом человека (красавицы) и телом музыкального инструмента (развертываемый не в одном произведении Саят-Новы и имплицитно присутствующий в „К чонгури“) строится здесь не на визуальном подобии, а на подобии жестонимическом и даже „хватательном“. Прочитую эти четыре строк по (საოათბოვა 2005: 39) и передам порусски английский перевод Доусетта (Dowset 1997: 144) (последнюю строку дам в своем переводе, так как Доусетт, видимо, пользуется версией текста, в которой – неприведенный им в подлиннике – текст ремарки несколько иной): „უწმინდესო პატრიარქო, / ღირსებულად უნდა გაქო, / ამბობენ ჯობემი გაქო, – რა უყავ? / (ჯობით ან წონგურის ტარით ასწევდა)“ („Святейший патриарше, / дорого я тебя восхваляю, / говорят[,] в кармане у тебя был зуд [вариант: в карман тебя восхваляю] – как тебе придется? / (Луком или рукоятью чонгури делал движение вверх)“).

Поэтика переводов

Имплицитная теоретическая рамка последующих аналитических заметок – труд французского переводоведа и переводчика Анри Мешоника „Поэтика переводить“ (перевожу заглавие грамматически буквально; Meschonnic 1999; болгарский перевод Паисия Христова, которым я пользовался, издан в 2007 г.).

Дам краткую характеристику двух русских переводов „წონგურს“ – „К чонгури“ Бориса Пастернака и Бориса Брика. Характеристику других переводов, Михаила Дудина и Георгия Цагарели, а также Василия Величко, попробую дать в последующей статье.

Давид Чубинашвили в грузино-русском словаре 1887 года (Чубинов 1984) переводит „чонгури“ как „балалайка“. Может, слово „балалайка“ имело в конце XIX века не снижающий оттенок, а лишь обыденности и даже некоторой новомодности. Может, несколько десятилетий спустя такой перевод был стилистически невозможным. Но так или иначе, отказ от *перевода* слова „чонгури“ в переводах стихотворения Бараташвили дает слову, да и стихотворению в целом, звучание *высокой чуждости*.

Перевод Пастернака (цит. по: Бараташвили 1968б: 36):

Твои причитанья, чонгури,
То вздох, то рыданья навзрыд.

Твоей нелюдимой натуре
Неведомы смех до упаду,

Улыбка, безоблачность взгляда.
Секрет их тебе не открыт.

Безрадостно брови нахмуря,
Ты вдаль загляделась с досадой.
Твой звук о былом говорит.

Пастернак меняет ритм – и на уровне целого, и на уровнях строфы и строки. Пастернак членит текст на четыре строфы (три двустишия и финальное трехстишие). В результате этой перемены он не только сохраняет выделенность последнего трехстишия и последнего стиха, но даже усиливает ее. Пастернаковские строфы кончаются не на более долгих стихах, а на более кратких. На долексикальном и дOMETрическом уровне тем самым, кажется, внушается большая категоричность, окончательность. Пастернак чередует девятисложник с восьмисложником, усекая 3-стопный амфибрахий в конечных строках строф. Пастернак применяет и более сложную схему рифмовки, чем подлинник (АВ-АС-СВ-АСВ). Замену трехстиший двустишиями можно объяснить ориентацией на жанровые типы как элегии, так и газели. Но на синтаксическом и семантическом уровнях Пастернаковского текста выбор не выдержан. Комбинация двустиший и трехстишия производит эффект отсылки к нескольким культурным (и эстетическим) традициям сразу: получается как бы эмблема стыка между греко-римским (элегия), христианским (квазитерцет) и мусульманским (газель) мирами. Эта, кажется, принципиально верная имплицитная гипотеза о характере стиха Бараташвили лишена у Пастернака конкретности; а конкретность могло придать ей более внимательное отношение к стихотворным особенностям подлинника, какое из перевода вычитать нельзя. Тем более, что названную гипотезу можно высказать на основе беглого взгляда на грузинскую историю с высоты птичьего полета, даже не читая стихов Бараташвили.

Б. Брик (Бараташвили 1968б: 36) сохраняет ритм, но не сохраняет выделенность конечных строфы и стиха.

Твой голос, как вздох над могилой,
 Твой плач безнадежно унылый –
 Виденьем былого мне душу томит.
 В твоём умирающем гуле
 Заслышу ль веселье, чонгури,
 Чтоб сердце воскресло для прежних услад?
 Когда же, твой стон прерывая,
 Заблещет улыбка живая
 И жалоб исчезнет убийственный яд?

Его переводу свойственна большая степень эксплицитости и экспрессивности, с оттенком торжественности и патетики: „чтоб сердце воскресло“ на месте „чтоб оборотилась [отнялась] мне боль [болезнь, напасть] сердца“. Вылечить, чудесным или прозаичным образом, больного (даже незрящего) – не то, что воскресить Лазаря. Другой пример: первый стих. У Пастернака, в подлиннике, у болгарского переводчика Бакърджиева (см. ниже) – „причитания“, голос грусти и т.п.. У Брика: „как вздох *над могилой*“. (В данной строке Брик менее экспрессивен, но более эксплицитен).

Брик однообразит рифмовку (AAB-CCD-EED). У него она ближе к подлиннику, чем у Пастернака, но смазывает, на данном структурном уровне, семантику/эффект возрастания когерентности (сомкнутости, сопряженности) речи к концу текста.

Пастернаковскому переводу свойственна некоторая резкость – интонации лирического „я“ к чонгури. (Обращаясь к гипотетическим прецедентам „К чонгури“, похожая резкость чувствуется в русских переводах оды I, 32 Горация конца XIX-XX вв.). Повидимому, этому содействует краткость (усеченность) стопы и мужская рифма восьмисложников, кончающих собой строфы; в сочетании с современной обиходностью речи (лексики, фразеологии, ощущаемой за текстом интонации). И в наибольшей степени – то, что на языке диалогической герменевтики М. Бахтина называют „объективацией“, и что можно назвать и „гипостазированием“ (необязательно вековечных) состояний. Пастернак спешит с ярлыками: „нелюдимая *натура*“, „*неведомы*“, „смех“ и т.д. (непонятно при этом, почему/зачем чонгури неведом смех „до *упаду*“: чтобы заподозрить кого-нибудь в нелюдимости, отсутствие в нем склонности к *просто* смеху вроде бы достаточное основание...). Содействует эффекту обвинительности и полное отсутствие авто-рефлексивной речи; пастернаковский субъект речи ни слогом не обмалвливается о себе. Получается побочный эффект не скромности, а вменяемости в отношении любых эмоций и объективаций. Интонационно-пунктуационная скупость (отсутствие восклицательного и вопроси-

тельного знаков) хорошо вписывается в эту картину. Лирический „я“ Пастернака внеположен, трансцендентен. И вместе с тем – интонация и словарь повседневные. Внеположенность в отношении другого, при погруженности в *этот* мир, а не в *тот*, можно назвать одним словом: бесцеремонность. Вот: „Улыбка, безоблачность взгляда. / Их секрет тебе не открыт“. Будто расстается с уже нелюбимой женщиной; даже (правда, косвенно – оставив читателю конечную ответственность) поставил слово „чонгури“ в женском роде: „Безрадостно брови нахмуря, / Ты вдаль загляделась с досадой“. И склонность к объективации Другого; и эксплицитность – не меньшая, чем у Брика. Еще: „Твой звук о былом говорит“. Это звучит как приговор. Переакцентовки у Пастернака серьезно сдвигают смысл целого. Выходит, почти недвусмысленно, что лирический „я“, соответственно поэт, расстается с поэтикой, символизируемой здесь инструментом чонгури. Поэтологическое прочтение не лишено убедительности, если включить „К чонгури“ в общий интертекстуальный ряд вместе с „Голова! О горе! Что с тобой стало?...“ в истолковании Чарльза Доусетта (см. выше) и с „Подражанием Саятнове“ Григола Орбелиани. Но лирический „я“ в подлиннике Бараташвили чонгури не обвиняет и не выглядит готовым покинуть его.

Как я уже отметил, у каждой из строф подлинника „К чонгури“ обозначается свой референт и свой модус означивания. Так, первая обращена путем рассказа или описания к прошлому; вторая – путем обращения (к собеседнику) к настоящему; третья – путем вопроса к будущему. Перевод Брика эту четкость смазывает, Пастернака – полностью разрушает.

Переводы Пастернака и Брика нарушают то строфический строй подлинника (Пастернак), то выделенность третьей строфы (Брик), то синтаксис (оба).

Они – оба – нарушают и ритмику стиха, две ее бросающиеся в глаза особенности: 1) чередование десяти – и пятнадцатисложников, иными словами – внутривофическую разностопность; 2) рецептивный эффект чередования хореев и дактилей, аналог логаэдам. И разностопность, и логаэды – приемы, знакомые русскому романтизму (примеры в: Гаспаров 1984: 120-121, 123-124). Почему Пастернак и Брик не воспользовались двойной возможностью – и точной имитации Бараташвилиевского стиха, и (косвенной) *синхронизации двух романтизмов*, – а ступшевали, сгладили очевидную разнослоговость (и разноколенность), избегнув передачу средством разностопности? Ведь даже точная имитация была бы возможна, при сочетании разностопности, где краткие стихи предшествуют длинным...

Уместно процитировать обобщение Михаила Гаспарова о характере русского стиха в советскую эпоху (имеются ввиду середина 1920-х – 1970-е гг.): „Сосредоточенность на традиционных метрах помешала русскому стиху использовать те возможности обогащения, которые впервые раскрылись перед ним именно в советское время – переводы поэзии народов Советского Союза (преимущественно – силлабики) и классического Востока (преимущественно – квантитативной метрики). Здесь употреблялись лишь вполне условные силлабо-тонические русские размеры [...].

Единичные попытки более близких иммитаций или не замечались, или осуждались [...]“ (Гаспаров 1984: 260-261).

Для рассматриваемых переводов, в особенности Пастернаковского, характерна особая комбинация „экзотизации“ и „одомашнения“. Представим себе, для уразумения этой особенности, переведенное строфикой и „расшатанной“ метрикой подлинника „К балалайке“...

Чем объяснить себе особенности этих переводов, а также отличия между ними? Попробую лишь предварительное объяснение. Поэтические сочинения Бараташвили в переводе Пастернака выходят отдельной книгой в 1948 году. Уже осенью 1945 г. он публикует переводы отдельных стихотворений в тбилисской газете „Заря Востока“, а сопровождает либо предваряет эту череду статьей – „Великий реалист“ („Заря Востока“, 1945, № 209 от 21 октября).¹ Т.к. текст статьи мне недоступен, постараюсь угадать смысл атрибута „реалист“: 1) в смысле геополитики и философии истории – „принял“ присоединение Грузии к России, что подтверждается советскими прочтениями поэмы „Судьба Грузии“; 2) в смысле психологическом (допустим, его лирике свойственен „реалистический“ психологизм). Вторая догадка применима к „К чонгури“ и к его переводу Пастернаком. Символический капитал Пастернака в советском литературном поле так велик, что перевод им стихов грузинского классика эпохи романтизма могло восприниматься, на уровне символической экономии, как дар: он дарит Бараташвили и грузинской литературе вход в русскоязычное, т.е. мировое, литературное пространство. В согласии с собственным вкусом/настроением или в согласии с идеологической конъюнктурой в советском литературоведении того момента Пастернак поставляет Николоза Бараташвили миру как „реалиста“, не как романтика. Синхронизация грузинского и русского романтизмов и точная передача строфики „реалистического стихотворения“ не могут не отойти на задний план, даже если они присутствовали как гипотетические задачи в сознании переводчика. Личный вкус и такт и меньший символический капитал Бориса Брика (сведения о нем черпаю от заметки на портале „Век перевода“ [Брик б.г.]), в 1930-ые годы переводившего с грузинского, а в 1941 году окончательно репрессированного и в 1942 г. убитого, не позволили ему изменить строфику переводимого стихотворения.

В конце дам краткую характеристику болгарского перевода, Стояна Бакырджиева² (Бараташвили 1981: 24). Он выполнен с подстрочника (мне неизвестно – какого, а тем менее – чьего). Из всех опубликованных переводов „К чонгури“, Бакырджиев мог прежде и легче всего познакомиться как раз с двумя вышеразбираемыми переводами на русский. В фонде Национальной библиотеки в Софии содержатся три книги, чей автор Н. Бараташвили: книжка с переводами Бакырджиева; книжка 1948 г. с переводами Пастернака; тбилисское русскоязычное издание 1968

¹ Я черпаю сведения из электронного каталога Национальной парламентской библиотеки Грузии.

² Бакырджиев – в самой достоверной из возможных русских транскрипций.

г. (Бараташвили 1968), содержащее факсимиле рукописей некоторых стихотворений и разные русские переводы (по меньшей мере два – на стихотворение), в т.ч. Пастернаковский и Бриковский „К чонгури“. Но здесь я не задаюсь целью исследовать степень зависимости Бакырджиева от них.

Привожу перевод Бакырджиева в дословном переводе с болгарского на русский.

Чонгури

Твой голос голос грусти,
то вздох, то стенание в тишине.
Душу воспоминания старые гнетят.

Чонгури, я столько раз
Жаждал радость в голосе твоём,
Чтоб вся боль моя уснула.

Но [разве] твоя улыбка когда[-нибудь]
Восторги во мне разожжет!
В тебе слышу сердце, пораненное до смерти.

Вот и собственно болгарский текст: „Гласът ти е глас на тъгата, / ту въздъх, ту стон в тишината. / Душата ми спомени стари гнетят. // Чонгури, аз толкова пъти / жадувах за радост в гласа ти, / та всичките болки у мен да заспят. // Но твойта усмивка кога ли / възторзи у мен ще разпали! / В теб чувам сърце, наранено до смърт.“

В подлиннике чонгури, музыкальный инструмент, дан или дано и в дательном, и в звательном падежах. В именительном оно не дано. Применяв подход диалогической герменевтики к семантике грамматической формы, можем сказать, что чонгури – безусловно предстает как „Ты“ (с прописной), а не как опредмеченное „оно“.

В болгарском переводе происходит отказ от дательного падежа в заглавии. Обращение в начале второй строфы сохраняется, но слово „чонгури“ воспринимается в болгарском как несклоняемое, поэтому звательная форма, иначе употребительная в болгарском, стирается. Непонятное слово странного звучания производит эффект „экзотизации“ произведения. Форма слова подталкивает осмыслить его как слово среднего рода, что усугубляет его *некоммуникабельность*, в разных смыслах этого слова. К этому слову трудно подступиться – и с позиции лирического „я“, и с позиции читателя. Но, слава Богу, почему-то „Чонгури“ в идола не превращается – в нем чувствуется живое существо.

Замена „чонгури“+„чонгури“ на „на гъдулката (ми)“+„гъдулко“ вприснуло бы и историчность, и живую интонацию в болгарский перевод. Введение в текст перевода образа смычкового инструмента кажется мне меньшей изменой подлиннику.

Сохранено деление на три строфы. Сохранена большая длина третьих стихов. Но они не пятнадцатисложники, а лишь одиннадцатисложники, т.е. на фоне

девятисложных первых и вторых стихах выступают лишь на два слога. Больше, чем у Брика; меньше, чем в подлиннике. Почти сохранена схема рифмовки: ААВ, ВВС, DDB. Одним словом, стихотворный ритм перевода максимально приближается к ритму подлинника.

Первые и вторые строки строф – трехстопные амфибрахии, как и в русских переводах Брика и Пастернака. Третьи – усеченные четырехстопные амфибрахии. В болгарской поэзии строфа, основанная на чередовании трех– и четырехстопного амфибрахия, характерна для Христо Смирненского (1898–1923), но это четырехстишная строфа (Янакиев 1960: 203). Смирненский – парадигматический для болгарской культурной памяти случай поэта-(пост)символиста, писавшего социально ангажированные стихи с левых политических позиций в буржуазную эпоху и в условиях враждебного к нему быта. Я затрудняюсь определить, была ли у переводчика Бараташвили сознательная ориентация на Смирненского и мог ли читатель перевода заразиться более или менее определенным настроением, насыщенного более или менее определенными коннотациями. (У данной метрико-строфической формы *мог быть* „ореол“ формально-изоощренной видимо-индивидуалистической поэзии, при внимательном прочтении оказывающейся социально/политически „прогрессивной“. Как известно, такой ход мысли являлся универсальным средством допуска в литературный канон социалистических времен „подозрительных“ на первый взгляд текстов и авторов.) Ориентация Бакырджиева на более ранние образцы болгарского трех– и четырехсложного амфибрахия кажется более вероятной: два стихотворения Христо Ботева 1870–1871 гг. („Делба“, „На либето ми“; по-русски, букв.: „Раздел“, „Моей любимой“), резко отличающиеся на фоне ориентирующихся на метрику устного народного стихосложения остальных его стихотворений; и раннее стихотворение Ивана Вазо-ва „Бор“ („Сосна“; 1872 г.) (Янакиев 1960: 142, 144). Эти образцы можно привязать к мировоззренческо-эстетической формации болгарского романтизма (см. Генов 1968: 454-7, 486-8), обладающей, однако, гораздо меньшей хронологической и текстуальной собранностью и определенностью по сравнению с романтизмом грузинским, русским, немецким..., вообще небесспорной (наиболее последовательно защищена точка зрения о наличии и значимости для национального литературного процесса болгарского романтизма в работе: Генов 1968; отметим, что автор видит развитие романтизма в болгарской литературе на протяжении более чем века: с 1760-ых по 1870-ые гг.!). Примем, что Бакырджиев был готов принять точку зрения об узнаваемости романтизма в болгарской литературе (по меньшей мере) 1850–70-х гг. Пропущенной возможностью, однако, кажется отсутствие ориентации в переводе Бакырджиева на одиннадцатисложник, тяготеющий к *четырёхстопному* амфибрахию, стихотворения Петко Славейкова 1870 г. „Не пей ми се“ („Не хочется мне пить“; о нем с стиховедческой точки зрения см.: Милчаков 2006б [1990б]).

В своих рассуждениях к данному моменту я не ставил под сомнение историко-литературную узнаваемость Бараташвили, с точки зрения болгарского читателя,

именно как представителя романтизма; и безальтернативность этой возможности. Такому, чреватому привычкой, ходу мысли не препятствуют и очевидные, в „сигнальной“ позиции, знаки стратификации Бараташвили болгарской литературной культурой: 1) анонс от издательства на суперобложке болгарского собрания его стихов (Бараташвили 1981) начинается так: „Николоз Бараташвили – самый видный представитель романтического течения в грузинской поэзии начала XIX века“; 2) в предисловии, написанном грузинским литературоведом Иваном Бицадзе (Бараташвили 1981: 5-8), ведущей оказывается та же мысль. У меня нет оснований считать, что горизонт понимания переводчика, Стояна Бакърджиева, был существенно иным.

Единственное мета– или паратекстуальное высказывание в данном издании, имеющее отношение к стиховедению, задает несколько иную перспективу: „В его романтических стихах [...] присутствуют ритмические и структурные конфигурации, перенятые у [так!] древних восточных поэтов“ (текст на суперобложке). Оставим в сторону вопрос о том, какими ритмическими средствами внушается присутствие восточной поэтики в поэзии на болгарском языке.

Есть и третья возможность историко-литературной контекстуализации стихов Бараташвили: такой-то момент (примерно, второе поколение) после введения в отечественную поэтическую практику европейских силлаботонических форм. При таком повороте болгарские аналоги Бараташвили следует искать среди тех, кого можно назвать *постромантиками* (зрелого Ивана Вазова), и даже среди ранних модернистов (предсимволистов: Пенчо Славейкова, Кирилла Христова; раннего символиста: Пею Яворова).

На первый взгляд, гипотетический выбор логаязов, в болгарской поэзии редких и относительно менее редко (2.7%) встречающихся лишь в поэзии раннего символиста Пею Яворова (Филипова 2005: 115; Милчаков 2006а [1990а]: 131), не способствовал бы тем ассоциациям и синхронизации, которым способствовал бы в русском переводе. У болгарских „романтиков“ их нет либо их функциональность неудостоверима (из-за их – Георгия Раковского, Христо Ботева – невосприимчивости к европейской силлаботонике [Кунчева 2000: 59]). Иными словами, при переводе Бараташвили-*романтика* на болгарский логаязды не так желательны, чем при переводе на русский. Зато логаязды функциональны в нескольких произведениях К. Христова и Пенчо Славейкова, являя собой грань одного из способов разработки фольклорных тем и мотивов средствами европейской литературной силлаботоники (см. Кунчева 2000: 142-3, 153).

Часть стихотворений цикла Христова „Самодивска китка“ (1904) и стихотворения Пенчо Славейкова „Епиталамии“ (не позже 1910 г.) и „Коледари“ (1893) тем более интересны обстоятельством, что в них логаядической разработке подвергается т.наз. симметрический десятисложник (5/5) (Кунчева 2000: 142, 152-3): перед нами точные формальные признаки стиха „К чонгури“ (первых и вторых строк строф).

Даже без логоэдической разработки, симметрический десятисложник, ока-завшийся вторым по употребительности размером в поэзии Христо Ботева (Кунчева 2000: 153; ссылка на: Янакиев 1960) и наиболее употребительным народным размером у сознательно ориентирующегося на утверждение силлаботоники Ивана Вазова (Кунчева 2000: 136), кажется более подходящим переводческим решением, нежели трехстопный амфибрахий.

Все перечисленные (и прочие мыслимые) возможности обретают, конечно, разный вес в зависимости от того, чего требуется от перевода: воспроизведение на языке перевода *той же самой* стиховой формы или идентификация и обращение к ее возможно точному *аналогу* в системе стихосложения рецепирующей литературы.

Было бы хорошо сочетать сознательную историко-литературную ориентацию на ту или иную форму стиха ориентацией на образцы рецепирующей литературы со сходной тематикой. В данном случае: на образцы, тематизирующие акт слагания стихов (акт творчества?) с оглядкой на физическое сопряжение музыки и поэзии (или как это сопряжение дано традицией – как физическое сопряжение, – или с оглядкой на альтернативу: на мысленный образ нематериального их сопряжения). Такие образцы найдутся, напр., в поэзии Петко Славейкова (1827–1895).

Три строфы перевода Бакърджиева, вместо того, чтобы отсылать, соответственно, к прошлому, настоящему и будущему, как было в подлиннике, отсылают к настоящему, прошлому и будущему. То есть “сюжетное” время с поступательного становится ретардированным. (Следует оговориться: речь идет об уровне межстрофическом. Внутри строф движение времени может быть иным, иноматериальным). Тем самым, при переходе с уровня строфики и метрики к уровню хронотопа, ритм перевода начинает отличаться от ритма подлинника.

Синтаксис подлинника выделяет третью строфу и в особенности последний ее стих. Строфа состоит из двух предложений, тогда как каждая из двух предыдущих равнялась только одному. Строка – запятая – строка – запятая – строка – восклицательный знак; строка – строка – запятая – строка – восклицательный; строка – запятая – строка – вопросительный – строка – восклицательный.

X,X,X! – XX,X! – X,X?-X!

Синтаксис болгарского перевода выделяет сразу и первую и третью строфы, превращает их в члены синтаксического параллелизма:

XX-X – XXX – XX-X.

Только вторая строфа составляет одно предложение. Это раз.

Затем, пунктуация болгарского перевода последовательно ступенькает эмоциональный подъем подлинника. Вопрос предпоследнего стиха превращен в полувопрос (кстати, риторический)-полувосклицание. Во всяком случае на месте вопросительного знака – восклицательный. А на месте трех восклицательных в концах строф – одни точки.

Болгарский перевод подчеркнуто сдержанный: интонационно и синтаксически. Так, например, в первой строфе он сводит отношение причинности к

простому со-положению. Подлинник: ‘причитания, стенания, дух воспоминаний заставляют думать’. Перевод: ‘твой голос – голос грусти, то вздох, то стенание в тишине; мою душу воспоминания угнетают’. Данное решение *аналогично* бессоюзному син-таксису. Отказ от дательного падежа в заглавии хорошо вписывается в эту поэтику бессоюзного синтаксиса и стусшеванной эмоциональности. Можем обозначить ее как поэтику косвенного выражения.

Заключение

В формальном отношении „წიგურს“ оказывается уникальным для грузинской поэзии к моменту своего появления. Судя по цитированным выше стиховедческим работам, таким и осталось. Мне кажется, что оно оставило формальный след в лирике самого Бараташвили. Строфы стихотворения „Я люблю глаза туманом обволоченные...“ (1842; „მოყვარს თვალები მიბნედილები...“, ბარათაშვილი 2005: 42) (каждая в составе четырех симметрических десятисложников и двух пятнадцатисложников, в знакомом хорео-дактилическом ритме: 10/10/10/10/15/15) можно рассмотреть как буквальные удвоения строф „К чонгури“ – путем не линейного наращения, а комбинации линейного наращения и кольцевого наложения (притом несимметричного – в обиходном смысле соотносительности с центральной осью; о необходимом см.: Ghyka 1977: X-XI). Удвоение приводит к водворению принципа „четверичности“ на месте принципа „троичности“, что семантически мотивировано парностью глаз: „в тумане обволоченных“ и наблюдающих. Удвоение путем кольцевого наложения (строфа типа 10/10/15 обрамляет другую строфу того же типа) мотивировано а) рецептивной рефракцией образа („туман“ – вероятный эвфемизм для „слез“), б) мысленным образом маятника, колеблющегося между лирическим „я“ и его объектом созерцания/адресатом. Число, числовая плотность лирического хронотопа – две пары глаз (а была: прикосновение к трем струнам чонгури, в одиночестве). Поиск соответствий и прецедентов в лирике провансальских трубадуров (ср. ბარბაქაძე 2018a: 284) кажется, прежде всего, неэкономным, хотя он и соответствует задаче описания грузинской поэзии через понятийную и формальную сетку „европейских“ твердых форм. Сетка „восточных“ (арабо-персидско-тюркских) расставлена гораздо реже. И, конечно, в по-манихейски расположенном мире стиховых форм (европейские vs восточные, а также твердые vs не-твердые) не осталось места для прочих форм, в т.ч. армянских, поздневизантийских и новогреческих. Вполне логично, трехстишия Н. Бараташвили, Гр. Орбелиани, Г. Туманишвили выпали из описания.

Формально и тематически „წიგურს“ занимает промежуточное положение между ментально-поэтологическими мирами: тбилиским XVIII-го века, зоной сосуществования и скрещивания миров шиитского Ирана и поствизантийского, с одной стороны, и европейским – с другой. Кажется, что и ориентальная топика, и христианское мироощущение не вне Церкви не являются здесь объектом сентимен-

тального (в смысле Шиллера) созерцания и погружения с позиции какого-то вове-се или уже иного ума, как в романтизме европейском (английском, французском, немецком, даже польском и русском¹). „К чонгури“ отличается от своего далекого предка, псалма (не обязательно – 136-го) тем, что можно наз-вать „авторрефлексивностью речи“, воспринимаемую благодаря обращению к инструменту; субъект речи в Псалтыри – авторрефлексивен, но не и его речь. „К чон-гури“ отличается от своих русских стихотворений-современников не грустностью тона, а принадлежностью их стихотворной формы, возможно и их непосредственных текстуальных прецедентов, миру европейской поэзии. (Ср.: „К моей лире. Рондо“ Николая Николаева, <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5389>, сочиненное до 1798 г. [Кочетков б.г.: б.с.]; „Стихи, сочиненные в день моего рождения (К моей лире и к друзьям моим)“ Вас. Жуковского, 1803 г. [Жуковский 1999, 1: 58, 438-9]). Псалмодическая речь, слышимая у Бараташвили, пришла к „авторрефлексивности“ не путем библейско-грекоримского синтеза, не путем, эмблематически схваченного Эрихом Ауэрбахом в книге „Мимесис“. Геокультурное обобщение такого порядка, конечно, рискует и упрощением, и голословностью, но они примерно на один порядок конкретнее, нежели дихотомии „Европа – Азия“ и „Восток – Запад“, при всем том, что источники тоже могут оперировать ими. Обозначим *последний этап* того не-европейского пути – я обозначил бы его „левантийским“, не будь у последнего понятия прочных ассоциаций с морем, а также с периодом, чья нижняя граница не раньше Крестоносных походов – как „тбилисскую“ (приблизительно в том смысле, в каком Саят-Нова – не грузинский, а тбилисский поэт, при учете позиции Доусетта, что Саят-Нова служил при дворе лишь в Телави, но не в Тбилиси)², а точнее „тпилисскую“³, *поэтику* (я уверен, что такое понятие уже давно и не раз предлагалось)⁴. Главными ее особенностями кажутся: открытость к поэтической практике *соседних* этносов и конфессий; к музыкальному ряду и к импровизации; к творческим вкладам людей, плохо знавших грузинский язык и от традиций грузинского фольклора и литературы оторванных⁵; ориентированность на вкусы и на „этикетные“ ситуации жизни⁶ разных прослоек *городского* населения. Как известно, ее нижний стилевой ярус описан с сентиментальным увлечением в книге Иосеба Гришашвили „Саятно-ва и старый Тб/пилиси“ (საიათნოვა 1918), не без опасливой оглядки на высочайший литературный авторитет: „Правда, Шота такое стихотворство к второму ряду

1 Прибегну к аналогии: во времена Николоза Бараташвили грузинского Петербурга (=Петербург в Грузии) нет, даже величиной в Воронцовский дворец с парком.

2 Благодарю Гагу Ломидзе, прочитавшего раннюю версию настоящей статьи осенью 2017 г., за определение (эпитет).

3 От исторически сложившейся грузинской формы ტფილისი, не столь резко отличающейся от турецко-русской „Тифлис“.

4 Ср.: „[...] тпилиски[x] [...] ашугов [...] только и только Тпилиси создал!“ („[...] ტფილელ[ი] [...] აშუგები [...] მხოლოდ და მხოლოდ ტფილისმა შექმნა!“; გრიშაშვილი 1918: 13).

5 Характеристика Саят-Новы в: ფოცხიშვილი 1990: 64-5.

6 Отсылаю к понятию Дмитрия Лихачева „литературный этикет“.

причисляет [...]“ („მართალია, შოთა ასეთ შაირობას მეორე დარგს აკუთვნებს [...]“; там же: 8). И на идеал национальной литературы: „Я не скажу, что ашуги пели чистыми грузинскими тонами“ („არ ვიტყვი, რომ აშუღები წმინდა ქართულ ჰანგებს მგეროდნენ“; там же).

Многосторонняя поэтологическая зависимость „К чонгури“ от поэтических образцов мира, которого нельзя назвать ни „европейским“, ни „восточным“; приурочимость стихотворения к более чем одной литературно-исторической линии отсчета; а также узнаваемая через него синхронность некоторых формальных поисков грузинского и русского романтизмов, актуальных в XX веке, – вот основные пункты настоящей статьи.

Ориентация на сохранение за переводным произведением признаков чуждости чревата коммерческим неуспехом, являющимся в конце концов неуспехом и для переводимого автора (Domínguez, Saussy, Vilanueva 2015: 80). Но для советской ситуации (и в меньшей, но достаточной степени – для ситуации „социалистического лагеря“) логика рыночного оправдания эстетического „сглаживания“ под усредненный вкус реципирующей литературной культуры переводимого произведения, избежания решений отдающих экспериментом, вряд ли применима. Неточность (я бы сказал: большая или меньшая ошибочность) разбираемых переводов не ограничивается „сглаживанием“. Происходят опредмечивание, экзотизация, разне-уровневое изменение ритма.

„ჩონგურს“ нуждается в новых переводах.

Литература:

- Arveladze, Bondo. “Saiatnova da Iona Khelashvili”. *Matsne, Enisa da Lit'erat'uris Seria*, 1984, 2: 47-58 (არველაძე, ბონდო. „საიათნოვა და იონა ხელაშვილი“. *მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია*, 1984, 2: 47-58).
- Babayeva, Əfsana. “Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri”. *“Muğam ələmi” Beynəlxalq Muğam Simpoziumunun materialları*. Bakı, 2015: 50-58 (Summary: “Terminology relationship between mugham and structure of Islamic religious ceremony”: 58).
- Baizoyev, Azim and John Hayward. *A Beginner's Guide to Tajiki*. London and New York: Routledge Curzon, 2004.
- Baratashvili, Nik'oloz. *Leksebi; Bedi Kartlisa: Art'ograpebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “Sabchota Sakartvelo”, 1968 (ზარათაშვილი, ნიკოლოზ. *ლექსები; ბედი ქართლისა: ავტოგრაფები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968).
- Baratashvili, Nikoloz. *Stikhotvoreniya. Podstrochnyj Perevod*. Red. A. Bestavashvili. Tbilisi: izdatel'stvo “merani”, 1968 (Бараташвили, Николоз. *Стихотворения. Подстрочный перевод*. Ред. А. Беставашвили. Тбилиси: издательство „мерани“, 1968).
- Baratashvili, Nikoloz. *Stikhotvoreniya, poema, pis'ma*. Sost. M. Zaverin i L. Kalandadze. Tbilisi: izdatel'stvo “merani”, 1968 (Бараташвили, Николоз. *Стихотворения, поэма, письма*. Сост. М. Заверин и Л. Каландадзе. Тбилиси: издательство „мерани“, 1968).

- Baratashvili, Nikoloz. *Merani: Stikhove*. Prev. Stojan Bakürdziev. Pod red. na Ivan Bitsadze. Sofiya: izdatel'stvo "narodna kultura", 1981 (Бараташвили, Николоз. *Мерани: Стихове*. Прев. Стоян Бакърджиев. Под ред. на Иван Бицадзе. София: издательство „народна култура“, 1981).
- Baratashvili, Nikoloz. *Txzulebata Sruli K'rebuli; Mogonebani; P'ort'ret'is Ist'oria; Genealogia*. Levan Taktakishvilis saerto redaktsiit. Tbilisi: gamomtseloba „Pegasi“, 2005 (ზარათაშვილი, ნიკოლოზ. *თხზულებათა სრული კრებული; მოგონებანი; პორტრეტის ისტორია; გენეალოგია*. ლევან თაქთაქიშვილის საერთო რედაქციით. თბილისი: გამომცემლობა „პეგასი“, 2005).
- Datashvili, Lali. Avt'or-shemdgeneli. *Nik'oloz Baratashvili (1817-1845)*. Redakt'orebi Revaz Tvaradze, Gia Murghulia. Tbilisi: gamomtsmloba "Sakartvelos matsne", s.a. (დათაშვილი, ლალი (ავტორ-შემდგენელი). *ნიკოლოზ ზარათაშვილი (1817-1845)*. რედაქტორები რევაზ თვარაძე, გაია მურღულია. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, s.a.).
- Barbakadze, Tamar. *Kartuli Leksmtsodneobis Anot'irebuli Bibliografia; Nak'veti I (1731-1930 ts'ebi)*. Tbilisi: izdatel'stvo "metsniereba", 1993 (ზარბაქაძე, თამარ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია; ნაკვეთი I (1731-1930 წ.წ.)*. თბილისი: მეცნიერება, 1993).
- Barbakadze, Tamar. *Kartuli Leksmtsodneobis Ist'oria*. T'bilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2011 (ზარბაქაძე, თამარ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია (პერიოდიული გამოცემების მიხედვით)*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011).
- Barbakadze, Tamar. *Kartuli Leksmtsodneoba*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2014 (ზარბაქაძე, თამარ. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014).
- Barbakadze, Tamar. "Sekt'ina – Evropuli Mq'ari Salekso Porma – Ekvst'aep'ovani St'ropebi Kartul P'oeziashi". *Evrop'uli da Aghmosavluri Salekso Pormebi Kartul P'oeziashi*. 2018, I, gv. 272-84 (ზარბაქაძე, თამარ. „სექსტინა – ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ექვსტაეპიანი სტროფები ქართულ პოეზიაში“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*, 2018, I, გვ. 272-84).
- Barbakadze, Tamar. "Evropuli Mq'ari Salekso Porma – T'ertsina da Samt'aep'ovani St'ropebi Kartul P'oeziashi". *Evrop'uli da Aghmosavluri Salekso Pormebi Kartul P'oeziashi*. 2018, I: 262-71 (ზარბაქაძე, თამარ. „ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ტერცინა და სამტაეპოვანი სტროფები ქართულ პოეზიაში“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში* . 2018, I: 262-71).
- Bogomolov, Igor'. "Nikoloz Baratashvili i Russkaya Literatura". Bogomolov, I. *Tropoyu družby: Literaturnyje Oчерki*. Tbilisi: izdatel'stvo Merani", 1984: 196-221 (Богомолов, Игорь. „Николоз Бараташвили и русская литература“. Богомолов, И. *Тропою дружбы: литературные очерки*. Тбилиси: издательство „мерани“, 1984: 196-221).
- Bogomolov, Igor'. "Rol' i Znachenie Russkoj Periodiki, Izdavavshejsya v Gruzii, v Razvitii Russko-gruzinskikh Literaturnykh Svyazej". Bogomolov, I. *Tropoyu Družby: Literaturnyje Oчерki*. Tbilisi: izdatel'stvi "Merani", 1984: 98-170 (Богомолов, Игорь. „Роль и значение русской периодики, издававшейся в Грузии, в развитии русско-грузинских литературных взаимоотношений“. Богомолов, И. *Тропою дружбы: литературные очерки*. Тбилиси: издательство „мерани“, 1984: 98-170).
- Bregvadze, Levan; Bregvadze, Roland; Gazdeliani, Maizer. "Chonguri". *Georgian Folk Music Instruments*, 2013. Web. 15 April 2019. <http://www.hangebi.ge/eng/chonguri.html>.
- Bregvadze, Levan; Bregvadze, Roland; Gazdeliani, Maizer. "Chuniri [Chianuri]". *Georgian Folk Music Instruments*, 2013. Web. 15 April 2019. <http://www.hangebi.ge/eng/chuniri.html>.

- Ch'ianuri / ჭიანჭური. <https://ka.wikipedia.org/wiki/ჭიანჭური>
- Chubinov, Davit. *Gruzino-russkij Slovar'*. 2-oe izd., podg. ofsetnym obrazom; podg. k pečati i predislovie Akakiya Shanidze. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1984 (Чубинов, Давит. *Грузино-русский словарь*. 2-е изд., подг. офсетным образом; подг. к печати и предисловие Акакия Шанидзе. Тбилиси: издательство „сабчота сакартвело“, 1984).
- Davidson, Judson France. Transl. *Principal Remains of Anacreon of Theos, in English Verse ; with an Essay, Notes, and Additional Poems*. London and Toronto: J. N. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., 1915.
- Domínguez, César; Saussy, Haun; Villanueva, Darío. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London & New York: Routledge, 2015.
- Dowsett, Charles. *Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour: A Bibliographical and Literary Study*. Louvain: Peeters, 1997.
- Evgenidze, Iuza. “Thematische Schwerpunkte der Dichtung Baratašvilis”. *Nik'oloz Baratašvili: Ein georgischer Dichter der Romantik*; hrsg. v. Gaga Shurgaiia, Luigi Magaroto und Hans-Christian Günther. Würzburg: Köningshausen & Neumann, 2006: 37-51.
- Evrop'uli da Aghmosavluri Salekso Pormebi Kartul P'oeziashi* (Nats'ili I. Ist'oria. Teoria. Nats'ili II. Krest'omatia). Barbakadze, Tamar (khelmdzghvani); Rat'iani, Irma (redakt'ori). Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani”, 2018 (*ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში* (ნაწილი I. ისტორია. თეორია. ნაწილი II: ქრესტომათია). ზარზაქაძე, თამარ (ხელმძღვანელი); რატიანი, ირმა (რედაქტორი). თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2018).
- Filina, Maria, and Danuta Ossowska. *Losy Polaków na Kaukazie. Część I: “Tbiliska grupa” polskich poetów zesłańczech*. Wydanie drugie: poprawione i uzupełnione. Tbilisi: Universal, 2015.
- Filipova, Sofiya. *Rechnik po Stikhoznanie*. Sofija: Iztok-Zapad, 2005 (Филипова, София. *Речник по стихознание*. София: Изток-Запад, 2005).
- Gasparov, Mikhail. *Ocherk Istorii Russkogo Stikha. Metrika. Ritmika. Rifma*. Moskva: Nauka, 1984 (Гаспаров, Михаил. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма*. Москва: Наука, 1984).
- Gasparov, Mikhail. “Stroficheskaya Traditsiya i Eksperiment”. Gasparov, M. *Izbrannye Trudy*. [T. I–IV]. Moskva: yazyki russkoj kul'tury, 1997. T. 3. O stikhe: 366-98 (Гаспаров, Михаил (1997a). „Строфическая традиция и эксперимент“. Гаспаров, М. *Избранные труды*. [T. I–IV]. Москва: Языки русской культуры, 1997. T. 3. O stikhe: 366-98).
- Gasparov, Mikhail. “Topika i Kompozitsiya Gimnov Goratsiya”. Gasparov, M. *Izbrannye Trudy*. [T. I–IV]. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 1997. T. 1. O poetakh: 490-523 (Гаспаров, Михаил (1997b). „Топика и композиция гимнов Горация“. Гаспаров, М. *Избранные труды*. [T. I–IV]. Москва: Языки русской культуры, 1997. T. 1. O poetakh: 490-523).
- Gasparov, Mikhail. *Ocherk Istorii Evropejskogo Stikha*. Izd. 2-oe, dop. Moskva: Fortuna Limited, 2003 (Гаспаров, Михаил. *Очерк истории европейского стиха*. Изд. 2-е, доп. Москва: издательство „Фортуна Лимитед“, 2003).
- Genov, Krústjo. *Romantizmút v búlgarskata literatura*. Sofija: BAN, 1968 (Генов, Кръстьо. *Романтизмът в българската литература*. София: БАН, 1968).
- Ghyka, Matila. *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Publications, Inc., 1977.
- Grishashvili, Ioseb. *Sayat'novi*. Tbilisi: st'amba “kartvela bech'dviti amkhanagobisa”, 1918 (გრishaშვილი, იოსებ. *სადათნოვა*. ტფილისი: სტამბა „ქართველთა ბეჭდვითი ამხანაგობისა“, 1918).

- HORATIUS.RU (Kvint Goratsij Flakk: Perevody i materialy) N.d: n.pag. Web. 15 April 2019. <http://www.horatius.ru> (HORATIUS.RU (Квинт Гораций Флакк: Переводы и материалы). N.d: n.pag. Web. 15 April 2019. <http://www.horatius.ru>).
- Janakiev, Miroslav. *Bŭlgarsko stikhoznanie*. Sofija: Nauka i izkustvo, 1960 (Янакиев, Мирослав. *Българско стихознание*. София: Наука и изкуство, 1960).
- K'ench'oshvili, Irak'li. Shemdgeneli. *Kartuli Lirik'is Antologia (1765–1825)*. Sheadgina, bolotkma, shenishvnebi da leksik'oni daurot I. K'ench'oshvilma. Tbilisi: Ivane Javaxishvilis saxelobis T'bilisis saxelmtsip'oi universitetis gamomts'emloba, 2014 (კენჭოშვილი, ირაკლი (შემდგ.). *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765–1825)*. შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014).
- Kochetkov, N. D. “N. P. Nikolev (1758–1815)”. *Elektronnaya Biblioteka IRLI RAN: Sobraniya Tekstov: Russkaja Literatura XVIII Veka: Lirika*. N.d: n.pag. Web. 15 April 2019: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5381> (Кочетков, Н. Д. „Н. П. Николев (1758–1815)“. *Электронная библиотека ИРЛИ РАН: Собрания текстов: Русская литература XVIII века: Лирика*. N.d: n.pag. Web. 15 April 2019: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5381>).
- Kuncheva, Raya. *Metrika. Svoboden Stikh. Sonet. Stikhoznanieto Predi i Sega*. Sofija: Aura, 2000 (Кунчева, Рая. *Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега*. София: Аура, 2000).
- Lambton, Ann K. S. *Persian Grammar: Students Edition*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2003 [1984].
- Lermontov, Mikhail. *Polnoe Sobranie Stikhotvorenij: v 2 tt. T. 1. Stikhotvoreniya i dramy [1825–1836 гг.]*. Leningrad: Sovetskij pisatel, 1989 (Лермонтов, Михаил. *Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т.1. Стихотворения и драмы [1825–1836 гг.]*. Ленинград: Советский писатель, 1989).
- Lolashvili, Ioane. “Nik'oloz Baratashvilis Lit'erat'urruli Memk'vidreoba”. 2005: 5-10 (ლოლაშვილი, ივანე. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა“. 2005: 5-10).
- Machard, Alexandre. Transl. *Odes d'Anacréon : Traduction littérale et rythmique*. Paris: Isidore Liseux, 1884. Web. 15 April, 2019: <http://www.gutenberg.org/files/26376/26376-h/26376-h.htm>
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- Milchakov, Jani. “Bŭlgarskijat stikh ot 20-te godini na XX vek i stikhovata traditsija na bŭlgarskija simvolizŭm” [1990]. Milchakov, J. *Bŭlgarska stikhotvorna kultura: XVII–XX vek*. Varna: Slovesnost, 2006: 102-148 (Милчаков, Яни. „Българският стих от 20-те години на XX век и стиховата традиция на българския символизъм“ [1990]. Милчаков, Я. *Българска стихотворна култура: XVII–XX век*. Варна: Словесност, 2006: 102-148).
- Milchakov, Jani. “Stikhovijat stroezh na ‘Ne pej mi se’ na P. R. Slavejkov i sŭdbata na bŭlgarskija literatura silabizŭm” [1990]. Milchakov, J. *Bŭlgarska stikhotvorna kultura: XVII–XX vek*. Varna: Slovesnost, 2006: 48-61 (Милчаков, Яни. „Стиховият строеж на „Не пей ми се“ от П. Р. Славейков и съдбата на българския литературен силабизъм“ [1990]. Милчаков, Я. *Българска стихотворна култура: XVII–XX век*. Варна: Словесност, 2006: 48-61).
- Morozova, G. V. “Vstrechi Lermontova s Dekabristami na Kavkaze”. *Zhizn' i Tvorchestvo M. Yu. Lermontova: Issledovaniya i Materialy: Sbornik Pervyj*. Moskva: OGIz: Gos. izdatel'stvo „khud. lit.“, 1941: 617-632. Web. 15 April 2019: n.pag.: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/morozova-dekabristy.htm> (Морозова, Г. В. „Встречи Лермонтова с декабристами на Кавказе“. *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый*. Москва: ОГИЗ: Гос. изда-

- тельство «худож. лит.», 1941: 617-632. Web. 15 April 2019: n.pag.: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/morozova-dekabristy.htm>.
- N. O. “Sapfo”. *Entsiklopedicheskiĭ Slovar’ Brokgauza i Efrona*. S.-Peterburg: Brokgauz i Erfon. T. 28A (56), 1900 (Н. О. „Сапфо“. *Энциклопедический Словарь Брокгауза и Эфрона*. С.-Петербург: Брокгауз и Эфрон. Т. 28А (56), 1900).
- Orbeliani, Grigol. *Leksebi. Gamotsema meore*. T’bilisi: kartuli ts’ignta gamomtsemi amxanagoba, 1879 (ორბელიანი, გრიგოლ. *ლექსები. გამოცემა მეორე. თბილისი: ქართული წიგნთა გამომცემი ამხანაგობა, 1879*).
- Potskhishvili, Aleksandre. *Saiatnova – Legendebi da Sinamdvide*. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 1990 (ფოცხიშვილი, ალექსანდრე. *საიათნოვა – ლეგენდები და სინამდვილე*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1990).
- Saiatnova. *Saiatnovas Somkhur Leksta Sruli K’rebuli*. Targmnili Variant’ebit, Ts’inasiq’vaoba-sheavlit, Shenishvnebit da Leksik’on-sadzieblit p’ropesor Leon Melikset’-Begis mier. Tbilisi: sakhelmtsipo universit’et’is gamomtsemloba, 1935 (საიათნოვა. *საიათნოვას სომხურ ლექსთა სრული კრებული*. თარგმნილი ვარიანტებით, წინასიტყვაობა-შესავლით, შენიშვნებით და ლექსიკონ-სამძიებლით პროფ. ლეონ მელიქსეთ-ბეგის მიერ. ტფილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1935).
- Sayat-Nova. *Sbornik Armyanskikh, Gruzinskikh i Azerbajdzhanskikh Pesen*. Sost., prim. i red. G. Abov. Erevan: Armgiz, 1945 (Саят-Нова. *Сборник армянских, грузинских и азербайджанских песен*. Сост., прим. и ред. Г. Абов. Ереван: Армгиз, 1945).
- Sayatnova*. K’rebuli Sheadgina, Samive Enaze t’ekst’ebis redaktisia gasts’ia, somkhuri da azerbaijanuli leksebi kartulad targmna, ts’inatkma da leksik’oni daurto Zezva Medulashvilma. Tbilisi: K’avk’asiuri sakhli, 2005 (საიათნოვა *სადათნოვა – შაჟაჟ სოქა – Sayat nova*. კრებული შეადგინა, სამივე ენაზე ტექსტების რედაქცია გასწია, სომხური და აზერბაიჯანული ლექსები ქართულად თარგმნა, წინათქმა და ლექსიკონი დაურთო ზეზვა მედულაშვილმა. თბილისი: კავკასიური სახლი, 2005).
- Shatirishvili, Zaza. “Romantik vor Baratashvili oder Mittelalterliche Tradition?”. *Nikoloz Baratashvili: Ein georgischer Dichter der Romantik*; hrsg. v. Gaga Shurgaia, Luigi Magaroto und Hans-Christian Günther. Würzburg: Köningshausen & Neumann, 2006: 25-36, 2006.
- Steingass, Francis Joseph. *A Comprehensive Persian-English Dictionary, Including the Arabic Words and Phrases to be Met with in Persian Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.
- Tajik-Russian Dictionary online*. N.d.: n.pag. Web. 15 April 2019: <https://glosbe.com/tg/ru>.
- Vitkovskij, Evgenij (Sost.). “Boris Brik”. *Vek Perevoda*. Web. 15 April 2019. <https://www.vekperevoda.com/1900/bbrik.htm> (Витковский, Евгений (сост.). „Борис Брик“. *Век перевода*. Web. 15 April 2019. <https://www.vekperevoda.com/1900/bbrik.htm>).
- West, Martin Litchfield. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Zabolotskij, Nikolaj. *Sobranie Sochinenij*. T. 2. Moskva: izdatel’stvo “khudozhestvennaya literatura”, 1984 (Заболоцкий, Николай. *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва: издательство „художественная литература“, 1984).
- Zhukovskij, Vasilij. *Polnoe Sobranie Sochinenij i Pisem: v 20 t.* Gl. red. A. S. Yanushkevich. T. 1. Stikhotvoreniya 1797–1814 Godov. Moskva: Yazyki russoj kul’tury, 1999 (Жуковский, Василий. *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.* Гл.ред. А. С. Янушкевич. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов. Москва: Языки русской культуры, 1999).

Yordan Lyutskanov
(Bulgaria)

**“To Chonguri” by N. Baratashvili:
the Rhythm of the Original and of Three Translations**

Summary

Key words: Nikoloz Baratashvili; three-lined stanza in georgian poetry; poet’s invocation of musical instrument; romanticism outside Europe; translation as [mode of] implicit literary studies.

In this article I analyse semantic, syntactic, strophic and verse rhythm of a poem by Nikoloz Baratashvili (1817–1845), “To chonguri” (1837), and of three of its translations (to Russian – by Boris Pasternak and by Boris Brik, – and to Bulgarian – by Stoian Bakūrdzhiev).

As tool for the analysis of the original text, two literal translations are used (by Irine Modebadze, 2012, and mine, 2017).

Analysis of the semantic and syntactic rhythm of the original leads to the following conclusion: while the text switches its focus from past to present to future, on the hind a coming-to-being and then an interiorisation of dialogue as an experience of the lyrical ‘I’ happens.

Proceeding towards analysis of the strophic and verse rhythm, I put forth the question of Baratashvili’s poem’s hypothetic precedents: thematic (a poet addressing his musical instrument) as well as strophic (three tri-verse stanzas). I discuss commonalities and differences between “To chonguri” and the following forms: *terzina* (minding both hypothetic paths of its Georgian reception – via Russian and via Polish mediation), Spenserian stanza, some specimens of Mikhail Lermontov’s lyric and of Anacreontic lyric, Sapphic stanza, psalms, and of particular works in Georgian language from the 18th and early 19th c. displaying close similarity to “To chonguri” at least in their strophic structure.

Considering both thematic and strophic levels allows indicating two works of poetry – hopefully known to me and to Baratashvili at the same time – as closest to Baratashvili’s: Horatius’ ode I, 32 and Psalm 136 (137 acc. to the Masoretic numbering). Considering the level of poetic line, “To chonguri” can be viewed as an exact structural equivalent of the form called, with regard to syllabotonic systems of versification, “logaeds” (heterometric ‘prose-poetic’ lines).

Considering all three levels – thematic, strophic, and of poetic line (lines are structured as symmetric – 5/5 – decasyllables, combined on strophic level with pentadecasyllables, all shaped as dactyl-trochaic logaeds), – another piece of poetry appears closest to “To chonguri”: “Mastam [Intoxication] about [gown’s] rustle, to be pronounced for [during] the dance mukhaliph” by Giorgi Tumanishvili (1774–1837). It is shown that two

poems by Grigol Orbeliani (“To Ek[aterine] Cha[vchavadz]e” and “Imitation of Sayat-Nova”) stay less close to “To chonguri”, due to proximity but not coincidence in the structure of the verse line. The issue of (mediated) link between “To chonguri”, on the one hand, and textual and mental artefacts related to the multilingual minstrel Sayat-Nova (1722?–1795?), on the other hand, is raised, but no definite answer is offered. The textual and mental artefacts in point are: one Armenian, “Praised among all instruments, you are a perfect ten, O kamancha...”, and a number of Georgian poems by him – “O my unhappy head...”, “How shall the ray of a star dry up the sea...”, “Most Holy Patriarch...” etc. (translations cited are Charles Dowsett’s); the image of the “vardapet” “Saatlama” from Ioane Batonishvili’s pedagogic travelogue *Kalmasoba*; and the image and memories of Sayat-Nova in Tiflis of the 1810s–30).

Then I analyse two of the existing translations of “To chonguri” into Russian (Pasternak’s and B. Brik’s) and the only translation into Bulgarian known to me (by Bakürdzhev). These translations, especially the former two, turn to be unthinking / insensitive of the various levels of rhythm of the original. I consider the non-use of logaeds in the Russian translations as a failure which, against the context of several other inaccuracies, does not come as a surprise. I pay considerable attention to diverse versification options at disposal of the Bulgarian translator. In doing this, I reckon the possibility of diverse literary-historical contextualisations of Baratashvili and his works in verse: as Romanticist; as users of “Oriental” verse forms; as representative of a particular (historical) moment after native poets started using European syllabotonic forms.

Analyses in this article allow detecting gaps in most recent Georgian studies in Georgian versification, as far as the history of three-line stanzas is concerned. As a whole, the article provides reference points for revising, or at least modifying, of teleological perspective on Baratashvili’s oeuvre as “European”. It provides as well reference points to revise the heritage of the Soviet school of Georgian-Russian translations of poetry.

In this way I pay tribute – one based not on theory but on textual analysis – to an agenda of liberating of studies in Georgian literature from two ideological fields of power at once: of the erstwhile discourse of friendship within the confines of USSR and the “Soviet Block”, and of the present discourse of retroactive Europeanisation of Georgian literature.

Through the relatively more detailed analysis of versification options hypothetically faced by the Bulgarian translator of “To chonguri”, I pay modest tribute to the agenda of a discipline which is still to be born: of comparative literature of the Black Sea region and, in particular, of study of cross-Black Sea literary contacts and (dis)similarities.

იორდან ლუცკანოვი
(ბულგარეთი)

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩანგურს“:
ორიგინალის რითმა და სამი თარგმანი**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, სამტროფეული ქართულ ლიტერატურაში; პოეტის მიმართვა მუსილაური ინსტრუმენტისადმი; რომანტიზმი ევროპის გარეთ; თარგმანი, როგორც იმპლიციტური ლიტერატურათმცოდნეობა.

სტატიაში განხილულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის – „ჩანგურს“ (1837) და მისი სამი თარგმანის (რუსულად ბორის პასტერნაკისა და ბორის ბრიკის, ბულგარულად – სტოიან ბაკურძიევისა) სემანტიკური, სინტაქსური და სტროფული აგებულება, ასევე – ვერსიფიკაციულ სისტემა.

ორიგინალური ტექსტის საანალიზოდ გამოყენებულია ორი პნკარედული თარგმანი (პირველი შესრულებულია 2012 წელს, ირინე მოდებადის მიერ, მეორე კი 2017 წელს და ეკუთვნის სტატიის ავტორს).

ორიგინალის სემანტიკური და სინტაქსური რიტმის ანალიზს შემდეგ დასკვნამდე მივყავართ: იმ დროს, როდესაც ტექსტის ფოკუსი წარსულიდან აწმყოზე და აწმყოდან მომავალზე გადადის, უკანა პლანზე მიმდინარეობს გარკვეული დიალოგის ფორმირება, შემდეგ კი მისი გათავისება, როგორც თავად ლირიკული „მე“-ს განცდისა.

სტროფული და სალექსო რიტმის ანალიზის შედეგად, სტატიის ავტორი სვამს ბარათაშვილის ლექსის ჰიპოთეტური პრეცედენტების საკითხს: თემატური (პოეტი მიმართავს თავის მუსიკალურ ინსტრუმენტს); სტროფული (სამი სამ-სტრიქონიანი სტროფი); განიხილავს მსგავსებებსა და განსხვავებებს „ჩანგურსა“ და შემდეგ ფორმებს შორის: ტერცინა (ქართულში მისი მოხვედრის ორივე ჰიპოთეტური გზის გათვალისწინებით – უშუალოდ რუსულიდან ან პოლონურის გავლით), სპენსერის სტროფი, მიხეილ ლერმონტოვის ლირიკისა და ანაკრეონტული პოეზიის ზოგიერთი ნიმუში, საფოს სტროფი, ფსალმუნები და ცალკეული ნაწარმოებები ქართულ ენაზე, მე-18 საუკუნიდან მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე, რომლებიც აჩვენებენ განსახილველი ლექსის ახლო მსგავსებას მინიმუმ, სტროფულ სტრუქტურასთან მაინც.

როგორც თემატური, ისე სტროფული დონეების განხილვა ავტორს საშუალებას აძლევს დაასახელოს ბარათაშვილის ნაწარმოებებთან ყველაზე ახლოს მდგომი ორი ლექსი, რომლებიც, მისი ვარაუდით, პოეტისათვის ცნობილი უნდა ყოფილიყო. ესენია: ჰორაციუსის ოდა I, 32 და ფსალმუნი 136 (მასარეტიული ნუმერაციით 137). ლექსის – „ჩანგურს“ პოეტური ხაზის დონის

განხილვისას, შესაძლებელია ფორმის ზუსტი სტრუქტურული ექვივალენტის დანახვა, რომელსაც ლექსთწყობის სილაბურ-ტონურ სისტემებთან მიმართებაში „ლოგამიდებად“ (ჰეტერომეტრულ „პროზაულ“ ხაზებად) მოიხსენიებენ.

სამივე –თემატურ, სტროფულ და პოეტურ (სიმეტრიულად – 5/5 სტრუქტურებული ხაზები – დეკასილები, სტროფულ დონეზე პენტადეკასილებთან კომბინაციაში, ყველა ერთად კი – დაქტილ-ტროქაული ლოგადების სახით) დონეზე განხილვის შედეგად, ლექსთან „ჩონგურს“ ყველაზე ახლოს მდგომად მოჩანს გიორგი თუმანიშვილის (1774-1837) ლექსი „მასტამ იალალზედ შარაშური შუშტარ მუხალიფში სათქმელი“. ნაჩვენებია, რომ გრიგოლ ორბელიანის ორი ლექსი („ეკატერინე ქაჭვავაძე“ და „საიათნოვას მიბაძვით“ ნაკლებად ენათესავება ლექსს „ჩონგურს“. სტრუქტურული ხაზი თუმც ახლოსაა, მაგრამ მთლიანად მაინც არ ემთხვევა მას. სტატიაში დასმულია საიათნოვას (1712-1795) მრავალენოვან მენესტრელებთან ლექსის „ჩონგურს“ არაპირდაპირი კავშირის საკითხი, მაგრამ გადაჭრილი პასუხი მოცემული არ არის.

შემდეგ სტატიის ავტორი ანალიზებს ლექსის „ჩონგურს“ არსებულ ორ რუსულ და მისთვის ცნობილ ერთადერთ ბულგარულ თარგმანს. ეს თარგმანები, განსაკუთრებით პირველი ორი, უგრძნობნი არიან ორიგინალის რიტმის სხვადასხვა დონის მიმართ. გამორჩეული ყურადღება ეთმობა ბულგარელი მთარგმნელის ხელთ არსებულ ლექსწყობის სხვადასხვა ვარიანტს. ამასთან, მკვლევარს შესაძლებლად მიაჩნია ბარათაშვილისა და მისი ლექსების მრავალფეროვანი ლიტერატურულ-ისტორიული კონტექსტუალიზაცია: როგორც რომანტიკოსის, როგორც „აღმოსავლური“ სალექსო ფორმების მომხმარებლისა და გარკვეული ისტორიული მომენტის წარმომადგენელისა.

სტატიაში ჩატარებული ანალიზი საშუალებას იძლევა ამოავსოს ქართული ლექსწყობის, კერძოდ სამსტროფეულების შესახებ ქართულ მეცნიერებაში არსებული სიცარიელე. მთლიანობაში სტატიაში მოტანილია ორიენტირები, ბარათაშვილის შემოქმედების „ვეროპულობის“ შესახებ არსებული შეხედულების გადასახედად ან შესაცვლელადაც კი.

ამგვარად, სტატიას გარკვეული წვლილი შეაქვს ქართული ლიტერატურის ორმაგი იდეოლოგიური წნეხისგან გათავისუფლების საქმეში. ესენია: ძველი დისკურსი – მეგობრობა სსრკ-ს და სოციალისტური სისტემის ქვეყნების ფარგლებში და ახლანდელი დისკურსი – ქართული ლიტერატურის კვლავ ევროპეიზაცია.

ლექსწყობის იმ ვარიანტების უფრო დაწვრილებითი ანალიზის საშუალებით, რომლებსაც ჰიპოთეტურად ლექსის „ჩონგურს“ ბულგარელი მთარგმნელი აწყდება, მკვლევარი მონაწილე ხდება იმ სამეცნიერო დისციპლინის დღის წესრიგის შედგენისა, რომელიც ჯერ კიდევ არ შექმნილა. ესაა „შავიზღვისპირა ქვეყნების შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“.