

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ზოგადი და შედარებითი  
ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Institute of General and Comparative Literary Studies

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

## სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

## Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

14

Institute of  
Literature Press



UDC (უკ) 821.353.1.0(051.2)  
ს-999

### **რედაქტორი**

ირმა რატიანი

### **სარედაქციო კოლეგია**

ლევან ბრეგაძე  
თამარ ბარბაქაძე  
თეიმურაზ დოიაშვილი  
მაკა ელბაქიძე  
ირაკლი კენჭოშვილი  
გაგა ლომიძე  
თამარ ლომიძე  
ბელა წიფურია

### **სარედაქციო კოლეგიის საპატიო წევრები**

მანფრედ შმელინგი (გერმანია)  
სადაო ცუკუი (იაპონია)  
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)  
მაია ბურიმა (ლატვია)

### **პასუხისმგებელი მდივანი**

სოლომონ ტაბუცაძე

### **სჟანი 14, 2013, მაისი**

რედაქციის მისამართი:  
საქართველო,  
თბილისი 0108,  
მ. კოსტავას ქ. 5  
ტელ.: (+995 32) 2 99-63-84  
ფაქსი: (+995 32) 2 99-53-00  
www.litinstitutu.ge  
E-mail: litinstitutu@yahoo.com

### **Editor**

Irma Ratiani

### **Editorial Board**

Levan Bregadze  
Tamar Barbakadze  
Teimuraz Doiashvili  
Maka Elbakidze  
Irakli Kenchoshvili  
Gaga Lomidze  
Tamar Lomidze  
Bela Tsipuria

### **Honorary Members of Editorial Board**

Manfred Schmeling (Germany)  
Sadao Tsukui (Japan)  
Rudolf Kreutner (Germany)  
Maja Burima (Latvia)

### **Responsible Editor**

Solomon Tabutsadze

### **Sjani 14, 2013, May**

Address:  
Georgia,  
Tbilisi 0108,  
M. Kostava St. 5,  
Tel.: (+995 32) 2 99-63-84  
Fax: (+995 32) 2 99-53-00  
www.litinstitutu.ge  
E-mail: litinstitutu@yahoo.com

ISSN 1512-2514

---

**შინაარსი**

---

---

**Contents**

---

რედაქტორისაგან	7	<i>From the Editor</i>
<b>ლიტერატურის თეორიის პრობლემები</b>		<b><i>Problems of Literary Theory</i></b>
ივანე ამირხანაშვილი აგიოგრაფიის კულტუროლოგიური კონტექსტი	8	<b>Ivane Amirkhanashvili</b> <i>Culturological Context of Hagiography</i>
სოლომონ ტაბუცაძე ავტორი რეალიზმის ეპოქაში	14	<b>Solomon Tabutsadze</b> <i>The Author in the Epoch of Realism</i>
ვლადიმერ ჩერედნიჩენკო ნეკროლოგი როგორც ჟანრი	20	<b>Vladimir Cherednichenko</b> <i>Obituary as a Genre</i>
<b>პოეტიკური პრაქტიკები</b>		<b><i>Poetical Practices</i></b>
კონსტანტინე ბრეგაძე პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა ( <i>Summa postmodernica</i> )	58	<b>Konstantine Bregadze</b> <i>Poetics of the Postmodern Novel</i> ( <i>Summa postmodernica</i> )
მაკა ელბაკიძე შუასაუკუნეებისა და რენესანსის ესთეტიკურ კატეგორიათა ურთიერთმიმართებისათვის (სილამაზე/მშვენიერება)	77	<b>Maka Elbakidze</b> <i>On the Relationship of Medieval and Renaissance Aesthetic Categories</i> ( <i>Beauty</i> )
<b>ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია</b>		<b><i>Chrestomathy of Literary Theory</i></b>
იური ლოტმანი პოეტური ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ამოცანები და მეთოდები	91	<b>Iuri Lotman</b> <i>The Tasks and Methods of Structural Analysis of Poetic Text</i>

---

## ლექსმცოდნეობა

## Theory of Poetry

### თამარ ბარბაქაძე

ბესარიონ გაბაშვილის  
ვერსიფიკაციული სისტემა

### 97 Tamar Barbakadze

*Besarion Gabashvili's  
Versification System*

### ლელა ხაჩიძე

„მეხელთა“ მოღვაწეობის  
ისტორიიდან  
(სტეფანე სანანოისძე —  
ჭყონდიდელი)

### 108 Lela Khachidze

*On the History of Mekheli's  
Activity  
(Stephane Sananoisdze –  
Chqonideli)*

## ფილოლოგიური ძიებანი

## Philological Researches

### მაია ნინიძე

აკაკი წერეთლის უცნობი  
რუსულენოვანი ავტოგრაფები  
(ტექსტოლოგიური ანალიზი)

### 114 Maia Ninidze

*Akaki Tsereteli's Unknown  
Russian Autographs  
(Textual Criticism Analysis)*

### ლუდმილა გრიციკი

რუსთაველის  
„ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინული  
რეცეფცია: ნ. გულაკსა და  
ა. ლოტოცკის შორის

### 126 Ludmila Gritsik

*Ukrainian Reception of “The  
Knight in the Tiger's Skin” by  
Shota Rustaveli: among  
N. Gulak and A. Lototskiy*

### ალექსეი ჩაგინი

„ბელიოვსკის უეზდის“ შესახებ,  
ანუ ლიტერატურა როგორც  
დევენილობის დაძლევა

### 136 Aleksey Chagin

*About/on “Belyovski's Uezd”,  
or Literature as Overcoming of  
Exile.*

## ინტერპრეტაცია

## Interpretation

### ირმა რატიანი

რევოლუცია და შემოქმედებითი  
პროცესი.  
ქართული ლიტერატურული  
გამოცდილება

### 154 Irma ratiani

*Creativity and Revolution.  
Experience in Georgian  
Literature*

### ანტონ ბაკუნტსევი

ფაქტები და მათი ლიტერატურ-  
რული ტრანსფორმაციები  
ი.ა.ბუნინის „დანყველილ  
დღეებში“

### 167 Anton Bakuntsev

*The Facts and their Literary  
Transformations in I.A. Bunin's  
“The Cursed Days”*

---

## კრიტიკული დისკურსი

## Critical Discourse

### ორნელა ტაჯინი

შიმშილის ხელოვანი და სიზიფე.  
აბსურდის ორი ადამიანი

185 Ornella Tajini

*The Hunger Artist and  
Sisyphus. Two Absurd Men*

## თარგმანის თეორია

## Theory of Translation

### ირინე მოდებაძე

ქართულ-რუსული  
სამეცნიერო თარგმანი  
ჰუმანიტარული მეცნიერების  
სფეროში: პრობლემები  
და მთარგმნელობითი  
სტრატეგიები

192 Irine Modebadze

*Georgian-Russian Scientific  
Translation in Space of  
Humanitarian Knowledge:  
Problems and Strategies of  
Translation*

### იორდან ლუცკანოვი

ქართული ლიტერატურის  
თარგმანი ბულგარულ და  
რუსულ ენებზე: ბულგარელი  
რუსისტის შენიშვნები

206 Yordan Lyutskanov

*On the Translation of Georgian  
Literature into Bulgarian and  
into Russian: Introductory  
Notes by a Bulgarian Russianist*

### ლინ კოფინი

თარგმანის ცხრა საფეხური.  
დაკვირვებანი თარგმანის  
პროცესზე

242 Lyn Coffin

*Observations about Translation  
Formalized into Nine Points*

### კრისტიანე ლისტენფელდი

ქართული ლიტერატურის  
გერმანული თარგმანი:  
საიდან მოვდივართ და  
საით გვსურს წასვლა?

249 Kristiane Lichtenfeld

*Georgian Literature in Ger-  
man Translation: Where we Are  
Coming From and Where we  
Want to go?*

## დებიუტი

## Debut

### სალომე კენჭოშვილი

ავტორის სახის მარკერები  
იმპერსონალურ თხრობაში  
(გაბრიელე დ'ანუნციოს  
„პესკარის ნოველების“  
მიხედვით)

260 Salome Kenchoshvili

*Actualized Indexical Signs  
of the Author's Image in  
Impersonal Narrative  
(In D'Annunzio's "Le Novelle  
della Pescara")*

---

## მემორია

## Memoria

### ლადო მინაშვილი

„ძვირფასი მხოლოდ სული  
გვაქვს“  
(პროფესორ იუზა ევგენიძის  
ხსოვნას)

### 266 Lado minashvili

“This is Only Spirit that We  
Have so Precious”  
(tribute to prof. Iuza Evgenidze)

### იუზა ევგენიძე

დავით კლდიაშვილი —  
ჭეშმარიტი კლასიკოსი —  
ქართული მწერლობის მშვენიება

### 271 Iuza Evgenidze

Davit Kldiashvili – Classic of  
Georgian Literature

## გამოხმაურება, რეცენზია

## Reviews, Comments

### მარიამ კარბელაშვილი

ლიტერატურის თეორიის  
პრობლემათა ახალი ხედვა  
(„ლიტერატურისმცოდნეობის  
შესავლის“ გამოცემის გამო)

### 278 Mariam Karbelashvili

New Vision for the Problems  
of Literary Theory (for the  
publication of “Introduction to  
Literary Studies”)

## ახალი წიგნები

## New Books

### მოამზადა გაგა ლომიძემ

### 294 Prepared by Gaga Lomidze

---

## რედაქტორისგან

ძვირფასო მკითხველებო,

ჟურნალ „სჯანი“-ს წინამდებარე გამოცემა, ტრადიციულად, ეთმობა თანამედროვე სამეცნიერო კვლევებს ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის მიმართულებით. მასში წარმოდგენილი არიან ავტორები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებიდან, რაც ღია კულტურული დიალოგის წარმოების საუკეთესო საშუალებაა. თუმცაღა, ჟურნალის ახალ, მე-14 გამოშვებას ერთი დამატებითი ღირსებაც გამოარჩევს: მასში თავმოყრილია 2012 წელს, თბილისში ჩატარებული თარგმანის პირველი საერთაშორისო საზაფხულო სკოლის მასალები, სადაც დარგის წამყვანი ქართველი და უცხოელი სპეციალისტები მაღალპროფესიულ დონეზე განიხილავენ თარგმანის კომუნიკაციური თეორიისა და ლიტერატურული პრაქტიკის პრობლემებს.

ვიმედოვნებთ, რომ ჟურნალის აღნიშნული ნომერი საინტერესო იქნება როგორც სპეციალისტების, ისე — დამწყები მკვლევრებისა და მთარგმნელებისათვის.

პროფესორი ირმა რატიანი

## From the Editor

Dear Readers,

The forthcoming issue of an international scientific journal “Sjani” traditionally deals with contemporary scientific studies concerning Literary Theory and Comparative Literature. The papers by the authors from different countries are presented in the journal, which is the best and most efficient way to hold an open cultural dialogue. Nevertheless, the forthcoming № 14 issue of the journal stands out with one more merit: there are compiled the materials of the First Summer School of Translation held in Tbilisi in 2012. The lead specialists of the field both Georgians and foreigners consider the problems of communicational theory of translation and its literary practice in these materials.

The editorial board hopes that the forthcoming issue of “Sjani” will be interesting for specialists as well as novice researches and translators.

Professor *Irma Ratiani*

ივანე ამირხანაშვილი  
(საქართველო)

### აგიოგრაფიის კულტუროლოგიური კონტექსტი

ათონის უნიკალურ ისტორიაში არის ერთი ასეთი ფაქტი. 1065 წლის ივნისში გიორგი მთაწმიდელი კონსტანტინე დუკას ხვდება. იმპერატორი ეკითხება წმიდა მამას — რა განასხვავებს ქართულ მართლმადიდებლობას ბერძნულისაგან? მამა გიორგი პასუხობს: „ესე არს სარწმუნოებაი მართალი ნათესავისა ჩუენისაი. და რა-ჟამს ერთგვის გვიცნობიეს, არღარა მიდრეკილ ვართ მარცხლ, გინა მარჯულ და არცა მივდრკებით, თუ ღმერთსა უნდეს“ (ძეგლები 1967: 178).

არჩეული გზის ერთგულება, ტრადიციის დაცვა, ისტორიულად ჩამოყალიბებული რეალობის შენარჩუნება — ეს მარტო სარწმუნოებრივი პოზიცია კი არ არის, არამედ ხასიათია, ქართული ეროვნული ხასიათი. გიორგი მთაწმიდელის სიტყვებში იკითხება, ერთი მხრივ, ინტელექტუალური ელიტის აზრი, მეორე მხრივ, ისტორიული სინამდვილე.

ტრადიციის ერთგულებაზე ჯერ კიდევ იოანე საბანისძე წერდა. „მამული-სა ჩვეულებისაებრ სლვაი“ (ძეგლები 1963: 50), მისი აზრით, არის ის ფენომენი, რომელიც ეროვნულ-სარწმუნოებრივი ხასიათის მდგრადობას განაპირობებს.

მსგავს სიტყვათშეთანხმებას ჟამთააღმწერელიც იყენებს სხვადასხვა კონტექსტში: „მამურ-პაპურთა კუალად სვლა“ (ქართლის ცხოვრება 1959: 275) და „სიმხნე და მამაცობა მამურ-პაპეულად“ (ქართლის ცხოვრება 1959: 314).

სხვათა შორის, გიორგი მთაწმიდელის აზრს იმეორებს მაკარი ხუცესი (XIII-XIV სს) „პეტრე ქართველის ცხოვრებაში“. მაკარი წერს, რომ წმიდა მოციქულთა ქადაგების შემდეგ „არღარა ოდეს მიდრეკილ არს ქუეყანაი იგი ქართლისა წმიდისა და მართლისა სარწმუნოებისაგან, არცა მივდრკეთ უკუნისამდე“ (ძეგლები 1967: 216).

თუკი კულტურას გავიაზრებთ როგორც წინაპართა კულტის თაყვანისცემას, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტრადიციულობა, გადაცემითობა, მემკვიდრეობითობა ქართული ბუნების, ქართული გონის, ზოგადად „ქართულის“ დამახასიათებელი მოვლენაა.

რა არის ეს „ქართული“? ამის შესახებ საინტერესო დაკვირვება აქვს თამაზ ბუაჩიძეს. მისი აზრით, „ქართული“ ის გონითი ფენომენია, რომელიც გამოიყო სხვადასხვა გონითი ფენომენისგან და ტრადიციის სახით გადადის თაობიდან თაობაში. „ქართული“ გამძლე მოვლენაა, რადგან შესისხლხორცებულია ერის წარმომადგენლების მიერ და გამოხატავს მათ გულისთქმას, მისწრაფებას, ხასიათს. ეს არის ქართველთა შინაგანი არსის გარეგანი ობიექტური გამოხატულება.

ობიექტურ გამოხატულებათა შორის ერთ-ერთი მთავარი მოვლენაა ენა. ქართული ენის მემკვიდრეობით შეგიძლია გაიგო ის სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს, მოქმედებს, აზროვნებს, განიცდის და სუნთქავს ქართველი კაცი. ენა თავისებური ყოფიერებაა, ონტოლოგიაა, უფრო სწორად, პირველყოფიერებაა, პირველონტოლოგიაა. ენა თავის ყაიდაზე აგებს სამყაროს. ენის გაგება-ათვისება ნიშნავს შეხვედრას ამ ენით აგებულ სამყაროში.



„ერის ერთობა, პირველ ყოვლისა, გონითი ერთობაა. ქართველია ის, ვინც აითვისა და გაითავისა ქართული ობიექტური გონის ფენომენები, მათ სიღრმეში „ჩამალული“ „ქართული“ (ბუაჩიძე 1991: 30).

ოსვალდ შპენგლერის ფილოსოფიის ანალიზისას თამაზ ბუაჩიძე წერს, რომ გონითი ფენომენი, გონითი კულტურა შედეგია ეროვნული გონის შემოქმედებისა. მისი აზრით, ეროვნული გონი იგივეა, რაც მსოფლგაგება, რომელიც იქმნება ეროვნული ფენომენების ურთიერთქმედებითა და ენის აქტიური მონაწილეობით.

ქართული კულტურა არის ქართული გონი, ქართული მსოფლგაგება — განხორციელებული ენაში, ზნე-ჩვეულებებში, ხელოვნებაში, მითოსში, სარწმუნოებაში, სახელმწიფო წყობაში და ა.შ. ერი ორგანული მთელია. მისი ნაწილები ეკლექტიურად კი არ არიან მიწებებული ერთმანეთს, არამედ ერთი საერთო წყაროდან — ეროვნული გონიდან — არიან წარმომდგარი. სწორედ ეს ერთი გონი, ერთი მსოფლგაგება, აერთიანებს ერს, მის კულტურას.

„ყოველი ერი არის შემოქმედისა და ქმნილის, *natura naturans*-ისა და *natura naturata*-ს ცოცხალი ერთიანობა“ (ბუაჩიძე 1991: 102).

მასასადამე, ქართული ქრისტიანული კულტურა ტრადიციონალისტურია. მართალია, კულტურა როგორც „გაცნობიერებული მიზანი“ (ტ. ელიოტის ტერმინია) ქართლის მოქცევის შემდეგ, მეოთხე საუკუნიდან დგინდება, მაგრამ ტრადიციულობა შენარჩუნებულია წარმართობიდან ქრისტიანობაზე გადასვლის ეტაპზეც. ახალ რწმენას გადაეცემა მზის, ვაზის, წმიდა გიორგის ძველი კულტები.

ქრისტიანობამდელი კულტურული ტრადიციის უწყვეტობის დადასტურებაა ის ფაქტი, რომ ქართველთა ნილხვედრი ხდება მაცხოვრის კვართი, რომელიც იერუსალიმიდან ჩამოაქვთ ელიოზ მცხეთელსა და ლონგინოზ კარსნელს. ეს სინამდვილე ქართველთა მფარველიც არის და სახელმწიფოებრივი მთლიანობის სიმბოლოც. ამიტომ საქართველოს სამეფო გერბზე გამოსახეს უფლის უკერველი კვართი და ამ რელიკვიას სამეფო გერბის ძირითადი, მთავარი ნაწილი დაუთმეს“ (თამარაშვილი 1995: 150).

ქართული კულტურული მოდელის შექმნა იწყება ქრისტიანობის კოსმოპოლიტური მრწამსისა და ადგილობრივი, ავტოხონური გონის ურთიერთქმედების შედეგად.

კულტურულ ცვალებადობათა დინამიკის გაგება დამოკიდებულია იმ პროცესის გააზრებაზე, რომელსაც კულტუროლოგები დიფუზიას უწოდებენ.

დიფუზია — ეს არის ერთი კულტურის შემადგენელი ელემენტების ან დამახასიათებელი ნიშნების გადასვლა მეორე კულტურაში. ელემენტებისა და ნიშნების ათვისება ხდება გახსნის, შერევის, „გათქვეფის“ პრინციპით, თუმცა შეიძლება კულტურის ზოგიერთი კომპონენტი ნაკლებად დაექვემდებაროს ამ პრინციპს.

კულტურულ ცვალებადობათა პროცესში დომინირებს კითხვები: „ეს საიდან ჩნდება?“ და „ეს საით მიდის?“ (მალინოვსკი 2004: 27).

აღნიშნული კითხვები ქართული კულტურული პროცესის შესახებ, რა თქმა უნდა, მაშინვე გაჩნდა ბიზანტიურ-ბერძნულ სამყაროში, მაგრამ ამას აღარ ჰქონდა გადამწყვეტი მნიშვნელობა, რადგან დანყებული იყო კულტურული დიფუზია, რომელიც ქართული სპეციფიკით მიმდინარეობდა.

არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა ინდივიდუალურ ფაქტორს. როგორც ცნობილია, კულტურის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელობანი როლი აკისრია პიროვნებას. ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის ენაზე რომ ვთქვათ, ადამიანი ბადებს კულტურას და კულტურა ბადებს ადამიანს.

კულტურული პროცესი პიროვნების მეშვეობით აიხსნება, ინდივიდი არის კულტურის მამოძრავებელიც და პასუხისმგებელიც იმ მოვლენებზე, რაც კულტურაში ხდება.

კაცობრიობის ისტორია ძალიან ჰგავს ინდივიდუალურ ბიოგრაფიას. თუკი ინდივიდუალური ბიოგრაფიის არსი, საფუძველი, საწყისი არის პიროვნება, ისტორიის არსი და საფუძველი არის კულტურა.

ადამიანის პიროვნება უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც ინდივიდუალური არსებობის ჭეშმარიტება, კულტურა — როგორც ისტორიის ჭეშმარიტება.

კულტურა, როგორც ისტორიული ფაქტი, პიროვნებაში იკითხება. პიროვნებები ქმნიან ტრადიციას, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა კულტურის ისტორიულობა.

წმიდა ნინო, მირიან მეფე, ვახტანგ გორგასალი, იაკობ ცურტაველი, ასურელი მამები, აბო თბილელი, იოანე საბანისძე, გრიგოლ ხანძთელი და სხვანი. ამ პიროვნებათა ინდივიდუალური ბიოგრაფიები საფუძველად დაედო ქართულ ქრისტიანულ კულტურას.

ამერიკელი კულტუროლოგის ლესლი უაიტის აზრით, ყოველგვარი კულტურული ელემენტი ინდივიდის ცნობიერებაში იბადება, თუმცა კულტურული პროცესის ასახსნელად ინდივიდს შეიძლება მნიშვნელობა არ ჰქონდეს (უაიტი 2004: 182).

კულტურის ესა თუ ის ფორმა ხორციელდება ბიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ საფუძველზე დაყრდნობით.

იდეების, ფასეულობებისა და ჩვევების მემკვიდრეობით მიღებულ ერთიანობას ემატება ცოდნა, რწმენა, კანონი, მორალი, წეს-ჩვეულებანი. ამ მთლიანობიდან იბადება წიგნიერების მოტივაციები, აზროვნების სილამაზე და ჰარმონია — გემოვნების ძირითადი კანონი, რომელიც განსაზღვრავს აზროვნებისა და შემოქმედების ხასიათს.

აზროვნება და შემოქმედება თავიანთი მიზეზებით, ფუნქციებით, ფორმებით, სოციალური მოვლენებია. ამ კანონზომიერების ძალით, ქართული ცნობიერების კულტურულ მსაზღვრელად ქრისტიანობა იქცა. სახელმწიფოში ამუშავდა ურთიერთშემოქმედების ისეთი ელემენტები, რომლებმაც დააჩქარეს სულიერი ცხოვრების განვითარება. გაიხსნა ახალი იდეოლოგიური ჰორიზონტი, დაიწყო ახალი იდეების ათვისება, გაჩნდა ახალი ინტელექტუალური და მხატვრული აქტივობა. ახალგაზრდა ქართული ქრისტიანული კულტურა აგიოგრაფიის მეშვეობით ივსება ენერჯიას.

შემთხვევითი არ არის, რომ აგიოგრაფია თავიდანვე მჭიდროდ უკავშირდება ეროვნულ პრობლემატიკას. წმინდანთა ცხოვრება საკულტო ტრადიციის ნაწილი ხდება.

ასე რომ, აგიოგრაფიის დაბადება ტრადიციის დაბადებას ნიშნავდა. კულტურამ მიიღო ბუნებრივი სტატუსი — გახდა მემკვიდრეობითი.

კულტურულმა სიტუაციამ გაააქტიურა ენის სტრუქტურა და დაიწყო ლიტერატურის ჩამოყალიბება.

ადრექრისტიანული საზოგადოების თვითცნობიერებას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს აგიოგრაფია, რომელიც, ამავდროულად, გამოხატავს კულტურის ხარისხობრივ მხარეს. საზოგადოება ლიტერატურის მეშვეობით შეიმეცნებს თავს.

მონამის ბელეტრიზებული ამბავი ამალღებული გრძნობით აღავსებს ადამიანებს და ხელს უწყობს ყურადღების მასობრივ მობილიზებას, რადგან აგიოგ-

რაფია პასუხია არა მარტო სარწმუნოებრივ, არამედ სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებზეც.

აგიოგრაფიული ტექსტი არის მარადი ანმყო, რომელიც მიმდინარეობს მამონ, როცა ვეხებით, ვკითხულობთ ან ვისმენთ. გაგებისა და წარმოსახვის ძალით ხორციელდება კვლავშექმნის, კვლავგანცდის პროცესი.

აგიოგრაფიის სტილი სოციო-კულტურული მოვლენაა, იმ დროის, იმ გარემოს ხელწერაა, საიდანაც ამოიზრდება.

წმინდანის ცხოვრების აღწერა — ეს არის კულტურული მოდელი თავისი კონცეპტუალური შინაარსით. ნაწარმოების შექმნის პროცესში შთაგონება და ჟანრული ტექნიკა რელიგიურ იდეას ექვემდებარება; რელიგია არის ცენტრი, საიდანაც იმართება აგიოგრაფიული იდეოლოგია, როგორც კულტურული პერიფერია.

ყოველგვარი კულტურა რელიგიაზეა აღმოცენებული და მის გარეშე არ არსებობს. ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ კულტურის კრიზისი, რომელიც ისტორიის ჩვეული მოვლენაა, რელიგიური კრიზისის პირდაპირი შედეგია ყველა შემთხვევაში.

რელიგიის გარეშე კულტურა განვითარებას წყვეტს.

რელიგიური მოვლენაა კულტურა, მაგრამ მას ანთროპოლოგიური სანყისიც განსაზღვრავს, კერძოდ, ისეთი მომენტები, როგორებიცაა ფსიქოლოგია, ცხოვრების პირობები, ეროვნული საზღვრები, ენა, ტრადიციები, ისტორია და სხვ. ამან განაპირობა ქართული აგიოგრაფიის მკვეთრად ეროვნული ხასიათი.

ყოველი კულტურული პერიოდი ქმნის თავის ტექსტს, რომელსაც აქვს წარმოშობის შინა და გარე მიზეზები. შინა მიზეზი არის სწრაფვა ჭეშმარიტების გამოხატვისაკენ, გარე მიზეზი — ეროვნულ-საზოგადოებრივი ფუნქცია. აგიოგრაფიამ შეიმუშავა ეროვნულ-საზოგადოებრივი გმირის იდეალი, რომელიც ჭეშმარიტებას, სარწმუნოებას იცავს.

„სარწმუნოების მტკიცედ დაცვა ნიშნავდა ეროვნული მეობის შენარჩუნებას. ამაზე მაღალი ესთეტიკური იდეალი მაშინდელ მწერლობას არა ჰქონდა“ (სირაძე 2000: 224).

ეროვნული იდეით გამაგრებული აგიოგრაფია ჯერ ცეცხლთაყვანისმცემლობას უპირისპირდება, შემდეგ მაჰმადიანობას და, პარალელურად, ბერძნული ეკლესიის გავლენასაც ებრძვის.

აგიოგრაფიამ ეროვნულ-კულტურული მისია ამოწურა მაშინ, როცა დაიწყო საქართველოს ერთიანი სახელმწიფოს ჩამოყალიბება. ეს მოხდა XI საუკუნეში.

წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი ტექსტი წარმოადგენს „იდეოლოგიას“ (მ. ბახტინის ტერმინია), რომლის ლიტერატურულ „ჰიპნოზს“ ნებაყოფლობით ემორჩილება მკითხველი (მსმენელი). ეს არის უსიტყვო ხელშეკრულება ავტორსა და მკითხველს შორის.

მაგრამ დგება მომენტი, როცა ეს ხელშეკრულება ირღვევა და „სუბიექტები“ სხვა ხელშეკრულების მომზადებაზე იწყებენ ფიქრს.

კულტურის სეკულარიზაცია ააშკარავებს ახალი „ხელშეკრულების“ აუცილებლობას. XI-XII საუკუნეებში მომხდარმა კულტურულ-პოლიტიკურმა ძვრებმა „კულტურული აფეთქების“ ფორმა მიიღო და თავისი კვალი ლიტერატურასაც დაამჩნია. მკითხველმა „მეტი დინამიკა, მეტი ავანტიურა, მეტი რომანტიკა მოითხოვა. ლიტერატურამ უარყო უტყუარობის პრინციპი და წინა პლანზე გამონაგონი წამოსწია“ (ელბაქიძე 2007: 159).

აგიოგრაფია არის ჟანრი და მისი განვითარების ისტორია ადასტურებს ლიტერატურის არსებობას და სიცოცხლისუნარიანობას. ლიტერატურის არსებობა კი მიანიშნებს იმას, რომ პრაქტიკაში ხორციელდება ადამანისა და კულტურის ერთიანობა, რაც, საბოლოო ჯამში, განაპირობებს ინდივიდის ცნობიერების მთავარი უნარების — გრძნობის, გონებისა და ფანტაზიის მთლიანობას.

#### დამონებანი:

- Buachidze, Tamaz. *Sitsotskhilis pilosopia*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1991 (ბუაჩიძე, თამაზ. *სიცოცხლის ფილოსოფია*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991).
- Elbakidze, Mak'a. *Vepkhist'q'aosnis Poet'ik'is Zogierti Sak'itkhi Shuasauk'uneebis Prangul Raindul Romantan T'ipologiur Mimartebashi*. Tbilisi: 2007 (ელბაქიძე, მაკა. *ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში*. თბილისი: 2007).
- Tamarashvili, Mikheil. *Kartuli Ek'lesia Dasabamidan Dghemde*. Tbilisi: gamomtsemloba „k'andeli“, 1995 (თამარაშვილი, მიხეილ. *ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე*. თბილისი: გამომცემლობა „კანდელი“ 1995).
- Malinovski, Bronislav. *Izbrannoe: Dinamika kulturi*, ROSSPEN, M., 2004 (Бронислав, Малиновский. *Избранное: Динамика культуры*, РОССПЭН, М., 2004).
- Siradze, Revaz. *Kartuli K'ulturis Sapudzvebi*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2000 (სირაძე, რევაზ. *ქართული კულტურის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2000).
- Uait, Lesli. *Izbrannoe: Nauka o culture*, ROSSPEN, M., 2004 (Лесли, Уайт. *Избранное: Наука о культуре*, РОССПЭН, М., 2004).
- Kartlis Tskhovreba*. T'eksti Dadgenili Q'vela Dziritadi Khelnats'eris Mikhedvit S. Q'aughchishvilis mier. T. II, Tbilisi: gamomtsemloba „Sabch'ota Sakartvelo“, 1959 (*ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ. II, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959).
- Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi*. Iliia Abuladzis Khelmdzgvanelobita da Redaktsiit. T. I, Tbilisi: S'akartvelos Metsn. akad. gamomtsemloba, 1963 (*ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით, ტ. I, თბილისი: საქართველოს მეცნ. აკად. გამომცემლობა, 1963).
- Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi*. Iliia Abuladzis Khelmdzgvanelobita da Redaktsiit. T. II, Tbilisi: S'akartvelos Metsn. akad. gamomtsemloba, 1967 (*ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. ტ. II, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967).

**Ivane Amirkhanashvili**  
(Georgia)

### Culturological Context of Hagiography

#### Summary

**Key words:** hagiography, cultural process, genre development.

Georgian Christian culture is traditionalistic. It is true that culture as a “conscious goal” has been established since the fourth century after the conversion of Kartli but traditionalism is also preserved on the stage of transition from paganism to Christianity. The old cults of the Sun, grape, St. George are carried into a new religion.

The evidence to the continuity of pre-Christian cultural tradition is the fact that the Robe of the Lord brought from Jerusalem by Elio of Mtskheta and Longinoz of Karsani,

becomes protector of Georgian nation. This sacred thing is a protector of Georgians and also a symbol of national integrity. That is why the seamless Robe of the Lord was displayed on Georgia's royal coat of arms and the main, central part of the royal coat of arms was given to this relic.

The creation of Georgian cultural pattern starts as a result of the relationship between cosmopolitan Christian faith and local autochthonous brain.

The understanding of the dynamics of cultural variability depends on comprehension of the process which is termed diffusion by culture experts.

Diffusion is a transition of constituent parts or characteristic features of one culture to another culture. The mastering of elements and features according to the principle of opening, mixing, "blending", although some components of culture might less subordinate this principle.

No less important is the individual factor. As is known, significant role in shaping the culture is assigned to personality. If we put it in the language of philosophical anthropology, a man gives birth to culture and culture gives birth to a man.

Cultural process is explained by means of a person, an individual is a driving force for culture and also responsible for the events happening in culture.

Culture as a historical fact is read in personality. Personalities create a tradition that is nothing more than historicity of a culture.

St.Nino, King Mirian, Vakhtang Gorgasali, Iakob Tsurtaveli, Assyrian Fathers, Abo Tbileli, Ioane Sabanidze, etc. Individual biographies of these personalities have laid the foundation of Georgian Christian culture.

The birth of hagiography meant the birth of tradition. Culture received natural status - it became hereditary. Cultural situation activated language structure and the formation of literature started.

Hagiographic text is an eternal present which flows when we touch, read or listen to it. With the help of comprehension and imagination the process of recreation and re-experience is realized.

The style of hagiography is a socio-cultural phenomenon, the handwriting of the time and the environment it stemmed from.

A description of the saint's life is a cultural pattern with its conceptual content. In the process of creation of the composition inspiration and genre technique are subordinated to religious idea; religion is a centre from which hagiographic ideology as cultural periphery is ruled.

Hagiography is a genre and history of its development proves the existence of literature and its viability. And the existence of literature indicates that the unity of man and culture is realized in practice which finally determines the wholeness of major abilities of individual's consciousness – feeling, mind and fantasy.

## სოლომონ ტაუშვაძე (საქართველო)

### ავტორი რეალიზმის ეპოქაში

ხელოვნება საზოგადოდ ავტორის თვითშემეცნების სივრცეა. მარადიული, უნივერსალური და ეროვნულ-ისტორიული (ლოკალური, მაგრამ იმავდროულად ზეინდივიდუალური) თემატიკის გვერდით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს თვით ავტორის ინდივიდუალურობით აღბეჭდილი, განუმეორებელი სულიერ-ბიოგრაფიული გამოცდილება. მხატვრული შემოქმედება თვითშემეცნების აქტიცაა და ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ მწერალი შემოქმედებითი აქტით საკუთარ პიროვნებასაცა ქმნის. ხელოვნების თემატიკის ამ ნახნაგს ეგზისტენციალურიც შეიძლება ვუნოდოთ და ამის მაგალითებს შუა საუკუნეების ლიტერატურაშიც მოვძებნით ავგუსტინეს „აღსარებანის“, დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისა“ თუ სხვათა სახით, რომლებიც ჟან-ჟაკ რუსოსა და ლევ ტოლსტოის აღმსარებლური პროზის წინამორბედებად უნდა წარმოვიდგინოთ — რომ აღარა ვთქვათ მომდევნო ეპოქების მხატვრული თვითშემეცნებით ნიშანდებულ, ავტოფსიქოლოგიურ და ავტორის ეგზისტენციის ამსახველ უამრავ ნიმუშზე.

ყოველი ეპოქა საკუთარი ესთეტიკური პრინციპების შემუშავებისდაკვალად ავტორობის ახალ და ახლებურ ტიპსაც აყალიბებს. თუ ადრეული რეალიზმის ხანაში შენარჩუნებულია ავტორისეულ და გმირისეულ\* პლანთა პარალელიზმი და ყოველი მათგანი თანაბარუფლებიან სუბიექტებად გვევლინება (ტამარჩენკო 1988: 90), ანალიტიკურ რეალიზმში — XIX საუკუნის შუა ხანებიდან — ამ მიმართების ახალი შინაგანი საზომი იჩენს თავს.

ადრეული რეალიზმის ეტაპზე, რომანტიზმის ეპოქაში\*\* ავტორის ამოცანა არის გმირის მთლიანი, არადიფერენცირებული *პიროვნებისადმი* გარემყოფელობის შენარჩუნება, თუმცა მასში ანალიზური ( ჯერ კიდევ განმსაზღვრელად ვერქცეული) ტენდენციების ზრდა შეიმჩნევა. აქვე უნდა ითქვას, რომ რომანტიკოსები ქმნიან არა სახე-ხასიათს, არამედ სახე-პიროვნებას. რეალიზმი კვლავ მიუბრუნდა ხასიათის ხატვას, მაგრამ, ცხადია, ეს არ ყოფილა „კლასიკური“ ხასიათი, — ეს იყო პიროვნებისა და ხასიათის ერთიანობა. ამრიგად, XIX საუკუნის შუახანებიდან რეალიზმი უკიდურესად ანალიზური ხდება და ავტორის წინაშე გმირის — როგორც პიროვნებისა და ხასიათის შესაყარის — მსოფლხედვისა და მსოფლმეგრძნების მიმართ გარემყოფელობის მიგნების ამოცანა წამოიჭრა. მან გამოიწვია სუბიექტური სფეროს შინაგანი საზომების ცვლილება.

50-იან წლებიდან იწყება რეალიზმის განვითარების ახალი ეტაპი, რომელშიც იბადება გმირის სახისა და მისი გარემომცველი საზოგადოებისადმი ახლებურ მიდგომა. ამ დროის სოციალური, პოლიტიკური და ზნეობრივი ატმოსფერო მწერალს ადამიანის ანალიზისკენ უბიძგებს; ადამიანისა, რომელსაც ძნელად თუ შეერქმევა გმირი და რომლის ბედ-იღბალშიც გარდატყდება ეპოქისეული ნიშნები. იგი აღარ გამოირჩევა მასშტაბური ქმედებებით, მეამბოხეობითა და ტიპიურობამდე

\* გმირის ცნებას ბახტინისეული გაგებით ვიყენებთ (ს.ტ.).

\*\* კრიტიკული რეალიზმის ფორმირება ხდება XIX ს.-ის 20-40-იან წლებში. რასაკვირველია, ამ პერიოდში არსებობას აგრძელებს რომანტიზმიც, რაც იმასაც ნიშნავს, რომ ლიტერატურული პროცესი ესთეტიკურ სისხტემათა თანაარსებობის რეჟიმში მიმდინარეობს.

აყვანილია კონფლიქტით, ინტენსიურად გადმოცემული ნიშნადი საქციელებითა და ვნებებით. ამ ეპოქის შემოქმედნი ორიენტირებულნი არიან პიროვნების სხვა კონცეფციაზე, — პიროვნების სადაგი, ყოველდღიური ყოფის ასახვაზე, — რომელიც უკვე აღარ არის სოციალური და ფსიქო-ბიოლოგიური სანყისების პირდაპირი უერთიერთქმედების პროდუქტი.

რომანტიზმის ეპოქისეულმა ნიშანმა — ავტორის პლანის (ავტორის სახის, მთხრობელის) წამოწევა და, შესაბამისად, მთხრობელისა და გმირის სულიერ-ცხოვრებისეული მოვლენების პარალელიზმმა, ანალიტიკურ რეალიზმში რედუცირება განიცადა. ამან გამოიწვია მეტათხრობითი სანყისის შესუსტება. ავტორის სახის ადგილი დაიკავა ობიექტურმა მთხრობელმა, რომელზედაც შეიძლება ვიმსჯელოთ მხოლოდ ირიბ მონაცემებზე დაყრდნობით — განზოგადებულ-უპიროვნო გამონათქვამებით, მასალის შერჩევითობითა თუ ფსიქოლოგიური ინტროსპექციის ფორმებით (მანი 1994: 447-450). იდეალად მთხრობელის იმგვარი სტატუსი ისახება, რომლის თაობაზეც წერდა ფლობერი ერთ პირად წერილში: „ავტორი თავის ნაწარმოებში ღმერთივით უნდა სუფევდეს — უნდა იყოს ყველგან, მაგრამ არსად უნდა ჩანდეს“.

შესაბამისად ხდება ავტორისაგან სრულიად გამოცალკევებული გმირის როგორც თვითნებური სუბიექტისა და საკუთარი შინაგანი კანონებით განვითარებადი ობიექტური გამოსახულების ფორმათა დამუშავება. მწერალი ინტერესდება ადამიანის მრავალმხრივი, არასწორხაზოვანი სულიერი ძვრების ჩვენებით, რომლებიც შესაძლოა სულაც არ აისახებოდეს სოციალურ კავშირებში. ასე გადადის აქცენტი გარემოებებიდან ადამიანის ხასიათზე, თუმცა, რასაკვირველია, არც გარემო ვითარებანი ქრება, მაგრამ მისი ხასიათთან ურთიერთქმედებისას, გარემოება კარგავს თვითმყოფადობას, რადგან მისი სიციოლოგიური ფუნქცია უფრო მეტად იმპლიციტურია; ამიტომ ეწოდა ამ პროცესს გარემო ვითარებათა ქარაქტეროლოგიზაცია. ამასთან დაკავშირებით მატულობს გმირის ქარაქტეროლოგიური სტატუსიც, თუმცა ეს არ ნიშნავს კლასიკურ ხასიათთან დაბრუნებას. რეალისტურ პერსონაჟში პიროვნული სანყისი ყოველთვის არსებობს და ეს მისი ობიექტივიზებული გამოსახულების მიმართ მრავალმნიშვნელოვანი დამოკიდებულების შესაძლებლობას იძლევა; შესაძლებლობათა ეს სიმრავლე ნაირგვარად რეალიზდება სხვადასხვა ლიტერატურებში, მაგრამ სალი რეალიზმი ყოველთვის პიროვნებისა და ხასიათის ერთობისა და ერთიანობის ძიებაშია.

რაც შეეხება ავტორის „ყოვლისმცოდნეობას“, იგი ანალიტიკური რეალიზმის ფარგლებში მატულობს, იზრდება პერსონაჟის ცნობიერების სიღრმეში მისი შეღწევისა და წვდომის შესაძლებლობანი, მაგრამ გმირის მსოფლხედვასა და მსოფლშეგრძნებაზე მიმართულ ამგვარ ინტროსპექციას თავისი საზღვარი აქვს და იგი უკიდევანო, ცხადია, ვერ იქნება. ეს საზღვარი პიროვნების შინაგანი ბირთვია. ყოვლისმცოდნე მთხრობელის ძალაუფლების შემზღუდველ ნიშნად გვევლინება გმირის განცდებისა და სულიერი ცხოვრების ის მომენტები, რომელთა ობიექტივაციასაც უარყოფს იგი (მთხრობელი). მთხრობელის თვითშემოზღუდვა იმით ვლინდება, რომ „ცხოვრების ბევრი მხარე და მომენტი აისახება მხოლოდ მთხრობელის მიერ გმირის ხედვის წერტილის გაზიარებით“ (ტამარჩენკო 1988: 185). აქ ძვეს შესაძლებლობა პოეტიკის ისტორიაში ახალი თხრობითი სიტუაციის — *პერსონალურის*, ან *ნეიტრალურის* (სხვა უკვე ცნობილი აუკტორიალური და მე-მთხრობელის გვერდით) — გაჩენისა. მისი ელემენტები ჯერ კიდევ ადრეულ რეალიზმში

შეინიშნებოდა, მაგრამ თვითმყოფადობას იგი გუსტავ ფლობერთან იძენს, XX საუკუნიდან კი ფართოდ ვრცელდება.

ფრანც კარლ შტანცელის განსაზღვრებით, „პერსონალური რომანი — ეს არის რომანი, რომელსაც არ ყავს ამბის მომყოლი იმ აზრით, რომ მკითხველს არსად ძალუძს მისი პიროვნული ნაკვალევის მიგნება და ამიტომ ის შთაბეჭდილებაც კი არ რჩება, რომ რაღაც მოითხრობა. პერსონალურ რომანში ცხოვრება ნაჩვენებია, გამოიყვანება, აისახება“ (შტანცელი 1993: 40). მთხრობელის ამგვარი უკიდურესი ჩამოცილება, მხატვრული სამყაროდან თავისი თავის ამგვარი ამორთვა მიიღწევა იმით, რომ ხედვის *წერტილის მქონენი თვით პერსონაჟები ხდებიან*, თუმცა ფორმალურად მეტყველება მთხრობელს ეკუთვნის.

პერსონალური თხრობის ნიმუშად ერიჰ აუერბახს გაანალიზებული აქვს გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარის“ სტრიქონები: „მაგრამ აუტანელი მისთვის (ემა ბოვარისთვის ს.ტ.) იჯრობის საათები იყო პატარა სასადილოში პირველ სართულზე, სადაც ღუმელი ხრჩოლავდა, კარი ჭრიალებდა, კედლები ნესტიანი, ხოლო იატაკი სველი იყო, თითქოს ცხოვრების მთელი სიმწარე ხონჩით მიურთმევიათო; მოხარული ხორცის ოხშივრის დანახვაზე მისი სულის სიღრმიდან ზიზღის ბოლქვები დაიძრებოდა. შარლი ზანტად მიირთმევედა, ემა კი თხილს აკნატუნებდა, ან უკეთ, იდაყვსდაყრდნობილი, გასანთლულ სუფრაზე დანის წვეროთი გასართობად ხაზვას შეუდგებოდა“ (ფლობერი 1964: 75).

რამდენადმე მოძველებული სტილის თარგმანის მიუხედავად, ამ ფრაგმენტისა და კარგად ჩანს, რომ ეს არის ემას ტოსტში ცხოვრებით უკმაყოფილების კულმინაცია. დიდხანს ეიმედებოდა, რომ რაღაც შეიცვლებოდა მივარდნილ პროვინციულ ცხოვრებაში და ცდილობდა კიდევ ცხოვრებისეულ სიახლეთა გამოწვევას, მაგრამ ცვალებადობის ზარს მის მონოტონურ არსებობაში არ ჩამოურეკავს. ფლობერი აღწერს ემას მდგომარეობას, გარემოებას და მთელი ეს სურათი, რასაკვირველია, მთავარ მიზანს — ემას იმედგაცრუების ჩვენებას ემსახურება. მკითხველი ჯერ ემას ხედავს და მხოლოდ ამის შემდეგ — მისი თვალსაწიერით შეჰყურებს სურათს. ესე იგი, მკითხველის თვალში უშუალოდ შემოდის ემას სულიერი მდგომარეობა, ხოლო შუალობით — მისი მდგომარეობიდან გამომდინარე, საგანთა მისეული განცდის წიაღ — უკვე მაგიდასთან, სადილად მსხდომნი ჩანან.

აქ ყველაფერი გმირის თვალთა და მის წიაღა დანახული, თუმცა კი მეტყველების სუბიექტი არის არა ის, არამედ მთხრობელი. ამის წყალობითაა, რომ კლასიკურ ხასიათთან შედარებით, პერსონალური თხრობისას გმირის სტატუსი მაღლდება და მატულობს: სინათლე, რომელის სურათს ეფინება, როგორც აუერბახი შენიშნავს, სწორედ მისგან, გმირისგან მომდინარეობს. ამავე დროს გმირი არა თვითცნობიერების, არამედ ცნობიერების მქონეა და ამიტომ ავტორი მას მოვარაყებულ ჩარჩოში მოაქცევს: ემა ბოვარი არა მხოლოდ სურათს აშუქებს, არამედ იგი „თვითონაა ამ სურათის ნაწილი, იგი სურათის შიგნითაა“ (აუერბახი 1976: 477). ფლობერის გმირი სწორედ ანალიტიკური რეალიზმისათვის ნიშანდობლივი ობიექტური მთხრობელის მიერაა აღწერილი; ასეთ გმირს, როგორც უკვე ითქვა, აქვს ავტონომიური ცნობიერება, მაგრამ არა აქვს თვითცნობიერება და არ ფლობს სიტყვას; მას ძალზე ძუნდად ძერწავს მთხრობელი, რომელიც გარკვეულ საზღვრებს არ/ვერ სცდება და არ/ვერ არღვევს სწორედ რეალიზმისათვის დამახასიათებელ თხრობის პრინციპებს.

რაც შეეხება გმირის თვითცნობიერებას, როდესაც მხატვრის წინაშე მისი წარმოჩენის საკითხი დგება, სრულიად იცვლება სუბიექტთა ურთიერთმიმართება.



ავტორი ამ შემთხვევაში იძულებულია, მიაგნოს და დაიკავოს პიროვნებისადმი (ე.ი. გმირისადმი) გარემყოფელობის პოზიცია. რეალიზმის განვითარების შემდეგი ეტაპი სწორედ ამ ნიშნით წარიმართა. სამსონ ბროიტმანიც ამ წახნაგით ანალიზებს ლევ ტოლსტოისა და ფიოდორ დოსტოევსკის თხზულებებს.

ლევ ტოლსტოის ობიექტური მთხრობელის ზოგიერთი შესაძლებლობა უკიდურესობამდე მიჰყავს. მასთან ნათლად იკვეთება შემდეგი ტენდენციები: ავტორის როგორც კონკრეტული პირის არგამოჩენა, ფსიქოლოგიური ინტროსპექციის მანამდე უცნობი სიღრმე და ყოვლისმომცველობა, გმირის შინაგანი მოძრაობის ამომწურავი ცოდნა, ხედვის წერტილისა და სიტყვის ავტორიტეტულობა.

„ივან ილიჩის სიკვდილში“ ასახვის საგანია გმირის თვითცნობიერება, რაც ინვესს მთხრობელისა და გმირის მიმართების ხარისხობრივად განსხვავებულ ვითარებას. როგორც მიხაილ ბახტინი აღნიშნავს, გმირის თვითცნობიერება და სიტყვა ტოლსტოის შემოქმედებაში, მთელი თავისი თემატური სერიოზულობის მიუხედავად, „არვერ იქცა მისი აღნაგობის დომინანტად“ (ბახტინი 1972: 95). მწერალს თავისი ავტორიტეტული სიტყვით გმირი თვითცნობიერებამდე მხოლოდ ცხოვრების გზის შემაჯამებელ ეტაპამდე მიჰყავს და ამიტომ „გმირის თვითცნობიერება მისი სინამდვილის ოდენ ელემენტი“ (ბახტინი 1972: 80). დოსტოევსკისთან კი, როგორც აღნიშნავს მკვლევარი, *თვითცნობიერების დომინანტა გმირს ეძლევა იმთავითვე და ამრიგად იგი მისი დინამიკის ამოსავალი წერტილია; სწორედ ამიტომ “მთელი სინამდვილე მისი თვითცნობიერების ელემენტი ხდება. ავტორი თავისთვის, მხოლოდ თავის თვალსაწიერში არცერთ განსაზღვრებას, არცერთ ნიშანს, გმირის არცერთ შტრიხს არ იტოვებს: იგი ყველაფერს გმირის თვალსაწიერში ათავსებს, მისი თვითცნობიერების ტიგელში განათავსებს. ხოლო ავტორის თვალსაწიერში ხედვის საგნად მთლიანად ეს თვითცნობიერება რჩება“* (ბახტინი 1972: 80).

გმირის ამგვარი პოზიცია ძალზე ამაღლებს მის სტატუსს. დოსტოევსკის გმირმა თავის თავზე იცის ყველაფერი ის, რაიც მანამდე იცოდა მხოლოდ ავტორმა, ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ მწერლის გმირებად იქცნენ სუბიექტები, რომლებიც უთანაბრდებიან ტრადიციულ ავტორს და, როგორც მიხაილ ბახტინი ამბობს, ეს იყო დოსტოევსკის მიერ განხორციელებული კოპერნიკისებური გადატრიალება. ამგვარი გმირზე ავტორი კი არ ლაპარაკობს, არამედ მას მხოლოდ მიმართავს და ასე ხდება იგი „მიმართვის სუბიექტი“ და არა აღწერის ობიექტი.

ნათელია, რომ ავტორის ახალმა ინტენციამ და გმირის ახალმა სტატუსმა ლიტერატურას სახე უცვალა და მოახდინა მისი დიალოგიზება. დოსტოევსკისთან ავტორისა და გმირის ურთიერთობა სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთობიდან იქცა სუბიექტების ურთიერთობად. საგულისხმოა და აღსანიშნავი, რომ თუ რომანტიკოსებთან გმირი-პიროვნება მოცემული იყო ავტორისეული „მე“-ს კატეგორიებში, დოსტოევსკიმ, როგორც „რომანტიზმთან სისხლხორცეულად დაკავშირებულმა“ მწერალმა შეძლო გმირის როგორც *სხვა სუბიექტის* წარმოდგენა, მაგრამ ისე კი, რომ „ამ ობიექტურ მიდგომას იოტისოდენადაც არ დაუმცრია რომანტიზმის სულიერი პრობლემატიკა“ (ბახტინი 1972: 72).

ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართების ფლობერის, ტოლსტოისა და დოსტოევსკისეულმა ფაქტებმა, განვითარება ჰპოვა XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის არაკლასიკურ ლიტერატურაში, მაგრამ უკვე სრულიად სხვა ნორმითა და სახით. არაკლასიკური ავტორი უკვე ლიტერატურის დიალოგიზებულ ბუნებაზე დაყრდნობით მხატვრული მოდალობის პოეტიკის ახალ ტენდენციებს უდებს სათავეს.

### დამონებანი:

- Auerbach, Erich. *Mimesis*. M.: 1976. (Ауэрбах, Эрих. *Мимесис*. М.: 1967).
- Bakhtin, Mikhail. *Problemi poetiki Dostoevckogo*. M.: 1972. (Бахтин, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: 1972).
- Broymtan, Samson. *Teoria literaturi*. V. 2 t. T. 2: *Istoričeskaia poetika*. M.: Akademia, 2004. (Бройтман. Самсон. *Теория литературы*. В 2 т. Т. 2: Историческая поэтика. М.: Академия, 2004 ).
- Mann, Yuriy. *Avtor i povestvivanie. Istoričeskaia poetika: Literaturnie epokhi i tipi khudožestvennogo soznanija*. M.: 1994. (Манн Ю.В. *Автор и повествование. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М.: 1994).
- Tamarchenko, Natan. *Tipologija realističeskogo romana*. Krasnoiar'sk: 1988. (Тамарченко Н.Д. *Типология реалистического романа*. Красноярск: 1988).
- Plober, Gust'av. *Madam Bovari* (Targamni Arist'o Ch'umbadzisa. Tbilisi: gamomtsemloba „Lit'erat'ura da khelovneba“, 1964 (ფლობერი, გუსტავ. *მადამ ბოვარი* (თარგმანი არისტო ჭუმბაძისა). თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964).
- Stanzel F. *Typische Formen des Romans*. Gettingen, 1993.

## Solomon Tabutsadze (Georgia)

### The Author in the Epoch of Realism

#### Summary

**Key words:** realism, narrator, author.

Creative output is the act of self-knowledge. Therefore, we can assume that while performing a creative act, a writer is creating his own personality as well.

Working out its own aesthetic principles, each epoch forms a new type of authors. Whereas at the beginning of the Realism Epoch the parallelism of an author's and a hero's plans are preserved, and each of them are presented as subjects with equal rights, in analytical realism dating back in 1850s, a new inner standard appears in this aspect. It becomes extremely analytical and an author faces the challenge of observing a hero's - as the intersection of a person and a character – outlook from an outside. This causes the alterations of inner criteria of a subjective sphere.

A social, political and moral atmosphere of an epoch leads a writer to analyze a human. We can hardly call such a person, whose fate and destiny reflect all the characteristics of an epoch, a hero. It is no longer typical of him/her to be involved in large-scale activities, rebellion and conflict which equals to typicality. The creators of this epoch focus on another conception of a person – to depict everyday concerns – which is no longer the product of direct intersections of social and psycho-biological origins.

The sign of the epoch Romanticism - an image of an author, a narrator and, accordingly, the parallelism of a narrator's and a hero's spiritual-vital events - underwent the process of reduction during the analytical realism causing the origin of meta-narrating

to weaken. A face of an author was replaced by an objective narrator with generalized expressions. Flaubert wrote about the status of a narrator that became an ideal: "An author must exist in his creation like God – he must be everywhere but must not appear anywhere". A writer becomes interested in demonstrating a human's versatile and various spiritual changes, which might not be reflected in social bonds. The nature of a human is more important than circumstances. Therefore, this process was called "Characterization" /"Characterologization" of Circumstances. Accordingly, characterological status of a hero is increased.

As for an author's "omniscience", throughout analytical realism it drastically increases as well as the possibilities of its penetration in a personage's consciousness. However, such kind of introspection has its limits, and this is a person's inner core. The sign of restriction of an omniscience narrator's power are those moments of a hero's emotions and spiritual life the objectivation of which are denied by a narrator. A narrator's self-restriction is manifested in the following cite as well: "Many aspects and moments of life reflect only through sharing a hero's view by a narrator" (Tamarchenko 1988: 185). Right here does the possibility of bringing about a new narrative situation – personal or neutral - in the history of poetics lie.

According to France Karl Stanzel "a personal novel" is the one which has no narrator as the reader can nowhere find its personal trace. Therefore, the reader even cannot form the impression that something is being narrated. In a personal novel life is presented, formed, reflected" (Stanzel 1993: 40). Neutralization of a narrator and his/her extract from an artistic world is achieved by a personage who takes over a view point yet this is the narrator who nominally narrates.

As for the hero's self-knowledge, when it comes to introducing him to an artist, interaction between subjects absolutely changes. In this case, the author has to take the position of an outside observer to a person (a hero). Previously, a hero's self-knowledge was just the element of an artistic reality. However, now it takes all the artistic space. The narrator inserts everything in a hero's scope and "the very self-knowledge serves as the view object in an author's scope" (Bakhtin 1972: 80). The hero knows about him/herself all that just the author knew before. Therefore, it can be assumed that the subjects become the author's heroes that equal to a traditional author. Hence, the author does not talk about the hero but just refers to him/her and this way the object of description becomes "the subject of reference".

In new intention of an author and a new status of a hero changed the direction of literature and made it dialogised. The relationship of an author and a hero from the relationship of a subject and an object turned into the one of that of subjects.

**ВЛАДИМИР ЧЕРЕДНИЧЕНКО**  
(Россия)

### **Некролог как жанр**

*Решением проблемы смерти на самом деле решается центральная проблема человеческого бытия. Опосредованно или непосредственно все проблемы, в конце концов, сводятся к проблеме смерти.*

*Преподобный Иустин (Попович)*

*Некролог – это последний ярлык, который навешивают на человека.*

*Карл Хайасен*

### **Концепт ‘светлая память’ в советском некрологе 1980-х годов**

*Некролог играет огромную роль в жизни советских людей. Он входит в норму потребления граждан подобно продуктам питания, жилью и прочим жизненным благам. Он есть законная награда, венчающая жизненный путь строителя коммунистического общества.*

*Александр Зиновьев*

Жанр некролога будет рассмотрен как культурный феномен преимущественно в лингвосомиотической перспективе с привлечением газетных текстов советской эпохи и постсоветского периода<sup>1</sup>. Некролог сегментируется на фразеологизмы вторичного языка, которые являются повторяемыми (клише) для данного жанра. В элементах клише выделяются следующие значения: денотативное, сигнификатное, референтное, концептуальное. Первое и второе значения выводятся в соответствии с правилами обыденного языка, а третье и четвёртое – в соответствии с вторичным кодом некролога (впервые описанном в настоящей работе). При этом принималась во внимание определённая традиция рассмотрения исходных терминов, согласно которой денотат языковой (абстрактной) единицы – множество объектов действительности (вещей, свойств, отношений и др.), которые могут именоваться данной единицей в силу её языкового значения; сигнификат – общеязыковой смысл языкового знака<sup>2</sup>; референт – объект внеязыковой действительности, который имеет в виду автор речевого акта (текста), конструируя речевой акт (текст); концепт – смысл языкового знака любого вторичного (а не естественного) языка. Перейдём к описанию словосочетания «светлая память» в указанных значениях.

Денотат – пожелание почтительного (светлого) памятования (ср. с нормативной валентностью данного фразеологизма в обыденной речи: «*Пусть светлая память об умершем навсегда сохранится в наших сердцах*» [обращение живых к жи-

вым]). Сигнификат – выражение почтительного отношения к умершему. Референт – психический процесс памятования кого-либо.

Учитывая культурное богатство и семантическую сложность (многоуровневость) концептов на вторичных языках (в данном случае – на языке советского некролога), концепт будет описан с трёх точек зрения (с выведением трёх уровней концепта).

1. С точки зрения умершего (моделируемой коллективом) *светлая память* – форма земного бессмертия умершего.

2. С точки зрения коллектива *светлая память* – вечная дань умершему.

3. С точки зрения внешнего наблюдателя *светлая память* – способ удержания коллективом образа умершего (тип ментального взаимодействия коллектива и умершего).

Опишем подробнее каждый из трёх уровней.

С точки зрения коммунистического сознания на реальность/нереальность возможности «бессмертия» умершего *светлая память* – это форма земного бессмертия (форма актуального присутствия умершего в «сердцах» коммунистов). Конституирующее влияние коллектива на факт бессмертия состоит в том, что он обязан «взять умершего» (в сознание) в виде *светлой памяти* о нём. Как только акт конституирования (реанимации умершего *светлой памятью* для целей земного бессмертия) состоялся, бытие умершего перестаёт зависеть от точки зрения (веры/неверия в него) коллектива, т.е. «онтологизируется».

Таким образом, концепт на первом уровне раскрывается как единственно возможная форма актуального присутствия умершего по его смерти, обеспечивающая его земное бессмертие. При этом необходимо отметить, что вся совокупность форм материализаций памяти (символы, эмблемы «неуничтожимых» коммунистических идей) ещё не воспринималась советской культурой как личностная форма бессмертия, для реализации которой необходимо было возбуждение в сердцах *светлой памяти*.

*Светлая память* равнялась не всему умершему как социальной личности, а только лишь его очищенному «остатку», выведенному в результате элиминации всех несовпадающих с кодексом «нового советского человека» свойств, а также гиперболизации совпадающих свойств личности. Образ реальной эмпирической личности мог соответствовать (и соответствовал) образу героя некролога лишь очень условно, но это по существу ничего не меняло. Текст официального некролога, скреплённый подписями руководителей коммунистической партии, наделял героя *постоянными свойствами* (ср. постоянные эпитеты в фольклорных текстах). В свете этого уже не имело никакого значения, обладал ли эмпирический человек, носящий фамилию героя некролога и занимавший его должность, теми или иными «земными» недостатками – герой некролога жил в своём особом мире, законы которого не копировали законов физического мира.

Советский Город Мёртвых – сложная иерархизированная система, построенная в сердцах живущих советских людей. Город Мёртвых является моделью Города Избранных Живых с той разницей, что расстояние от центра города (генсек) до периферии (другие избранные) здесь ещё внушительнее. Город Мёртвых – город бессмертных: образ-ия умершего окаменевают, становятся памятником (как в переносном, так и в прямом смысле): если даже светлый образ изгладится из памяти отдельных членов коллектива, он будет жить в коллективной памяти так долго, как

долго будут существовать в физическом мире улицы, скверы, площади, объекты народного хозяйства, вузы и сами города живых, носящие имя умершего (см. такие важные документы эпохи, как Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР об увековечении памяти [светлой памяти] умершего), т.е. бессрочно. С этой точки зрения крылатая фраза, известная каждому советскому человеку, – «*Ленин живет всех живых*» («*Ленин и теперь живет всех живых*» – В. Маяковский) – является не гиперболой, а фактом<sup>3</sup>. В ментальном мире советского человека мёртвый вождь имел не только постоянную прописку, но и оказывал ощутимое влияние на его практическую жизнь. «Личное истинное бессмертие, – пояснял атеист Г.Г. Ершов, – это деятельность человека-творца. Истинное, а не религиозное бессмертие в том, что люди помнят его и после смерти... и что он оказывал влияние на сознание и поведение людей» (цит. по: Калиновский 2005: 95–96).

Структура концепта '*светлая память*' объясняет феномен «живучести» отдельных личностей по их смерти: согласно коммунистической идеологии тот, кто помнится всем коллективом (как личность, как носитель идей, как пример их исполнения), тот «*живет всех живых*», потому что память коллектива (понуждающая коллектив жить по заветам партии), онтологизирована в коммунистической мифологии: «Имя Владимира Ильича Ленина бессмертно, как бессмертны его идеи, бессмертны дела, которые он свершил» (О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина 1968: 3)<sup>4</sup>. Такая память делает помнимых бессмертными в буквальном смысле слова (любопытно отметить, что о бессмертии Ленина заговорили сразу после его смерти<sup>5</sup>, причём сознание советского человека поначалу никак не могло примириться с мыслью о «смертности» вождя<sup>6</sup>), а непомимых (недостойных памяти) – мёртвыми (менее живыми) даже задним числом (т.е. при жизни). Таким образом, жизнь равна мере включённости личности в коммунистический процесс, мере её соответствия коммунистическому идеалу, степени влияния на жизнь коммунистически ориентированного коллектива. Живые и мёртвые в такой культуре меняются местами: онтология, противоположная христианской. (Поэтому вызывают серьёзные возражения утверждения типа: «Риторические пропозиции о том, что умерший всё равно останется с нами [“Ленин всегда живой”], в принципе сильно соотнесены с христианской идеологией, как и вся коммунистическая идеология в целом» (Руднев 2000: 123<sup>7</sup>). Занимая центральное место в Городе Живых, Город Мёртвых, таким образом, становится «сердцем» Города Живых.

Переходя ко второму уровню концепта '*светлая память*', отметим, что, с одной стороны, коллектив – вечный должник умершего, которого надо упокоить словом (в частности, *светлой памятью*) и делом (ритуалом), т.е. «задобрить» (ср. с архаическим ритуалом почитания предков и первопредков). С другой стороны, попавшему в плен *светлой памяти* уже не вырваться из этого магического круга: в этом пространстве умерший удерживается бессрочно, и никакие попытки, скажем, родственников «выкупить мертвеца» ни к чему не приведут. Коллектив получает эксклюзивное право как удерживать умершего *светлой памятью*, так и вершить саму *светлую память*. Таким образом, умерший поступает в полное распоряжение коллектива со всеми вытекающими из этого последствиями<sup>8</sup>. Как символ советского образа жизни, как часть «непогрешимого» целого он помнится вечно, как конкретная эмпирическая личность он забывается мгновенно и вытесняется из актуальной памяти всех, кто

его знал, на периферию сознания. Перевод умершего из профанного пространства в сакральное, осуществляемое с помощью *светлой памяти*, есть отдание ему дани.

Для внешнего наблюдателя *светлая память* – тип ментального взаимодействия коллектива и умершего (третий уровень концепта). Завоевать высшее право советского человека – право на *светлую память* – можно было лишь войдя в коллектив избранных советских людей. Условиями такого вхождения были: 1) высокая и/или ответственная партийная или государственная должность; 2) заслуги перед партией и народом; 3) выдающиеся успехи в различных областях деятельности; 4) наличие высоких званий и правительственных наград. «Самая затаённая мечта сотрудников системы власти, – писал Александр Зиновьев, – завершить свою жизнь некрологом в центральных газетах, подписанным высшими лицами страны» (Зиновьев 1986). (Какое-то время после кончины потенциального «героя» сохранялась некоторая неопределённость посмертной судьбы [если он занимал не очень высокий пост]: недоброежелательство и зависть оставшихся в живых, фактор случайности могли воспрепятствовать процессу текстопорождения некролога. Но вот текст некролога опубликован, и с клеймом *светлой памяти* умерший помещается в неогороженный сейф коллективной памяти).

Таким образом, в праве на *светлую память* отказано подавляющему большинству советских людей. Подтверждением того, что *светлая память* – это привилегия избранного меньшинства – является статистика героев некролога. Так, в газете «Правда» – главном печатном органе КПСС – за весь 1982 г. было опубликовано помимо извещений о смерти 38 некрологов (средняя норма тех лет), героями которых стали:

Генеральный секретарь ЦК КПСС	1
член Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС	1
секретарь Президиума Верховного Совета СССР	1
секретари ЦК КП союзных республик	2
секретари обкомов ЦК	3
председатель Совмина союзной республики	1
чрезвычайный и полномочный посол СССР	1
ответственные работники аппарата ЦК	2
шеф-редактор партийного журнала	1
маршалы и генералы	4
академики	7
народные артисты СССР	7
заслуженный деятель искусств РСФСР	1
писатель	1
председатель колхоза	1
персональные пенсионеры союзного значения	4

Любопытно отметить, что даже тем деятелям советской культуры и искусства, кому «посчастливилось» стать героями некрологов, было отказано в праве на *светлую память* – концовки этих текстов реализовывают иную модель. Дело в том, что художественная деятельность представлялась советским идеологам не полностью управляемой «сверху», а значит, партийно «нечистой», и даже самые ортодоксальные представители этой деятельности, верой и правдой служившие строю, могли рассчитывать на вхождение после смерти лишь в коммунистическое «чистилище».

«Всё, что помнится, то живо» – примерно так можно сформулировать один из главных тезисов советского некролога, который представлял собой реализацию/буквализацию метафоры мифологического сближения сна/забвения со смертью<sup>9</sup>. Герой некролога живёт, покуда его помнят в Городе Живых. Идеологические же враги, будучи живыми в физическом мире, в мире сердца/памяти советских людей мертвы. Таким образом, «сердце» и «память» как сакральные пространства со своими законами противостоят физическому пространству: то, что живо *здесь*, мертво *там* (и наоборот). Это пространство – вместилище жизни для советских людей, своего рода «аксиологическая решётка».

Подводя итоги предварительному рассмотрению концепта, отметим, что в клише *светлая память* сема «смерти» не представлена не только вербально, но и имплицитно (в принципе данное выражение может быть отнесено и к живым [например, при расставании: «Со мной согласятся все товарищи, что Ваше пребывание на нашей земле оставит по себе *светлую память*»]), следовательно, сознание советского человека моделирует «смерть» как долгую разлуку. Имплицитное представление данной семы возможно в определённых контекстах<sup>10</sup>.

Может возникнуть вопрос об отношении социума и его членов к смерти простых советских людей, не заслуживших права на *светлую память*. В определённом смысле под знаком забвения протекала вся их жизнь, ибо каждый отдельно взятый простой советский человек был не более чем статистической единицей. Уход такого человека оставался незамеченным для общества; государство отдавало последнюю дань умершему в виде кратковременного отпуска для самых близких и безвозмездной суммы, компенсирующей расходы на похороны (практиковались также общественные сборы). Максимум, на что мог рассчитывать простой человек, несколько продвинувшийся по служебной лестнице, – это надгробные речи сослуживцев и близких, заменявшие некролог. «В формирующейся ментальности советского человека складывалось пренебрежение к “отеческим гробам”, – отмечает Н.Б. Лебина. – <...> В Советской России уже в 20-е гг. величие смерти и обставление ее определёнными ритуалами признавалось и считалось необходимым лишь в том случае, когда из жизни уходил человек, социально значимый в новом обществе» (Лебина 2008: 329). По мнению Игоря Кона, «советская власть подорвала традиционное крестьянско-патриархальное почтение к смерти как к итогу прожитой жизни, но не заменила его философией индивидуализма. Более того, она была к такому подходу непримиримо враждебна. В мире “людей-винтиков” незаменимых нет, поэтому их уход вызывает скорее сожаление, чем почтение» (Кон 2008: 77). Не сожаление, а равнодушие, которое могло разве что маскироваться под сожаление.

Вообще табу на слово «смерть»<sup>11</sup>, отчётливо проявившееся на примере жанра, посвящённого теме смерти, имеет явно выраженную мифологическую подкладку. Весьма показательным в этой связи являются многообразные формулы-эвфемизмы, относящиеся к разным этапам становления советского некролога<sup>12</sup>. Многократное повторение имени усопшего создавало иллюзию посмертного присутствия личности в мире живых. Материалистическая доктрина полного (телесного и душевного) уничтожения человека после его смерти усиливала «страх смерти» советского человека, которому приходилось искать утешение в идее «социального бессмертия», подкрепляемой различными формами материализации памяти (см. об этом подроб-



нее в следующем разделе). Думаем, чисто рассудочный характер этой идеи не мог заглушить тревоги в подсознании советского человека. Употребление слова – сигнала уничтожения «я» – неизбежно возбуждало бы чувство страха, которому не было места в ментальном мире «нового человека». Нет слова – нет явления.

Касаясь особенностей советского «новоречья», Мераб Мамардашвили обращал внимание на причины неупотребления отдельных слов: дело заключалось «не в цензурном запрете на слова, а в том, что есть какое-то внутреннее табу, магическое табу на слова» (Мамардашвили 1989: 4). Можно отметить, что в *культуре-1* такое табу только формируется, в *культуре-2* [понятия *культуры-1* и *культуры-2* введены В. Паперным (Паперный 1996)] оно уже заявляет о себе, а в *культуре-2-а* (как условно можно назвать брежневскую эпоху) оно упрочивается.

### Композиция советского некролога 1980-х годов

**Вводная часть** советского некролога состоит из двух блоков. В первом блоке констатируется факт человеческой утраты с указанием её степени (*тяжёлая*, реже – *большая*) для партии, государства, народа, сферы деятельности.

Характерный зачин:

*Коммунистическая партия, советский народ [советское государство]* (варианты: *советская наука/медицинская наука, советские вооружённые силы, советское искусство, советское театральное искусство, советское киноискусство/кинематограф, советская многонациональная литература, советская музыкальная культура*) *понесли тяжёлую (большую) утрату*. Функция такого эвфемистического зачина двоякая – подготовить читателя к восприятию трагического события (защитить его от стресса), подчеркнуть значение самого события.

Во втором блоке констатируется: дата смерти, возраст умершего, обстоятельства смерти, факт кончины, статус (государственный, партийный, общественный, должностной), имя, отчество, фамилия. Сюда могут подключаться и характеристики: *выдающийся учёный, видный военачальник* и др.

Образец:

*X числа, X месяца, X года на X году жизни после тяжелой продолжительной болезни скончался выдающийся советский учёный, директор X института, лауреат X премии, академик [имя, отчество, фамилия].*

Один из двух элементов (возраст, обстоятельства смерти) может отсутствовать. Список обстоятельств ограничен: *скоропостижно, после тяжёлой болезни, после продолжительной болезни, после тяжёлой (и) продолжительной болезни, после продолжительной (и) тяжёлой болезни, трагически погиб, в результате катастрофы*.

Как правило, вводная часть занимает не более 1 абзаца, но возможно и разведение блоков по абзацам. В редких случаях второй блок начинается словами: *Перестало биться сердце...*

**Основная часть** подразделяется на 2 блока – обобщение и краткий биографический очерк. Место обобщения твёрдо не закреплено: оно может следовать сразу за вводной частью, но может и вклиниваться в биографию.

Обобщение занимает 1 абзац – это более или менее краткое резюме деятельности героя некролога.

Образцы обобщения для военачальника и деятеля искусства:

*Ушёл из жизни прославленный герой Великой Отечественной войны, отдавший все свои силы и знания делу защиты социалистической Родины, укреплению её обороноспособности.*

*С именем [инициалы, фамилия], получившим всенародное признание, связаны становление и яркие достижения советского эстрадного искусства. Неоценим его вклад в пропаганду песни, в патриотическое воспитание советских людей.*

В биографическом блоке отражены основные вехи биографии умершего (личные данные минимизированы), профессиональные достижения и карьерный рост с выделением доминанты профессиональной деятельности; отдельные абзацы посвящены общественной и/или партийной работе, полученным наградам за заслуги (абзац, посвящённый наградам, завершает блок).

Перечисление личных качеств умершего (как правило, набор клише, различных для партийных и государственных деятелей, учёных, военачальников, деятелей литературы и искусства) входит в биографический блок и концовку, ряд личных качеств может быть указан и в обобщении. Набор неизменяемых качеств и свойств советской личности [как известно, «конкретного человека в рамках тоталитаризма нет» (Почепцов 1994: 67)] типологически сопоставим с набором «постоянных эпитетов» героев фольклорных текстов: тема, заслуживающая отдельного исследования. Разбирая радионекролог 1982 года, Е.В. Черникова пишет: «Из приведённых выше отрывков вычленив штампы не представляется возможным, поскольку весь текст целиком состоит из штампов. Сам этот текст – идеологический штамп эпохи, хрестоматия штампа. Практически каждая лексико-семантическая, синтаксическая, стилистическая единица – избитое словосочетание. «Верный продолжатель», «великое дело Ленина», «самоотверженный творческий труд» и всё остальное. В отличие от иных устойчивых словосочетаний (например, фразеологизмов) эти формы не применяются в игровых контекстах, не расчленяются, к их составным частям не могут быть добавлены определения – они функционируют эффективно только в раз и навсегда заданных условиях своего исторического, идеологического контекста, только в *тех* формах, без малейших отклонений. Патриот был *пламенным*, революционер – *выдающимся* < ... >. Малейшее изменение хотя бы в одном из этих патетических словосочетаний тут же повлекло бы за собой необыкновенное волнение в умах: что случилось?» (Черникова 2005: 195). Несмотря на то, что сравнительный анализ текстов некрологов выявляет высокую степень повторяемости отдельных словосочетаний, имеет место и вариативность в употреблении лексических единиц, причём изменения вполне органично вписывались в ту или иную идеологему и не влекли за собой ни малейшего «волнения в умах». Несмотря на однотипность построения фраз, повторяющийся набор словосочетаний и ограниченный тезаурус, каждый текст некролога имеет свои микроотличия. На протяжении всего советского периода нам не удалось отыскать двух идентичных текстов – представление о возможности существования таких текстов не более чем иллюзия. Верно отметил Александр Зиновьев: «Некрологи состояются из общих, шаблонных фраз. Каждая из этих фраз по отдельности приложима к любому некрологизируемому гражданину и не характеризует его индивидуально. Но их сочетание по правилам некрологии

всегда оказывается таким, что, если <...> все некрологизируемые восстанут из праха, каждый из них безошибочно отыщет свой личный некролог в океане одинаковых, штампованных некрологов...» (Зиновьев 1986).

Число абзацев, отводимых на биографический блок, колеблется от 2 до 7, чаще всего, это 2–3 больших абзаца.

**Концовка** в значительной степени унифицирована.

*Светлая память о [имя, отчество, фамилия] [характеристика] навсегда сохранится в наших сердцах (варианты: навсегда сохранится в сердцах всех советских людей; навсегда сохранится в сердцах советских чекистов, всех советских людей; навсегда сохранится в сердцах воинов армии и флота, всех советских людей; навсегда сохранится в памяти народа; навсегда сохранится в сердцах тех, кто его знал).*

Типичные характеристики, употребляемые в концовке: *верный сын коммунистической партии и советского народа / верный сын партии (основная характеристика); другие варианты: замечательный коммунист, выдающийся учёный-патриот; выдающийся учёный-коммунист, талантливый организатор науки и замечательный человек; пламенный патриот социалистической (нашей) Родины; пламенный патриот и мужественный солдат; мужественный солдат и полководец; большой и скромный труженник, замечательный человек, товарищ-коммунист и др.*

Концовка занимает 1 абзац.

Образцы концовок со *светлой памятью* и просто *памятью* (полужирный курсив в примерах мой.– В.Ч.).

*Светлая память о [имя, отчество, фамилия], замечательном коммунисте, выдающемся учёном-патриоте, государственном и общественном деятеле, человеке высокой душевной чистоты, **навсегда** сохранится в сердцах всех советских людей.*

*Память о [имя, отчество, фамилия], певце и гражданине, человеке большой душевной щедрости, яркого таланта, **надолго** сохранится в памяти народа.*

Изредка встречается концовка без концепта 'память' (в основном для деятелей литературы и искусства):

*Художник-патриот, человек большой душевной доброты, [инициалы, фамилия], весь свой талант отдал служению народу, партии, социалистической Родине.*

Концовки некрологов Генеральным секретарям ЦК КПСС отличались большей вариативностью:

*Коммунисты, советские люди, наши друзья за рубежом, все, кому дорог мир на земле, склоняют головы, отдавая дань глубокого уважения **памяти** выдающегося руководителя Коммунистической партии и Советского государства, крупнейшего политического деятеля нашего времени (1982).*

*Светлый образ < ... .. > борца за мир и счастье людей **навсегда** сохранится в сердцах коммунистов всех советских людей (1984).*

*Светлая память о < ... .. > **навсегда** сохранится в сердцах коммунистов, всех советских людей (1985).*

В точках максимального сближения коллектива с усопшим (*надолго/навсегда сохранится в памяти/сердцах*) происходит и максимально возможное отчуждение от него, освобождение коллектива от навязанного ему «бремени».

Разница между концептами 'светлая память' и 'память' носит сакральный характер. Если «светлая память» – это прописка в Городе Избранных Мёртвых на

неограниченный срок (*навсегда*), то «*память*» – это прописка в Городе Избранных Мёртвых на определённое время (*надолго*). Мы уже писали о Городе Избранных Мёртвых как сложной иерархизированной системе, в которой расстояние от центра города (генсек) до периферии (другие избранные) в сравнении с Городом Избранных Живых ещё внушительнее. Несколько иначе видит это пространство Г.Г. Почепцов, который выделяет субпространство ЖВЖ (живее всех живых), куда, по его мнению, попадают наряду с членами Политбюро «герои». Условием такого вхождения является «подвиг»: «Герой в результате своего подвига попадает не в пространство смерти. Это субпространство ЖВЖ (живее всех живых), где действующие лица сохраняют свою иерархию, но не пересекаются (Ленин не может в нём, к примеру, встретиться с Зоей Космодемьянской). Они как бы находятся в почётном президиуме. Но в нём, как и положено в президиуме, не положено общаться друг с другом» (Почепцов 1994: 82).

Абсурдизм фразы «*Светлая память о < ... .. > навсегда сохранится в наших сердцах*» очевиден, если словам придавать прямой смысл. Логичнее трансформировать эту фразу так: «*Образ усопшего навсегда сохранится в нашей памяти*», ещё точнее – «*Отношение (почтительное) к образу усопшего навсегда сохранится в нашей памяти*». Таким образом, здесь мы сталкиваемся с явлением семантической метонимии. Отказ от логически ясной конструкции конечно же неслучаен: с помощью «*светлой памяти*» только и можно вершить ритуал почитания умершего в советской культуре, поэтому фраза при всей своей кажущейся нелогичности эффективно выполняет своё предназначение. Лишь в редких случаях концепт «*светлая память*» (ср. вышеприведённую концовку за 1984 г.) вытеснялся лексической единицей «*образ*»: соответственно параллельное чтение двух типов некролога (со «*светлой памятью*» и «*образом*») помимо общей позиционной (начальная позиция в клише) эквивалентности выявляет скрытую дотолемому микроклише «*светлая память*» – «субститут умершего». «*Образ*» как синоним «*светлой памяти*», выявляет и овеществлённость/фетишизацию «*светлой памяти*», которая предстаёт в качестве неустранимого «остатка» умершего («бессмертный прах»), и определённую степень собственной «мнемоничности»: «образ» здесь требует почитающей его и тем самым постоянно возобновляющей его памяти, по сути дела превращающей этот образ в идол (объект для сфокусированного ментального поклонения). Опасность «поклонения памяти» заключается в том, что объект для поклонения («образ») обретает статус первособытия во внутренней истории поклоняющегося: он помнит и запоминает себя только в качестве совершающего и возобновляющего данный акт поклонения, и всякая возможность включения будущих жизненных пластов в собственную память исключается в силу как их меньшей значимости, так и «сакральной» занятости памяти – она отправляет культ. Помнящее сознание («*наши сердца*») превращается в мавзолей, *навсегда* удерживающий *образ/светлую память* умершего, чем и поддерживается его земное псевдобессмертие. Отметим также, что в функции «образа» может выступать «имя» (ср.: «*Имя <... .. >, верного сына Коммунистической партии и советского народа, гениального художника слова, пламенного патриота-интернационалиста, навсегда сохранится в сердцах советских людей*» [Правда, 1984. 22 февраля. С. 2]).

Среднее число абзацев некролога за 1982 г. составило 7,8 (норма тех лет). Исключения составляют некрологи высшим руководителям страны. Так, некролог

члену Политбюро, секретарю ЦК КПСС занимал 13, а Генеральному секретарю ЦК КПСС 30 абзацев (для сравнения: некролог первому в мире лётчику-космонавту включал 16 [1968 г.], а писателю – лауреату Нобелевской премии – 13 абзацев [1984 г.]).

Между статусом усопшего и объёмом газетной площади, отводимым на некролог, существовала прямо пропорциональная зависимость. Некрологи, посвящённые лицам, занимавшим более высокое положение на советской иерархической лестнице, были лучше структурированы (включали большее число абзацев, охватывая различные аспекты жизни и деятельности героев). Наличие фотопортрета, включённого в текст некролога, сигнализировало о значимости лица (этой чести удостоивались не все). Бросались в глаза отличия и в размерах прилагаемых изображений. Можно выделить 3 основных формата: Генеральные секретари ЦК КПСС – члены Политбюро – все остальные (для последней группы незначительные отличия форматов изображений не имели статусного значения). Подписи к некрологу (круг подписантов<sup>13</sup>, их численность) определялась статусом покойного, сферой его деятельности: здесь существовали определённые неписанные, но строгие правила, диктуемые свыше<sup>14</sup> (с «подписантами» текст некролога не обсуждался, подписи как таковые не требовались, согласие на предоставление подписи не запрашивалось). Характерный пример: в марте 1984 г. в результате авиационной катастрофы трагически погибли два Героя Советского Союза, один из которых – первый в мире космонавт, а другой – командир авиационной части. Число подписантов первого некролога – 68 человек, второго – 55 (оба текста размещены рядом). Некрологи на Генеральных секретарей подписывались от имени «Центрального Комитета КПСС», «Президиума Верховного Совета СССР» и «Совета Министров СССР»; конкретные фамилии не указывались. Чем выше был статус покойного, тем больше обрамляющих некролог материалов (медицинское заключение, репортажи, отчёты о траурных митингах и др.) ему посвящалось (в отдельных случаях число таких материалов приближалось к 10). Если умерший был кандидатом в члены или членом ЦК КПСС, некрологу предшествовал текст извещения, публиковавшийся на первой полосе газеты от имени ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Совета Министров СССР.

#### Схема композиции некролога

##### 1. Вводная часть

- 1.1. Зачин (факт утраты, степень тяжести утраты)
- 1.2. Фактограмма (дата смерти, возраст умершего, обстоятельства смерти, факт кончины, статус, имя, отчество, фамилия)

##### 2. Основная часть

- 2.1. Обобщение (резюме деятельности)
- 2.2. Краткий биографический очерк
  - 2.2.1. Основные вехи биографии
  - 2.2.2. Профессиональные достижения, карьерный рост, доминанта трудовой деятельности
  - 2.2.3. Партийная и общественная работа
  - 2.2.4. Заслуги и награды

##### 3. Концовка<sup>15</sup>

- 3А. Констатация факта памятования (концепт '*светлая память*'), не ограничивающая памятование временными рамками («*навсегда*»)

- 3Б. Констатация факта памятования (концепт '*память*'), ограничивающая память вание временными рамками («*надолго*»).
- 3В. Констатация факта служения народу, партии, Родине.

Данная композиционная схема слабо коррелирует с тремя уровнями, выделенными В.П. Беляниным. «Стандартный некролог разворачивался на трёх уровнях, – полагает исследователь. Первый уровень чисто биографический. Тут описывается фактологическая сторона дела, реальные жизненные события. В нём преобладает денотативная основа, формирующая его логико-фактологическую цепочку (терминология Т.М. Дридзе). Второй уровень – и по стилю, и по содержанию – максимально публицистичен. Он описывает политическую или общественную деятельность человека, которому посвящён текст. Третий уровень – мировоззренческий, включающий в себя оценку всей жизни умершего человека. Это уровень оценочный – он формирует коннотацию текста, которая сопряжена с эмоциональной моделью его порождения. На этом уровне текста-некролога даётся оценка всей жизни человека, оценка смысла жизни вообще и делается заключение о том, что его дело и жизнь будут жить в веках» (Белянин 2000). Следует заметить, что между «биографическим» и «публицистическим» уровнями нет чётких границ, они часто переплетаются, что же касается «мировоззренческого» уровня, включающего в себя «оценку всей жизни умершего человека», то он представлен в стандартном некрологе не только в концовке, но и в зачине. С другой стороны, причисление текстов некрологов к «светлым текстам» с паранойяльной акцентуацией представляется достаточно обоснованным и перспективным в плане изучения этого типа текстов с позиций психолингвистической диагностики.

Подведём некоторые итоги. Советский некролог – строго кодифицированный жанр, опирающийся на нормативную поэтику, эксплицитно направленный на утверждение незыблемости коммунистических догм, имплицитно же отражающий архаическое сознание с его культом предков и вождей.

Некролог занимает особое место в системе жанров советской газеты. Собственно говоря, это текст, выполняющий сакральную функцию увековечения имени умершего. Если сам факт появления некролога в газете «Правда», главном печатном органе ЦК КПСС, служил сигналом пропуска лица в Город Избранных Мёртвых, то паролем служило словосочетание «*светлая память*». Отказать в праве на некролог означало отказать в праве на существование: «Раз чего-то нет в вербальной форме, его нет и в мире, поскольку в тоталитарной структуре в сильной мере выражена следующая закономерность: **вербальная модель мира важнее реального мира**. К примеру, голода 33 года не было, поскольку его не было на страницах печати» (Почепцов 1994: 13–14)<sup>16</sup>.

В особых случаях процесс увековечения памяти имел своё продолжение – происходили определённые изменения в Городе Живых: населённым пунктам, улицам, вузам, морским судам присваивались имена умерших; на зданиях, где учились, работали и проживали умершие, устанавливались мемориальные доски. Этот процесс материализации памяти регламентировался специальными Постановлениями ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об увековечении памяти [инициалы, фамилия]», которые публиковались в номерах, следующих за номером, в котором печатался некролог.

Овеществлённая, материализованная память воплощала идею «социального бессмертия»<sup>17</sup>, которая «выражена в специфическом гражданском ритуале, увековечивающем дела человека: воздвигаются обелиски славы, курганы бессмертия, памятники политическим деятелям, выдающимся деятелям науки и искусства, военачальникам; отмечаются памятные даты; именами героев <...> называются улицы и населённые пункты; героически погибшие воины навечно заносятся в списки личного состава своих подразделений <...>. Всё это и есть конкретное практическое выражение утвердившейся в общественном сознании идеи социального бессмертия. В концентрированном виде она выражена в словах, высеченных на мемориале борцам революции на Марсовом поле в Ленинграде: “Бессмертен павший за великое дело. В народе жив вечно, кто для народа жизнь положил, трудился, боролся и умер за общее дело”» (Ершов 1981: 47–48)<sup>18</sup>.

Идея бессмертия совершенно иначе понимается христианством: реальное (не метафорическое) бессмертие даруется человеку за добродетельную жизнь, причём добродетель является памятником нерукотворным: «Прошли века, разрушились крепчайшие грады, и действием судьбы последовали многие многих вещей перемены и превращения, но здание, добродетелью воздвигнутое, остается непоколебимым. Ни едкость все разрушающего времени, ни тлетворная стихий сила, ни страсть человеческая благоцветущую добродетели красоту уничтожить не могут» (Платон, митрополит Московский 1894: 248).

### Модель идеального советского человека

*Наш новый человек – носитель новой общественной дисциплины и новых принципов гуманизма – упорно усваивает все лучшие черты всех лучших людей. ... Он живёт в другом мире – в солнечном и счастливом, где на победном знамени твёрдой рукой написано: человек человеку друг; человек – самый ценный капитал.*

Н. Парамонов (1941)

*Из всех ценностей, созданных социалистическим строем, самой великой ценностью является новый человек – активный строитель коммунизма. Советский народ даёт всё новые доказательства того, на что способен по-настоящему свободный человек нового мира.*

Н.С. Хрущёв (1961)

Некрологи о мёртвых людях писались живыми людьми и адресатом их были живые люди. Объектом язвительной реплики рассказчика одного из романов Беккета была надгробная речь; но на её месте мог вполне оказаться некролог: «...Приветствовать можно даже мёртвых, ничто этому не мешает, это даже одобряется, им это на пользу не пойдёт, но похоронщикам приятно, это помогает им проводить похороны, и друзьям, и родственникам, – это помогает им почувствовать, что сами-то они живы, и тому, кто приветствует, тоже хорошо – это бодрит» (Беккет 2003: 81).

Цель советского некролога двоякая: отправление архаического по своей сути культа памяти и формирование картины мира советского человека, в которой нет

места смерти как полному и окончательному уничтожению. Неизменные формулы-констатации в текстах некрологов призваны утвердить мысль о моральном бессмертии человека, который продолжает жить в памяти других советских людей, использующих его опыт, его образ жизни, его фразы и, наконец, само его имя для решения своих насущных жизненных задач. Если это и материализм, то какого-то магического толка.

Непосредственно вслед за публичной речью некролог был самым подходящим жанром для внедрения представлений об идеальном советском человеке: здесь сам факт «правильной смерти» (по завершении порученных партией дел) свидетельствовал об истинности проповедуемой философии жизни.

Формирование менталитета «правильного» советского человека особенно интенсивно осуществлялось в сталинскую эпоху. Партия придавала этому огромное значение. В резолюциях партийных съездов, в выступлениях лидеров партии, в материалах прессы речь фактически идёт о «новом человеке» – клоне, зомбированном гигантской пропагандистской машиной. «<...> Строить коммунистическое общество значит переделывать психологию и сознание миллионов людей (sic! – **В.Ч.**), всемерно развивать в них советский патриотизм, героизм, социалистическое отношение к труду и общественной собственности» (Парамонов 1941: 75)<sup>19</sup>. Поскольку тесты на «правильность» неофициально сдавались как простыми людьми, так и ответственными работниками ежедневно, если не ежечасно (на работе, на улице, дома), никакая маскировка не помогала: малейшие уклонялись карались, причём клеймо «врага народа» (на самом деле его носили те же советские люди с советским менталитетом) не только оставалось пожизненным, но и часто переходило по наследству к другим советским людям.

В иерархии базовых концептов ментального мира советского человека ведущие места занимали *'партия'*, *'коммунизм'*, *'Родина'*, *'государство'*, *'советский народ'*; дальше располагались *'общество'*, *'человек'* (*'личность'*), *'мир'*, *'труд'*. По отношению к каждому концепту формировались определённые, строго регламентированные, отношения. Ансамбль личных качеств и свойств советского человека складывался из этих отношений. Педалирование в некрологе тех или иных черт личности усопшего преследовало этико-дидактическую задачу и имело воспитательную функцию: подчёркивалось значение того или иного концепта в его жизни, тогда как масштаб личности был величиной (за редким исключением) постоянной; подлинное (известное родным и близким) своеобразие личности усопшего игнорировалось. Собственно говоря, создание текста некролога не предполагало личного знакомства с героем: служение партии связывалось с одним кругом отношений в рамках концепта, служба в Вооружённых силах – с другим и т.д. Более того – личное знакомство с усопшим было даже нежелательно: пишущий мог не устоять перед соблазном включить в текст некую индивидуальную (пусть даже положительную) особенность, нарушая каноны жанра.

Формировавшаяся в некрологе модель личных качеств и свойств советского человека представляла собой систему константных отношений героев к базовым концептам – манифестацию представлений советских людей об идеальном советском человеке. Выделим концепты, наиболее часто используемые в текстах некрологов 1980-х годов.



## Некролог как жанр

ПАРТИЯ	<i>преданность верность</i>	<i>беззаветная</i>	«вся жизнь» является «образцом беззаветной преданности партии» верный сын коммунистической партии (и советского народа)
	<i>служение</i>	<i>беззаветное</i>	отдать «всю жизнь (все силы) делу партии»; «весь свой талант» посвятить/отдать служению партии (народу, Родине)»
	<i>ответственность</i>	<i>высокая</i>	«с чувством высокой ответственности» выполнять «поручения партии»
	<i>принципиальность</i>	<i>партийная</i>	«на всех участках», которые поручает партия, проявлять «партийную принципиальность»
РОДИНА	<i>патриотизм</i>	<i>пламенный</i>	«пламенный патриот социалистической Родины»
	<i>служение</i>	<i>беззаветное</i>	отдать «всю свою сознательную жизнь беззаветному служению социалистической Родине»
		<i>самоотверженное</i>	«вся жизнь» является «образцом самоотверженного служения социалистическому Отечеству»
ТРУД	<i>трудолюбие</i>	<i>большое</i>	
	<i>самоотдача</i>	<i>высокая</i>	работать «с большой энергией, не жалея сил», трудиться «не жалея сил»
		<i>предельная</i>	отдавать «все свои силы, опыт и знания» ответственному делу
	<i>работоспособность</i>	<i>огромная</i>	
ЛИЧНОСТЬ	<i>простота</i>		
	<i>скромность</i>	<i>личная</i>	
	<i>чуткость (к людям, к товарищам)</i>		
	<i>внимательность</i>		«чуткое и внимательное отношение к людям»
	<i>отзывчивость</i>		
	<i>доброжелательность</i>		
	<i>честность</i>		
	<i>чувство товарищества, коллективизма</i>		
	<i>энергия</i>	<i>кипучая</i>	
	<i>принципиальность</i>		
	<i>требовательность (к себе / к себе и другим)</i>	<i>высокая</i>	
	<i>непримиримость (к недостаткам)</i>		

Встречаются в некрологе и формулы, в которых обобщаются представления о личности героя: *«замечательный человек», «человек высокой душевной чистоты», «человек большой души», «человек большой душевной щедрости», «человек большой душевной доброты», «большой и скромный труженик».*

Особый интерес представляет тот набор личных качеств, которыми характеризуется в некрологе, например, член Политбюро – здесь мы имеем более высокую степень приближения к идеалу:

- *выдающийся организатор;*
- *несгибаемый борец за великое дело Ленина, за ... решение задач коммунистического строительства;*
- *крупный теоретик партии;*
- *верный сын партии;*
- *большевик-ленинец.*

Его отличают:

- *большевистская принципиальность;*
- *требовательность к себе и другим;*
- *исключительное трудолюбие;*
- *умение творчески подходить к острым и сложным вопросам современности.*

Формула-обобщение: *«Человек большой души, кристальной нравственной чистоты, исключительной скромности, он снискал себе глубокое уважение в партии и народе».*

Начало и конец (первый и последний абзацы) некролога связаны идеей полного поглощения личностных качеств коммуниста коллективом – *«вся жизнь» «была отдана партии, народу»* (начало), *«великому делу коммунистического строительства»* (конец).

Личные качества Генерального секретаря ЦК КПСС выделены редкими, но крупными мазками:

- *выдающийся деятель коммунистической партии и советского государства, международного и рабочего движения;*
- *крупный теоретик и талантливый организатор;*
- *стойкий марксист-ленинец;*
- *великий патриот;*
- *великий борец за мир;*
- *интернационалист («в самом глубоком, ленинском смысле этого слова»);*

Его отличают:

- *высокая партийность;*
- *большевистская принципиальность;*
- *скромность;*
- *человечность.*

Следует помнить о том, что генеральные секретари постсталинского времени были наследниками вождей советского народа Ленина и Сталина, которые, с одной стороны, наделялись сверхъестественными личными качествами, с другой, обладали набором нормативных качеств советского человека. Так, *«гениальность», «непреодолимая сокрушительная сила сталинской логики, кристальная ясность его ума, стальная воля», «глубочайшая принципиальность», «исключительная твёрдость и настойчивость в достижении цели»* сочетались со *«скромностью, про-*

*стой, чуткостью к людям*). Образ вождя служил лучшей иллюстрацией модели идеального советского человека: «В Сталине народы СССР видят воплощение своего героизма, своей любви к родине, своего патриотизма» (Настольный календарь 1941: 75)<sup>20</sup>. Если вождь был недосыгаемой вершиной, то лучшие люди эпохи были близки к образу идеального советского человека: им можно было (и нужно было) подражать. «Передовые люди нашей страны, – утверждал на XXII съезде идеолог партии М.Л. Сулов, – уже сейчас воплощают в себе черты человека коммунистического будущего. В жизни, в трудовой и общественной деятельности они выступают как маяки коммунизма» (22-й съезд КПСС 1962: 526).

Следует отметить, что модель личных качеств и свойств советского человека органично коррелирует с Моральным кодексом строителя коммунизма, принятым в составе Программы Коммунистической партии Советского Союза XXII съездом КПСС в 1961 г. (особенно со статьями 1, 2, 7) (См.: Нарышкин 1986: 168–169). Съезд провозгласил курс на формирование нового человека, «гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство» (22-й съезд КПСС 1962: 387). «Ведущим принципом Морального кодекса является преданность делу коммунизма, любовь к социалистической Родине» (Большая советская энциклопедия 1974: 1673). Моральный кодекс строителя коммунизма позаимствовал, с одной стороны, общечеловеческие моральные принципы, введя их в новый контекст, с другой, учёл основные постулаты коммунистической морали, хорошо известные деятелям партии предыдущего поколения. Так, например, М.И. Калинин в докладе на собрании партактива Москвы 2 октября 1940 г. призывал «воспитать всех трудящихся СССР в духе пламенного патриотизма, в духе безграничной любви к своей родине». Раскрывая значение этого важнейшего принципа, он уточнял: «Я говорю не об отвлечённой, не о платонической любви, а о любви напористой, активной, страстной, неукротимой, о такой любви, которая не знает никакой пощады к врагам, которая не остановится ни перед какими жертвами во имя родины» (Калинин 1941: 75). В Кодексе выделены «честность и правдивость, нравственная чистота, простота и скромность в общественной и личной жизни», качества, которыми щедро наделяются герои некрологов.

На константность качеств и свойств идеального советского человека, их независимость от биологических, генетических, гендерных и психохарактерологических факторов указывают и программы воспитания подрастающего поколения. Так, в настольной книге учителя «Начальная школа» (1950 г.) в главе «Задачи и пути воспитательной работы в начальных классах» указывается: «Воспитание коммунистической морали включает в себя: воспитание советского патриотизма и национальной гордости, беззаветной преданности социалистической родине, советскому народу, великому делу партии Ленина – Сталина, формирование социалистического отношения к труду, общественной и личной собственности; воспитание социалистического гуманизма, сознательной дисциплины, коллективизма, чувства общественного долга и чувства чести; воспитание правдивости, честности, мужества и других нравственно-волевых качеств, характеризующих моральный облик советского человека» (Начальная школа 1950: 164). В другом источнике за 1941 г. набор традиционных качеств советского человека несколько расширен: «Советский строй

воспитывает в людях любовь к знаниям, ясность цели, настойчивость в её достижении, твёрдость характера, честность, смелость, отвагу, героизм, инициативу, любовь к своему народу, к коммунистической партии, убеждение в том, что человек сам является творцом собственного счастья» (Настольный календарь 1941: 223).

Брежневская эпоха, конечно, достаточно удалась от сталинской, в менталитете советского человека произошли определённые изменения, однако на составляющих модели личных качеств и свойств идеального советского человека это практически не отразилось, а некролог как наиболее консервативный жанр остался идеальным полем реализации обветшавшей модели.

В качестве семантического коррелята *светлой памяти* выступает клише *светлое будущее*. *Светлое будущее* – одно из имён «коммунизма». Таким образом, **вся советская культура обращена одновременно к героическому прошлому (вербализация и материализация памяти) и светлому будущему (ожидание коммунизма). Категории настоящего, вопреки широко распространённым представлениям, в этой культуре попросту нет:** работая на будущее, она обращается за примером в прошлое. Настоящее реально лишь условно, как точка пересечения светлой памяти о деяниях героев и чаяния светлого коммунистического будущего.

Если каждый отдельно взятый некролог советского времени можно уподобить именному могильному камню-памятнику, то все вместе они образуют грандиозный мавзолей, который должен противостоять бегу времени. Сверхзадача этого Мавзолея – сохранить для современников и потомков имена и дела советских людей, избежавших забвения. Однако расчёт архитекторов на неуничтожимость этого почти идеального сооружения не оправдался, как не оправдались и ожидания древних строителей Вавилонской башни: пришло новое время и казавшийся незыблемым и несокрушимым мавзолей стал осыпаться: у дел не нашлось продолжателей, у имён – наследников. Титанические усилия советской цивилизации отменить всеобщий закон забвения успехом не увенчались.

### Некролог постсоветского периода. Основные типы

*Смерть, как каждому известно, это то,  
что случается только с другими.*

*Владимир Янкелевич*

Как указывалось, «смерть, которая может случиться в любой момент, где угодно, определяется координатами времени и места: именно эти характеристики её обстоятельств – во-первых, временную, во вторых, пространственную – стремится установить следователь, производя дознание относительно обстоятельств “инцидента смерти”» (Янкелевич 1999: 11.). Жанр некролога, в отличие от жанра дознания, касаясь обстоятельств смерти, из двух координат – пространственной и временной – остановил свой выбор на последней, сочтя первую не столь важной для рассказа об усопшем. Использование в тексте двух координат – скорее исключение из правил<sup>21</sup>.

Некролог в большей степени, чем любой другой жанр, впитывает в себя коды эпохи. Поэтому по некрологу можно судить об изменениях в общественной жизни.

Распад СССР (юридически оформленный в 1991 г.), ликвидация целого ряда социальных институтов (в первую очередь – цензуры), деидеологизация общественной жизни, переход к рыночным отношениям не могли не отразиться и на процессе воспроизводства газетно-журнальных текстов. Сложившаяся жанровая система подверглась серьёзной деформации (Чередниченко 2002: 71–72). В прессе в большом количестве стали появляться некрологоподобные тексты, некролог стал срачиваться с такими жанрами, как портретная зарисовка, репортаж, очерк, аналитический отчёт, журналистское расследование, историческая справка. С другой стороны, тема утраты стала содержанием таких жанров, как анонс, обращение, заявление; не исчезли и такие традиционные жанры, как извещение, соболезнование, надгробная речь<sup>22</sup>. Появились тексты, слишком поздние, чтобы быть некрологами, и в то же время слишком ранние, чтобы претендовать на роль воспоминаний. В одном из таких текстов по поводу кончины первого президента России заявлено: «Некролог публиковать уже поздно. Взвешенно оценивать его вклад в историю – ещё рано».

Если говорить о некрологе, то советский жанровый канон утратил своё универсальное значение, хотя отдельные структурно-композиционные элементы продолжали своё существование и в жанровых новообразованиях. Следует также отметить, что многие тексты новейшего времени, отходившие от канонических требований по разным направлениям, создавались тем не менее «с оглядкой» на канон.

На рубеже XX–XXI вв. по степени близости к канону сформировались следующие типы российского некролога:

- *стандартный*;
- *полустандартный*;
- *свободный*.

По своему целевому назначению некролог может быть:

- *официальный*;
- *неофициальный* (разновидности – *деловой* и *лирический*).

Особняком стоит и одна из наиболее древних консервативных форм некролога – *церковный* некролог.

По степени выраженности авторского начала выделяются следующие виды некролога:

- *анонимный*;
- *авторский*;
- *коллективный*.

Сравнительно редкая форма подачи некролога – двойной некролог, когда текст посвящается памяти двух одновременно ушедших из жизни людей (см., например, двойной некролог об актёре и музыканте: *Лит.газ.* 2007. № 19).

Анонимный некролог – довольно распространённое явление. Пишущий как бы выражает общее мнение неопределённо большой группы лиц. Такой некролог является стандартным или полустандартным, содержит только проверенные факты.

Коллективный некролог – это текст, подписанный группой лиц, объединённых чаще всего местом работы или родом деятельности (в советские времена – в первую очередь, статусом).

Авторский некролог – свободный от стандартных требований текст, нередко лирической тональности; изложенные в нём факты не всегда могут быть верифицированы; подписывается авторский некролог близким другом или сослуживцем

покойного, но может быть также подписан ценителем или поклонником его творчества. Героями авторских некрологов чаще всего являются музыканты, художники, писатели, учёные, деятели искусства.

Можно говорить об определённой эволюции официального некролога. Так, например, два официальных некролога об экс-президенте России имели следующую структуру.

Некролог 1:

- 1) извещение;
- 2) биографический очерк;
- 3) сведения о медицинской операции;
- 4) награды;
- 5) мнения.

Некролог 2:

- 1) извещение;
- 2) краткий биографический очерк;
- 3) главные решения на посту президента;
- 4) конец карьеры.

Отсутствие единого шаблона для некрологов, посвящённых даже главным лицам страны, – яркая примета 1990-х гг. Официальные некрологи стали компактнее – тенденция к минимизации затронула и один из самых консервативных жанров.

### Зачины и концовки постсоветского некролога

Основные типы современного некролога – стандартный, полустандартный, свободный – используют соответствующие зачины, которые обнаруживают различную степень «каноничности».

Примеры традиционных зачинов для стандартных некрологов (здесь и далее все выделения в текстах мои. – В.Ч.):

1. *Тяжёлая весть пришла из N.*
2. *На днях в Москву пришло скорбное известие.*
3. *Юридическая наука понесла ещё одну невосполнимую потерю. Скончался [имя, отчество, фамилия] <...>. \*23*
4. *Международный союз книголюбов понёс невосполнимую потерю.*
5. *Отечественная наука о литературе и педагогика понесли тяжёлую утрату.*
6. *Кафедру трудового права [наименование вуза] постигла невосполнимая утрата...\**
7. *Агрпромышленный комплекс России понёс тяжёлую и невосполнимую утрату.*
8. *X числа X месяца X года на N-м году жизни скончался один из старейших сибирских писателей...*
9. *Умер известный орловский писатель [имя, отчество, фамилия].*

Отметим ещё одну любопытную реакцию на элемент жанрового канона. Зафиксирована попытка интерпретации факта *утраты* – обязательного элемента канонического зачина – как само собой разумеющегося, о котором не имеет смысла

говорить. Поскольку такая ссылка содержит указание на факт утраты, можно говорить в данном случае о вариации традиционной формулы:

*Излишне говорить, как горестна эта утрата для всей нашей культуры, для всех нас. (Лит. газ. 2007. № 17–18).*

Зачины, характерные для полустандартных некрологов:

1. *Уиёл из жизни один из последних могикан...*
2. *Не дожив до своего N-летия, в подмосковном городе Юбилейный скончался ветеран писательского цеха...*
3. *Скоропостижно, неожиданно для всего литературного сообщества, уиёл из жизни замечательный человек ...*

Зачины для некрологов свободного типа:

1. *Уиёл из жизни учёный и человек, в котором удивительным образом соединялись новаторство и глубина исследователя, мужество и страстная любовь к Родине гражданина, жертвенная готовность подвижника встать на защиту слабого и несправедливо преследуемого, деликатная нежность коллеги и друга.\**
2. *По образованию [имя, фамилия] не был дипломированным юристом. Он им был по душе и по сердцу.\**
3. *Его сердце остановилось... [обстоятельства кончины].*

### Концовки

Концовки трех основных видов современного некролога также имеют различную степень «каноничности».

Примеры канонических концовок – кратких и распространённых – для стандартных некрологов:

1. *Память об [имя, отчество, фамилия] навсегда останется в наших сердцах.*
  2. *Память о [имя, отчество, фамилия] – известном юристе, учёном, авторе широко известных работ по конституционному праву, замечательном человеке, высокопрофессиональном педагоге навечно останется в наших сердцах.\**
  2. *Редакция N. и коллектив издательства N. сохраняют о [имя, отчество, фамилия] добрую и светлую память.*
  3. *Светлая и чистая память об [имя, отчество, фамилия] навсегда сохранится в наших сердцах.\**
  4. *Мы понесли невосполнимую утрату... Светлая память о [имя, отчество, фамилия] навсегда сохранится в наших сердцах.\**
  5. *Коллеги по работе и студенты навсегда сохранят в своих сердцах светлую память о [имя, отчество] как хорошем педагоге и деятельном человеке.\**
  6. *В памяти всех знавших [имя, отчество, фамилия] он останется человеком богатого природного дарования и большой доброты.\**
  7. *Светлая ему память.*
  8. *Светлая память.*
- Вместо светлой памяти может фигурировать светлое имя:

*Его светлое имя навеки вписано в историю Северного флота и Военно-морского флота России. (Красная звезда. 14 нояб. 2008).*

Степень «каноничности» может быть ослаблена добавлением какого-нибудь штриха:

1. **Светлая память о** [имя, отчество, фамилия] – крупном учёном и педагоге, человеке большой душевной щедрости, доброты – **навсегда сохранится в памяти его друзей, коллег и учеников. Его научные идеи будут жить.\***

2. **Память о нём сохранится в наших сердцах. Будут жить его слово, образ, поэтическая строка.** (Лит. газ. 2007. № 38–39).

Отметим редкий случай использования фразеологического оборота со *светлой памятью*:

*Коллеги, друзья, близкие и ученики [имя, отчество] склоняют голову перед его светлой памятью.\**

Ср.:

*Перед памятью об этом выдающемся учёном и замечательном человеке вместе со всеми, кто знал и ценил его, низко склоняют головы сотрудники нашего издательства N... Светлая ему память!\**

Встречаются и более редкие «неканонические» варианты:

**Светлая память – светлomu человеку** (Независимая газ. 17 дек. 2007).

*Светлая память* может не декларироваться, но к концепту может вплотную подвести «светлый» образ героя, который должен остаться в памяти тех, кто его «любил и ценил»:

*Она ушла из жизни на пике своей творческой активности, окружённая друзьями, их заботой, не потерявшая любви и интереса к жизни. Такой она и останется в памяти тех, кто её любил и ценил (Дальневосточный учёный. 8 июня 2005).*

Как одну из примет времени отметим случаи изъятия эпитета «светлая» из концепта ‘*светлая память*’:

*Белорусы навсегда сохраняют в своих сердцах память о* [имя, отчество] ...

Вообще концепт ‘*светлая память*’ перестал исполнять сакральную функцию<sup>24</sup>. Если метка *светлая память* в советском некрологе была пропуском в Город Избранных Мёртвых, где живут «вечно», то в постсоветском некрологе эта метка – дань традиции, не более того. Память перестала быть вневременной категорией, она обрела свойства временности, причем появились конкуренты, которые живут дольше памяти и претендуют на большее значение в судьбе усопшего:

*Таким он и будет жить в нашей памяти. А его замечательный вклад в науку останется навсегда* (Палеонтологический журнал. 2002. № 5).

*Светлая память* об усопшем отныне стала неким абстрактным чувством, не способным утешить «осиротевших»:



*Нам будет очень его не хватать. Осиротела не только его семья, осиротели мы – его друзья, ученики, коллеги. Нам осталась только светлая и долгая память о нём* (<http://www.ccas.ru/personal/Shipilin/shipilin.htm>)

Табу, наложенное советским каноном на слово «смерть», имеющее ярко выраженную мифологическую подкладку (Чередниченко 2009: 313–314), продолжает действовать и в постсоветское время. Автором отмечались единичные случаи снятия этого запрета в некрологах 1980-х гг.: речь шла о контексте, где слово обозначало врага, который может навредить действию. В ряде текстов новейшего времени эта схема продолжала использоваться: «*Неумолимая смерть отняла у нас...*»; «*Смерть вырвала из жизни ...*». Но встречаются и концовки, выпадающие из схемы:

*Смерть* [имя, отчество, фамилия] – **большая утрата** для института и юридической науки. *Её болезненно переживают преподаватели и сотрудники института, его друзья, родные и близкие.*\*

Примеры концовок для полустандартных некрологов:

1. *Из жизни ушёл молодой и способный юрист <...>, заслуживший глубокое уважение и добрую память в сердцах коллег и товарищей по работе.*\*

2. *Коллеги и ученики [инициалы, фамилия усопшего] постараются сделать всё для того, чтобы сохранить и преумножить заложенные им лучшие традиции. Он останется в нашей памяти добрым и верным другом, мудрым учителем.*\*

3. *Всегда будем помнить нашего друга* [имя, отчество, фамилия].\*

Особняком стоят нравоучительные концовки: они могут следовать за каноническими, принимая форму афоризма или меткого высказывания:

1. *Юристам памятники не ставят. Их труд и память – в безымянных законах. И свой след в российском законодательстве оставил* [имя, отчество, фамилия].\*

2. *Такие люди никогда не уходят из памяти.*\*

3. *Философам смешно, не пристало клеить ярлыки: великий, гениальный – ушёл из жизни* [инициал, фамилия], *ушёл Философ.* («22». 2005. № 134).

4. *Ныне эта жизнь завершилась. Конечно,* [имя, фамилия] *убили не за то, что он – писатель. Но вообще в России писателей убивают как бы вовсе не за это* (Лит. газ. 20 авг. 2003).

Полустандартный некролог может начинаться с канонического лида «*Отечественная наука о литературе и педагогике понесли тяжёлую утрату...*», но содержать «свободную» концовку: «*Царство тебе небесное, дорогой* [имя, отчество]! *Мы всегда будем помнить о тебе.*» (Лит. газ. 2007. № 20).

Концовки свободных некрологов отличаются большим разнообразием. Примеры беспарофосной концовки:

1. *Забывать его трудно: жить ему долго в нашей памяти* (Лит. газ. 2007. № 25).

2. *Всего 54 года прожил* [имя, отчество, фамилия], *кандидат юридических наук.*\*

Пафосные концовки также не редки:

1. Даже **смертью он подтвердил** верность своим корням, началам добра и справедливости. Он умер как мужчина, на своей родной земле, спускаясь с трапа самолёта в *N.*, откуда должен был направиться в *N.*, где родился, на конференцию народов Кавказа. На своей родной земле он и погребён.\*

2. **Благородным рыцарем и борцом за права каждого** из столь многих обратившихся к нему за помощью, аналитиком и неординарным мыслителем вошёл он в историю науки и интеллигенции конца *XX* века России.\*

3. **Всем нам будет очень не хватать** [имя, отчество] – учёного, друга, доброго человека с грустными глазами. Но остаются его книги, последователи и высшей пробы образцы честности, гражданственности.\*

4. Горько сознавать, что уходят из жизни личности, которых нашему много-страдальному Отечеству так недостаёт, которые не перекрашиваются в любой цвет в зависимости от изменения конъюнктуры. Делу, которому [имя, отчество, фамилия] преданно и честно служил, он **отдал самое дорогое, что у него было, – жизнь**.\*

5. [Имя, отчество] был исключительно скромн. <...>. Одной из своих заповедей он смело мог бы избрать бессмертные строки Пастернака: быть знаменитым – некрасиво. Он не светил отражённым светом, к чему многие за неимением другого так стремятся, а сам излучал неброский, но добрый, согревающий людей, свет. Таким он и **останется в нашей памяти** <...>. **Склоняю голову перед светлой памятью** [имя, отчество, фамилия] и горжусь тем, что был удостоен его дружбы.\*

Встречаются и вычурные концовки:

Семь лет – роковое число. Семь лет из своих семидесяти он отдал нашему журналу. Нам... Из штатного расписания выбыла «штатная единица». Правовая публицистика **потеряла яркий талант**...\*

### Авторский некролог 1990–2000-х гг.

Одна из ярких примет времени – авторский некролог, который не читит канон и всячески избегает штампов.

Памятование здесь жёстко привязано к специфике конкретной личности и/или творчеству усопшего. Пример:

*Этот мир останется в памяти всех, кто уже в детстве видел рисунки* [имя, фамилия], **и благодарная память о нём ещё умножится в следующих поколениях, которые будут вспоминать художника, приобщавшего их к высокому искусству** (Лит.газ. 2007. № 20).

Если в стандартном некрологе памятником усопшему является сама память о нём в сердцах живущих, то в авторском некрологе памятником становятся уже конкретные идеи, труды и артефакты. Пример:

[Имя] умер, но ещё не одно поколение студентов будет пользоваться его *Англо-русским банковским словарём* (Труд. 21 нояб. 2008).

Концовка авторского некролога может содержать личную оценку жизненного пути усопшего. Пример:

*С достоинством, в великих трудах прожитая жизнь!* (Лит.газ. 2007. № 49).

Но она могла быть низведена и до отдельного штриха биографии усопшего:

*Так, в 1994 г. он весь свой авторитет и влияние употребил для создания Российского гуманитарного научного фонда, будучи уверен, что он явится весомым фактором влияния на развитие гуманитарных наук и поддержки российских учёных в наше тяжёлое для науки время* (Вестник РГНФ. 1996. № 3).

Если речь идёт о творческой личности, яркий штрих может придать концовке лирическое звучание:

*Мы ещё долго будем дышать воздухом, напоённым ароматом этого голоса, нежным, страстным, чарующим.* (Культура. 6–12 дек. 2007).

Концовку может венчать и запоминающаяся цитата – фраза, принадлежавшая усопшему:

*«Я счастлив вернуться на сцену Большого зала. Обид не держу, я всех простил, даже врагов».* (Независимая газ. 28 дек. 2007).

Близок к авторскому и некролог, подписанный группой лиц, «коллегами и друзьями», или некролог «от имени редакции», если речь в нем идёт о писателе, художнике, артисте, деятеле культуры, реже – учёном. Здесь лид может иметь характер философского размышления. Пример:

*Когда уходит известный всей стране человек – это громадная утрата. Когда в один и тот же день умирают двое таких людей, возникают неминуемые мысли о трагическом роке. А если эти смерти почти вплотную следуют к тому же за кончинами других выдающихся уникальных личностей из числа их ровесников, то хочешь – не хочешь задумаешься о вещах метафизических, о символах и знамениях.* (Лит.газ. 2007. № 19).

Лид может отражать эмоции пишущего – чаще скорбь, но также сожаление, удивление, недоумение. Изображая усопшего исполненным жизни человеком, автор некролога усиливает антитезу «жизнь – смерть». Пример:

*Совсем недавно этот жизнерадостный, энергичный, полный новых творческих замыслов человек приходил к нам в редакцию...\**

Концовка такого некролога может быть непосредственно обращена «к усопшему» (по типу надгробной речи) и иметь экспрессивный характер. Примеры:

1. **Прощай, наш незабвенный друг.** (Лит.газ. 2007. № 50).

2. **Прощайте,** [имя, отчество]! **Нам будет так отчаянно вас не хватать!** (Лит.газ. 2007. № 19).

3. **Прощай,** [уменьшительное имя], **прощайте,** [имя, отчество], **дорогой друг. Не знаю, как тебе там, а нам здесь будет без тебя очень скучно.** (Новая газ. 27 фев. 2006).

4. **Прими поклон от любящих тебя временно навсегда.** (Новая газ. 22 мая 2006).

Пример обращения к усопшему как знак корпоративной (цеховой, партийной) принадлежности:

*Спи спокойно, наш товарищ и друг. Мы продолжим твои устремления и реализуем твои надежды. Память о тебе навсегда останется в наших сердцах.* (Правда Приморья. 2008. № 1).

Концовка может быть обращена к общественности и содержать умозаключение или уточнение. Примеры:

1. *Невероятно трудно представить, что его нет с нами. Просто невозможно! Наверное, потому что в жизни каждого из нас он запечатлен своим голосом, улыбкой, нечаянной шуткой. Видимо, это и есть один из самых доступных для человека способов продлить себя – **остаться жить в душе и памяти тех, кто тебя окружал.*** (Лит.газ. 2007. № 22).

2. *Всё-таки нехорошее слово «был». «Быть» – это звучит обнадеживающе: мы веруем, что обязательно будем возвращаться к [имя, фамилия]. Стоит только раскрыть книги...* (Лит.газ. 2007. № 23).

Более традиционным вариантом является концовка, содержащая перечень основных черт личности и увязку с темой памяти. Такая структура концовки современного авторского некролога – свидетельство генетической памяти жанра. Пример:

***Мы помним** [имя, фамилия] красивым, безмерно талантливым человеком, который любил своих друзей, всегда хранил верность искусству поэзии, никогда не забывал Россию. Таким он **навсегда останется в памяти друзей и читателей.*** (Лит.газ. 2007. № 33–34).

Довольно модной разновидностью концовки стала «объяснительная» – она никак не связана с темой памятования, не содержит обращения «к усопшему». Задача такой концовки – объяснить главное или характерное свойство личности. Вне контекста такая концовка не несёт на себе типичных признаков жанра некролога – так могли заканчиваться очерк или портретная зарисовка. Концовки описанного типа были немыслимы в советскую эпоху. Примеры:

1. *Вот откуда, наверное, прелесть и обаяние этой женщины с её белоснежным, чернобровым – и нежным, и очень волевым – лицом истинной донской казачки.* (Лит.газ. 2007. № 21).

2. *[Имя, отчество] была не только настоящим гражданином своего родного города N или даже России, а гражданином мира.* (Новая газ. 26 янв. 2006).

«Объяснительная» концовка может иметь вид резюме деятельности усопшего:

*Всего [фамилия] написал 18 романов (Московский комсомолец. 2007).*

По сходному типу построены концовки некрологов в газете «Коммерсантъ» (иногда заключительной фразой является объявление о месте и времени похорон):

1. *... сто его ролей остаются энциклопедией русского характера.* (Коммерсантъ. 26 июля 2008).

2. ... именно проникновенная манера исполнения под немудрёные электрические клавиши стала той главной краской, которую музыкант добавил в палитру отечественной популярной музыки. (*Коммерсантъ*. 6 мая 2008).

3. А утешением для [фамилия] оставалась живопись, к которой его приобщил Кэрри Грант (*Коммерсантъ*. 15 дек. 2008).

С темой памятования не связаны и концовки, обращённые исключительно к прошлому опыту общения с человеком. Пример:

*Открытость [имя, отчество], артистичность её природы, удивительный дар рассказчика в сочетании с профессиональным и жизненным опытом, абсолютной доброжелательностью были притягательными для каждого, кто имел счастье с ней общаться. (Лит.газ. 2007. № 44).*

В редких случаях некролог заканчивается ссылкой на обстоятельство смерти – в каноническом некрологе такая информация либо отсутствует, либо помещается в начале текста. Пример:

*Сердце остановилось в поездке, которая как раз была посвящена организации очередных гастролей центра. (Лит.газ. 2007. № 36).*

Данное обстоятельство подчёркивает такое качество личности, как трудолюбие, преданность любимому делу (ср. со списком «постоянных свойств» личности в советском некрологе).

Чаще встречаются концовки-сожаления о болезни как причине смерти человека:

*В последние годы у него появились серьёзные проблемы со здоровьем. Они, как это ни горько, оказались непреодолимыми... (Красная звезда. 6–14 июня 2007).*

Не столь уж редки и концовки-сожаления о незавершённых проектах, трудах, нереализованных надеждах и мечтах, недооценённом вкладе. Пример:

*Масштаб проделанной [фамилия] работы огромен. Но сделанное им для балета сегодня кажется недооценённым. От этого потеря хореографа воспринимается ещё трагичнее. (Культура. 6–12 дек. 2007).*

Если в каноническом некрологе порядок следования элементов был достаточно строгим, то в современном авторском некрологе композиционные перестановки стали явлением привычным. Один из примеров – концовка-перечень положительных качеств личности:

*В институте ценили [имя, отчество, фамилия] не только за его большие научные заслуги, но и за прекрасные человеческие качества. Он был человеком глубоко порядочным, скромным, всегда благожелательным, объективным и неизменно принципиальным.\**

Иногда некролог бывает построен «вверх ногами». Сообщение о возрасте усопшего переносится в самый конец:

*[Имя, отчество, фамилия] скончался на N-м году жизни и похоронен на своей малой родине, в старинном селе X. (Лит.газ. 2006. № 23).*

В рассматриваемый период появились концовки с анонсом о времени и месте панихиды и/или похорон. Так, этого принципа придерживается «Коммерсантъ» – данная информация не просто удовлетворяет любопытство определённой части публики, но и содержит подсказку для поклонников известной личности, желающих проститься с усопшим. Примеры из газеты «Коммерсантъ»:

1. [Имя, отчество] *похоронят X числа X месяца на Ваганьковском кладбище в Москве.*

2. *Похороны актрисы пройдут X числа X месяца на Кунцевском кладбище.*

3. *Прощание с [имя, отчество] состоится в субботу в X часов в Доме кино, похоронят его на Ваганьковском кладбище.*

Концовка может иметь столь общий характер, что усопший предстаёт в ней элементом некоего множества. Так, в последнем абзаце одного из некрологов речь идёт не об усопшей, а о тенденции, которую она олицетворяла. Пример:

*Сегодня можно с глубочайшей грустью заметить, что данный «культурный слой» утончился ещё на порядок. (Лит.газ. 2007. № 41).*

Здесь налицо отступление от жанрового канона. Скорбь о конкретном лице уступает место «глубочайшей грусти» по выявленной закономерности.

Довольно редкий образец – трагическая концовка. (При перестановке фраз она приняла бы более привычный вид):

[Имя] *ушёл, оставив добрый след в сотнях сердец, массу добрых лет, а значит, он – с нами... Пришла беда...* (Акценты. 2000. Вып. 1–2)

Авторский некролог может быть оригинальным произведением, представляющим определённую художественную ценность. Один из примеров – некролог, состоящий из двух частей («Крещендо» и «Диминуэндо») с глубокомысленным зачином, претендующим на роль философского обобщения:

*Когда заканчивается жизнь человека творческого, то, помимо всего написанного им, образуется ещё одно произведение. (Новое лит. обозрение. 2012. № 114).*

### Функции некролога

Для жанра некролога актуальны такие функции<sup>25</sup>, как *перформативная* (с ритуальной подфункцией), *информативно-коммуникативная*, *идеологическая*, *моделирующая*, *психотерапевтическая*. Цель перформативной функции – выражение отношения коллектива к усопшему (увековечение памяти), что является ритуалом (=действием), аналогичным принесению клятвы умершему. [Ср. классический образец такой клятвы – речь Сталина на II Всесоюзном съезде Советов 26 января 1924 г. (Сталин 1937: 23–29)]. Увековечение памяти некрологом – письменным словом – является сугубо перформативным актом, ибо никаким иным образом увековечить ритуализировать её нельзя. Смысл действия: возвеличивание «навсегда», отдание

умершему последней почести/дани, последний долг живых перед мёртвыми. Идеологическая функция активно участвует в формировании модели личных качеств и свойств идеального советского человека, используя гиперболизацию и идеализацию. Моделирующая функция моделирует картину мира социума – отношение к жизни, отношение к смерти, отношение к умершему, отношение к себе. Информативно-коммуникативная имеет целью привлечь внимание читателя к основным вехам жизненного пути героя, к его вкладу (неважно – реальному или мифическому) в общее дело. Психотерапевтическая функция актуализирует защитные механизмы социума от негативного воздействия феномена смерти, обеспечивая его жизнеспособность.

### **Некролог как «предельный» жанр культуры**

Предпринимаемые время от времени попытки вписать некролог в систему традиционных информационных жанров газеты [А.А. Тертычный (Тертычный 2002: 88–89), М.Н. Ким (Ким 2004: 19) и др.] или рассматривать некрологи в качестве «разновидностей литературного портрета» [Б.И. Колмаков (Колмаков 1991), А.В. Яркова (Яркова 2002)] малоэффективны, ибо не учитывают сверхзадачи текстов некрологов, специфики жанра. Сетования на то, что некрологи «лицемерны» (см.: С глубоким прискорбием 2001), что этот жанр «заведомо необъективный» (Цветков 2002) или «изначально фальшивый» (Рубинштейн 2005) не имеют смысла: без текстов некрологов не может обойтись ни одна письменная культура, жанр сформировался не благодаря сговору группы лиц, а в результате длительного исторического развития, эффективно функционирует в самых разных культурах, выполняя своё предназначение. За отношением текста некролога к усопшему всегда стоит отношение данной культуры к проблеме смерти, отношение, которое в рамках данной культуры всегда претендует на истинность. «Некролог сродни памятнику, – говорит Григорий Ревзин, – смысл некролога – сказать, что человек был в центре мира, а теперь его нет, но мир остался» (Ревзин 2004). Если бы действительный смысл некролога сводился к этой вполне тривиальной мысли, можно было бы ограничиться одним извещением о смерти, которое эквивалентно надписи на могильной табличке или плите. «Жанр некролога – странный жанр, – размышляет Леонид Ашкинази. – Формально это перечень достижений, побед и попутно претерплённых мытарств дорогого покойного, а на самом деле – извинения, что были подлецами, свиньями и т.п. по отношению к нему. Или, как минимум, недостаточно любили» (Ашкинази 2007). В качестве психологической (и психоаналитической) подоплёки обращения к жанру может фигурировать и сожаление, и извинение, и лицемерие, и облегчение, и зависть, и комбинация этих и других мотивов, но подлинные интенции автора, представляющие интерес лишь в плане изучения его взаимоотношений с усопшим, поглощаются эффектом воздействия канонических формул на читателя. Степень каноничности жанра в советской культуре была столь высока, что фактор личного отношения пишущего не имел абсолютно никакого значения: канон подсказывал формулы.

Любопытны постструктуралистские попытки подхода к некрологу как письму-макияжу: «Письмо некролога – письмо на лице другого – это техника на-

ложения письменного макияжа. Двузначная лицевость некролога рождает его искренность. Причём рамки наделения (канон макияжа) заданы достаточно жёстко в традиционной формуле «Либо хорошо – либо ничего». И этот макияж как призванный сделать лик ушедшего ещё более живым для нас (продлить его присутствие) умерщвляет лицо и делает (пишет, рисует) маску. <...>. С этической точки зрения некролог положителен, а с экономической – отчуждён. Эта этическая положительность в комбинации с экономической отчуждённостью освобождает в некрологе как жанре письма некое всегда уже вакантное место для редупликации искренности, в котором и возможна дистанция лица-маски. «Подлинность», этическая положительность письма, которая ему диктуется через страх ничто, «выедается» этим ничто и приводит к сериации письма и к редупликации положительно-этического в виде отчуждённости этого самого письма. Драма некролога, делающая его жанром искренности, рождается из фиксируемой дистанции лица и становления-маской через письмо-макияж. <...>. Лицо просвечивает сквозь маску, дополняя письмо-макияж реставрацией побывших черт. Некролог не только улучшает лицо, но и реставрирует его значимые черты. Он выявляет всё значимое в умершем, дополняя его вплоть до искажения реальных черт. Некролог, подобно пластической операции, придаёт лицу более приемлемый и стандартизированно-красивый вид. Искренность некролога обретается за счёт его схожести с идеальным типом человека, зачастую недоступным его автору. Здесь ностальгия по умершему сливается с ностальгией по Человеку вообще» (Стариков 2000: 37–40; ср.: Стариков 1998). Можно однако усомниться в том, что «искренность» некролога порождается его «двузначной лицевостью»: гарантом искренности жанра (а не конкретного автора текста) является хорошо знакомый каждому по опыту феномен невозможности потери: уход любого человека создаёт тот неповторимый «эффект вакуума», который переживается каждым членом коллектива, причём само это переживание может быть отчуждено от личности виновника этого переживания. К тому же любой некролог воспринимается реципиентом в какой-то мере как автонекролог, что, бесспорно, влияет на представление о его искренности.

«Некролог вполне может играть роль своеобразного индикатора общества, выявляя те или иные его характерные черты. Сообщение об умершем скажет многое и о живущих» (см.: Смирнова 1997), – с этой мыслью С. Корсакова не согласиться трудно. Ведь некрологи – «это письменные «сгустки» лучших деяний» людей, и «в них, как в зеркале, отражается как культура народа, так и дух эпохи, в которой жил и трудился человек» (Антология юридического некролога 2005: 4). Составители первой в России «Антологии юридического некролога» выделяют такие две жанровые разновидности некролога, как информационно-публицистическую и литературно-публицистическую. Рассматривая некролог как «краткую энциклопедию жизненного пути человека», они выделяют познавательное и воспитательное начала жанра (Антология юридического некролога 2005: 4–6). Составители подчёркивают, что «одна из жанровых особенностей некролога заключается в том, что его нельзя “переписать”, уточнить, дополнить. Он не подлежит новой редакции, исправленной и дополненной» (Антология юридического некролога 2005: 6). Добавим также, что некролог не рассчитан на перечтение. Актуальность некролога очень жёстко привязана к фактору времени: он сверхактуален в течение первых суток после насту-



пления события, затем его актуальность стремительно падает. [Уместно вспомнить афоризм героя романа американского писателя и журналиста Карла Хайасена «Некролог – скоропортящийся товар» (Хайасен 2006: 57)].

Признавая правомочность, более того, полезность культурно-исторического подхода как для увековечения памяти людей, оставивших свой след на карте культуры, так и для консервации того или иного культурного среза эпохи, подчеркнём необходимость изучения некролога как «предельного» жанра культуры, в котором закодированы как представления коллектива о жизни и смерти (например, тексты советской эпохи), так и глубоко запрятанные личные интенции пишущего (например, тексты постмодернистской ориентации постсоветского периода).

К некрологу непродуктивно подходить как к жанру профанному, состоящему из одних клише, матрице, предназначенной для тиражирования банальных истин, тексту с нулевой информацией. Мы имели возможность убедиться в том, что некролог – это сакральный жанр с глубоко разработанной архаической системой умолчаний и табу, являющийся одновременно и текстом, и ритуалом, будучи одним из важнейших звеньев ритуала похорон. Если некролог-текст подразумевает наблюдателя-интерпретатора, целью которого является выведение заданной суммы смыслов, то некролог-ритуал предполагает наблюдателя-участника, цель которого – участие в составлении и передаче текста как «последней дани» усопшему. Здесь наблюдатель экзистенциальный противостоит наблюдателю гносеологическому, который его дополняет. Забвение отрицательных черт усопшего в тексте некролога эквивалентно акту прощения коллективом его недостатков, а похвала – акту омовения/очищения усопшего. Прямое общение коллектива с умершим в рамках культуры, исповедующей атеистические убеждения, исключается, мёртвому позволено присутствовать лишь в качестве «описываемости» в разговорах и помыслах живых, и лишь в их конституирующем сознании он обретает псевдобессмертие.

### **Жанр некролога в 1990–2000-х гг.: основные тенденции**

Если иметь в виду изменения, которые произошли с некрологом в постсоветский период, то ведущая тенденция здесь – расшатывание жанрового канона советской эпохи (что хорошо видно на примере официальных некрологов).

При естественной эволюции жанры «стареют», приёмы изнашиваются<sup>26</sup>. Наступает момент обновления жанра, который не всегда схватывается современниками. В случае с некрологом мощным толчком к пересмотру жанрового канона послужили общественно-политические потрясения, приведшие к ликвидации СССР и образованию новых государств. Снятие цензурных запретов немало способствовало обновлению языково-стилистических средств и реализации программы свободы творчества. (Лишь небольшая часть изданий сохранила верность прежней идеологии и старым канонам [например, газета «Красная звезда»]). Однако жанр, на что в своё время обращал внимание В.Б. Шкловский, это всегда «конвенция – соглашение о значении и согласовании сигналов» (Шкловский 1974: 762). Если заключить конвенцию не удастся, текст теряет свою жанровую принадлежность.

Если одна часть текстов, написанных «по горячим следам» в память об ушедших, сохраняла память о каноне, то другая, игнорируя канон, не представляла со-

бой альтернативную устойчивую форму. Множились некрологоподобные тексты, которые как некие «кентавры» состояли из элементов, позаимствованных у разных, порой неродственных, жанров. Пышным цветом расцвёл авторский некролог – литературное произведение, характеризующее не только героя, но и рассказчика.

Характерная реакция на жанровый канон предыдущей эпохи – оспаривание «общих мест» канонических текстов. (Ср., например: *«Излишне говорить, как горестна эта утрата...»*). Или: *«Добавить, как это принято: “после тяжелой продолжительной болезни” – значит не сказать ничего»*). Так появляются фразы, скрыто полемизирующие с традиционными зачинами советской эпохи, – болезнь становится не просто медицинской причиной кончины, но фактором, определяющим отношение к жизни: *«Не захотел больше жить в мучительных обстоятельствах неизлечимой болезни»*.

Мотив памятования в некоторых текстах вообще уходит на задний план как неактуальный. Вместо него появляется констатация факта незавершённого «дела» как некий упрёк герою ли, судьбе ли: *«Отпущенного срока не хватило, чтобы эту работу завершить...»*.

Отметим ещё одну любопытную тенденцию. Деидеологизация общественной жизни, а также текстов СМИ в начале 1990-х привела к политизации последних в последующие годы. Некрологи о видных общественных деятелях, крупных политических фигурах в условиях плюрализма стали ареной борьбы самых разных политических сил, поводом для пропаганды различных политических идей и построения идеологем. «Сокровенная полемика некрологов и прощальных слов о прошлом вновь выльется в откровенную и жёсткую идеологическую и пропагандистскую схватку по поводу настоящего и будущего России», – такой прогноз сделан в некрологе, опубликованном в «Московских новостях» («“Последняя загогулина” Бориса Ельцина»). Прогноз опирался на опыт публикаций предшествующих лет.

Современный некролог – явление очень пёстрое и неустоявшееся. Должно пройти по меньшей мере ещё два-три десятка лет, чтобы суждение о нём обрело бóльшую концептуальную зрелость. Отдельные попытки пародировать и профанировать жанр (некрологоподобные тексты, посвящённые животным и даже прудметам) не могут поколебать общественную значимость жанра. Об актуальности жанра свидетельствует, в частности, и возросшее количество некрологов в популярных изданиях. Так, за один только 1997-й год в газете «Московский комсомолец» было опубликовано почти полтысячи некрологов (по некоторым данным – 476).

Единственная разновидность некролога, не подвергшаяся деформации, – некролог церковный. О нём речь впереди.

#### Примечания:

1. Автор выражает признательность Игорю Чередниченко, с которым исследуемая проблема неоднократно обсуждалась. Ряд идей исследователя нашёл отражение в настоящей работе.
2. «С гносеологической точки зрения сигнификат представляет собой отражение в человеческом сознании свойств соответствующего денотата» (Булыгина, Крылов, 1990: 444). Ср. также статьи о денотате и референте в указанном издании.
3. Представляется не только наивным, но и не соответствующим доктрине атеизма усматривать за этим лозунгом «различие между смертным телом революционера и его духом, живущим и после смерти» (Кларк, 2002: 158).

4. Ср.: «Ленин бессмертен, как бессмертно трудящееся человечество, которому он отдал без остатка исполинскую силу своего ума и воли, всю свою прекрасную жизнь. Ленин бессмертен, как бессмертно дело коммунизма» (Настольный календарь 1941).

5. Так, А.В. Луначарский, занимавший пост наркома просвещения, констатировал: «Это не смерть – то, что мы пережили сейчас, это – апофеоз, это – превращение живого человека, которому мы недавно ещё могли пожать руки, в существо порядка высшего, в бессмертное существо» (Луначарский 1924: 15).

6. Так, официальное лицо, дежурный Большого дома в Горках А.В. Белмас, игнорирует известие о смерти Ленина, полученное от его сестры Марии Ильиничны: «Всем отвечаю, что Ленин жив. Я сам поверил в то, что Владимир Ильич не умер, что он жив, что он не может умереть...» (Зубов 1984: 226). Настойчиво варьируется мысль о физической неуничтожимости Ленина в текстах Владимира Маяковского («Комсомольская», «Владимир Ильич Ленин»). Ср. также типичную реакцию советского человека по поводу кончины другого вождя: «...Какая же сила на земле может погасить этот светоч! Смерть? Нет, это не подвластно смерти!» (*Советское искусство* 7 марта, 1953: 4).

7. Ещё дальше идет М. Вайскопф, главным пафосом книги которого «Писатель Сталин» является уподобление советской мифологии христианской религии. Автор не видит (или не хочет видеть), что они находятся на разных онтологических полюсах. Сравнение тех или иных элементов разных систем является плодотворным приёмом лишь тогда, когда оно учитывает глубинный смысл использования каждого элемента в «своей» системе. При таком подходе внешнее сходство ещё ярче подчеркнёт различие систем.

8. Ср. замечание Катерины Кларк о функции смерти героя советского романа: «В сталинском романе смерть или увечье имеют преимущественно мифическую функцию. Когда герой теряет свою индивидуальную самость в момент перехода, он умирает как индивидуальность и возрождается как член коллектива» (Кларк, 2002: 155). В реальности происходило то же самое, причём смерть героя оборачивалась коллективным приобретением. Так, «на смерть Ленина рабочий класс Советского Союза ответил ещё большим сплочением вокруг ленинской партии» (Настольный календарь 1941). В афористической форме это выражено В. Маяковским: «Стала / величайшим / коммунистом-организатором / даже / сама / Ильичёва смерть» («Владимир Ильич Ленин»). Аналогично, «уход из жизни вождя и учителя Великого Сталина возлагает на всех советских людей обязанность множить свои усилия в осуществлении грандиозных задач, стоящих перед советским народом ...» (Маленков 1953: 14).

9. Ср., например, фрагмент прощальной речи Генерального секретаря ЦК, посвящённой члену Политбюро, секретарю ЦК: «Прощаясь в эти минуты с нашим товарищем, хочется сказать ему: Спи спокойно, дорогой друг! Ты прожил большую и славную жизнь. Ты много сделал для партии и народа, и они сохраняют светлую память о тебе» (*Правда*. 30 января, 1982: 1).

10. См., например аннотацию к монографии: «Книга посвящена *светлой памяти* И.А. Акчурин, который был зачинателем...» (*Наука*. 2008: 7).

11. В исключительных случаях слово может возникнуть – обозначая врага, который может навредить действием, но бессилён воспрепятствовать вхождению героя в Город Избранных. Так, формулу со словом «смерть» использует один-единственный текст 1982 г.: «Смерть вырвала из наших рядов верного сына советского народа...» (*Правда*. 13 февраля, 1982).

12. Ср., например, извещение на первой полосе газеты в 1953 г.: «Вчера, 9 марта, советский народ, всё прогрессивное человечество провожали в последний путь мудрого вождя и учителя <...>» (*Лит.газ.* 10 марта, 1953: 1). Или извещение в 1968 г.: «Вчера вся наша страна с великой скорбью проводила в последний путь первого покорителя космоса, Героя Советского Союза полковника ...» (*Правда*. 31 марта, 1968: 1).

13. Фамилии подписантов располагались в номенклатурном порядке. Алфавитный порядок мог быть задействован лишь в границах одной статусной группы. Иерархический порядок следования групп был основополагающим принципом при перечислении фамилий в любых публикациях советского периода. См., например: Неvejeин 2011: 139.

14. «Степень значимости человека, ушедшего из жизни в годы застоя, легко восстановить по соответствующим параметрам некролога: специалисту о многом говорят такие тонкости, как число подписавшихся под некрологом людей и их регалии, место размещения посмертного сообщения в газете и его жанр, наличие траурной рамочки и её толщина» (Смирнова 1997).

15. Нестандартный вариант концовки был представлен в одном из текстов 1968 г. – некрологе первому в мире лётчику-космонавту: после ритуальной формулы со «светлой памятью» следовал абзац-обобщение дидактического характера:

*«Светлая память о выдающемся сыне советского народа, первом в мире покорителе космоса, замечательном коммунисте, боевом друге и товарище **навсегда** сохранится в наших сердцах.*

*Его яркая жизнь является для всех советских людей примером беззаветного служения Отчизне, героизма и мужества, будет звать их на новые свершения во имя торжества коммунизма».* (Правда. 29 марта, 1968: 2).

16. Михаил Рыклин обратил внимание на то, что «сталинский мир был до краёв наполнен эйдосами коллективной речи, целью которых было до неузнаваемости изменить прямой смысл того, что случилось, имело место, произошло, но потом подверглось вторичному растворению, став небывшим» (Рыклин 2002: 51).

17. См., например, как раскрывалась эта идея биографами одного из видных деятелей Коммунистической партии и Советского государства: «Его имя звучит в названии городов и посёлков. Имя Куйбышева носят районы, заводы, фабрики, колхозы, совхозы, университеты, институты, техникумы, школы. Память о нем зовёт к революционному творчеству, к новым свершениям на благо народа, для процветания Родины, во имя коммунизма» ([Анонимный автор]. В.В. Куйбышев 1988: 340).

18. Ср. слова, высеченные на гранитной стене Мемориального комплекса в Краснодаре: «Они верили / в светлое будущее / своего народа / и жизнь свою отдали / в борьбе за счастье его. / Их нет / но они с нами всегда / они завоевали / это право быть вечно / рядом с живыми. / Память о героях социалистической революции, Гражданской войны, Великой Отечественной войны священна».

19. Тезисы о перedelке повторяются и через 20 лет – в материалах XXII съезда партии. Так, в докладе А.И. Микояна, в частности, говорится: «<...> Необходимо также, чтобы с изменением производственных отношений происходила перedelка человека, его сознания, его морали, его обычаев, характера и привычек. Речь идёт о формировании человека с коммунистическим поведением в труде, в быту и на отдыхе <...>» (22-й съезд КПСС 1962: 454).

20. Самым великим членом партии провозглашался тот, кто обладал «умением» в максимальной мере обезличить себя, «слить свою волю с волей и желанием партии» (Маленков 1953: 10), хотя вопрос о том, кто кому служил и в какой мере – генсек партии или партия генсеку – должен решаться для каждого случая особо. Для нас здесь важна прежде всего идеологическая установка на «слияние».

21. Ср., например: «5 мая в автомобиле, следовавшем по гастрольному маршруту Волгоград – Ростов-на-Дону, скоропостижно скончался эстрадный певец и композитор [имя, фамилия]» (Коммерсантъ. 6 мая, 2008).

22. Исследователи журналистики либо обходят некролог стороной, либо помещают его в группу информационных жанров (А.А. Тertyчный). Высказывалось также мнение, что некролог – не информационный жанр, а «особая публикация, подготовленная родственниками, коллегами умершего, иногда – журналистом»; при этом жанр краткого объявления о кончине также отождествлялся с некрологом (см.: Клюев 2004: 74).

23. Фрагменты текстов, взятых из «Антологии юридического некролога» (Антология 2005), помечены знаком\*.

24. Концепт *светлая память* подробно рассмотрен в следующей работе: Чередниченко 2009: 304–314.

25. Подробнее о функциях см.: Чередниченко Игорь 2002: 51–64.

26. Под этим углом жанр изучали представители формальной школы.

**Литература:**

- 22 s'ezd KPSS. Stenograficheskiy otch'ot. Materialy. Moskva, 1962. Ch. 1 (22-й съезд КПСС. Стенографический отчет: Материалы. М., 1962. Ч. 1).
- [Anonimnyi avtor]. V.V. Kujbyshev. Biografiya. Moskva, 1988 ([Анонимный автор]. В.В. Куйбышев: Биография. М., 1988).
- [Anonimnyi avtor]. "Velikie godovschiny i vsenarodnye revoljucionnye prazdniki". *Nastol'nyj kalendar' 1941*. Moskva, 1941. ([Анонимный автор]. Великие годовщины и всенародные революционные праздники. *Настольный календарь 1941*. М., 1941).
- [Anonimnyi avtor]. "V. Ul'janov (Lenin)". *Nastol'nyj kalendar' 1941*. Moskva, 1941. ([Анонимный автор]. В. Ульянов (Ленин). *Настольный календарь 1941*. М., 1941).
- [Anonimnyi avtor]. "I. Stalin". *Nastol'nyj kalendar' 1941*. Moskva, 1941 ([Анонимный автор]. И. Сталин. *Настольный календарь 1941*. М., 1941).
- Antologija **juridicheskogo nekrologa. 2 izd. Nizhnij Novgorod, 2005** (Антология юридического некролога / Сост. В.М. Баранов, П.П. Баранов, В.И. Каныгин; Отв. ред. В.А. Назаров. 2-е изд. Нижний Новгород, 2005).
- Ashkinazi, L.A. Midnait (2007). [http://fan.lib.ru/a/ashkinazi\\_1\\_a/text\\_3870.shtml](http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_3870.shtml) (Ашкинази, Л.А. Миднайт (2007). [http://fan.lib.ru/a/ashkinazi\\_1\\_a/text\\_3870.shtml](http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_3870.shtml)).
- Beckett, Samuel. "Mercier et Camier". *Beckett, Samuel. Nikchemnye teksty*. Sankt-Peterburg, 2003 (Беккет, Сэмюэл. Мерсье и Камье. *Беккет, С. Никчемные тексты*. СПб., 2003).
- Beljanin, V.P. Osnovy psiholingvisticheskoj diagnostiki: Modeli mira v literature. Moskva, 2000 (Белянин, В.П. Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе. М., 2000).
- Bol'shaja sovetskaja entsiklopedija. Moskva, 1974. T. 16 (Большая советская энциклопедия. М., 1974. Т. 16).
- Bulygina, T.V., and Krylov, S.A. "Signifikat". *Lingvisticheskij entsiklopedicheskij slovar'*. Moskva, 1990 (Булыгина, Т.В., Крылов, С.А. Сигнификат. *Лингвистический энциклопедический словарь*. М., 1990).
- Cherednichenko, V.I. "K semiotike zhanra nekrologa". *Aljans: Aktual'nye problemy zhurnalistikovedenija i smezhnyh oblastej znaniya*: Sbornik statej. Krasnodar, 2009 (Чередниченко, В.И. «К семиотике жанра некролога». *Альянс: Актуальные проблемы журналистиковедения и смежных областей знания*: Сб.ст. Краснодар, 2009).
- Cherednichenko, V.I. "Rody i zhanry publitsistiki na sovremennom etape". *SMI v sovremenном mire: Tezisy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. Sankt-Peterburg, 2002 (Чередниченко, В.И. «Роды и жанры публицистики на современном этапе». *СМИ в современном мире: Тезисы науч.-практ. конф.* СПб., 2002).
- Cherednichenko, Igor'. "Osnovnye funktsii zhurnalistiki: semioticheskij vzgljad". *Nevskij nabljudatel'*, 1(7) (2002) (Чередниченко, Игорь. «Основные функции журналистики: семиотический взгляд». *Невский наблюдатель*. 1(7) (2002).
- Chernikova, E.V. Osnovy tvorcheskoj dejatel'nosti zhurnalista. Moskva, 2005 (Черникова, Е.В. Основы творческой деятельности журналиста. М., 2005).
- Ershov, G.G. Smysl zhizni i sotsial'noe bessmertie cheloveka. Leningrad, 1981 (Ершов, Г.Г. Смысл жизни и социальное бессмертие человека. Л., 1981).
- Hiaasen, Carl. Klinicheskij sluchaj. Moskva, 2006 (Хайасен, Карл. Клинический случай. М., 2006).
- Kalinin, M.I. "O kommunisticheskom vospitanii". *Nastol'nyj kalendar' 1941*. Moskva, 1941 (Калинин, М.И. О коммунистическом воспитании. *Настольный календарь 1941*. М., 1941).
- Kalinovskij, P. Perehod: Poslednjaja bolezn', smert' i posle. Moskva, 2005 (Калиновский, П. Переход: Последняя болезнь, смерть и после. М., 2005).
- Kim, M.N. Zhanry sovremennoj zhurnalistiki. Sankt-Peterburg, 2004 (Ким, М.Н. Жанры современной журналистики. СПб, 2004).
- Klark, K. Sovetskij roman: Istorija kak ritual. Ekaterinburg, 2002 (Кларк, К. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург, 2002).

- Kljuev, Ju.V. "Teorija zhanrov: novye podhody". *Zhanry v zhurnalistskom tvorchestve*. Materialy nauchno-prakticheskogo seminaru. Sankt-Peterburg, 2004 (Клюев, Ю.В. Теория жанров: новые подходы. *Жанры в журналистском творчестве*: Материалы научно-практического семинара / Отв. ред. Б.Я. Мисонжников. СПб., 2004).
- Kolmakov, B.I. "Zhanr literaturnogo portreta v gazete "Volzhskij vestnik"". *Kritika i ee issledovatel'*. Kazan', 1991. <http://www.ksu.ru/fil/kn4/index.php?sod=18> (Колмаков, Б.И. «Жанр литературного портрета в газете "Волжский вестник"». *Критика и её исследователь*. Казань, 1991. <http://www.ksu.ru/fil/kn4/index.php?sod=18>).
- Kon, I. "Prihodilos' li Vam vstrechat'sja so smert'ju?". *Psychologies*, 26 (2008) (Кон, И. «Приходилось ли вам встречаться со смертью?» *Psychologies*, 26 (2008)).
- Lebina, N.B. *Entsiklopedija banal'nostej. Sovetskaja povsednevnost': kontury, simvolj, znaki*. 2 izd., ispr. Sankt-Peterburg, 2008 (Лебина, Н.Б. Энциклопедия банальностей. Советская повседневность: контуры, символы, знаки. 2-е изд., испр. СПб., 2008).
- Lunacharskij, A.V. Lenin: Ocherki. Moskva, 1924 (Луначарский, А.В. Ленин: Очерки. М., 1924).
- Malenkov, G.M. Rech' na traurnom mitinge v den' pohoron Iosifa Vissarionovicha Stalina na Krasnoj ploshchadi 9 marta 1953 goda. Moskva, 1953 (Маленков, Г.М. Речь на траурном митинге в день похорон Иосифа Виссарионовича Сталина на Красной площади 9 марта 1953 года. М., 1953).
- Mamardashvili, M. "Filosofija dejstvitel'nosti". *Zarya Vostoka*. 25 ijunja, 1989 (Мамардашвили, М. «Философия действительности». *Заря Востока*. 25 июня, 1989).
- Nachal'naja shkola. Nastol'naja kniga uchitel'ja. Pod red. prof. M.A. Mel'nikova. Moskva, 1950 (Начальная школа. Настольная книга учителя. Под ред. проф. М.А. Мельникова. М., 1950).
- Naryshkin, B.V. KPSS v rezoljutsijah i reshenijah s'ezdov, konferentsij i plenumov TSK. T. 10. 9 izd. Moskva, 1986 (Нарышкин, Б.В. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 10. 9-изд. М., 1986).
- Nastol'nyj kalendar' 1941. Moskva, 1941 (Настольный календарь 1941. М., 1941).
- Nauka. Tematicheskij annotirovannyj plan izdatel'stva: II polugodie 2008 g. Moskva, 2008 (Наука. Тематический аннотированный план издательства: II полугодие 2008 г. М., 2008).
- Nevezhin, V.A. Zastol'ja Iosifa Stalina. Kn. 1. Bol'shie kremlovskie prijomu 1930 – 1940 gg. Moskva, 2011 (Невежин, В.А. Застолья Иосифа Сталина. Кн. 1. Большие кремлёвские приёмы 1930-х – 1940-х гг. М., 2011).
- O podgotovke k 100-letiju so dnja rozhdenija Vladimira Il'icha Lenina. Postanovlenie TSK KPSS. Moskva, 1968 (О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Постановление ЦК КПСС. М., 1968).
- Papernyj, V. Kul'tura "Dva". Moskva, 1996 (Паперный, В. Культура «Два». М., 1996).
- Paramonov, N. O kommunisticheskoj morali. *Nastol'nyj kalendar' 1941*. Moskva, 1941 (Парамонов, Н. О коммунистической морали *Настольный календарь 1941*. М., 1941).
- Platon, mitropolit Moskovskij. Azbuka dobrodeteli. Moskva, 2005 (Платон, митрополит Московский. Азбука добродетели. М., 2005).
- Pocheptsov, G.G. Totalitarnyj chelovek: Oчерk totalitarnogo simvolizma i mifologii. Kiev, 1994 (Почепцов, Г.Г. Тоталитарный человек: Очерк тоталитарного символизма и мифологии. Киев, 1994).
- "Pravdu o tebe skazhut posle tvoej smerti: Vmesto predislovija". *Antologija juridicheskogo nekrologa*. 2 izd. Nizhnij Novgorod, 2005 («Правду о тебе скажут после твоей смерти: Вместо предисловия». *Антология юридического некролога*. 2-е изд. Нижний Новгород, 2005).
- Revzin, G. "Umer Sergej Averintsev". *Kommersant* 24 fevral'a, 2004 (Ревзин, Г. «Умер Сергей Аверинцев». *Коммерсантъ*. 24 февраля, 2004).
- Rubinshtejn, L. Klassik i sovremennik (2005). <http://www.stengazeta.net/article.html?article=685> (Рубинштейн, Л. Классик и современник (2005). <http://www.stengazeta.net/article.html?article=685>).
- Rudnev, V. "Jazyk i smert': psihoanaliz i "kartezianskaja" filosofija jazyka XX veka". *Logos*, 1 (2000) (Руднев, В. Язык и смерть: психоанализ и «картезианская» философия языка XX века. *Логос*, 1 (2000).

- Ryklin, M. Prostranstva likovaniija. Totalitarizm i razlichie. Moskva, 2002 (Рыклин, М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2002).
- “S glubokim priskorbiem, ne prihodja v soznanie”. [http://www.avto-next.ru/statyi/S\\_glubokim\\_priskorbiem\\_ne.html/](http://www.avto-next.ru/statyi/S_glubokim_priskorbiem_ne.html/) (2001) («С глубоким прискорбием, не приходя в сознание» (2001). [http://www.avto-next.ru/statyi/S\\_glubokim\\_priskorbiem\\_ne.html/](http://www.avto-next.ru/statyi/S_glubokim_priskorbiem_ne.html/)).
- Shklovskij, V.B. “Tetiva: O neshodstve shodnogo”. *Shklovskij, V.B. Sobranie sochinenij*. Moskva, 1974. T. 3 (Шкловский, В.Б. «Тетива: О несходстве сходного». *Шкловский, В.Б. Собр. соч.* М., 1974. Т. 3).
- Smirnova, O. *Kogda-to nekrologi rasskazhut i o nas* (1997). <http://www.karavan.tver.ru/html/n97/article4.htm> (Смирнова, О. Когда-то некрологи расскажут и о нас (1997). <http://www.karavan.tver.ru/html/n97/article4.htm>).
- Stalin, I. “Po povodu smerti Lenina”. *Stalin, I. O Lenine*. Moskva, 1937 (Сталин, И. «По поводу смерти Ленина». *Сталин, И. О Ленине.* М., 1937).
- Starikov, M.V. *Gustav Shpet: nekrolog kak zhanr pis'ma*. <http://www.requiem.ru/obituary/doc98> (Стариков, М.В. Густав Шпет: некролог как жанр письма // <http://www.requiem.ru/obituary/doc98>).
- Starikov, M.V. “Nekrolog kak zhanr pis'ma”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 7 (23). Ser. Gumanitarnye nauki (filosofija, kul'turologija). Tomsk, 2000 (Стариков, М.В. «Некролог как жанр письма». *Вестник Томского государственного педагогического университета*, 7 (23). Сер. Гуманитарные науки (философия, культурология). Томск, 2000).
- Tertychnyj, A.A. *Zhanry periodicheskoj pečati*. Moskva, 2002 (Тертычный, А.А. Жанры периодической печати. М., 2002).
- Tsvetkov, A. *Politicheskoe zhivotnoe* (2002). <http://www.svoboda.org/programs/ad/2002/ad.121702.asp> (Цветков, А. Политическое животное (2002). <http://www.svoboda.org/programs/ad/2002/ad.121702.asp>).
- Yankelevich, V. *Smert'*. Moskva, 1999 (Янкелевич В. Смерть. М., 1999).
- Yarkova, A.V. *Zhanrovoe svoeobrazie tvorchestva B.K. Zajtseva 1922–1972 godov: Literaturno-kriticheskie i hudozhestvenno-dokumental'nye zhanry*. Sankt-Peterburg, 2002. <http://www.yarkova.lodya.ru/Alla4.htm> (Яркова, А.В. Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов: Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002. <http://www.yarkova.lodya.ru/Alla4.htm>).
- Zinov'ev, A. *Para bellum* (1986). <http://www.erlib.com> (Зиновьев, А. Парабеллум (1986). <http://www.erlib.com>).
- Zubov, N.I. *Oni ohranjali Lenina*. 2 dop. izd. Moskva, 1984 (Зубов, Н.И. Они охраняли Ленина. 2-е доп. изд. М., 1984).

**Vladimir Cherednichenko**  
(Russia)

### Obituary as a Genre

#### Summary

**Key words:** obituary, genre, function, concept, canon.

In the article various aspects of the obituary genre were studied based on the material of newspaper texts of the Soviet and post-Soviet periods. The concept of ‘blessed memory’ in the 1980’ies Soviet obituary was studied, the compositional scheme of Soviet obituary was analyzed, the model of an ideal Soviet man realized in obituary was considered.

The obituary occupies a special place in the genre system of Soviet newspaper – this is a text fulfilling a sacred function of perpetuating the deceased person’s name.

The Soviet obituary is a strictly codified genre based on the normative poetics, explicitly directed towards the confirmation of the stability of Communist dogmata and

implicitly reflecting archaic consciousness with its cult of ancestors and chiefs.

It is nonproductive to approach the obituary as a profane genre, consisting of only clichés, as a matrix designated for replication of banal truths, as a text with zero information. The obituary is a sacred genre with a thoroughly developed archaic system of omissions and taboos, which is simultaneously a text and ritual, being one of the major parts of a funeral ritual. If an obituary-text implies an observer-interpreter, whose purpose is to derive the given sum of meanings, an obituary-ritual stipulates an observer-participant, whose purpose is to participate in the composition and delivery of text as “the last tribute” to the deceased.

As was concluded based on studying the obituary genre the Soviet culture is directed simultaneously towards heroic past (the verbalization and materialization of memory) and bright future (the expectation of communism). There is no category of present in this culture, contrary to prevalent ideas: while working for future it turns to past for an example. Present is real only relatively, as a cross point of the blessed memory of heroes’ deeds and the expectation of bright communist future.

Based on a whole series of criteria a classification was made of the various types of obituaries of post-Soviet period, their relation was found to the genre canon of Soviet epoch. Such tendencies are mentioned as loosening of canon, deformation of canon formulas.

The basic functions of obituary were revealed.

In the article the obituary is studied as a “marginal” genre of culture, in which both the collective’s conceptions on life and death (the text of Soviet era) and the writer’s deeply hidden personal intentions (the post-modernist orientation texts of post-Soviet period) are codified.

**ვლადიმერ ჩერედნიჩენკო**  
(რუსეთი)

## **ნეკროლოგი როგორც ჟანრი**

### **რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** ნეკროლოგი, ჟანრი, ფუნქცია, კონცეპტი, კანონი.

სტატიაში, საბჭოთა და პოსტ-საბჭოთა პერიოდების საგაზეთო მასალაზე დაყრდნობით, შესწავლილია ნეკროლოგის ჟანრის სხვადასხვა ასპექტი; გამოკვლეულია 1980-იანი წლების საბჭოთა ნეკროლოგის კონცეპტი — „ნათელი ხსოვნა“; გაანალიზებულია საბჭოთა ნეკროლოგის კომპოზიციური სქემა; განხილულია ნეკროლოგში რეალიზებული იდეალური საბჭოთა ადამიანის მოდელი.

საბჭოთა გაზეთის ჟანრობრივ სისტემაში ნეკროლოგი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს — ამ ტექსტს აქვს საკრალური ფუნქცია, უკვდავყოს გარდაცვლილი ადამიანის სახელი.

საბჭოთა ნეკროლოგი ნორმატიულ პოეტიკაზე დაფუძნებული, მკაცრად კოდიფიცირებული ჟანრია, რომლის პირდაპირი დანიშნულებაც კომუნისტური



დოგმების სიმყარის განმტკიცება, ხოლო არაპირდაპირი — არქაული ცნობიერების ასახვა წინაპრებისა და ბელადების მისთვის ნიშანდობლივი კულტივირებით.

არაპროდუქტიულია ნეკროლოგისადმი მიდგომა: როგორც პროფანული ჟანრის მიმართ, რომელიც მხოლოდ კლიშეებისაგან შედგება; როგორც მატრიცას მიმართ, რომლის დანიშნულებაც არის ბანალურ ჭეშმარიტებათა ტირაჟირება; როგორც ტექსტის მიმართ, რომელიც ნულოვანი ინფორმაციის შემცველია. ნეკროლოგი საკრალური ჟანრია, დუმილისა და ტაბუს სიღრმისეულად დამუშავებული არქაული სისტემით, რომელიც ერთდროულად ტექსტიც არის და რიტუალიც, რადგან დაკრძალვის რიტუალის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რგოლია. თუკი ნეკროლოგი-ტექსტი გულისხმობს დამკვირვებელ-ინტერპრეტატორს, რომლის მიზანია სავალდებულო მოცულობის აზრის მოტანა, ნეკროლოგი-რიტუალი გულისხმობს დამკვირვებელ-მონაწილეს, რომლის მიზანსაც წარმოადგენს მონაწილეობა ტექსტის შედგენასა და გადაცემაში, როგორც გარდაცვლილისადმი „უკანასკნელი პატივის“ მიგება.

ნეკროლოგის ჟანრის შესწავლის საფუძველზე, გაკეთებულია დასკვნა, რომ საბჭოთა კულტურა ერთდროულად არის მიმართული როგორც გმირული წარსულის (მეხსიერების ვერბალიზება და მატერიალიზება), ისე ნათელი მომავლისაკენ (კომუნიზმის მოლოდინი). ანმყოს კატეგორია, ფართოდ გავრცელებული წარმოდგენების მიუხედავად, ამ კულტურაში არ არსებობს: მუშაობს რა მომავალზე, ის მაგალითებისთვის წარსულს მიმართავს. ანმყო მხოლოდ პირობითადაა რეალური, როგორც გმირთა ნათელი ხსოვნისა და ასეთივე ნათელი კომუნისტური მომავლის გადაკვეთის წერტილი.

მთელი რიგი კრიტიკრიუმების საფუძველზე, გაკეთებულია პოსტსაბჭოთა პერიოდის ნეკროლოგთა სხვადასხვა ტიპების კლასიფიკაცია, ნაჩვენებია მათი დამოკიდებულება საბჭოთა ეპოქის ჟანრულ კანონთან. აღნიშნულია ისეთი ტენდენციები, როგორიცაა კანონის მერყეობა, კანონიკური ფორმულების დეფორმაცია.

გამოვლენილია ნეკროლოგის ძირითადი ფუნქციები.

სტატიიაში ნეკროლოგი გაანალიზებულია, როგორც კულტურის „განაპირა“ ჟანრი, რომელშიც კოდირებულია როგორც კოლექტივის წარმოდგენა სიცოცხლისა და სიკვდილზე (საბჭოთა ეპოქის ტექსტები), ისე ავტორის ღრმად დაფარული პირადი ინტენციები (პოსტსაბჭოთა პერიოდის პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის ტექსტები).

კონსტანტინე ბრეზაძე  
(საქართველო)

## პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა (Summa postmodernica)

დასავლეთში, უპირატესად XX ს. 70-იანი წლებიდან, ხოლო ჩვენში დაახლ. 90-იანი წლებიდან, ლიტერატურულ პროცესში ფუძნდება რომანის ახალი ტიპი, ე.წ. **პოსტმოდერნისტული რომანი**, რომელიც **რომანის** ჟანრის ისტორიაში სრულიად ახალ ეტაპს ქმნის, და რომელიც პრინციპულად უპირისპირდება პოეტოლოგიური და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, ერთი მხრივ, ტრადიციული (განმანათლებლური, რეალისტური) და, მეორე მხრივ, არატრადიციული (რომანტიკული, მოდერნისტული) რომანის ტიპს.

თუმცა, როდესაც ვსაუბრობთ თანამედროვე **პოსტმოდერნისტულ რომანზე**, აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ და გამოვყოთ თავად **პოსტმოდერნიზმის** (დასაწყისი დასავლეთში — დაახლ. 1960-იანი წლებიდან, ჩვენში — დაახლ. 1990-იანი წლებიდან), როგორც ეპოქის, მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული მახასიათებლები, ვინაიდან **პოსტმოდერნისტული რომანი** ზედმიწევნით ასახავს და ავითარებს იმ მენტალურ და მსოფლმხედველობრივ სპეციფიკას, რაც სიმპტომატურია **პოსტმოდერნიზმისათვის**, როგორც **პოსტმეტაფიზიკური** ფილოსოფიური დისკურსისათვის, ისე სოციოკულტურული სივრცისა და ეპოქისათვის.\*

ამ თვალსაზრისით პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ **პოსტმოდერნისტული** ფილოსოფიისათვის იმთავითვე დამახასიათებელია **ლოგოცენტრისტული პარადიგმების** დეკონსტრუქციისადმი (დაშლისადმი) აპრიორული სწრაფვა — **ანტი-ლოგოცენტრიზმი**: **პოსტმოდერნისტული** ფილოსოფიური დისკურსი, ანუ **პოსტ-მეტაფიზიკური ფილოსოფია** (მ. ფუკო, ჟ. ბოდრიარი, ჟ.-ფ. ლიოტარი, ჟ. დერიდა, ჟ. დელიოზი და სხვ.) იმ მოტივით, რომ ნებისმიერი იდეალისტური თუ მეტაფიზიკური დისკურსი a priori წარმოადგენს მხოლოდ გონითი მოქმედებებისა თუ ოპერაციების შედეგად მიღებულ და თავსმოხვეულ კონსტრუქტს (აქ უნდა შევნიშნო, რომ ეს დებულება, ოღონდ გარკვეულ ზღვრამდე, ჩემთვისაც მისაღებია), ამავდროულად იმთავითვე უკუაგდებს ყოფიერებაში საერთოდ **ლოგოსის, გონის ცხოველმყოფელ მოქმედებასაც** — ანუ, აქ უარყოფილია თეზა, რომ ყოფიერებას საფუძვლად უდევს რაიმე ცხოველმყოფელი აბსოლუტური საწყისი (მაგ., ღმერთი), მეტაფიზიკური პირველსაზრისი, პირველიდეა; ე. ი. უარყოფილია პოსტულატი, რომ ყოფიერება ეფუძნება ღვთის მიერ წინასწარგანსაზღვრულ ღვთაებრივ და ჰარმონიულ წესრიგს (ნიფურია 2008: 264, 278; Zima 2001: 125-127). შესაბამისად, უარყოფილია ადამიანის/სუბიექტის ეგზისტენციის უმაღლესი ღვთაებრივი გონის/გონების მიერ

\* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ **პოსტმოდერნიზმმა** (როგორც ეპოქამ, ისე ესთეტიკამ) იდეური და შემოქმედებითი თვალსაზრისით უკვე ამონურა თავისი თავი და იგი მოცემულ მომენტში ინერციის ფაზაშია, განსაკუთრებით საქართველოში. ჩემთვისაც მისაღებია ფართოდ გავრცელებული თვალსაზრისი **პოსტმოდერნიზმის**, როგორც ეპოქის, 2001 წლის 11 სექტემბერს დასრულების შესახებ. ხოლო, მოცემულ ეტაპზე **პოსტმოდერნისტული** ესთეტიკითა და პოეტოლოგიური პრინციპებით შექმნილი ლიტერატურული ტექსტები უნდა განვიხილოთ როგორც თავად **პოსტმოდერნიზმის** პაროდია და დეკონსტრუქცია (ამის ბრწყინვალე ნიმუშია, თუნდაც, ზ. ქარუმიძის „თხა და გიგო“. დიდი სონატა. Op. BMW № 9/11“).

წარმართულობა. აქედან გამომდინარე, **პოსტმოდერნიზმში** უარყოფილია ყველა ის მსოფლმხედველობრივი პარადიგმა თუ სისტემა (და მასთან ერთად სისტემურობა ზოგადად), კერძოდ, რელიგია (მათ შორის ქრისტიანობა), თეოლოგია, მეცნიერება, განმანათლებლობა, მეტაფიზიკური ფილოსოფიური დისკურსი (კანტი, ფიხტე, ჰეგელი, შელინგი), შუასაუკუნეების, რენესანსის, განმანათლებლობის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ხელოვნება, ანუ ის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური სისტემები, რომლებიც აფუძნებენ სამყაროს ისეთ მოდელს, სადაც ყოფიერებისა და ადამიანის არსებობა წარმართება ღვთაებრივი და/ან რაციონალური კანონზომიერებებით, რომლის საფუძველზეც სამყაროში/ყოფიერებაში მყარდება წესრიგი და უმაღლესი ღვთაებრივი ზნეობა (შდრ., ლიოტართან **პოსტმოდერნიზმი** გაგებულია სწორედ როგორც (მესიანისტური) ე. წ. დიდი მეტანარატივების (“**grands récits**”, “**métarécits**”) — ქრისტიანობა, რენესანსი, ჰუმანიზმი, განმანათლებლობა, სოციალიზმი და ა. შ. — დასასრული): *თუკი მის* (ისტორიის — კ. ბ.) გენეალოგიას ჩვეულმავდებით, აღმოვაჩინოთ, რომ ისტორია სულაც არ ისახავს მიზნად ჩვენი იდენტობის საფუძვლების წარმოჩენასა და განვითარებას, არამედ პირიქით: ისტორიის მიზანია მათი გაუქმება. ისტორია არ წარმოაჩენს იმ ერთადერთ პირველსაწყისს, საიდანაც, მეტაფიზიკოსთა თანახმად, ჩვენ წარმოვსდგებით და რომელსაც, როგორც ჩვენს პირველსამშობლოს, ვუბრუნდებით. ისტორია წარმოაჩენს ყველანაირ რღვევას/წყვეტას (**discontinuités**), რომელთაც ჩვენ შევუპყრივართ (Foucault 1994: 154).

ამგვარად, საბოლოო ჯამში **პოსტმოდერნისტული** ფილოსოფია მაინც მიდის პირველსაზრისის, პირველიდების, იმ „ტრანსცენდენტალურ ბიძგის“ უარყოფამდე, რომლის საფუძველზეც მეტაფიზიკური ცნობიერების მიხედვით ყოფიერებაში მყარდება ჰარმონია და ადამიანის არსებობას აზრი ენიჭება. აქედან გამომდინარე კი, საკაცობრიო ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბებული ნებისმიერი მეტაფიზიკური/იდეალისტური თუ რაციონალისტური სააზროვნო, ღირებულებითი და სახელოვნებო პარადიგმა **პოსტმოდერნისტულ** ფილოსოფიაში აპრიორულად განიხილება, როგორც სუბიექტისათვის გარედან თავსმოხვეული იდეოლოგიური კონსტრუქტი, რომლის დეკონსტრუქციაც უნდა მოხდეს (Metzler 2008: 473; Zima 2001: 126).

აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ **პოსტმოდერნისტული** ფილოსოფია, ერთი მხრივ, ეფუძნება ფრიდრიჰ ნიცშეს (1844-1900) *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატსა და *ღირებულებების გადაფასების* თეზას (ფუკო, დერიდა), მეორე მხრივ, *მარტინ ჰაიდეგერის* (1889-1976) *გადაგდებულობისა* (გერმ. **Geworfenheit**) და *გადალახვის/დაძლევის* (გერმ. **Verwindung**) პოსტულატებს (დერიდა) (ეტ ზლერ 2008: 473), რითაც ჰაიდეგერმა, ერთი მხრივ, თანამედროვე ადამიანის (და, ზოგადად, ადამიანის) ეგზისტენციის უსაზრისობა, აბსურდულობა, ამაოება და სრული უპერსპექტივობა დაახასიათა, მეორე მხრივ, ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობა უკუაგდო.

შესაბამისად, *ჟან ბოდრიარი* (1929-2007) აფუძნებს თეზას, რომ **პოსტმოდერნიზმი** არის *მოდერნიზმის* რადიკალიზება (Metzler 2003: 65).<sup>\*</sup> და ეს მართლაც ასეა, ვინაიდან საწყის ეტაპზე სწორედ *მოდერნიზმი* ხასიათდება, როგორც *ღმერთის სიკვდილის*, ანუ მყარი მსოფლმხედველობრივი ღირებულებების დესტრუქ-

<sup>\*</sup> შდრ., ფ.-ფ. ლიოტარის მონაფე გერმანელი **პოსტმოდერნისტი** ფილოსოფოსის ვ. ველშის დებულება: „და ამდენად, ჩემი საფუძველმდებო თეზაა ის, რომ **პოსტმოდერნიზმი** ამ საუკუნის (ე.ი. მე-20 საუკუნის — კ. ბ.) რადიკალური მოდერნიზმია („**Radikalmoderne**““ (Welsch 1991: 84).

ციისა და ადმინანის ეგზისტენციალური უსაზრისობის დაფუძნების ეპოქა და სახელოვნებო დუსკურსი (თუნდაც მოდერნისტ ფრანც კაფკას (1883-1924) შემოქმედება კარგად ასახავს სწორედ ამ დაცემულ მდგომარეობას). ხოლო, *პოსტმოდერნიზმი*, იზიარებს რა ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილის*, ანუ ლოგოცენტრისტული ცნობიერების დეკონსტრუქციისა და ჰაიდეგერისეული *გადაგებულობის* თეზისს, კიდევ უფრო აუკიდურესებს ამ კრიზისულ ვითარებას და საბოლოო ფაზამდე მიჰყავს იგი იმით, რომ *პოსტმოდერნისტი* ფილოსოფოსები საბოლოოდ უარყოფენ *ლოგოსის* — უპირველესყოვლისა, სახარებისეული *ლოგოსის* — იდეას, ვინაიდან მათ, იმავე რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ასევე უარყოფდნენ სისტემურობასა და იდეოლოგიურ კონსტრუქტებს, ვერ წარმოუდგენიათ ყოფიერებასა და ადამიანის ეგზისტენციაში *ლოგოსის* ცხოველმყოფელი მოქმედება ყოველგვარი სისტემურობისა და იდეოლოგიური კონსტრუქტების მიღმა.<sup>1</sup>

*პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური* დისკურსი — ზუსტად ისე, როგორც ეს ჯერ კიდევ *არტურ შოპენჰაუერისა* (1788-1860) და ნიცშეს *ნების მეტაფიზიკაშია* განვითარებული — გამორიცხავს ყოველგვარ *ტელეოლოგიას*, ანუ ყოფიერებაში რაიმე უმაღლესი სულიერი მიზნისაკენ თანმიმდევრულ სვლას, როგორც ეს, მაგ., ქრისტიანობაშია მოცემული — ზეციური სასუფეველის დამკვიდრებისაკენ და *ღვთის ხატობის* იდეალის განხორციელებისაკენ, როგორც უმაღლესი საკაცობრიო მიზნისაკენ, სწრაფვა; ან, როგორც ეს განმანათლებლობასა და იდეალისტურ ფილოსოფიაშია მოცემული — უმაღლესი ადამიანობის იდეალისაკენ და ჰუმანისტური საზოგადოებისაკენ კაცობრიობის თანმიმდევრული და კანონზომიერი სწრაფვა (ლესინგი, კანტი, გოეთე, შილერი, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი, ჰეგელი) (Zima 2001: 130-140).\*

სწორედ თავისი ანტილოგოცენტრისტული პათოსიდან გამომდინარე, *პოსტმოდერნიზმი* ანგრევს ტრადიციულ დიქოტომიურ სკალას და ნიცშეზე დაყრდნობით აცხადებს აბსოლუტურ ცნობიერებისეულ *იმორალიზმს*, ანუ აუქმებს ორმაგი კატეგორიებით აზროვნებას და აქსიოლოგიურ (ღირებულებით) დაყოფას: ღმერთი **vs.** უღმერთობა, სამოთხე **vs.** ჯოჯოხეთი, ჭეშმარიტება **vs.** არაჭეშმარიტება, აბსოლუტური **vs.** რელატიური, უსასრულობა **vs.** სასრულობა, ტრანსცენდენტურობა **vs.** ემპირეა, უკვდავება **vs.** მოკვდავობა, სული **vs.** ხორცი, ცნობიერი **vs.** არაცნობიერი, სიკეთე **vs.** ბოროტება, ზნეობა **vs.** უზნეობა, სუბიექტი **vs.** ობიექტი და ა. შ. შესაბამისად, *პოსტმოდერნიზმის* პირობებში გვაქვს ღირებულებათა რელატივიზმი (ფარდობითობა) და პლურალიზმი, ანუ დიქოტომიის შემადგენელი ნაწილებიდან არც ერთი მათგანი არ არის საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტი, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია პრეტენზია აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე, არც ერთი მათგანი არ აღემატება მეორეს (აქსიოლოგიური რელატივიზმი).\*\*

\* შდრ. თუნდაც ფრ. შილერის, საბოლოო ჯამში, უტოპისტური იდეა ე. წ. *გონების სახელმწიფოს* (გერმ. *Vernunftstaat*) დაფუძნების შესახებ, რომლის ფარგლებშიც სახელმწიფოებრივი მართვა და მოქალაქეთა თანაცხოვრება დაეფუძნება უმაღლესი გონიერულობისა და, აქედან გამომდინარე, უმაღლესი ზნეობისა და კაცთმოყვარეობის პრინციპებს და არა ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის ინსტინქტსა და ვნებას, ძალაუფლების პათოლოგიას, რაც, შილერის მიხედვით, ისტორიულად დღემდე არსებული სახელმწიფოებრიობისათვისაა დამახასიათებელი. ამ დაბალ სახელმწიფოებრივ განვითარებას შილერი *ბუნებით სახელმწიფოს* (გერმ. *Naturstaat*) უწოდებს, ანუ ეს არის ისტორიულად არსებული სახელმწიფოს ტიპი, რომლის ფარგლებშიც მხოლოდ ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის ინსტინქტზე დაფუძნებული სახელმწიფო მართვას და მოქალაქეთა თანაცხოვრება დომინირებს (Dör 2007: 70-71).

\*\* თუმცა ამ ტრადიციული დიქოტომიის დეკონსტრუქცია ჯერ კიდევ ნიცშეს ნიჰილისტური ფილოსოფიიდან იღებს სათავეს, რასაც შემდგომ *პოსტმოდერნისტული* ფილოსოფიური დისკურსიც იზიარებს და კიდევ უფრო ამძაფრებს: „ღირსეული მეგობარო“, უპასუხა ზარათუსტრამ, „ეს ყველაფერი არ არსებობს, რაზეც შენ უბნობ: არც ეშმაკი არსებობს და არც ჯოჯოხეთი. და შენი

შესაბამისად, **პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური** დისკურსი აფუძნებს მსოფლმხედველობრივ *პლურალიზმს*, ანუ მსოფლმხედველობრივ ინდიფერენტულობას (გერ. **Indifferenz**, ინგლ. **indifference**, ფრანგ. **indifférence**), ანუ განურჩევლობასა და ნებისმიერობას (Zima 2001: 128), რაც ეთიკურ და გნოსეოლოგიურ სიბრტყეზე საბოლოო ჯამში მსოფლმხედველობრივ კომფორმიზმსა და მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის უქონლობას, ეგზისტენციალურ დეზორიენტაციასა და სამყაროში თვითიდენტობის ვერ მოპოვებას ნიშნავს.

შესაბამისად, იქმნება წინაპირობები ურთიერთადპირისპირებული მსოფლმხედველობრივი და/თუ ესთეტიკური პოზიციების ერთიან კულტურულ სივრცეში თანაარსებობისა და ამ ვითარებაში არცერთ მათგანს არ ენიჭება ჭეშმარიტებისეული ღირებულება: მაგ. ლიბერალიზმი და კონსერვატიზმი, ნაციონალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი, დემოკრატია და დიქტატურა, პარლამენტარიზმი და ავტორიტარიზმი, რასაც ბოდრიარი „კულტურულ ბულიონს“ უწოდებს; ხოლო **პოსტმოდერნისტულ** ხელოვნებაში გვაქვს ისტორიულად აქამდე არსებული ყველა სტილისა და მიმდინარეობის თანაარსებობა, რასაც ესთეტიკური ეკლექტიზმისკენ, ანუ ესთეტიკური ნაზავისაკენ, ქიმერული უსახურობისაკენ მივყავართ (მაგ. პოპ-არტი), რასაც ბოდრიარის ანალოგიით *ესთეტიკური ბულიონი* შეგვიძლია ვუწოდოთ.\*

აქ კი იშლება ზღვარი ელიტარულ და არაელიტარულ, მაღალ და დაბალ ხელოვნებას შორის და თანაბარი ღირებულება ენიჭება *ლეონარდო და-ვინჩის* „მონალიზას“ და *ენდი უორჰოლის* (1928-1987) *მერლინ მონროს* აპლიკაციებს, აფროდიტეს ანტიკურ ქანდაკებასა და „კოკა-კოლას“ თუნუქის ქილის ინსტალაციას (შდრ. უორჰოლოს პოსტულატი — **“All is pretty”**). შედეგად, თანამედროვე **პოსტმოდერნისტული ხელოვნება** ფუძნდება მასობრივ ხელოვნებად, ანუ მასობრივ მომხმარებელზე გათვლილ ზედაპირულ, უსაზრისო, უშინაარსო მასობრივ ხელოვნებად, რომლის ერთადერთი ფუნქციაა დეკორი ან გართობა, ხოლო არსი „დეკორაციულობა“ ან „ივენტურობა“ (მაგ. პოპ-არტი, ან პოპ-მუსიკა).<sup>2</sup>

ამგვარად, **პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის** მიხედვით, ვინაიდან მოვლენათა სინამდვილის, სამყაროსეული მოვლენების მიღმა არ არსებობს მეტაფიზიკური პირველსაზრისი და ღვთაებრივი ლოგიკა, ვინაიდან ყოფიერებას საფუძვლად არ უდევს ღვთაებრივი პირველსაწყისი, ვინაიდან „ღმერთი მოკვდა“ (აქ **პოსტმოდერნიზმი** ფაქტიურად ანგრევს (დესტრუქცია) იოანეს სახარებაში მოცემულ პოსტულატს „პირველად იყო სიტყვა“), შესაბამისად, *წარმოსაჩენი/გამოსავლენი* და *გასაცხადებელიც* არაფერია: ანუ, გარესამყარო მიღმიერი ტრანსცენდენტური სამყაროს ნიშანი, მისი გამოვლინება კი არ არის, იგი ღვთაებრივი შემოქმედების პროდუქტი კი არ არის, ღვთაებრიობის გამოცხადების სფერო კი არ არის და მის მიღმა რაიმე ღვთაებრივი იდეა, საზრისი კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ გარესამყარო და მასში მიმდინარე მოვლენები *სიმულაკრებია* (ბოდრიარი), სიმულაციებია, ცარიელი ნიშნებია, რომლებიც არაფერს აღნიშნავენ და არაფერზე მიემართებიან. ამიტომაც, სამყაროში ადამიანს აქვს მხოლოდ უსაზრისო ნიშნებთან და საგნებთან,

სული შენს ხორცზე სწრაფად მოკვდება: ან ნულარაფრის გეშინია!“ („Bei meiner Ehre, Freund“, antwortete Zarathustra, „das gibt es alles nicht, wovon du sprichst: es gibt keinen Teufel und keine Höhle. Deine Seele wird noch schneller tot sein als dein Leib: fürchte nun nichts mehr!“) (აქ და ქვემოთ გერმანულ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.) (Nietzsche 2000: 22).

\* შდრ., ვ. ველშის დებულება: „პოსტმოდერნისტული ფენომენები იქ იჩენენ თავს, სადაც ენების, მოდელებისა და მეთოდების ყოვლისმომცველი პლურალიზმი მოქმედებს და, თანაც, არა სხვადასხვა ნაწარმოებში, არამედ ერთსა და იმავე ნაწარმოებში“ (Welsch 1988: 10).

სიმულაციებთან მიმართება და მათ მიღმა არანაირი აზრი არ დევს, მათ მიღმა სიცარიელეა (შდრ. ბოდრიარისეული “დედნის დაკარგვის” პოსტულატი).

აქ კი **პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური დისკურსი** აუქმებს *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* დიქტომიას, შესაბამისად, აუქმებს ემპირიული გარესამყაროსა და ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური რეალობის დიალექტიკას და იგი გარესამყაროს აღარ მოიაზრებს ტრანსცენდენტურობის ნიშნად, მის გამოხატულებად და აფუძნებს *გამოვლინების* (გერმ. **Erscheinung**), ნიშნის უფუნქციობას: ანუ, ვიღებთ *გამოვლინებას* (ნიშანს), რომელიც არც არაფერს აღნიშნავს და არც არაფერზე მიანიშნებს. აქედან გამომდინარე, **პოსტმოდერნიზმი** ავითარებს, ერთი მხრივ, *გამოვლინების/გამოხატულებისა* და, მეორე მხრივ, *მიმართების* დიალექტიკის/დიქტომიის დესტრუქციას. შესაბამისად, **პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიურ დისკურსში** —

a) ყოფიერება არ განიხილება ღვთაებრივი ჩანაფიქრის *გამოვლინებად*,

b) ენა/ენობრივი ნიშანი არ *გამოხატავს* (ვერ აფუძნებს) ერთ კონკრეტულ მთავარ იდეას, რამდენადაც მის ფარგლებში დესტრუირებულია *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მთლიანობა — მათი ერთჯერადობა და ერთადერთობა,

c) ხელოვნება არ *გამოხატავს* ავტორისეულ რაიმე ღრმა ჩანაფიქრს, იგი იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი (ლოგოცენტრისტული) მოტივაციის/საფუძვლის გარეშე, ანუ გვაქვს ხელოვნების ნიმუში საზრისის გარეშე (მაგ. ენდი უორჰოლის *მონალიზას* პოპარტული აპლიკაციები, რომლებიც წარმოადგენენ ასლის ასლებს, ანუ ასლს ორიგინალის გარეშე).

აქედან გამომდინარე, **პოსტმოდერნიზმი** აფუძნებს სამი ტიპის *სიკვდილს*, „სამმაგ სიკვდილს“ — *ღმერთის, სუბიექტის და ავტორის სიკვდილს*:

a) იგი ძალაში ტოვებს ნიცშეს პოსტულატებს *ღმერთის სიკვდილისა* და *ღირებულებების გადაფასების* შესახებ — არ არსებობს ღმერთის ცხოველმყოფელი იდეა, ე. ი. **a priori** არ არსებობს საფუძველმდებელი ეგზისტენციალური და ზნეობრივი ორიენტირი (დერიდა, ბოდრიარი);

b) ნიცშეს, ფროიდსა და ჰაიდეგერზე დაყრდნობით აცხადებს **სუბიექტის სიკვდილს** (ფუკო): აქ, ერთი მხრივ, ადამიანი განიხილება არა როგორც ცნობიერი, მოაზროვნე სუბიექტი, რომელიც საკუთარი გონების ძალმოსილების საშუალებით მყარ ეთიკურ და შემეცნებით ღირებულებებზე აგებს საკუთარ ქმედებასა და არსებობას, არამედ ადამიანი განიხილება, როგორც გაუცნობიერებელი ინსტინქტებისა და ლტოლვების საფუძველზე იმპულსურად მოქმედი არსება, რომლის არსებობას წარმართავს მის არაცნობიერში აპრიორულად მოცემული *ძალაუფლების* ნება (აქ კი, მაგალითად, იკვეთება *ვაიმარული კლასიკის ჰუმანისტური იდეალის* დესტრუქცია, რაც (იდეალი) გაცხადებულია *იოჰან ვოლფგანგ გოეთესა* (1749-1832) და *ფრიდრიჰ შილერის* (1759-1805) ცნობილ ლირიკულ ტექსტებში — გოეთეს **“Das Göttliche”** და შილერის **“An die Freude”**, ან ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიაში. შდრ.: სტენლი კუბრიკი თავის ფილმში „მექანიკური ფორთოხალი“ (1971), ერთი მხრივ, სწორედ **სუბიექტის „პოსტმოდერნისტულ სიკვდილს“** გვთავაზობს, მეორე მხრივ, **პოსტმოდერნისტულ** ეპოქაში განმანათლებლური და ჰუმანისტური იდეალების საბოლოო კრახს, რაც ვლინდება ფილმში გამოყენებული ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკის პაროდირებაში); მეორე მხრივ, **პოსტმოდერნიზმში** ადამიანის ეგზისტენცია განიხილება როგორც *გადაგდებულობა* (გერმ. **Geworfenheit**), ანუ ეს არის ისეთი ტიპის არსებობა, რომელსაც არც ლოგიკური დასაწყისი აქვს და არც დასასრუ-

ლი, ვინაიდან იგი იმთავითვე საზრისს მოკლებულია (მაგ., აქ გვაქვს ქრისტიანული ესქატოლოგიური სწავლების დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია). ასეთი ტიპის ეგზისტენციის ფარგლებში კი სუბიექტი განიხილება როგორც „გამოგდებული/გამოცხორცილი პროექტი“ (გერმ. „geworfener Entwurf“) (ჰაიდეგერი);

**ც) ავტორის სიკვდილი** (ბარტი): თუკი ყოფიერებაში არ არსებობს ღვთაებრივი წესრიგი და მეტაფიზიკურ-საკრალური საზრისი, შესაბამისად, თანამედროვე **პოსტმოდერნისტული ხელოვნება**ც არც არაფერს მიემართება და არც არაფერს გადმოსცემს, არაფერზე არ იძლევა შეტყობინებას, მასაც არ გააჩნია საზრისი, ვინაიდან თანამედროვე **პოსტმოდერნისტული ხელოვნების** ნიმუში იქმნება ავტორისეული ჩანაფიქრის გარეშე, ავტორი იმთავითვე არანაირ იდეურ-მსოფლმხედველობრივ დატვირთვას არ აქსოვს მასშიდა ამით ავტორი გაუცხოებულია საკუთარი ხელოვნების ქმნილების მიმართ. შესაბამისად, **პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშის** სახით გვაქვს უსაზრისო, უშინაარსო ხელოვნების ქმნილება, ანუ *სიმულაცია*, *სიმულაკრა*, რომლის მიღმაც სიცარიელეა, იგი არის ნიშანი აღსანიშნის გარეშე. აქაც, ხელოვნების ნიმუში წარმოადგენს გადაგდებულობას, ანუ დაუსრულებელ ნაწარმოებს, თავისებურ კონსტრუქციას, *არსაიდან* „გამოგდებული/გამოცხორცილ პროექტს“ (გერმ. „geworfener Entwurf“) (ჰაიდეგერი), რომელიც *არსაითკენ* ისწრაფვის. ხელოვნების ქმნილების ეს ტიპი შეესაბამება ხელოვნების ქმნილებათა დიაქრონულ ჭრილში განსაზღვრის ბოდრიარისეული სკალის მეოთხე ტიპს, რომლის მიხედვითაც, საუბარია ხელოვნების ქმნილებაზე, „რომელსაც არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან, ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა“, ვინაიდან ის უსაზრისო მოცემულობაა, დაუსრულებელი პროექტია.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, **პოსტმოდერნისტული რომანის** პოეტოლოგიაში ზედმინენით გათვალისწინებულია **პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის** ანტილოგოცენტრისტული პათოსი და გაზიარებულია მისი მთავარი პოსტულატი *სიღრმისეული რეალობის* არ არსებობის შესახებ.\* აქედან გამომდინარე, **პოსტმოდერნისტული რომანის** პოეტოლოგია ითვალისწინებს პოსტულატს ყოფიერების სრული უსაზრისობის, სიმულაკრულობისა და სამყაროს საფუძველმდებრივ მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტურ პირველსაწყისის არარსებობის შესახებ. შესაბამისად, **პოსტმოდერნისტული რომანის** დისკურსი აღარ ავითარებს რაიმე უმაღლესი იდეალისაკენ სწრაფვას და იმთავითვე გამორიცხავს *სიღრმისეული რეალობის* (ტრანსცენდენტურობის) რაიმე ფორმით ასახვის, ან ამა თუ იმ ზოგადსაკაცო ბრიო ჰუმანისტური მაღალეთიკური პოსტულატის გადმოცემისა და მისადმი მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის შემუშავების აუცილებლობას.

\* შდრ.: „...ვინაიდან ცხადი ხდება, რომ მოდერნისტული რომანისათვის (ასევე რომანტიკული, ან რეალისტური რომანისათვის — კ. ბ.) დამახასიათებელი სწრაფვა *ჭეშმარიტ ღირებულებათა* სკალის დაფუძნებისა და *ჭეშმარიტ „მე“-საკენ*, *პოსტმოდერნიზმში* (შესაბამისად, *პოსტმოდერნისტულ რომანში* — კ. ბ.) საბოლოოდაა უკუგდებული. [...] ამბივალენტურობიდან ამოზრდილი *მოდერნისტული კითხვა* *ჭეშმარიტების, ღირებულების, გარესამყაროს რავგარობისა და სუბიექტის შესახებ*, *პოსტმოდერნიზმში უქმდება*“ (Zima 2001: 342, 344). ასევე შდრ. **პოსტმოდერნისტი** ავსტრიელი „ავტორის“ თ. ბერნჰარდის (1931-1989) შენიშვნა გერმანულ გაზეთ „კაიტისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში: „ჩემი პოზიციაა — ყველა საგანთა თანაბარი ღირებულება“ (**„Mein Standpunkt ist die Gleichwertigkeit aller Dinge“**) (იხ. *Die Zeit*, 29. 06. 1979, S. 33). ასევე, შდრ.: ცნობილი გერმანულენოვანი ქართველი **პოსტმოდერნისტი** „ავტორი“ გივი მარგველაშვილი (დაიბ. 1927) თავის რომანში „კაპიტანი ვაკუში: ავტობიოგრაფიული რომანი. ტ. I დოიქსილანდში“, (**„Kapitän Wakusch: autobiographischer Roman. Bd. 1 In Deuxiland“**) (1991) განვითარებულ გრ. რობაქიძის (1880-1962) მოდერნისტულ რომან „გველის პერანგის“ (1926) პაროდირებით უპირისპირდება რომანში მოცემულ ლოგოცენტრისტულ ცნობიერებას და ტექსტში განვითარებულ მეტაფიზიკურ-საკრალურ დისკურსს და არღვევს/ანგრევს მას (**პოსტმოდერნისტული** დეკონსტრუქცია).

ამიტომაც, **პოსტმოდერნისტული რომანის** პოეტოლოგია ითვალისწინებს **პოსტმოდერნისტულ** თეზას მყარ მსოფლმხედველობრივ ღირებულებათა და ფუძნების მიზანშეუწონლობის შესახებ და უკუაგდება რაიმე ლოგოცენტრისტული თეზისის განვითარებას — მაგ. სწრაფვას უმაღლესი ტრანსცენდენტური ეგზისტენციის დამკვიდრებისაკენ.

აქედან გამომდინარე, **პოსტმოდერნისტული რომანის** პოეტოლოგია პირველ რიგში უპირისპირდება **რომანის** შლეგელისეულ და ჰეგელისეულ გაგებას, რომლის მიხედვითაც **რომანი** იმთავითვე *ყოფიერებაზე მიმართული*, რომანი ასახავს სუბიექტის ეგზისტენციალურ დრამას და ტელეოლოგიის პრინციპის გათვალისწინებით აფუძნებს უმაღლესი იდეისაკენ/იდეალებისაკენ სუბიექტის სწრაფვას — შდრ. **რომანის** სამყაროს სარკედ (გერმ. **“Spiegel”**), *სამყაროს სურათად* (გერმ. **“Bild”**) გაგება შლეგელთან (Schlegel 2005: 90), ან **რომანის** ყოფიერების საზრისის **განჭვრეტად** და **გადმოცემად** გაგება (გერმ. **“Darstellung”**) ჰეგელთან: *„...ჭეშმარიტ რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა და განჭვრეტა“* (*“...fordert auch der eigentliche Roman die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung”*) (Hegel 1986: 393).<sup>3</sup>

ყოველივე ამის საპირისპიროდ **პოსტმოდერნისტული რომანი** სამყაროს ჭეშმარიტი საზრისის განჭვრეტასა და მის წვდომაზე კი არ არის ორიენტირებული, იგი ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა ხელახალ გააზრებასა და დაფუძნებას კი არ ცდილობს (რაც ჯერ კიდევ *მოდერნიზმის ეპოქაში* იქნა დესტრუირებული), **პოსტმოდერნისტული რომანი** სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკის მხატვრულ გააზრებასა და მისთვის ახალი მაიდენტიფიცირებელი (თვითშემეცნებითი, თვითგანმსაზღვრელი) ორიენტირების დასახვას კი არ გვთავაზობს, როგორც ეს *ტრადიციული* და *არატრადიციული* რომანებისთვისაა დამახასიათებელი, (მაგ. ჟ. რუსოს, ი. ვ. გოეთეს, ნოვალისის [ფრ. ფონ ჰარდენბერგი], ფრ. შლეგელის, ვ. ჰიუგოს, ო. ბალზაკის, ჩ. დიკენსის, ჯ. გოლზუორთის, გ. ფლობერის, ლ. ტოლსტოის, თ. დოსტოევსკის, თ. მანის, ჰ. ჰესეს, ჰ. ბროხის, რ. მუზილის, ჯ. ჯოისის, უ.ფოლკნერის, მ. პრუსტის, ა. კამიუს, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, მ. ჯავახიშვილის და ა. შ. განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური და მოდერნისტული რომანები), არამედ **პოსტმოდერნისტული რომანი** უპირველეს ყოვლისა **ონტოტექსტია** (გ. მარგველაშვილი), ანუ თვითკმარი ყოფიერებაა, ყოფიერებაა ყოფიერებაში, იგი მხატვრული ტექსტია **თავის თავად**: ანუ, **პოსტმოდერნისტული რომანი** არანაირ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას (როგორც ამას *რომანის* განჰეგელი და შლეგელი მოითხოვდნენ, იხ. ზემოთ, ასევე შენ. 3) აღარ ამყარებს არც ტრანსცენდენტურ სინამდვილესთან და არც გარემომცველ სინამდვილესთან (სოციოკულტურულ და ყოფით რეალობასთან). ეს ყველაფერი მას არ აინტერესებს, მისადმი გულგრილია (ინდიფერენტულობის დისკურსი), მას უარყოფს და ამის საწინააღმდეგოდ თავის თავს აფუძნებს როგორც თავის თავში ჩაკეტილ, მონადური ტიპის ტექსტს, როგორც თავისებურ „წმინდა“ ტექსტს, „წმინდა“ ფიქციას, სახელოვნებო კონსტრუქციას. შესაბამისად, **პოსტმოდერნისტული რომანი** თავის თავში, საკუთარი თავიდან გაუსვლელად და საკუთარი ტექსტის სახით თავად ქმნის ახალ სინამდვილეს, სინამდვილეს სინამდვილეში, ქმნის ახალ ზერეალობას — ე. წ. ჰიპერრეალობას — ვირტუალური (წამოსახვითი) ესთეტიკური რეალობის სახით, რომელსაც მხოლოდ წმინდად სიმულაკრული (ნიშანი აღსანიშნის გარეშე) ესენცია (არსი, ბუნება) აქვს.<sup>4</sup>



**პოსტმოდერნისტული რომანის** პოეტიკის ერთ-ერთი თვალშისაცემი მახასიათებელია მისი ეკლექტიკური არსი, ვინაიდან იგი, აპრიორულად იყენებს ისტორიულად უკვე არსებულ, *ტრადიციული* (მაგ. რეალისტური) და *არატრადიციული* (მაგ. მოდერნისტული) რომანის მზა პოეტოლოგიურ პრინციპებს, ან სარგებლობს რომანის სხვადასხვა ჟანრით და ერთი ტექსტის ფარგლებში აქსოვს მათ. ასე მაგალითად, **პოსტმოდერნისტულ რომანში** მუდმივად მოცემულია ჟანრული აღრევა და აქ ერთი ტექსტის ფარგლებში ერთდროულად თავს იყრის და თანაარსებობს *დეტექტიური* და *ისტორიული რომანის* ჟანრი (მაგ. უ. ეკოს „ვარდის სახელი“/“**Il nome della rosa**”), ან *დეტექტიური* და ე. წ. *სახელოვნებო რომანის* (გერმ. **Künstlerroman**) ჟანრი (მაგ. კ. მოდიკის „კაროლინების სინაცრისფრე“/“**Das Grau der Karolinen**“), ან ე. წ. *განვითარების რომანის* (გერმ. **Bildungsroman**), *ისტორიული რომანისა* და *რომან-ტრილერის* ჟანრები (პ. ზიუსკინდის „სუნამო“/“**Das Parfum**”), ან *სამეცნიერო ფანტასტიკისა* (ინგლ. **Science-Fiction**) და *ანტი-უტოპიის* ჟანრები (მაგ. ა. შმიტის „ათეისტების სკოლა“/“**Die Schule der Atheisten**“), ან *დეტექტივისა* და *ეგზისტენციალური რომანის* ჟანრები (პოლ ოსტერის „ნიუ იორკული ტრილოგია“/“**The New York Trilogy**”).

აქ აშკარაა, რომ **პოსტმოდერნისტული რომანი** ფრ. შლეგელის „პროგრესული და უნივერსალური პოეზიის“ (გერმ. **“progressive Universalpoesie”**) პოსტულატის (რომელიც მოცემულია „ათენეუმის“ ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში) თავისებურ დეკონსტრუქციას ახდენს, სადაც შლეგელის მიერ განვითარებულია თვალსაზრისი მხატვრული ტექსტის, ამ შემთხვევაში რომანის, ფარგლებში ყველა ჟანრისა და სხვადასხვა ტიპის ნარატივთა — როგორც ფიქციონალურის, ისე არაფიქციონალურის — სინთეზის შესახებ, რომლის (სინთეზის) უპირველესი მიზანიც ტრანსცენდენტურობის პოეტური წვდომისა და გახსნის შესაძლებლობათა მაქსიმალური გაფართოება და გაინტენსიფებაა. ამასთან, შლეგელთან *უნივერსალობა* და *პროგრესულობა* გულისხმობს არაფიქციონალური (ამ შემთხვევაში ფილოსოფიურ-თეორიული) თვითრეფლექტირებადი ნარატივის მხატვრულ ტექსტში ინტეგრირებას, რასაც რომანტიკული მწერლობის, როგორც ჭეშმარიტი მწერლობის, დაფუძნებისა და მის ესთეტიკურ შესაძლებლობებზე რეფლექსიის ფუნქცია აკისრია.

მაგრამ ამის საპირისპიროდ **პოსტმოდერნისტულ რომანში** ჟანრული აღრევა, ნარატივთა და სტილთა პლურალიზმი, ერთი მხრივ, ექვემდებარება *არტისტული თამაშის პრინციპს*, ანუ სახელოვნებო თამაშს თამაშისათვის, რაც გულისხმობს შემდეგს: **პოსტმოდერნისტული რომანი** იმთავითვე იქმნება როგორც ინტელექტუალური გასართობი, როგორც ინტელექტუალური თავის შექცევისათვის განკუთვნილი სათამაშო მოწყობილობა, რომლის მიღმაც რაიმე ღრმა ლოგოცენტრისტული ჩანაფიქრი არ იმალება.\* მეორე მხრივ, ეს „შემოქმედებითი“ ეკლექტიკა და პლუ-

\* შდრ: ფრანგი კომპოზიტორის, ჟურნალისტისა და დიზაინერის, *მორის როშეს* (**Maurice Roche**) (1924-1997) მიერ თავის ექსპერიმენტულ რომან **“Compact”**-ის (1966) ბოლოსიტყვაობაში გაცხადებული დაკვირვება ფრანგულ *ახალ რომანზე* (**Nouveau Roman**), რომ ის სათამაშო ტიპის კონსტრუქტია, რომ ის თავისებური *გაჯეტია*, ანუ, სათამაშო მოწყობილობაა, თავისებური საკითხავი მანქანაა (ფრანგ. **“gadget litteraire”**): „ახალი რომანების უმეტესობა მართლაც დახურული სისტემებია, რომლებიც, ცხადია, სტრუქტურული ანალიზისათვის დიდ არქეოლოგიურ მასალას შეიცავენ, მაგრამ ზუსტი და უსარგებლო მანქანებივით ფუნქციონირებენ, ანდა ფუნქციონირებენ როგორც ნამდვილი ლიტერატურული გაჯეტები (სათამაშო მოწყობილობები — კ. ბ.)“ (ციტირებულია პ.ციმას ნიგნის მიხედვით, Zima 2001: 354). *ფრანგულ ახალ რომანზე* მ. როშეს მიერ თქმული ზუსტად შეესაბამება **პოსტმოდერნისტულ რომანსაც**, ისიც საკითხავი მოწყობილობაა, თავისებური სათამაშო აპარატი, რომელიც დამზადებულია მკითხველის ინტელექტუალური თავის შექცევის მიზნით (თავად მ. როშეს ექსპერიმენტული რომანიც სწორედ მკითხველისათვის შეთავაზებული ინტერტექსტუალური კროსვორდის სახით სტრუქტურირებული გაჯეტია). სწორედ პოსტმოდერნისტული რომანის „გაჯეტურობაზე“ მიუთითებს გერმანელი ავტორი პ. ციმა რ. ბარტზე დაყრდ-

რალიზში (ე. ი. თვითმიზნური ჟანრული, ნარატიული, სტილური აღრევა) ექვემდებარება მხატვრულ ლიტერატურაში **პოსტმოდერნიზმამდე** არსებულ ლიტერატურულ ჟანრთა, სტილთა და ნარატივთა პაროდირებას მათი დეკონსტრუქციისა და სიმულაკრულობის ხაზგასმის მიზნით.

ხოლო ტექსტში *მეტაფიქციონალობის* შემოტანით **პოსტმოდერნისტული რომანის** „ავტორი“ ცდილობს ხაზი გაუსვას, რომ **პოსტმოდერნისტული ტექსტის** სახით სწორედ წმინდად სახელოვნებო/არტისტულ თამაშთან, ანუ ტექსტობრივი კონსტრუქციის აგებასთან, ტექსტულობასთან გვაქვს საქმე. შესაბამისად, აქ ფიქციონალურ თხრობაში არაფიქციონალური თხრობის ინტეგრირებით ხაზი ესმება, რომ **პოსტმოდერნისტული რომანის** მხატვრული სამყარო მართლაც გამონაგონია და სხვა არაფერი, რომლის მიღმაც არანაირი მყარი მსოფლმხედველობრივი ჩანაფიქრი, არანაირი ლოგოცენტრისტული საზრისი არ უნდა ვიგულისხმოთ, და რომ მას (ტექსტს) არანაირი მსოფლმხედველობრივი (ან მიმეტური) მიმართება არ გააჩნია გარე სინამდვილესთან: ანუ, **პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტი** (აქ: რომანი) არ ქმნის არანაირ ილუზიას იმისა, რომ ის, ერთი მხრივ, საკუთარ მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას აფიქსირებს და რომ ის, მეორე მხრივ, ისწრაფვის *ყოფიერების განვრცობისადმი* (**“Seinszuwachs”**) (ჰ.-გ. გადამერი), ე. ი. სამყაროზეულ მოვლენათა ახლებური ინტერპრეტაციის, ახლებური ხედვის დაფუძნებისადმი (რაც *რომანტიკული*, ან *მოდერნისტული რომანისთვისაა* დამახასიათებელი), ან ისწრაფვის გარესამყაროს სინამდვილის მიმეტური ასახვისადმი და მაღალეთიკური ან აქტუალური სოციოკულტურული პრობლემემატიკის გადმოცემისადმი (რაც, მაგ., რეალისტური რომანისთვისაა დამახასიათებელი) (Metzler... 2007: 493-494; Nünning 2004: 171-172).

ამგვარად კი **პოსტმოდერნისტული რომანი** ავითარებს *გაუცხოების* (გერმ. **Verfremdung**) ეფექტს, რითაც ხაზგასმულია თეზა, რომ **პოსტმოდერნისტული რომანი** იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციის გარეშე, ანუ ჭეშმარიტების ძიებისა და ღირებულებათა პარადიგმების დაფუძნების მოტივაციის გარეშე: შდრ., თუნდაც ესპანელ-კატალონელი **პოსტმოდერნისტი** „ავტორის“ *ფელიქს დე აზუას* (**Félix de Azúa**) მიერ საკუთარ რომანში „ერთი იდიოტის ისტორია...“ (**“Historia de un idiota...”**) (1986), რომელიც *განვითარების რომანის* პაროდიაა, (გერმ. **Bildungsroman**) დაფუძნებული *მეტაფიქციონალური* თეზა — „*მე ვწერ საფუძვლის გარეშე*“ (**“escribo sin razón”**) (ე. ი. ვწერ ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციისა და მიზანდასახულობის გარეშე).\*

ნობით: „*რომანისტებს ეკოსა და ფაულზსაც შეეძლოთ ბარტივით ეთქვათ: <<ჭეშმარიტება კი არ მიბიძგებს მე, არამედ თამაში, თამაშის ჭეშმარიტება>>. ხოლო თამაშის ჭეშმარიტება გულისხმობს განურჩევლობას (გერმ. **Indifferenz**), რომელიც ყოველგვარ იდეოლოგიურ-მეტაფიზიკურ ან-გაუიროებას გამოორიცხავს. [...] [რომანის] კითხვას ჭეშმარიტების, საზრისის კრიტიკული ძიება კი არ წარმართავს, არამედ <<ტექსტით სიამოვნება>> (ფრანგ. **“Le plaisir du texte”** — რ. ბარტი), საკითხავის კითხვითა და მასზე რეფლექსიებით/განაზრებებით მიღებული სიამოვნება, გამართლებული ან გაცრუებული მოლოდინით მიღებული სიამოვნება, თამაშით სიამოვნება“ (Zima 2001: 350, 356).*

\* ასევე შდრ., ქართველი **პოსტმოდერნისტი** „ავტორის“, აკა მორჩილაძის (დაიბ. 1966) მიერ ერთ-ერთ ინტერვიუში გაცხადებული მსგავსი პათოსი, როდესაც მას ჰკითხეს, თუ როგორ წერს: „*რა ვიცი, მგონი იოლად, ყოველ შემთხვევაში, თუ დავჯექი, მიერეკება ნყალივით... ძალით და ტანჯვით არ მიყვარს*“ (იხ. ლიტერატურული პალიტრა, № 2, 2004. გვ. 18). აქ კარგად ვლინდება **პოსტმოდერნისტი** „ავტორის“ ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპი და **პოსტმოდერნისტული ტექსტის** პოეტოლოგიური მახასიათებელი — *თხრობის აბსოლუტიზება*, რაც იმთავითვე გამოორიცხავს „ავტორის“ მსოფლმხედველობრივ მოტივირებულობასა და საკუთარ ტექსტში ფუნდამენტურ ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნების სურვილს.

მეტაფიქციონალობასთან ერთად **პოსტმოდერნისტულ რომანში** აპრიორულადაა მოცემული ინტერტექსტუალობა, რომელიც ხშირად ვლინდება კლასიკური მხატვრული, ან არამხატვრული ტექსტებიდან ციტატების მოხმობის (ციტატურობა), ტექსტების ამა თუ იმ პასაჟის პარაფრაზის, გადაკეთების ან მინიშნების ფორმით. ინტერტექსტუალობაც, ისევე როგორც მეტაფიქციონალობა, სწორედ გაუცხოების ეფექტის ფუნქციას ასრულებს, რითაც ხაზი ესმება, რომ კლასიკური ტექსტებიდან მოხმობილ ამონარიდებზე აპელირება და მათზე მინიშნება მხოლოდ ტექსტობრივი კონსტრუქტის აგებითაა მოტივირებული, რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია თავად **პოსტმოდერნისტული** ტექსტის არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვით (Metzler... 2007: 357-358; Nünning 2004: 110-111).

ამასთან, **პოსტმოდერნისტულ რომანში** ინტერტექსტუალობის მეორე ფუნქციაა კლასიკური ტექსტის საზრისის ნიველირება და დესტრუქცია, რამდენადაც ციტატას კლასიკური ტექსტიდან **პოსტმოდერნისტი** „ავტორი“ მოიხმობს არა საკუთარი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისის გასამყარებლად, არამედ კლასიკური ტექსტის პაროდირების მიზნით, რითაც **პოსტმოდერნისტი** „ავტორი“ ხაზს უსვამს კლასიკური ტექსტის მსოფლმხედველობრივი დისკურსის სიმულაკრულობასა და არაარსებითობას, ანუ იმას, რომ ლოგოცენტრისტულ ცნობიერებას (მაგ. ვაიმარული კლასიკის (გოეთე/შილერი) ნაივური სწრაფვა უმაღლესი ადამიანობის ანტიკური იდეალისადმი) თანამედროვე **პოსტმოდერნისტულ** ეპოქაში არანაირი ღირებულება არ გააჩნია (აქ არ უნდა დაგვაბნიოს იმან, რომ მართალია **„პოსტმოდერნისტული** მწერლობა ახორციელებს კლასიკურ-ტრადიციული ესთეტიკური პარადიგმებისა და ღირებულებების აქტუალიზაციას“ (ლ. ცაგარელი), მაგრამ აქ არსებითი ისაა, რომ ამ აქტუალიზაციის მიზანი ამ პარადიგმების ხელახალი სულიერი აღორძინება კი არაა, არამედ, ერთი მხრივ, მათი პაროდირება და, მეორე მხრივ, **პოსტმოდერნისტულ სახელოვნებო თამაშებში** ჩართვა. შედეგად, ამ აქტუალიზებული ტრადიციული ღირებულებებისა და პარადიგმების მიღმა სიცარიელება, სიმულაკრულობაა).

გარდა ამისა, ინტერტექსტუალობა **პოსტმოდერნისტულ რომანში** ხშირად ვლინდება მხატვრული რიტორიკის პოლიფონიურობის სახით, როდესაც **პოსტმოდერნისტი** „ავტორი“ ტექსტში იყენებს კლასიკური ტექსტებიდან აღებულ მხატვრულ რიტორიკას და საკუთარ ტექსტში ხშირად ცვლის მათ: მაგ., ზურაბ ქარუმიძე თავის **პოსტმოდერნისტულ** ტექსტ-გაჯეტში „თხა და გიგო“ (2003), ერთმანეთს უნაცვლებს ქართული აგიოგრაფიის რიტორიკასა და ქართული ხალხური ზღაპრის მხატვრულ მეტყველებას; ან, აკა მორჩილაძე თავის პირველ რომანში *მადათოვის ტრილოგიიდან* „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998) ერთმანეთს უნაცვლებს XIX და XX საუკუნეების მიჯნის ქართული პროზისა და პუბლიცისტიკის სტილს. ცხადია, **პოსტმოდერნისტულ რომანში** მოცემული კლასიკური ტექსტების მხატვრული რიტორიკის იმიტირებით ხდება ამ კლასიკური ტექსტების პაროდირება და მათი ლოგოცენტრისტული პოზიციების დეკონსტრუქცია (ან, სულაც, დესტრუქცია).

გაუცხოების ფუნქცია აკისრია **პოსტმოდერნისტულ რომანში** ხშირად მოცემულ ე. წ. *ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების* მეთოდსაც (რომ აღარაფერი ვთქვათ არტისტული თამაშის აპრიორულობაზე), რომლის საშუალებითაც უკუგდებული და გაუქმებულია *რომანტიკული* და *მოდერნისტული* პროზაული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურ-ალეგორიული (სახსიმეტყველებითი) თხზვის

მეთოდი, ვინაიდან მხატვრული თხზვის ეს მეთოდი სწორედ ლოგოცენტრისტულ მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს ითვალისწინებს (მაგ. ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვა რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში და ტრანსცენდენტურობის სახის-მეტყველებითი პროექცია). *ორმაგი კოდირების* მეთოდს *პოსტმოდერნისტულ რომანში* სწორედ ტექსტის უსაზრისობის, ტექსტის მსოფლმხედველობრივი სიცარიელის, მოჩვენებითი საზრისშემცველობის (სიმულაკრულობის) გამძაფრების ფუნქცია აკისრია, ვინაიდან ორმაგი კოდირების დროს თავს იჩენს ორ (ან სამ, ოთხ და ა. შ). ურთიერთსაპირისპირო საზრისთა თანაარსებობისა და *მონაცვლეობის* (გერმ. *Austauschbarkeit*) შესაძლებლობა, რის საფუძველზეც თითოეული მათგანი ერთმანეთს ანეიტრალებს. შედეგად, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია ჭეშმარიტებაზე პრეტენზია. აქ კი საბოლოო ჯამში გვაქვს *სახისმეტყველებითი* (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის წესისა და ტრადიციული ტროპული დიქოტომიის — *სახისა და საზრისის* (გერმ. *Bild-Sinn*) მთლიანობის სრული დაშლა/რღვევა. ამიტომაც, *პოსტმოდერნისტულ რომანებში* საერთოდ არ გვხვდება „ტრადიციული“ ალეგორიები და სიმბოლოები და მათ *სიმულაკრული* და *რიზომატული კოდები* და *ტოპოსები* ენაცვლება — მაგ. *სუნის* (გერმ. *Geruch*) ტოპოსი პ. ზიუსკინდის რომანში „სუნამო“ (1985) (ბურდული 2010: 96), ან *სინაცრისფრის* (გერმ. *Grau*) ტოპოსი კ. მოდიკის რომანში „კაროლინების სინაცრისფრე“ (1986), ან *დაკარგული მანუსკრიპტის* სემიოტიკური კოდი უ. ეკოს რომანში „ვარდის სახელი“ (1980) (Schärf 2001: 167).

გარდა ამისა, *პოსტმოდერნისტულ რომანებში* ორმაგი კოდირების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური ფუნქციაა *სახელოვნებო თამაშის* განვითარება, გაინტენსიფება და ამ თამაშში თავად მკითხველის ჩართვა: ანუ, *„პოსტმოდერნისტული რომანი* მკითხველს მისი ინტელექტუალური მზაობიდან და შესაძლებლობიდან გამომდინარე სთავაზობს ორგვარი ნაკითხვის შესაძლებლობას — ნაკლებად ნაკითხი მკითხველი *პოსტმოდერნისტულ რომანში* მარტივ, გასართობ ამბავს ამოიკითხავს, ხოლო განსწავლული მკითხველი კი დამატებით სიამოვნებას მიიღებს იმ ალუზიების ცნობის შედეგად, რომლებიც ტექსტშია დაფარული“ (ლ.ცაგარელი).

*პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის* ერთ-ერთი მახასიათებელია *თხრობის პერსპექტივათა* მუდმივი და უსასრულო მონაცვლეობა, რითაც *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი“ მიზანმიმართულად აღვივებს მკითხველში ტექსტის მიმართ უნდობლობასა და გაუცხოებას. ასე მაგალითად, მას შეუძლია გამოიყენოს რეალისტური რომანებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი *აუქტორიალური თხრობა* და *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი“ მოგვევლინოს *ყოველისმცოდნე მთხრობელად*, მაგრამ ამას, ცხადია, რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელ *აუქტორიალურ თხრობასთან* და *აუქტორიალურ მთხრობელთან* არაფერი აქვს საერთო, არამედ თხრობის ამ პერსპექტივას წმინდად სიმულაკრული ხასიათი აქვს: კერძოდ, *აუქტორიალობის* შემოტანით *პოსტმოდერნისტი* „ავტორი“ რაიმე მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემას, მყარ აბსოლუტურ/ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნებას, ან მკითხველის დამოძღვრას კი არ ცდილობს, არამედ მას იყენებს გაუცხოების ეფექტის მოსახდენად, რამდენადაც ირკვევა, რომ *აუქტორიალურ თხრობას* ტექსტში თანმიმდევრული ხასიათი არა აქვს, რომ იგი არ არის დომინანტური ნარატივი, ვინაიდან მას იქვე ჩაენაცვლება, მაგ., ამა თუ იმ პროტაგონისტის პირველ პირში თხრობა, რომელიც თავისი მონათხრობის/

ამბის უტყუარობაში (ან „საეჭვოობაში“) არწმუნებს მკითხველს და ამით ფარავს და ანეიტრალებს ავტორი-მთხრობელის *აუქტორიალობასა* და მის თხრობის პერსპექტივას. შემდეგ, შესაძლოა ერთი პროტაგონისტის „დომინანტური“ თხრობის პერსპექტივა სხვა პროტაგონისტის თხრობის პერსპექტივამ ჩაანაცვლოს და უკვე ის გახდეს დომინანტური ნარატივი და ა. შ. გარდა ამისა, **პოსტმოდერნისტი** „ავტორის“ (უფრო სწორად, მთხრობელი ინსტანციის) „აუქტორიალურ“ თხრობას შესაძლოა ჩაენაცვლოს ან მეტაფიქციონალური, ან ინტერტექსტუალური ნარატივი და ამგვარად კვლავ იქმნება გაუცხოების ეფექტი, რომლის მხატვრული ფუნქციაა, ერთი მხრივ, მკითხველი ჩართოს/ჩაითრიოს ტექსტის მიერ შემოთავაზებულ სახელოვნებო თამაშებში, მეორე მხრივ, რეციპიენტს/მკითხველს განაცდევინოს რომანის ტექსტის აპრიორული უსაზრისობა და უშინაარსობა. შედეგად კი ფუძნდება თავისებური ანტილოგოცენტრისტული *მგრძნობელობა*: შდრ. *ჯონ ფაულზის (John Fowles) რომანის „ფრანგი ლეიტენანტის ცოლის“* (**“The French Lieutenant’s Woman”**) (1969) მთხრობელი ინსტანციის „გამაუცხოებელი“ ფრაზა: „არ ვიცი. ეს ისტორია, რომელსაც ვყვები, ეს ყველაფერი წარმოსახვაა“ (**“I do not know. This story I am telling is all imagination”**). სწორედ ამ *გამაუცხოებელი ფრაზით* იხსნება რომანის მე-13 თავი, მაშინ, როდესაც მე-12 თავში ავტორი-მთხრობელის მიერ დასმულ კითხვას „სად არის სარა, სად გაუჩინარდა ის?“, — რომლითაც ეს თავი მთავრდება, და რომელსაც წმინდად კონვენციონალური ხერხით (კვანძის შეკვრის მიზნით) რომანში დაძაბულობა კიდევ უფრო უნდა გაეძლიერებინა, — შემდგომ თავში (მე-13 თავში) უნდა მოჰყოლოდა კვანძის გახსნა, რის მოლოდინსაც მკითხველს/რეციპიენტს ავტორი ამ კითხვით უღვივებს. ამის სანაცვლოდ შემდგომ ავტორი-მთხრობელი (ან მთხრობელი ინსტანცია, ანდა სულაც ცრუ ჰომოდიექტური ყოვლისმცოდნე მთხრობელი) თავისი *მეტაფიქციონალური* ფრაზით („არ ვიცი. ეს ისტორია, რომელსაც ვყვები, ეს ყველაფერი წარმოსახვაა“) ტექსტისადმი და ამბისადმი სწორედ დისტანციასა და გაუცხოების ეფექტს ავითარებს და მკითხველს უღვივებს არასანდოობის განცდას ტექსტში მოთხრობილი ამბის მიმართ, და შესაბამისად, უნგრევს მას ილუზიას, თითქოს ტექსტში რაიმე ღრმა მსოფლმხედველობრივ-იდუური დატვირთვები იყოს ჩადებული. შედეგად, მკითხველი ჩაბმულია ტექსტის *არტიკულ თამაშში*, ანუ ტექსტის სემიოტიკური ნიშნების აწყობა-დაშლის დაუსრულებელ თამაშში. ამიტომაც, **პოსტმოდერნისტული რომანი** ქმნილება კი არაა ტრადიციული გაგებით, რომელსაც ავტორისეული ღრმა ფილოსოფიური ჩანაფიქრი უდევს საფუძვლად, არამედ კონსტრუქციაა, „წმინდა“ სახელოვნებო კონსტრუქცია, სათამაშო მექანიზმი.

**პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის** შემდეგი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია *ნარატიული თამაშები*, რაც გამოიხატება კლასიკური ტექსტების *გაგრძელებებსა* და *გადათამაშებებში* — მაგ. გივი მარგველაშვილის რომანი „მუცალი: ერთი ქართული რომანი“ (**“Muzal: ein georgischer Roman”**) (1991), სადაც, ერთი მხრივ, ვაჟა-ფშაველას პოემა „ალუდა ქეთელაურისა“ და ნ. ბარათაშვილის „მერანის“ გაგრძელებები და ახალი ვერსიებია მოცემული, მეორე მხრივ, ეს ორი კლასიკური ტექსტი შემდგომ ერთმანეთს სიუჟეტურად ერწყმის (ასევე შდრ., ა. მორჩილაძის მოთხრობა „ნიგნი“ (2003), რომელიც *ფრიდონის* მიერ მოთხრობილ „ვეფხისტყაოსნის“ ახალ ვერსიას წარმოადგენს). **პოსტმოდერნისტულ რომანში** მოცემული კლასიკური ტექსტებისამ გადათამაშებებისა თუ ახალი ვერსიების მიზანია კლასიკური ტექსტების პაროდირება და ამ პაროდირების საშუალებით კლასი-

კურ ტექსტებში მოცემული ლოგოცენტრისტული და აქსიოლოგიური პოზიციების დეკონსტრუქცია(=დეესტრუქცია) და იმის ხაზგასმა, რომ თანამედროვე **პოსტმოდერნისტულ** ეპოქაში, **პოსტმოდერნისტული მგრძობელობის** ვითარებაში, როდესაც სამყაროს და ადამიანის ეგზისტენციას საბოლოოდ გამოეცალა საზრისი, კლასიკურ ტექსტებს არანაირი ღირებულება არ გააჩნიათ.

**პოსტმოდერნისტული რომანის** პოეტიკისათვის ასევე დამახასიათებელია თამაშის სხვა ტიპი, კერძოდ, ენობრივი თამაშები, რაც ეფუძნება სოსიურისეული ენის/ენობრივი ნიშნის კონვენციონალურობისა და ალსანიშნი-ალმნიშვნელის დიქოტომიის ერთჯერადობის უკუგდებასა და დეკონსტრუქციას. ეს გულისხმობს იმას, რომ *რომანში*, როგორც სუპერ-ნიშანში, დარღვეულია ალსანიშნისა და ალმნიშვნელის მთლიანობის ერთჯერადობა და ერთადერთობა. ამის სანაცვლოდ მოცემულია ან ალმნიშვნელი სემანტიკის (ალსანიშნის) გარეშე, ან ერთი ალმნიშვნელი მრავალი, ურთიერსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავი სემანტიკით (ალსანიშნით) და მნიშვნელობათა თანაფარდობით (შდრ. დელიოზისეული რიზომას პრინციპი). ეს პროცესი განფენილია ტექსტის ყველა დონეზე — ლექსიკურ, სიტყვათნარმოების, შესიტყვების, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებზე. ამ ენობრივი თამაშების შედეგად *რომანის* ტექსტში მიღწეული *პოლისემანტიკის* (მრავალმნიშვნელობის) მიზანია დააფუძნოს ტექსტის მრავალფეროვან და უსასრულო ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობა და პლურალიზმი. ეს კი, გულისხმობს იმას, რომ *რომანის* ტექსტი **a priori** არ დაიყვანება ერთადერთ ჭეშმარიტ საზრისზე და ამით რეციპიენტს ეძლევა შესაძლებლობა ჩაერთოს რომანის „ავტორის“ მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციულ თამაშში და თავად იყოს მოცემული ტექსტის „გამგრძობელი“ — ავტორი, ეძლევა შესაძლებლობა „შევიდეს“ ტექსტში და გახდეს ტექსტუალობის, ტექსტუალურ-ვირტუალური ჰიპერრეალობის, ანუ *ონტოტექსტის* ნაწილი და წამოიწყოს ტექსტით *გაჯეტური თამაში*, ანუ ტექსტის სხვადასხვა სემანტიკური შრეების სხვადასხვა სემანტიკური მიმართულებებით დაშლა-აწყობა.

და ბოლოს, მართალია, ზოგჯერ **პოსტმოდერნისტული რომანი** ტრადიციული (რეალისტური) რომანის კონვენციონალურ ნარატივთან თითქოსდა სიხლოვეს ამჟღავნებს ხოლმე, მაგ., ტექსტში ჰომოდიეგეტური აუქტორიალური მთხრობელის შემოყვანა, თხრობის ლინეარულობისა (თანმიმდევრობის) და სიუჟეტური კონტინიუუმის (უნწყეტობის) განვითარება და ერთიანი ქრონოტოპის დაფუძნება (მაგ. ა. მორჩილადის „მადათოვის ტრილოგია“), მაგრამ **პოსტმოდერნისტულ რომანში** ყველაფერ ამას სიმულაკრული, მოჩვენებითი ნიშან-თვისება აქვს, ვინაიდან განსხვავებით **ტრადიციული რომანის** ნარატივისაგან, სადაც თხრობას აქვს დაქვემდებარებული როლი და იგი გამოიყენება როგორც *ავტორის/აუქტორიალური მთხრობელის* მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემისა და ავტორისეული „იდეოლოგიის“ ქვეშ მკითხველის ტოტალური/„ტოტალიტარული“ მოქცევის საშუალება, ნარატივს (თხრობას) **პოსტმოდერნისტულ რომანში** უკვე მსგავსი ფუნქცია საერთოდ არ გააჩნია. ამის საპირისპიროდ აქ გვაქვს თხრობა თხრობისათვის, ანუ *თხრობა* აქ თვითმიზანია. ეს კი გამომდინარეობს იქიდან, რომ ერთადერთ და ჭეშმარიტ რეალობად ცხადდება ენა/დისკურსი და მის ფარგლებში მიმდინარე ენობრივი თამაშები (ვიტგენშტაინი, ფუკო). ამიტომაც, **პოსტმოდერნისტულ რომანში** გვაქვს მხოლოდ თხრობა/დისკურსი, როგორც ენის, ენობრივი თამაშების რეალიზების საშუალება. შესაბამისად, **პოსტმოდერნისტულ რომანში** თხრობას ჩამოცილებული აქვს „იდეოლოგიური“ დატვირთვები, რამდენადაც მის მიღმა არანაირი საზრისი აღარ დგას, არამედ იგი არის „წმინდა“, უსასრულო

თხრობა, თავისებური თხრობა არარაში, თხრობა უსაზრისობაში. ამით კი აპრიორულად დესტრუირებულია ტრადიციული რომანის სიუჟეტურ ხაზში, სიუჟეტის კონტინუუმში მოცემული მიზეზ-შედეგობრიობა. ამიტომაც, **პოსტმოდერნისტი** „ავტორი“ თავის თავს აფუძნებს არა „იდეოლოგიად“, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ავტორ-მთხრობელად, თავისებურ **ომო-არრატორუს-ად** (ამის თვალსაჩინო ნიმუშია თუნდაც იმავე ა. მორჩილაძის **პოსტმოდერნისტული რომანები**, მათ შორის *მადათოვის ტრილოგია*: „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, „გაქრები მადათოვზე“, „ვეშაპი მადათოვზე“ — 1998-2004).\*

საბოლოო ჯამში, **პოსტმოდერნისტული რომანის** ფარგლებში შეგვიძლია გამოვყოთ მისი შემდეგი პოეტიკური მახასიათებლები:

**ა) აპრიორული ანტილოგოცენტრიზმი** — აქსიოლოგიური პარადიგმების დაფუძნებისა და ჭეშმარიტების დადგენისადმი სწრაფვის მიზანშეუწონლობისა და არაარსებითობის პოსტულირება;

**ბ) დეკონსტრუქცივისტული პათოსი** — ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაზრისზე ორიენტირებულ მსოფლმხედველობათა და ესთეტიკურ პოზიციათა უარყოფა და მათი დესტრუქციისადმი სწრაფვა;

**გ) ონტოტექსტუალობა** — **პოსტმოდერნისტული რომანის** მიერ ყოფიერებისაგან /გარესამყაროსაგან სრული მსოფლმხედველობრივი და მიმეტური იზოლირების /დისტანციის „დაფუძნება“ და საკუთარი თავის ახალ ზეყოფიერებად (ჰიპერრეალობად) „განსაზღვრა“;

**დ) არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვა** — **პოსტმოდერნისტულ რომანში** განვითარებული ტექსტის მუდმივი და დაუსრულებელი აწყობა-დაშლის სახელოვნებო „ხალისი“, რასაც რ. ბარტი უწოდებს „ტექსტით ხალისს“ (ფრანგ. **“Le plaisir du texte”**). შედეგად, **პოსტმოდერნისტული რომანის** სახით ვიღებთ **გაჯეტის** (ინგლ. **gadget**) ტიპის, ანუ სათამაშო ხელსაწყოს, სათამაშო აპარატის ტიპის ტექსტს, რომელსაც უსასულოდ და ყოველად უმიზნოდ შლის და აწყობს „ავტორი“. ხოლო ამ **დაშლა-აწყობაში** ჩართული მკითხველი შემდგომ თავად იღებს ინტელექტუალურ **სიამოვნებას (“plaisir”)** „ავტორის“ მსგავსად. ეს **გაჯეტურობა**, პრინციპში, **პოსტმოდერნისტული რომანის** უმთავრესი არსია (მაგ.

იგივე უ. ეკოს „ვარდის სახელი“ სწორედ ამ **გაჯეტურობის**, **სემიოტიკური გაჯეტურობის** პრინციპზეა აგებული).

**ე) აქედან კი მომდინარეობს პოსტმოდერნისტული რომანის აპრიორული სიმულაკრულობა** — მხოლოდ **აღმნიშვნელებით** თამაშზე ორიენტაცია ტექსტის ზედაპირულობის დაფუძნებისა და ტექსტის საზრისის (აღსანიშნის) სრული უკუგდების მიზნით;

**ვ) ინტერტექსტუალობა** — იგი **პოსტმოდერნისტულ რომანში** ვლინდება კლასიკური ტექსტის პირდაპირი ციტატის, პარაფრაზის, მიბაძვის ან მასზე მინიმუმების ფორმით, ტექსტში მონოსემანტიკის უკუგდებისა და თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის დაფუძნების, ან კლასიკური ტექსტების პაროდირებისა და მათთან პოლემიკის გამართვის მიზნით;

\* ქართულ კულტურულ და ლიტერატურულ სივრცეში გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დამკვიდრებულ **პოსტმოდერნისტულ** ტენდენციებსა და **პოსტმოდერნიზმზე** იხ. ქართველი ავტორების შემდეგი სტატიები: ლ. ბრეგაძის „ქართული პოსტმოდერნიზმი“ (ბრეგაძე 2008: 185-238), მისივე „პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“ (ბრეგაძე 2005: 27-47), ე. ელიზბარაშვილის „ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის“ დრო“ (ელიზბარაშვილი 2011: 7-16), ა. იმნაიშვილის „XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები“ (იმნაიშვილი 2010: 73-94), ზ. ქარუმიძის „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“ (ქარუმიძე 2010: www...).

**გ) მეტაფიქციონალობა** — მისი მიზანია **პოსტმოდერნისტული** ტექსტის ფიქციონალობის საზგასმა, ანუ ტექსტის, როგორც სრული გამონაგონის, მისი, როგორც ტექსტობრივი კონსტრუქციის საზგასმა; მეორე მხრივ, **მეტაფიქციონალობის** საშუალებით ხაზი ესმება ტექსტში მოცემული ამბებისა და საზრისების არაჭეშმარიტ და სიმულაკრულ არსს (ამაზე ან თავად „ავტორი“/მთხრობელი ინსტანცია, ან პროტაგონისტი მიუთითებს ექსპლიციტურად), რამაც უნდა გამოიწვიოს ტექსტისადმი მკითხველის/რეციპიენტის გაუცხოება, რათა მას არ შეექმნას ტექსტში მოცემული „ამბების“ ნამდვილობის/შესაძლებლობის ილუზია და არ შეუდგეს ტექსტში რაიმე დაფარული უმაღლესი იდეის ძიებასა და წვდომას, არამედ „ავტორთან“ ერთად ბოლომდე იყოს ჩართული ტექსტის დეკონსტრუქცია-კონსტრუქციის უსასრულო პროცესში;

**h) ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების პრინციპი**, ანუ „ჩაკოლოფება“ (გერმ. **Verschachtelung**) — გამოიყენება **პოსტმოდერნისტული რომანის** ტექსტის საზრისის სრული გაბუნდოვანების, ან სხვადასხვა საზრისთა პრულარიზმის, ნებისმიერობისა და განურჩევლობის დაფუძნების მიზნით;

**i) რიზომატულობა** — **პოსტმოდერნისტული რომანის** ტექსტში ვლინდება სემანტიკური პლურალიზმის, თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის (ტექსტის სემანტიკური პოლიფონიურობის) დაფუძნების მიზნით;

**j) კლასიკური ტექსტების ვაგრძელებები/ახალი ვერსიები** მათი პაროდირების მიზნით, რითაც ხორციელდება მათში მოცემული ლოგოცენტრისტული პოზიციებისა და ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია;

**k) თხრობის/ნარაჯის აბსოლუტიზება** (თხრობა თხრობისათვის) — გამოიყენება მკითხველის „დაბმისა“ და პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ მიერ წამოწყებულ უსასრულო **არტისტულ თამაშში** (ტექსტის უსასრულო აწყობა-დაშლა) მისი (მკითხველის) ჩართვის მიზნით;

**l) ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული პლურალიზმი და თანაფარდობა** — გამოიყენება კლასიკური ტექსტების ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული მახასიათებლების პაროდირების მიზნით;

**m) თხრობის პერსპექტივათა** პლურალიზმი და თანაფარდობა;

**n) ტექსტის ყველა დონეზე** (ლექსიკური, სინტაგმატური, პრაგმატული) **ალსანიშნისა** და **ალმნიშვნელის** მთლიანობის, ანუ მათი ერთმნიშვნელოვანი თანხვედრის რღვევა-დაშლა/დეკონსტრუქცია;

**o) გასართობი/ტრივიალური ლიტერატურისადმი მოჩვენებითი სწრაფვა** და ტექსტის ფარგლებში გასართობ-მასობრივ და ინტელექტუალურ-ელიტარულ დისკურსთა თანაარსებობა;

**p) ავტორის „სიკვდილი“** — ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებზე, ან რაიმე მსოფლმხედველობრივ-ღირებულებით სისტემაზე/პარადიგმაზე ორიენტირებული ტრადიციული ავტორის „ლიკვიდაცია“.

### შენიშვნები:

1. შდრ.: „პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა. თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა, პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და



გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, აღიქმება, როგორც ჭეშმარიტებას (ორიგინალს) მოკლებული ასლი. [...] რასაკვირველია, ღვთის, როგორც სამყაროს მათორგანიზებელი ძალის რწმენა პოსტმოდერნულ მსოფლხედვაში არ აღმდგარა. ამიტომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში გარესამყარო კვლავ ისახება შინაგან ნესრიგს მოკლებულ რეალობად, რომლის ქაოტურობაც პიროვნების აღქმითი პროცესის ალოგიკურობასა და გამომსახველობით ფორმათა ქაოტურობაში შეიძლება გამოიხატოს („შიზოფრენიული დისკურსი“)“ (ნიფურია 2008: 264, 278). ამდენად, პრინციპულად მიუღებელია ი. ბურდულის შემდეგი დებულება, რომ „არსობრივად პოსტმოდერნიზმი, როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა, გამოხატავს დასავლეთის ცივილიზაციამ და ფილოსოფიის სფეროში განახლების, სულიერი შემობრუნების მცდელობას“ (ბურდული 2010: 24).

2. თანამედროვე ქართული ხელოვნებაც (ქანდაკება, არქიტექტურა, მუსიკა) ზედმიწევნით ასახავს **პოსტმოდერნისტული** ხელოვნების „დეკორაციულ“ და, საბოლოო ჯამში, სიმულაკრულ არსს, რომლის კულმინაციაც ე. წ. ახალი ბათუმია მისი არქიტექტურით, ქანდაკებითა და მუსიკით (შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ქალაქი ბათუმი იქცა/აქციეს თანამედროვე ქართული კინურ-სიმულაკრული **პოსტმოდერნისტული** ხელოვნების ცენტრად). არქიტექტურაში აქ გვაქვს ისტორიულად არსებული ყველა სტილის ნაზავი, მაგ., იქნება ეს ანტიკური, თუ რენესანსის სტილი (შდრ., ანტიკური ტაძრის სტილის რესტორნის შენობები, ერთი მხრივ, და პააცას მოედანი, მეორე მხრივ). ბათუმში ამ სტილით აგებული ახალი შენობები წარმოადგენენ ტიპურ კიჩს, რომელთა ერთადერთი ფუნქციაც კინური დეკორაციისა და დიზაინის ფუნქციებია. შესაბამისად, ამ შენობების მიღმა არანაირი საზრისი არ მყოფობს, მათთან არანაირი იდეა არ არის დაკავშირებული, არც საკრალური, არც ჰუმანისტური და არც სახელმწიფოებრივი. იგივე ითქმის ბათუმის ახალ კანდაკებებზეც, მაგ., პოსეიდონის ქანდაკება თეატრის წინ, თუ კვერცხებზე შემოდეგებული სანდალი. აქაც კინურ-დეკორატიულ ქანდაკების ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე, რომელთანაც არანაირი მაღალი საკრალური ან ჰუმანისტური იდეა არ არის დაკავშირებული. ამ ტიპის ქანდაკებათა ერთადერთი ფუნქციაც დეკორატიულობაა. ამგვარად, თანამედროვე ქართული არქიტექტურისა და ქანდაკების სახით გვაქვს სიმულაკრული, უსაზრისო, ყოველგვარი იდეისაგან დაცლილი არქიტექტურისა და ქანდაკების ნიმუშები, ანუ გვაქვს ნიმუშები აღსანიშნების გარეშე (მსგავსი კინურობა და სიმულაკრულობა თბილისის თანამედროვე ქანდაკებასაც ახასიათებს, მაგ., „წმინდა გიორგის“ სვეტი თავისუფლების მოედანზე, ან ველოსიპედის ქანდაკება ყოფილ რესპუბლიკის მოედანზე). ხოლო ქუთაისის ბაგრატიის ტაძრის **პოსტმოდერნისტულმა** რეკონსტრუქციამ იგი იმთავითვე გამოიყვანა საკრალური სივრციდან, რამაც ტაძარს (ნიშანს) დაუკარგა საზრისი (აღსანიშნი) და იგი იდეის მატარებელი საკრალური ძეგლიდან გადააქცია ტიპურ **პოსტმოდერნისტულ** კინურ-სიმულაკრულ არქიტექტურულ ნიმუშად, რომლის მიღმაც უკვე არანაირი საზრისი აღარ არის მოცემული, და რომელსაც არანაირი იდეა აღარ უკავშირდება. ტაძრის (ნიშნის) მიღმა უკვე სიცარიელეა, მის მიღმა აღსანიშნი აღარ არის მოცემული. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართული არქიტექტურა და ქანდაკება გაუცხოებულია სიცოცხლისადმი, იგი მოკლებულია სწორედ იმ ცხოველმყოფელობას, რომლის საფუძველზეც ადამიანი ქანდაკების ან ნაგებობის, როგორც ნიშნის, მიღმა შეიძლება რაიმე უმაღლესი იდეის (აღსანიშნის) განჭვრეტას და მის ცხოველმყოფელ განცდას.

ხოლო მიუზიკლი „ქეთო და კოტე“ (ან „ვერის უბნის მელოდიები“) ასევე ვლინდება როგორც სიმულაკრული **პოსტმოდერნისტული** პერფორმანსი, რომელიც დაცლილია აღსანიშნისაგან — ანუ, მთელი ამ ბალაგანის მიღმა არანაირი იდეა, არანაირი საზრისი არ მყოფობს. ამიტომაც, მსგავსი **პოსტმოდერნისტული** პერფორმანსი „წმინდა“ სიმულაციამ, სიმულაციამ, იგი ნიშნისა აღსანიშნის გარეშე, რომლის ერთადერთი ფუნქციაც გართობაა, ხოლო არსი — „ივენტურობა“.

აქვე შევნიშნავ თუ რა გადამწყვეტ და ფუნდამენტურ იდეურ, ეთიკურ და სულიერ დატვირთვებს ანიჭებდნენ ჩვენი წინაპრები ქალაქის გენერალური განაშენიანების საკითხებს. ავიღოთ ქალაქ ფოთის განაშენიანება, რომელიც XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე დაიგეგმა ნიკო ნიკოლაძის მიერ ფათმი მისი მერობის დროს: კერძოდ, ნ. ნიკოლაძემ ფოთის გენერალური განაშენიანება დაგეგმა ისე, რომ ქალაქის ცენტრალურ მოედანს უნდა შეერთებოდა 12 ქუჩა და თითოეულ მათგანს ერთ-ერთი მოციქულის სახელი უნდა რქმეოდა. აი, ასე ოსტატურად შეიქმნა საკრალური სივრცე საპორტო ქალაქის წიაღში. ამგვარად, გარდა იმისა, რომ ფოთის მსგავს დაგეგმარებას პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა (კომუნიკაციისა და

გადაადგილების ეფექტურობა), ფოთის თითოეული მოქალაქის ცნობიერ და ქვეცნობიერ ალქმაში უნდა გაცხადებულიყო და ჩაბეჭდილიყო, რომ იგი ქრისტეს ქალაქის მოქალაქეა! (ქალაქი ფოთის გენერალური განაშენიანების შესახებ ინფორმაცია მომანოდა ჩემმა მეგობარმა გრიგოლ რობაქიძის უნივერსიტეტიდან, ასისტენტ-პროფესორმა გიორგი თავაძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვასხენებ).

3. შდრ.: „ზუსტად რომანისათვის შესატყვისი და ჩვეული კოლიზია კონფლიქტი გულის პოეზიასა (*“Poesie des Herzens”*) და (ყოფით) ურთიერთობათა პროზას (*“Prosa der Verhältnisse”*), შემთხვევით გარემოებებს შორის [...]. რაც შეეხება გადმოცემის ფორმას, ისევე როგორც ეპოსს, რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა (*“Darstellung”*) და განჭვრეტა, რომლის მრავალმხრივი მასალა და შინაარსი ცალკეული ინდივიდუალური ურთიერთობების ფონზე შემდგომ ნინა პლანზე გამოდის და სამყაროსეულ ტოტალობაში ცენტრალურ ადგილს ქმნის“ (Hegel 1986: 393). ასევე შდრ., ჰეგელამდე ბევრად ადრე, გერმანელი რომანტიკოსი ფრ. შლეგელიც (1772-1828) თავის ცნობილ *ათენუმის* 116-ე ფრაგმენტში (1798), ერთი მხრივ, სწორედ რომანის ყოვლისმომცველ სტრუქტურულ სპეციფიკასა და ყოვლისშემკრებ არსზე მიუთითებდა, მეორე მხრივ, ყოფიერებისადმი რომანის აპრიორულ მიმართებასა და ყოფიერებისეული დრამის ასახვა-გადმოცემაზე: „ეპოსის მსგავსად მხოლოდ მას (ე. ი. რომანტიკულ რომანს — კ.ბ.) ძალუძს იყოს მთელი გარემომცველი სამყაროს სარკე (*“Spiegel”*), მთელი ეპოქის სურათი (*“Bild”*)“ (Schlegel 2005: 90).

4. შდრ.: „პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღრმისეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, ის არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილების დასაბამი, არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთად ერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს. ეს არის თავად ხელოვნება, აქამდე არსებული გამოხატულებითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადაშლას, გადაწერასაც ახდენს იგი. [...] უპირველეს ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს — მიმართებას სიღრმისეულ რეალობასთან, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ იგი არც ასახავდეს ყოფიერ რეალობას (რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა) (ე. ი. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ქმნილება არ ამყარებს რაიმე მსოფლმხედველობრივ მიმართებას რეალობისადმი, მას არ გააჩნია საკუთარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ყოფაში/ყოფიერებაში ადამიანის სასიცოცხლო პრობლემატიკისადმი — კ. ბ.). ან მასში შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ჭეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით, ეს ხელოვნება არის კიდევ სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური სახე) ზემატერი-ალური იდეის, პირველსახის გარეშე“ (ნიფურია 2008: 267-268).

#### დამონებანი:

Bregadze, Levan. *“Kart’uli P’ost’modernizmi”*. Motkhroebi Lit’erat’uraze. Tbilisi: Bak’ur Sulak’auris gamomtsemloba, 2008 (ბრეგაძე, ლევან. „ქართული პოსტმოდერნიზმი“ — მოთხრობები ლიტერატურაზე, თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008).

Bregadze, Levan. *“P’ostsabh’ouri K’ult’uris Sivrtse da Lit’erat’uruli P’rot’sest’i”*. K’ritik’a. 5 (2005): 28-47 (ბრეგაძე, ლევან. „პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“. კრიტიკა. 1 (2005): 28-47).

Burduli, Ia. *P’ost’modernizms Zogadk’ult’uruli P’aradigma P’atrik’ Ziusk’indis Narat’ivshi*. Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani” (ბურდული, ია. პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში. თბ.: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2010).

Dörr, Volker C. Weimarer Klassik. Paderborn: Fink, 2007.

Elizbarashvili, Elizbar. *“Jan Bodriaris K’ult’uruli Bulioni da Kart’uli „Bulionis“ Dro”*. Semiot’ik’a. 10 (2011): 7-16 (ელიზბარაშვილი, ელიზბარ. „ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის“ დრო“. სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი. № 10 (2011): 7-16).

- Foucault, Michel. „Nietzsche, la généalogie, l'histoire“. *Dits et écrits II*, Paris: Gallimard, 1994. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*, Bd. 15, Frankfurt am Main, 1986.
- Imnaishvili, Anuk 'i. „XX Sauk'unis 90-iani Tslebis P'ost'sabch'ota Taobis Kartuli P'rozis P'ost'modernist'uli T'endentsiebi“. *Semiotika*. 7 (2010): 73-94 (იმნაიშვილი, ანუკი. „XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები“. *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი*. № 7 (2010): 73-94).
- Karumidze, Zurab. „P'ost'sabch'ota Sakartvelo da P'ost'modernizmi“. (ქარუმძიე, ზურაბ. „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“). <http://arili2.blogspot.com/2010/07/1.html>
- Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2007.
- Metzler Lexikon Philosophie*. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2008.
- Metzler Philosophen Lexikon*. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, 2000. Bd. IV.
- Nünning, Ansgar (Ed.). *Grundbegriffe der Literaturtheori*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Schärf, Christian. *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Schlegel, Friedrich. *„Athenäums“-Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- Ts'ipuria, Bela. „P'ost'modernizmi“. *Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi*. Tbilisi: „lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba“, 2008 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. — *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბ.: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008).
- Welsch, Wolfgang. *Einleitung* (S. 1-43). *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexzte zur Postmoderne-Diskussion*. Hg. von W. Welsch, Weinheim, 1988.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. 3. Aufl., Weinheim: VCH-Verlag, 1991.
- Zima, Peter. *Moderne/Postmoderne*. 2. Aufl., Tübingen: Franke Verlag, 2001.

**Konstantine Bregadze**  
(Georgia)

### Poetics of the Postmodern Novel (Summa postmodernica)

#### Summary

**Key words:** postmodernism, novel, poetics, antilogocentrism, deconstruction.

The following poetic principles can be distinguished in post-modern novel:

- a) **A priori Antilogocentrism**, showing inexpediency and irrelevance of establishing axiological paradigms and of pursuing one's striving for the truth;
- b) **Pathos of Deconstruction**, negating ideological and aesthetic positions oriented towards logos, i.e. towards the metaphysical proto-concept and urging for their deconstruction;
- c) **Onto-textuality**, “establishing” a complete ideological and mimetic isolation/distance from existence/ the outer world and “defining” oneself as an original and discrete hyper-reality;
- d) **A priori aspiration for an artistic game** – artistic “pleasure” of eternal text-building, called by Barthes “the pleasure of the text” (“Le plaisir du texte”). As a result,

post-modern novel appears as a text gadget, a playing tool, an end in itself, endlessly and aimlessly assembled and disassembled by the author, who, together with the reader, indulges in intellectual pleasure. In fact, this very gadgetedness is the sense of post-modernist text (for example, U. Eco's "The Name of the Rose" is based on the principle of semiotic gadgetedness).

e) The above-mentioned leads to **a priori simulacrity** of a post-modernist novel that focuses only on signifiers aiming at the establishment of the shallowness of a text and fully rejecting its essence, the signified.

f) **Inter-Textuality**, expressed through a quotation, paraphrase, imitation or allusion to a classical text and aimed to reject mono-semantics and establish correlative poly-semantic meanings, or to parody and defy classical texts;

g) **Metafictionality**, which emphasizes the absolute fictional quality of post-modernist texts, and highlights its textual construct; on the other hand, metafictionality foregrounds the falsity and simulacrity of stories and ideas, which is explicitly pointed out either by the author/ narrator or by the protagonist. This focus on simulacrity is aimed to cause the reader's/recipient's estrangement to the text, thus preventing him/her to develop the illusion of authenticity of the stories and start looking for an implicit supreme design beyond the text. On the contrary, metafictionality is aimed to keep the reader involved in text building together with the author throughout the text;

h) **The principle of double (triple and etc.) coding** (German *Verschachtelung*) – complete blurring of post-modernist text or for the establishment of pluralism of different essences and indistinguishability.

i) **Risomaticism**, aimed at the establishment of correlative semantic pluralism (semantic polyphony of the text);

j) **Follow-ups/spinoffs/new versions of classical texts** that parody the latter, destroying its logo-centric positions and paradigms of values;

k) **Absolutized narration** (narration for the sake of narration), applied to capture the reader's attention and get him/her involved in the infinite artistic game initiated by the author.

l) **Genre, stylistic and rhetoric pluralism** - applied in order to parody genres and stylistic and rhetorical characteristics of classical texts;

m) Pluralism of narrating perspectives and their correlation;

n) Deconstruction of the unity of the signified and signifier at each level of the text (lexical, syntagmatic and pragmatic);

o) A seeming inclination towards entertaining/trivial literature and the co-existence of entertaining-mass and intellectual-elite discourses within a single text;

p) **"Death" of the author** – traditional "liquidation" of the author oriented to logos, i.e. metaphysical principles, or to ideological systems.

**მაკა ელბაძიძე**  
(საქართველო)

**შუასაუკუნეებისა და რენესანსის ესთეტიკურ კატეგორიათა  
ურთიერთმიმართებისათვის**

**(სილამაზე/მშვენიერება)**

„და ბეატრიჩე უფრო მეტად გამშვენიერდა,  
ისეთნაირად, ისე სწრაფად, ძეხორციელი  
დროის მიხედვით ამ ცვლილებას ვერ აღნუსხავდა.  
მზეებ ბრწყინავდა თავისთავათ ღვთივმშვენიერი,  
მაგრამ რაც მზეში მაშინ მოხდა, სადაც ვიყავი  
არაფრისაგან, მარტოოდენ ბრწყინვალეებისგან  
ამას ვერც ნიჭი, ვერც გონება, ვერც რიტორობა  
ველარ გამოთქვამს, რომ თქვენთვისაც ჰყოს საცნაური,  
თქვენ შეგიძლიათ დამერწმუნოთ, გინა ინატროთ,  
მაგრამ თუ თქვენი ფანტაზია მას ვერ შესწვდება,  
ნუ გაოცდებით, ეს ამბავი ნუ შეგაშფოთებთ,  
რადგან მზისთვის ჯერ კაცს თვალი არ გაუმართავს“.  
დანტე. „სამოთხე“. ქება X, 37-48.\*

ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული სილამაზის ცნება მიჩნეულია ყოფიერების ესთეტიკური აღქმის ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორად. ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში სილამაზეს განიხილავდნენ როგორც ობიექტურ და ონტოლოგიურ მოვლენას, დაკავშირებულს უნივერსუმის სრულყოფილებასთან\*\*. ესთეტიკური აღქმის თვალსაზრისით *სილამაზის ცნება* თითქმის გათანაბრებული იყო *მშვენიერების* გაგებასთან, თუმცა ბოლომდე არ იყო გაიგივებული მასთან (მშვენიერება მიჩნეული იყო სილამაზის უმაღლეს საფეხურად).

ესთეტიკაში არსებობს მშვენიერების გაგების რამდენიმე მოდელი: 1. იდეალისტური, რომლის მიხედვითაც მშვენიერება არის ღვთაებრივი სანყისის განსახიერება ან კონკრეტულ საგნებსა და მოვლენებში განფენილი აბსოლუტური იდეა; 2. სუბიექტივისტური, რომელიც მშვენიერების წყაროდ ადამიანსა და მის ცნობიერებას მოიაზრებს; 3. მატერიალისტური — მშვენიერება სინამდვილის ობიექტური თავისებურებების ბუნებრივი გამოვლინებაა, რომელიც მაქსიმალურად ახლოა ბუნებასთან და 4. რელატივისტური, რომლის მიხედვითაც მშვენიერება

\* ტექსტს ყველა შემთხვევაში ვიმოწმებთ: დანტე ალიგიერი. ღვთაებრივი კომედია. თარგმან კონსტანტინე გამსახურდიამ. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

\*\* სოკრატესთვის მშვენიერება იყო არა მხოლოდ ონტოლოგიური, არამედ მენტალური კატეგორია. არისტოტელე მშვენიერებას განიხილავდა, როგორც სრულყოფილების განსახიერებას და მიაკუთვნებდა ზნეობრივ კატეგორიათა რიცხვს. პლატონისთვის არსებობს მშვენიერების ორი სახეობა: 1. სრულქმნილი და გარდაუვალი მშვენიერება, რომელსაც მარადიული იდეების საუფლოში ვპოვებთ და 2. გრძნობად სამყაროში განფენილი მშვენიერება, რომელიც არასრულქმნილი, რელატიური და წარმავალია. პლოტინის მიხედვით, მშვენიერება მატერიალურ საგნებში კარგავს თავის ცხოველმყოფლობას, ამიტომ ადამიანის მიზანი უნდა იყოს პირველსანყისთან სულიერი მიახლოება. შესაბამისად, ის განიხილავს მშვენიერებას, როგორც გზას ღვთაებრივთან მისახლებლად (Гильберт, Кун: 1960).

არის ყოფიერების ობიექტური მხარის თანაფარდობა ადამიანთან, როგორც სილამაზის საზომთან. მშვენიერებას აქვს ობიექტური საფუძველი, რომელიც აისახება სილამაზის უნივერსალურ კანონებში (ჰარმონია, სიმეტრია, ზომიერება) და კონკრეტული ისტორიული ხასიათი. მშვენიერების გაგება დამოკიდებულია ადამიანის სოციალურ მდგომარეობაზე, მისი ცხოვრების წესსა და სტილზე, ეროვნული კულტურის თავისებურებებზე, ასევე განპირობებულია ინდივიდუალური კულტურის დონით და პიროვნების ესთეტიკური გემოვნების თავისებურებებით.

შესაბამისად, ყველა ეპოქა შეიმუშავებს კონკრეტულად მისთვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ მოდელებს, რაც, პოლიტიკურ, სოციალურ-ეკონომიკურ თუ მორალურ-ეთიკურ ფაქტორთან ერთად, უდავოდ, განმაპირობებელია ისტორიულ ეპოქათა და კულტურათა სპეციფიკური ხასიათსა.

კაცობრიობის სულიერი კულტურა წარმოადგენს ერთიან ჯაჭვს კულტურული ტიპებისა (მაგ. ანტიკურობა-შუასაუკუნეები-რენესანსი), რომლებიც დაკავშირებულნი არიან ერთმანეთთან არა მხოლოდ ფორმაციების მონაცვლეობით, არამედ კულტურის განვითარების კანონზომიერებითაც, შესაბამისად, როდესაც განსხვავებულ ეპოქათა ე.წ. შემაერთებელ კულტურულ ტიპზე ვსაუბრობთ (მაგ. როგორადაც გვევლინება შუასაუკუნეები ანტიკურობისა და რენესანსისათვის) შესაძლოა ესთეტიკური მოდელების სპეციფიკურობა მკვეთრად არც კი იყოს გამოვლენილი. პრობლემატურია სხვადასხვა კულტურულ ეპოქათა შორის მკაფიო მიჯნების გავლება, მით უფრო, რომ შეუძლებელია ამ პრობლემის ერთხელ დადგენილი ფორმულებით გადაჭრა. მაგალითად, როდესაც ვსაუბრობთ შუასა-უკუნეების ესთეტიკაზე, უდავოდ უნდა გავითვალისწინოთ ორი ქრონოლოგიური პერიოდი — ადრეული (V-X სს) და გვიანდელი შუასაუკუნეები (XI-XIV სს), ასევე მისი ორი ძირითადი მიმართულება — ფილოსოფიურ-საღვთისმეტყველო და ხელოვნებათმცოდნეობითი.\* ანალოგიურად, ოთხ ეტაპად ჰყოფენ აღორძინების ეპოქასაც: პროტორენესანსი (XIII საუკუნის II ნახ- XVI ს), ადრეული რენესანსი (XV ს), განვითარებული რენესანსი (XV ს-ის დასასრული — XVI საუკუნის პირველი ოცნლეული) და გვიანი რენესანსი (XVI საუკუნის შუახანები — XVI ს-ის 90-იანი წწ). შესაბამისად, ანტიკური ხელოვნების მსგავსად, მშვენიერება/სილამაზის ესთეტიკური მოდელები ამ ორი კულტურული პარადიგმის (შუასაუკუნეები-რენესანსი) ფარგლებშიც არ იქნება ერთგვაროვანი. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ე.წ. გარდამავალი ეტაპის სპეციფიკის გათვალისწინება, ვინაიდან ხელოვნების არცერთ დარგში, ისევე როგორც ლიტერატურაში, არ ხდება უკვე მყარად დამკვიდრებული მოდელების ხელაღებით უარყოფა და მათი მყისიერად ახლით შეცვლა.

უდავოა, ანტიკურობამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მომდევნო ისტორიული პერიოდის ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, თუმცა არ იქნებოდა მართებული ამ გავლენის მეტისმეტად გაზვიადება. ანტიკური ეპოქისთვის ნიშანდობლივი ტენდენციები შუასაუკუნეებში უარყვეს ან მიივიწყეს და მათი ხელახალი აღმოჩენა მხოლოდ აღორძინების ეპოქაში მოხდა. ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი, ვინაიდან ანტიკურობის დაისთან ერთად საფუძვლიანად შეიცვალა ის საზოგადოება, რომელიც ქმნიდა, გულდასმით იწერდა და ავრცელებდა ლიტერატურულ ძეგლებს, სათუთად ინახავდა მათ მონასტერთა სკრიპტორიუმებსა და ბიბლიოთეკებში. ამ საზოგადოე-

\* შუასაუკუნეების ესთეტიკის პირველი პერიოდისთვის დამახასიათებელია ანტიკური მეგკვიდრეობისადმი ძალზე სათუთი და ფრთხილი მიდგომა; მეორე პერიოდში კი იქმნება საგანგებო ტრაქტატები, რომლებიც მონაშობს ესთეტიკის საკითხებისადმი თეორიული ინტერესის ზრდას.

ბის ფორმირება ხორციელდებოდა არა მარტო სრულიად განსხვავებული მენტალიტეტისა და სოციალური ურთიერთობების ფონზე, არამედ პრინციპულად ახალ ეთნოკულტურულ ნიადაგზეც. აქედან გამომდინარე, განსხვავებული იყო ამ საზოგადოების ეთიკური თუ ესთეტიკური ფასეულობანიც.

ბიზანტიურმა ესთეტიკამ, შეითვისა და გადაამუშავა რა ძველ ეპოქათა ბევრი ესთეტიკური შეხედულება, თავისებურად ჩამოაყალიბა და გადაწყვიტა ესთეტიკის ისტორიისათვის არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა (კანონი, სიმბოლო, მშვენიერების მოდიფიკაციები, ხელოვნების ნიმუშთა ანალიზი და ინტერპრეტაცია, აქცენტის გადატანა ესთეტიკური კატეგორიების ფსიქოლოგიურ მხარეზე და ა.შ). იდეალური პიროვნება, ბიზანტიური ესთეტიკის მიხედვით, არის წმინდანი, რომლის ამქვეყნიური ცხოვრების მიზანია ქრისტეს მიმსგავსებით, ქრისტეს გზის გამეორებით, საკუთარი ცოდვის მაქსიმალური შეგნებითა და მონანიებით სასუფევლის მარადიულ ნეტარებას ეზიაროს. შესაბამისად, ბიზანტიური და, ზოგადად, ადრეული შუასაუკუნეების ლიტერატურა (ხელოვნება) არ ხატავს პიროვნების პორტრეტს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის საერთოდ უარს ამბობს ადამიანში ხასიათის ინდივიდუალური შტრიხების (მათ შორის, პორტრეტულის) გამოკვეთაზე, არამედ ქმნის ადამიანის იდეალს, წარმოაჩენს მისი სულიერი ამაღლების გზას (შდრ. „ლუანლი კეთილი მოგიღუანებიეს, სრბაჲ აღგისრულებიეს“ (ძეგლები 1963: 314), აქცენტს აკეთებს ადამიანის შინაგან სილამაზეზე, ღმერთთან სულიერი მიახლოების, ღმერთის შეცნობის უნარზე, რაც მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია\* (შდრ. „იქმნენით წმიდა ჳორცითა, რაჲთა სულითა წმიდა იქმნენთ და მხიარულნი შეხედეთ ქორწილსა უფლისასა; მიეყრდენით მკერდსა უფლისასა, რაჲთა სინწინდით ეზიარებოდით მას, და ნუ ჰგონებთ, თუმცა უჭირველად ცხოვრებაჲ საუკუნოჲ ჰპოეთ“ (ძეგლები 1965: 226).

ადრეული შუასაუკუნეების ესთეტიკაზე დიდი გავლენა მოახდინა ნეტარმა ავგუსტინემ. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მის ნაწერებში ჩაეყარა საფუძველი შუასაუკუნეების ესთეტიკას. სილამაზეს ნეტარი ავგუსტინე აიგივებს ფორმასთან, ფორმის უქონლობას კი — სიმახინჯესთან. თანაც სიმახინჯე, მისი გაგებით, არის მხოლოდ მიახლოებითი არასრულყოფილება, მშვენიერების ყველაზე დაბალი საფეხური. შესაბამისად, მხოლოდ წმიდა სულს შეუძლია სამყაროს მშვენიერების წვდომა, ვინაიდან ეს უკანასკნელი არის ღვთაებრივი სილამაზის გამონაშუქი. ღმერთთა პირველსახე მატერიალური და სულიერი სილამაზისა, ღმერთის მიერაა დადგენილი სამყაროს წესრიგი, რომელიც ვლინდება ზომიერებაში, მთლიანობასა და ჰარმონიულობაში.

აბსოლუტური სილამაზე ბიზანტიელების სულიერ მისწრაფებათა მიზანია. ამ მიზნისაკენ სავალ ერთ-ერთ გზას ისინი ხედავდნენ მატერიალურ სამყაროში არსებული მშვენიერების აღქმასა და მისით ტკბობაში, თუმცა მიწიერი სილამაზისადმი ბიზანტიელების დამოკიდებულება არ იყო ერთგვაროვანი: ერთი მხრივ, ეს მოაზროვნეები უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ გრძნობითი სილა-

\* შდრ. წმიდა გრიგოლ ნოსელი: „კაცობრივი ბუნებაც, ყოველთა მეფეებსა მსგავსების გამო, განმზადდა რა სხვათა ზედა მთავრობისათვის, ვითარცა ერთგვარი სულიერი ხატი, ღირსებითაც და სახელითაც პირველსახესთან ნაზიარები, ასე აიგო: იგი არც ძონეულითაა შემოსილი და ღიორსებას არც კვერთხითა და დიადემით წარმოაჩენს, რადგან ესენი არც პირველსახეს აქვს; არამედ ძონეულის წილ შესამოსელთაგან ყველაზე მეფურით — სათნოებითაა შემოსილი; ნაცვლად კვერთხისა, უკვდავების ნეტარებას ეყრდნობა, ხოლო დიადემის წილ სამართლის გვირგვინი ამკობს: ასე რომ პირველსახის სილამაზესთან ზუსტი მსგავსებით თავის მეფურ ღირსებას ყველგვრით ცხადყოფს“ (გრიგოლ ნოსელი 2010: [www.library.church.ge](http://www.library.church.ge)).

მაზის, როგორც ცოდვილი აზრებისა და ხორციელი ვნებების აღმძვრელის მიმართ, მეორე მხრივ, მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მშვენიერებას ხელოვნებაში, ვინაიდან მიიჩნევდნენ მას ემპირიულ ყოფაში აბსოლუტური სილამაზის გამოვლინებად. აქედან გამომდინარე, ცნება *მშვენიერი* ფასეული იყო მხოლოდ მაშინ, როდესაც მას ჰქონდა უშუალო კონტაქტი აღქმის კონკრეტულ სუბიექტთან. წინა პლანზე წამოწეული იყო მისი ფსიქოლოგიური, ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის მარგანიზებული ფუნქცია (შდრ. „ვიხილე ტარიგი იგი ქრისტესი შუენიერად, ვითარცა სძალი შემკული საკრველთა მათგან“ (ძეგლები 1965: 22). შესაბამისად, *მშვენიერი* იყო მხოლოდ *აბსოლუტური სილამაზის* წვდომის მიზნით ჩამოყალიბებული ფსიქიკური ილუზია.

ამასთან დაკავშირებით საკმარისია განვიხილოთ შუასაუკუნეების მისტიკოსთა და ასკეტთა დამოკიდებულება სილამაზისადმი. „შინაგანი მშვენიერება ბევრად უფრო მიმზიდველია, ვიდრე გარეგნული სილამაზე, თუნდაც ეს სამეფო სამკაულები იყოს“, — ამ ფრაზაში ჩადებულია ცისტერციელთა ესთეტიკა (სოკრატეს მოძღვრების მსგავსი), რომელიც სულიერი სილამაზის ჭვრეტაზეა დაფუძნებული. საშინელი წამების შემდეგაც კი მარტივლთა სხეულები შინაგანი მშვენიერების ნათელს ასხივებს. საერთოდ, გარეგნული და შინაგანი სილამაზის დაპირისპირება (რაც პირველთან შედარებით მეორეს უპირატესობის ჩვენებას ისახავდა მიზნად) ძალზე პოპულარული იყო შუასაუკუნეებში, თუმცა, ამის მიუხედავად, მინიერი სილამაზის წარმავლობა ყოველთვის სინანულის გრძნობით იყო განცდილი (რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ბოეციუსთან: „გარეგნული სილამაზე წარმავალი და გაზაფხულის ყვავილობაზე უფრო ხანმოკლეა“, — ნერდა იგი სიცოცხლის მიწურულს „ფილოსოფიით ნუგეშისცემაში“ (Боаџий 1990: [www.ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil03](http://www.ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil03))).

ფიზიკური სილამაზის წარმავლობის წინაშე მდგომი ადამიანი სასოებით შეჰყურებს მხოლოდ შინაგან სილამაზეს, რომელსაც სიკვდილი არ უწერია. ამ შემთხვევაში საუბარია *ნესიერ სხეულში* დავანებული *წრფელი სულის* სილამაზის შესახებ, რომელიც გამოვლინდება იდეალური ქრისტიანის გარეგნობაში (შდრ. გრიგოლ ხანძთელის გიორგი მერჩულისეული დახასიათება: „სრულიად გუამითა მრთელ და სულითა უბინო“ (ძეგლები 1965: 250). წმიდა ბერნარდ კლერვოელი გვარწმუნებს: „როდესაც ამ სილამაზის ნათელი აღავსებს გულს, ის უცილობლად გამოაღწევს გარეთ მსგავსად სანთლის ალისა, ვინაიდან სინათლე წყვდიადში ვერ დაიმალება. სწორედ ამგვარად აღივსება გონიერების შუქით სხეული და გადასცემს ამ ნათელს თავის ყველა ასოს, გრძნობათა ორგანოებს, რაც გამოვლინდება მოძრაობაში, მეტყველებაში, გარეგნობასა და მიხვრა-მოხვრაში და ღირსებითა და ზნეობრიობით აღსავსე ღიმილში“ (Эко 2004: 26).\*\*

უდავოა, რომ ასკეტებსაც იზიდავთ მინიერი სიამენი და ცდუნებანი, უფრო მეტიც. ისინი ამ მიზიდულობის ძალას გრძნობენ გაცილებით უფრო ძლიერად, ვიდრე სხვა დანარჩენნი: სწორედ მინიერების განცდასა და ზეციურისაკენ მისწრაფებას შორის კონტრასტს ეფუძნება ე.წ. დისციპლინის დრამა. როდესაც დისციპლინა იმარჯვებს, ინდივიდუუმს, რომელიც თრგუნავს და აკონტროლებს თავის გრძნო-

\* შდრ. „ესე ყოველი ცხორებაა, ვითარცა ყუავილი ველთაა, წარმავალ არს და დაუდგრომელ, და ვინ სთესა — მოიმკო და ვინ განაბნია გლახკათათჳს, შეიკრიბა[...]“ (ძეგლები 1963: 27).

\*\* შდრ. „არცა აღანთიან სანთელი და დადგიან ქუეშე ჳკჳკმირსა, არამედ სასანთელესა ზედა, და ჳნათობნ იგი ყოველთა, რომელნი არიედ სახლსა შინა. ეგრე ბრწყინევდინ ნათელი თქუენნი წინაშე კაცთა“ (მათე 5, 15-16).



ბებს, ეძლევა შესაძლებლობა, უშფოთველი მზერით განჭვრიტოს ამქვეყნიური მოვლენები და შემწყნარებლურად შეაფასოს ისინი. ჰუგო სენ-ვიქტორელის აზრით, დაკვირვება, ჭვრეტა არის „თავისუფალი სულის მახვილი მზერა, მიმართული მოსახილველი საგნებისადმი“, რომელიც რეალიზდება იმ საგნებთან სასიამოვნო და ამაღლებელი შეხებით, რომელთა ცქერითაც ვტკბებით. სინამდვილეში ესთეტიკური სიამოვნება აღიძვრება იმის გამო, რომ სული სწვდება მატერიის სტრუქტურის ჰარმონიულობას: „დასტკბი სამყაროთი და ყოველივეთი, რაც მასშია და იხილავ უამრავ მშვენიერსა და მაცდუნებელს... ოქროში — ბრწყინვალეობას, ხორციელ სილამაზეში — მშვენიერებას, მოხატულობასა და ფერად ტანსაცმელში — ფერებს“ (Эко 2004: 19-28).

როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, ასკეტური დისპუტების ცენტრში აღმოჩნდა მსჯელობა ადამიანისა და ბუნების სილამაზის შესახებ. უფრო მეტიც. შუასაუკუნეების მოაზროვნეთა მიერ ინტუიტიური ჭვრეტის უნარის აღიარებამ გონებისთვისებად შედეგად მოიტანა ამქვეყნიური სილამაზის ერთგვარი რეაბილიტირება. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ შუასაუკუნეების ხანგრძლივი ქრონოლოგიური პერიოდი დასავლეთში უკავშირდება ფეოდალურ ურთიერთობებს, აქედან გამომდინარე, ამ ეპოქის მსოფლმხედველობაზე აისახება საზოგადოების იერარქიული სტრუქტურა ე.წ. ზეციური იერარქიის შესახებ ნამოდგენების სახით, რომელიც დასრულებას ღმერთში ჰპოვებს. თავის მხრივ, ბუნება გვევლინება ზეგრძნობითი სანყისის (ღმერთის) გამოვლინებად. იმავდროულად, იერარქიულობაზე წარმოდგენებს აქვს სიმბოლური ხასიათი. ყოველი ცალკეული ხილული თუ გრძნობიერი მოვლენა აღიქმება როგორც „უცნაური და უთქმელი“ ღმერთის სიმბოლო. მთელი სამყარო მოიაზრება როგორც სიმბოლოთა სისტემა და იერარქია.

თუ ამ თვალსაზრისით გადავხედავთ ე.წ. გვიანდელი შუასაუკუნეების ლიტერატურას, ცხადი გახდება, რომ მას ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ გაუწყვიტავს კავშირი ადრეული შუასაუკუნეების ესთეტიკურ აზროვნებასთან, მაგრამ, ამავედროულად, ახლებურად ესმის ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმის საკითხი. ბუნებრივია, ისევე როგორც საზოგადოდ, საანალიზო ეპოქის ლიტერატურაზეც აირეკლება თანადროული კულტურული კონტექსტი, ფილოსოფიური, რელიგიური შეხედულებები თუ არქეტიპთა გავლენა, თუმცა, იმავდროულად, ის ხასიათდება მკვეთრად გამოხატული შინაგანი და გარეგნული ინდივიდუალურობით. ამგვარი ინდივიდუალურობის გამოვლინებად გვიანდელ შუასაუკუნეებში უნდა მივიჩნიოთ მთელი პროვანსული ლირიკა — ტრუბადურთა, ტრუვერთა, მენესტრელთა, ჟონგლიორთა, მინეზინგერთა პოეზია, რომლის მთავარი მახასიათებელია მაქსიმალურად ინდივიდუალიზებული გრძნობითი სამყარო, გაჯერებული კურტუაზული ესთეტიკით. ლიტერატურის ამგვარივე ტიპს შეიძლება მივაკუთვნოთ კრეტიენ დე ტრუას რომანები, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის *პარციფალი*, ანონიმი ინგლისელი ავტორის *თხზულება სერ გოვენი და მწვანე რაინდი*, ნანილობრივ — რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანი*. ყველა ამ ნაწარმოებს აერთიანებს გვიანდელ შუასაუკუნეებში შემუშავებული კონცეფცია სილამაზეზე, როგორც არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ ნმიდა ინტელექტუალურ კატეგორიაზე\*, სილამაზეზე, რომელიც მორალური ჰარმონიის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია. ეს სილამაზე აღიქმება როგორც

\* მაგ. თომა აკვინელმა მშვენიერება განსაზღვრა როგორც ადამიანისთვის სიამოვნების მიმნიჭებელი რამ. მისი მოძღვრების თანახმად, სილამაზისთვის აუცილებელია სამი პირობა: 1. მთლიანობა და სრულყოფილება; 2. საჭირო პროპორცია და თანახმიანობა. 3. გარკვეულობა, რომლის დროსაც ნათელი ფერის საგნები იწოდება მშვენიერად. ამავედროულად, გარკვეულობა სილამაზისთვის ება. თუმცა ის გულისხმობს არა იმდენად ფიზიკურ ნათებას, რამდენადაც აღქმის გარკვეულობას და ამით უკავშირდება **გონების, აზროვნების სინათლეს**.

მეტაფიზიკური ნათება, რომლის არსსაც თანამედროვე ადამიანი მხოლოდ იმ ეპოქის მენტალობასა და ემოციებში შეღწევის შედეგად თუ ჩასწვდება.

ჯერ კიდევ ადრეული შუასაუკუნეების ხელოვნება ხედავდა ძალზე მჭიდრო კავშირს ღმერთსა და სინათლეს შორის და გადმოჰქონდა ეს შეხედულება სილამაზესთან მიმართებაშიც. სინათლე მოიაზრებოდა სხეულის სუბსტანციურ ფორმად, ყოველგვარი სილამაზის პირველწყაროდ. უნდა ითქვას, რომ შუასაუკუნეების ადამიანის მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი სწრაფვა ნათლისკენ, შესაბამისად კი, კამკაშა, ნათელი ფერებისაკენ, ზოგჯერ ეპოქის „ბარბაროსული“ გემოვნების გამოძახილადაც კი მიაჩნდათ (ოქროსა და ვერცხლის ბრწყინვალეობა, მრავალფერი ქანდაკებები, კედლის მხატვრობა, ვიტრაჟების მაგიურობა), თუმცა დანამდვილებით ვერაფერ იტყვის, რა უფრო ხიბლავდა შუასაუკუნეების ადამიანს — ხილულის მომაჯადოებლობა, რომელიც გრძნობებით აღიქმება, თუ გარეგნულის მიღმა დანახული აბსტრაქტული ცნებანი — ნათელი ენერგია და ძალა (Je Godt 2005: 407). ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ფერადოვან-ბრწყინვალე ფანტასმაგორიის მიღმა იმალებოდა შიში წყვიადის მიმართ, წყურვილი სინათლისა, რომელსაც ადამიანი ხსნად აღიქვამდა. შესაბამისად, სინათლის მეტაფიზიკის შუასაუკუნეობრივი გაგება უნდა აღვიქვათ, როგორც უსაფრთხო ადგილის ძიება, რომელსაც ადამიანს ანიჭებდა განათება და სინათლე საერთოდ. აქედან გამომდინარე, სილამაზეც აღიქმებოდა როგორც ნათელი, რომელიც ამშვიდებდა, ამხნევებდა ადამიანს და მისი კეთილშობილების მახასიათებლად მიიჩნეოდა. ცხადია, ეს შეხედულება, უპირველეს ყოვლისა, მიემართებოდათ წმინდანებს (როგორც ანდრე ვოშე წერდა, „წმინდანი არის არსება სინათლიდან“), უფლის მაღლით მოსილ, თვალშეუდგამი, არამატერიალური ნათლით გასხივონებულ ადამიანებს, ნათლით, რომლის დანახვაც იშვიათად ჩვეულებრივ მოკვდავთაც ძალუძდათ ხან ზეციური შარავანდედის, ხან ნათლის სვეტის სახით.\* იმავე პრინციპის ხორცშესხმად უნდა ვიგულისხმოთ შუასაუკუნეების რაინდულ რომანთა იდეალური პერსონაჟების შედარება მზესთან.\*\* მოულოდნელი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ საერო მწერლობამ აგიოგრაფიული თხრობიდან კომპოზიციურ შაბლონთან ერთად\*\*\* ზოგადი ესთეტიკური პრინციპებიც იმემკვიდრა, თუმცა,

\* ქართული სახსიმეტყველებისათვისაც ნიშანდობლივია მშვენიერების დაკავშირება ზეციურ ნათელთან: „ხოლო ნეტარი მამაჲ თვისით აგარაკით მარტომ შთამოვიდოდა ხანცთას და მგზავრ სლვასა ზეპირით წმიდისა მამისა ეფრემის თქუმულთა საკითხავთა იტყოდა გოდებით ტირილსა შინა[...] მაშინ სანყალობელმან მან კაცმან იხილა სასწაული დიდი წმიდისა მას ზედა ზეგარდმო, რამეთუ სუეტი ნათლისაჲ ფრიად ბრწყინვალე ცად აღწევნული ფარვიდა მას და იყო თავსა მისსა ჯუარი თვალთ-შეუდგამი გარემო მისსა ცის-სარტყელის სახედ, შუენიერად რაჲ გამოჩნდის ჟამსა წვიმისასა“ (ძეგლები 1965: 305) შდრ. წმინდა კლარას მაგალითი: „ლოცვის შემდეგ ბედნიერებით გაცისკროვნებული მისი ანგელოზებრივი სახე კიდევ უფრო ნათელი და მშვენიერი ხდებოდა. უფლის მაღლით მისგან ღვთაებრივი სინათლე იფრქეოდა და ირგვლივ ყველაფერს ეფინებოდა“ (Je Godt 2005: 408).

\*\* ვიკტორ ნოზაძე ვეფხისტყაოსანთან დაკავშირებით შენიშნავს, რომ მზის მეტაფორა მამაკაც პერსონაჟებთან მიმართებაში 86-ჯერ არის გამოყენებული, ქალ-პერსონაჟებთან მიმართებაში კი — 158-ჯერ (ნოზაძე 2006: 311).

\*\*\* კორნელი კეკელიძემ ოთხ პუნქტად ჩამოაყალიბა აგიოგრაფიული თხრობის კომპოზიციური შაბლონისა და საერო ლიტერატურის კომპოზიციის ურთიერთმიმართება: 1. როგორც სასულიერო, ისე საერო გმირი სიყრმიტანვე გამოჩნულია; 2. საერო ლიტერატურის გმირთა მიერ ჩადენილი საგმირო საქმენი ისეთივე ფანტასტიკაა, როგორც წმინდანთა სასწაულები; 3. წმინდანის სამსახური ღვთისადმი, უფლის სიყვარულისთვის ათასგვარი საცდურის დათმენა და ღვაწლი მსგავსია რაინდული სამსახურისა და სატრფოსათვის თავდადებისა; 4. წმინდანიც და საერო გმირიც კეთილს ბოროტზე ამარჯვებინებენ (კეკელიძე 1981: 6-7).

ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად, მათ განსხვავებული ინტერპრეტაცია მისცა. მაგალითად, საერო გმირის მხატვრულ სახეში მორალურთან ერთად ფიზიკური სრულყოფილების აქცენტირებაც ხდება, მაგრამ თუ აგიოგრაფიულ თხრობაში სხეულებრივი სილამაზე აღიქმებოდა როგორც სულიერი მშვენიერების გამონაშუქი,\* საერო მწერლობაში წინა პლანზე წამოწეულია გმირის პორტრეტული შტრიხები. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პერსონაჟის მხატვრული სახე იქმნება არა აგიოგრაფიაში დამკვიდრებული ზოგადი მოდელის მიხედვით (წმინდანი/ცოდვილი; დადებითი პერსონაჟი/უარყოფითი), არამედ პერსონაჟის ინდივიდუალური თვისებების მაქსიმალური გამოკვეთით, თანაც ისე, რომ პიროვნების გარეგნულ იერსახეში, როგორც სარკეში, ირეკლებოდა მისი შინაგანი (სულიერი) ხატი. შესაბამისად, უზადო სილამაზე ამ პერსონაჟებისა, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში მზის მეტაფორითაა გადმოცემული, მათ გამორჩეულობაზე, კეთილშობილებაზე, მაღალ ზნეობაზე მეტყველებს (მაგალითად, *ვეფხისტყაოსნის* იდეალური პერსონაჟების სრულყოფილება, რომელიც რეალიზმისა და ჰიპერბოლიზმის სინთეზით არის მიღწეული, გარშემომყოფებზე მომაჯადოებელ, გამაოგნებელ ზეგავლენას ახდენს. პოეტური ჰიპერბოლა, რომელიც, ძირითადად, ასტრალურ სიმბოლიკასა და ნათლის წარმოდგენას ემყარება, გმირის სილამაზის ზებუნებრიობას, გამორჩეულობას უსვამს ხაზს. როგორც გიორგი ნადირაძე შენიშნავს, „ადამიანთა შედარება მზესთან და მისი მშვენიერების დაყენება მზის მშვენიერებაზე მაღლა უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ არსებულ სინამდვილეში ადამიანი წარმოადგენს მშვენიერების ისეთ მწვერვალს, რომელიც მიუწვდომელია ბუნების სხვა რომელიმე ფენომენისათვის“ (ნადირაძე 1958: 178). ამავდროულად, „გმირთა მშვენიერების აღწერაში ნათლის ტროპიკას ერწყმის მათ მიერ მნახველებში გამოწვეული ალტაცება-განცვიფრების ნატურალისტური აღწერაც“, რაც იმას ნიშნავს, რომ „ეს ჰიპერბოლური სახეები არც ეწინააღმდეგებიან გმირის სახის ხატვისა და სიუჟეტის განვითარების ძირითად რეალისტურ ხაზს, არც გამოთიშულნი არიან მისგან, არამედ ერწყმიან მას და ამ უკანასკნელის მეშვეობით დამაჯერებლობას იძენენ“ (ნათაძე, ცაიშვილი 1966: 107).

მსოფლიო პოეზიაში სინათლით ტკობისა და მისით ალტაცების თვალსაჩინო ნიმუშად ბევრი მკვლევარი ერთხმად ასახელებს დანტე ალიგიერის *სამოთხეს*, ვინაიდან *ლეთაებრივი კომედიის* სწორედ ამ ნაწილში განსაკუთრებით მკაფიოდ იგრძნობა კვალი შუასაუკუნეებში გავრცელებული ტენდენციისა, რომლის მიხედვითაც ლეთაებრივის ატრიბუტები სინათლის სახე-ხატითაა გადმოცემული, თავად სინათლე კი გვევლინება სულიერების მთავარ მეტაფორად (ჯიბო 2004: 99).

„თვალის მომჭრელნი სხივთა ძნები აურაცხელი  
ჩვენს ირგვლივ სრბოდნენ შეკინძულნი გვირგვინის სახით,  
თვალს იტაცებდნენ, გვიამებდნენ თან ყურთასმენას[...]

სწორედ მათ შორის ლაპლაპებდნენ სულნი ნეტარნი,  
მაგრამ ესაა, ვისაც ფრთენი მაღლა საფრენი  
არ გააჩნია, მას მოუთხროს ყრუ-მუნჯის ენამ“.

(დანტე. „სამოთხე“. ქება X. 64; 73).

— ამ პოეტურ სტრიქონებში გაცხადებულია მოკვდავის ხილვა იმ „ცადაქმნილის თავანებისა, სადაც სფერონი ჯვარედინ სრბოლით ეხლებიან ერთი მე-

\* ამ საკითხთან დაკავშირებით დანვრილებით იხ. რ.სირაძე. „ქართული აგიოგრაფია“. თბილისი: ნაკადული, 1987.

ორეს“. დანტეს კოსმოლოგიური შეხედულებით, სწორედ ამ თვალთშეუდგამ ბრწყინვალეობაშია ჩაძირული „ეს მეოთხე დიდი ოჯახი“, ანუ სამოთხის მეოთხე შრე, „სად შინაურებს გულმონყალე მამაუფალი კვებავს სამების, ერთარსების სასოებითა“. დანტესეული ზეცის მხატვრული მოდელი, ისევე როგორც მისი წარმოდგენები სინათლეზე, ნასაზრდოებია ქრისტიანული მსოფლმხედველობითი საფუძვლებით, კერძოდ, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მისტიკურ-ფილოსოფიური აზროვნებით. ამ თვალსაზრისით არაერთმა მეცნიერმა სცადა დანტეს პოეზიასა და რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანს* შორის გარკვეული ტიპოლოგიური პარალელების გამოვლენა\* (საანალიზოდ, ძირითადად, აღებულია ერთი მონაკვეთი ნესტან-დარეჯანის საყვარლისადმი მიწერილი წერილიდან, რომელშიც გადმოცემულია საიქიოში ზეალსვლას და ზეშთასოფლის მარადიული ნათლით ტკობის პერსონაჟისეული ხედვანარმოდგენა: „მომცნეს ფრთენი და ავფრინდე, მივჭხვედე მას ჩემსა ნდომასა,/ დღისით და ღამით ვჭხედვიდე მზისა ელვათა კრთომასა“ (რუსთაველი 1966: 1304). ტიპოლოგიურ კვლევას ზოგ შემთხვევაში მოჰყვა დასკვნა, რომ შუასაუკუნეების მსოფლმხედველობასთან კავშირის მიუხედავად, დანტესა და რუსთაველის ესთეტიკური თუ ეთიკური კონცეფციები (სილამაზის კულტი, ჰუმანისტური ტენდენციები — ადამიანის ახალი იდეალი, სიყვარულის კონცეფცია) არღვევს შუასაუკუნეების ჩარჩოებს და რენესანსული აზროვნების ნიმუშად გვევლინება.\*\*

როდესაც დანტეს ესთეტიკურ დოქტრინაზე ვსაუბრობთ, პირველ ყოვლისა, გასათვალისწინებელია, როგორ ესმის პოეტს თავად შემოქმედებითი აქტი. დანტესთვის იდეა — ესაა ღვთაებრივი ჩანაფიქრი („როგორც მოკვდავი, ისე არსი მარადიული/ანარეკლია უცილობლად იმ იდეისა, რასაც ღმერთი შობს სიყვარულით სავესე საშოდან“ („სამოთხე“. სიმღერა XIII. 52-54), შესაბამისად, ყოველი შემოქმედებითი აქტი ღვთაებრივითაა განპირობებული (შდრ. რუსთაველი: „ან ენა მიწდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება,/ ძალია მომეც და შეწვენა, *შენგნით* მაქვს, მივსცე გონება“ (რუსთაველი 1966: 6), ამიტომ როდესაც დანტეს სურს, გადმოსცეს ღვთაებრივი სრულყოფილება, რომელიც მხოლოდ ზოგჯერ თუ გამოკრთება ბუნებაში, მან უნდა დაიჭიროს ეს ნამი და შეეცადოს, სათანადოდ პოეტიურ ფორმაში მოაქციოს იგი (Лазарев 1956: 68). ამავედროულად, *ღვთაებრივი კომედია* არის ერთგვარი მისტერია ნათელთან ზიარებისა, რომელიც წარმოაჩენს ადამიანის ლტოლვას უზენაესი იდეალისაკენ, რომელსაც ვერავითარი მინიერი დაბრკოლება ვერ შეაჩერებს.\*\*\* შესაბამისად, დანტეს გზა — იგივე ღვთაებრივი სინათლის აღქმის გზა (რომელსაც ზოგი მკვლევარი პლატონთან უძებნის მსგავსებას, ზოგი — ნეო-

\* იხ: ხინთიბიძე ე. შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული ვეფხისტყაოსანში, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1993; სირაძე, რ. ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან. თბილისი: „ხელოვნება“, 1978; ბოურა, მ. „ვეფხისტყაოსანი“. უფრნ. „მნათობი“, თბილისი: 1959. 8. გვ., 134-145; კალანდარიშვილი ე. ტიპოლოგიური ძიებანი (რუსთაველი და დანტე). თბილისი: „უნივერსალი“, 2005; სულავა ნ. სამყაროს მშვენიერების რენესანსული გააზრება „ვეფხისტყაოსანში“. რუსთაველოლოგია, III. თბილისი, 2004, გვ., 80-88.

\*\* „ვეფხისტყაოსანი ქართული რენესანსული კულტურის მწვერვალია“ (ნადირაძე 1958: 6); „რუსთაველი არის რენესანსი, როგორც ასეთი, მაგრამ არა მაინცადადამაინც ქართული რენესანსი (შდრ. შალვა ნუცუბიძის აღმოსავლეთ რენესანსის თეორია მ.ე.)[...] რუსთაველი საერთო ხაზებით იყორა აზრი ამ აღორძინების, დროის მიხედვით, პირველი მესტიყვე, რენესანსის იდეებს აფორმებს ქართული სიტყვის სახით“ (გოგიბერიძე 1961: 63).

\*\*\* დანტესთან, ისევე როგორც რუსთაველთან, სიყვარულს სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნის გადალახვა ცი ძალუძს. ახალ ცხოვრებაში დანტე აცნობიერებს, რომ სიკვდილის შემდეგ ბეატრიჩე იყო „უფრო ცოცხალი, ვიდრე ოდესმე“ და იმედს გამოთქვამს, რომ იხილავს სატრფოს „სხვა სამყაროში მარადღამული მშვენიებით მოსილს“ (შდრ. *ვეფხისტყაოსანში* მიჯნურთა საიქიოში შეყრის ტარიელისეული წარმოდგენა: „საყვარელმან საყვარელი ვით არ ნახოს, ვით განიროს! / მისკე მივალ მხიარული, მერმე იგი ჩემკე იროს, / მივეგებვი, მომეგებოს, ამიტორდეს, ამატიროს“ (რუსთაველი 1966: 884).

პლატონიკოსებთან, ზოგიც — ქრისტიანობაში) — იმავდროულად მარადიული სიყვარულისკენ სავალი გზაა (შდრ. „მუნა გნახო, მადვე გსახო, გამინათლო გული ჩრდილი“ (რუსთაველი 1966: 1305),\* რომლის აღსანერად, ისევე დანტეს თუ დავესესხებით, რომ არა „სხივის ბრწყინვალეების“ ზემოქმედება, პოეტის აღმაფრენა ვერ იკმარებს. სხივი, ბუნებრივია, უნდა ვიგულისხმოთ ზეციური შთაგონება, რომელიც შემოქმედების სტიმულსა და ნებისყოფას ანიჭებს შემოქმედს და თუ სიყვარულის საშუალებით შესაძლებელია მარადიული ნათლის ქვრეცა (შდრ. „დღისით და ღამით ვხედვიდე მზისა ელვასა კრთომასა“), იგივე სიყვარული შეაძლებინებს პოეტს ამ მისტიკური სინამდვილის ასახვასაც.

„ძალი მიაკლდა ფანტასიას ჩემსას ანაზდად  
ნადილი, ნებისყოფა ჩემი შეირხა,  
როგორც ბორბალი, სიყვარულით მძლავრად დაძრული,  
იმ სიყვარულით, რაც აბრუნებს მზეს და ვარსკვლავებს“.  
(სამოთხე. ქება XXXIII. 142-145)\*\*

ამავდროულად ისიც უნდა ითქვას, რომ ზემთასოფლის აღწერისას დანტე არასოდეს კარგავს კავშირს ამქვეყნიურ სამყაროსთან. იგი გადაადგილდება სივრცესა და დროში, რომლებიც მკაფიოდ არის კოორდინირებული ერთმანეთთან. მოქმედება ვითარდება არა პერსპექტიულ სივრცეში, არამედ ბრტყელი რელიეფის ვიწრო ჩარჩოებში, რაც აახლოვებს დანტეს პოეზიას იტალიური რენესანსის ფერწერასთან, რომელიც რელიეფურად გადმოსცემს მხოლოდ პირველი პლანის საგნებს (Алпатов 1939: 52-53).

შესაბამისად, დანტესათვის, ისევე როგორც რუსთაველისათვის, ამქვეყნიური სიყვარული უფლისგან მიერ მინიჭებული მადლია, რომელიც, ისევე როგორც ყველა სხვა „ნიჭი“ ადამიანისა (პოეზია, ფილოსოფია, რელიგიური შთაგონება) მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. სიყვარულის საშუალებით შესაძლებელი ხდება მარადიული ნათლის ქვრეცა, ზემთასოფელში სიყვარულის თანხლება. ამავდროულად მიჯნურები ერთმანეთს განიცდიან სინათლედ, ოღონდ კოსმიური ნათლის იდეას ვეფხისტყაოსანში უპირველესად ესთეტიკური ფუნქცია აქვს და არა რელიგიურ-ფილოსოფიური. ამ თვალსაზრისით რუსთველი უთუოდ განსხვავდება დანტესგან (სირაძე 1978: 201-202).

და მაინც — რომელ კულტურულ პარადიგმას უნდა მივაკუთვნოთ დანტესა და რუსთველის მხატვრული აზროვნება? შესაძლებელია თუ არა მათ ესთეტიკურ დოქტრინაში იმგვარი პრინციპების გამოკვეთა, რომლებიც მხოლოდ ერთი კონკრეტული ეპოქის (შუასაუკუნეები, რენესანსი) კუთვნილებად შეიძლება მივიჩნიოთ? აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია თუ არა შუასაუკუნეებისა და რენესანსულ ესთეტიკას შორის (ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს სილამაზე/მშვენიერების აღქმის საკითხი) მკვეთრი ზღვარის გავლება?

ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი შუასაუკუნეების ესთეტიკის ძირითად მახასიათებლებზე და იმ კონცეპტუალურ მომენტებზე, რომლებიც შუასაუკუნეებიდან რენესანსზე გარდამავალი საფეხურისთვისაა ნიშანდობლივი (პოეტური შთაგონე-

\* ვეფხისტყაოსნის“ ამ მონაკვეთის შესახებ საკვებით მართებულად შენიშნავს რევაზ სირაძე, რომ ნესტანისათვის „სამოთხის ნეტარებაც კი არაა სრულყოფილი სიყვარულის გარეშე, უმისოდ ნეტარება მაინც ჩრდილოვანია. სატრფოს ხილვა მხატვრულად უმაღლესი ნათლის მოფენას ედარება, მაშასადამე იგი მხატვრულად წარმოისახება, ვითარცა ნათლის ნაწილი“ (სირაძე 1978: 200).

\*\* შდრ. „მომეც მიჯნურთა სურვილი სიკვდიმდე გასატანისა“ (რუსთაველი 1966: 2).

ბის პირველსათავედ მიჩნეულია ღვთაება; ღვთაებრივი სიყვარული ვლინდება ამქვეყნიურ მიჯნურობაში, იდეალური მიჯნურის სახეში ჩანს ადამიანის ზოგადი იდეალი, სულიერ და ფიზიკურ ღირსებათა სინთეზი; მხატვრულ სახეთა მთელი სტრუქტურა სინათლის მეტაფიზიკაზეა აგებული და ა.შ).

ახლა რაც შეეხება საკუთრივ რენესანსულს:

სპეციალურ ლიტერატურაში ამ თვალსაზრისით რამდენიმე ძირითადი პუნქტია გამოკვეთილი: პირველ ყოვლისა, ესაა აღორძინების ეპოქის აზროვნების ანთროპოცენტრულობა, რაც გულისხმობს ინდივიდის გაცილებით მეტ დამოუკიდებლობას, რაზეც დაფუძნებულია ახალი თვითშეგნება ადამიანისა და მისი ახალი საზოგადოებრივი პოზიცია: სიამაყე და თვითდამკვიდრების უნარი, შეგნება საკუთარი ძალის, ნიჭისა და ღირსებისა, რაც მის განმასხვავებელ თვისებებად არის მიჩნეული\*. სწორედ რენესანსის ეპოქაში, როგორც არასდროს, გაიზარდა თითოეული პიროვნების ღირებულება, ყოველი ინდივიდის თავისებურება და უნიკალურობა. ადამიანი ხდება საკუთარი თავის შემოქმედი, რაც მას ანიჭებს ბუნებაზე განუსაზღვრელი ბატონობის ძალას. ამასთან დაკავშირებით დგება ადამიანი-შემოქმედის საკითხიც; შემოქმედებითი მოღვაწეობა საკრალურ ხასიათს იძენს.

ანთროპოცენტრულობას უკავშირდება აღორძინების ეპოქისთვის დამახასიათებელი სილამაზის კულტი. მით უფრო, რომ რენესანსული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია არა მარტო სილამაზის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულება, არამედ სწრაფვაც ლამაზი ცხოვრებისაკენ. ყალიბდება ერთგვარი ჰარმონია — ადამიანი სილამაზისადმი წყურვილს იკმაყოფილებს მხატვრულ შემოქმედებაში, შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება ემსახურება ცხოვრებას, ცხოვრება კი ხელოვნებას. მაგრამ იოჰან ჰეინინგა წერს, რომ სწრაფვა ამქვეყნიური ცხოვრების ლამაზად და დახვეწილად წარმოსაჩენად, სრულიად ახლებური, მომხიბვლელი ცხოვრებისეული იდეალის შესამუშავებლად იტალიურ კვატროჩენტოზე გაცილებით ადრე დაიწყო (Хейзинга 1988). მას მხედველობაში აქვს ე.წ. შუასაუკუნეების შემოდგომა, დიდი ეპოქის დაისი, ეპოქისა, რომელმაც მომდევნო საუკუნეებს უდიდესი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა დაუტოვა. შესაბამისად, როდესაც საუბრობენ „ერთ წერტილზე გაყინული“ შუასაუკუნეების აზროვნების საპირისპიროდ ისეთ პროგრესული მისწრაფებათა აღმოცენების შესახებ, როგორებიცაა ჰუმანიზმი და რეალიზმი, მხედველობიდან რჩებათ ერთი გარემოება — ჰუმანისტური და რეალისტური ტენდენციები შეინიშნება რენესანსის ეპოქაზე გაცილებით ადრე (ამას მოწმობს, თუნდაც, ამა საოფლისა და ზემთასოფლის ურთიერთმიმართება დანტესთან და რუსთაველთან, პერსონაჟთა მხატვრული სახეების სპეციფიკური პალიტრა, გმირთა ხასიათების ღრმა ფსიქოლოგიზმი და ინდივიდუალიზმი, რაც მათ ცოცხალ ადამიანებად ხდის და არა სქემებად და ა.შ). თანაც გასათვალისწინებელია საანალიზო ეპოქათა ისტორიული და გეოგრაფიული სირთულე. შუასაუკუნეებიცა და რენესანსიც იმდენად ხანგრძლივი პერიოდია და იმდენად ვრცელ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, რომ შეუძლებელია, ამ ხნის განმავლობაში არაფერი შეცვლილიყო, თუნდაც, ესთეტიკური შეხედულებების თვალსაზრისით. მართალია, რენესანსს ახასიათებენ, როგორც ანტიკური მეცნიერებისა

\* ადამიანის სრულყოფილების იდეა მთავარია ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში, კერძოდ, აგიოგრაფიასა და ჰიმოგრაფიაში, მაგრამ მათ შორის სხვაობას ქმნის სრულყოფილების მისაღწევად სხვადასხვა გზების დასახვა. ადრეულ ეტაპზე ითვლება, რომ ადამიანი სრულყოფილებას აღწევს ღვთიური გამოცხადებით, რენესანსული პიროვნება კი ამას ახორციელებს საკუთარი შინაგანი ძალით (სირაძე 1978: 166).

და ხელოვნების აღორძინებას, თუმცა ალექსეი ლოსევი შენიშნავს, რომ ისტორიაში არასოდეს ხდება რაიმეს ბუკვალური რესტავრირება. ძველი და დრომოჭმული ეპოქის განახლება ყოველთვის რაღაც ახლის მატარებელია. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ შუასაუკუნეებშიც არაერთხელ მომხდარა ანტიკურობის „აღორძინება“ (ამის მაგალითად, თუნდაც, მანგანის აკადემიაში მიმდინარე პროცესები შეიძლება დავასახელოთ. მ.ე.). მეორე მხრივ, ისიც უნდა ითქვას, რომ აღორძინების ეპოქის ხელოვანი მკვეთრად განსხვავდება ანტიკური თუ შუასაუკუნეების ეპოქის შემოქმედისგან. მართალია, აღორძინების ესთეტიკა, ანტიკურის მსგავსად, ქადაგებს ბუნებისადმი ბაძვას, მაგრამ აქ წინა პლანზე წამოწეულია არა იმდენად ბუნება, რამდენადაც მხატვარი, შემოქმედი. თავის ნაწარმოებში მხატვარს სურს გახსნას ის სილამაზე, რომელიც ბუნების „სამალავშია“ დაუნჯებული. ასე რომ, ამ შემთხვევაში მხატვარი არის არა იმდენად ნატურალისტი, არამედ იგი ფიქრობს, რომ ხელოვნება უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ბუნება. აღორძინების ესთეტიკის თეორეტიკოსებთან შევხვდებით, მაგალითად, ასეთ შედარებას: მხატვარმა ისე უნდა შექმნას თავისი ნაწარმოები, როგორც ღმერთმა — სამყარო. თუმცა რაც არ უნდა ემტკიცებინათ, რომ პოეზია არაფრით განსხვავდებოდა ღვთისმეტყველებისგან, ღვთისმეტყველება კი — პოეზიისგან, რენესანსის ესთეტიკაში პირველად გაისმა საკმაოდ მკაფიოდ მსჯელობანი შემოქმედის სუბიექტური ფანტაზიის შესახებ, რომელსაც მიბაძვასთან საერთო არაფერი აქვს (Лосев 1978: 57).

დასკვნის სახით შეიძლება ჩამოვაცალიბოთ, რომ: 1. რენესანსული ესთეტიკა, ერთი მხრივ, აღორძინება ანტიკური ესთეტიკური პრინციპებისა (მაგალითისთვის იკმარებდა, თუნდაც ანტიკური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი პრინციპის «Mens sana in corpore sano»-ს („ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“) „გადმოტანა“), თუმცა, იმავდროულად, „მემკვიდრეა“ წინარე (შუასაუკუნეების) ეპოქის აზროვნებისა, რომლის მიხედვითაც ზოგადი და ინდივიდუალური, იდეალური და მატერიალური, გარეგნული და შინაგანი ერთიან და განუყოფელ მხატვრულ სახეში ერწყმის ერთმანეთს, რაც, თავის მხრივ, წინამორბედა რენესანსის ეპოქაში ჩამოყალიბებული ინდივიდუალიზმისა. 2. შესაბამისად, დანტესა და რუსთაველის ესთეტიკური დოქტრინა, რომელშიც რენესანსული ეპოქისთვის დამახასიათებელი არაერთი პრინციპისა და ტენდენცია ჩანს, ჯერ კიდევ არ არის იმ ტიპის აზროვნება, რომელიც ხელოვნების (ლიტერატურის) ისტორიაში კვატროჩენტოდაა სახელდებული. ყველა თავისებურება ე.წ. გარდამავალი ეპოქის ფილოსოფიისა და ესთეტიკისა და აშკარად გამოხატული ინდივიდუალიზმი აქცევს დანტეს — პროტორენესანსის (ლაზარევი, ლოსევი), რუსთაველს კი შუასაუკუნეებისა და რენესანსის მიჯნის მოღვაწედ, უფრო კონკრეტულად კი (თუ ალექსეი ლოსევის დეფინიციას მოვიშველიებთ), დანტე და რუსთაველი არიან შუასაუკუნეების უკანასკნელი და ახალი ეპოქის პირველი მომღერლები.

#### დამონმბანი:

- Alpatov, Michail. *Italjanskoe Iskustvo EPOCHI Dante i Džotto*. Moskva-Leningrad: isdatel'j'stvo "iskustvo", 1939. (Алпатов, Михаил. *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто*. Москва-Ленинград: издательство «Искусство», 1939).
- Boecij, Anicij. *Utešenie filosofiej*. Moskva: isdatel'j'stvo "nauka", 1990. [www.ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil03](http://www.ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil03) (Боеций, Аниций. *Утешение философии*. Москва: издательство «наука», 1990. [www.ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil03](http://www.ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil03)).

- Dant'e Aligieri. *Ghvtaebrivi k'omedia*, T'argmna K'onst'ant'ine Gamsakhurdiam. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1985. (დანტე ალიგიერი. ლვთაებრივი კომედია. თარგმნა კონსტანტინე გამსახურდიამ. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985).
- Eko, Umberto. *Evoljucija Srednevekovoj Estetiki*. Sankt-Peterburg: isdatelj'stvo "azbuka Klasika", 2004 (Эко, Умберто. Эволюция средневековой эстетики. Санкт-Петербург: издательство «Азбука-классика», 2004).
- Gilbert, K. i Kun, G. *Istorija Estetiki*. Moskva: isdatelj'stvo inostranoj literatury, 1960. (Гильберт, К. Кун, Г. История эстетики. Москва: издательство иностранной литературы, 1960)
- Gogiberidze, Mose. *Rustaveli. Pet'rits'i, Preludiebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota mts'erali", 1961 (გოგიბერიძე, მოსე. რუსთაველი. პეტრინი. პრელუდიები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961).
- Cheizinga, Johchan. *Osenj Srednevekovja*. Moskva: isdatelj'stvo "nauka", 1988 (Хейзинга, Йохан. Осень Средневековья. серия «Памятники исторической мысли». Москва: издательство «Наука», 1988. <http://www.lib.ru/filosof/Huizinga>).
- Kartuli Otkhtavis Ori Bolo Redaktsia*. T'ekst'i gamotsa da gamok'vleva daurto Ivane Imnaishvilma. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 1979. (ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია. ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივანე იმნაიშვილმა. თბილისი: „თსუ გამომცემლობა“, 1979).
- K'ek'elidze, K'orneli. *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1981. (კეკელიძე, კორნელი. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1981).
- Lazarev, Viktor. *Proischozdenie Italjanskogo Vozraždenija*. T.1. Moskva, isdatelj'stvo AN SSR, 1959 (Лазарев, Виктор. Происхождение итальянского Возрождения. Т.1. Москва: издательство АН СССР, 1959).
- Le Goff, Žak. *Civilizacija Srednevekovogo Zapada*. Ekaterinburg: isdatelj'stvo U-faktorija, 2005 (Ле Гофф, Жак. Цивилизация средневекового запада. Екатеринбург: издательство У-Фактория, 2005).
- Losev, Aleksej. *Estetika Vozroždenija*. Moskva: isdatelj'stvo "myslj", 1978 (Лосев, Алексей. Эстетика Возрождения. Москва: издательство «Мысль», 1978)
- Natadze, Nodar, da Tsaishvili, Sargis. *Shota Rustaveli da Misi P'oema*. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1966. (ნათაძე, ნოდარ, და ცაიშვილი სარგის. შოთა რუსთაველი და მისი პოემა. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1966).
- Noseli, Grigol. *Shesakmisatvis Katsisa*. Dzveli berdznulidan targmna Gvantsa Koplatadzem. Tbilisi: 2010 <http://www.library.church.ge> (ნოსელი, გრიგოლ. შესაქმისათვის კაცისა. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა გვანცა კოპლატაძემ. თბილისი 2010. <http://www.library.church.ge>).
- Siradze, Revaz. *Kartuli Estet'ikuri Azris Ist'oriidan*. Tbilisi: gamomtsemloba "khelovneba", 1978. (სირაძე, რევაზ. ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1978).
- Rustaveli, Shota. *Vepkhist'q'aosani*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1966. (რუსთაველი, შოთა. ვეფხისტყაოსანი. გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966).



**Maka Elbakidze**  
**(Georgia)**

## **On the Relationship of Medieval and Renaissance Aesthetic Categories**

**(Beauty)**

### **Summary**

**Key words:** concept of beauty; Medieval aesthetics; Renaissance aesthetics; Dante; Rustaveli.

Since the period of Antiquity the concept of beauty has been considered one of the main factors of aesthetic perception of objective reality. The idea of beauty depends on man's social position, his way of life and style, peculiarities of the national culture; it is also determined by the level of individual culture and peculiarities of a person's aesthetic taste. Accordingly, each epoch elaborates aesthetic paradigms unique only to it, which along with political, socio-economical and moral and ethical factors, is undoubtedly a determinant of specific character of historical epochs and cultures.

The purpose of this paper is to show how the concept of beauty was understood in the Medieval and Renaissance epochs, what relationship existed between these two cultural paradigms in relation to the aesthetic categories under study from the viewpoint of dependence.

In the early Medieval art and literature the outer beauty was perceived not with its unique meaning but as a radiance of spiritual perfection. This principle is changed in the late medieval period, particularly, in secular literature where along with the personality traits of a protagonist, his portrait strokes come into the fore. This means that artistic image of a personage is created not according to the general model (saint/sinner; positive personage/negative personage) established in hagiography but by maximal shaping of individual traits of a personage and in such way that the appearance of the person would mirror his inner (spiritual) image. Hence, an extraordinary beauty of these personages, which in the majority of cases is rendered by a metaphor for the sun, signifies their distinctness, dignity, high moral.

The paper underlines that it is this tendency that can be considered as the basis of anthropocentricity which is one of the main characteristics of the Renaissance - the epoch that followed on the Middle Ages. It is anthropocentricity that the cult of beauty characteristic to the Renaissance epoch is associated with, moreover that not only special attitude towards beauty characterizes the Renaissance aesthetics but also longing for a beautiful life. A kind of harmony is being created – man satisfies a thirst for beauty in the works of art, hence, it can be said that art is in the service of life, and life is in the service of art. However, in specialist literature it is emphasized that the desire to present life in this world as beautiful and perfect, the elaboration of a totally new, attractive worldly ideal started much earlier than the Italian quattrocento. In this case it concerns the late Middle Ages which left an immense heritage to the subsequent epoch. Hence, when they talk about the origin of such progressive aspirations as humanism and realism as opposed to “frozen at

one point” medieval thinking, they fail to take into account one circumstance – humanistic and realistic tendencies are marked in literary monuments created in far earlier times than the Renaissance epoch. The evidence of this can be at least particular concern of such great poets as Dante and Rustaveli with the relationship between this world and the upper world, specific palette of artistic images of characters, profound psychologism and individualism of the main characters which make them real people and not schemes, etc.

As a conclusion we can say that: 1. The Renaissance aesthetics, on the one hand, is a resurrection of the antique aesthetic principle (as an example it is sufficient to mention the transition of the principle «mens sana in corpore sano» (“a sound mind in a sound body”) characteristic to the antique art), though at the same time it is a “successor” of the preceding epoch of medieval thought, according to which general and individual, ideal and material, external and internal merge with each other into one and indivisible artistic image that in its turn is a precursor of individualism formed in the epoch of the High Renaissance. 2. Accordingly, an aesthetic doctrine formed in the *Divine Comedy* or *Vep-khistqaosani*, which displays some principles and trends characteristic to the renaissance epoch, has not yet been such type of thinking which in the history of literature is called quattrocento. All peculiarities of the philosophy and aesthetics of the so-called transition period, individualism, make Dante a creator of the proto-renaissance period and Rustaveli a creator on the boundary between the medieval and renaissance periods.

## იური ლოტმანი

### პოეტური ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ამოცანები და მეთოდები

სტრუქტურულ ანალიზს საფუძვლად უძევს ის თვალსაზრისი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები ორგანული მთლიანობაა. ასეთი ანალიზის დროს ტექსტი არ განიხილება როგორც მის შემადგენელ ელემენტთა მექანიკური ჯამი; ელემენტთა „განცალკევებულობა“ კარგავს აბსოლუტურ ხასიათს: ყოველი მათგანი სხვა ელემენტებისა და ტექსტის სტრუქტურული მთლიანობისადმი მიმართების სახით ვლინდება. ამ გაგებით სტრუქტურული ანალიზი XIX საუკუნის პოზიტივისტურ გამოკვლევათა ატომურ-მეტაფიზიკურ ტრადიციას უპირისპირდება და ჩვენი დროის მეცნიერულ ძიებათა სულისკვეთებას შეესაბამება.

არაა შემთხვევითი, რომ კვლევის სტრუქტურულმა მეთოდებმა მეცნიერების უაღრესად განსხვავებულ დარგებში დაიმკვიდრეს ადგილი: ლინგვისტიკასა და გეოლოგიაში, პალეონტოლოგიასა და სამართალმცოდნეობაში, ქიმიასა და სოციოლოგიაში. ყურადღების გამახვილება იმ მათემატიკური ასპექტებისადმი, რომლებიც პრობლემების გადაწყვეტისას წამოიჭრება და დამოუკიდებელი მეცნიერული დიციპლინის სტრუქტურათა თეორიის შექმნა იმაზე მეტყველებს, რომ ცალკე დისციპლინის მეთოდოლოგიის სფეროდან საკითხმა ზოგადად მეცნიერული ცოდნის თეორიის სფეროში გადაინაცვლა.

მაგრამ სტრუქტურული ანალიზის ამგვარი გააზრება ჯერ კიდევ არაა რაღაც უჩვეულო. მის სიახლეს თავად მთლიანობის გაგება განაპირობებს. მხატვრული ნაწარმოები ერთგვარი რეალობაა და როგორც ასეთი ცალკეულ ნაწილებად დაყოფას ექვემდებარება. ვთქვათ, ჩვენს წინაშე ტექსტის რომელიღაც ერთი ნაწილია: ტაეპი პოეტური ტექსტიდან ან ადამიანის თავის გამოსახულება რომელიმე ნახატიდან. ახლა წარმოვიდგინოთ, რომ ეს ფრაგმენტები უფრო ვრცელ ტექსტში ჩავრთეთ. შესაბამისად, ადამიანის თავის გამოსახულება ერთ-ერთი დეტალთაგანი იქნება სურათის სხვა მრავალ დეტალთა შორის, კერძოდ — სურათის ან ზედა ნაწილი გახდება ან მთლიანად შეავსებს (მაგალითად, ესკიზებში) მას. ამ მაგალითიდან ჩანს, რომ როდესაც დეტალი ტექსტის მთლიანობის ნაწილი ხდება, იგი აღარ უდრის თავის თავს, ანუ თავისი თავით არ იფარგლება.

ამ მხრივ საგულისხმოა კინოკადრის აღქმა. კინოფირზე სხვადასხვა პლანით (საერთო, საშუალო ან დიდი პლანით) გადაღებული ერთი და იგივე გამოსახულება, ეკრანის ჩარჩოში შევსებული და შეუვსებელი ნაწილების თანაფარდობის შესაბამისად, კინოფირის მხატვრულ კონსტრუქციაში ისე წარმოსდგება როგორც განსხვავებული გამოსახულებანი (პლანების სხვაობა მხატვრულ მნიშვნელობის ხორცშესხმის საშუალებად გვევლინება). მაგრამ არ ქმნის ახალ მხატვრულ მნიშვნელობებს გამოსახულების მოცულობის ისეთი ზრდა, რომელიც გამონეულია ეკრანისა და კინოდარბაზის სიდიდით ან სხვა ამგვარი ფაქტორებით. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში ესთეტიკურ ეფექტს, მხატვრულ რეალობას დეტალსა და კადრის ჩარჩოებს შორის ურთიერთმიმართება განაპირობებს და არა მოცულობა როგორც ასეთი, რომელსაც მხატვრულ კონტექსტთან არავითარი კავშირი არა აქვს.

ეს დაკვირვება შეგვიძლია ფართო მნიშვნელობის მქონე ზოგად კანონად განვაზოგადოთ.

*მხატვრული რეალობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშან-თვისებას ცხადლივ დავინახავთ, თუ შევეცდებით, ის საწყისი, რაც ნაწარმოების არსსა და თვითმყოფადობას განაპირობებს, ჩამოვაცილოთ ისეთ მახასიათებლებს, რომლებიც თავისთავად უაღრესად საგულისხმოა, მაგრამ რომელთა გარეშე ნაწარმოების სპეციფიკა და თვითმყოფადობა უცვლელი რჩება.* ასე, მაგალითად, პუშკინის „ევეგენი ონეგინის“ ყველა გამოცემას, მათი ფორმატის, შრიფტის, ქაღალდის ხარისხის მიუხედავად, ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებად აღვიქვამთ. ასევე ვაიგივებთ ხოლმე მუსიკალური თუ თეატრალური პიესის ყველანაირ საშემსრულებლო გააზრებას. ამა თუ იმ სურათის შავ-თეთრ რეპროდუქციას ან გრაფიურას (რომელიც XIX საუკუნემდე ფერწერის რეპროდუქციების ერთადერთი საშუალება იყო) დედანთან ვაიგივებთ (ასე, მაგალითად, დიდი ხნის განმავლობაში გრაფიურების გადმოხატვა ხატვისა და კომპოზიციის კლასიკური ხელოვნების სწავლების ძირითადი ფორმა იყო). ძველ ფრესკაზე ნაფხაჭნები ან ლაქები უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე საკუთრივ გამოსახულება, მაგრამ აღქმისას ჩვენ ამ ხარვეზებს „ვაუქმებთ“ (ან ვცდილობთ „გავაუქმოთ“). ამგვარად, ტექსტის რეალობა არ მოიცავს ყველაფერს, რაც მისთვის მატერიალურადაა დამახასიათებელი, თუ ცხადია, მატერიალურის ცნებას მარტივ ემპირიულ და პოზიტივისტურ მნიშვნელობას მივანიჭებთ.

ტექსტის რეალობას ურთიერთმიმართებათა სისტემა ქმნის, ანუ ის, რასაც მნიშვნელობის მქონე ანტითეზები მოეპოვება და რაც *ნაწარმოების სტრუქტურაში* შედის.

სტრუქტურის ცნება უპირველესად სისტემური ერთიანობის არსებობას გულისხმობს. ამ თავისებურებაზე მსჯელობისას კლოდ ლევი-სტროსი აღნიშნავდა: „სტრუქტურას სისტემური ხასიათი აქვს. სტრუქტურის შემადგენელ ელემენტთა თანაფარდობა ისეთია, რომ რომელიმე ერთი მათგანის შეცვლა ყველა დანარჩენის შეცვლას იწვევს“.

ზემოთწარმოდგენილ დაკვირვებათა მეორე მნიშვნელოვანი შედეგია კვლევის საგანში სტრუქტურულ (სისტემურ) და სისტემის მიღმა მდებარე ელემენტთა გამიჯვნა.

სტრუქტურა ყოველთვის მოდელს წარმოადგენს და ამის გამო, ტექსტისაგან განსხვავებით, მეტი სისტემურობით, „სისწორით“, აბსტრაქტულობის მეტი ხარისხით ხასიათდება (უფრო ზუსტად, ტექსტს არა ერთიანი აბსტრაქტული სტრუქტურა-მოდელი, არამედ სტრუქტურათა იერარქიები უპირისპირდება, რომლებიც აბსტრაქტულობის ხარისხის ზრდის შესაბამისად არიან ორგანიზებული).

ტექსტი სტრუქტურის ხორცშესხმა ან ინტერპრეტაციაა გარკვეულ დონეზე (ასე, მაგალითად, ერთი მხრივ, შექსპირის „ჰამლეტი“ ნიგნსა და სცენაზე, როგორც შექსპირის „მაკბეთი“-ს ან სუმოროკოვის „ჰამლეტი“-ს ანტითეზა, ერთი და იგივე ნაწარმოებია, მაგრამ ამასთანავე პიესის ერთიანი სტრუქტურის ორი სხვადასხვა ინტერპრეტაციაა). ამგვარად, ტექსტი იერარქიული წარმონაქმნია. *შინაგანი ორგანიზებულობის იერარქიულობა სტრუქტურულობის კიდევ ერთ-ერთი არსებითი გამოვლინებათაგანია.*

სისტემისა და ტექსტის გამიჯვნას (ენის მიმართ „ენისა“ და „მეტყველების“ დაპირისპირებაზე ლაპარაკობენ) არსებითი მნიშვნელობა აქვს სტრუქტურული ციკლის ყველა დარგის შესწავლის დროს. თუ რას იძლევა ასეთი მიდგომა, ამის საჩვენებლად, ზოგადი მიმოხილვის სახით, მხოლოდ რამოდენიმე მაგალითზე შევჩერდებით.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტისა და სისტემის დაპირისპირებას არა აბსოლუტური, არამედ ფარდობითი და არაიშვიათად — წმინდა ევრისტიკული ხასიათი აქვს. ჯერ ერთი, ამ ცნებათა ზემოაღნიშნული იერარქიულობის გამო, ერთი და იგივე მოვლენა ზოგიერთ ერთობლიობაში ტექსტის სახით გვევლინება, ხოლო ზოგიერთში — სისტემის სახით, რომელიც უფრო დაბალი დონის ტექსტების დეკოდირებას ემსახურება. ასე, მაგალითად, სახარებისეული იგავი ანდა კლასიციისტური იგავ-არაკი ისეთი ტექსტებია, რომლებშიც ზოგიერთი რელიგიური და ზნეობრივი მრწამსია დეკოდირებული. მაგრამ მისთვის, ვინაც ეს შეგონებები უნდა გამოიყენოს, ეს იგავები და იგავ-არაკები გარკვეული მოდულებია, რომლებიც ცხოვრებისეული პრაქტიკისა და ადამიანთა ყოფა-ქცევის დონეზე პოულობენ ინტერპრეტირებას.

„ტექსტისა“ და „სისტემის“ ცნებათა ურთიერთკავშირი სხვა რამეშიც ვლინდება. შეცდომა იქნება, თუ ამ ცნებებს ერთმანეთს დავუპირისპირებთ და ტექსტს რეალურობის თვისებას მივანერთ, ხოლო სტრუქტურას გონების ნაყოფად და ისეთ რამედ მივიჩნევთ, რომლის არსებობა თითქოს ერთობ პრობლემატურია.

სტრუქტურა ტექსტის ემპირიულ მოცემულობაში ხორცშესხმის სახით არსებობს, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს აქ კავშირი ცალმხრივადაა მიმართული და თითქოს რეალობის დადგენისას ემპირიული არსებობის ფაქტი უზენაესი კრიტერიუმი. ემპირიულ სამყაროში ჩვენი გამოცდილებიდან ყოველთვის უკუვადგებთ, გამოვრიცხავთ ხოლმე გარკვეულ ფაქტებს. როდესაც მძლოლი მანქანის წინა შუშიდან ადამიანებს ხედავს, რომლებიც ქუჩას კვეთავენ, მათი მოძრაობის სიჩქარეზე, მიმართულებაზე, ისეთ მომენტებზე ამახვილებს ყურადღებას, რომლებიც მოსიარულეთა ქცევის ხასიათის გაგებაში დაეხმარებიან („ბავშვები“, „მთვრალი“, „ბრმა“, „პროვინციალი“) და ცდილობს, არ შეამჩნიოს (და არც უნდა შეამჩნიოს!) ისეთი მომენტები, რომლებიც ყურადღებას გაუფანტავენ და ხელს შეუშლიან სწორი სტრატეგიის შერჩევაში. კერძოდ, უნდა მიეჩვიოს, არ მიაქციოს ყურადღება ჩაცმულობას, თმის ფერს და სახის ნაკვეთს. ამასთანავე იმავე ქუჩაზე და იმავე დროს იქ მყოფი პოლიციის მუშაკი ანდა მშვენიერი სქესის ახალგაზრდა თაყვანისმცემელი სულ სხვა რეალობას ხედავენ — თითოეული თავისას. დაკვირვების უნარი თანაბრად გულისხმობს როგორც რაღაცის შემჩნევას, ასევე რაღაცის არშემჩნევას. გულდასმით დაკვირვების დროს თითოეული შემყურეს წინაშე ემპირიული სინამდვილე განსხვავებულად წარმოსდგება. კორექტორი და პოეტი ერთსა და იმავე ფურცელზე სხვადასხვა რამეს ხედავენ. ვერანაირ ფაქტს ვერ აღვიქვამთ, თუ არ არსებობს მათი შერჩევის სისტემა, ისევე რეგორც შეუძლებელია დეკოდირება, თუ კოდი არ გაგვანჩნია. მხოლოდ ასეთი ურთიერთობისას წარმოიქმნებიან და განაპირობებენ ერთმანეთს ტექსტი და სტრუქტურა.

ქუჩის ხსენებული მაგალითი იმ მხრივაცაა საგულისხმო, რომ იგი შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც სამი ტექსტი ერთსა და იმავე ვითარებაში (ამ შემთხვევაში ტექსტს ხალხითა და მანქანებით სავსე ქუჩა ქმნის), რომელთა დეკოდირება სამი სხვადასხვა კოდის საშუალებით ხდება. ამავე დროს იგი შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც ერთი ტექსტი, რომელიც სამ სხვადასხვაგვარ დეკოდირებას ექვემდებარება. არანაკლებ საინტერესოა ისეთი შემთხვევა, როდესაც ერთი და იგივე სტრუქტურა რამოდენიმე სხვადასხვა ტექსტში ვლინდება.

მაგრამ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში სტრუქტურული მეთოდების თავისებურების სწორი გაგებისათვის კიდევ ერთ საკითხზე უნდა შევჩერდეთ.

ნებისმიერი სტრუქტურა როდი არის ინფორმაციის შენახვისა და გადმოცემის საშუალება, მაგრამ ნებისმიერი საინფორმაციო საშუალება სტრუქტურაა.

ამგვარად, დგება სემიოტიკური სისტემების, ანუ ისეთი სისტემების შესწავლის საკითხი, რომლებიც ნიშნებს იყენებენ და ინფორმაციის შენახვასა და გადმოცემას ემსახურებიან.

სტრუქტურული მეთოდები თანამედროვე მეცნიერებათა უმრავლესობაში გამოიყენება. რაც შეეხება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს, უფრო სწორი იქნება, თუ ამ შემთხვევაში *სტრუქტურულ-სემიოტიკურ* მეთოდებზე ვილაპარაკებთ.

მთავარი მეცნიერული პრინციპების სხვაობათა და მრავალფეროვნების მიუხედავად, რომლებსაც განაპირობებს კვლევის მეთოდის კავშირი როგორც ამა თუ იმ იდეოლოგიასთან (და უფრო ფართოდ — კულტურასთან), ასევე ცოდნის გამუდმებულ პროგრესთან, ტიპოლოგიურად მხატვრული ნაწარმოების კვლევისადმი ორგვარი მიდგომაა შესაძლებელი.

პირველი მიდგომა ემყარება იმ რწმენას, რომ ხელოვნების არსი საკუთრივ ტექსტშია მოცემული და ყოველი ნაწარმოების ღირსება მასშივეა განფენილი.

მეორე მიდგომის თანახმად, ნაწარმოები *ნაწილია*, ანუ რაღაც უფრო მნიშვნელოვანის — პოეტის პიროვნების, ფსიქოლოგიური მომენტის ან საზოგადოებრივი ვითარების — გამოვლინებაა. ასეთ შემთხვევაში მკვლევარს ტექსტი აინტერესებს არა როგორც ასეთი, არამედ როგორც მასალა უფრო მაღალი დონის მოდელების შესაქმნელად.

ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიაში იყო პერიოდები, როდესაც ამ მიდგომათაგან ჯერ ერთის მიხედვით წყდებოდა ყველაზე აქტუალური საკითხები და მას შემდეგ, რაც ამონურავდა მეცნიერების განვითარების არსებული დონით მისთვის მოცემულ საშუალებებს, მეორე მიმართულებას უთმობდა ადგილს. ასე, მაგალითად, XVIII საუკუნეში მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ უპირველესად იყო მეცნიერება ტექსტის შინაგანი აღნაგობის შესახებ. XIX საუკუნის ესთეტიკოსები XVIII საუკუნის ლიტერატურულ მეცნიერებას ბრალად უყენებდნენ ანტიისტორიზმს, ნორმატიულობასა და მეტაფიზიკურობას. მაგრამ არ უნდა დაგვავინყდეს, რომ სწორედ მაშინ დაიწერა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“, ლომონოსოვის „რიტორიკა“ და ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგია“. XIX საუკუნის თეორეტიკოსებს მიაჩნდათ, რომ მათი წინამორბედები ხელოვნებაზე მსჯელობისას გადაჭარბებულ ყურადღებას უთმობდნენ „წვრილმანებსა“ და შემოქმედებითი ოსტატობის საკითხებს. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ სწორედ XVIII საუკუნეში, როგორც არასდროს შემდეგ, ლიტერატურის თეორია მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კრიტიკასთან და მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებთან და რომ როდესაც XVIII საუკუნის თეორეტიკოსები ყურადღებას ამახვილებდნენ საკითხზე, როგორ უნდა იქმნებოდეს ტექსტი, ამით მხატვრული კულტურის იმ უზარმაზარ კაპიტალს ქმნიდნენ, რომლის საფუძველზეც არსებობდა ფაქტობრივად XIX საუკუნის ევროპული ლიტერატურა.

მომდევნო ეპოქის თეორიული აზრი გადაჭრით გაემიჯნა იმ იდეას, რომ ნაწარმოებში თვითკმარი ღირებულებაა. ამჯერად ტექსტში ისტორიის, ეპოქის ანდა ნაწარმოების მიღმა მდებარე რაიმე სხვა საზრისის *სულისკვეთების გამოვლინებას* ეძებდნენ. იგულისხმებოდა, რომ ტექსტის მიღმა მდებარე სუბსტანცია ცოცხალი და უკიდევანოა, ხოლო ნაწარმოები ამ სუბსტანციის არაბოლომდე ადეკვატური სამოსია, „სულის მატერიალურად გამოვლენილი ტყვეობა“, უსასრულობის სასრული იერსახეა; აქედან გამომდინარე, მკითხველისა და მკვლევრის (ივარაუდებოდა, რომ მათ წინაშე ერთი და იგივე ამოცანა დგას, რომ მკვლევარი — კვალიფიცირებული მკითხველია) ამოცანას შეადგენდა *ტექსტიდან გაღწევა* მის მიღმა მდებარე სუბსტანციებისაკენ. ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა

ტექსტის მიმართებას სხვა ტექსტებისადმი, მათ ერთიან მოძრავ ნაკადად შეკრებას ანდა ტექსტის მიმართებას მის მიღმა მდებარე რეალობისადმი, რომელსაც სხვადასხვაგვარი გაგება — ან მსოფლიო სულის ან საზოგადოებრივ ძალთა ბრძოლის მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

XX საუკუნის ლიტერატურულ თვალსაზრისთა ჭიდილში, რომელსაც ეპოქის საერთო ხასიათმა დრამატიზმის ღრმა კვალი დაამჩნია, ხშირად გაისმოდა ხმა აღნიშნულ ტენდენციათაგან ხან ერთის, ხან მეორის თანდაყოლილი მანკიერების შესახებ. ამასთანავე არ ითვალისწინებდნენ, რომ ორივე ტენდენცია კვლევის საგნის გარკვეულ მხარეს ასახავს და მეცნიერული აზრის გარკვეულ ეტაპებზე მძლავრ და ნაყოფიერ კონციფციებს აყალიბებდა, ხოლო ზოგ ეტაპზე — ეპიგონურ და დოქტრინიორულ შეხედულებას იცავდა.

სხვადასხვა ისტორიულ მიზეზთა გამო კონფლიქტმა ამ ორ ტენდენციას შორის XX საუკუნეში განსაკუთრებით მწვავე ხასიათი მიიღო. აკადემიური ლიტერატურათმცოდნეობის გადაგვარებას ე. წ. ფორმალური სკოლის („მოსკოვის ლინგვისტური წრე“, ოპონიზმი-ი პეტროგრადში, ფუტურისმის, ხოლო მოგვიანებით ლეფის კრიტიკოსები და თეორეტიკოსები) ახალგაზრდა ლიტერატორთა საპასუხო რეაქცია მოჰყვა. ამ მიმართულების ამოსავალი დებულება და მთავარი დამსახურება იმის მტკიცება იყო, რომ ხელოვნება სულაც არაა ფსიქოლოგიური ან ისტორიული შტუდიების დამხმარე მასალა და რომ ხელოვნებათმცოდნეობას კვლევის საკუთარი საგანი მოეპოვება.

ფორმალურმა სკოლამ ხელოვნებისა და კვლევის მეთოდიკის დამოუკიდებლობის გამოცხადებასთან ერთად ყურადღება ტექსტის პრობლემაზე გაამახვილა.

ფორმალური სკოლის მომხრეებს მიაჩნდათ, რომ მატერიალიზმის საფუძველზე დგებოდნენ, როდესაც აცხადებდნენ, რომ შეუძლებელია მნიშვნელობა მატერიალური სუბსტრატის — ნიშნის გარეშე არსებობდეს, და მთლიანად ამ უკანასკნელის ორგანიზებულობაზე დამოკიდებული. მათ უამრავი ბრწყინვალე მოსაზრება წამოაყენეს მხატვრული ტექსტის ნიშნობრივი ბუნების შესახებ.

ფორმალური სკოლის არაერთ მოსაზრებამ წინ გაუსწრო სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობის იდეებს და სტრუქტურული ლინგვისტიკის, სემიოტიკისა და ინფორმაციის თეორიის უახლეს იდეებში ჰპოვა დადასტურება და ინტერპრეტაცია. პრალის ლინგვისტური სკოლისა და რომან იაკობსონის ნაშრომების წყალობით რუსული ფორმალური სკოლის თეორიამ მძლავრი ზეგავლენა მოახდინა მსოფლიოს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა განვითარებაზე.

მაგრამ ფორმალური სკოლის კონციფციის არაერთი სუსტი მომენტი იმთავითვე გახდა განსჯის საგანი ახალგაზრდა ლიტერატურათმცოდნეთა ნაშრომების ირგვლივ გაჩაღებული პოლემიკის დროს. ფორმალისტების კრიტიკა უპირველესად სიმბოლიზმის მამამთავართა მხრიდან გაისმა, რომლებმაც თვალსაჩინო ადგილი დაიკავეს 1920-იანი წლების დასაწყისის ლიტერატურათმცოდნეობაში (ვ.ბრიუსოვი და სხვები). ისინი იმდენად იყვნენ მიჩვეულნი ტექსტში სიღრმისეულ და ფარულ მნიშვნელობათა მხოლოდ გარეგნული ნიშნის ხედავას, რომ იდეის დაყვანა კონსტრუქციამდე მათთვის სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა. ფორმალისმის სხვა ასპექტებმა იმ მკვლევართა პროტესტი გამოიწვია, რომლებიც კლასიკურ გერმანულ ფილოსოფიასთან იყვნენ დაკავშირებული (გ. შპეტი) და კულტურაში არა ტექსტების ერთობლიობას, არამედ სულის ზეობას ხედავდნენ. და ბოლოს, 1920-იანი წლების სოციოლოგიურმა კრიტიკამ ფორმალისტების მთავარ ნაკლად ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის იმანენტურობა გამოაცხადა. თუ ფორმა-

ლისტებისათვის ტექსტის ახსნა ნიშნავდა პასუხს კითხვაზე — „როგორაა აგებულნი?“, სოციოლოგებისათვის ყველაფერს განსაზღვრავდა პასუხი კითხვაზე: „რითაა განპირობებული?“.

ფორმალური სკოლის დრამატული ისტორიის თხრობა შორს წაგვიყვანს ჩვენი უშუალო ამოცანისაგან. მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ფორმალური სკოლის რიგებიდან გამოვიდნენ ისეთი თვალსაჩინო მკვლევარები როგორებიც არიან ბ. მ. ეხენბაუმი, ვ. ბ. შკლოვსკი, ი. ნ. ტინიანოვი, ბ. ვ. ტომაშევსკი, რომ მათი პრინციპების ზეგავლენა განიცადეს გ. ო. ვინოკურმა, გ. ა. გუკოვსკიმ, ვ. ვ. გიპიუსმა, პ. ასკაფტიმოვმა, ვ. მ. ჟირმუნსკიმ, მ. მ. ბახტინმა, ვ. ვ. ვინოგრადოვმა. ვ. ი. პროპმა და მრავალმა სხვამ.

ფორმალური სკოლის ევოლუცია მიზნად ისახავდა ტექსტისშიდა ანალიზის იმანენტურობის დაძლევისა და „ხერხის“ როგორც ხელოვნების საფუძველის მეტაფიზიკური გააზრების ჩანაცვლებას მხატვრული ფუნქციის დიალექტიკური გაგებით. აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია იური ტინიანოვის ნაშრომები.

ფორმალიზმის გადაზრდა ფუნქციონალიზმში ცხადად ჩანს ლიტერატურათმცოდნეობის ჩეხური და სლოვაკური ბრწყინვალე სკოლის მაგალითზე — ი. მუჟარჟოვსკის, ი. გრაბაკის, მ. ბაკოშის და პრადის ლინგვისტური წრის სხვა წევრებისა და ამ წრესთან დაკავშირებული ნ. ს. ტრუბეტკოისა და რ. იაკობსონის ნაშრომებში.

მაგრამ ოპოიაზ-ის თეორეტიკოსების მიერ წამოყენებულ იდეათა სათანადო დაფასებასთან ერთად არასგ ზით არ შეიძლება იმ საკმაოდ ფეხმოკიდებული თვალსაზრისის გაზიარება, თითქოს ფორმალიზმი სტრუქტურალიზმის მთავარი წყაროა და ამ მეცნიერული მიმდინარეობის ლამის იდენტური მოვლენაა. სტრუქტურული იდეების კრისტალიზება თანაბრად მიმდინარეობდა როგორც ფორმალისტების, ასევე მათი მოწინააღმდეგეების ნაშრომებში. თუ ერთნი ტექსტის სტრუქტურაზე საუბრობდნენ, მეორენი უფრო ფართო — ტექსტისმიღმა — ერთიანობებს, კერძოდ, კულტურის, ეპოქის, სამოქალაქო ისტორიის სტრუქტურას იკვლევდნენ. შეუძლებელია ფორმალურ სკოლას მივაკუთვნოთ მ. მ. ბახტინი, ვ. ი. პროპი, გ. ა. გუკოვსკი, ვ. მ. ჟირმუნსკი, დ. ს. ლიხაჩოვი, ვ. ვ. გიპიუსი, ს. მ. ეხენბაუმი, ასევე — ანდრეი ბელი, ბ. ი. იარხო, პ. ა. ფლორესკი და მრავალი სხვა. მაგრამ ასევე უდავოა მათი ნაშრომების მნიშვნელობა სტრუქტურალიზმის განვითარებისათვის.

სტრუქტურულ-სემიოტიკური ლიტერატურათმცოდნეობა მთელი წინამორბედი ლიტერატურული მეცნიერების გამოცდილებას ითვალისწინებს, მაგრამ ამასთანავე მას თავისი სპეციფიკა აქვს. იგი XX საუკუნის შუა ხანისათვის ნიშნდობლივი მეცნიერული რევოლუციის ვითარებაში იშვა და ორგანულადაა დაკავშირებული სტრუქტურული ლინგვისტიკის, სემიოტიკის, ინფორმაციის თეორიისა და კიბერნეტიკის იდეებთან. სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობითობა არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული და გამოკვეთილი მეცნიერული მიმდინარეობა. აქ მრავალ საგულისხმო პრობლემაზე ჯერაც არ არსებობს აუცილებელი თანხმობა და მეცნიერული სიცხადე.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ნუცუბიძემ**.

Юрий Лотман, „**Анализ поэтического текста**“.

Просвещение, Ленинград, 1972.

Iuri Lotman, *Analysis of Poetical Text*.

Leningrad, 1972.

Translated from Russian by **Tamar Nucubidze**.



## თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)

### ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციული სისტემა

ბესარიონ გაბაშვილის (ბესიკის) ვერსიფიკაციული სისტემა ერთგვარი შეჯამებაა XVI-XVIII ს.ს. ქართული პოეზიის მეტრულ-რიტმული მონაცემებისა. ამასთანავე, თავად ბესიკმაც ბევრი ახალი სალექსო ფორმით გაამდიდრა ქართული პოეზია. პოეტის სახელი მიაკუთვნეს მის მიერ დამკვიდრებულ თოთხმეტმარცვლიან (5/4/5) საზომს. ამ სალექსო ფორმის კვალიფიკაციის პრიორიტეტი სერგი გორგაძეს ეკუთვნის: მან მიუთითა პირველმა „დიდბესიკური“ (5/5/5) და „მცირებესიკური“ (5/4/5) საზომების ორიგინალობის თაობაზე. ს. გორგაძის მიერ შერქმეული „მცირებესიკური“ XX-XXI ს.ს.-ის ქართული ლექსის ისტორიასა და თეორიაში „ბესიკურის“ სახელით მოიხსენიება; იგი განსაკუთრებით პოპულარულია: ა. ჭავჭავაძის, გ. ორბელიანის, ნ. ბარათაშვილის, ი. ჭავჭავაძის, „ცისფერყანწლების“ პოეზიაში. ამ საზომით ურითმო ლექსით თარგმნა ივანე მაჩაბელმა შექსპირი.

ბესიკმა, დავით გურამიშვილთან ერთად, დაძლია სპარსული ეპოსის ზეგავლენა და ეროვნულ პოეზიაში დაამკვიდრა ორიგინალური ლირიკა. ორივე პოეტი უცხოური — აღმოსავლური (სპარსული) და დასავლური (რუსულ-უკრაინული) ლირიკული პოეზიის მოტივებითა და სახეობრივი სისტემით საზრდოობდა, თუმცა უცხოური „ხმების“ გამოყენება („რასტი გუშა“ თუ „კაზაკ დუშა პრავდივია“) მათ ხელს არ უშლიდა, რომ ახალი ქართული ლექსი დაეფუძნებინათ.

ბესიკის რითმა იმდროინდელი ქართული პოეზიის აპოგეად არის მიჩნეული, იმდენად, რომ „ზეაღსვლა აღარ შეიძლებოდა, ამ ტკბილხმოვანებას სამანი უნდა დასდებოდა, ამიტომ ქვედასვლა დაიწყო. მომზადდა ნიადაგი რომანტიკოსთა ნაკლული რითმისათვის“ (ხინთიბიძე 2003: 109).

ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციული სისტემა ჯერ კიდევ იოანე ბატონიშვილმა შეაფასა, როგორც „უცხო“, ორიგინალური: „ბესარიონ გაბაშვილი იყო მეცნიერებასა შინა გამოცდილი და უცხო პიიტიკოსი. მოშიარე, მჰსგავსი რუსთველისა, რომელმანც მრავალნი საამო შაირნი დასწერა სპარსთა ხმათა ზედა სამღერალი ქართულისა ენითა... გააკეთა სხვათა და სხვათა ხმათა ზედან სიმღერისა ლექსები“ (ბაგრატიონი 1954: 53).

ბესიკმა ბუნებრივი, ქართული ჟღერადობა მიანიჭა სპარსულ-არაბულ „მუხამბაზებსა“ და „მუსტაზადებს“.

ქართულ პოეზიაში მუხამბაზური სტილის ლექსების შემოსვლა-დამკვიდრება, ბუნებრივია, ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით იყო ნაკარნახევი. საყურადღებოა, რომ ამ ნოვაციის თაობაზე ჯერ კიდევ „კალმასობის“ ავტორი საუბრობდა: „სპარსთა ხმათ სიმღერა ისევ მათისავე ენითა და საკრავითაც არ იქნებოდა, რომ ძველადაც არ ჰსცოდნოდათ ქართველთა, მაგრამ არსად აცხადებს წერილი. ხოლო ოდეს როსტომ მეფემ მიიღო ქართლი, ამან დასდო სრულიად სპარსთ კანონნი და წესნი. ეგრეთვე სახლების მოფენა, ძირჯდომა, მოხელეების სახელის შეცვლა, სპარსთა ენითა წოდება სახელოთა და, ამასთან, საკრავნიცა და სიმღერაცა მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა. ამისა შემდეგ

ვახტანგ მეფემან, მერე მეფე თეიმურაზმან, შემდგომად მეორემან მეფე ირაკლიმ, ვინაიდან იყო ესეცა სპარსეთსა და ინდოეთსა შინა, გაზრდილი ნადირ-შაჰისაგან, თვითცა კარგად ჰსწავლილი თათრულისა და სპარსთა ენისა და საკრავთა და მულამებთა ანუ ხმებთა. ამის დროს კიდევ უფრო გახშირდა სპარსთა ხმებისა საკრავნი და სიმღერანი და ამის მიბაძვით ეცადნენ რაოდენნიმე გვამნი და გააკეთეს ქართულის ლექსებით ხმასა ზედა სპარსთასა და დაუკრევდიან ჩონგურსა და სხვათა საკრავთა ზედა და დაემღერებოდნენ და ანცა არს ხშირად ესე ჩვენშია. ხოლო პირველ შემომღებელნი ამა ხმისანი ქართულად იყვნენ სომეხთ მოსაკრავენი საათლამად ნოდებული და სხვანი, მერეთ ბესარიონ გაბაშვილი, პირველი მესტიხე და უცხო მთხზველი... ხოლო ბესარიონისაგან თქმული ხმა, რომელ არს მუხამბაზად ნოდებული სპარსის ენითა, არის ესე შემდგომი: „სევდის ბალს შეველ შენაღონები“ (ბაგრატიონი 1954: 52-53).

ცნობილია, რომ ტერმინი „მუხამბაზი“ ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებისთანავე, გულისხმობდა, როგორც კონკრეტულ სალექსო ფორმას, ასევე აღმოსავლურ, თავისებურ, სტილიზებულ კილოს (გავიხსენოთ ვახტანგ ორბელიანის განაცხადი: „მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა...“). ჟურნალ „ცისკრის“ 1858 წლის ნომრების მიმოხილვების კრიტიკოსი ნ. ბერძნიშვილი საუბრობს ბესიკის „მუსტაზადსა“ და „ბაიათზე“, რომლებიც ჟურნალის მე-3-4 ნომრებში იყო დაბეჭდილი და მიუთითებს: „ეს სახელწოდებანი აღმოსავლურია და აღნიშნავს ლექსების არა იდეას, არამედ სიმღერის გვარს, — უპირატესად სუფრულს“, მათთვის შეიძლება ანაკრეონტულიც გვეწოდებინაო, — დასძენს ავტორი (ბერძნიშვილი 1859: 3-4).

როგორც ვხედავთ, XIX ს. II ნახევრის ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში უკვე შეინიშნება მცდელობა კომპარატივისტული შეხედულებების დაფიქსირებისა აღმოსავლური და დასავლური სალექსო ფორმების ნათესაობის თაობაზე. შეხედულება მუხამბაზის, როგორც ევროპული სუფრული, გასართობი, მსუბუქი შინაარსის გამომხატველი, ანაკრეონტული ლექსებისა, დღესაც მძლავრობს ჩვენში. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თვით ნ. ბერძნიშვილის განმარტებანი „ანბანთქებისა“, „მუსტაზადისა“ და „ბაიათისა“, ლექსის სტრუქტურის დახასიათების ნაცვლად, მათ შინაარსობრივ ახსნას ეფუძნება.

როგორც მიუთითებენ, ბესიკის სალექსო ფორმათა მრავალრიცხოვნება (70), ძირითადად, გაპიროვნებულია გართიმვის სისტემათა მრავალფეროვნებით (22); სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ მოცულობით სამჯერ დიდი დავით გურამიშვილის პოეზიაც თითქმის იმდენსავე სალექსო ფორმას იცნობს, რამდენიც ბესიკის შემოქმედებაში გვხვდება (ხინთიბიძე 2009: 241).

ბესიკი, როგორც გამორჩეული ხმისა და „უცხო“ ლექსის შემომტანი, აღიარეს და დიდად დააფასეს თანამედროვეებმა: მას „მელექსეთაში“ უწოდეს და ხშირად რუსთაველსაც კი ადარებდნენ: „რუსთველისებრ ხმატკბილობით არ აკლებდა არც ერთ გვარსო“. ბესიკის სასიამოვნო ხმა და გარეგნობა ერთიორად ზრდიდა პოეტის პოპულარობას: მთელ საქართველოში მას „აშულად“ მოიხსენიებდნენ და ბესიკის თარზე დაკრულ-ამღერებული ლექსები იყრობდა მსმენელს. კ. კეკელიძე უარყოფითად აფასებს ბესიკის პოეზიის ამგვარი გავლენის ძალასა და მიმართულებას XVIII ს. ქართული ლექსის განვითარების გზაზე: „...სინანულს გამოვთქვამთ, რომ ბესიკი თავის ბრწყინვალე ნიჭს იმისთვისაც არ იშურებდა, რომ ჩვენს მწერლობაში გაედღიერებინა აშულური პოეზიის ტრადიციები და ქართულ ცხოვრებაში შემოეტანა აღმოსავლეთის ბაზრის მელოდები, შეგნებულად „სპარსთა

ხმათა ზედა“ წერდა და მღეროდა აშუღური პოეზიის მუხამბაზებს, მუსტაზადებსა და ბაიათებს. ეს აშუღური, „სპარსული ხმა“ არ იყო დამახასიათებელი წმინდა ქართული პოეზიისა, რომლის ბრილიანტები უხვადაა მიმოხრეული თვით ბესიკის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში“ (კეკელიძე 1981: 677). სწორედ ამ ეროვნულ, ქრისტიანულ სულისკვეთებას ხედავდა ბესიკის პოეზიაში ზემოხსენებული ვახტანგ ორბელიანი, რომელიც „მუხამბაზის კილოს“ ინუნებდა, როგორც ქართულისათვის მავნესა და საფრთხეს, მაგრამ ბესიკის პოეზიას კი უმაღლეს შეფასებას აძლევდა: „აქა ისმენენ ბესიკისას მღერას ციურსა“.

დ. კობიძე იწონებს ბესიკის მუხამბაზებს და აღნიშნავს: „ბესიკის, საიათნოვას შემდეგ მწერლებს სულ სხვაგვარად გაუგიათ მუხამბაზების ბუნება... მათთან მუხამბაზებად გაგებულ უფრო სხვა სახისა თუ ფორმის ლექსებთან გვაქვს საქმე“ (კობიძე 1955: 1). ავტორი გვანვდის მუხამბაზის სქემას (abaca) და მისი შემოტანის პრიორიტეტს ბესიკ გაბაშვილს მიაკუთვნებს. დ. კობიძე მუხამბაზებად არ მიიჩნევს გრიგოლ ორბელიანის იმ ლექსებს, რომლებიც ამ სათაურით არის ცნობილი და, აგრეთვე, მუხამბაზად არ მიაჩნია ა. ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“.

ბესიკის სპარსულ პოეზიაში გავრცელებული სალექსო ფორმის — ღაზელის — შემომტანად მიიჩნევდა გალაკტიონი (ტაბიძე 1922: 18).

ბესიკის ლექსის შეფასებისას, მკვლევარები (კ. კეკელიძე, ა. განერელია, ა. ხინთიბიძე და სხვ.) საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ ბესიკის მნიშვნელობა უნდა გავიაზროთ იმ როლის სიმძიმით, რომელიც მას ერგო: ერთი მხრივ, ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაცია არის ანაბეჭდი და უკანასკნელი გამოძახილი საქართველოში აღმოსავლური სალექსო ფორმებისა და, მეორე მხრივ, ეპიგონების გარდა, იგი აფუძნებს, წარმოშობს ქართველი რომანტიკოსების ლექსის მუსიკალობას. სპარსულ-არაბული და აზერბაიჯანული პოეზიის გავლენით, ეროვნულ ვერსიფიკაციაში დამკვიდრებული საზომები და გარიტმის სისტემები ბესიკის შემოქმედებაში ძირეულ სახეცვლილებას განიცდის და ორიგინალურ, ქართულ სალექსო ფორმებად იქცევა.

როგორც აღვნიშნეთ, ბესიკის დამსახურებაა ქართული მუხამბაზის სალექსო ფორმის დამკვიდრება. „ქართულ პოეზიაში მუხამბაზის სალექსო ფორმა სპარსული ღაზელის, მუსამათების გავლენით წარმოქმნილი, მაგრამ მათგან თვისებრივად განსხვავებული სალექსო ფორმაა. ქართულ პოეზიაში მუხამბაზის სალექსო ფორმის ნიმუშებია: ბესიკის — „სევდის ბაღს შეველ...; „მე მივხვდი მაგას...“; საიათნოვას — „მტკვარო ამღვრეულო, არზიანო...“; „დამეხსენი, ავკაცობა არ მინდა...“; ალ. ჭავჭავაძე „ელეების კარი გაზაფხულისა“, „უწყალო სიყვარულო...“ და სხვ. (თარგამაძე 1990: 53).

ქართულ ტრადიციულ ვერსიფიკაციაში მუსტაზადი-მუხამბაზის სალექსო ფორმა აღწერილი აქვს თეიმურაზ ბაგრატიონს: „თოთხმეტმარცვლიანი ლექსები, სიმღერის ხმაზედ სათქმელნი... ბესარიონ გაბაშვილისაგან მიწერილი საქართველოში თავის სწორთა და ამხანაგთა თანა, ოდეს სოფლის ვითარებისაგანა უცხოობა და მწირობა შეემთხვა“ (ბაგრატიონი 1954: 70):

ცრემლთა ისარნი, მოსისხარნი, ჩემდა არენით,  
იღიმნით გულნი, ჭირნახულნი, შევიწყნარენით!  
უცხონი თემით, სოფლის ცემით, გავიგარენით,  
უჭკნობნი ვარდნი, ამა დარდით, დავიბძარენით —  
არ ითქმის ენით, არცა სმენით, ეს იკმარენით.

აქ აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ XX ს. პირველ ნახევარში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი აღმოსავლური სალექსო ფორმების შესწავლისა და, კონკრეტულად, საიათნოვასა და ბესიკის ვერსიფიკაციული თავისებურებების კვლევის მიმართ. მიმოიხილავს რა ამ საკითხს, აკაკი განერელია არ ეთანხმება კ.კეკელიძის თვალსაზრისს ქართული აშუღური პოეზიის თაობაზე და იზიარებს ტ. ტაბიძის შეხედულებას: „...ნინააღმდეგი ვარ, აშუღური პოეზია დაყვანილ იქნას ყარაჩოღულ და კინტოს პოეზიამდე“ (ტაბიძე 1934: 3-4). ა. განერელია ვრცელი წერილით გამოეხმაურა 1932 წელს ბესიკის თხზულებათა კრებულის გამოცემას და შენიშნა: „მან გაამახვილა ლექსის სიტყვიერი რიტმი და შეასუსტა ფაბულა და სიუჟეტი“ (განერელია 1932: 185). განერელიას აზრით, ბესიკის ლექსებში სიტყვის ფრაზობრივი მნიშვნელობა შესუსტებულია, სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდება „და“ კავშირის გარეშე: „სიტყვა მოქცეულია დამოუკიდებელი ტერფის ფარგლებში და ინტონაციური მიჯნები ემთხვევა სიტყვათა შორის არსებულ პაუზებს“ (განერელია 1932: 189).

ბესიკის სალექსო მეტყველების იმ თავისებურებას, რომ ტაეპის დასაწყისში მდგომი სიტყვით ბგერით შედგენილობას იგი მრავალგზის იმეორებს მომდევნო ერთეულებში, ა. განერელია ხსნის ბესიკის დროს ჩახრუხადის ოდების რესტავრაციით. იგივე მოვლენა მკვლევარს, უნებლიეთ, აგონებს რუსი პოეტის ველიმიერ ხლენიკოვის სალექსო ტექნიკის ხერხს. ა. განერელია ყურადღებას ამახვილებს ბესიკის ლექსებში იმ სტროფულ სიახლეებზეც, რაც შემდეგ რომანტიკოსებმა განავითარეს. მართებულად შენიშნავს კრიტიკოსი: „ბესიკის რიტმული წყობის სიახლემ გამოიწვია სემანტიკური რიგების სიახლოვე, შედარებებს ჩამოსცილდათ ზოგადი მნიშვნელობა. იქცნენ საგნობრივ, კონკრეტულ ცნებებად“ (განერელია 1932: 191).

გრძელდის რობაქიძე გვარნმუნებს, რომ პოეტური ტექნიკის მხრივ, ბესიკი „ნამდვილი ფენომენია და მთელი საუკუნით უსწრებს ფრანგ სიმბოლისტებს“ (რობაქიძე 1981: 263). რობაქიძე საგანგებოდ ამახვილებდა ყურადღებას საკუთრივ ბესიკის რითმაზე და სანიმუშოდ მოჰყავდა ბესარიონ გაბაშვილის სარიტმო წყვილი: „გამეც-ღამეც“, როგორც შინაარსითა და სტრუქტურით დაშორებულნი, განსხვავებული ერთეულები და მელოდიურობით, მუსიკალობით — უაღრესად დაახლოებული (რობაქიძე 1920: 3).

სიტყვის ესთეტიკის გამო შეიყვარეს „ცისფერყანწლებმაც“ ბესიკის ლექსი: იგი „განსაკუთრებით ძვირფასია ქართველი სიმბოლისტებისათვის იმდენად, რამდენადაც სწორედ აქ ხედავენ სიტყვის, როგორც ესთეტიკის ფენომენის სრულყოფის პრინციპს“ (ნიფურია 1999: 101).

ტ. ტაბიძე წერდა: „რუსთაველის შემდეგ უდიდესი პოეტი იყო ბესიკი: თუ რუსთაველი თავის საგმირო მოტივებით იწვევს ანალოგიას ელინიზმის კლასიკურ პერიოდთან, ბესიკი იწვევს ანალოგიას ელინიზმის კლასიკურ პერიოდთან, ბესიკი ალექსანდრიული სკოლის პოეტი. ბესიკის ლირიკა ლიტურგიკა შეყვარებული გულის და საქართველოში გული უსულოდ არ იყო. აღმოსავლეთის ორგიაზმი და ავხორცობა ბესიკში შეყენებულია ქართული კეთილშობილებით. ბესიკი აგრძელებს რუსთაველის პოეტიკას, არ არის სხვა პოეტი, რომელსაც ისე გაენმინდოს ლირიკული თემა, როგორც ბესიკს. მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპითეტი, ნაწრდილთა, ნიუანსთა გამოხმობა, ენის მუსიკალური ენერჯის ჯადოქრობა იმას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად, როგორც

ფრანგმა სიმბოლისტებმა აიყვანეს რონსარი და რუსებმა თ. ტიუტჩევი. თუ რა სიტყვის ჟონგლიორი იმალებოდა ბესიკში, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ბესიკმა დაასწრო თეოდორ დე ბანვილს, ეთქვა: პოეტისათვის ყველაზე უფრო საინტერესო წიგნი ლექსიკონია...“ (ტაბიძე 1999: 102).

როგორც ვხედავთ, ქართველმა სიმბოლისტებმა ბესიკი აღიარეს თავიანთ ლიტერატურულ წინაპრად, ბესიკის ლექსის უმთავრესი საზომი (5/4/5) და მელოდიურობა, მდიდარი ალიტერაცია, ჟღერადი რითმა დაუდეს საფუძვლად თავიანთ პოეტიკას. „ცისფერყანწლებმაც“ გამოიწინეს და თანამედროვე ქართული ლექსის თეორეტიკოსებიც მკვეთრ სხვაობას ხედავენ ბესიკსა და მის თანამედროვე აშუღურ პოეზიას შორის: ქართული ლექსის მკვლევარები ხაზს უსვამენ, რომ ბესიკი ეროვნული პოეტია, უფრო მეტი სიახლოვე აქვს მეფე-პოეტების ეროვნულ სულისკვეთებასთან და ემიჯნება აშუღლებისა და საიათნოვას პოეზიას (ხინთიბიძე 2009: 241).

ეპიკური პოეზიის მიერ გაბატონებული, რუსთველური 16-მარცვლიანი შაირის (53/53, 44/44) დაძლევა და ლირიკული ლექსისათვის აუცილებელი მოკლესაზომიანობის დამკვიდრება, დავით გურამიშვილთან ერთად, ბესიკის სახელსაც უკავშირდება. ამგვარივე კანონიზატორია ბესარიონ გაბაშვილი XVIII ს. ქართული სტროფიკის სფეროშიც: მის ლექსებში ვხვდებით სხვადასხვაგვარი აღნაგობის (განსაკუთრებით ხშირია კენტსტრიქონიანობა) სტროფებს, განსხვავებით რუსთველური კატრენისაგან.

ბესიკის რითმა, ერთი შეხედვით, მიჰყვება ტრადიციული ქართული რითმის კეთილხმოვანებას: იდენტურია და მელოდიური, თუმცა მის პოეზიაში უკვე ვხვდებით ნაკლებ რითმას, ან ორმაცვლიანი და ერთმარცვლიანი სიტყვებით შერითმვას: ვსცნა — კოცნა („ეტილზედ“). აკაკი ხინთიბიძემ აღმოაჩინა ბესიკის ლექსში კონსონანსის ორი შემთხვევა: „და ციბა — დავეძებ“ („ტაეპნი“) და „ცნობამიხდილი — თავმოხდილი“ („რძალ-დედამთილიანი“). ასევე, მისი დამსახურებაა ბესარიონ გაბაშვილის პოეზიაში შიდარითმის 13 სახეობის აღმოჩენა (ხინთიბიძე 2009: 242). შიდარითმა სტრიქონიდან სტრიქონში გადადის და მთელ სტროფში ერთი რითმა მოძრაობს. ზოგჯერ ეს გადასვლა კიბურია და ერთმანეთს ენაცვლება ცეზურული და წინაცეზურული რითმები:

ზრდილობად კმარდის შეხედვა უსაქმოდ ოდენ **სახისა**,  
**სახისა** დაუსახისა, ვერვისგან **დანაზრახისა**,  
**დანაზრახისა** თუ სადმე, ბრძენთა საქებად **ახისა**,  
**ახისა** მუფარახისა, ვაი, ან განალახისა.  
 („მირიან ბატონიშვილს“)

ბესიკის ლირიკა მნიშვნელოვანი ჟანრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა: მოკლე ლირიკული ლექსების გარდა, მას დაუნერია: ოდა, ელეგია, სატირა, ეპისტოლენი, იამბიკო, ზმა, ანაბანთქება. XVII ს.-დან ფეხმოკიდებული მოკლე ლირიკული ლექსები საბოლოოდ ბესიკის პოეზიით იმკვიდრებს ადგილს ჩვენში.

ქართული ლექსის ტრადიციული საზომებიდან ბესარიონ გაბაშვილი მიმართავს: 35/53-ს, 44/44, 55/55-ს და 5/7-ს. მისი თხზულებების უმეტესობა, მათ შორის, პოემები, ამ საზომებით არის დანერილი. შაირისა (35/53 და 44/44) და ჩახრუხაულის (55/55) გამოყენება ეპოსში ტრადიციის გაგრძელებაა, „სამძიმარის“ იამბიკური ფორმა კი სიახლეა (5/7). ბესიკმა იამბიკო ცეზურასთან გატეხა და არათანაბარზომიერი ნაწილები რითმით გადააბა ერთმანეთს:

მოვედინ, ევა, ... გტირ, სიცოცხლო,  
ტირილთა არს მონევა, არ დროით მონასვლო,  
განახლდა წყევა, დავითის ძეო,  
სამოთხით განმოსრევა... იდუმალთ განაძეო...

(„სამძიმარი“. ბესიკი 1967: 500, 503)

სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“ ლეონ ბატონიშვილის გარდაცვალების გამო დაუნერია პოეტს. ლექსი შენაცვლებული მოკლე და გრძელი ტაქტებითა და რით-მათა ფეიერვერკით (ათჯერადი რითმა) გლოვისა და მწუხარე განცდის სიღრმეს გვაზიარებს თითქმის 30 სტროფის განმავლობაში. სასულიერო საგალობლის — იამბიკოს — ფორმა კარგად ეხამება ოდის შინაარსს. ასევეა დაწერილი ბესიკის: „სოლომონ მეფის ეპიტაფია“, „ანტონ კათალიკოსზედ“, „წმინდა გიორგის შესხმა“, მირიან ბატონიშვილისადმი მიღძენილი ზმა.

მიჩნეულია, რომ „ყველაზე ძვირფასი, რითაც ბესიკმა ქართული მეტრიკა გაამდიდა, არის 14-მარცვლედის სახეობა 5 4 5, ე.წ. „ბესიკური“. ყველაზე უკეთესი ლექსებიც ბესიკს ამ საზომით აქვს დაწერილი“ (ხინთიბიძე 2000: 123).

ბესიკისეული ჩანს შვიდმარცვლიანი საზომიც — 4 3 („იადონს ის ევარდა“) და ჰეტეროსილაბური — 4 3-ისა და 44-ის კომბინაცია („სტვენს ბულბული“).

ბესიკის ლექსი ამკვიდრებს ათმარცვლიან საზომს (5/5) დამოუკიდებელ ფორმად („მნათობისადმი“, „რძალ-დედამთლიანი“). „ტაეპად“ სახელდებული ათ-მარცვლიანი (5/5) ლექს-სტროფი ბესიკისა ასეთია:

გიორგი, გრიგოლ, ერთად თაფლი გოლ. (5/5)

ტიპური ათმარცვლედია (5/5) ბესიკის შედევრი „სევდის ბალს შეველ“:

სევდის ბალს შეველ შენაღონები  
მოკრეფად მსურდა ვარდის კონები.  
ვარდმან შემრისხა თავმომწონები,  
ისარი მტყორცა დასამონები,  
სრულად მიმილო ყოვლი ღონები,  
მითხრა: „იფიქრე გულს ნაქონები,  
მისთვის იქმნები დასაყოვნები“.  
ვერ მივხვდი მახვილგანანონები,  
მისთვის შევიქმნენ ცრემლთა ფონები.  
(ბესიკი 1976: 463)

ლექსი ხუთი ცხრატაეპიანი სტროფისაგან შედგება. კენტტაეპიანობა, როგორც ცნობილია, ნაკლებად იყო დამახასიათებელი ამ პერიოდის ქართული პოეზიისათვის. მონორიმით გამართული ცხრატაეპედი, სიმეტრიულ ათმარცვლედით შესრულებული, ალიტერაციითა და მელოდიური ჟღერადობით, დღემდე ალაფ-რთოვანებს არა მარტო ქართველ მკითხველს: კ. კეკელიძე მიუთითებს, რომ „ბესიკის ლექსი „სევდის ბალს შეველ შენაღონები“ თარგმნილია ფრანგულად მარი ბროსეს მიერ“ (კეკელიძე 1981: 671).

ბესიკის განუმეორებელი ვერსიფიკაციული ხელოვნება და ორიგინალური სტილი ყველაზე მეტად მაინც „ტანო ტატანომ“ აირეკლა: ბესიკური საზომი — 5/4/5, ხუთტაეპიანი სტროფები და გართმვის ხერხი — aaaaa bbbba cccca. ეს

სალექსო ფორმა გვხვდება ბესიკის სხვა ლირიკულ შედევრებშიც: „ვარდო სასურო“, „ცრემლთა ისხარნი“, „მე შენი მგონე“ და სხვ. „ტანო ტატანოს“ პირველივე საზღვრულ-მსაზღვრელი გართმულია: შეთავსებული რითმა ალიტერირებულია, რასაც მოსდევს კიდევ ერთი შიდა რითმა და იხატება ქალის სხეულის სრულყოფილი სილამაზე: რხევადი და მომნუსხველი:

ტანო ტატანო, გულნამტანო, უცხოდ მარებო,

რასაც მოჰყვება ულამაზესი ქალის პორტრეტის დეტალიზაცია:

ზიღფო კავებო, მომკლავებო, ვერსაკარებო,  
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო,  
ძონ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთნამარებო,  
პირო მთვარეო, მომიგონე მზისა დარებო!

ბოლო სტრიქონი დასკვნაა, ამიტომ სავალდებულო შიდა რითმა, წინა ოთხი ტაქტისათვის აუცილებელი, აღარ გვხვდება.

ა. ხინთიბიძის აზრით, ლექსში „ტანო ტატანო“ მკაცრადაა რეგლამენტირებული შიდა რითმების გამოყენება. იგი სათქმელის ხასიათთანაა შეფარებული, მის ფორმა-შინაარსთან. კერძოდ, შიდა რითმები კონკრეტულ ჩამოთვლას ახლავს და არა ზოგად განცდა-განწყობილებას. ცხადია, ეს წესი მხოლოდ „ტანო ტატანოს“ პოეტიკისთვისაა დამახასიათებელი და არ ვრცელდება ამ სალექსო ფორმით დაწერილ სხვა ლექსებზე. ყველას თავისი საკუთარი პოეტიკა აქვს“ (ხინთიბიძე 2000: 128).

ბესიკის ვერსიფიკაციაში გამორჩეულ ადგილს იჭერს გართმული ორტაქტები, ე.წ. მრჩობლები („პირველ სიმდაბლეს აღეკარ“). საგულისხმოა, რომ ბესიკმა მრჩობლების ფორმა მისცა იამბიკოსაც. სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარში“ რამდენიმე სტროფი წყვილადი რითმით არის შესრულებული (aabbccdde):

სადალა ცხენი,  
არსადა შემრცხვენი?  
სადა აბჯარნი,  
მაქებელთა დამჯარნი?  
ერთი თუ ობლად,  
ვად, მეორე უხმობლად!..

ა. ხინთიბიძის აზრით, ერთიანი რითმიდან წყვილად რითმაზე გადასვლა გამონვეულია ჩამოთვლის პრინციპით, რაზეც ეს სტროფებია აგებული. ს. ცაიშვილი შენიშნავს, რომ ბესიკი ამ შემთხვევაში ხალხური დატირების ხერხს მიმართავს (ცაიშვილი 1966: 669).

ბესიკის ლექსზე საუბრისას საგანგებოდ მიუთითებენ მესამე ტაქტის მარცვალთმეტობაზე („სტვენს ბულბული“), როდესაც მესამე, გრძელი ტაქტის ბოლო ურითმოდ არის დატოვებული. მესამე ტაქტის ურითმოობა თავიდან ბოლომდე გასდევს ლექსს „იადონს ია ევარდა“:

იადონს ის ევარდა  
და სუმბულს ის ევარდა.  
თქვა მაისმა. მე თქვენგან  
დაბმულვარ, ისე ვარ და!

დ. კობიძე მიუთითებს, რომ მესამე, ურითმო ტაეპი ახასიათებს ლექსის აღმოსავლურ ფორმას — რობაის, თუმცა ა. ხინთიბიძე ფიქრობს, რომ ამგვარი ხერხი ძველთაგანვე იყო გავრცელებული ქართულ ხალხურ პოეზიაში.

ბესიკის იამბიკოების უმრავლესობა ურითმოა. რითმიანი იამბიკოებიდან ცნობილია „წმინდა გიორგის შესხმა იამბიკოდ“, რომელიც დამთავრებული არ არის. ანტონ კათალიკოსისადმი მიძღვნილი იამბიკოს („სამოთხით წულაობს“) პირველი ნაწილი რითმიანია, მეორე — ურითმო.

ა. ხინთიბიძე ვერსიფიკაციულად განსაკუთრებით საინტერესოდ მიიჩნევს მირიან ბატონიშვილზე დაწერილ იამბიკოს, რომელსაც აქვს: თავრითმაც, ბოლორითმაც და შუარითმაც. სტრიქონის ოთხივე სიტყვა ვერტიკალურად ირითმება. ბოლორითმა ხუთჯერადია, იამბიკოს ხუთივე სტრიქონს აერთებს, თავრითმა — ოთხჯერადი, შუა რითმა — სამჯერადი. ამასთან, სტრიქონთა შიგნით, ხუთივე სტრიქონს ვერტიკალზე ჩართულია ზმა — მირიან:

სთენ და **მირიან** მზეობისა მლობანი,  
სცენდა **გმირიან** მხნეობისა მხნობანი,  
შვენდა **გმირიან** ფშვეობისა თნობანი,-  
თქვენდა **მირიან** სუმბულ-კარდ-იობანი  
გულთ გან**გმირიან** უთქვენოდ მყოობანი.

ამ ზმას, ხოტბას, ამაღლებული განწყობილების გამომსახველ ლექსს, ა. ხინთიბიძის აზრით, სწორედაც შეეფერება „მაღალი ვერსიფიკაციული ხელოვნება, რომლითაც მიძღვნაა დაწერილი. ესეც მეგობრისადმი პატივისცემის დასტურია“ (ხინთიბიძე 2000: 131).

მიუხედავად იმისა, რომ ბესიკის პოეტური მემკვიდრეობა საკმაოდ მცირერიცხოვანია — 47 ლექსსა და 3 პომას მოიცავს, ვერსიფიკაციული პარამეტრების მიხედვით, მრავალფეროვან სურათს წარმოგვიდგენს: 23 საზომს, გარითმვის 22 ხერხს, შიდარითმის 13 კომბინაციას და სტროფის 9 ნაირსახეობას; აგრეთვე, ანბანთქებანს, ზმებს, აკროსტიქებს. სულ კი ბესიკის პოეზია 68 სალექსო ფორმას გვაძლევს (ხინთიბიძე 2000: 135).

ამ სალექსო ფორმებიდან, როგორც უკვე მრავალჯერ აღვნიშნეთ, საუკეთესო მაინც ბესიკური საზომია (5 4 5), მისთვის დამახასიათებელი სტროფიკითა და გარითმვის კომბინაციებით. ეს სტრუქტურა მეტად ლაღი აღმოჩნდა ბესიკის ლექსის შინაარსის გამოსახატავად. პარადოქსია ისიც, რომ ბესიკის მიერ მუხამაზ-მუსთაზადების შესათხზველად შერჩეული სალექსო ფორმა ჯერ რომანტიკოსებმა აიტაცეს, ხოლო შემდეგ „ქართული პოეზიის ევროპული რადიუსით“ გამართვის მოსურნე „ცისფერყანწლებმა“ თავიანთი „ლექსის ხერხემლად“ აქციეს. ქართველი სიმბოლისტების მეტრიკის ძირითადი რეპერტუარი სწორედ ბესიკური თოთხმეტმარცვლედის (5 4 5) და ბესიკის მიერ შუაზე გაყოფილი ჩახრუხაული (5/5), ე.წ. სიმეტრიული ათმარცვლედისაგან შედგება.

ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში ბესიკის ვერსიფიკაციის შესწავლას სათანადო ადგილი უჭირავს: ბესარიონ გაბაშვილის რითმას საგანგებოდ იკვლევდა გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც თავის წერილში მოიხმო ბესიკის პოემა „რუხის ბრძოლის“ ერთმანეთზე გადაბმული, მრავალმარცვლიანი რითმები: ავაზობდის — გავაზობდის, დაჰქროლვიდის — დაჰსთართოლვიდის, ნავარდობდის — შავარდნობდის. „ცისფერყანწელთა“ მოძღვარსა და ლიდერს კარგად ჰქონდა გააზრებული ბესიკის აღმოსავლური ხმებისა და მოტივების მნიშვნელობა „ქართული პოეზიის რე-



ნესანსის“ გზაზე: ევროპული პოეტიკური ნოვაციები ეროვნული პოეზიის უახლეს აღმოსავლურ ხმასა და კილოში უნდა განზავებულიყო; ბესიკის ქალაქური ყაიდის ლექსები ევროპული, მოდერნისტული, ურბანისტული პოეზიის მოტივებსა და მელოდიას ქართული სინამდვილისათვის უფრო ბუნებრივსა და მისაღებს გახდიდა.

ბესარიონ გაბაშვილმა ახალი ფუნქცია მიანიჭა ალიტერაციას. მის ცნობილ ანბანთქებებსა და სხვა ლირიკულ შედეგებში ალიტერაცია, მეტაფორა, ორიგინალურ საზომსა და რითმასთან ერთად, ბესიკის ლექსის დაუფინყარ მელოდიას ქმნიდა. ბესიკის ლექსის მკვლევარი ა. ხინთიბიძე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას პოლიასინდენტონის (ხშირკავშირიანობა) და ბგერითი ანაფორის (სტრიქონთა დასაწყისის ერთიანობა) შემთხვევებზე ბესარიონ გაბაშვილის თხზულებებში. ვახტანგ VI-ის „რანი და მოვაკანი და...“ იყო საწყისი ქართულ ლექსში ხშირკავშირიანობის (პოლიასინდენტონის) დამკვიდრებისათვის, მაგრამ ბესიკის პოეზიაში ეს ბგერწერული ხერხი საგანგებო დატვირთვას იძენს („და ჰოე, ძნელი ბნელია“); ხოლო „ყოვლად წმიდის ქება“ — ოთხსტრიქონიანი ლექსი, რომლის ყოველი ტაეპი ჯ- ასოთი იწყება (ჯერისაებრ, ჯერ, ჯობს, ჯვარცმულისა) და 16-მარცვლიანი შაირით არის გამართული, ღვთისმშობლის საგალობლის უნიკალურ ფორმას ქმნის და მუსიკალურ თხზულებას ემსგავსება: „ჯვარცმულისა ქრისტეს დედავ, ცოდვილს მკურნე დედოფალო!“

ბესიკის მუსიკალური ენის ანალიზისათვის ყველაზე მეტ საფუძველს მაინც რითმა იძლევა. თუ გავიხსენებთ ფრანგი სიმბოლისტების უმთავრეს მოთხოვნას, ვერლენის ცნობილ ფრაზას: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ მაშინ სრულიად გამჭვირვალე იქნება „ცისფერყანწლების“ ასეთი სერიოზული დაინტერესება ბესიკის ლექსით.

ბესიკის რითმა, უმთავრესად, სალექსო სტრიქონის მუსიკალობისა და მელოდურობის სანინდარია, ამიტომაც ზუსტი, მრავალმარცვლიანი რითმა უმთავრესია მისი ლექსისათვის. არაიდენტური, ნაკლები რითმა, რომელიც არჩილ მეფისა და რუსთაველის ეპიგონების პოეზიაში გვხვდებოდა, ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციაში არ მოგვეძევა: იდენტური რითმები ხშირად ომონიმების სახეს იღებს ბესიკის ლექსში, მაგრამ ომონიმური რითმის ძიება უცხოა ბესარიონ გაბაშვილისათვის, განსხვავებით მეფე-პოეტების (არჩილი, ვახტანგ VI) პოეზიისაგან. კომბინატორული პოეზია, რომელიც ევროპული და აღმოსავლური ლექსისათვის თანაბრად მიმზიდველი და საინტერესოა, ბესიკის ვერსიფიკაციაში მაინც ტაეპის მელოდიურობის ძიებით არის ნასაზრდოები.

ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციულმა სისტემამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია მის თანამედროვე და შემდგომი ხანის ქართულ პოეზიაზე. ბესიკს ეპიგონთა მთელი ლაშქარი გამოუჩნდა, თუმცა ეს მიმბაძველობა მხოლოდ ფორმისეული, ლექსის სტრუქტურის გარეგანი მახასიათებლების უნიჭო გამეორებით ამოინურებოდა.

#### დამონშებანი:

Bagrat'ioni, Teimuraz. Gvarni anu Sazomni Kartulisa Enisa St'ixta. *Kartuli P'oet'ik'is Krest'omatia (XVIII-XIX s.s.)*. Givi Mikadzis redaktsiita da shenishvnebit. Tbilisi: sametsniro-metoduri k'abinet 'is gamomtsemloba, 1954. (ბაგრატიონი, თეიმურაზ. გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა. *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.)*. გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954).

Bagrat'ioni, Ioane. P'oeziisa anu Molekseobisatvis. *Kartuli P'oet'ik'is Krest'omatia (XVIII-XIX s.s.)*. Givi Mikadzis redaktsiita da shenishvnebit. Tbilisi: sametsniro-metoduri k'abinet 'is gamomtsemloba, 1954. (ბაგრატიონი, იოანე. პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის. *ქართული პოეტი-*

- კის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.). გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954).
- Berdzenishvili, H. Belgii Obzor k K'nizhek, zhurn."Zaria"... gaz. "K'avk'az", №12, 1932. (Бердзნიшвили, Н. Бельгий обзор к книжек. журн. "Заря"... газ. "Кавказ", №12, 1932).
- Besik'i. *Kartuli P'oezia Tkhutmet' T'omad*. t. 5. Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1976. (ბესიკი. ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტ. 5. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1976).
- Gats'erelia, Ak'ak'i. Besik'is Tkhzulebata K'rebulis Gamothemis Gamo. "Mnatobi", №12, 1932. (განერელია, აკაკი. ბესიკის თხზულებათა კრებულის გამოცემის გამო. „მნათობი“, №12, 1932).
- Targamadze, N. *Sp'arsuli da kartuli mq'ari salekso pormebi*. Tbilisi: "metsniereba", 1990. (თარგამაძე, ნ. სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1990).
- K'ek'elidze, K'orneli, *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria*. T. II. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1981).
- K'obidze, Davit. Mukhambazi. gaz. "Axalgazrda stalineli", №4, 11 tebervali, 1955. (კობიძე, დავით. მუხამბაზი. გაზ. „ახალგაზრდა სტალინელი“, №4, 11 თებერვალი, 1955).
- Robakidze, Grigol. Kartuli Rit'miuli. gaz. "Sakartvelo", №82, 1920. (რობაკიძე, გრიგოლ. ქართული რიტმიული. გაზ. „საქართველო“, №82, 1920).
- Robakidze, Grigol. "Nargizovanis" St'rikonebi Khalkhur Simgherashi". "Sabch'ota khelovneba", №4, 1981. (რობაკიძე, გრიგოლ. „ნარგიზოვანის“ სტრიქონები ხალხურ სიმღერაში“. „საბჭოთა ხელოვნება“, №4, 1981).
- T'abidze, Galak't'ion. Gazela. *Galak't'ion T'abidzis Zhurnali*. №2, 1922. (ტაბიძე, გალაკტიონ. გაზელა. გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი, №2, 1922).
- Tsaishvili, Sargis. Besik'i. *Kartuli Lit'erat'uris ist'oria*. II. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1966. (ცაიშვილი, სარგის. ბესიკი. ქართული ლიტერატურის ისტორია. II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966).
- Ts'ipuria, Bela. K'oment'arebi T'itsian T'abidzis Ts'erilisa 'Tsisperi Q'ants'ebi". T'abidze T'itsian. *Sonet'ebi, Rcheuli Leksebi, Esse*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1999. (წიფურია, ბელა. კომენტარები ტიცთან ტაბიძის წერილისა „ცისფერი ყანწები“. ტაბიძე, ტიცთან. სონეტები, რჩეული ლექსები, ესე. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1999).
- Khintibidze, Ak'ak'i. Besik'is Versipik'atsia. *Versipik'atsiuli Nark'vevebi*. Tbilisi: 2000. (ხინთიბიძე, აკაკი. ბესიკის ვერსიფიკაცია. *ვერსიფიკაციული ნარკვევები*. თბილისი: 2000).
- Khintibidze, Ak'ak'i. Besik'is Ritma. *Sjani*, IV, Tbilisi: 2003. (ხინთიბიძე, აკაკი. ბესიკის რითმა. *სჯანი*, IV. თბილისი: 2003).
- Khintibidze, Ak'ak'i. *Kartuli Leksis Ist'oria da Teoria*. Tbilisi: "tbilisis universit'et'is gamomtsemloba", 2009. (ხინთიბიძე, აკაკი. ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009).

**Tamar Barbakadze**  
(Georgia)

### Besarian Gabashvili's Versification System

#### Summary

**Key words:** Besikuri, "mukhambazi", anacreontic, ode, iambic.

Besarian Gabashvili's versification system is a kind of summing up of the metrorhythmic patterns of the so-called "renaissance period" poetry (16th -18th centuries). At the same time Besiki himself also enriched Georgian poetry with many new verse-forms. Besiki's name was given to fourteen-syllable (5/4/5) metre established by him: the prior-

ity of qualification of this verse-form belongs to Sergi Gorgadze. He was the first who indicated the uniqueness of the “didbesikuri” (5/5/5) and “smalbesikuri” (5/4/5) metres. In the history and theory of the Georgian verse “smalbesikuri” termed by S.Gorgadze is mentioned under the name of “besikuri” in the 20th and 21st centuries; it is especially popular in the poetry of A.Chavchavadze, G.Orbeliani, N.Baratashvili, I.Chavchavadze and Ivane Machabeli used this metre in the translation of Shakespeare.

Besarion Gabashvili’s versification system was greatly appreciated by Ioane Batonishvili as “unusual” and original. A fine master of verse and an innovator, like Rustaveli, Besarion Gabashvili wrote many elegant verses.

As is known Besiki added natural Georgian melodiousness to Persian and Arabic “mukhambazi” and “mustazads”. The overcoming of Rustavelian shairi (sixteen-syllable: 4444, 5353) dominated by epic poetry and the establishment of short metre necessary for lyrical verse is also associated with the name of Besiki along with David Guramishvili. Besarion Gabashvili is also an innovator in the sphere of the eighteenth-century Georgian stanzaic prosody: in his verses we find stophes of various structure (both odd-numbered stanzas and even stanza), unlike Rustvelian quatrain.

Under the influence of Persian/Arabic and Azerbaijani poetry the metres established in the national versification and the rhythm system undergo a substantial modification in Besiki’s poetry and turns into original Georgian verse-form.

Besarion Gabashvili added new function to alliteration as well: in his known Abecedarian verse and other lyrical masterpieces, for instance, “Tano Tatano” (“Beauty’s Stature”), alliteration, metaphor along with remarkable arrangement produce the unforgettable melody of Besiki’s verse.

In the tenths of the 20th century while evaluating Besarion Gabashvili’s verification system Grigol Robakidze states that from the viewpoint of poetic technique (he meant musicality of the verse) Besiki is a real phenomenon and passes ahead of French symbolists.

It is believed that the point of view about great influence of the mukhambazi motifs in Besiki’s poetry is only partially true, and Besarion Gabashvili is chiefly a national poet: he is closely associated with Georgian poetry of the 16th and 18th centuries and dissociates himself from Sayat- Nova and ashugs.

Traditionally in the history of poetry Besiki is considered a lyric poet of love songs. In Besiki’s love verses rich rhythms and inner rhythms are combined in a natural way. Rhythm is organically merged with genre specifics of Besiki’s poetry: if in the poems verbal rhythms are dominant (“The Battle of Rukh”, “The Mother-in-Law and the Daughter-in-Law”), in the love lyric gerundial rhythms attract attention (A.Khintibidze).

The rhythmic repertoire of Georgian verse of the renaissance epoch (16th -18th centuries) nourished with oriental poetics was enriched by Besiki with varieties of national rhythm. At that time (18th century) Guramishvili and Besiki better than others managed by inspiration with alien motifs create new Georgian verse, which was distinct with Georgian rhythm and intonation.

Besarion Gabashvili’s versification system had a great impact on contemporary and subsequent Georgian poetry: there appeared numerous followers to Besiki, though was just imitation of a form, limited by untalented repetition of external characteristics of the verse structure.

## ლელა ხაჩიძე (საქართველო)

### „მეხელთა“ მოღვაწეობის ისტორიიდან (სტეფანე სანანოისძე — ჭყონდიდელი)

X საუკუნის ქართველ ჰიმნოგრაფთა შორის, რომლებიც „ოქროს ხანას“ ქმნიან ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში, მოიხსენიება სტეფანე სანანოისძეც. აკად. კ. კეკელიძე მის შემოქმედებას განიხილავს დავით ტბელთან ერთად იმ მიზეზის გამო, რომ მათი სახელები „ერთად და განუყრელად“ მოიხსენიება ძველი ქართული მწერლობის ისტორიაში (კეკელიძე 1960: 178).

ერთ-ერთი უძველესი ცნობა სტეფანე სანანოისძისა და დავით ტბელის შესახებ ეკუთვნის XVIII ს-ის მწიგნობარს — ზაქარია გაბაშვილს. ამ ცნობის მიხედვით: „დავით და სტეფანე, ქართველთა გვარისანი, იერუსალიმს მოიწინეს და მუნ შეემეცნეს ელინთა ენამზეობასა: და პირველად მათ გადმოთარგმნეს რაოდენიმე საეკლესიონი წიგნი ბერძულისაგან ქართულად და არაბთა ენისაგანცა საღმრთონი წიგნი გადმოიღეს მრავლითა შრომითა“ (კეკელიძე 1960: 178). ბაგრატ ბატონიშვილის მიერ (XVI ს.) ისინი მოიხსენიებიან, როგორც „წმიდანი და სასწაულთმოქმედნი“, მათი მოღვაწეობა კი თარიღდება, როგორც „უწინარეს მოჰამედისა“. გამოთქმულია სხვადასხვა მოსაზრება მათი მოღვაწეობის შესახებ VII, VIII-IX ან X საუკუნეში.

მათი მოღვაწეობის დაზუსტების საშუალებას იძლევა ევრემ მცირე: „ეგრეთვე სანატრელსა სტეფანეს სანანოისძესა უთარგმნია საკითხავი დაუჯდომელთა და ცხოვრება თეოქტისტე ლეზველისა და სხუანიცა“ (კეკელიძე 1960: 178).

სტეფანე სანანოისძისა და დავით ტბელის სახელები ერთად მოიხსენიება რუის-ურბნისის კრების „ძეგლისწერაშიც“: „ღირსთა მამათა ჩუენთა დავით ტბელისა და სტეფანე სანანოისძისა საუკუნომცა არს ჳსენება და კურთხევა მათი“.

სტეფანე სანანოისძე რომ ჭყონდიდის ეპისკოპოსი ყოფილა, ჩანს მისივე საგალობლის მინაწერიდან, რომელიც მიქაელ მოდრეკილის „იადგარშია“ დაცული: „სტეფანე ჭყონდიდლისა, ნეტარისა სანანოისძისანი“ (ინგოროყვა 1913: რნა).

1913 წელს პ. ინგოროყვამ გამოაქვეყნა სტეფანე სანანოისძის 2 საგალობელი მიქაელ მოდრეკილის „იადგარის“ მიხედვით (ინგოროყვა 1913: რნა-რნზ).

კ. კეკელიძის მიხედვით სტეფანე სანანოისძესა და დავით ტბელს „უნდა ეცხოვრათ და ემოღვაწნათ არაუადრეს მეათე საუკუნისა“, რასაც მოწმობს თვით სახელწოდებები — ტბელი (მტბევარი) და ჭყონდიდელი (კეკელიძე 1960: 178).

მეცნიერის აზრით, ესაა „სტეფანე ეპისკოპოსი ჭყონდიდისა“, რომლის კითხვას ევსევი პამფილელის წიგნის კანონიკურობის შესახებ პასუხობენ იოანე და ექვთიმე მთაწმიდელები. აქედან გამომდინარე, მისი მოღვაწეობის ხანად მიჩნეულია X საუკუნის მეორე ნახევარი, შესაძლოა, ამ საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი (კეკელიძე 1960: 180).

მიქაელ მოდრეკილის „იადგარში“ დაცულია სტეფანე სანანოისძის 2 საგალობელი — ნათლისღების და წმ. მონამე აბოსი და სტეფანე პირველმონამისა. ეს უკანასკნელი აკროსტიქულია და გართიმული. აკროსტიქი იძლევა სახელს — სტეფანე. ეს საგალობლები გამოქვეყნებულია პ. ინგოროყვას მიერ (ინგოროყვა 1913: რნა-რნზ).

კ. კეკელიძე ასახელებს მის სხვა თარგმანებსაც. ესენია: ღვთისმშობლის დაუფდომელი ანუ „აკათისტო“, „ცხოვრება თეოქტისტე ლეზველისაჲ“ და გრიგოლ ნოსელის „შესხმაჲ წმიდისა სტეფანე პირველმონამისაჲ“. ეფრემ მცირის მიხედვით მას „სხუანიცა“ უთარგმნია. სტეფანე სანანოისძის ეს თარგმანები მეტაფორასული რედაქციისაა.

სტეფანე სანანოისძისა და დავით ტბელის შემოქმედებას კ. კეკელიძე ასე აფასებს: „დავითისა და სტეფანეს დამსახურებას სამშობლოს წინაშე, ჩანს, თანამედროვენი დიდად აფასებდნენ. ამით აიხსნება, რომ რუის-ურბნისის კრება მათ სახელებს საგანგებოდ უსვამს ხაზს“ (კეკელიძე 1960:182).

უკვე კ. კეკელიძის მიერ თავმოყრილი ამ ცნობებიდან ნათლად იკვეთება ის გარემოება, რომ **სტეფანე სანანოისძე მეტად მნიშვნელოვანი, დღეისათვის ნაკლებად ცნობილი პიროვნებაა ჩვენი წარსულიდან.**

სტეფანე სანანოისძის მოღვაწეობის დროის განსაზღვრისას, ვფიქრობთ, მხედველობაში უნდა მივიღოთ შემდეგი გარემოება: მიქაელ მოდრეკილის „იად-გარში“ დაცულ სტეფანე სანანოისძის საგალობელს, რომელიც ნათლისღებასა და წმ. აბოს ეძღვნება, ერთვის შემდეგი სათაური: „სტეფანე ჭყონდიდელისა ნეტარისა სანანოისძისანი. ქრისტე, დიდებულ ყავ სული მათი“. ამ სათაურის მიხედვით, სტეფანე სანანოისძე კრებულის შედგენის დროისათვის (978-988 წწ.) უკვე გარდაცვლილია. ეს ფაქტი არ ცვლის იმ გარემოებას, რომ ის X საუკუნის მოღვაწე უნდა იყოს. ამასვე მოწმობს მისი საგალობლების ენა — კლასიკური, დახვეწილი ძველი ქართული, რომელიც X საუკუნის დიდი ქართველი ჰიმნოგრაფებისთვისაა დამახასიათებელი.

სტეფანე სანანოისძის საგალობლები ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის შესანიშნავი ნიმუშებია. მათში შერწყმულია ავტორის ღრმა თეოლოგიური განსწავლულობა და მხატვრული ოსტატობა.

ამკარაა დიდი ხელოვანისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი ნიშანი — მისი საგალობლების კომპოზიციური მთლიანობა და აზრის თანმიმდევრულობა — ერთი თემის მრავალმხრივი გააზრება. სანიმუშოდ მოვიტანთ ფრაგმენტს მისი მცირე ფორმის საგალობლიდან, რომელიც ეძღვნება ნათლისღების საუფლო დღესასწაულს და წმ. აბოს ხსენებას:

„აგარის ნათესავთა — ძირთა მათ უნაყოფოთა,  
ნერგთა მათგან ეკლოვანთა,  
ვითარცა ვარდი შუენიერი ფერთა მენამულითა  
გამოჩნდა ნეტარი ჰაბო და სულნელ-ყო ეკლესიაჲ  
ნელსაცხებელთა წილ სხურებითა სისხლისაჲთა“.

ამავე თემას ავტორი შემდეგშიც უბრუნდება:

„მკსნელო, დღეს დაემტკიცა თქუმი იგი პირველი,  
ვითარმედ აღმოსავალით, ბლუართ მოვიდენ ნიალად აბრაჰამისა“.

ასევე შთამბეჭდავია მომდევნო ჰიმნოგრაფიული კანონი, რომელიც ამავე თემას ეძღვნება. მასში წმ. აბოს მიერ მაჰმადის რჯულის უარყოფა და გაქრისტიანება ასეა გადმოცემული:

„განიძარცუა კაცი ძუელი საქმითურთ და შეიმოსა ძალი ქრისტეისი“. ამავე საგალობელში გვხვდება ე.წ. „საქვეყნო სათხოვარნიც: „ან ევედრე ქრისტესა, რა-

ძლევად მოჰმადლოს მეფესა ჩუენსა“. მონამის ღვანლი საგალობელში ასეა შეფასებული: „და განსწმიდე ქართლი სისხლისა შენისა დათხევითა, მონამეო!“

წმ. აბოს მოთმინება ავტორის მიერ ასეა ახსნილი: „სიყუარულისა საკურველმან შეკრა გონება მონამისა“.

განსხვავებული ხასიათისაა წმ. სტეფანე პირველმონამისადმი მიძღვნილი მცირე ფორმის საგალობელი. იგი გამოირჩევა მელოდიურობით და დინამიურობით. საგალობელი გართმუღია და შედგება მოკლე სტრიქონებისაგან:

„ერი ბრალსა დასდებდა  
და კრებული ქვასა დაჰკრებდა,  
ხოლო წმიდა სტეფანე ქრისტესა აღიდებდა,  
სიკუდილსა მას იხარებდა,  
სულსა შეჰვედრებდა,  
ერისათჳს ევედრებოდა  
და გურგუნოსან — იქმნებოდა“.

საგალობლის ავტორი, როგორც ჩანს, კარგად იცნობს სტეფანე პირველმონამის „ცხოვრებას“, საიდანაც მას მოაქვს შემდეგი ეპიზოდი:

„ფარისევალმან მოშურნემან  
და შემდგომად ჭურმან რჩეულმან  
სიკუდილდ მისცა სტეფანე პავლე მოციქულმან,  
ხოლო ერმან უშჯულომან  
კრებულმან ამომან,  
ქვა დაჰკრიბა უწყალომან.“

864 წელს შედგენილ „სინურ მრავალთავში“, სხვა საკითხავებთან ერთად, შესულია „წმიდა სტეფანეს წამების“ ძველი ქართული თარგმანი, რომელშიც ვკითხულობთ. „მაშინ განრისხნა სავლე და აღაზრზინა ათასისთავი იგი, რაფთა თავი მოჰკუეთონ ღირსსა მას ღმრთისასა. და სცეს მას მახვლითა და არა იპოვა ყოვლადვე წყლულება ქედსა მისსა. მერმე მოიქცა სავლე და უბრძანა ქვისა დაკრება ახოვანსა მას ღმრთისასა...“

წმინდანის ცხოვრების სწორედ ამ მონაკვეთს ემყარება სტეფანე სანანოისძის მიერ შთამბეჭდავად დახატული წმ. სტეფანე პირველმონამის აღსრულება.

**„წამება სტეფანესი“, რომელიც ქართულ ენაზე, როგორც ჩანს, ადრევე უთარგმნიათ, სტეფანე სანანოისძის ამ საგალობლის ერთ-ერთი უმთავრესი წყაროა.** წმინდანის ხილვა, რომელზეც ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღება მახვილდება წმ. სტეფანეზე საუბრისას, მისი „წამების“ ქართულ თარგმანში ასეა გადმოცემული: „და ვითარ ილოცვიდა ოდენ წმიდა სტეფანე და მეყსეულად ძრვად იყო დიდ და განეხუნეს სამყარონი ცისანი და იხილა ცათა შინა მამაჲ, მჯდომარჳ ზედა საყდართა მბრწყინვალეთა და ძჳ იესუ ქრისტე მარჯუენით მამისა და ტრედი ერთი სპეტაკი გარდამოფრინვიდა და მოაქუნდა გურგუნი მბრწყინვალჳ ვითარცა მზისთუალი“.

ამ ხილვაზე ყურადღებაა გამახვილებული „წმ. სტეფანეს წამების“ სხვაენოვან ვერსიებშიც.

ყველა მათგანის სათავეა „საქმე მოციქულთა“:

„ხოლო იგი სავსე იყო სარწმუნოებითა და სულითა წმიდითა, აღჰხედა ცადა და იხილა დიდებაჲ ღმრთისაჲ და იესუ, მდგომარჴ მარჯუენით ღმრთისა“ (საქმე მოციქულთა 7,55).

პირველმოწამის ამ ხილვით იწყება სტეფანე სანანოისძის საგალობელი:

„ტალავარნი ზეცისანი  
განგებოვნეს შენ ზესკნელისანი,  
სტეფანე და იხილენ საყდარნი  
და ერნი ნათლისანი  
ზეშთა კრებოჯლისანი,  
მაქებელნი მამისანი  
ძისა და სოჯლისა წმიდისანი“.

სტეფანე პირველმოწამის შესახებ არსებობს ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა. მისი სახე შთამბეჭდავადაა ასახული სასულიერო მწერლობის სხვადასხვა დარგში, ფრესკულ მხატვრობაში, ცნობილ მხატვართა ტილოებზე. მის სახელზეა აგებული მრავალი ტაძარი ყველა ქრისტიანულ ქვეყანაში. **ქართული ჰიმნოგრაფია, როგორც ჩანს, სათანადო ყურადღებას იჩენს მის მიმართ.**

სტეფანე სანანოისძის განსაკუთრებულ ინტერესს ამ დიდი წმინდანისადმი მოწმობს ის გარემოებაც, რომ მას ბერძნულიდან უთარგმნია გრიგოლ ნოსელის „შესხმაჲ წმიდისა სტეფანე პირველმოწამისაჲ“, რომლის ტექსტსაც გამოსაცემად გამზადებთ.

მიქაელ მოდრეკილის „იადგარზე“ მუშაობისას, წლების წინ, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ამ კრებულში არაერთგზის გამეორებულმა სავედრებელმა ფორმულამ: „ქრისტე, შეიწყალე სტეფანე“. ეს ფორმულა, ყველა შემთხვევაში, თვით მიქაელის ხელითაა დაწერილი (ხაჩიძე 1989: 27). იგი ხშირად თვით საგალობელთა სათაურებშია შესული. რიგ შემთხვევაში იგი ასომთავრულადაა მიწერილი საგალობელთა რომელიმე კომპლექტის დასასრულთან. აღნიშნულ საგალობელთა უმეტესობას ხელნაწერში მითითებული აქვს ავტორები. ასე რომ სტეფანეს ავტორობა გამოირიცხებია. სტეფანე არც ხელნაწერის გადამწერია. მისი ვინაობის დადგენა შესაძლებელი გახდა ხელნაწერის 200r-ზე მიქაელის ხელითვე გაკეთებული შენიშვნით: „ქრისტე, სტეფანე — მოძღუარი ჩემი შეიწყალე!“

ამრიგად, მიქაელ მოდრეკილის „იადგარში“ არაერთგზის მოხსენიებული სტეფანე მიქაელ მოდრეკილის მოძღვარია.

სულიერ მოძღვართა მოხსენიება ხელნაწერთა გადამწერების ანდერძებში ხშირად გვხვდება, სავედრებელ ფორმულად ქცევა კი — იშვიათად. ამგვარი დამოკიდებულება, ერთი მხრივ, ნათლად წარმოგვიდგენს მიქაელ მოდრეკილს, როგორც ერთგულ და ღირსეულ მოწაფეს, მეორე მხრივ, ინტერესს აღძრავს მისი სულიერი მოძღვრის — სტეფანეს ვინაობის კვლევისათვის. შესაძლოა, მიქაელ მოდრეკილის მოძღვარი სტეფანე სანანოისძე — ჭყონდიდელი იყოს, რომლის მოღვაწეობის ხასიათი და მასშტაბი, როგორც ჩანს, აგრეთვე სანიმუშო იყო. იგი, შესაძლოა, „მეხელთა“ მეორე ან მესამე თაობის წარმომადგენელი იყოს, რომლებსაც საკუთარი მოწაფეები ჰყავდათ.

**დამონებანი:**

- Ingorokva, Pavle. *Dzvel - KarTuli Sasuliero P'oezia*. Tbilisi: 1913 (ინგოროყვა, პავლე. *ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია*. თბილისი: 1913).
- K'ek'elidze, K'orneli. *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabchota saqartvelo", 1960 (კეკელიძე, კორნელი. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1960).
- Khachidze, Lela. *Mikael Modrek'ilis Erti Savedrebeli Pormula*. Gulani, Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1989 (ხაჩიძე, ლელა. *მიქაელ მოდრეკილის ერთი სავედრებელი ფორმულა*. გულანი, თბილისი.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1989).
- Saqme Motsikulta*, Ed. Iliia Abuladze. *Dzveli Kartuli Enis Dzeglebi*. 7. Tbilisi: gamomtsemloba "metsnierebas", 1956 (საქმე მოციქულთაძ, ძველი ქართული ხელნაწერების მიხედვით გამოსცა ილია აბულაძემ. ძველი ქართული ენის ძეგლები. 7. თბილისი.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1956).

**Lela Khachidze  
(Georgia)**

**On the History of *Mekhelni's* Activity  
(Stephane Sananoisdze – Chqondideli)**

**Summary**

**Key words:** Stephane Sananoisdze – Chkondideli, hymnography, St. Stephen the first martyr.

Georgian hymnographers of the 10<sup>th</sup> century create “Golden Age” in the history of Georgian hymnography. Among them there is Stephane Sananoisdze whose creativity has been less studied in scholarly literature.

According to Academician K.Kekelidze, Stephane Sananoisdze must have lived and created in the 10<sup>th</sup> century or in the last quarter of this century (Kekelidze 1960: 180). The name of this hymn-writer is mentioned with great respect in the decree of Ruis-Urbnisi Church Council.

Under Stephane Sananoisdze's name two hymns included in Michael Modrekili's collection of hymns “Iadgari” (978-988) have been preserved. The first of them is devoted to the festivals of our Lord: the Baptism of Christ and commemoration of the saint martyr Abo Tbileli and the second one - to Stephane the first martyr. The hymns were published by P. Ingorokva (Ingorokva 1913: 135-142).

As is seen, Stephane Sananoisdze was also engaged in translational activity. Several of his translations are indicated in scholarly literature. They are: “Akathistos” to the Virgin, “The Life of Theoktiste of Lesbos” and Gregory of Nyssa's “The Praise to Saint Stephen the First Martyr”. These translations have not yet been published and studied. According to the data of a well-known 11<sup>th</sup>-century Georgian scholar, Ephrem Mtsire, Stephane Sananoisdze also had other translations which have not yet been revealed.

According to the data came down to us, we must suggestion that **Stephane Sananoisdze was an extremely important figure, less known today**. His creative works require monographic study.



In our view, while determining Stephane Sananoisdze's period of activity the following circumstance is to be taken into account: Stephane Sananoisdze's hymn preserved in Michael Modrekili's "Iadgari", which is dedicated to the Baptism and St. Abo, the following title is supplemented: "The Blessed Stephane Sananoisdze - Chqondidi . Christ, great mercy to their soul". According to this title by the time of compilation of the collection (978-988) Stephane Sananoisdze had already died. This fact does not change the circumstance that he must have been a scholar of the 10<sup>th</sup> century. This is also evidenced from the language of his hymns – classical, perfect old Georgian which is typical for great Georgian hymn-writers of the 10<sup>th</sup> century.

Stephane Sananoisdze's hymns rank among the most perfect specimens of the old Georgian ecclesiastic poetry. They represent a blend of author's deep theological education and artistic skill.

Another obvious sign characteristic to a great artist is compositional wholeness of his hymns and sequence of thought - multifaceted understanding of one theme.

In Stephane Sananoisdze's hymn which is devoted to the Baptism special importance of this feast is clearly expressed, also St. Abo's contribution whose commemoration in Georgian church is set on the very same day (January 6). National tendencies are clearly felt in the hymn.

Stephane, the first martyr is also the object of Stephane Sananoisdze's special attention. It was he to whom II hymn included in Michael Modrekili's "Iadgari" is devoted. The study of the hymn testifies to the fact that the author is familiar with St. Stephen's "Martyrdom", the Georgian translation of which is included in "Sinaitic Polycephalion" (Sinuri Mravaltavi) of 864 AD. The comparison has shown that Stephane Sananoisdze starts with the vision of the saint. According to the saint's "Martyrdom" describes he also the death of St. Stephen, the first martyr. Thus, the hagiographic composition – St. Stephen's "Martyrdom", is one of the most important sources of Stephane Sananoisdze's hymn.

This hymn of is remarkable for its melody and dynamics. It is rhythmical that is a rarity in the history of Georgian hymnography. Interestingly, Stephane Sananoisdze translated from Greek Gregory of Nyssa's "The Praise to St. Stephen, the First Martyr".

When working on Michael Modrekili's "Iadgari" our attention in this collection was paid to the repetition of the formula of entreaty: "Christ, have a mercy on Stephane!" In all instances this formula is written with Michael's own hand. It is often included in hymn titles themselves. In a number of cases it is inscribed with an alphabet known as Asomtavruli at the end of some sets of hymns. The majority of the mentioned hymns have an index to authors in the manuscript. Thus, Stephane's authorship is excluded. Stephane is neither a manuscript copyist. The establishment of his identity became possible with the help of an inscription in MS 200r written with Michael's own hand: "Lord, have a mercy on Stephane – my spiritual father!"

Thus, Stephane who is mentioned not but once in Michael Modrekili's "Iadgari", is Michael Modrekili's spiritual father.

The mentioning of spiritual fathers in the colophons by manuscript copyists is common but turning it into the formula of entreaty is rarely found. Such attitude, on the one hand, clearly shows Michael Modrekili as a devoted and worthy disciple, and, on the other hand, arouses interest in studying the identity of his spiritual father Stephane. Presumably, Michael Modrekili's spiritual father was Stephane Sananoisdze - Chkondideli, the character and scale of whose activity, as is seen, was also exemplary.

### მანია ნინიძე (საქართველო)

#### აკაკი წერეთლის უცნობი რუსულენოვანი ავტოგრაფები (ტექსტოლოგიური ანალიზი)

ხელნაერთა ეროვნული ცენტრის აკაკი წერეთლის საარქივო ფონდში მწერლის არაერთი მნიშვნელოვანი ხელნაერთია დაცული. XX საუკუნის ბოლოს, როდესაც დგებოდა აკაკი წერეთლის თხზულებათა სრული ბიბლიოგრაფია, ეს მასალა აღნუსხა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ბიბლიოგრაფიის განყოფილებამ (პროექტზე მუშაობდნენ მანანა კვატაია, ნათელა ჩიტაური და მანანა იამანიძე) და გადასცა მწერლის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მომზადებლებს. გამოუქვეყნებელ ხელნაერთთა შორის არის ტექსტები: „Автокефалия грузинской церкви“, „Грузинский театр“, „Речь к экзарху“ და „Речь к императору“. ერთი სტატია — „Воспоминание старожила“ კი, მართალია, ქართულად გამოქვეყნებულია, მაგრამ გარკვეული ცვლილებებით და სხვა სათაურით. ვფიქრობთ, ამ ხელნაერთთა მიმოხილვა და ტექსტოლოგიური ანალიზი, მნიშვნელოვანია აკაკი წერეთლის შემოქმედების სრულყოფილი სურათის წარმოსაჩენად.

К №300-ით ფონდში დაცულია ორი ფურცლის მოცულობის, უთარილო ტექსტი სათაურით «Автокефалия грузинской церкви». იგი ხელმოუწერელია, მაგრამ კალიგრაფია აკაკი წერეთლისეულია. ტექსტი არც მწერლის სიცოცხლეში და არც შემდეგ არ არის გამოქვეყნებული. ამიტომ იგი მით უფრო მნიშვნელოვანია აკაკი წერეთლის შემოქმედებასთან დაკავშირებით არსებული ცოდნის შესავსებად. საუბარი იწყება წმინდა სინოდში საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის საკითხის განხილვის მოხსენიებით. ეს განხილვა ჩატარდა პეტერბურგში 1906 წლის 17-18 იანვარს და სხდომას საქართველოს მხრიდან ესწრებოდნენ სწორედ წერილში ნახსენები ეპისკოპოსები — ლეონიდე ოქროპირიძე და კირიონ საძაგლიშვილი, რომლებიც საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენის შემდეგ სხვადასხვა წლებში გახდნენ მისი პატრიარქები. აქედან გამომდინარე, სტატია 1906 წლის 18 იანვრის შემდეგ უნდა იყოს დაწერილი.

ავტოგრაფი გაკრული ხელით არის ნაწერი და მისი თემა იმ დროისათვის ძალზე აქტუალურ საკითხს, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენას ეხება. მეოცე საუკუნის დასაწყისში არა მხოლოდ სამღვდელოება, მონიწივე ქართული საზოგადოებრივი ძალებიც აქტიურად იყვნენ ჩაბმული ამ საქმეში. ჩვენმა მწერლებმა — ილიამ, აკაკიმ, გოგებაშვილმა და სხვებმა, გულდასმით შეისწავლეს ავტოკეფალიის აღდგენის ისტორიული წინაპირობები და ცდილობდნენ, თავიანთი მახვილი ჟურნალისტური თუ მხატვრული სიტყვით, ხელი შეეწყოთ ამ საკითხის დადებითად გადაწყვეტისთვის. ეს ამკარად დასტურდება ამ წერილიდანაც.

ხსენებული ტექსტი იწყება აკაკის სიტყვებით: «Вопрос о автокефалии грузинской церкви в св. Синоде поднял бурю» და შემდეგ განხილულია, რა მდგომარეობაში აღმოჩნდა საქართველოს ეკლესია რუსეთის იმპერიის მიერ მისი ავტოკეფალიის გაუქმების შემდეგ. ვიდრე აკაკის მოსაზრებებს განვიხილავდეთ, თვალი გადავავლოთ, რა მოხდა წმინდა სინოდში და რას უწოდა აკაკიმ „ქარიშხლის დატრიალება“.

იქ განვითარებული მოვლენები დაწვრილებით არის აღწერილი ეპისკოპოს კირიონ საძაგლიშვილის პირად წერილებში მღვდელ სოსო ჩიჯავაძისადმი, რომლებიც ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრშივეა დაცული. ამ წერილების მიხედვით, ეპისკოპოსებმა — კირიონმა და ლეონიდემ სათქმელი გაინაწილეს — პირველს დაეკისრა ისტორიული საფუძვლების წარმოჩენა და ამ ასპექტით ოპონენტთა მოსაზრებების გაბათილება, მეორეს კი — საუბარი იმ დროისათვის ქართულ ეკლესიაში გაბატონებული უწუგემო ვითარების შესახებ. მათი გამოსვლები სხდომებზე კამათს და დიდ დაპირისპირებას იწვევდა, მაგრამ ქართველი ეპისკოპოსები ღირსეულად ართმევდნენ თავს მათზე დაკისრებულ მოვალეობას. განსაკუთრებით მწვავე სამხილები წარმოადგინა კირიონმა სხდომის მეორე დღეს, სადაც მუხლობ-რივად იყო ჩამოყალიბებული, 1814 წლის შემდეგ რა დარღვევები იქნა შეტანილი, და თანდათან დაკანონებული, სინოდალური კანტორის დებულებებში: 1) პირველი ეგზარქოსი — მიტროპოლიტი ვარლამი ქართველი იყო და ასევე უნდა გაგრძელებულიყო, მაგრამ მას შემდეგ ეგზარქოსად არცერთი ქართველი აღარ დაუნიშნავთ. 2) სინოდალური კანტორის დებულებით პროკურორი ქართველი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ პირველი პროკურორის შემდეგ ქართველი აღარ დაუნიშნავთ. 3) არც სინოდალურ კანტორას და არც ეგზარქოსს უფლება არ ჰქონდათ, რომ დასავლეთის ეპარქიების მართვაში ჩარეულიყვნენ, მაგრამ, ერეოდნენ. 4) დაბადების მოწმობის წარმოება ქართულ ენაზე უნდა ყოფილიყო, მაგრამ რუსულად წარმოებდა. 5) საეპისკოპოსო კათედრის გათავისუფლების შემდეგ კანტორას სინოდში ორ-ორი კანდიდატი უნდა წარედგინა, მაგრამ ეს წესიც გაუქმდა და სხვ. მთლიანად მოხსენებაში წარმოდგენილი დარღვევები 15 ასეთი მუხლისაგან შედგებოდა. მაგალითებიდან აშკარად ჩანდა სინოდის მმართველობის დიფერენცირებული მიდგომა რუსი და ქართველი მღვდლებისადმი და კანცელარიის კორუმპირებულობა, რასაც პირველი რუსი ეგზარქოსის დანიშვნისთანავე ჩაეყარა საფუძველი. ეპისკოპოსმა კირიონმა პირდაპირ განაცხადა, რომ თეოფილაქტე რუსანოვმა და მის მიერ კანცელარიის გამგედ დანიშნულმა მისმა ძმამ სხვადასხვა სასულიერო თანამდებობაზე მისაღებად მათ მიერ დაწესებული ქრთამის ნიხრები პირდაპირ კანცელარიის კარზე გააკრეს: „მღვდლობა — 300 მან, მთავარდიაკვნობა — 200 მან, მედავითნეობა — 100 მან.

ეპისკოპოსმა ლეონიდემ ისაუბრა იმის შესახებ, თუ როგორ ყოველმხრივ დააქვეითა საქართველოს ეკლესია ეგზარქოსების მართვამ და რამდენად აუცილებელი გახადა ავტოკეფალიის აღდგენა. უწმინდესი კირიონი წერს: „სიმართლით სავსე მოხსენებამ გული ატკინა აწინდელს და ყოფილს ეგზარქოსებს და დიდად გაცხარდა ეხლანდელი ეგზარქოსი ნიკოლაოზი. მან აღშფოთებით განაცხადა: „მოხსენება უსამართლოდ და უსაფუძვლოდ აყენებს შეურაცხებას საქართველოს ეგზარქოსებსო“, ამაზე უწმინდესმა კირიონმა კიდევ დამატებითი მტკიცებულებები წარმოადგინა და, როგორც თავად წერს: „კამათმა მეტად მწვავე ხასიათი მიიღო და კრება განგებ იქმნა ჩქარა დახურული“. როგორც ვიცით, იმ წელს ქართველთა მოთხოვნა არ იქნა დაკმაყოფილებული, მაგრამ ეს იყო მნიშვნელოვანი წინ გადადგმული ნაბიჯი ამ საქმის საბოლოოდ გადასაწყვეტად და, მეორე მხრივ, ეს იყო ქართველი ერის სულიერი ერთობის დემონსტრირების კიდევ ერთი მაგალითი.

როგორც ჩანს, აკაკი წერეთლის სტატია მიზნად ისახავდა სინოდის სხდომაზე ქართველ ეპისკოპოსთა მიერ წარმოდგენილი პოზიციის მხარდაჭერას. მასში ისტორიული თანმიმდევრობით არის აღწერილი წმინდა ნინოს მქადაგებლობა, მირიან მეფის თხოვნით კონსტანტინე დიდის მიერ ბერძენი სამღვდლოების

გამოგზავნა საქართველოში და ნახევარი საუკუნის შემდეგ, როდესაც საქართველოში შეიქმნა წმინდა წერილისა და სასულიერო საკითხავების თარგმანები და აღარ იყო ბერძნულ ენაზე წირვა-ლოცვის გაგრძელების აუცილებლობა, ქართველთა თხოვნა საბერძნეთის ეკლესიისადმი, რომ საეკლესიო მსახურება მრევლისთვის გასაგებ, მშობლიურ ენაზე გადასულიყო. აკაკი წერეთლის თქმით, ბერძენი სამღვდლოება, რომელიც პოლიტიკური ინტერესებით უფრო ხელმძღვანელობდა, ვიდრე სულიერით, უარზე დადგა, სანამ ვახტანგ გორგასალმა, მეხუთე საუკუნეში, იძულებით არ მოუპოვა თავის ქვეყანას ეს უფლება. მან ისარგებლა ბერძნების ომით სპარსელებთან, ამ უკანასკნელთ მიემხრო და გამარჯვებულმა ბერძნებს ულტიმატუმი წარუყენა. იმ დღიდან ქართული ეკლესია ეპისკოპოსებსაც თავად ირჩევდა და პატრიარქსაც, ყოველივე ეს კი ოფიციალურად დაკანონდა ქალკედონის მსოფლიო კრებაზე.

აკაკი წერეთელი წერს, რომ რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოში კათალიკოსობის გაუქმებას მოჰყვა იგივე შეცდომა, რაც ბერძნებს მოუვიდათ. მთელი ყურადღება გადატანილ იქნა გარუსების პოლიტიკაზე და განზე დარჩა სულიერება. სასულიერო სემინარიას ამთავრებდნენ მღვდლები, რომლებმაც არ იცოდნენ თავიანთი სამწყსო ენა. აკაკი აქვე საუბრობს სახელმწიფო ხაზინის მიერ საეკლესიო მიწების მითვისებაზეც და მონასტრებიდან დატაცებული ქონების აუქციონებზე გაყიდვაზეც, ბოლოს კი ასეთ დასკვნამდე მიდის: იმდენი უსამართლობა მოუტანა ქართველ ხალხს ეგზარქოსების მმართველობამ, რომ ქართველებს ეჭვი შეეპარათ რუსეთის ეკლესიის ჭეშმარიტ მართლმადიდებლობაში. ყოველივე ამან გამოიწვია ეკლესიისადმი გაუცხოება და ერი, რომლის სულიერებაც მეექვსე საუკუნიდან მეთვრამეტის ჩათვლით არ შელახულა არავითარი მწვალებლობით, ნელ-ნელა ეკედლებოდა სხვა (კათოლიკურ და გრიგორიანულ) ეკლესიებს.

სავარაუდოდ, წერილის რუსულ ენაზე დაწერა განაპირობა იმან, რომ ეს ინფორმაცია სწორედ რუსებისთვის იყო განკუთვნილი. ქართველებმა ისედაც იცოდნენ, რა მდგომარეობაში იყო ქართული ეკლესია. დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, რატომ აღარსად დაიბეჭდა იგი, მაგრამ ამის მიზეზი, სავარაუდოდ, ცენზურა იქნებოდა.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის აკაკი წერეთლის საარქივო ფონდში ნომრით K 295 დაცულია პატარა ზომის ფურცლებზე რუსულად ნაწერი 8 გვერდის მოცულობის ავტოგრაფი — «Грузинский театр». იგი უთარილოა, მაგრამ ბოლოში აქვს ხელმოწერა — Ак. ხელნაწერის დასათარიღებლად გამოვიყენეთ ტექსტისეული ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ ტასო აბაშიძის სასცენო დებიუტიდან აქ ხსენებულ 26 იანვრს გამართულ მის ბენეფისამდე 15 წელი იყო გასული («Где та публика. которая лет 15 тому назад буквально осождала кассу... и не та ли же Сапарова... играла и теперь, только более опытная и более заслуженная?»). ტასო აბაშიძის დებიუტი შედგა 1899 წელს და თავად მსახიობის მოგონებებიდან არის ცნობილი, რომ წარმოდგენას აკაკი წერეთელიც ესწრებოდა: „ამ დროს დავინახე ჩვენსკენ მომავალი აკაკი, რომელმაც მითხრა: — ნება მიბოძე, ასე მშვენივრად როლის შესრულებისათვის ხელზე გეამბოროო. მე ხელი გამოვტაცე და გულში ჩავკეკარი. — დახეთ ჩემს მურიანს, კი არ გადარია მთელი დარბაზი!“ თქვა პოეტმა (აბაშიძე 1954: 72), რამდენადაც ხელნაწერში ამ ფაქტიდან 15 წლის გასვლაზეა საუბარი, უნდა გვეფიქრა, რომ მასში 1914 წლის 26 იანვრი იგულისხმება, მაგრამ 1914 წლის 26 იანვარს პოეტი ესწრებოდა კოტე ყოფიანის სასცენო მოღვაწეობის 45 წლისადმი მიძღვნილ საიუბილეო

სალამოს (გურგენიძე 1989: 539), რაც ამ ვერსიას გამორიცხავს. შესაბამისად, ვივარაუდებთ, რომ მწერალს „15 წელი“ მიახლოებით აქვს ნათქვამი და მასთან ახლოს მდგარი რომელიმე სხვა წელი უნდა ვიგულისხმოთ. 1915 წლის 26 იანვარი პოეტის გარდაცვალების დღეა და, ცხადია, წერილში 1915 წელი ვერ იქნება ნაგულისხმევი. 1912 წლის 22 იანვარს აკაკი თავმჯდომარეობდა ტასო აბაშიძის დედის — მაკო საფაროვა-აბაშიძის საიუბილეო დღესასწაულს, ამდენად, ხელნაწერი რომ ამ წელს იყოს შექმნილი, იგი ვერ იტყოდა, 26 იანვრამდე ამ სეზონის არცერთ წარმოდგენას არ დაესწრებოდა. შესაბამისად, ეს უნდა იყოს 1913 წელი, რომელიც ყოველმხრივ ესადაგება ხელნაწერში აღწერილ მოვლენებს. ტასო აბაშიძის ბენეფისიდან გასულია 14 წელი. ამას გარდა, 1912 წლის ნოემბრის დამლევადან 1913 წლის იანვრის ბოლო კვირამდე აკაკი რუსეთში იმყოფებოდა და, ბუნებრივია, ქართული თეატრის სპექტაკლებს ვერ დაესწრებოდა («...только 26-го января в первый раз за весь сезон попал на бенефис Тасо Абашидзе»), 21 იანვარს კი პოეტი უკვე თბილისში იყო (გურგენიძე 1989: 519). შესაბამისად, ვფიქრობთ, რომ ხელნაწერში 1913 წლის 26 იანვარზე უნდა იყოს საუბარი და იგი ამ თარიღის შემდეგ უნდა იყოს დაწერილი.

თეატრის შესახებ აკაკი წერეთელს სტატიების მთელი ციკლი აქვს გამოქვეყნებული სხვადასხვა წლებში, მაგრამ წინამდებარე ტექსტი იმით არის საყურადღებო, რომ ის ერთ-ერთი უკანასკნელია და თან ღრმად აანალიზებს არა მხოლოდ თეატრის შიგნით არსებულ პრობლემებს, არამედ ზოგადად, ქართული საზოგადოების ნაკლოვანებებს. წერილი ძალიან გულწრფელი და კრიტიკულია. იგი იწყება თითქოსდა პარადოქსული ფრაზით: «Давно как я из любви к искусству перестал посещать грузинский театр». გასაგებია, როგორი იმედგაცრუებული უნდა ყოფილიყო მწერალი, რომ ეს ეთქვა. აკაკი ოსტატურად იყენებს იდიომს: «черная кошка пробежала между кем-либи», ახდენს მის ტრანსფორმაციას, ავრცობს და მთელ ტექსტს აყოლებს ლეიტმოტივად: «Не кошка а сам демон в образе чёрного кота!.. Тот самый злой дух, который не дает нескольким грузинам вместе, совокупными силами создавать одно и то же дело». ამრიგად, თეატრის პრობლემებზე დაწერილი სტატია უფრო განზოგადებულ სახეს იღებს და ამხელს ჩვენს ზოგად ნაკლოვანებებს. აკაკი წერს, რომ ქართველებმა ერთად საქმის კეთება არ იციან და დახმარების ნაცვლად ხელს უშლიან ერთმანეთს. მისი აზრით, სწორედ ამ თვისებამ განაპირობა ჩვენი არაერთი ისტორიული მარცხი. აკაკის აზრით, ქართული თეატრის საქმეს ნიჭიერ მსახიობთა არაჯანსაღი დაპირისპირება აფუჭებს: «Сцена сделалась ареною «Виндзорских кумушек» и вместо прогресса мы видим регрес и застой». პოეტის თქმით, მაყურებელს მოსწყინდა სცენაზე თავისუფლად მონაგარდე ამ „შავი კატის“ ყურება და იმიტომაც მიატოვა თეატრი. ალბათ ყველა დროისათვის აქტუალურად ჟღერს აკაკის ფრაზა: «И какой-же общественный деятель тот, кто на всё смотрит сквозь призму своего эгоистического «я»».

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის აკაკი წერეთლის საარქივო ფონდში K 326 ნომრით დაცულია საქართველოს ეგზარქოსის წინაშე წარმოსათქმელი სიტყვის რუსულ ენაზე დაწერილი შავი ავტოგრაფი, უსათაურო, უთარილო და ხელმოუწერილი. ტექსტის შინაარსიდან ჩანს, რომ იმ პერიოდში რუსეთი ომში იყო ჩაბმული და ასევე იკვეთება ისიც, რომ სიტყვა უნდა წარმოთქმულიყო გელათის ტაძარში ღვთისმშობლის შობის დღეს, ანუ ძველი სტილით 8 სექტემბერს («Сегодня, когда вся Грузия, как удел пресвятой Богородицы празднует день её рождения и преклонив колена просит победы над врагами...»). ეგზარქოსის წინაშე სიტყვით გამოსვლას აკა-

კი წერეთელს ახალგაზრდობისას არავინ მიანდობდა და თითონაც ვერ იქნებოდა ისეთი გაბედული და კრიტიკული, როგორც ამ ხელნაწერის ტექსტიდან ჩანს. ამ დროისათვის იგი ასაკოვანი და სახელოვანი პიროვნება უნდა ყოფილიყო. ამაზე მიგვანიშნებს მისი სიტყვებიც: «с юных лет тяжелым камнем давит мне сердце». ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, რომ ხსენებული ომი 1914 წლის ზაფხულში დაწყებული პირველი მსოფლიო ომია და ღვთისმშობლის შობის დღესასწაული ამავე წლის 8 სექტემბერს გულისხმობს, ხელნაწერი კი ამ დღესასწაულამდეა დაწერილი.

1914 წლის 26 ივნისიდან საქართველოს ეგზარქოსი იყო პიტირიმ ოკნოვი. პიტირიმმა თავისი ლიბერალურ-ფარისევლური პოლიტიკით გარკვეული ნდობა მოიპოვა ქართულ საზოგადოებაში (წმინდა... 2006: 656) და, როგორც ჩანს, გელათის ტაძარში ღვთისმშობლის შობის დღეს წირვის ქართულად ჩატარებასთან დაკავშირებით მის მიერ მიღებული გადაწყვეტილების გამო, მას იმედით უყურებდა აკაკი წერეთელიც: «**Не далее как сегодня в здании в 10 веке построенного храма Гелатского представителями духовенства раздалось Богослужение на грузинском языке! вещь небывалая до сих пор**». აკაკი ცდილობდა, რომ თავისი სიტყვით ახალი ეგზარქოსისთვის შეეხსენებია, რა როლი ითამაშა საქართველომ ქრისტიანობის დაცვაში და როგორ წმინდად ინახავდა მართლმადიდებლობას საუკუნეების მანძილზე. აქვე საუბარია ორი მართლმადიდებელი ერის (ქართველების და რუსების) შეერთების როგორც დადებით, ისე ნაკლოვან მხარეებზე. უარყოფითთაგან განსაკუთრებით აქცენტირებულია ქართული ენის დევნა: «**Религия пала, церкви пустыют, монастыри большей частью закрыты и мы переменялись к худшему... Иначе и не могло**@быть тогда как в школах, так и в церкви начали смотреть с высоко на грузинский язык... не раз приводилось нам слышать подобные отзывы: Грузинский язык собачий язык, не достойный чтоб на нём славили бога». სიტყვის ბოლოს აკაკი იმედს გამოთქვამს, რომ მწყემსმთავრის გადაწყვეტილება ნიშანია ქართული ეკლესიისადმი და იმ ენისადმი მისი პატივისცემისა, რომელზედაც ქართველები 16 საუკუნის განმავლობაში ასრულებდნენ ღვთისმსახურებას.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის აკაკი წერეთლის არქივში დაცულია აგრეთვე იმპერატორისადმი მიძღვნილი სიტყვის რუსულ ენაზე დაწერილი უსათაურო, უთარილო და ხელმოუწერელი შავი ხელნაწერები (K № 294). ბარათებზე არ არის მითითებული მეფის სახელი, მაგრამ, სავარაუდოდ, ნიკოლოზ II უნდა იგულისხმებოდეს. ამას გვაფიქრებინებს შემდეგი გარემოებანი: 1. წერილის შინაარსიდან გამომდინარე, ეს სიტყვა წმომთქმული უნდა ყოფილიყო საქართველოში იმპერატორის სტუმრობისას («...грузины вдохновлённые присутствием высокого гостя»); 2. ამ სიტყვის წარმოთქმისას ქვეყანა ომში უნდა ყოფილიყო ჩაბმული («...даровал великой нашей родине прославления и победу над врагами»); 3. ამ დროისათვის აკაკი უკვე იმდენად ცნობილი პიროვნება უნდა ყოფილიყო, რომ იმპერატორის წინაშე სიტყვით გამოსვლა ქართულ საზოგადოებას მისთვის მიენდო. 1914 წლის ნოემბერში, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ, რუსეთის იმპერატორი ნიკოლოზ II, რომელმაც არმიის მთავარსარდლობა საკუთარ თავზე აიღო და თურქეთის ფრონტისკენ მიემართებოდა, რამდენიმე დღით სტუმრობდა საქართველოს. სამეფო დაცვის უფროსის — გენერალ სპირიდოვიჩის მოგონებების მიხედვით, მეფემ პირველ რიგში ჰოსპიტლებში მოთავსებული დაჭრილები მოინახულა, 28 ნოემბერს კი ჩატარდა თბილისის წარჩინებულებთან შეხვედრა.

აკაკი წერეთელი ამ დროს 74 წლის ცნობილი მწერალი და საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე პატივცემული პიროვნება იყო.

იმ ფაქტს, რომ მწერალი სწორედ ნიკოლოზ მეორის წინაშე წარმოსათქმელად ამზადებდა ამ სიტყვას, ადასტურებს აკაკი წერეთლის არქივშივე დაცული 1914 წლის 5 დეკემბერს მისდამი მიწერილი ერთი ბარათი. წერილის ავტორია ანიკო მაჩაბელი და მისი შინაარსიდან ირკვევა, რომ აკაკი წერეთელი იმპერატორ ნიკოლოზ მეორესთან შეხვედრაზე, სადაც სიტყვით უნდა გამოსულიყო, საერთოდ არ მისულა. ბარათში ვკითხულობთ: „ხელმწიფე იმპერატორი ბრძანდებოდა, მიკვირს, თქვენ რომ არ დაესწარით და არაფერი უთხარით. იქნება იმისთანა რამ გეთქვამთ, რომ შევლებოდა ჩვენს ქვეყანას, ჩვენს ხალხს... ყოველ სიტყვას ყურადღებას აქცევდა და თქვენი ნახვა და რამე სიტყვის თქმა დიდი მნიშვნელოვანი იქნებოდა და დიდ რამეს მოგვიტანდა. ძლიერ, ძლიერ ვწუხვარ, რომ ეგრე ამისთანა დროს თქვენ დაიმაღეთ. მე ყოველდღე გელოდით, აი, ეხლა შემოვა და ეხლა. ბოდიშს გიხდით, თუ ამ ჩემ სიტყვებით განწყინეთ...“ შესაბამისად, იმპერატორის წინაშე წარმოსათქმელი სიტყვის შავი ავტოგრაფები ნამდვილად ნიკოლოზ მეორისადმი მიძღვნილი და 1914 წლის 28 ნოემბრამდეა დაწერილი.

მსცოვანი პოეტი 1815 წლის 26 იანვარს გარდაიცვალა, იმპერატორის ვიზიტთან ორიოდე თვის შემდეგ, მანამდე კი კარგახანს ავადმყოფობდა და, სავარაუდოდ, ამ შეხვედრას ავადმყოფობის გამო ვერ დაესწრებოდა. ამდენად, მისთვის მიწერილი სიტყვა „დაიმაღეთ“ ყოველად გაუმართლებელი და გულსატკეპია. ხსენებული შეხვედრის მასპინძელი იყო დავით სარაჯიშვილის (გარდაიცვალა 1911 წელს) მეუღლე – ეკატერინე ივანეს ასული ფორაქიშვილი-სარაჯიშვილისა. შეხვედრას ესწრებოდა ქართველ დიდებულთა მთელი ელიტა და ქართლ-კახეთის თავადაზნაურთა მარშალმა – კოტე აბხაზმა იმპერატორს მიართვა ველური ხარის მოვერცხლილი უძველესი ყანნი ქართული წარწერით: „ჩვენს დიდებულ ხელმწიფეს – ქართული თავადაზნაურობა, 1914 წლის 28 ნოემბერი“ (Спиридович 1960: 58-59). ცხადია, პოეტის ავადმყოფობა რომ არა, იგი ამ შეხვედრის ერთ-ერთი ყველაზე პატივსაცემი სტუმარი იქნებოდა და, შესაძლოა, თავისი მიმართვით იმპერატორისადმი, მართლაც, კიდევ უფრო დაეთხო ურთიერთობა რუსებსა და ქართველებს შორის.

ნომრით K 301 ამავე ფონდში დაცულია რუსულ ენაზე ნაწერი ტექსტი სათაურით — “Воспоминание старожила”. ხელნაწერი ოთხი ფურცლის მოცულობისაა, სხვისი ხელით არის ნაწერი, მაგრამ ნასწორებია და ბოლოში აქვს ხელმოწერა — «Ак. Церетели». ხელნაწერის ძირითადი ტექსტი და მასში აკაკის მიერ შეტანილი სწორებანი ერთი მეღნიტით არის შესრულებული. ეს პუბლიცისტური წერილი არ არის გამოქვეყნებული თხზულებათა სრულ კრებულში (თხუთმეტომეული). მის კვალს მე-19 საუკუნის რუსულ პრესაშიც ვერ მივაკვლიეთ, მაგრამ მწერლის ქართული სტატიების ყურადღებით შესწავლამ დაგვადგინა, რომ იგი არის 1898 წელს „აკაკის კრებულში“ დაბეჭდილი წერილის — „საგულისხმო“ რუსული რედაქცია (აკაკის... 1898). ქართული ტექსტი ამავე სათაურით არის შეტანილი აკაკის თხზულებათა თხუთმეტომეულის მეცამეტე ტომში.

რუსული ხელნაწერის ძირითადი ნაწილი სხვის მიერ არის გადაწერილი და, შესაძლოა, ნაწილობრივ, თარგმნილიც კი, მაგრამ იგი ნასწორებია აკაკი წერეთლის მიერ და ტექსტის ბოლოს ხელმოწერაც მისია, რის გამოც მასალა ავტორიზებულიად უნდა ჩაითვალოს. რუსული ვარიანტის შექმნაში ავტორის აქტიური ჩარე-

ვის საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ რამდენიმე მაგალითს. ქართული ტექსტის ერთი ზოგადი გამონათქვამი რუსულში დაკონკრეტებულია — „ამ უჩვეულო მოვლენამ, მარხვის გატეხამ, აალაპარაკა ქვეყანა“ წერია „აკაკის კრებულის“ ქართულ პუბლიკაციაში, რუსულ ხელნაწერში კი დაკონკრეტებულია მომხდარის ადგილი: «Весть эта мольниею облетела всю Кут. губернию», ქართულში წერია: „მას აქეთ ჯერ კიდევ არ გაუვლია ნახევარ საუკუნეს...“ რუსულში კი დრო უფრო კონკრეტიზირებულია: «Не прошло после этого и 40 лет...» ცხადია, აღწერილ ფაქტებში ასეთ კონკრეტულებას ავტორის მეტი ვერავინ შეიტანდა. წინადადება, რომელიც ქართული ტექსტის მიხედვით ავტორის მიერ არის ნათქვამი, რუსულში მის თანამოსაუბრე მოხუცს მიეწერება. „ის კილო, რომელიც 15 საუკუნის განმავლობაში შეესისხლხორცა ქართველ ბუნებას და გულის სიღრმემდე სწვდება მსმენელს, რომ სასოება გამოინვიოს...“ წერია ქართულ პუბლიკაციაში, რუსულში კი – მოხუცი ამბობს: «У него нет того мотива, с которым наш народ сроднился в продолжении 15 веков». ქართული ტექსტიდან არ ჩანს, რომ აკაკის თანამოსაუბრე მოხუცი თავადაც მწერალია (იხ.: „შემხვდა ერთი ჩემი ნაცნობი მოხუცი სოფლელი“), რუსულში კი ეს გამოკვეთილია — «Встретился с одним знакомым деревенским писателем». როგორც ვხედავთ, რუსული ტექსტი “Воспоминание старожила”, თარგმნილი თუ არა, რედაქტირებული მაინც არის თავად ავტორის მიერ. შესაბამისად, იგი დაიბეჭდება თხზულებათა აკადემიური გამოცემის რუსული ნაწერების ტომში.

ტექსტის რუსული რედაქცია ქართულთან შედარებით მოკლეა, აკლია ბოლო ნაწილი. ცალკეული ეპიზოდების შედარებითა კვლევამ ასევე ცხადყო, რომ იგი ქართულზე უფრო გვიანდელი უნდა იყოს. ქართულ ტექსტში წერია: „...ეს გიგაური ამ ოცდაათი წლის წინეთ ჩვენში მსახურობდა“, რის შესატყვისადაც რუსულში ვკითხულობთ: «Здешнего протоиерея отца Гигаурова знал я прежде. В молодости, лет 35 тому назад он служил у нас в Чала-тке...» სავარაუდოდ, ქართულ ენაზე სტატიის დაწერიდან რუსულ რედაქციაზე მუშაობამდე ხუთი წელი იყო გასული. სწორედ ამიტომ დრო, რომელიც ქართულ ტექსტში 30 წლის წინანდელად არის მოხსენიებული, რუსული ტექსტის წერის მომენტისათვის უკვე 35 წლის წინანდლის ტოლფასია. თუ ამ ცვლილებას გავითვალისწინებთ, უნდა ვიფიქროთ, რომ რუსული რედაქცია ქართულის დაწერიდან 5 წლის შემდეგ ანუ 1903 წელს უნდა იყოს დაწერილი. წერილი აქტუალურობას ინარჩუნებდა არა მხოლოდ 1903 წელს, არამედ ბევრად უფრო გვიანაც. 1912 წელს იგი „აკაკის კრებულიდან“ გადაბეჭდა გაზეთმა „ჩვენი დროება“, სათაურით „საგულისხმო გახსენება“ და ასეთი სარედაქციო შენიშვნა დაურთო: „ეს მოგონება კაი ხნის დაწერილია დიდებულ პოეტისაგან, მაგრამ მაინც ინტერესს მოკლებული არ არის და ამიტომ ვბეჭდავთ“ (ჩვენი... 1912).

წერილი ერის სულიერი მდგომარეობის საკითხს ეხება. მასში აღწერილია, როგორ მკაცრად იცავდნენ ქართველები რელიგიურ წესებს თუნდაც მეცხრამეტე საუკუნის 60-იან წლებში და როგორ დაკნინდა რწმენა საუკუნის ბოლო ათწლეულებისთვის. ტაძრების დაცარიელების მიზეზად ავტორი ასახელებს იმას, რომ იმდროინდელ ეკლესიებში ტიპიკონის კითხვა კითხვას არ ჰგავდა და გალობა — გალობას. მართალია, მწერალი პირდაპირ და მკაფიოდ ვერ ასახელებს ამის მიზეზად ქართული ენის დევნას, მაგრამ ყოველნაირად მიგვანიშნებს ამაზე: „მართალია, ხანდახან ქართულათაც სწირავს ხოლმე, მაგრამ რაღა ის ქართული და რაღა ფრანგული. კითხვა კითხვას არა ჰგავს და გალობა — გალობას. ღვთის მსახური, გინდ მეცნიერიც იყოს, თუკი ჩემი გულის დასამშვიდებელსა და სმენის დასატკბობს ვე-



რას გამაგონებს და სომხურ ან ბერძნულ კილოზე გაივლის, რომელიც ჩემი ბუნების უცხოა, რაღას მაგრძნობინებს?.. პირიქით არ გამიგრილებს საწმენობებს? აქ კი, მთავარანგელოზის ეკლესიაში სულ სხვა არის... აქ ისევე ისე ძველებურად ქართულად და ქართულ გემოზე სრულდება ღვთის მსახურება და ხალხიც იმიტომ ეტანება!..“ ბუნებრივია, იმ დროს „სომხურ“ და „ბერძნულ“ კილოებზე მეტად მწერალს რუსული კილოს გავლენა ანუხებდა, მაგრამ, ამას, რა თქმა უნდა, ვერ დანერდა. უფრო მეტიც, ზემოთ მოხმობილ ციტატაში რამდენჯერმე ნახსენები სიტყვა „ქართულიც“ კი („ქართულათაც სწირავს“, „რაღა ის ქართული“, „ქართულად და ქართულ გემოზე“), რუსულ ტექსტში ამოღებულია. მის ნაცვლად მწერალი იყენებს ფრაზას: «родной мотив» ან განაზოგადებს სათქმელს, რომ ქართულის ხსენებას თავი აარიდოს: «А здесь в этой Архангельской церкви всё по старинному, поэтому и льнет народ». როგორც ჩანს, რუსულ ტექსტებს ცენზურა უფრო მკაცრად ამონებდა.

სავარაუდოდ, ამავე მიზეზით, რუსულ ტექსტში არ არის შეტანილი ვრცელი პასაჟი, სადაც რუსული მმართველობის დროს ქართულ ეკლესიაში გაბატონებულ ალბ-მიცემობაზეა საუბარი: „დაღარიბებული გლეხები ვეღარც ქორწილს ახერხებენ, ვეღარც ნათლობას, ვეღარც ზიარებას და ვეღარც კვდრის დამარხვას... მეტი საშუალება რომ აღარ ექნება საწყალ კაცს, უნდა უკუღმართ გზას დაადგეს და ფული უნდა იშოვნოს. იმდენი სიცოცხლე თქვენ მოგეცესთ, რამდენი ძალიან კარგი მუშა გაჭირვებული, იძულებული იყოს, რომ გაჭირვების გამო სიცუდკაცე ჩაიდინოს და იკარგებოდეს“.

თავის თანამედროვეობას და იმ დროს გაბატონებულ განუკითხაობას აკაკი უპირისპირებს ძველ დროს, როდესაც „ამ კანონიერი მცარცველობის მაგალითიც არსად ყოფილა“, თუმცა, იქვე თავის თანამედროვეთაგანაც მოიხმობს ორიოდე გამორჩეული მღვდლის მაგალითს: „სამღვდელოებას ბევრი შეუძლია, რომ მოინდომებდეს. მართალია, აქა-იქ არიან თვითო-ოროლა კარგი მღვდლები ჩვენში, მაგრამ ხომ მოგეხსენებათ, ერთი მერცხალი გაზაფხულს ვერ მოიყვანსო. აბა ბევრი გვეყოლოს დეკანოზ ღამბაშიძისა და გიგაურის მსგავსი მოძღვრები ჩვენში და მაშინ ნახავთ, თუ რა გზას დაადგეს ჩვენი ხალხი, ღმერთიც ეცოდინებათ და რჯულიცო“. წერილი მთავრდება პრობლემის შემაჯამებელი მოკლე ფრაზით: „ხანდახან მცირე რამესაც დიდი ვნება მოაქვს ქვეყნისათვის“, რომელიც რუსული ტექსტიდან ასევე ამოღებულია, რადგან აშკარად ჩანს, რომ ლაპარაკია სახელმწიფოს პასუხისმგებლობაზე, რაც ცენზურას არ გამოეპარებოდა.

საინტერესო აღმოჩნდა იმის გარკვევა, თუ ვინ იყვნენ წერილში ნახსენები სამაგალითო მოძღვრები — ღამბაშიძე და გიგაური. დავით ბესარიონის ძე ღამბაშიძის შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვანვდის პროფ. გელა საითიძე (საითიძე 2011). ის იყო ზესტაფონის რაიონის დაბა ყვირილის ეკლესიის მოძღვარი, 1883-1910 წლებში გამოსცემდა ძალზე მნიშვნელოვან ჟურნალ „მწყემსს“ და „მხარში ედგა იმ მამულიშვილებს, რომლებიც იმ დროს განსაკუთრებით ხმალამოღებულნი ებრძოდნენ რუსულ ბიუროკრატიას მშობლიური ენის დაცვისთვის“. დავით ღამბაშიძეს მისი სამართლიანობისა და პრინციპულობის გამო გადაემეტერნენ სახელმწიფო მოხელეები. მხოლოდ იმიტომ, რომ მან წირვა არ შეწყვიტა და მაშინვე არ ეახლა გუბერნატორს, იგი მრევლის წინაშე შეურაცხვევს, ხუთი ათასი მანეთი ჯარიმა დაუწესეს და მცველები დაუყენეს, ხოლო მოგვიანებით, როცა უსამართლოდ მიწერილი ჯარიმა ვერ გადაიხადა, მთელი მისი ქონება, ხატებიდან დაწყებული სანოლების ჩათვლით, ზესტაფონის ბაზარში საჯაროდ გაყიდეს. 70 წელს გადაცილ-

ბული მოხუცი მოძღვარი ცდილობდა სამართლიანობის აღდგენას და მიმართავდა სხვადასხვა ინსტანციას, მაგრამ გულმა ვერ გაუძლო და მალევე გარდაიცვალა.

რაც შეეხება მეორე მოძღვარს, რომელსაც აკაკი წერეთელი ასევე დიდი სითბოთი მოიხსენიებს, სავარაუდოდ, ეს იყო რაჟდენ გიგაური, რომელიც დავით ღამბაშიძის მსგავსად, სასულიეროსთან ერთად აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. იგი დიდი ხნის მანძილზე ასწავლიდა ქუთაისის სასულიერო სემინარიაში და, როგორც ყოფილი სემინარიელების მოგონებებიდან ჩანს, კეთილკვალს ტოვებდა მათ ცხოვრებაზე. კათოლიკოს პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძის ბიოგრაფიაში ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში მისი სწავლის პერიოდი (1875-1882 წწ.) ასეა აღწერილი: „...ცდილობდნენ მოსწავლეებში ჩაეკლათ ეროვნული სულისკვეთება... მაგრამ ქართველი მასწავლებლები: ნიკო ხუციშვილი, რაჟდენ გიგაური, დავით ჩიმაკაძე... მაინც ახერხებდნენ მოსწავლეთა პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდას.“ პუბლიცისტი და პოლიტიკოსი სამსონ ფირცხალავა, რომელმაც 1893 წელს დაამთავრა ქუთაისის გიმნაზია, წერს: „ქუთაისში დაცული ვიყავით ეროვნული გადაგვარებისაგან, თუმცაღა რუსულ გიმნაზიაში ვსწავლობდით... ქართულის სწავლება მეორე კლასამდის არსებობდა ქართველებისათვის. მასწავლებლად გვყავდა მღვდელი რაჟდენ გიგაური, კეთილი ადამიანი, რომლისთვისაც 5-ზე ნაკლები ნიშანი არ მოიპოვებოდა. გვაკითხებდა „ბუნების კარიდან“, უმთავრესად საქართველოს გეოგრაფიას და ისტორიას. წავიკითხეთ აგრეთვე „რობინზონ კრუზო“ და „გულივერის მოგზაურობა“, რამაც ძალიან გაგვიტაცა“. ღრმა პატივისცემით იხსენიებს რაჟდენ გიგაურს ავქსენტის ცაგარელიც თავის მოგონებებში, სადაც აღწერს 1879 წელს ქართული თეატრის აღდგენასთან დაკავშირებით დასის მოგზაურობას და ვიზიტს ქუთაისში. ამ ღირსეული მოძღვრის კიდევ ერთი ნამონაფარის — კ. ხუსკივაძის სტატიაში კი ვკითხულობთ: „მამა რაჟდენის ტკბილი მოცემული ნუგეში, ალერსით სავსე გრძნობიერი გული, იმედიანის სიტყვებით თავზედ ხელის გადასმა — მშობლიურ კერას მოგვაგონებდა ხოლმე... მაღლით გაბრწყინვალეული მისი გული სავსე იყო ბავშვების სიყვარულით...“ (ხუსკივაძე 1904: 9) დღესდღეობით ამ მოძღვრის სულიერ ღვანლს ყველაზე უკეთ წარმოაჩენს მისი არაჩვეულებრივი წიგნი — „ოთხი მახარებლის ცხოვრება“, რომელიც მთავარეპისკოპოს თადეოზის ლოცვა-კურთხევით გამოსცა ნინო ტარყაშვილმა (გიგაური 2010).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, განხილული ტექსტის რუსული თარგმანი ქართულის დანერგდან ხუთი წლის შემდეგ, ანუ 1903 წელს უნდა იყოს შესრულებული. გამორიცხული არ არის, რომ ამ ტექსტის თარგმნის სურვილი ავტორს გასჩენოდა 1903 წელს მომხდარ ერთ გახმაურებულ ფაქტთან დაკავშირებით. ამ წლის დასაწყისში თბილისის მთავარანგელოზთა ტაძრის მოძღვარი, ქართული გალობის უდიდესი მოამაგე, 1896-1898 წლებში ქართლ-კახური საგალობლების გამომცემელი ვასილ კარბელაშვილი ქართული ენისა და ეკლესიის ინტერესების დაცვისთვის იმპერიის მტრად იქნა შერაცხილი და ოჯახთან ერთად გადასახლებული შემახაში. შესაძლოა, ხუთი წლით ადრე დაწერილი იმ სტატიის ხელახალი გამოქვეყნებით, სადაც საუბარია ქუთაისის მთავარანგელოზის ეკლესიის ღირსეულ მოძღვარზე, მის ტაძარში მოსმენილ ტკბილ გალობასა და მრევლის სიმრავლეზე, აკაკის სურვილი ჰქონოდა, გამოხმაურებოდა ვასილ კარბელაშვილის უკანონო დევნას, რასაც პირდაპირი ფორმით, ცხადია, ვერ გამოთქვამდა. დაბეჯითებით ვერაფერს ვიტყვით იმის შესახებ, თუ რატომ ვერ განხორციელდა საბოლოოდ ამ

რუსული ტექსტის გამოცემა, მაგრამ, ყველაზე მეტად, რა თქმა უნდა, ცენზურის მიერ მისი აკრძალვა საფიქრებელი.

კვლევის დასასრულს უნდა ითქვას, რომ ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ეს ტექსტები მნიშვნელოვან ინფორმაციას მოიცავს არა მხოლოდ აკაკი წერეთელსა და მის შეხედულებებზე, არამედ იმ პერიოდის საქართველოს ისტორიულ ვითარებაზეც.

#### დამონშებანი:

- Abashidze, T'aso. "Mogonebani". Tbilisi: 1954. (აბაშიძე, ტასო. „მოგონებანი“. თბილისი: 1954).
- Gamakharia, Jemal. Ed. "Ts' minda Ambrosi (Khelaia) da Apkhazeti". Tbilisi: 2006. (გამახარია, ჯემალ. შემდგენელი. „წმინდა ამბროსი (ხელაია) და აფხაზეთი“. თბილისი: 2006).
- Gigauri, Razhden. "Otkhi Makhareblis Tskhovreba". Tbilisi: 2010. (გიგაური, რაჟდენ. „ოთხი მახარებლის ცხოვრება“. თბილისი: 2010).
- Gurgenidze, Nodar da Gorgadze Iliia. "Ak'ak'i Ts'ereteli – Tskhovrebisa da Shemokmedebis mat'iane". Tbilisi: 1989. (გურგენიძე, ნოდარ და ილია გორგაძე. „აკაკი წერეთელი — ცხოვრებისა და შემოქმედების მატთან“. თბილისი: 1989).
- Khusk'ivadze, K'. "Dek'anozi Razhden Gigauri". gazeti "Iveria" 1904:294. (ხუსკივაძე, კ. „დეკანოზი რაჟდენ გიგაური“. გაზეთი „ივერია“. 1904:294).
- Saguliskhmo Gakhseneba. gazeti "Chveni droeba". 1912:4 (საგულისხმო გახსენება. გაზეთი „ჩვენი დროება“. 1912: 4).
- Saitidze, Gela. "Vin daaarsa k'urort'i Tsemi". "Tbiliselebi". 18. 10. 2011. (საითიძე, გელა. „ვინ დააარსა კურორტი ცემი“. „თბილისელები“. 18. 10 2011).
- Spiridonovich, A. "Velikaya Vayna i Fevral'skaya revolyutsiya 1914-1917 g.g." Vseslavianskoe izdatel'stvo, Niu York. 1960. (Спиридович, А. «Великая Война и Февральская Революция 1914-1917 г.г.» Нью-Йорк: Всеславянское Издательство. 1960).
- Ts'ereteli, Ak'ak'i. "Saguliskhmo". "Ak'ak'is K'rebuli". 1898:11. (წერეთელი, აკაკი. „საგულისხმო“. „აკაკის კრებული“. 1898:11).

**Maia Ninidze**  
(Georgia)

#### Akaki Tsereteli's Unknown Russian Autographs (Textual Criticism Analysis)

#### Summary

**Key words:** textual criticism, journalism, unknown autographs, Akaki Tsereteli, history of Georgian church, history of Georgian theatre.

There are several very important unpublished autographs kept in Akaki Tsereteli's private archive at Georgian National Center of Manuscripts. Text, written on two pieces of paper and titled as "The Autocephaly of the Georgian Church" is neither dated nor signed. The handwriting is fast and not clearly legible. The calligraphy belongs to Akaki Tsereteli. It begins with the information about the heated debates in the Holy Synod concerning the autocephaly of the Georgian Church. The session, mentioned in the manuscript, was held

on the 17-18-th of January in 1906. Accordingly, The text must be dated later than the event took place – after January 18. The article seems to be written with the purpose to express support for the position of the Georgian bishops – Kirion and Leonid declared at the Synod sessions. It describes History of Georgian church before the lost of its independence (in 1811) and after it. The poet writes that the abolishment of the patriarch’s chair and intensification of the russification policy caused spiritual degradation of the nation. Akaki Tsereteli also speaks about the appropriation of church lands by the State Treasury of the Russian Empire and about auctioning of the property, plundered from Georgian monasteries. In the end he comes to the conclusion: the rule of exarchs did so much harm to Georgian people that they got suspicious whether Russians were real orthodoxes or not. In Akaki Tsereteli’s opinion this was the reason that caused estrangement from the church. The nation which survived their faith from the 6-th to the 19-th centuries without any inclination, began to move to some other – non-orthodox churches.

Another autograph, written on 8 pieces of paper in Russian and titled as “The Georgian Theatre” is not dated. In order to identify the time when it was written, we used information about some facts, given in the text. The author says that Taso Aabashidze’s benefit performance on January 26, described in the article, was held 15 years after her first appearance on the stage. We compared this information with various documents of the period and came to the conclusion that the time interval “15 years” is not exact. The benefit performance was held 14 years after her first appearance on the stage in 1899. Thus the article must be written on January 26, 1913. This date is in full accordance with all the other facts, mentioned in the document. Akaki Tsereteli has written a number of articles on theatre in different years but the text of the autograph is very important as it is the last article on the subject which deeply analyses not only the problems existing in the theatre but general vices of our society as well.

The text of the speech, addressed to the exarch of Georgia is a draft copy written in Russian without any title, date or signature. From the contents we can identify that the Russian empire was involved in a war. Besides, it becomes clear from the text, that the speech was to be delivered on the 8-th of September in Gelati church of the Nativity of the Holy Virgin. The poet is supposed to be in his late years and rather famous as only an experienced, selfconfident and highly honoured person could make such strict, objective evaluations of the imperial policy before the head of the church. Taking into account all this, we suppose that the war mentioned in the text is the first world war begun in summer, 1914, the “Virgin Mary’s birth day” is the 8-th of September of the same year and the text was written before the date. From June 26, 1914 the exarch of Georgia was Piterim Oknov and the letter must be addressed to him. Akaki Tsereteli speaks about both – positive and negative sides of Georgia-Russia integration but most of all emphasizes the facts of the Georgian language oppression.

The addressee of two draft copies of the speech text, written in Russian, without a title, date and signature is an Emperor. Some historical facts, mentioned in the text helped us to identify that the emperor must be Russian monarch Nikolai II and the speech was to be delivered in November, 1914 during his visit to Georgia. The fact that Akaki Tsereteli was going to meet Nikolai II and address him with a speech is confirmed in Aniko Machabeli’s letter sent to the writer on December 5, 1914. We can assume from the letter that

Akaki Tsereteli, being ill, could not attend the meeting between the king and Georgian aristocracy and accordingly could not deliver the speech.

Alongside with the unknown texts Akaki Tsereteli's archive in Georgian National Center of Manuscripts contains Russian autographs not included into the full edition of his works (in 15 volumes) but Georgian versions of which are quite familiar to our reader, e.g. Russian text "Recollections of an old timer", written on four pieces of paper not by Akaki Tsereteli, but some other person and signed at the end by the writer himself, is a copy with some corrections in it. The plain text and the corrections are written with the same ink. So, we can say that the writer was involved in the process of creating the copy. We could not find its publication in the XIX century Russian periodicals but the thorough study of the Georgian articles of the period revealed that it is a Russian version of the Georgian text – "significant" published in "Akakis' Krebuli" in 1898. The greater part of the text is written (and maybe translated too) by some other person but at the end it is signed by the author. Some passages of the Georgian text, containing general information, are concretized and particularized in the Russian one. This kind of corrections could be done only by the author. Thus the text should be considered authorized. Comparative study of some episodes revealed that the Georgian version is earlier than – Russian. The Georgian text says: "Gigauri served with us 30 years ago" while the same passage of the Russian version says: "I know the Priest Gigauri. 35 years ago he served with us in Chala-tke". So, between the creation of the Georgian and Russian versions there must be 5 years and the Russian version should be written in 1903. The article is about religious traditions and rules. Akaki Tsereteli says that even in the 60-ies of the XIX century Georgian people were much more religious than by the end of the century. In the writer's opinion the main reason of this was the way the liturgies were held in the Georgian churches of the period. He does not say directly that the population could not understand Russian and stopped attending the service for this reason but he implies it.

Summing up the research results, we should say that the texts kept in the Georgian National Center of Manuscripts contain important information not only about Akaki Tsereteli and his observations on different subjects but about the general historical background of the period as well.

**ЛЮДМИЛА ГРИЦЫК**  
(Украина)

**Украинская рецепция «Витязя в тигровой шкуре» Руставели:  
между Н. Гулаком и А. Лотоцким**

Свои размышления я бы хотела начать словами «уже пожилого», как отметил редактор газеты «Дроеба» И.Мачабели, Н.Гулака из его доклада, произнесенного 13 марта 1884 г. в тифлисском «Кружке» и позже напечатанном на русском языке в четвертом выпуске «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» (Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа 1884). «... позвольте мне, – произнес он, – извиниться..., что я... тут, в Тифлисе, осмелился говорить про «Барсовую шкуру» перед людьми, которые гораздо лучше меня понимают красоту и ценность этой поэмы. Как известно, почти 23 года (с 1863 по 1886) Н.Гулак жил в Грузии. Вначале в Кутаиси, затем в Тифлисе. Периодика того времени не раз отзывалась о нем как о человеке, «оказавшем огромную услугу кавказоведению». Принимались во внимание знаковые на то время работы ученого «О месте грузинского языка в системе индоевропейских языков», «О известном персидском поэте Низами», отзывы о европейских переводах Руставели, издание «Висрамиани» – грузинскую версию «сатирической утопии» (Брагинский 1972) персидского поэта Гургани и т.п. Исходя из этого неполного списка наработок ученого, можно сделать вывод о том, что «Витязь...» был эпицентром его размышлений о грузинской литературе, которую он знал и читал в основном в оригинале. Это подтверждают не только его размышления об отдельных грузинских произведениях, роли поэмы Руставели, но и наблюдения над европейскими переводами текста, в частности немецким, выполненным А.Лейстом, в которых критик становится не только блистательным знатоком оригинала, эпохи, в которой была написана поэма, но и мастером/искателем возможностей эквивалентного перевода, когда, за Н.Гарбовским, эквивалентность является «категорией переводческого самосознания, т.е. внутренней». «Переводчик, – размышляет Н.Гарбовский, – сам устанавливает степень ответственности, как перед автором оригинала, так и перед читателем; он вырабатывает собственную норму соответствия текста перевода тексту оригинала» (Гарбовский 2004).

Из этого видно, что переводческие взгляды Н.Гулака не ограничивались формальной эквивалентностью, где все основывается на характере межъязыковых аналогов. Ему импонирует перевод произведения, «каким оно есть», когда, по словам И.Гете, «один текст существует не вместо другого, а заменяет его», хотя в своей работе над «Витязем...» Н.Гулак обращается к прозаическому переводу. Вспомним, однако, Гете: «Проза, – наблюдает он, – полностью снимает все особенности первоисточника, написанного стихами, и даже поэтическое восхищение приводит к определенному общему уровню, но для начала оказывает огромную услугу потому, что перевод этот входит в нашу обычную домашнюю национальную среду» как что-то новое и прекрасное...» (цит. по: Копанев 1972: 189). Если перечитать начало лекции Н.Гулака о Руставели (она была напечатана полностью в 1884 году в № 26 «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа»), можно убедиться,

что именно такое задание ставил Н. Гулак переведенным произведением. Позднее, в 1966 году, перечитывая прозаический перевод Н. Гулака, грузинский литературовед Н. Поракишвили констатировал: «Хотя прозаический перевод и связывал его... принося... немало технических трудностей, ... переводчик сумел сохранить и передать эмоциональную выразительность оригинала» (Поракишвили 1968: 39).

Но высший/последний из трех этапов перевода (по Гете) – понимание, зафиксированное лекцией Н. Гулака «О Барсовой шкуре» Руставели», предложенным переводом, все же, не был реализован. Почему? Я и теперь сомневаюсь в правильности ответа. Н. Гулак читал и придирчиво анализировал немецкий перевод А. Лейста («Иверия» И. Чавчавадзе печатала его рецензию), как видно, знал о попытках Н. Кукольника, И. Бартдинского, польский пересказ К. Лапчинского, внимательно следил за студиями М. Броссе и Д. Чубинашвили... Известный руствелолог Л. Менабде, которого мне выпала честь слушать в Тбилисском университете, размышлял, что уже в то время о Руставели было написано много, на это указывает и О. Баканидзе, наблюдая за работой Н. Гулака (Баканидзе 1984: 92; 94). Сам же Н. Гулак, осознавая то, что «время окончательного перевода грузинской поэмы... еще не настало», считал, что переводам «должны предшествовать старательные критические работы самих грузин, основывающиеся на широких археографических исследованиях, а также на эстетическом чувстве» (Гулак 1884: 4). Такие размышления Н. Гулака дают возможность наблюдать за характером/особенностями его рецепции поэмы Руставели и факторами, способствующими восприятию произведения им как читателем/адресатом. Н. Гулак выстраивает модель восприятия, в которой особенно важной является его, читателя, личностная настроенность. В таком «рецептивном акте» срабатывают разные факторы, прежде всего, «внутренняя подготовка эстетического восприятия» (Корбич 2010: 57). Своим выбором/работой над «Витязем...» Н. Гулак довольно точно отображает характер литературно-критической парадигмы конца XIX ст., для которой, по мнению литературоведа, свойственным является «взгляд на восприятие достояний иностранных литератур как на возможность не отстать от мира, предотвратить культурную изоляцию, приобщиться к культурным достижениям других народов» (Корбич 2010: 36). К примеру, за С. Митосек, Д. Улицкой, З. Геник-Березовской, перевод расценивается как следующий после рецензии, обзоров других литератур шаг рецепции в выстроенной парадигме (Література. Теорія. Методологія 2006; Теорія літератури в Польщі 2008; Геник-Березовська 2000). Обозначенный Н. Гулаком угол зрения на поэму дает основания проследить за процессом осмысления поэмы, богатством заложенных смыслов, гибкостью образов и, наконец, эстетическими вкусами и литературной компетенцией реципиента.

На первых двух моментах критика акцентировала довольно часто: следовало бы упомянуть наблюдения П. Умикашвили, Н. Поракишвили, О. Баканидзе, А. Мушкудиани, М. Павлюка, Н. Бажана. Остальные констатировались, но не исследовались. Хотя именно они более всего раскрывают индивидуальность реципиента. Но то, как прочитал «Витязя...», убеждает и в его ознакомленности с мировой литературой в целом. Именно эти знания позволили при прочтении «Витязя...» выстроить универсальный по характеру типологический ряд, «практически неограниченный объем экспериментального материала» (Будный, Ильницкий 2008: 114) европейских и восточных произведений, на котором возникла поэма Руставели.

Используя метод параллельного сопоставления разных произведений, главным образом эпохи Средневековья, Н. Гулак показывает не только общее, но и отличное, собственно грузинское, вызванное объективными и субъективными факторами. «Сопоставимый контекст», генерированный исследователем – это, отчасти не историческое окружение, генетические и контактные связи, а «экспериментальное поле отношений, сфера познавательных испытаний предмета» (Будный, Ильницкий 2008: 116). Подобные подходы к прочтению «Витязя...» происходили и до Н. Гулака: М. Броссе, Е. Болховитинов, например, акцентировали на западном «векторе» – песнях трубадуров, поэме Ариосто, поэзии Оссиана. Н. Гулак, не придерживаясь временного или причинно-следственного появления произведений, допускающего сопоставительные подходы, значительно расширил сравнительный контекст: это не только поэма Ариосто, но и «Илиада» и «Одиссея» Гомера, Боярдо, «Нибелунги», «Слово о полку Игоревом», «Шах-наме» Фирдоуси. «С легкой руки Броссе, – заметил П. Умикашвили, – в литературе начинает распространяться мысль, будто поэма Руставели восточная... Броссе свою идею о восточном происхождении... обставляет различными наблюдениями» (Умикашвили 1968: 31). Н. Гулак идет дальше. Об этом свидетельствуют размышления, изложенные в работе «О «Барсовой шкуре» Руставели. При многих неточностях, вызванных общим уровнем руствелологии того времени, Н. Гулак одним из первых анализирует поэму Руставели, используя подходы как генетически-контактные, так и типологические, что позволяет разнообразить направления исследования, среди которых важных было три: Руставели и литературы христианского и мусульманского Востока, где поэма раскрывается как произведение, в котором переплетаются традиции разных культур, не только персидской – «Шах-наме» Фирдоуси, «Вис и Рамин» Гургани, «Хамсе» Низами, «1001 ночи», но и византийской, которую Руставели хорошо знал и на образцах которой учился (Пселл, Т. Продром, С. Метафраст, Макремболит). Второе направление – Руставели и европейская литература. Опираясь богатым фактическим материалом, пользуясь сопоставительными подходами, Н. Гулак работает в основном в синхронистической плоскости, акцентируя на тематических, образных, жанровых, стилистических сходствах, устанавливая их «ближний и отдаленный контексты» (Будный, Ильницкий 2008: 111): «Век Руставели, – подчеркивает автор, – ... был веком трубадуров и миннезингеров, веком наибольшего расцвета романтической любви... Ни классическая старина, ни Восток не знали такой любви и такого высокого почитания, чуть ли не обожания женщины» (Гулак 1968: 25). Ознакомленность с арабской и персидской поэзией, «эротической литературой Востока», принципами создания образов подводит Н. Гулака к размышлениям о мастерстве автора: «Автандил» – читаем у критика, – представляется нам типом восточного христианского рыцаря, который не уступает в доблести и храбрости западному Роланду и Танкредатами» (Гулак 1968: 26). Сопоставляя произведения различных литератур (европейских, восточнославянских, восточных), Н. Гулак пытается определить жанровые особенности произведения Руставели. Для него это – «не наивная эпопея вроде «Илиады», «Одиссеи» или «Нибелунгов». Ее вряд ли можно поставить возле «Слова о полку Игоревом», *chanson de geste* о Роланде и т.п. ... «Барсовая шкура», – подытоживает автор, – скорее подобна романтическим поэмам Ариосто и Боярдо» (Гулак 1968: 25). В этом убеждают и изображенные герои, и содержание поэмы.



Другим и едва ли не главным в работе Н. Гулака направлением сравнительного/сопоставительного изучения «Витязя...» является национальная основа произведения. Для исследователя важно было, как видно, найти не только аналогии, подобия, но и контрасты, позволяющие более убедительно, в новом «свете» раскрыть феномен Руставели. Контекстуальный анализ, к которому прибегнул Н. Гулак, выгодно выделил его концепцию «Витязя...». Ведь, как показывают компаративные выводы, «чем больший пространственный и временной объем литературного материала привлечено к сопоставлению, тем более широкий образовывается сравнительный контекст, из которого, соответственно, следуют более определенные и убедительные выводы» (Будный, Ильницкий 2008: 117). Стремлением определить «исключительно идеальное», фантастическое от «настоящего», сделать акцент на местном колорите, «составляющем одно из высших украшений всей поэмы» (Гулак 1968: 9), вызвано осмысление замысла, выразительных средств, всего, что раскрывало философию поэта, творчество которого выросло на богатой основе фольклора, тогдашней грузинской литературы (М. Хонели, Чахрухадзе, Шавтели, Тбилели и т.д.), литератур мусульманского и христианского Востока. Н. Гулак убедительно утверждает грузинское происхождение произведения, а намеки на «старинную персидскую повесть» – как художественный прием, «увертка поэта с целью отвести взгляд современников» (Гулак 1968: 21).

С точки зрения достижений современной науки можно высказывать разные мнения о размышлениях Н. Гулака, о развитии любовной темы в поэме и в связи с этим – образов Тариэла, Автандила, Тинатин, Нестан-Дареджан. Автор нигде не говорит об «отголосках» суфизма, суфийской мистики в поэме. Но и в связи с восточной поэзией не отрицает. Руставели, отмечает критик, поэму «начинает препышным обращением к божеству, полностью в духе восточной поэзии» (Гулак 1968: 23). Можно, следовательно, считать, что взглядами на суфизм Н. Гулак склоняется к мысли о нем как о явлении исключительно восточном. Об этом позже будет говорить и Н. Бажан, отображая разнообразный мир метафор Руставели, которые, обладая неповторимым «авторским отпечатком» (Чилачава 2004: 28), сохраняли следы/традиции персидской поэзии, «пышной и сложной метафоры средневекового Ирана», «поэтического шифра восточной поэзии». Дешифруя наиболее употребляемые из них, например, И. Шах, Е. Бертельс, в украинском литературоведении – Н. Ильницкий, Я. Полотнюк не случайно раскодируют их доступным языком (Мудрость суфиев 2001; Шах 1994; Бертельс 1965; Ильницкий, Полотнюк 1988). Для Руставели – это «способ» и «средство понимания действительности» (С. Чиковани), его философия, угол проникновения в мир. То же касается и восприятия Н. Гулаком иных поэтических приемов (в частности аллитерации), которые, на это не раз указывает и Р. Чилачава (Чилачава 2004), дополняли/углубляли образную систему поэмы.

Наконец прочтение Н. Гулаком «Витязя...» стало одним из немногих на то время исследований по сравнительному стиховедению. Это проглядывается не только в его попытке проследить способы перекодировки литературного произведения языком других видов искусств (например, «Травиата» Верди), но и в прочтении издания М. Броссе и сделанных выводах. Н. Гулак не воспринимал монотонные стихи Броссе: «грузинский язык, – убеждает он, – как и все новые европейские..., придерживается не столько долготы и короткости звуков, сколько ударения». И дальше:

«Руставели пользуется той свободой, при которой каждую стопу можно заменить другой... лишь бы сохранялся такт, как в музыке» (Гулак 1968: 23). Иначе речь идет о «природном», «естественном» – за В.Беньямином (Беньямин 2011: 68) – переводе, состоящем в «самой близкой связи»\* с первоисточником. Н.Гулак не разделяет мнения о силлабической природе стиха Руставели, где определяющим должен быть слог как ритмическая единица и цензура. По мнению исследователя, он – намного ближе к метрическому гекзаметру Гомера и Вергилия, который широко использовался во многих жанрах средневековой поэзии; он постепенно адаптировался к украинской силлабо-тонической системе (Літературознавча енциклопедія, Т. 1), что также могло сказаться на восприятии Н.Гулаком стиха Руставели. Хотя главным, как это было видно из замысла, для ученого была не поэтика как таковая, т.е. не то, что относится к технике стиха, а прежде всего сущность и значение произведения, «самоопределение» поэта, или же, за Э.Курциусом (Курциус 2007: 526), «напряжение», «место поэзии в духовном космосе средневековья», «формы экзистенции поэта» как одного из его представителей. Поражала божественная одержимость поэта: на нее, – уточнял Э.Курциус, – можно было натолкнуться во всей поэзии античности, и уже обобщением... она стала в средневековье» (Курциус 2007: 533).

Когда в 1847 году П.Кулиш советовал Н.Гулаку перебраться из Дерпта в Северную столицу, он вряд ли мог предположить, что «сердцем» его деятельности станет Грузия. Обнадеживающие слова из письма «здесь вы можете достигнуть всех своих целей даже лучше, ... можете много сделать для литературы украинской» (лист П. Куліша від 1847 р.) были реализованы не в Петербурге, а в Тифлисе.

Принимая во внимание то, что произнесенные Н.Гулаком обе лекции датированы 1 и 20 марта 1884 года, можно согласиться с мнением, что А.Лотоцкий (О.Л-ий, О.Любенький) мог их не знать, точно так же, как и попыток перевода Руставели, сделанных А.Навроцким (Мушкудиани 1986: 48). А.Мушкудиани, к примеру, доказывает, что А.Лотоцкий, автор публикации «Историко-литературные перспективы Грузии» (Любенький 1894: 7), находился под влиянием литературоведческих работ А.Хаханашвили, в частности его «Набросков из истории грузинской литературы» (Мушкудиани 1986: 47). Но работа А.Лотоцкого появилась, как известно, в львовской «Правде» 1894 года. Четыре объемных тома А.Хаханашвили вышли в свет на протяжении 1895-1907 гг., в частности те два, что непосредственно касаются эпохи Руставели и его поэмы – тт. II и III – 1897-1902 гг. (Речь идет о томах, печатавшихся в «Чтениях», ведь, как известно, на грузинском и французском они издавались в начале XX века). Обо всем этом детально расскажет А.Крымский на страницах «Трудов восточной комиссии императорского московского Археологического общества» 1913 года (т. IV), отдавая дань уважения коллеге, авторитетному ученому\*\*. Таким образом, предположения А.Мушкудиани отпадают. Более вероятным может быть другой

\* Грузинский исследователь украинского перевода «Витязя...» Р.Чилачава, перечитывая «хореи восьмистопные», подчеркивал, что Бажану, «впервые среди переводчиков на славянские языки (удалось) воссоздать метрический лад первоисточника, ... добиться адекватного воспроизведения прототекста в условиях межъязыкового перекодирования» (Чилачава 2004: 35), найти путь к воссозданию высокого и низкого шаири – четырехстрочной и шестнадцатистопной строфы с дактилическим рифмованием. Позднее к нему обращается и М.Рыльский.

\*\* Это же касается и книги А.Ляйста «Georgien», выпущенной в 1885 году, и работы К.Устьяновича «Кавказ. Этнографически-историческое исследование» (Львов, 1902) и т.п.

источник – «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», которой в том же 1894 году (Тифлис, 1884, вып. 4) напечатал работы Н. Гулака на русском языке: исследования А. Цагарели, В. Миллера и других картвелологов, хранящиеся в библиотеке И. Франка – тоже более поздние – 90-е годы. Более приемлемым для меня является другой источник – все тот же М. Броссе, чье имя – одного из первых в Европе исследователей грузинской и армянской литератур было хорошо известно в России, поскольку более 40 лет он работал в Петербургской АН, в отделе армянской и грузинской словесности (Веселовская 1962: 747). Не отбрасываю и польский перевод К. Лапчинского, напечатанный в журнале «Biblioteka Warszawska» за 1880 год. К нему апеллирует и Н. Гулак, и М. Броссе. «Казалось, – вспоминал А. Крымский, – что после работ М. Броссе не останется ничего неизвестного в Грузии». И дальше ссылался на наблюдения академика О. Бетлинга о Броссе: «Он вытрусил все из мешка грузинской литературы, не оставив в нем ничего» (Крымский, Хаханов 1968: 203). Вывод А. Крымского, что и тогда «обобщающего компендия грузинской литературы не было, его должны были еще создать» (Крымский, Хаханов 1968: 204) вряд ли можно поставить под сомнение популярность выполненного М. Броссе перевода «Витязя...». Это подтверждают и наблюдения Умикашвили о работе ученого: «Как далеко пошло это изучение поэмы у Броссе, можно судить по тому образцу, который мы находим в предисловии к ней в Петербургских изданиях его и Чубинова» (Умикашвили 1968: 30). Но главное, что собственно и дает основания определять линию чтения «М. Броссе – А. Лотоцкий», – это задания, которые ставили перед собой оба автора, работая над поэмой, мощный акцент на биографическом компоненте и связи «Витязя...» с восточной поэзией. А. Лотоцкий, как и М. Броссе, не отрицает восточного/иранского происхождения поэмы, правда, менее убедительно «обставляет» свои мысли «предостережениями», что характерно М. Броссе. А. Лотоцкий не только подчеркивает влияние поэзии Востока на «Витязя...», но и считает поэму переводом с персидского, видимо, полагаясь на слова Руставели. Но если М. Броссе ставит перед собой цель раскрыть «Витязя...» как явление эстетическое, художественное, чем вызвано и соответствующее внимание к архитектонике произведения, образной системе своего/грузинского и чужого/персидского, традициям мусульманского и христианского Востока, внимание А. Лотоцкого больше привлекает изображенная эпоха, «время Тамары», которое было «временем наивысшего расцвета литературных сил Грузии» (Любенький 1894: 7). Отсюда усиленное внимание к идеям «Витязя...», факторам (прежде всего общественно-политическим), способствующим популярности произведения Руставели, даже если это перевод. Апелляции к «Слову о полку Игоревом», встречающиеся тут, вызваны, прежде всего, стремлением акцентировать на общественно-, а не литературно-типологических, имманентных для искусства слова явлениях, на тех социальных и идейных факторах, «отдельных сферах общественного сознания, ... которые специфическим образом воплощаются в литературе» (Дюришин 1979: 178) и, по убеждению А. Лотоцкого, сказались на философии произведения, поэтическом мышлении Руставели.

Работы Н. Гулака и А. Лотоцкого, между которыми не больше десяти лет, отмечены разными заданиями и, следовательно, разными подходами, способами рецепции. Обостренным интересом к грузинскому слову, всему, что происходило на «кавказском мосту», который не выпускали из поля зрения ни М. Драгомановым, ни

И.Франко, М.Грушевский, А.Крымский – у Н.Гулака. И, по сути, одной из первых работ в Украине, пускай даже со многими типичными для руствелологии того времени ошибками, – работа А.Лотоцкого с целью популяризаторской, которая, тем не менее, не закрыла собой профессиональной работы, точнее того уровня, на который мог выйти читатель/критик, не владеющий языком оригинала. Обе работы интересны и с точки зрения развития сравнительного литературоведения в Украине. Они, прежде всего Н.Гулака, продолжают направление сравнительного литературоведения (еще не точно определенное, научно обоснованное), начатое М.Максимовичем, Н.Сумцовым, А.Котляревским, свидетельствующее о разнообразии материала, изменении вектора исследований, модификации подходов к материалу.

#### Литература:

- Bakanidze, Otar. *Gruzyns'ko-ukrajinski literaturno-mystets'ki vzajemnyu*. Kiev: Dnipro, 1984 (Баканідзе, Отар. *Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини*. К.: Дніпро, 1984).
- Benjamin, Valter. „Zavdannya perekladacha. *Hyst i gluzd. Teoriya i praktyka perekladu*. Kiev: Akta, 2011 (Беньямін, Вальтер. „Завдання перекладача. *Хист і глузд. Теорія і практика перекладу*. К.: Акта, 2011).
- Braginskiy, Iosif. *12 miniatur. Ot Rudaki do Dzhami*. Moskva, 1972 (Брагинский, Иосиф. *12 миниатюр. От Рудаки до Джамии*. М., 1972).
- Budnyi, Vasył', and Il'nytskij, Mykola. *Porivnyal'ne literaturoznavstvo*. Kiev: Kievo-Mogylyanskaya akademiya, 2008 (Будний, Василь, Ільницький, Микола. *Порівняльне літературознавство*. К.: Кієво-Могилянська академія, 2008).
- Veselovskaya, Nadezhda. „Brosse Mariy Ivanovich. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. T. 1. Moskva, 1962 (Веселовская, Надежда. „Броссе Марий Иванович. *Краткая литературная энциклопедия*. Т.1. М., 1962).
- Garbovskiy, Nikolay. *Teoriya perevoda*. Moskva: MGU, 2004 (Гарбовский, Николай. *Теория перевода*. М.: МГУ, 2004).
- Gulak, Mykola. „Pro “Barsovu shкуру” Rustaveli. *Rajduzhnymy mostamy*. Kiev: Dnipro, 1968 (Гулак, Микола. „Про “Барсову шкуру” Руставелі. *Райдужними мостами*. К.: Дніпро, 1968).
- Gulak, Nikolay. *O “Barsovoj kozhe” Rustaveli. Dve rechi, proiznesennyye v tiflisskom “Kruzhke” 13 i 20 marta 1884 g.* Tiflis, 1884 (Гулак, Николай. *О «Барсовой коже» Руставели. Две речи, произнесенные в тифлисском «Кружке» 13 и 20 марта 1884 г.* Тифлис, 1884).
- Dyurishin, Dionis. *Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury*. Moskva: Progress, 1979 (Дюришин, Дионис. *Теория сравнительного изучения литературы*. М.: Прогресс, 1979).
- Koranev, Pavel. *Voprosy teorii i istorii hudozhestvennogo perevoda*. Minsk, 1972 (цит. за: Копанёв, Павел. *Вопросы теории и истории художественного перевода*. Минск, 1972).
- Korbych, Galyna. *Zahid, Pol'sha, Rosija v literaturno-krytychnomu dyskursi rann'ogo ukrajins'kogo modernizmu. Vybрани aspekty reserpciji. Poznan'*, 2010 (Корбич, Галина. *Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції*. Познань, 2010).
- Krymskiy, Agatangel. „O.S. Nahanov. *Rajduzhnymy mostamy*. Kiev: Dnipro, 1968 (Кримський, Агатангел. „О.С. Хаханов. *Райдужними мостами*. К.: Дніпро, 1968).
- Kurcius, Ernst. *Jevropejska literatura i latyns'ke seredn'ovichchya. L'viv: Litopys, 2007* (Курциус, Ернст. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис, 2007).
- Literatura. Teorija. Metodologija*. Kiev: Kievo-Mogylyanskaya akademiya, 2006; *Teoriya literatury v Pol'shi. Antologiya tekstiv. Druga polovyna XX – pochatok XXI st.* Kiev: Kievo-Mogylyanskaya akademiya, 2008; Genyk-Berezovs'ka, Zina. *Grani kul'tur*. Kiev: Gelikon, 2000 (см., напр., *Література. Теорія. Методологія*. К.: Кієво-Могилянська академія, 2006; *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* К.: Кієво-Могилянська академія, 2008; Генік-Березовська, Зіна. *Грані культур*. К.: Гелікон, 2000).
- Literaturoznavcha entsiklopediya. Avtor-ukladach Jurij Kovaliv. T. 1.* Kiev: Vydavnychiy centr “Ak-

- ademiya”, 2007 (*Літературознавча енциклопедія*. Автор-укладач Юрій Ковалів. Т. 1. К.: Видавничий центр «Академія», 2007).
- Lyst P. Kulisha vid 1847 r.* Дув.: CDAORSRSR, f. 109, 1 експ., d. 81, ch. 2, l. 1-7 (*Лист П. Куліша від 1847 р.* Див.: ЦДАОРСРСР, ф. 109, 1 експ., д. 81, ч. 2, л. 1-7).
- Lyuben'kiy, Olexsandr (Lototskiy O.) „Istoryko-literaturni perspektivy Gruziji. *Pravda. L'vov*, 12 (1894) (Любенький, О. (Лотоцький О.) „Історико-літературні перспективи Грузії. *Правда. Львів*, 12 (1894).
- Mudrost' sufiev.* Moskva-Sankt-Peterburg, 2001; Shah, Idris. *Sufizm.* Moskva, 1994; Bertel's, Evgeniy. „Sufii i sufijskaja literatura. *Izbrannye trudy.* Т. 3. Moskva, 1965; П'нытський, Микола, and Polotnyuk Jarema. „Spivets' lyudyanosti. *Rumi. Poeziji. Z farsii.* Kiev: Dnipro, 1988 ta in. (см., напр., *Мудрость суфиев.* М.-СПб, 2001; Шах, Идрис. *Суфизм.* М., 1994; Бертельс, Евгений. „Суфии и суфийская литература. *Избранные труды.* Т. 3. М., 1965; Ільницький, Микола, Полотнюк, Ярема. „Співець людяності. *Румі: Поезії. З фарсі.* К.: Дніпро, 1988 та ін.)
- Mushkudiana, Olexsandr. *Z istoriji ukrajins'ko-gruzyns'kyh literaturno-kul'turnyh vzajemyn XIX – pochatku XX st.* Kiev: Naukova dumka, 1986 (Мушкудіані, Олександр. *З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст.* К.: Наукова думка, 1986).
- Porakishvili, Nodar. „M.I. Gulak i gruzyns'ka kul'tura. *Rajduzhnymu mostamy.* Kiev, 1968 (Поракішвілі, Нодар. „М.І. Гулак і грузинська культура. *Райдужними мостами.* К., 1968).
- Sbornik materialov dlya opisaniya mestnostej i plemen Kavkaza.* Tiflis, 1884, Vyr. 4 (*Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа.* Тифлис, 1884. Вып. 4).
- U. (Umikashvili). „Pro poeziyu Rustaveli. Z pryvodu broshury d. Gulaka. *Rajduzhnymu mostamy.* Kiev: Dnipro, 1968 (У. (Умікашвілі). „Про поезію Руставелі. З приводу брошури д. Гулака”. *Райдужними мостами.* К.: Дніпро, 1968).
- Chilachava, Raul'. „Majzhe kilo virshiv, ta vsi horeyamy vos'mystopnymy”, abo pro narodzhennya ukrajins'kogo “Vityazya”. *Rustaveli Shota. Vityaz' v tigrovoj shkure.* Kiev: Mystetstvo, 2004 (Чілачава, Рауль. „Майже кіло віршів, та всі хорезями восьмистопними», або про народження українського «Витязя». *Руставелі Шота. Витязь в тигровій шкурі.* К.: Мистецтво, 2004).

## Ludmila Gritsik (Ukraine)

### Ukrainian Reception of “The Knight in the Tiger’s Skin” by Shota Rustaveli: among N. Gulak and A. Lototskiy

#### Summary

**Key words:** comparative literature, the Middle Ages, Georgian literature, Ukrainian literature, translation.

Ukrainian reception of “The Knight in the Tiger’s Skin” by Shota Rustaveli and the reasons caused its peculiarities are traced in this article. The works of N. Gulak and A. Lototskiy, the period among which is no longer than ten years, are defined with different tasks, and consequently different approaches, modes of reception. Keen interest to Georgian word, and everything that happened on “Caucasian bridge” was in the eye of M. Dragomanov, I. Franko, M. Grushevskiy, A. Krymskiy, and N. Gulak. One of the first works in Ukraine though with many mistakes typical for Studies of Rustaveli, was the research by A. Lototskiy for the purpose of popularization, which nevertheless didn’t shield professional work or level the reader/critic could obtain without knowing source language.

Using the method of parallel comparison of different, mainly Middle Ages texts, N. Gulak shows not only common, but also different, actually Georgian, caused by objec-

tive and subjective factors. Despite many discrepancies evoked by general level of Studies of Rustaveli, N. Gulak one of the first analyses Rustaveli's poem, using not only genetic and contact, but also typological approaches that help to diversify lines of research. Three most important of them were: Rustaveli and literatures of Christian and Muslim East with interlacing traditions of different, not only Persian but also Byzantine cultures, which he knew well learning on its examples (Psell, T.Prodrom, S.Metafrast, Makrembolit). The second line is Rustaveli and European literature. Operating with rich factual material, and using comparative approaches N.Gulak works in general in synchronic sphere, accentuating on thematic, genre, figurative, stylistic likeness, ascertaining their "near and distant contexts". Another and probably the most principal line of N.Gulak's work in comparative/contrastive studying of the "The Knight..." is the national basis of the text. It was important for the researcher to find not only similarities, semblances, but contrasts for revealing the phenomenon of Rustaveli more convincingly, in other aspects. Aspiration for determining "extremely ideal", fantastical from "genuine", accentuating on local colour is introduced by interpretation of conception, expressive means of language, everything that reopened poet's philosophy, whose creativity raised on rich folklore ground, and then Georgian literature (M.Honeli, Chahruhadze, Shavteli, Tbileli), Muslim and Christian East literatures. Finally the Gulak's reading of "The Knight..." is one of the few researches on comparative prosody. It could be seen not only in his attempt to trace the ways of conversion of literary work using the language of the other arts, but also in reading of M.Brosse's publication and drawing conclusions. Otherwise the question is about "natural" (V.Benjamin) translation, including "the closest connection" with original. N.Gulak doesn't share the opinion about syllabic nature of Rustaveli's rhyme, in which syllable as rhythmical unit and censorship should be determinative. In his judgment it is much closer to metrical hexameter of Homer and Virgil, widely used in many genres of Medieval poetry. Gradually adapting to accentual-syllabic Ukrainian system, it could have an effect on Gulak's verse perception. Though the most important for the scientist, as follows from his intention, was not a poetics by itself, but foremost essence and meaning of the text, poet's "self-determination" or "tension", "poet's forms of existence" (E. Kurtsius).

Both works are interesting in terms of development of comparative literature in Ukraine. They continue comparative literature direction, testifying the diversity of materials and changes in research vector, modification of approaches to the material.

**ლუდმილა გრიციკი**  
(უკრაინა)

**შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინული რეცეფცია**  
**ნ. გულაკთან და ა. ლოტოცკისთან**

**რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** კომპრატივისტული ლიტერატურა; შუა საუკუნეები; ქართული ლიტერატურა; უკრაინული ლიტერატურა; თარგმანი.

სტატიაში წარმოდგენილია შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ უკრაინული რეცეფცია და მისი თავისებურებების გამომწვევი მიზეზები.

ნ. გულაკისა და ა. ლოტოცკის ნაშრომები, რომლებსაც ერთმანეთს მხოლოდ ერთი ათეული წელი აშორებთ, სრულიად განსხვავდება მიზანდასახულებით, რეცეფციული მიდგომებითა და მოდელებით. უკრაინაში „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი პირველი კვლევა, რომელშიც მრავლადაა იმდროინდელი რუსთველოლოგიისთვის დამახასიათებელი ტიპური შეცდომები, ა. ლოტოცკის ეკუთვნის. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მცდელობის მიზანი პოემის პოპულარიზაცია იყო, ავტორმა ვერ მოახერხა ნაშრომი ისეთ მაღალ პროფესიულ დონეზე შეესრულებინა, რომ დედნის ენისა და კულტურის უცოდინარი მკითხველი თუ კრიტიკოსები დაინტერესებინა.

კიდევ ერთი მკვლევარი, ნ. გულაკი იყენებს კომპარატივისტულ მეთოდს, რის საფუძველზეც ახდენს შუა საუკუნეების ტექსტების შედარებას, პარალელებისა და განსხვავებების დაძებნას და, ამგვარად, წარმოაჩენს, არა მხოლოდ საერთოს, არამედ, განსხვავებებსაც, კერძოდ, ქართულ მწერლობაში, რაც გამოწვეულია, როგორც ობიექტური, ასევე, სუბიექტური ფაქტორებით. მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის კვლევების ზოგადი დონე აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, ნ. გულაკი არა მხოლოდ გენეტიკურ და კონტაქტურ, არამედ, ასევე, ტიპოლოგიურ მიდგომებსაც მიმართავს კვლევის მიმართულებების დივერსიფიცირებისათვის, რომელთაგან სამი ყველაზე მნიშვნელოვანია: 1. რუსთაველი და ქრისტიანული და აღმოსავლურ მუსულმანური ლიტერატურები, რომლებიც ერთმანეთშია გადახლართული როგორც სპარსული, ასევე ბიზანტიური კულტურებით; 2. რუსთაველი და ევროპული ლიტერატურა. ოპერირებს რა მდიდარი ფაქტობრივი მასალითა და იყენებს კომპარატივისტულ მიდგომებს, ნ. გულაკი, ძირითადად, კვლევას სინქრონულ დონეზე ატარებს და ხაზს უსვამს თემატურ, ჟანრობრივ, ფიგურალურ, სტილისტურ მგავსებებს, ადგენს მათ „მიახლოებულ და დაშორებულ კონტექტებს“; 3. ტექსტის ეროვნული საფუძველი — წორედ ეს არის გულაკის კომპარატივისტული კვლევის ყველაზე მნიშვნელოვანი მიმართულება. მკვლევარისათვის არა მხოლოდ მსგავსებების, არამედ დაპირისპირებების მოძიება იყო მნიშვნელოვანი, რათა რუსთაველის ფენომენი სხვა ასპექტებშიც წარმოედგინა. ნაშრომში კარგად ჩანს ავტორის მიწრაფება, განსაზღვროს „უკიდურესად იდეალური“, გამოარჩიოს ფანტასტიკური „მართალისაგან“, ხაზი გაუსვას ენის ექპრესიულ მნიშვნელობებსა და იმ ყველაფერს, რაც იმ პოეტის ფილოსოფიას პასუხობს, ვისი კრეატიულობაც, პირველ რიგში, მდიდარ ფოლკლორულ ნიადაგზეა ამოზრდილი, ხოლო შემდეგ ქართულ ლიტერატურაზე (მ. ხონელი, ჩახრუხაძე, შავთელი, თბილელი), აღმოსავლურ მუსულმანურ და ქრისტიანულ ლიტერატურებზე. დაბოლოს, „ვეფხისტყაოსნის“ გულაკისეული ნაკითხვა არის კომპარატივისტული პროსოდის კვლევა, რაც არც თუ ისე ხშირი იყო იმ დროს. ნ. გულაკი არ იზიარებს მოსაზრებას რუსთაველის ლექსის სილაბური ბუნების შესახებ, რომელშიც მარცვალი, როგორც რიტმული ერთეული და ცენზურა უნდა იყოს განმსაზღვრელი. ეს მოსაზრება უფრო ახლოსაა ჰომეროსისა და ვირჯილის მეტრულ ჰეგზამეტრთან, რაც შუა საუკუნეების პოეზიაში ფართოდ იყო გამოყენებული. მეცნიერისთვის მთავარია არა თავად პოეტიკა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ნაწარმოების არსი და მნიშვნელობა, პოეტის „თვითგამორკვევა“, და/ან, „დაძაბულობა“, „არსებობის პოეტისეული ფორმები“ (ე.კურციუსი).

ორივე ნაშრომი საინტერესოა უკრაინაში შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების თვალსაზრისით. აკვირდებიან რა მასალების მრავალფეროვნებას და ცვლილებებს საკვლევ ვექტორში, ისინი კვლავაც მიჰყვებიან კომპარატივისტული ლიტერატურის მიმართულებას.

**АЛЕКСЕЙ ЧАГИН**  
(Россия)

**О «Белёвском уезде»,  
или Литература как преодоление изгнания**

В конце 1920-х годов в Париже молодым эмигрантским поэтом были сказаны слова, получившие широкую известность и ставшие предметом горячих споров: «... Близко время, когда всем будет ясно, что столица русской литературы не Москва, а Париж» (Терапиано 1987: 71).

Предыстория этого события такова. В 1927 году по инициативе Д.Мережковского и З. Гиппиус в Париже было создано литературно-философское общество «Зеленая лампа», объединившее вокруг себя интеллигенцию русского зарубежья и собиравшее на свои заседания писателей, ученых, журналистов вплоть до начала войны с Германией. На собраниях «Зеленой лампы» обычно бывали такие писатели, как И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, А.М. Ремизов, В.Ф. Ходасевич, Н.А. Тэффи и другие, философы — Н. Бердяев, Л. Шестов, К. Мочульский, Г. Федотов, редакторы и сотрудники крупнейших газет и журналов русского Парижа. Там обсуждались важнейшие вопросы литературы, искусства, духовной жизни русского зарубежья. Одним из вопросов, оказавшихся в центре внимания собравшихся на первых заседаниях «Зеленой лампы», был вопрос о том, возможно ли существование литературы в эмиграции. Эта тема дискуссии возникла не случайно: она была отражением тех споров, которые в течение уже нескольких лет шли в эмигрантской печати, и в ходе которых не раз высказывалась мысль о невозможности существования литературы за рубежом, вдали от родины.

Разные позиции были и у тех, кто участвовал в первых заседаниях «Зеленой лампы». Однако здесь весь тон дискуссии определяла уверенность большинства выступавших в возможности художественного творчества за рубежом. Возражая своим оппонентам, Бунин говорил: «Переселение, отрыв от России — для художественного творчества смерть, катастрофа, землетрясение... Выход из своего пруда в реку, в море — это совсем не так плохо и никогда плохо не было для художественного творчества... Но, говорят, раз из Белёвского уезда уехал, не пишет — пропал человек» (Терапиано 1987: 65). Нина Берберова, отстаивая позицию молодого поколения писателей зарубежья, говорила о необходимости для русского художника не столько описывать русский быт, сколько писать «в духе русской литературы». При этом она напомнила собравшимся о «Маленьких трагедиях» Пушкина, глубоко русских по существу, но сюжетно весьма далеких от России (Терапиано 1987: 71). Ее взгляд на проблему практически совпадал — добавлю — с тем, что позднее писал об этом В.Ходасевич, утверждавший, что национальность литературы определяется ее языком и духом, а не территорией и бытом, в ней описанными, — и ссылавшийся при этом на те же «Маленькие трагедии». Более того, обращаясь к таким примерам, как «Божественная комедия», как опыт литературы французской эмиграции, польской классической поэзии, созданной эмигрантами (Мицкевичем, Словацким, Красинским) и т.д., Ходасевич напоминал о том, что история литературы знает не один



случай, когда именно в эмиграциях создавались великие произведения, открывшие пути дальнейшего развития национальных литератур (Ходасевич 1991: 467).

В наиболее крайнем своем выражении позиция эта была доведена до абсурда в приведенных уже словах молодого поэта Довида Кнута, назвавшего Париж столицей русской литературы.

Эта дискуссия в «Зеленой лампе» породила новую волну публикаций в эмигрантской печати. Некоторые авторы (такие как Г. Адамович, М. Цетлин), не оспаривая мнения старых мастеров, писали об обреченности эмигрантской литературы, увидев ее прежде всего в том, что у следующих поколений писателей зарубежья нет своего «Белёвского уезда». Вспоминая слова Бунина, М. Цетлин, например, замечал: «...разумеется, писатели старшего поколения не зачали, выехав за границу. Но они принесли на подошвах комочек земли из своих уездов, унесли с собою родину. Ну а как же те, которые никогда ни в каком Белёвском уезде не были, – заменят ли им Париж и Алжир, Китай и Константинополь – бесценные, художественно пережитые, живущие в душе, в художественной памяти Белёвские уезды?» (Цетлин 1927: 435–441)

Наиболее резко (и тоже, как и Кнут, не без крайностей), высказался об этом критик, литературный редактор журнала «Воля России» М. Слоним: «...эмигрантской литературы как целого, живущего собственной жизнью, органически растущего и развивающегося, творящего свой стиль, создающего свои школы и направления, отличающегося формальным и идейным своеобразием – такой литературы у нас нет. Хорошо это или дурно, но это неопровержимый факт, и что бы ни говорили Кнуты, Париж остается не столицей, а уездом русской литературы» (Струве 1984: 70) .

Итак, диапазон спора был очерчен предельно четко: от «Белёвского уезда» до «Парижского уезда». Кто же был прав в этом споре?

\* \* \*

Сегодня, с внушительной временной дистанции, когда известен уже путь, пройденный литературой русского зарубежья, ответить на этот вопрос легче, чем в двадцатые годы – понимая при этом, что однозначного ответа все же не будет. Конечно, литература, давшая нам произведения Бунина, Ремизова, Шмелева, Ходасевича, Набокова, Газданова, Поплавского, других прекрасных писателей, – эта литература состоялась. Но задумаемся вот над чем: почему наивысшим взлетом, Золотым веком литературы зарубежья остались 1920 – 1930-е годы?

Прежде всего, видимо, потому, что там, в тех десятилетиях, у писателей первой «волны» эмиграции был за душой тот самый «Белёвский уезд», о котором с такой иронией говорил Бунин, и который, тем не менее, всегда жил в его произведениях – созданных и в России, и во Франции. Конечно, можно только представить себе, как дорого было эмигрантскому читателю встретиться на страницах «Жизни Арсеньева» с картинами старинной усадьбы, провинциального русского города, гимназии – словом, всего, что осталось далеко позади; или оказаться в старом Замоскворечье, раскрыв «Лето Господне» И. Шмелева; или вместе с героями «Сивцева Вражка» М. Осоргина побывать в предреволюционной Москве. Но образ России, который унесли эти писатели с собою в изгнание, конечно же, не вмещался лишь в бережно сохранные в памяти, «художественно пережитые», как писал М. Цетлин, и ожив-

шие в их новых произведениях картины русского быта – иначе ему была бы суждена короткая жизнь. Это был, прежде всего, духовный образ, вырвавшийся из навсегда усвоенных, традиционных, определяющих весь строй национальной жизни представлений о добре и зле, о вере, любви и милосердии. Таковы были действительные границы и действительный смысл «Белёвского уезда», который жил в этих произведениях. Кстати, «быта» могло и не быть – достаточно вспомнить многие стихотворения М. Цветаевой, Г. Иванова, В. Ходасевича, произведения младшего поколения первой «волны» (об этом речь еще впереди) – а «Белёвский уезд» жил и там.

Именно он, этот «Белёвский уезд», эти, вспоминая слова М. Цетлина, «комочки на подошвах» – иными словами, верность традиционным началам национальной культуры дали литературе русского зарубежья силы не только выжить, но и объединиться в осознании своей исторической миссии, в понимании стоящей перед ней задачи сохранения, сбережения национальной культурной традиции. «Мы не в изгнании, мы в послании» – знаменитые слова Д. Мережковского говорили и об этом (Бахрах 1980: 28–29). Да, обращение литературы зарубежья к идее преемственности, осознание себя в роли хранительницы традиций русской духовности было во многом связано с неприятием того, что происходило тогда в России. Вспоминая о настроениях эмиграции 1920-х годов, Г. Адамович особо отмечал «общее стремление противопоставить традиционно-русское представление о добре и зле, о правде и лжи тем принципам, которые насаждаются в СССР». И не случайно он связывал это с другой общей устремленностью писателей зарубежья – «сохранить по мере сил связь с великой русской литературой прошлого века» (Адамович 1961: 18). О том же писал и Ходасевич, видевший важнейшую цель эмиграции, во многом оправдание ее – в том, чтобы «сохранить и передать будущим поколениям» русскую литературную традицию». И как, кстати, современно звучат слова, сказанные им в связи с этим: «Без возвышенного сознания известной своей миссии, своего посланничества – нет эмиграции, есть толпа беженцев, ищущих родины там, где лучше» (Ходасевич 1991: 468). Сознание взятой на себя миссии «хранителей огня» русской культуры, русской литературной традиции объединило тогда писателей зарубежья, создало тот «пафос общности», к которому призывал (не разглядев его в эмигрантском творчестве в 1920–1930-е годы) Г. Адамович (Струве 1984: 203) и который необходим для того, чтобы из ряда произведений, созданных рядом писателей, родилась *литература*.

Обращение – в 1920-е годы – к идее сбережения и развития национальной литературной традиции было для эмигрантских писателей выбором неизбежным. Напомню еще раз, что одной из причин этого было противостояние утверждавшимся тогда в советской России порядкам – прежде всего, возникавшей в те годы на родине новой ситуации в литературе, культуре. В частности, это было реакцией на ясно обозначившуюся в России в начале 1920-х годов тенденцию разрыва с классической традицией. Чтобы в полной мере представить себе силу и естественность этой реакции, стоит вспомнить о том, чем была для писателей эмиграции (особенно старшего поколения) русская классика. Вдали от родины, в окружении живой стихии чужой национальной культуры внутренняя, бережно хранимая связь с Золотым веком русской литературы была для них духовной опорой, воплощением образа покинутой родной земли. Хорошо сказал об этом, размышляя о семейных своих корнях, В. Ходасевич:

**России – пасынок, а Польше –**

Не знаю сам, кто Польше я.  
Но: восемь томиков, не больше, –  
И в них вся родина моя.  
Вам – под ярмо ль подставить выю  
Иль жить в изгнании, в тоске.  
А я с собой свою Россию  
В дорожном уношу мешке.  
Вам нужен прах отчизны грубый,  
А я где б ни был – шепчут мне  
Арапские святые губы  
О небывалой стороне.

Пушкин как символ России – этот образ был так близок Ходасевичу, выстрадав всей его жизнью в литературе; но он был необычайно важен и для других зарубежных русских писателей, воплощая в себе ненарушаемую кровную связь с утраченной родиной. Не удивительно поэтому, что происходивший в России «откат» от классической традиции был воспринят писателями эмиграции как угроза русской культуре, как очередное «затмение пушкинского солнца».

Конечно, противостояние это было более широким и не могло ограничиться лишь проблемой классического наследия. Не уходя слишком далеко от темы нашего разговора, замечу лишь, что дело было, в конечном счете, в духовной несовместимости двух миров, затрагивающей, по словам Г.Адамовича, «самые основы существования и культуры» (Адамович 1961: 6). Размышляя об этом, Г. Адамович не раз вспоминал парадоксальные на первый взгляд слова Д. Мережковского, который в одном из своих выступлений в «Зеленой лампе» сказал: «Первым русским эмигрантом был Чаадаев». Слова эти, напомним, были сказаны о человеке, который за первое же из своих «Философических писем» царским решением был признан сумасшедшим и лишен возможности печататься (вот случай, когда традиция не была забыта). Заметив, что «высочайший диагноз, признавший Чаадаева умалишенным, ... совпадает с некоторыми теперешними утверждениями», Г. Адамович счел нужным подчеркнуть: «...замечательно все-таки, что Мережковский уловил в исторической природе эмиграции нечто такое, что не одной только революцией было вызвано, а возникло до нее» (Адамович 1967: 72 – 73). Понятно, что речь здесь идет о такой давнишней вещи, как неприятие иного взгляда (особенно между художником и властью), стремление к отрыву, освобождению от чужой и чуждой воли. И если когда-то несовместимость взглядов философа и царя обернулась для первого ссылкой в «сумасшество», то в XX столетии, после революции 1917 года взаимное неприятие стеной выросло между зарубежьем и новой Россией, между писателями эмиграции и теми, кто выносил теперь на родине «высочайшие диагнозы».

Результатом же стало рассечение национальной культуры, растянувшаяся на всю жизнь разлука со своей землей. И все же для эмигрантских писателей старшего поколения непреложным фактом была их внутренняя неотделимость от России, от ее духовного облика, который жил в них и сам был для них спасительным прибежищем на чужбине. Размышляя об эмиграции как о «второй России», Г. Адамович

утверждал (и утверждение это, сказанное другими словами, можно найти у многих писателей зарубежья), что «она не сомневается в полноправной своей принадлежности к родной стихии, не сомневается и никогда не сомневалась... На что бы она ни натолкнулась, в какие пустыни ни забрела бы, она – Россия, дух от духа ее, плоть от плоти ее...» (Адамович 1967: 72)

Более того, образ родины, тот самый «Белёвский уезд», живший в душах писателей первой «волны» эмиграции, был не просто дорог им и неотделим от них – он, по их представлению, был искажен и поруган в новой России. И дело не только в отходе от классической традиции. Не случайно на тех первых заседаниях «Зеленой лампы», где шли споры о возможности существования эмигрантской литературы, в докладе Зинаиды Гиппиус прозвучало напоминание о необходимости учиться свободе слова. «Ведь когда мы просто литературу советскую критикуем, мы делаем не умное, а главное, не милосердное дело. Это все равно, как идти в концерт судить о пианисте: он играет, а сзади у него человек с наганом и громко делает указания: «Левым пальцем теперь! А теперь вот в это место ткни!» Хороши бы мы были, если б после этого стали обсуждать, талантлив музыкант или бездарен!» И вот что сказала она о литературе зарубежья: «Но здесь наша «музыка» – слово эмиграции – имеет иную значимость. За ним не только не стоит указующий с наганом, но даже не прячется вежливый «пресекающий» в кулисах, как было недавно. Русским людям впервые дано *свободное слово*» (Терапиано 1987: 51)

Были ли вполне справедливы эти суждения и эти опасения за судьбы национальной культуры, за чистоту духовного облика родины на родине? И да, и нет. Конечно, какая уж тут «духовность» – под дулом нагана. И, надо сказать, не такой уж фантазией была эта жестокая аналогия – ведь говорилось это среди людей, которые еще недавно сами испытали на себе складывающиеся в России новые отношения между художником и властью, а с тех пор отношения эти только усугублялись. Да и в отношении эмиграции все вроде бы верно сказала З. Гиппиус – цензоров там не было.

Здесь, однако, необходимы оговорки. Хотя со свободой творчества в Париже было, разумеется, несравненно легче, чем в Москве или Ленинграде, хотя «указующего с наганом» (вспоминая слова З. Гиппиус) у русских парижан, действительно, не было, – но «вежливый “пресекающий” в кулисах» определенно был. Отсутствовала официальная цензура (здесь З. Гиппиус совершенно права) – но была партийная литературная политика, в ряде случаев вполне откровенно выполнявшая функцию цензора. Стоит вспомнить в связи с этим историю публикации в «Современных записках» романа В. Набокова «Дар», четвертая глава которого, представляющая собой сатирическую, исполненную в пародийном духе биографию Чернышевского, была отвергнута лидерами журнала, исповедующими эсеровские взгляды, и выброшена, вопреки протестам В. Набокова, из публикуемого текста. Автор романа в связи с этим решением прямо писал о попытке «цензурировать мое искусство с точки зрения старых партийных предрассудков» (*Минувшее* 1992: 347). Известна и судьба незаконченного романа И. Шмелева «Солдаты», оборванная, в сущности, по воле тех же лидеров «Современных записок», далеких в своем решении от оценки художественного уровня произведения: начав публикацию романа, они, как замечает В. Рудинский, были в ужасе от того, что «Шмелев осмелился защищать историческую Россию против революции. Этого ему простить не могли» (Рудинский 1957: 99 –

100). Публикация романа была остановлена, писатель не возвращался более к работе над ним. Вспомним и то, что Б. Поплавский так и не увидел – кроме нескольких фрагментов – прозаические свои произведения, написанные по рецептам сюрреализма, опубликованными, а сборник сюрреалистических стихотворений «Автоматические стихи», мало совместимый с «акмеистическим воздухом» русского Парижа, был написан им «в стол» и опубликован совсем недавно в России – что позволило французской исследовательнице Е. Менегальдо назвать этого поэта, любимца поэтической молодежи русского Монпарнаса 1920-х годов, «внутренним эмигрантом зарубежной России» (Менегальдо 1999: 17).

Главное же – в яркой речи З. Гиппиус уравнивались две вещи несравнимые: свобода слова – вещь «внешняя», т.е. то, чего можно добиться или декретом, или географическим перемещением прочь от диктатора, – и свобода творчества, т.е. свобода духа, связанная, конечно, со свободой слова, зависящая от нее, но ни в коем случае ее пределами не ограниченная, а рожденная, прежде всего, масштабом личности, масштабом таланта. Заблуждение это было, конечно, не случайным – здесь была выражена совершенно определенная принципиальная позиция. Во вступительном слове, произнесенном на открытии «Зеленой лампы», Д. Мережковский сказал: «Наша трагедия – в антиномии свободы – нашего «духа» – и России – нашей «плоти». Свобода – это чужбина, «эмиграция», пустота, призрачность, бескровность, бесплотность. А Россия, наша плоть и кровь, – отрицание свободы, рабство. Все русские люди жертвуют или Россией – свободе или свободой – России» (Терапиано 1987: 47 – 48).

С уважением воспринимая эту позицию и стоящую за ней трагедию, напомним все же, что среди «всех русских людей» она не была единственной. Была и другая правда, связанная с другим пониманием свободы, – о чем сказала оставшаяся, как известно, на родине Анна Ахматова в стихотворении 1922 года: «Но вечно жалок мне изгнанник. / Как заключенный, как больной». «Как заключенный» – где уж тут до свободы. А дальше шли слова о трагедии иного выбора, иного отстаивания свободы:

А здесь, в глухом чаду пожара  
Остаток юности губя,  
Мы ни единого удара  
Не отклонили от себя.  
И знаем, что в оценке поздней  
Оправдан будет каждый час...

За *этой* правдой, за *этим* выбором стояла убежденность в том, что свобода и Россия – неразделимы, что «антиномия» здесь невозможна, ибо Россия – это не только «наша плоть и кровь», но и «наш дух». Трагедия же заключалась в том, что свободу духа приходилось отстаивать в отсутствии свободы слова, да и всех других свобод. И все-таки мы знаем, что писатели старшего поколения, оставшиеся в России, — Короленко, Ахматова, Мандельштам, Пастернак, другие – свободой духа не поступились. Да, за писателями зарубежья не стоял «указующий с наганом». Но за ними протянулись тысячи километров, отделявшие их от России, от своего читателя, от его исторических судеб, от каждодневной «органики» его жизни. И кто знает, что было опасностью более грозной для внутренней свободы, для живых токов, питающих творчество русского писателя.

Не хотел бы – и не стану – сталкивать лбами, противопоставляя друг другу, два этих выбора, две трагедии. Да это было бы и несправедливо, ведь трагедия, в общем-то, была одна: трагедия поиска свободы духа в условиях национальной катастрофы. Речь идет лишь о том, что верность духовной сути России, важнейшим началам национальной культуры жила по обе стороны границы, утверждалась на обоих путях литературы – и бесплодными были бы споры о том, где художественно воссозданные черты этого «Белёвского уезда» нашей литературы оказались истиннее и значительнее — в «глухом чаду пожара», охватившем Россию, или на горьких пространствах русского рассеяния.

Это понимали и сами писатели, принадлежавшие к тому роковому поколению (беря понятие «поколение» широко) и разделенные, оторванные друг от друга грубым насилием истории. Того вопроса, который на нашей памяти не так еще давно возникал на страницах печати и в программах научных конференций – «одна или две русских литературы»? – для них: для Бунина, Ахматовой, Ходасевича, Пастернака, Ремизова, Пришвина – не существовало. Свою знаменитую статью «Литература в изгнании» В.Ходасевич начал словами: «Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме, но одинаковым по последствиям» (Ходасевич 1991: 466). Обратим внимание – ведь он говорит об одной литературе, рассеченной пополам. О том же пишет и Марина Цветаева в стихотворении, обращенном к Б. Пастернаку:

Рас-стояние: версты, дали..  
 Нас расклеили, распаяли,  
 В две руки развели, распяв,  
 И не знали, что это – сплав...

Возвращаясь к имени Ахматовой, напомним, что далеко не случайны были слова, сказанные о ней одним из крупнейших литературных критиков русского зарубежья В.Вейдле в статье 1966 года «Умерла Ахматова»: «Предполагаем, что думала о нас, здешних, ставила себя на наше место... Знаем, что не осудила. Знаем еще тверже: и нам благодарить ее надо за то, что она осталась там» (Вейдле 1973: 60).

И все же то, что в 1920-е годы писатели зарубежья взяли на себя роль «хранителей огня», объединились в стремлении сохранить и передать следующим поколениям русскую литературную традицию, было и оправданно, и чрезвычайно важно. Хотя бы уже потому, что живой огонь традиции они подхватили и уберегли в тот момент, когда он был, казалось, забыт на родине («забвение» это продолжалось до конца 1920-х годов). И потому, конечно, что, если бы не эта, естественная для них, выношенная каждым из них в своем творчестве, позиция, лишились бы мы драгоценного материка литературы (понятна, впрочем, вся неуместность этого допущения — не появиться эти произведения, видимо, не могли), которая воспела ушедшую Россию, которая тогда, в 1920-е и 1930-е годы, в мрачную пору «европейской ночи» говорила о любви, о вере, о вечных вопросах человеческой жизни. Благотворную роль сыграл и эстетический консерватизм зарубежных писателей старшего поколения (вот когда начинаешь понимать, какое это хорошее слово – «консерватизм»), их неизменная связь с художественными, нравственными уроками русской классики. Тема эта огромна – напомним лишь об одном великом деле, совершенном

писателями-эмигрантами. Откроем «Жизнь Арсеньева» или «Темные аллеи» Бунина, книги Шмелева, Зайцева, Осоргина, других мастеров первой «волны» – какой чистый, многоцветный, благородный русский язык встретим мы на их страницах. Это, конечно, тоже было сознательной, выстраданной позицией – в годы, когда русский язык подвергался на родине бурному и далеко не всегда, как известно, благотворному процессу обновления, когда следующие поколения эмигрантов начинали уже забывать, что такое настоящая русская речь, – в зарубежье одна за другой стали выходить книги, давшие и современникам, и нам, нынешним, образцы выразительного, полнозвучного, ясного, свободного от словесных сорняков и стилистической безвкусицы русского языка. Старшие писатели первой «волны» придавали этому огромное значение: самой чистотой своей литературной речи они противостояли как воцарившемуся «там» языковому «хаосу» и «революционной свистопляске», так и все более заметному «здесь» эмигрантскому волапоку. Среди поэтов эмиграции страстным ревнителем русского языка был Ходасевич, написавший однажды, обращаясь к России:

И пред твоими слабыми сынами  
Еще порой гордиться я могу,  
Что сей язык, завещанный веками,  
Любовней и ревнивей берегу...

Защита русского языка как первоосновы «завещанной веками» национальной культуры была для писателей зарубежья необходимым условием сбережения русской литературной традиции, воссоздания духовного облика утраченной родины. «Вещественных» черт ее образа, родины как темы в их произведениях могло и не быть, сам язык во многом определял их национальный дух. Достаточно перечитать «Мистраль» Бунина – короткий рассказ, где ни слова о России. Но волшебство языка, невероятная, почти нереальная сила изобразительности, музыкальное звучание ритмической авторской речи, делающей этот рассказ, в сущности, стихотворением в прозе, – все это приводит к тому, что язык сам оказывается одним из героев повествования, ведет за собой читателя, завораживая его безмерными возможностями и красотой русского слова.

Понятно, конечно, что произведения эти создавались вдали от родины, а значит – от живой, движущейся языковой стихии. Язык этих произведений был лишен возможностей естественного развития. Однако любой язык, а тем более язык литературный, жив не только энергией обновления, но и силой самосохранения, сберегающей все выжившее в его потоках, отстоявшееся, ограниченное временем. И языковое мастерство писателей старшего поколения русской эмиграции – не просто память об ушедшей эпохе, но необходимый и сегодня высокий образец силы, красоты и целомудрия слова.

Несколько сложнее обстояло дело с жизнью традиции в произведениях писателей младшего поколения первой «волны», так называемого «незамеченного поколения». Для них, не имевших прежде, в России, художественного опыта (многие из них начали писать уже за границей), большое значение имели поиски своей «эмигрантской» темы. Порою они в этих поисках воспринимали опыт иных культур, соединяя его с русской традицией – так случилось, в конце концов, с В. Набоковым,

Г.Газдановым. И все же в произведениях многих из них оживал если не «предметный», «вещественный», то духовный, нравственный облик родины, давали знать о себе усвоенные с детства традиционные представления о вечных основах жизни. Принадлежащая к этому поколению З. Шаховская заметила однажды, что подлинное разделение литературы произошло при них – литераторах, которые во время революции были детьми или подростками. И добавила: «Все разнило советских и эмигрантов из молодых...» (Одна или две русских литературы? 1981: 53 – 55).

Все ли? Приведу поразительный, мне кажется, пример того, как два поэта – советский и эмигрантский – при редком по точности совпадении формы и тематики произведений подтверждают, казалось бы, слова З. Шаховской. Поэты, о которых идет речь, принадлежат к одному поколению, они пришли в литературу в начале 1920-х годов. Это Николай Тихонов (и одно из лучших его стихотворений «Мы разучились нищим подавать...») и Довид Кнут (тот самый молодой поэт, который на заседании «Зеленой лампы» назвал Париж «столицей русской литературы»; и его стихотворение «Нищета»).

*Н.Тихонов*

Мы разучились нищим подавать,  
Дышать над морем высотой соленой,  
Встречать зарю и в лавках покупать  
За медный мусор золото лимонов.

.....  
Но всем торжественно пренебрежем.  
Нож сломанный в работе не годится,  
Но этим черным сломанным ножом  
Разрезаны бессмертные страницы.

*Д.Кнут*

#### **Нищета**

Мы постепенно стали отличать  
Поддельные слова от настоящих.  
Мы разучились плакать и кричать,  
Мы полюбили гибнущих и падших.  
И стало все пронзительней, трудней,  
И стало все суровее и проще,  
Слова – бедней, молчание – нежней... <...>

Действительно, совпадение очевидное. Оба стихотворения написаны одним размером; и одно, и другое представляют собой исповедь поколения (не случайно каждое из них начинается со слова «мы»); наконец, и в одном, и в другом речь идет о добре и милосердии. Но по сути, по смыслу своему оба эти стихотворения-исповеди прямо противостоят друг другу. Стихотворение Н. Тихонова исполнено высокой романтической патетики, звучит в киплинговско-гумилевской тональности. Но за этой патетикой сокрыта трагедия поколения, которое забыло о милосердии и добре, забыло о красоте мира. Здесь возникает образ «сломанного ножа» – искалеченной души человеческой, и герой (говорящий от имени поколения) горд сознанием того, что эта жертва принесена на алтарь дела более важного, чем душа человека. У Д. Кнута мы



видим нечто противоположное. Страдание (за которым – трагический опыт эмиграции) лечит и растит душу, учит ее зоркости (первые две строки), учит милосердию и доброте (четвертая строка, откровенно противостоящая первой строке тихоновского стихотворения). В стихотворениях этих живет противоположный духовный опыт, очень характерный в каждой из своих ипостасей, говорящий, в конечном счете, о разном понимании значимости души человеческой.

И все же З. Шаховская не вполне права. Вглядимся в первую строфу стихотворения Н. Тихонова – речь здесь идет об ослепшей душе *как об утрате*. С той же горечью в следующей, опущенной здесь, строфе говорится о жизненных, исторических утратах этого поколения. Значит, поэт воспринимает эти утраты, исходя из тех же (или близких им) нравственных представлений, что и его сверстник-эмигрант. Да, в последней строфе он готов «торжественно пренебречь» этими представлениями, неизмеримо возвышая цель над приносимой ей жертвой. Но это говорит только о том, что разные, противоположные пути, избранные героями обоих стихотворений (воплощающими в себе образ поколения), шли из одного нравственного истока. Перед нами – трагедия одного поколения, росшего на одних и тех же этических ориентирах, но волею истории расколотого не только «географически», но и нравственно, пришедшего к зрелости с разным, часто горьким духовным опытом.

Стихотворение Д. Кнута интересно и тем, что в нем дает знать о себе присущее многим поэтам младшего поколения первой «волны» эмиграции стремление воссоздавать в своем творчестве не столько зримый образ утраченной родины, сколько духовные, нравственные ее черты. Не случайны, значит, были его слова, сказанные на том заседании «Зеленой лампы»: «...кроме запаса березок и кукушек, который, действительно, в известной мере истощается, русские писатели вывезли из России еще кое-что, что не только не растрачивается, но – наоборот, – крепнет: обогащается, ширится, растет. Русские писатели заблаговременно и предусмотрительно вывезли из России душу» (Терапиано 1987: 71).

Не случайно и то, что и в тех случаях, когда в стихотворениях поэтов «незамеченного поколения» возникают конкретные, «предметные» черты покинутой родины, конкретность эта часто оказывается иллюзорной – слишком явно открывается за ней духовная глубина, придающая картинам былой жизни символический облик потерянного рая, как это случилось в «Стансах» Владимира Смоленского:

Закрой глаза, в виденье сонном  
Восстанет твой погибший дом –  
Четыре белые колонны  
Над розами и над прудом.  
И ласточек крыла косые  
В небесный ударяют щит,  
А за балконом вся Россия,  
Как ямб торжественный, звучит.

У поэтов же старшего поколения мысли об утраченной родине часто оказывались полны не просто такой светлой печали, как в процитированном стихотворении В. Смоленского, но неизбывной боли, которая на протяжении жизни давала знать о себе по-разному. Показательно, какую эволюцию в этом отношении претерпела поэ-

зия Георгия Иванова. В 1930 г., уже в эмиграции, он пишет стихотворение «Хорошо, что нет Царя...», вошедшее в сборник «Розы» и сразу ставшее необычайно популярным среди читателей-эмигрантов. Первые же строки этого стихотворения: «Хорошо, что нет Царя, / Хорошо, что нет России, / Хорошо, что Бога нет» – говорили о той свободе отчаяния, когда человека, потерявшего родину, утратившего все вековые основания жизни, уже ничем не утратить. (В сущности, три ивановских «хорошо» – это перевернутая, вывернутая наизнанку, данная с противоположным знаком известная уваровская триада «православие, самодержавие, народность», на которой держалась вся та прежняя жизнь, обрушившаяся в 1917 году). Эта сила отчаяния, это зияние вместо родины тоже было необходимой чертой в создаваемом *здесь* и *там* противоречивом и неразделимом образе России. В 1950-е же годы, когда рождались стихотворения «Посмертного дневника», отчаяние, всегда бывшее главной темой эмигрантского творчества Г. Иванова, поднявшей его поэзию на новую высоту, само принимает уже черты утраченной и словно бы вновь обретенной родины. Душа и дом – две ипостаси этого образа родины – сливаются здесь воедино:

**За столько лет такого маянья**

По городам чужой земли  
Есть от чего прийти в отчаянье,  
И мы в отчаянье пришли.

– В отчаянье, в приют последний,  
Как будто мы пришли зимой  
С вечерни в церковке соседней  
По снегу русскому, домой.

И если в 1930-е годы оно, это отчаяние, оборачивалось полным отрицанием всего, что было связано с памятью о родине («Россия счастье, Россия свет. / А, может быть, России вовсе нет. / И над Невой закат не догорал, / И Пушкин на снегу не умирал...»), то два десятилетия спустя, в стихах «Посмертного дневника» образ России становится для поэта большей реальностью, чем действительный мир изгнанника («Там остался я жить. Настоящий. Я – весь. / Эмигрантская была мне всего только снится»), и обретает символическую, более того – мистическую силу, будучи неотделимым от мыслей о воскресении («Воскреснуть. Вернуться в Россию – стихами») и вечности:

...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем  
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,  
Мы спокойно, классически просто идем,  
Как попарно когда-то ходили поэты.

\* \* \*

Много можно было бы приводить примеров, подтверждающих слова Д. Кнута о «вывезенной из России душе» (другой эмигрантский писатель сказал о том же иначе: «Я унес Россию») (Гуль 1984), для этого надо было бы, в сущности, проследить весь путь, пройденный литературой зарубежья. Я же хотел лишь напомнить о некоторых простых и немаловажных для нашего времени вещах.

О том, что в не таком уж далеком прошлом русская литература, рассеченная надвое, испытавшая тяжесть диктата и горечь изгнания, нашла в себе силы не только выжить, но и прийти к новым драгоценным обретениям. И одним из важнейших залогов дальнейшей жизни нашей литературы была ее верность традициям национальной культуры, забота о сбережении завещанных предками начал русской духовности. Именно на этих чистых ключах рождались многие произведения писателей первой «волны» русской эмиграции (о второй и третьей — разговор особый). Немало было и еще будет споров вокруг литературы зарубежья. Но споры ушли и уйдут, а «Чистый понедельник» и «Детство Никиты», «Богомолье» и «Взвихренная Русь» — остаются с нами. И соединяются, становятся сегодня в нашем сознании в один ряд с лучшими произведениями, созданными здесь, в России, — где верность национальным истокам не была (вопреки понятным опасениям многих в зарубежье) забыта, где «Белёвский уезд» русской литературы не был сожжен и разграблен, но жил и преобразался, разделяя великую и трагическую судьбу народа.

О том, что на каждом из двух путей русской литературы были и свой подвиг, и своя Голгофа. Литература в России и имела «указующего с наганом», и была в самом начале обездолена массовой эмиграцией писателей (достаточно вспомнить, что уехал практически весь цвет русской прозы, за рубежами России оказались многие замечательные поэты). Но и литература эмиграции потеряла немало: она потеряла своего читателя, она потеряла возможность быть внутренне связанной с жизнью нации, с родным языком. Да, Ходасевич прав — можно оставаться глубоко национальным писателем, пользуясь сюжетами из любого, далекого от России, быта. Но, думаю, и Ходасевич не считал нормальным для *литературы* быть раз и навсегда обреченной на такие сюжеты. Да, «Божественная комедия» написана изгнанником. Но этот изгнанник был гением, а у гения свой предел духовной свободы. Любая же литература жива не только гениями, в ней есть, как говорил Чехов, и большие собаки, и маленькие собаки, — и кто знает, сколько талантов было задавлено на одном из путей русской литературы — под идеологическим прессом, на другом — в отрыве от живой национальной почвы.

И все же на обоих своих исторических путях русская литература выжила и дала прекрасные всходы. Во многом дальнейшая судьба литературы определялась судьбой жившего в ней «Белёвского уезда». Ведь не случайно временные пределы Золотого века литературы зарубежья совпали с жизненными сроками двух поколений писателей первой «волны» эмиграции, имевших за душой или уже художественно осмысленный образ родины, или духовные ее уроки, воспринятый с детства опыт традиционных представлений о жизни. Их дети и внуки, родившиеся и выросшие в стихии иной национальной культуры, не были уже в состоянии унаследовать от отцов и дедов роль «хранителей огня». В России же этот огонь традиции не угасал, он переходил от старших мастеров к следующим поколениям — вспомним, что за какие-нибудь двадцать-тридцать лет послеоктябрьского развития русская литература дала трех таких гигантов, как Шолохов, Булгаков и Платонов, таких поэтов, как Твардовский, Заболоцкий, Исаковский; этот ряд можно было бы продолжать. И «подземные» токи, соединяющие два пути русской литературы, не прерывались в самые тяжкие времена: о влиянии на них бунинского слова говорили и Шолохов, и Твардовский; художественный, нравственный опыт литературы зарубежья дал знать

о себе в произведениях «деревенской» прозы... Поэтому бессмысленно было бы спорить о том, какой из путей литературы был плодотворнее и где была столица русской литературы – в Москве или в Париже. Со столицами в нашей литературе вообще все не так просто. Были и Москва, и Петербург, создавшие свои школы; был Париж в 1920–1930-е годы. Но были в минувшем столетии и Ясная Поляна, и Мелихово, и Шахматово, и Вешенская. Поистине – где царь, там и столица. Да и не стоило бы забывать о том, что русская литература всегда была сильна провинцией, где традиционные начала национальной культуры прочнее связаны с каждодневным течением жизни. Орловская земля дала Бунина, воронежская – Платонова, а сколько в последние полвека дал нам русский Север. Словом, будем помнить не только о столицах, но и об уездах.

Напомнить стоит и о том, что чувство «Белёвского уезда», живую связь с национальной культурной традицией можно потерять и здесь, в России, никуда не уезжая (что не раз и бывало). О том, что сегодня, когда наша культура подвергается серьезному испытанию на прочность, стоит вспомнить о временах, когда русская литература стояла перед более, наверно, тяжелыми испытаниями – и сумела выстоять, сохранить и приумножить духовные богатства, завещанные предками.

\* \* \*

Размышляя о том, как сохранялась, насколько значима была связь с национальной культурной традицией в литературе зарубежья, надо сказать и о другом. Речь в этой статье шла о русской литературе, искусственно разделенной, рассеченной после 1917 года на два потока развития: в России и в изгнании. Но в изгнании, помимо русской, оказались и другие литературы, несущие в себе духовный опыт народов, входивших в состав Российской империи – и судьба у них была разная, далеко не у всех отправной «станцией» стал 1917 год; были, развиваются по сей день и литературные диаспоры, существовавшие еще с XIX века. Сопоставляя этот многонациональный опыт, стоит задуматься над вопросом, который мы прежде себе не задавали: почему русская литература (как и украинская, белорусская – этот ряд можно продолжать) развивается в зарубежье от одной «волны» эмиграции к другой, а некоторые другие литературы – такие, скажем, как адыгская (черкесская диаспора), развиваются, как и на родине, от поколения к поколению?

Действительно, обращаясь к опыту русской зарубежной литературы, мы видим, что литература первой «волны» (послеоктябрьская эмиграция), ставшая весьма значительным вторым руслом развития единой русской литературы, давшая целый ряд блистательных имен и произведений, имеет свои временные пределы – это, прежде всего, литература 1920 – 1930-х годов, существование которой как *литературы* завершается, в основном, с началом Второй мировой войны. Дальнейшие ее пути в 1940 – 1960-е годы определялись, как уже говорилось, лишь жизненными сроками писателей, – таких, как И. Бунин, Б. Зайцев, Г. Газданов, Г. Иванов и др. – составивших в межвоенные десятилетия славу этой литературы и переживших ее. Осознав в начале эмигрантского пути свою миссию «хранителей огня» национальной культурной, литературной традиции, они не смогли (и не их в том вина!) передать этот огонь своим детям и внукам. Эстафета литературного развития не была подхвачена следующими поколениями, детьми и внуками «первой» эмиграции, ассимилировавшимися в стихии иных национальных культур. Жизненной основой дальнейшего

пути литературы русского зарубежья стала вторая, послевоенная, «волна» эмиграции (это, конечно, была уже другая литература, с иными красками, языком, представлениями о жизни и мире), затем третья, и т.д.

Иная картина предстанет перед нами, если мы, например, перелистаем страницы литературной истории черкесской диаспоры, самой многочисленной из северокавказских диаспор. Мы не сможем не обратить внимания на весьма важный факт: при всем драматизме и всей давности исторических путей, пролагаемых адыгами (черкесами) в изгнании уже около полутора столетий, при всем многообразии социокультурных условий, в которых создавалась литература черкесской диаспоры, при том даже, что многие мастера этой литературы писали и пишут не на родном языке – литература эта, сохраняя черты национального своеобразия, развивается не в зависимости от «волн» эмиграции, а, как и на исторической родине, от поколения к поколению.

Почему это происходит? Помимо возможных вполне конкретных объяснений («возраст» той или иной диаспоры, география распространения ее в мире, исторические обстоятельства культурного, литературного развития и т.п.), главный ответ мы найдем, когда предмет наших раздумий станут те соединительные линии, которые связывают народ, каждого единичного его представителя, с основами его национального самосознания и духовной самобытности – причем связывают не в зависимости от уровня образования, рода деятельности и т.д., а постоянно, каждодневно, часто неосознанно, определяя строй мыслей и характер поведения в любой из моментов жизни. У русских есть одна стихия, прежде всего другого соединяющая именно таким образом человека с миром его предков, аккумулирующая в себе национальное своеобразие народа и его многовековой духовный опыт. Это русский язык, вобравший в себя все: и память, и историю, и нравственный кодекс поведения; ставший слепком духовного лица нации. Об особой роли языка в судьбе нации размышлял выдающийся русский философ Г. Федотов: «Язык не есть простое орудие, средство обмена мыслей. Язык – тончайшая плоть мысли, не отделимая от ее природы. И не мысли только, а целостного духа. Поэтому язык есть имя нации, как особого духовно-кровного единства, создающего свою культуру, т.е. царство идеальных ценностей» (Федотов 1990: 448). О том же писали и поэты-изгнанники, утверждавшие свою кровную, непрерываемую связь с родной землей. В 1927 г. появляется стихотворение Вяч. Иванова «Язык», своего рода поэтическое завещание одного из вождей русского символизма, утверждающее мысль о мистической силе родного языка, «творенья духоносного предтечи», соединяющего поэта, подобно Древу жизни, с родной землей во все ее времена – и с «отгулом сфер, звучащих издаля»:

Родная речь певцу земля родная:  
В ней предков неразменный клад лежит,  
И нашептом дубравным ворожит  
Внушенных небом песен мать земная.

«Имя нации», «земля родная» – так определяли философ и поэт роль и значимость родного языка – имея, конечно, в виду, прежде всего, историческую судьбу своего народа. Но, вспоминая историю черкесской диаспоры, ее литературы, нельзя не принять во внимание того факта, что «имя нации» здесь не отождествлялось

лишь с национальным языком; оно включало в себя, помимо языка, и другие фундаментальные понятия – такие, как **адыгагъэ**, **адыгэ хабзэ**, определяющие свод представлений о мире и жизни и рожденный этими представлениями кодекс поведения человека (этикет). Подобный трехмерный «фундамент», составляющий духовное «имя нации», определяющий основы национального менталитета, стал, как известно, достоянием не только адыгов (черкесов), но и других народов Северного Кавказа. Возвращаясь же к литературной истории черкесской диаспоры, заметим, что именно эта трехмерность духовного «имени нации», существование, наряду с языком, и других соединительных нитей, неизменно связывающих человека с «неразменным кладом» предков, позволили литературе этого народа в условиях изгнания развиваться на разных языках, не теряя своей национальной самобытности, – и передавать огонь национальной литературной, культурной традиции от поколения к поколению (вне зависимости от «волн» эмиграции), как и на оставленной родине.

Есть, значит, основания, обращаясь к проблемам литературного зарубежья, говорить о том, что здесь существовали и существуют не только и не просто разные национальные литературы, в силу тех или иных исторических обстоятельств оказавшиеся (как и русская литература) частично выброшенными за пределы отечества, но и разные национальные модели литературного развития в изгнании, формирующиеся в зависимости, прежде всего, от «механизмов» взаимодействия человека с самыми основами своей национальной культуры. Силой же, и объединяющей эти модели развития, и определяющей своеобразие каждой из них, стала способность литературы и на дорогах изгнания сохранять живую связь с литературной, культурной традицией своего народа, верность духовному «имени нации», словом – нести дальше и дальше на своих подошвах комочки родной земли.

#### Литература:

- Adamovich G. *Vklad russkoi emigratzii v mirovuiu kul'turu*. Paris, 1961. (Адамович Г. *Вклад русской эмиграции в мировую культуру*. Paris, 1961).
- Adamovich G. *Commentarii*. Washington, 1967. (Адамович Г. *Комментарии*. Washington, 1967).
- Bakhrakh A. *Po pamiaty, po zapisiam*. Paris, 1980. (Бахрах А. *По памяти, по записям*. Paris, 1980).
- Veidle V. *O poetakh I poezii*. Paris, 1973. (Вейдле В. *О поэтах и поэзии*. Paris, 1973).
- Gul' R. *Ja unjos Rossiju* (tt. I – II). New York, 1984. (Гуль Р. *Я унес Россию* (тт. I – II). New York, 1984).
- Minuvshhee: Istoricheskii almanakh*. № 8. М., 1992 – *Pis'mo V. Nabokova I Fondaminskomu* от 16. 08. 1937. (*Минувшее: Исторический альманах*. № 8. М., 1992. – *Письмо В. Набокова И. Фондаминскому* от 16. 08. 1937).
- Odna ili dve russkikh literaturi?* Lausanne, 1981. (*Одна или две русских литературы?* Lausanne, 1981).
- Rudinsky V. Pouchitel'nyi opit. Kniga M. Vishnyaka o "Sovremennikh zapiskakh". – *Vozrozhdenije*. 1957. Т. 70. (Рудинский В. Поучительный опыт. Книга М. Вишняка о «Современных записках». – *Возрождение*. 1957. Т. 70).
- Struve G. *Russkaja literatura v izgnanii*. Paris, 1984. (Струве Г. *Русская литература в изгнании*. Paris, 1984).
- Terapiano J. *Literaturnaja zhizn' russkogo Parizha za polveka (1924 – 1974)*. Paris – New York, 1987. (Терапиано Ю. *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924 – 1974)*. Paris – New York, 1987).

Fedotov G.P. National'noe i vselenskoe. – *O Rossii i russkoi filosofskoi kul'ture. Filosofi russkogo posleoktjabr'skogo zarubezh'ja*. М., 1990. (Федотов Г.П. Национальное и вселенское. – *О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья*. М., 1990).

Khodasevich V. *Koleblemyi trenozhnik*. М., 1991. (Ходасевич В. *Колеблемый тренажник*. М., 1991).

Tzetlin M. Emigrantskoje. – *Sovremennie zapiski*, 1927, № XXXII. (Цетлин М. Эмигрантское. – *Современные записки*, 1927. № XXXII).

**Aleksey Chagin**  
**(Russia)**

### About/on “Belyovski’s Uezd”, or Literature as Overcoming of Exile.

#### Summary

**Key words:** Literature in exile, national culture, traditions, models of literary development.

In the article «*On “Belyovskii District”, or Literature as Overcoming of Exile*» by A.I.Chagin the problems of literary development in exile are being examined through the literary experience of the first “wave” of Russian emigration after the October revolution of 1917 (the 1920 – 1930s). Touching upon the discussions in émigré literary criticism of that time concerning the problem of opportunity for a national literature to exist in exile, the author demonstrates how faithfulness to the traditional roots of the national culture (to “Belyovskii district” – to a spiritual image of motherland, according to the allegoric expression by I. Bunin) gave to Russian émigré literature strengths not only to survive, but to unite as well in comprehension of its historical mission, its task to preserve, to save the national cultural, literary tradition. This idea lived in Merezhkovskii’s famous words: “We are not in exile, we are in message”.

Appealing to the idea of succession, considering itself as a keeper of the traditions of Russian spirituality was connected for Russian émigré literature in many respects to opposition to the new situation in the sphere of culture in Russia at that times. In particular, obvious tendency of rejection of the classical tradition in Russia in the 1920s was considered by many émigré writers as “the new eclipse of Pushkin’s sun”. Besides, the author of the article cites the extracts from the speeches by D. Merezhkovskii and Z. Gippius who raised sharply the question of absent freedom of speech in Russia and asserted that it was emigration which “has given for the first time a *free* speech to Russians” (Z. Gippius). The author emphasizes the idea of relativity of these – absolutely natural – judgments, these apprehensions of destiny of Russian culture at the far motherland and reminds that two incomparable points were equalized here: a freedom of speech as one of the laws of a state – and a freedom of creative work, i.e. a freedom of spirit which is connected, certainly, to a freedom of speech and depends on it, but isn’t restricted with its limits; in fact it is born, first of all, by a scale of a personality, of a talent. And in spite of the fact that the writers in soviet Russia had to assert their freedom of spirit in absence of a freedom of speech and all the rest kinds of freedom – still we know that the representatives of the elder generation

(such as Korolenko, Akhmatova, Mandelstam, Pasternak, others) hasn't sacrificed their freedom of spirit.

There is one more significant reservation in the article which is connected to the situation with a freedom of creative work in Russia abroad. While reminding the destiny of publication of the novels "Gift" by V. Nabokov and "Soldiers" by I. Shmeliov, of surrealistic poems and prose by B. Poplavskii, the author demonstrates that although censorship as an official institution was absent in Russia abroad, but there was a party literary politics of émigré magazines, newspapers and publishing houses which could play a role of a political and aesthetic censorship.

It is shown in the article that there were its own exploit and its own Golgotha on each of two ways of the divided Russian literature in the 1920s and 1930s. Literature in Russia has its "conductor with a revolver" (words by Z. Gippius) and was bled white in the very beginning of its way by the mass emigration of writers. But Russian émigré literature had a great loss as well: it has lost its mass reader, it has lost the opportunity to be connected internally to life of the nation, to the native language. Nevertheless faithfulness to Russian spiritual essence, to most important roots of the national culture lived on both sides of the frontier – and it would be useless to discuss, where the image of this "Belyovskii district" of Russian literature was more truthful and significant.

Comparing the experience of Russian émigré literature to the tendencies of the development of other national émigré literatures, the author proves existence of various national models of literary development in a situation of exile.

## ალექსეი ჩაგინი (რუსეთი)

### „ბელიოვსკის უეზდის“ შესახებ, ანუ ლიტერატურა როგორც დევნილობის დაძლევა

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** ლიტერატურა დევნილობაში, ეროვნული კულტურა, ტრადიციები, ლიტერატურული განვითარების მოდელები.

სტატიაში „ბელიოვსკის უეზდის შესახებ“, ანუ ლიტერატურა, როგორც დევნილობიდან თავის დაღწევის საშუალება“, ჩაგინი დევნილობაში განვითარებული ლიტერატურულ პროცესებს განიხილავს რუსული ემიგრაციის პირველი „ტალღის“ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, რომელსაც ადგილი 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ჰქონდა (1920-1930 წწ.). მოიხმობს რა იმ პერიოდის ემიგრაციულ ლიტერატურულ კრიტიკას, რომელიც შეეხება ეროვნული ლიტერატურის დევნილობაში არსებობის პრობლემას, ავტორი გვიჩვენებს, თუ რამდენად დაეხმარა ტრადიციული ფესვების ერთგულება რუს ემიგრანტ მწერლებს, არ დაეკარგათ კონტაქტი ნაციონალურ კულტურასთან და ამგვარად, არა თუ გადაერჩინათ რუსული ემიგრაციული ლიტერატურა, არამედ, შეესრულებინათ ისტორიული მისიაც, რაც ნაციონალური კულტურისა და ლიტერატურული ტრადიციის შენარ-



ჩუნებაში გამოიხატა. სწორედ ეს იდეა არის გააუღერებელი მერეზოვსკის ცნობილ ფრაზაში: „ჩვენ არ ვართ დევნილები. ჩვენ დესპანები ვართ“.

ბევრი ემიგრანტი მწერალი, 20-იანი წლების რუსეთში კლასიკური ტრადიციის უგულვებელყოფის აშკარა ტენდენციას „პუშკინის მზის დაბნელებად“ თვლიდა. ამასთან, სტატიის ავტორს მოჰყავს ციტატები დ. მერეზოვსკისა და ზ. გიპიუსის მიერ წარმოთქმული სიტყვიდან. მათ მწვავედ დააყენეს საკითხი რუსეთში თავისუფალი სიტყვის არარსებობის შესახებ, გადაჭრით განაცხადეს, რომ სწორედ ემიგრაციამ, „პირველად ისტორიაში, რუსებს თავისუფალი სიტყვას გამოთქმის საშუალება მისცა“ (ზ. გიპიუსი). ავტორი ამ (აბსოლუტურად ბუნებრივი) შეფასებების პირობითობის იდეას აყენებს; სამშობლოს დატოვების შემთხვევაში, რუსული კულტურის წინაშე მდგარ საშიშროებას უსვამს ხაზს და გვახსენებს, რომ ორი უმნიშვნელოვანესი საკითხის გათანაბრება მოხდა: სიტყვის თავისუფლება, როგორც სახელმწიფოს ერთ-ერთი კანონი და შემოქმედებითი მუშაობის თავისუფლება, მაგ.: სულის თავისუფლება, რომელიც პირდაპირ კავშირშია სიტყვის თავისუფლებასთან და მასზეა დამოკიდებული. მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა მწერლებს უწევდათ სულის თავისუფლების მოპოვება სიტყვის თავისუფლების არარსებობის და მრავალი სხვა შეზღუდვის პირობებში, ჩვენ ვიცით, რომ უფროსი თაობის წარმომადგენლებს (მაგ.: კოროლენკო, ახმატოვა, მანდელშტამი, პასტრნაკი და სხვ.) სულის თავისუფლება მსხვერპლად არ შეუწირავთ.

სტატიაში კიდევ არის დამატებითი შენიშვნა, რომელიც საზღვარგარეთ თავისუფალ მოღვაწეობას უკავშირდება. იხსენებს რა ვ. ნაბოკოვის „ტალანტს“ და ი. შმელიოვის „ჯარისკაცებს“, ასევე, ბ. პოპლავსკოვის სიურეალისტურ ლექსებსა და პროზაულ ნამუშევრებს, ავტორი გვიჩვენებს, რომ მიუხედავად ოფიციალური ცენზურის არარსებობისა, მუშაობდა ემიგრანტული ჟურნალების, გაზეთებისა და გამომცემლობების პარტიული ლიტერატურული პოლიტიკა, რომელიც პოლიტიკური და ესთეტიკური ცენზურის როლს ასრულებდა.

სტატიაში ნაჩვენებია 1920-1930 წწ.-ში ორ ნაწილად გახლეჩილი რუსული ლიტერატურის მოღვაწეთა აშკარად საგმირო საქმეები, გოლგოთაზე. ლიტერატურას რუსეთში ჰყავდა „ხელმძღვანელი რევოლუციით ხელში“ (ზ. გიპიუსი). რუსული ლიტერატურა თავიდანვე დაუძღურდა მწერლების მასობრივი ემიგრაციის შედეგად. თუმცა, რუსულ ემიგრაციულ ლიტერატურასაც დიდი დანაკარგი ჰქონდა: მან დაკარგა როგორც მკითხველთა უზარმაზარი არმია, ასევე, რუს ერთან და მშობლიურ ენასთან კონტაქტი. თუმცა, რუსული სულიერებისა და ეროვნული კულტურის ფესვებისადმი ერთგულება კვლავაც საზღვრის ორივე მხარეს არსებობდა.

ადარებს რა რუსული ემიგრაციული ლიტერატურის გამოცდილებას ეროვნული ემიგრაციული ლიტერატურის განვითარების ტენდენციებს, ავტორი ამტკიცებს ლიტერატურული განვითარების განსხვავებული ეროვნული მოდელების არსებობის შესაძლებლობას დევნილობაში.

ირმა რატიანი  
(საქართველო)

### რევოლუცია და შემოქმედებითი პროცესი. ქართული ლიტერატურული გამოცდილება\*

რევოლუცია საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი პოლიტიკური და სოციალური მოვლენაა, რომელსაც შესწევს უნარი, შეცვალოს არსებული კურსი ხელოვნებასა და ლიტერატურაში და შექმნას ახალი. ამ თვალსაზრისით, ქართულ ლიტერატურულ ისტორიას საკმაოდ ანგარიშგასაწივე გამოცდილება აქვს — ბოლო ასი წლის განმავლობაში საქართველოს პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრება ორი სხვადასხვა რევოლუციით იქნა გადაკვეთილი: ბოლშევიკური რევოლუციით 1917-1921 წლებში და ვარდების რევოლუციით 2003 წელს. აქედან, პირველის მიზანი იყო საბჭოთა იდეოლოგიის დანერგვა და გამყარება, ხოლო მეორისა — ამ იდეოლოგიის უარყოფა და აღმოფხვრა; ბოლშევიკური რევოლუცია მიმართული იყო „ძმობის, ერთობისა და თანასწორობის“ უტოპიური იდეის რეალიზებისაკენ, ვარდების რევოლუცია — საერთაშორისო სტანდარტების შესაბამისი სამოქალაქო საზოგადოების შექმნისაკენ საქართველოში; ბოლშევიკური აჯანყების მთავარი იარაღი ძალადობა და ტერორი იყო, ვარდების რევოლუციისა — მშვიდობიანი დემონსტრაცია. ქართული ლიტერატურის განვითარებას ღრმა კვალი დაამჩნია როგორც ერთმა, ისე მეორე მოვლენამ, კულტურულ-ლიტერატურული რეფლექსიები კი საინტერესო აღმოჩნდა არა მარტო პრინციპული განსხვავებების, არამედ — თვისებრივი სიმილარობების თვალსაზრისითაც.

\* \* \*

**ბოლშევიკურმა რევოლუციამ**, რომელიც 1917 წელს მოხდა რუსეთში, საქართველომდე 1921 წელს მოაღწია და ნერტილი დაუსვა საქართველოს თავისუფალი რესპუბლიკის სამწლიან არსებობას (1918-1921 წ.წ.). საქართველო იძულებით იქნა გაერთიანებული საბჭოთა კავშირში — საერთო-კომუნისტური აჯანყების პოლიტიკურ ნაყოფში. პოლიტიკური ტერორის, სისხლის, სიკვდილისა და მსხვერპლის გზით, ქვეყანა ჩათრეულ იქნა „ახალი სოციალური წყობილების შემქნისა“ და ადამიანების „გადაკეთების“ პროცესში, რომელიც სრულად ემთხვეოდა ბოლშევიკური დიქტატურის კურსს. არადა, მარქსიზმის იდეოლოგიისა და პროლეტარიატის ინტერესთა დამცველების ჩანაფიქრი სულ სხვა მომავალს პირდებოდა „ბურჟუაზიის ბორკილებისაგან გათავისუფლებულ“ ხალხებს: კითხვაზე — „როგორი იქნება ამ რევოლუციის [პროლეტარულის] მსვლელობა?“, ენგელსი პასუხობდა: „უწინარეს ყოვლისა იგი შექმნის დემოკრატიულ წყობილებას და მით, პირდაპირ თუ არა-პირდაპირ, პროლეტარიატის პოლიტიკურ ბატონობას“ (ენგელსი 1972: 17). იქვე: „დემოკრატია სრულიად უსარგებლო იქნებოდა პროლეტარიატისათვის, თუ მას იგი დაუყოვნებლივ არ გამოიყენებდა როგორც საშუალებას იმ ფართო ღონისძიებათა გასატარებლად, რომელნიც წარმოადგენენ უშუალო იერიშებს კერძო საკუთრებაზე და უზრუნველყოფენ პროლეტარიატის არსებობას“ (ენგელსი 1972: 17). დემოკრატის ამ უცნაურ მოდელს, განსაზღვრულს ძალადობის თითქმის

\* სტატიაში განიხილება ოდენ პოსტრევოლუციური რეფლექსიების პრობლემა.

აცილებელი წინაპირობით, ნიკოლაი ბერდიაევი „ავტორიტარულ ანუ კომუნისტურ დემოკრატიას“ უწოდებს და დემოკრატიაში ყველაზე წარუმატებელ მოდელად მიიჩნევს: „მასებისა და უპიროვნო სიმრავლეთა მბრძანებლობა, რომელიც ხან ბურჟუაზიული დემოკრატია და ფულის დიქტატურის — ყოველთვის ფარული და შენიღბული დიქტატურის, ხან კი ავტორიტარული სახელმწიფოებისა და ბელადების აშკარა დიქტატურის სახეს იღებს, ძალიან მძიმე მდგომარეობაში აყენებს კულტურის შემოქმედთა ფენას, კულტურულ ელიტას. ეს კულტურული ელიტა სასიკვდილო აგონიას განიცდის, მისი მორალური და მატერიალური მდგომარეობა სულ უფრო და უფრო აუტანელი ხდება. ლიბერალურ დემოკრატიაში ის კაპიტალისა და ბრბოს ვულგარულ გემოვნებაზე დამოკიდებული, ავტორიტარულ, ანუ კომუნისტურ დემოკრატიაში კი — სულის დამორგუნველ მსოფლმხედველობრივ დიქტატურაზე, სული ორგანიზების პრეტენზიას რომ აცხადებს“ (ბერდიაევი 2001: 91). ე.წ. კომუნისტური დემოკრატია მთავარ პრობლემას ბერდიაევი „სოციალური დაკვეთის სისტემაში“ ხედავს: „არ არსებობს დაკვეთა, უმაღლესი ხარისხის კულტურას, სულიერ კულტურას, ნამდვილ ფილოსოფიასა და ნამდვილ ხელოვნებას რომ მოითხოვდეს“ (ბერდიაევი 2001: 91-92).

პროლეტარულმა რევოლუციამ, რომლის შედეგადაც დამყარდა პოლიტიკურად ერთპარტიული, ხოლო სოციალურად უნიფიცირებული (ფურცელზე მაინც) წეს-წყობილება, ე.წ. კომუნისტური დემოკრატია, კულტურისა და ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ადამიანებს შეუზღუდა თავისუფალი არჩევანის უფლება, რამაც სავალალო დალი დაასვა კომუნისტური ქვეყნების კულტურულ ისტორიას. დეგრადაცია განიცადა კულტურის მთლიანობის იდეამ: კულტურის დაქვემდებარება მასების გემოვნებისა და მოთხოვნილებისადმი ზოგადკულტურული პროცესის დაკნინების მიზეზად იქცა — წარმოიქმნა კულტურის ორი მოდელი: ერთი მხრივ, მასების გემოვნებასთან გათანაბრებული კულტურა, რომელმაც გადაიარჩინა თავი, მაგრამ დაკარგა ღირსება და მასთან ერთად — ღირებულება, მეორე მხრივ — ელიტარული კულტურა, რომელმაც „მაღალი კულტურის“ კვარცხლებეკზე დგომა ირჩია, თუმცაღა, საბოლოოდ ჩაიკეტა თავის თავში და, როგორც ხალხისათვის (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) უსარგებლო კულტურამ, ღრმად კრიზისულ ფაზაში შეაბიჯა. შექმნილ ვითარებაში ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს მესვეურთათვის სირთულეს აღარ წარმოადგენდა „ჩვენისა“ და „მტრის“ დიფერენციაცია კულტურის სფეროში, მეტიც: ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლებას შეეძლო აღეზევებინა მორჩილები, დაესაჯა ურჩები ანაც მოესყიდა ისინი ყველა შესაძლო საშუალებით — დაპირებით, მუქარით, შიშით, მატერიალური ნახალისებით: მარგინალები ხომ მუდმივად განიცდიან სოციალური და მატერიალური გარანტიების დეფიციტს... ასეთ დროს ყველაზე მეტად სინდისი ზარალდება: „მსოფლმხედველობრივი დიქტატურა ადაბლავებს სინდისს და მხოლოდ თავისუფალი სინდისის გამორულ შემართებას თუ შეუძლია მას წინააღმდეგობა გაუწიოს“ (ბერდიაევი 2001: 95).

ბოლშევიკური რევოლუციის შემდგომი პირველი, და ყველაზე მწვავე, ათწლეულის შემოქმედება ქართულ (და არა მარტო ქართულ) ლიტერატურულ პროცესზე მტკივნეული აღმოჩნდა: „მამაცი“ ბოლშევიკი-რევოლუციონერები მალევე ჩამოყალიბდნენ ცინიკოსებად და ფანატიკოსებად. იდეალური საზოგადოების აშენების აგრესიული სურვილი ერთგვარ სახელისუფლებო იდეოლოგიად გარდაიქმნა, ირაციონალურ სტრუქტურად, რომელიც საკუთარი ნებით ითავსებდა დემიურგიულ ანუ აღმშენებლურ ფუნქციას, რაც გულისხმობდა ახალი საზოგა-

დოებრივი მოდელის „შექმნას“ და ადამიანების „გადაკეთებას“ შესაბამის ყაიდაზე. მაგრამ „შექმნისა“ და „გადაკეთების“ პროცესი, აგებული ძალადობასა და ტერორზე, თანდათანობით გადაიზარდა ქაოსსა და უზედურებაში და, საბოლოოდ, ორგანიზებული ბოროტების სახე მიიღო\*. ლიტერატურა, როგორც ახალი ხელი-სუფლებისათვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეოლოგიური ბერეკეტი, მალევე გადაიქცა პოლიტიკური და სოციალური „დაკვეთების“ ავანსცენად: მავანნი სიამოვნებით დაემორჩილნენ ამ ტენდენციას, მავანნი — იძულებით, და მხოლოდ მცირედმა ნაწილმა გაბედა წინააღმდეგობის განევა. დისკურსის კვალდაკვალ დიფერენცირდა სინდისი, ვინაიდან ავტორიტარული გარემო ავტორიტარული სინდისის ფორმირების პირველმიზეზად იქცევა: „ავტორიტარული სინდისი არის ხმა ინტერიორიზებული გარეშე ავტორიტეტისა... — აღნიშნავს ერის ფრომი თავის საეტაპო ნაშრომში „ავტორიტარული სინდისი“, — ჩვეულებრივ, ავტორიტარული სინდისის მქონე ადამიანი მიჯაჭვულია გარეშე ავტორიტეტებზე და მათს ინტერიორიზებულ ანარეკლზე... გარეშე ავტორიტეტების არსებობა, რომელთა მიმართ ადამიანი მოწინებით შიშს განიცდის, ინტერიორიზებული ავტორიტეტის — სინდისის — მუდმივად მკვებავ წყაროს წარმოადგენს“ (ფრომი 1998: 1, 4).

ბოლშევიკთა სახელისუფლებო იდეოლოგიის უშუალო ლიტერატურულ რეფლექსიად **საბჭოთა დისკურსი\*\*** იქცა, ხელისუფლების მიერ საგანგებოდ ორგანიზებული სისტემა, რომელიც იმთავითვე რამდენიმე შენაკადად განიცოტა: **პროლეტარული მწერლობა, სოცრეალისტური მწერლობა, საბჭოთა პუბლიცისტიკა**. საბჭოთა დისკურსი იყო, ერთი მხრივ, „ახალი დემოკრატიისა“ და მემარცხენე ინტელიგენციის დისკურსი, სადაც სიტყვა-ფიქცია დომინირებდა სიტყვა-საგანზე, მეორე მხრივ კი — „ზედაპირული დისკურსი“, რომელსაც არა გააჩნდა სიღრმე და ნაციონალური ინდივიდუალობის განცდა. ამ დისკურსის ფარგლებში შეუძლებელი იყო რაიმეს გაგება, არამედ მხოლოდ სიმულაცია, სიმულაციის რადიკალურ გამოვლინებას კი იდეოლოგიზებული მაკულატურა წარმოადგენდა.

„აღმშენებლობის გზაზე“ შემდგარი ქვეყანა ჯიუტად მიიწევდა დასახული მიზნისკენ (კომუნიზმის მშენებლობა). ახალგაზრდა საბჭოთა წყობილება გაშლილი ფრონტით მკვიდრდებოდა იძულებით გაერთიანებული ქვეყნების ტერიტორიებზე; სპეციფიკური საბჭოთა ნარატივის სივრცეში სხვა პოლიტიზებული ტერმინების გვერდით საპატიო ადგილი ეჭირა ცნებებს — „საბჭოთა მწერლობა“, „სოციალისტური რეალიზმი“, „საბჭოთა კრიტიკული სკოლა“, რომლებიც ზედმინევენით კარგად გამოხატავდა იდეოლოგიის ნიშნით მარკირებული ლიტერატურის პრიორიტეტულობას და განსაკუთრებულ პრივილეგიებსა და პატივს ჰპირდებოდა მუხის მსახურებს. „გასაბჭოებული მუხების“ სამსახურში, სხვადასხვა მიზეზითა და მოტივაციით, სრულიად განსხვავებული გემოვნებისა და შესაძლებლობის ავტორები აღმოჩნდნენ:

ა) საშუალო ნიჭის ავტორები, რომლებისთვისაც იდეოლოგიური მანქანისადმი ერთგულება სტაბილური კეთილდღეობის მინიმალურ გარანტიას მაინც წარმოადგენდა:

\* დეტალურად ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში // სჯანი 11, 2010, გვ. 49-58; Франк С. Л. Смысл жизни. —Минск.: Полифакт, 1992.

\*\* საბჭოთა დისკურსი არის ლინგვორიტორიკული ბუნების მქონე სოციოკულტურული ფენომენი, რომლის მეტალობის სოციოფსიქოლოგიურ გასაღებსაც წარმოადგენს ჰიმნი (ვოროჟბიტოვა 2000).

სტაბილური კეთილდღეობის გარანტია ძლიერი ბიძგი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც ნაკლებად ფიქრობდა საუკუნო დიდებაზე: იქმნებოდა დიტირამბული ლექსები და ოდები საბჭოთა ქვეყნის მესაჭეებზე, ინერებოდა სქელტანიანი რომანები საბჭოთა ადამიანების კოლექტიურ შრომასა და შრომით გმირობებზე, ძმობის, ერთობისა და თანასწორობისათვის მებრძოლი ხალხის ცხოვრებაზე და მათ დაუნდობელ ბრძოლაზე ჯერ კიდევ შემორჩენილ ბურჟუა-არისტოკრატებთან;

ფრომი: „ავტორიტარული სინდისის ზრახვები თვით ადამიანის ფასეულობითი მსჯელობებით კი არ განისაზღვრება, არამედ ოდენ იმ ფაქტით, რომ რომ ყველა მისი ბრძანება თუ აკრძალვა ავტორიტეტის მიერაა დანესებული“ (ფრომი 1998: 4).

ბ) იდეოლოგიურად ზომბირებული ინტელექტუალები, რომლებისთვისაც ჩვეულებრივი, ადამიანური (და სავსებით გასაგებიც) შიში განსაზღვრავდა მორჩილებას ლიდერისა და სახელმწიფო სტრუქტურისადმი:

დაშინებული ინტელექტუალების ნაწილი გულმოდგინედ არწმუნებდა თავს საბჭოეთის, როგორც წარმატებული პროექტის ქემარიტებაში: ისინი გასაოცარ სიჯიუტით მიუყვებოდნენ იდეოლოგიის ზიგზაგებს და ასეთივე სიჯიუტით არ აღიარებდნენ ზიზლს საკუთარი არსებობისადმი (ბზარი მეტრებსაც შეეპარათ). ხელისუფლებისადმი მათი მორჩილების მიზეზად ძნელად თუ დავასახელებთ გულწრფელ ნდობას საბჭოთა იდეოლოგიური კურსისადმი და, მით უმეტეს, ალფრთოვანებას. მიზეზი, უპირატესად, იყო შიში და ტერორი, მონობა კი — იძულებითი არჩევანი.

ფრომი: „ავტორიტარული სინდისის ძალა წარმოიშობა ავტორიტეტის წინაშე შიშის ან მისით აღტაცების ემოციებისაგან. ავტორიტარული სინდისის შემთხვევაში სუფთა სინდისი იმის გაცნობიერებას წარმოადგენს, რომ ავტორიტეტი (გარეშე თუ ინტერიორიზებული) კმაყოფილია შენით; დამნაშავე სინდისი კი — ავტორიტეტის უკმაყოფილების გაცნობიერებას (ფრომი 1998: 5).

გ) ლაქიებად ქცეული კრიტიკოსები, რომლებსაც საერთო-აგიტაციური ფონის შექმნა ევალებოდათ:

საბჭოთა კრიტიკა ხოტბას ასხამდა ფუყე ლიტერატურულ ექსპერიმენტებს, თუმცა, ამასაც არ სჯერდებოდა და უმონყალოდ ასახიჩრებდა იშვიათობად ქცეული ხარისხიანი მწერლობის ინტერპრეტაციასაც. ამგვარი არასწორი, მიუღებელი ინტერპრეტაციის მსხვერპლად არაერთი ქართველი მწერლის საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ტექსტი იქცა.

ფრომი: „ეს ნორმები სინდისის ნორმებად მათი სიკარგის გამო კი არ იქცევიან, არამედ იმიტომ, რომ ისინი ავტორიტეტების მიერ არიან დადგენილნი. თუ ეს ცუდი ნორმებია, ისინი მაინც ხდებიან სინდისის ნორმები“ (ფრომი 1998: 5).

დ) მცირედი ჯგუფი ნიჭიერი ავტორებისა, რომლებსაც სწამდათ კომუნიზმის ნათელი მომავლისა და რომლებიც განწირულნი იყვნენ უდიდესი იმედგაცრუებისთვის:

ადრე თუ გვიან მათ „რომანებს“ საბჭოთა ხელისუფლებასთან განბილება მოელოდა და ეს განბილება სხვადასხვა ფორმით იჩენდა თავს — იზოლაცია, ინფანტილიზმი, ლოთობა, თვითმკვლელობა და სხვ.

ფრომი: „ავტორიტეტისადმი მორჩილება არა მარტო მისი ძლიერებისა და ძალაუფლების წინაშე შიშს ეფუძნება, არამედ მისი მორალური უპირატესობისა და სიმართლის რწმენას“ (ფრომი 1998: 7); „სინდისი ადამიანში ჩამოყალიბებული გარეშე ავტორიტეტების ხატზე ახდენს გავლენას. ეს იმითაა განპირობებული, რომ სინდისის ამგვარი სახეობა ყოველთვის გულისხმობს ადამიანში ალტაცების, რაიმე იდეალის მოთხოვნილებას, სწრაფვას გარკვეული სრულყოფილებისაკენ, და სრულყოფილების ეს ხატი გარეშე ავტორიტეტზე პროეცირდება, რის შედეგადაც ავტორიტეტი სინდისის „იდეალური“ ასპექტით შეფერილი აღმოჩნდება ხოლმე. ეს მნიშვნელოვანია, რადგან ადამიანების წარმოდგენები ავტორიტეტის თვისებებზე განსხვავდება ამ ავტორიტეტის რეალური თვისებებისგან“ (ფრომი 1998: 5).

ე) ჭეშმარიტი ტალანტები, რომლებიც მხოლოდ საკუთარი რეკლამისა და „პიარის“ მიზნით, „შეინყალა“ და „დაინდო“ საბჭოთა ხელისუფლებამ:

სწორედ მათ შექმნეს საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ის ინტელექტუალური ოაზისები, რომლებითაც ასე ამაყობდა ახალბედა ქვეყანა და ამაყად ებმებოდა საერთაშორისო ლიტერატურულ კონკურენციაში. თუმცაღა, ტალანტების დიდი ნაწილის ბედი ერთფეროვანი მოხმარების ჭურჭლის ბედსა და იღბალს უფრო წააგავდა, ვიდრე ძვირფასი ფაიფურისას. ისინი განიცდიდნენ დანაშაულის გრძნობას.

ფრომი: „ადამიანს არასოდეს შენელება სწრაფვა აღმშენებლობისა და შემოქმედებისაკენ, ვინაიდან აღმშენებლობა და ნაყოფიერება წარმოადგენენ ძალის, თავისუფლებისა და ბედნიერების იმ წყაროებს, რომელთა ამოძიკვა არანაირ აკრძალვებს არ ძალუძთ. მაგრამ ავტორიტარული სისტემის პირობებში იმ ზომით, რა ზომითაც ადამიანი მის მიმართ ტრანსცენდენტურ ძალებზე თავის დამოკიდებულებას გრძნობს, თვით მისივე ნაყოფიერება, მისივე ნებელობა აიძულებენ მას, განიცადოს დანაშაულის გრძნობა“ (ფრომი 1998: 8).

ამ ფონზე, რა ბედი ეწიათ მათ, ვინც განდევნილნი აღმოჩნდნენ ყველა ზემოთ დასახელებული კატეგორიიდან ანუ, რა ბედი ეწიათ მარგინალებს?

თუმცა, ვიდრე ამ კითხვას გავცემდეთ პასუხს, საჭირო მიგვაჩნია, გავარკვიოთ, თუ როგორია მარგინალობის გაგება ახალფეხადგმულ საბჭოეთში. შემთხვევით არ იყო, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ლიტერატურისმცოდნეობამ ძირეულად გადასინჯა მიმართება მარგინალობის ცნებისადმი: თუ მისი საბჭოური მნიშვნელობით მარგინალური აღნიშნავს პერიფერიულს, განზე მდგომს, არადომინანტურს, თანამედროვე ინტერპრეტაციით ის გაიაზრება როგორც საბჭოთა ეპოქაში შექმნილი „ხარისხიანი ლიტერატურის“ ექვივალენტური ცნება. ამგვარი ცვლილება ინტერპრეტაციულ სტრატეგიაში, რასაკვირველია, უკავშირდება მე-20 საუკუნის ტოტალიტარულ გამოცდილებას: 20-30-იან წლებში, პოსტრევოლუციური განწყობილებით გაჯერებულ ქვეყანაში, მარგინალურად მიიჩნეოდა **ანტისაბჭოთა დისკურსი**, უპირატესად, **მოდერნისტული** და **ავანგარდული ლიტერატურა**,

რომელიც იმთავითვე კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა ახალბედა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინციპებთან\* — ის გამოხატავდა საბჭოთა რეჟიმისადმი ნეგატიურად განწყობილ შემოქმედთა პათოსს, გამორჩეულს თავისუფალი იდეოლოგიური პოზიციითა და არასტანდარტული ლიტერატურული ჟანრებით (ლიტერატურული ანტიუტოპია, მითო-რეალისტური რომანი, სატირული ნოველა, აბსურდის დრამა და სხვ.) მის ფონზე დომინანტურ მოდელს წარმოადგენდა საბჭოთა დისკურსი, გამოვლენილი, უპირატესად, პროლეტარული და სოციალისტური მწერლობის და საბჭოთა პუბლიცისტიკის სახით. აყვავებული ბოლშევიზმის ხანაში მარგინალობის გაგება, ისევე როგორც ზოგადი ლიტერატურული ვითარება, ორმაგ სტანდარტს ექვემდებარებოდა: დიქტომია დომინანტური/მარგინალური გამოხატავდა არა ღირებულებთა რეალურ შკალას, არამედ წარმოადგენდა მწერლების შემოქმედებისა და ლიტერატურული პროცესის შეფასებას წინასწარ დადგენილი იდეოლოგიური კრიტერიუმებით.

მარგინალობის ნამდვილი სტანდარტის შემუშავება ცხადია, შეუძლებელია იდეოლოგიური კრიტერიუმების ნიშნით — ცნების ობიექტური განსაზღვრების ერთადერთ გზად ლიტერატურული პროცესის, როგორც წინააღმდეგობრივი პარადიგმის შეფასება მიგვაჩნია. კერძოდ, პოსტრევოლუციური პერიოდის ლიტერატურული პროცესის ფონზე მკაფიოდ იკვეთება ობიექტურად მარგინალური ლიტერატურის შემდეგი კონტურები:

ა) ანტისაბჭოთა დისკურსი, რომელიც ეწინააღმდეგება წარმმართველ იდეოლოგიურ კურსს, საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ გამოცხადებულია მარგინალურ დისკურსად, მწერლები კი ან თავად ირჩევენ მარგინალის პოზიციას, ანაც ემორჩილებიან მას იძულების წესით;

ბ) საბჭოთა დისკურსი, რომელიც სრულად შეესატყვისება იდეოლოგიურ მოთხოვნებს, საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ გამოცხადებულია დომინანტურ დისკურსად, მწერლები კი კომფორტულად გრძნობენ თავს საბჭოთა სოციალური და კულტურული თეატრის სცენაზე.

მაგრამ საბჭოთა დისკურსი ხელოვნურად, ზემოდან შექმნილი სისტემაა, რომელიც იდეოლოგიური დომინანტას პოზიციიდან ეწინააღმდეგება მარგინალურად გამოცხადებულ ანტისაბჭოთა რიტორიკას. მისგან განსხვავებით, ანტისაბჭოთა დისკურსი, ერთი მხრივ, განაგრძობს ქართული ნაციონალური ლიტერატურული ტრადიციის ბუნებრივ პარადიგმას, ხოლო მეორე მხრივ, წარმოადგენს მიმდინარე საერთაშორისო ევროპული და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების ორიგინალურ ვერსიას. გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სახეზეა ღირებულებათა შკალის ხელოვნური დეფორმაცია: ის, რაც ღირებულია, მაგრამ იდეოლოგიურად მიუღებელი, გამოცხადებულია მარგინალურ დისკურსად, ხოლო ის, რაც დროებითია, მაგრამ იდეოლოგიურად მისაღები — დომინანტურად. სამსახურად, პოსტრევოლუციური პერიოდის ქართველ (და არა მარტო ქართველ) მკითხველთა დიდი მასა, უპირატესად გაუნათლებელი და გულუბრყვილო, ამ „ოპტიკური ტყუილის“ მსხვერპლად იქცევა, ინტელექტუალური მკითხველები კი, რომელთა რიცხვიც შედარებით მცირეა, მკაცრად დაისჯებიან აკრძალული გე-

\* იხ. ი. რატინი, ლიტერატურული დისკურსის მოდლები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში // სჯგანი 11, 2010, გვ. 49-58; ბ. ნიფურია, პოსტმოდერნიზმი // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ. 2008, გვ. 259-262.

მოვნებისა და სურვილების გამოვლენისათვის... თანამედროვე ლიტერატურის-მცოდნეობამ, გადააფასა რა ვითარება, სრულიად საპირისპირო დასკვნა გამოიტანა: 20-30-იანი წლების საბჭოთა ეპოქის მარგინალური ლიტერატურა, ხანგრძლივი დროის მანძილზე მისი უგულვებელყოფის მიუხედავად, შეფასდა როგორც შინაგან ლოგიკაზე დაფუძნებული და მომავალ ლიტერატურულ პერსპექტივებზე ორიენტირებული ლიტერატურული მოდელი — მულტილიტერატურული სივრცის ორგანული ნაწილი მის წიაღში ფორმირებული ლიტერატურული მიმდინარეობების, უანრებისა და ცალკეული ტექსტური ნიმუშების თვალსაზრისით.

თუმცაღა, შეფასებამ რამდენადმე დააგვიანა: პოსტრევოლუციურ ეპოქაში „სხვაგვარად განწყობილი“ მწერლები მარტივად ცხადდებოდნენ „საბჭოთა ქვეყნის მტრად“, ხოლო მათი ხარისხიანი, ხშირად გენიალური შემოქმედება — ანტისახელმწიფოებრივ მოღვაწეობად, რასაც ყოველთვის ერთი დასასრული ჰქონდა: დასჯა. და ამ მიზეზით დასჯილ ქართველ მწერალთა საკმაოდ ვრცელი ჩამონათვალი შეიძლება გაკეთდეს. ვითარების ტრაგიზმს, ასეთ შემთხვევაში, ქმნის არამარტო ცალკეული ადამიანების ბედის მსხვერვეა, არამედ ლიტერატურული პროცესის მთლიანი პარადიგმის წყვეტა, რასაც, როგორც წესი, ხანგრძლივი კულტურული რეაბილიტაცია ესაჭიროება.

ფრომი: „თვალსაჩინოა ის ფაქტი, რომ ავტორიტეტის მიერ ნაკარნახევი პოზიტიური ნორმების ნებისმიერი დარღვევა დაუმორჩილებლობას წარმოადგენს და, შესაბამისად, დამნაშავეობას გულისხმობს (იმისდა მიუხედავად, კარგია თუ ცუდი ეს ნორმები თავისთავად), ნორმების ამგვარი დარღვევა ნებისმიერ ავტორიტეტულ სიტუაციაში ფასდება როგორც დანაშაული. ამის პირველი და მკაფიო მაგალითი არის ბუნტი ავტორიტეტის მიერ დადგენილი წესრიგის წინააღმდეგ. დაუმორჩილებლობა „ყველაზე საშინელი ცოდვაა“, დამჯერობა — „მთავარი ზნეობრივი ღირსება“ (ფრომი 1998: 7).

მწერლები მიდიოდნენ მსხვერპლზე, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ ყველა სხვა გზა ან კომპრომისი იყო, რომელსაც ისინი ვერ დაუშვებდნენ, ანაც — არსებობის გახანგრძლივების გაუმართავი მექანიზმი. შედეგად, მონური საზოგადოების „იდეალური ტიპის“ წინააღმდეგ ამბოხებული არაერთი ქართველი შემოქმედი შეგნებულად შეგებებია დახვრეტას, გადასახლებას, ემიგრაციას, ანაც — თვითმკვლელობას. პრობლემის „გადაჭრის“ ყველა ეს ფორმა შინაარსობრივად იდენტური იყო, განსხვავებას მხოლოდ განხორციელების სტრატეგია ქმნიდა. მწერალი თავად იყო ტრაგიკული პერსონაჟი, რომელიც მსხვერპლად ეწირებოდა საკუთარ პრინციპებს.

ირიბი გზებით სარგებლობა მოგვიანებით „ისწავლეს“ მწერლებმა, მაშინ, როდესაც თავად საზოგადოებამ იწყო გამოსვლა *პოსტრევოლუციური შოკიდან*, ანუ იწყო იძულებითი ადაპტაცია კონტექსტთან: ტოტალიტარული პოლიტიკური მმართველობა — გარდაუვალ ისტორიულ რეალობად, ხოლო მისგან თავის დაღწევა ხანგრძლივ პოლიტიკურ პროცესად შეფასდა. ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსის ეს მოდელი *ნიღბის ეფექტით* მუშობდა და კონცეპტუალურად შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „ირიბად ნასროლი ქვების“ სტრატეგია: მწერლები იბრძვიან მათ ხელთ არსებული ყველა იარაღით — ალეგორიით, სატირით, ირონიით, აბსურდით; იბრძვიან საკუთარ ტერიტორიაზე და მის გარეთ — ემიგრაციაში, ლიად და — იატაკქვეშეთში. ყველა გზა ეფექტურია მიზნის მისაღწევად,



თუმცა, ასეთ შემთხვევაში მწერალი თავად აღარ არის ტრაგედიის პერსონაჟი, არამედ მხოლოდ ტრაგიკოსია, რომელიც ცდილობს, მითისქმნადობის მძაფრი პროცესით ჩაანაცვლოს რეალობა.\*

\* \* \*

ლიტერატურული დისკურსის რეაქციის სიმყარეს თუ და ფლექსიურობას ნებისმიერი რევოლუციის მიმართ, რომელსაც შედეგად ტოტალიტარული მმართველობა მოსდევს, კონტექსტი განაპირობებს. როდესაც პროცესი ხანგრძლივია, ანუ ტოტალიტარული მმართველობა თითქმის საუკუნეს ითვლის, ის, რასაკვირველია, განსხვავებულ პერიოდებს მოიცავს: რევოლუციური ეიფორიის შემდგომ მონინშნება მეტად და ნაკლებად რადიკალური, შედარებით ლიბერალური, ინერტული, ან, პირიქით, გააქტიურებული და სხვა ტიპის პერიოდები. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მათგანი სერიოზულ ზიანს აყენებდა ლიტერატურული თავისუფლების იდეას, საბჭოთა ეპოქის ქართული ლიტერატურული დისკურსის ფლექსიურობა ეჭვგარეშეა. ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ჯერ მეორე მსოფლიო ომის, იგივე — „სამამულო ომის“, მოგვიანებით ე. წ. „დათბობის პერიოდის“, ანუ 50-60-იანი წლების, დაბოლოს, „უძრაობის ხანის“, ანუ 70-80-იანი წლების ქართული ლიტერატურა. 1950-1990 წლებში ქართველი მწერლების პროგრესულმა ფრთამ არნახული შემოქმედებითი სიმამაცე გამოავლინა, მათმა შემოქმედებამ ზედმინევით აირეკლა საბჭოთა დიქტატურის ყოველი ეტაპი, არ დანებდა, იბრძოლა, გამოსავალი იპოვა გამოუვალ სიტუაციებში, შეძლო კონტაქტის აღდგენა საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესებთან, შექმნა ქართული ინტელექტუალური მწერლობის დიდების ხანა\*\*, ხოლო 80-იანი წლების ბოლოს, შეიარაღებული დისკურსული და ჟანრული მრავალფეროვნებით, უკვე გადამწყვეტი გამარჯვების იმედით, აუჯანყდა შერყეულ საბჭოთა ხელისუფლებას\*\*\*. გამოსავალს ტოტალიტარიზმის ჩიხიდან მხოლოდ ნონკონფორმისტები პოულობენ იმ ისტორიული გარანტიით, რომ ჭეშმარიტი ლიტერატურული სახეების გადარჩენას უკიდურესად ტირანულ ვითარებაშიც კი არ ემუქრება საფრთხე, ვინაიდან ღირებულს გადაარ-

\* სატირა და იუმორი დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე მარჯვე იარაღად იქცა და საფუძვლად დაედო ისეთი სპეციფიკური ლიტერატურული ჟანრების ფორმირებასა და დამკვიდრებას, როგორცაა საბჭოთა სატირული დრამა, სატირული რომანი, იუმორისტული მოთხრობა, ნოველა, ფელეტონი. სატირისა და იუმორის გამოყენება პოსტრევოლუციურ ლიტერატურაში ზნეობრივი და ეთიკური ღირებულებების ძიებისა და აღმოჩენის მცდელობად შეიძლება შეფასდეს, ეკლიან გზად, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის ჯურულმულებიდან მოიკლანება და გზას იკვლევს დაშინებული ადამიანების გულუბნობას. ამის ნათელი მაგალითია პ. კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929). პიესა, ერთი მხრივ, პოლიტიკურად უმნიშვარი, „ახალი დროებისათვის“ მენტალურად მოუმზადებელი, ბრიყვი, მლიქვნელი ადამიანისა და მისთანების გაშარჟებას წარმოადგენდა, რაც სავსებით მისაღები იყო საბჭოთა კრიტიკისათვის, ხოლო, მეორე მხრივ — გარემოსა და მისი მკვიდრების სატირულ-გროტესკული დაცინვა იყო, რასაც აღარ ჩაეჭიდა საბჭოთა ცენზურა ტექსტის იუმორისტული განწყობილების გამო. **იუმორმა პირველად შეასრულა იდეოლოგიისაგან დამცავი მექანიზმის მხატვრული ფუნქცია.** დღეს, თითქმის ასწლიანი გადასახედიდან, სავსებით ცხადია პიესის ავტორის მიზანი: ყვარყვარე იმ ამაზრზენი და მიუღებელი თვისებების სიმბიოზია, რომლებიც არასოდეს წარმოიქმნება ნორმალურ საზოგადოებაში, არამედ მხოლოდ ისეთ საზოგადოებაში, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა მოქცეული. ყვარყვარე გარემო-პირობების, ამ შემთხვევაში, საბჭოთა რეჟიმის უშუალო ნაყოფია, ტრაგედიაა, უბედურებაა, რომელსაც ვერასოდეს ვერც ერთი დიქტატორული მმართველობა ვერ დააღწევს თავს, ხოლო ყვარყვარიზმი — ნონკონფორმისტების მიერ დასაძლვეი ბარიერია.

\*\* 60-70-იანი წლების ქართულმა მწერლობამ მიიღო და გაითავისა საერთაშორისო ლიტერატურულ სივრცეში დამკვიდრებული მნიშვნელოვანი პროცესები — ნეორეალისტური და ეგზისტენციალური მწერლობის, აგრეთვე, მაგიური რეალიზმის ტენდენციები.

\*\*\* დისიდენტური დისკურსის გვერდით თავი იჩინა ნეორეალისტურმა დისკურსმა. დრამატიზმი ლიტერატურული ასახვის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ ფორმად იქცა.

ჩენს დრო და არა ცალკეული ადამიანების ნება-სურვილი, როგორც წარმატებული დიქტატორებიც არ უნდა იყონ ისინი.

1991 წელს დაემხო საბჭოთა დიქტატურა და საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შემავალმა ქვეყნებმა ნანატრ დამოუკიდებლობას მიაღწიეს. თუმცაღა, დამოუკიდებლობისაკენ მიმავალი გზა რთული და ეკლიანი აღმოჩნდა: 80-იანი წლების ბოლოს დაიძაბა პოლიტიკური და ეკონომიკური გარემო, გამძაფრდა ეთნოსის ტოპონიმიკა, საბჭოთა დიქტატურა თავის დასასრულს, ხოლო ნაციონალური ერთეულები კვლავ აღიარების ფაზას მიუახლოვდნენ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ნეგატიური ინტერპრეტაციით — „საბჭოთა მთლიანობის“ პოლიტიკა იმპერიის ნანგრევებში განისვენებდა, მაგრამ ადგილს უთმობდა არანაკლებ საშიშლია ეთნიკურ კონფრონტაციებს ყოფილი საბჭოეთის ტერიტორიაზე, მათ შორის, კავკასიის რეგიონში. საქართველო ჩათრეული აღმოჩნდა სამოქალაქო ომში, აფხაზეთთან ომში, რამაც შედეგად მოიტანა სისხლი, სიკვდილი, ტერიტორიების დაკარგვა. ქვეყანა ეკონომიკურმა კრიზისმა, კორუფციამ და პოლიტიკურმა ქაოსმა მოიცვა, შემოქმედებითი კრიზისის ფაზაში აღმოჩნდა კულტურა, ხელოვნება, ლიტერატურა.

2003 წლის ნოემბერში, პოლიტიკოსთა ახალგაზრდა ფრთის ინიციატივით, მომზადდა და განხორციელდა მშვიდობიანი რევოლუცია, რომელიც **ვარდების რევოლუციის** სახელით შევიდა ისტორიაში. განსხვავებით ბოლშევიკური რევოლუციისგან, ამჯერად სახეზე იყო თუმცაღა ხალხმრავალი, მაგრამ მშვიდობიანი დემონსტრაცია, რომელიც მიზნად ისახავდა, გამოეყვანა ქვეყანა საბჭოთა წარსულის ფსიქოლოგიური რემისიებიდან და დაეყენებინა გადამწყვეტი ეკონომიკური, სოციალური და პოლიტიკური რეფორმების გზაზე. საქართველო მნიშვნელოვანი ცვლილებების პირისპირ აღმოჩნდა, რამაც, ცხადია, დიდი ზეგავლენა იქონია ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროზეც. ვარდების რევოლუციამ დაადასტურა, რომ რევოლუციების ზეგავლენა ლიტერატურაზე განსხვავებული შეიძლება იყოს: ის განისაზღვრება რევოლუციის საშუალებებითა და მიზნებით, ისევე როგორც მასზე რეაგირების ფორმებით.

მიუხედავად იმისა, რომ პროცესი, ისტორიული თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ ნედლია, დღევანდელი გადასახედიდან უკვე შესაძლებელია ვისაუბროთ ვარდების რევოლუციის პოზიტიურ და ნეგატიურ გავლენებზე თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაზე. ერთ-ერთ ყველაზე პოზიტიურ შედეგად კულტურული პროცესის გაფართოება უნდა მივიჩნიოთ. კულტურის სფეროსათვის ვარდების რევოლუცია მოასწავებდა საზღვრების გახსნას, კულტურული იზოლაციის დასასრულს და თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისს. ქართული ლიტერატურა, სრულფასოვანი წევრის სტატუსით, დაუბრუნდა საერთაშორისო ლიტერატურულ სარბიელს, რაც, პირველ ყოვლისა, ლიტერატურული მიმდინარეობებისა და ფორმების მრავალფეროვნებაში გამოიხატა. პროცესის ყველაზე აქტიურ მარკერად მოგვევლინა **პოსტმოდერნისტული დისკურსი**, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა შეუწყო ხელი ქართული ლიტერატურის ჩართვას საერთაშორისო ლიტერატურულ ქსელში.

პოსტრევოლუციური ქართული ლიტერატურის დიდი ნაწილი პოსტმოდერნისტული მგრძობელობის სივრცეში განთავსდა\*. **პოსტმოდერნისტული დისკურსი**, როგორც რეპრეზენტაციის სპეციფიკური მოდელი, შეიძლება ითქვას,

\* პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტები თავს იჩენს გასული საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ პროზაშიც, თუმცა მათი არნახული აღმავლობა 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულში აღინიშნა.

მთელი სისრულით იქნა რეალიზებული თანამედროვე ქართულ მწერლობაში. ქართულმა პოსტმოდერნისტულმა მწერლობამ მოახდინა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის მნიშვნელოვანი ყველა მხატვრული ხერხის აკუმულირება: სიმულაკრულობა იქნებოდა ეს, ორმაგი კოდირება, ირონია, შენიღბვა, პარანოია, მხატვრული ენის ლიბერალიზაცია, ჟარგონის მოზღვავება თუ სხვა. პოსტმოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივი ამ მხატვრული ხერხების მეშვეობით ქართველი მწერლები დიდი წარმატებით ართმევდნენ თავს ზოგად-პოსტმოდერნულ თემებს, როგორცაა: კრიზისულობა, უნდობლობა, სიმულაცია, კლასიკური ტექსტების რე[დე]კონსტრუქცია პაროდირების ეფექტით და ა.შ. პოსტმოდერნიზმმა იმდენად საფუძვლიანი და მასშტაბური ლიტერატურული მიმდინარეობის სახე მიიღო-საქართველოში, რომ მის ნიაღშივე მოხდა ცალკეული, ერთმანეთისაგან განსხვავებული მოდელების გენერირება. გამოიკვეთა რამდენიმე ნაკადი: ნარატიული, ანტი-ნარატიული, ირონიულ-პაროდული, ფრაგმენტირებული.

პოსტმოდერნისტული დისკურსის პარალელურად, მწერალთა ჯგუფმა, რომელთა ხედვა მხოლოდ ნაწილობრივ ემთხვეოდა პოსტმოდერნისტულ კანონებს, გააფართოვა ნარატიული სტრატეგია ახალი თემებისა და ფორმების ძიების მიმართულებით. მათ ტექსტებში, თითქოს ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ამბების ფონზე ჭარბად შეიგრძნობოდა ორიგინალური თემატური და სტილური ექსპერიმენტები. ქართული ლიტერატურა მრავალფეროვანი, დინამიური და ენერგიული გახდა, აღსაყვამ ხშირად მოულოდნელი ჟანრული და სტილისტური ინოვაციებით. დამკვიდრდა **ნეორეალისტური** და **ნაივური ნარატივი**, გადაისინჯა 90-იანი წლების ისტორიული მოვლენებიც, რამაც **ომის დისკურსის** სახე მიიღო: ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, დევნილ მოსახლეობასა თუ დარღვეულ ისტორიულ მთლიანობაზე ფიქრი, როგორც ქართველი ხალხის დიდი ტკივილის გამოხატულება, თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მნიშვნელოვან ნაწილად იქცა. — ამ თემებზე მუშაობაში ჩაერთნენ არა მხოლოდ ის მწერლები და დრამატურგები, რომლებმაც საკუთარ თავზე, ფიზიკურად გამოსცადეს ომების სიმწარე, არამედ ისინიც, რომლებზეც მხოლოდ მორალურად აისახა ეს პრობლემები. ქართულ პროზაში კვლავ გააქტიურდა **სუბიექტივისტური დისკურსი**, ცნობიერების ნაკადის სიღრმისეული ეფექტით, **მხატვრულ-დოკუმენტური ავტობიოგრაფიულ-დოკუმენტური, ისტორიული** და **პუბლიცისტური დისკურსები**, **ბიოგრაფიული** და **ფილოსოფიური დისკურსი**. დისკურსის ამ მოდელებს წარმატებით დაუბრუნდნენ როგორც წინარე, ისე — ახალი თაობის პროზაიკოსები და პოეტები\*.

არსებითი ცვლილებები აღინიშნა პოეზიის სფეროში. მოხდა სტილისტური რადიკალიზმის შერწყმა პოეტური აზროვნების შედარებით ტრადიციულ ფორმებთან, მათ შორის ნეოკლასიციზმთან, ხოლო თემატური სპექტრი გამოკვეთილად ფართო და მასშტაბური გახდა: ფილოსოფიური ძიებები, სულიერ ღირებულებათა კრიზისი, რეალობის ირონიული განცდა, აბსურდულობის შეგრძნება, გაუცხოება, არქეტიპული ძიებები, მითოლოგიური სახისმეტყველება; გააქტიურდა მედიტაციური დისკურსი, რამაც პოეტებს სუბიექტური განცდების უფრო სიღრმისეული გამოვლინების საშუალება მისცა.

საგულისხმოა, რომ პოსტრევოლუციურ ქართულ ლიტერატურაში საცნაური იყო არა მარტო დასავლური ლიტერატურული მიმდინარეობებისა თუ სტილების

\* დეტალურად ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესი // ჟ. „წვენი მწერლობა“, № 24. 2011, გვ. 40-48.

შემოჭრა და ადაპტირება, არამედ — მწვავე ლოკალური პრობლემების, ქართული ნაციონალური ნარატივის აქცენტირებაც, რამაც საშუალება მისცა ქართულ ლიტერატურას შეენარჩუნებინა ორიგინალური სააზროვნო ლანდშაფტის სტატუსი.

მაგრამ, პოზიტიური ცვლილებების პარალელურად, საბჭოური მემკვიდრეობისგან გათავისუფლებულმა ქართულმა მწერლობამ ის ნეგატიური ტენდენციებიც აირეკლა, რომლებიც, როგორც ჩანს, ნიშანდობლივია ზოგადად პოსტრევოლუციური პერიოდებისათვის.

ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად იქცა დაუმსახურებელი პრივილეგიების მინიჭება მათთვის, ვინც ახალი ხელისუფლების აქტიურ მხარდამჭერად და იდეოლოგადაც კი მოგვევლინა. „ახალბედები“ — ახალგაზრდა მწერლები, პოეტები, „მრავალპროფილიანი“ (თუ „ფართოპროფილიანი“) კრიტიკოსები, რომლებიც ღიად თანაუგრძობდნენ ასეთსავე ახალგაზრდა ქართულ ხელისუფლებას და მხარს უჭერდნენ მის რეფორმატორულ კურსს, ხშირად პრეტენზიულს და რადიკალურსაც კი, საკმაოდ დანინაურდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების სარბიელზე. უფროსი თაობის მწერლებმა (ყოველ შემთხვევაში, მათმა დიდმა ნაწილმა), რომლებიც შედარებითი სიფრთხილით ეკიდებოდნენ მიმდინარე პროცესებს, უმცირესობაში გადაინაცვლეს — მას-მედიისა თუ სხვადასხვა პიარ-ტექნოლოგიების ყურადღება, ფინანსური წახალისებები, თარგმანის პრივილეგიები თუ ხმაურიანი პრეზენტაციები, უპირატესად, ახალი თაობის დანინაურებულ ავტორებს ერგოთ და მხოლოდ ერთეულ შემთხვევაში — დამსახურებულად. . . მიუხედავად იმისა, რომ ვარდების რევოლუციის შემდგომი პერიოდის იდეოლოგიური სტრატეგია მშვიდობიან რიტორიკასა და არჩევანის თავისუფლებას ეფუძნებოდა, ვფიქრობთ, ზემოთ აღნიშნულმა ტენდენციებმა მაინც შექმნა გარკვეული საშიშროებანი, კერძოდ:

1. იმ ფაქტმა, რომ უფროსი თაობის მწერლები აღმოჩნდნენ ხელოვნურად იზოლირებულნი ახალგაზრდა თაობის მწერლებისაგან საფრთხე შეუქმნა ქართული სალიტერატურო პროცესის განვითარების მთლიანობას\*<sup>2</sup>; 2. მწერლები, რომლებიც გარიყულნი აღმოჩნდნენ ახალი ხელისუფლებისაგან (განურჩევლად იმისა, თუ რომელ თაობას განეკუთვნებოდნენ ისინი), მართალია, არ განიცდიდნენ პოლიტიკურ დევნას ან იდეოლოგიურ ზენოლას, მაგრამ, საყოველთაო ყურადღების მიღმა დარჩენილნი, მარგინალურ პოზიციაზე აღმოჩნდნენ; 3. სწრაფად და აგრესიულად გავრცელდა კლანურობის სინდრომი.

შედეგად, მწერალთა საზოგადოება ცალკულ ჯგუფებად დიფერენცირდა:

ა) ავტორები, რომლებსაც სურდათ და წილადაც ხვდათ წამყვანი პოზიციების დაკავება ქართულ სალიტერატურო სივრცეში; ბ) ავტორები, რომლებიც არ შეურიგდნენ მარგინალების როლს და, გამოცხადებული დემოკრატიის პირობებში, შეეცადნენ გამოებრძოლათ წამყვანი პოზიციები; გ) ავტორები, რომლებიც გაერიდნენ წინააღმდეგობებს და, შემოქმედებით პროცესში ჩართულებმა, სანერ მაგიდებთან გადაინაცვლეს („სხვა დროების“ მოლოდინში).

რთულია, ვივარაუდოთ, როგორც განვითარდებოდა მოვლენები რევოლუციური ეიფორიის ჩაცხრომის შემდეგ, ვინაიდან პოლიტიკური ვითარება რევოლუციის უკვე მეთავე წლისათვისათვის შეიცვალა: 2012 წელს, დემოკრატიული არჩევნების შედეგად, გამოიცვალა ქვეყნის მთავრობა, რაც, თავისთავად, არის დადასტურება იმისა, რომ, 2003 წლიდან მოყოლებული, საქართველოს სწორი გეზი

\* თუმცაღა, სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ბოლო პერიოდში აღინიშნა თაობათა დაახლოების ცალკეული წარმატებული მცდელობები.

აქვს ალბულის სამოქალაქო საზოგადოების აღმშენებლობისაკენ. თუმცადა, პოზიტიური მოლოდინების მიუხედავად, არსებობს ისტორიული გამოცდილება, რომელიც გვაფრთხილებს: ღირებული ლიტერატურა, დიქტატურის პირობებში იქმნება ის, თუ ლიბერალური პოლიტიკისა, ერთნაირად ემყარება თავისუფალ აზროვნებას, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავთან ჭიდილში გამომუშავდება. დიქტატურის, როგორც დამატებითი წინააღმდეგობის პირობებში ეს უფრო რთული ამოცანაა, ლიბერალური პოლიტიკის პირობებში — შედარებით ადვილი, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში — ეკლიანი არჩევანია: კონტექსტი განსაზღვრავს მხოლოდ რაოდენობას და არა ხარისხს.\* ბოლშევიკურმა ტერორმა შეინირა არა მარტო ცალკეული მწერლების სიცოცხლე, არამედ ბევრი იდეა, ჩანაფიქრი, დაუნერვლი ტექსტი. ეს იყო არარეალიზებული შემოქმედებითი პროექტების ეპოქა. ახალი თაობის ქართველი მწერლები დაზღვეულნი იყვნენ და არიან მსგავსი საშიშროებისაგან, თუმცადა, მონობა ყოველთვის და ყველა დროში შეიძლება აირჩიოს მწერალმა — ნებით თუ ძალით, ის ხომ მაინც არჩევანია?!

#### დამონებანი:

- Berdiaevi Nik'olai. *“Adamianis Bedi Tanamedrove Samq'aroshi”*. Tbilisi: gamomtsemloba “Logos P'resi”, 2001 (ბერდიაევი, ნიკოლაი. *ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“. 2001).
- Engelsi, Pridrikh. *“K'omunizms P'rintsip'ebi”*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch'ota sakartvelo”. 1972 (ენგელსი, ფრიდრიხ. *კომუნიზმის პრინციპები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. 1972).
- Vorozhbitova, A. A. *The “Official Soviet Language” of the Period of the Great Patriotic War: Linguorhetoric Interpretation*. 2000. Web.
- Rat'iani, Irma. “Tanamedrove Kartuli Lit'erat'uruli P'rotsesi” // *“Chveni mts'erloba”*. № 24, 2011 (რატიანი, ირმა. თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესი // *ჩვენი მწერლობა*, № 24, 2011.)
- Rat'iani, Irma. “Lit'erat'uruli disk'ursis Modelebi Sabch'ota T'ot'alit'arizmis P'irobebshi”// *Sjami*. 9. Tbilisi: “lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba”, 2011, გვ. 49-58 (რატიანი ი., ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში // *სჯანი*. 9. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011, გვ. 49-58).
- Promi, E. *“Avt'orit'aruli Sindisi”*. Tbilisi: gamomtsemloba “logosi”, 1998 (ფრომი, ე. *ავტორიტარული სინდისი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 1998).
- Frank, C. L. *“Smisl Zhizni”*. Minsk: Polifak't 1992 (Франк С. Л. *Смысл жизни*.—Минск.: Полифакт, 1992).
- Ts'ipuria, Bela. „P'ost'modernizmi“. *Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (ნიფურია 2008: ნიფურია ბ., პოსტმოდერნიზმი // *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008).

\* მოსალოდნელ საფრთხედ არ უნდა აღიმაართოს ყვარყვარიზმი, რომელიც ნამდვილად არ ასხამს წყალს დემოკრატიის წისქვილზე.

**Irma Ratiani**  
**(Georgia)**

**Creativity and Revolution. Experience in Georgian Literature**

**Summary**

**Key Words:** Bolshevik Revolution, Rose Revolution, influence, literary process.

Revolution is one of the most influential political and social events, able to change the ascertained course in the art and literature and establish the new one. Georgian literature has a remarkable experience in this direction. During the last hundred years the political and social life of Georgia was struck by two different revolutions: the *Bolshevik Revolution* in 1917-1921 and the *Rose Revolution* in 2003. The first one was intended to establish the Soviet Ideology, the next one – to destroy it forever; the instrument of the Bolshevik rebellion was violence and death, opposite to it, the instrument of the Rose upheaval was peaceful struggle, aimed to draw Georgia near to international standards of civil society. Georgian literature was very much influenced by each of them.

Bolshevik Revolution, which occurred in Russia in 1917, reached Georgia in 1921. Georgia was violently pushed into the union of Soviet Countries - the political product of Communist revolt. Through blood, death and victims Georgian society was pressed towards the “creation” of a “new social model” and “remaking” of human beings according to the ideological pattern of Bolshevism. The quest for “organized good”, relying on force, gradually developed into the organized evil. The transcendental evil and social crisis was reflected through the symbolic of “light” and “dark”. As for literature, the process was marked by the tragic clash between the free-will modernistic and avant-garde trends and artificial Soviet discourse, which lasted for decades and created a painful stage in the history of Georgian culture.

In 2003 Georgia once more was involved into the upheaval - Rose Revolution, but this time it was a peaceful demonstration, aiming to dissociate Georgia from its Soviet past and start the inevitable economical, social and political reforms. Georgia faced cardinal changes in many directions. As for art and literature, it was the end of cultural isolation and the beginning of the period of declared liberation. Georgian literature was once again included in the main stream of international literary process. The Rose Revolution proved that the impact of Revolution on literature depends on the means and aims of the revolution and forms of reaction to it.

However, **alongside positive changes some negative outcomes of the Rose Revolution** on contemporary Georgian literature can be observed: Georgian literature, liberated from the Soviet inheritance, at the time reflected some negative tendencies, characteristic for post-revolution period.

Valuable fiction should be based on free thinking no matter whether it is created in conditions of dictatorship or liberal policy: as shows history, it is **very difficult in conditions of dictatorship and easier in liberal circumstances**, but, anyway, it is always a thorny choice.

**АНТОН БАКУНЦЕВ**  
(Россия)

### **Факты и их художественное переосмысление в «Окаянных днях»**

**И.А. Бунина**

«Окаянные дни» – одна из наиболее сложных в литературном отношении бунинских книг. В частности, не вполне ясны ни ее жанровая принадлежность, ни литературная природа. Мнения исследователей, да и критиков, на этот счет сильно расходятся. В литературе об «Окаянных днях» встречаются такие определения: «дневник» (Крыжицкий 1974: VI; Кочетов 1990: 3; Кузнецова 1995: 83), «дневниковые записи» (Мальцев 1994: 249), «художественный дневник» (Михайлов 1991: 6; Эберт 1996: 105), «художественное произведение» (Алданов 1935: 472; Ошар 1996: 104; Георгиевский 1999: 54), «книга публицистики» (Михайлов 1991: 5). Однако, на наш взгляд, эти дефиниции, при всем их разнообразии, обладают одним и тем же недостатком, а именно отсутствием универсальности: каждая из них отображает лишь какую-то одну сторону бунинской книги. В связи с этим более приемлемой представляется нам концепция немецкого буниноведа Д. Риникера, рассматривающего «Окаянные дни» как произведение *синтетическое* – в том смысле, что оно обладает одновременно документальными, публицистическими и художественными чертами, или, по терминологии исследователя, «доминантами», которые, будучи слитыми воедино и образуя некое нерасторжимое целое, «определяют всю структуру “Окаянных дней”» (Риникер 2001: 631).

Такой взгляд на бунинскую книгу, как нам кажется, вполне соотносим с авторским суждением об «Окаянных днях», которое было высказано в письме И.А. Бунина от 5 июля 1925 г. к П.Б. Струве (этим письмом сопровождался очередной «фельтон» (т.е. фрагмент) «Окаянных дней», предназначенный для опубликования в газете «Возрождение»): «Думаю, что я правильно поступаю, давая “Окаянные дни”, – в них и беллетристика, и все прочее, *еще очень нужное* для времени» (Струве 1968: 75). Под выражением «все прочее, еще очень нужное для времени» писатель, скорее всего, подразумевал не только актуальность и публицистическую направленность своего произведения, но и его документальную первооснову.

\* \* \*

О публицистичности «Окаянных дней» написано немало. Именно публицистическая заостренность этой книги была причиной того, что до конца 1980-х гг. отечественный читатель был лишен возможности познакомиться с ней, и если и знал о ее существовании, то большей частью лишь из резких и притом заглазных отзывов таких деятелей советской литературы, как Л.В. Никулин, К.М. Симонов, А.К. Тарасенков, А.Т. Твардовский. Например, у К.М. Симонова «при чтении этой книги записок о гражданской войне было тяжелое чувство: словно под тобой расступается земля, и ты рушишься из большой литературы в трясину мелочной озлобленности, зависти, брезгливости и упрямого до слепоты непонимания самых простых вещей» (Симонов 1966: 8).

Подобная точка зрения, как ни странно, продолжает бытовать и в наше время. Ее верным адептом является ректор Московского гуманитарного университета и одновременно председатель Попечительского совета литературной Бунинской (!) премии И.М. Ильинский. Свое возмущение бунинской публицистикой вообще и «Окаянными днями», в частности, он выразил в своей многословной, откровенно предвзятой, псевдонаучной статье «Белая правда Бунина». Однако ничего принципиально нового – по сравнению с тем, что писали его идейные предшественники, – И.М. Ильинский не сказал. Хотя один самостоятельный вывод он все-таки сделал: по мнению «исследователя», ельцинская «ультрадемократическая революция 1991 г.» и последовавшие за ней «реформы» стали осуществлением бунинской мечты, выражением его «белой правды» (Ильинский 2009: 19). Вряд ли стоит комментировать это во всех отношениях нелепое, кощунственное суждение.

Между тем документальность «Окайнных дней» также не подлежит сомнению. Нельзя не согласиться с Д. Риникером: «Бунин хотел в своем произведении зафиксировать и передать как можно более точно события, свидетелем и очевидцем которых он стал во время революции и гражданской войны» (Риникер 2001: 632). В «Окайнных днях» множество реальных фактов и лиц, широко представлена топонимика Москвы, Петрограда, Одессы, русской провинции. Большое место занимают также выписки из личных дневников писателя и из прессы – как большевистской, так и идеологически враждебной ей – в том числе из газет «Известия Одесского совета рабочих и солдатских депутатов», «Голос красноармейца», «Набат», «Южный рабочий», «Русское слово», «Власть народа», «Новая жизнь», «Русское слово» и др. Недаром некоторые историки Гражданской войны иногда обращаются к «Окайнным дням» как к историческому свидетельству об эпохе. В таком обращении, безусловно, есть свои резоны, ведь других источников сведений о том, что происходило, например, в Одессе в пору владычества в ней большевиков, крайне мало.

Эффекта документальности Бунин добивается разными средствами: не только фиксацией происходящего «здесь и сейчас», но и периодическими экскурсами в более или менее отдаленное прошлое. Вот, к примеру, запись от 24 мая 1919 г.: «Разбираю и частью рву бумаги, вырезки из старых газет. Очень милые стишки по моему адресу в “Южном рабочем” (меньшевистская газета, издававшаяся до прихода большевиков):

Испуган ты и с похвалой сумбурной  
Согнулся вдруг холопски пред варягом...

Это по поводу моих стихов, напечатанных в “Одесском листке” в декабре прошлого года, в день высадки в Одессе французов...» (Бунин 1935: 136).

«Милые стишки», которые приводит здесь Бунин, абсолютно достоверны: сочиненные неким поэтом-фельетонистом Никитой, они, в самом деле, были напечатаны в одесской меньшевистской газете «Южный рабочий» 17 (30) декабря 1918 г. и явились откликом на стихотворение Бунина «22 декабря 1918 г.», которым он приветствовал вступление в Одессу союзнических войск.

Вместе с тем, как верно отмечает Д. Риникер, «Бунин не признавал над собой ига документализма» (Риникер 2001: 632). Вероятно, по этой причине в его книге время от времени встречаются фактические неточности. Так, в записи от 21 апреля 1919 г. Бунин утверждает, что автор шуточных стихов:



Какое самообладание  
У лошадей простого звания,  
Не обращающих внимания  
На трудности существования! –

«один молодой поэт, студент, поступивший прошлой зимой (т.е., по версии Бунина, зимой 1918 г. – А. Б.) в полицейские, – идейно», – был убит большевиками (Бунин 1935: 69). На самом деле сочинивший эти стихи одесский поэт и «по совместительству» сотрудник уголовного розыска Анатолий Фиолетов (настоящее его имя – Натан Бенъяминович Шор) пал от руки не большевиков, а вполне «беспартийных» бандитов-налетчиков, и случилось это 14 ноября 1918 г., за пять месяцев до захвата Одессы красными.

С чем в данном случае мы имеем дело? С тривиальной «ошибкой памяти» – или же с сознательным, умышленным искажением фактов, обусловленным авторской предвзятостью? Ведь не секрет, что в своей книге Бунин во что бы то ни стало стремился собрать и представить читателю как можно больше примеров кровожадности «рабоче-крестьянской власти».

Так или иначе, но вопрос о природе фактических неточностей в «Окаянных днях» остается открытым, и очень сомнительно, что мы когда-нибудь сможем на него ответить: ведь черновики «Окаянных дней» не сохранились. Утешает лишь одно: подобных неточностей в бунинской книге не так уж много. Подлинные факты, в том числе исторически достоверные свидетельства большевистских зверств, в ней все-таки преобладают. Вот одно из таких свидетельств (запись от 24 апреля 1919 г.): «Кстати, об одесской чрезвычайке. Там теперь новая манера пристреливать – над клозетной чашкой» (Бунин 1935: 89). Насколько правдивы эти строки, можно судить по следующей выдержке из заметки, составленной в ходе работы Особой комиссией по расследованию злодеяний большевиков при Главнокомандующем Вооруженными силами Юга России: «В первые дни после эвакуации Одессы французами и захвата города большевиками, когда одесская чрезвычайка не имела еще собственного помещения и казни приходилось делать наспех, практиковался следующий способ. Обреченного приводили в клозет и наклоняли голову над чашкой. Палач сзади стрелял в голову. Бездыханное тело держали над чашкой, пока не стекала вся кровь. Таким образом, убийство не оставляло никаких следов и не причиняло палачам хлопот по уборке» (Волков 2010: 95).

Однако не только авторские ошибки или заведомая (пусть и с благими намерениями) дезинформация не позволяют «Окаянным дням» быть (или считаться) полноценным историческим документом. Согласно общепринятому мнению, историк должен быть беспристрастным. Бунин же принципиально сторонился беспристрастности. Более того, именно *пристрастность* он сделал как бы «краеугольным камнем» своей книги. В самом ее начале, в записи от 19 февраля 1918 г., писатель говорит: «”Еще не настало время разбираться в русской революции беспристрастно, объективно...” Это слышишь теперь поминутно. Беспристрастно! Но настоящей беспристрастности все равно никогда не будет. А главное: наша “пристрастность” будет ведь очень и очень дорога для будущего историка. Разве важна “страсть” только “революционного народа”? А мы-то что ж, не люди, что ли?» (Бунин 1935: 14).

В этом смысле, выражаясь научно, «Окаянные дни» – это не история «великой русской революции», а лишь «материалы» к ней.

Не случайно также для своей книги Бунин выбрал форму *дневника*, которая, к слову, в литературном отношении представлялась писателю весьма перспективной задолго до начала работы над «Окаянными днями». Еще в 1916 г. Бунин писал: «... дневник одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие» (Грин 2004: 125).

Бунин имел в виду в данном случае, конечно, не дневник как таковой – т.е. собрание неких более или менее регулярных записей, которые носят как правило документальный характер и при этом не предназначены для посторонних глаз. Бунин говорил о *художественно-литературной имитации* дневника, которая, наоборот, предполагает *непременный* «выход на публику». С этой точки зрения, «Окаянные дни» – это не дневник, а произведение, *лишь имеющее* облик дневника, или *имитирующее* дневник. Условно его жанр можно было бы обозначить как документальный роман-эссе, в котором подлинные исторические факты не только рассматриваются и толкуются автором с сознательной, сугубой субъективностью и пристрастностью, но еще и нерасторжимо переплетены, а местами и сращены с вымыслом, так что порой трудно определить, где кончается одно и начинается другое.

\* \* \*

В самом деле, как мы уже отмечали, в основе бунинской книги, как правило, лежат подлинные события, на ее страницах упоминаются подлинные имена и названия, приводятся цитаты из подлинных стихов и статей, и в голосе самого автора нет ни одной фальшивой ноты. Тем не менее в «Окаянных днях» почти любой исторический факт в той или иной степени художественно переосмыслен. Вообще, одна из главных особенностей бунинской работы с фактическим материалом состояла в том, что в большинстве случаев факты как таковые были для писателя не более чем литературным «сырьем», которое он подвергал творческой обработке, трансформации, но делал это очень тонко и в то же время смело, не боясь упреков ни в чрезмерном субъективизме, ни в подтасовке.

Особенно в этом смысле показательны бунинские приемы цитирования. Цитат в «Окаянных днях» очень много. Однако то, что в научном мире принято называть точностью цитирования, у Бунина – большая редкость. В «Окаянных днях» (как, впрочем, и в большинстве других формально «нехудожественных» произведений Бунина) цитируемые автором фрагменты чужих текстов обычно предстают в тщательно отредактированном – как правило, сильно ужато – виде. Бунин не столько цитирует, сколько *конспективно пересказывает* соответствующий текст, опуская, отсекая все, по его мнению, лишнее и оставляя только *квинтэссенцию* цитируемого высказывания.

Ниже приводятся подлинный текст саркастических «Воспоминаний» некоего Александра Ф. (предположительно секретаря Одесского исполкома, анархиста А. Фельдмана), опубликованных 20 апреля 1919 г. в «Известиях Одесского совета рабочих и солдатских депутатов», и бунинская интерпретация этого текста в «Окаянных днях».

<i>Александр Ф[ельдман]. «Воспоминания»</i>	<b>«Окаянные дни», запись от 24 апреля 1919 г.</b>
<p>«Прошел десяток дней после вступления Красной армии, прошел строго деловито. Мы не пылали негодованием, вспоминая недавнее прошлое, мы и не вспоминали его, – мы были объаты горячей первых дней строительства.</p> <p>Мы превратились в административный аппарат, мы были воплощением революционной воли.</p> <p>Мозг теперь предъявляет свои [требования], и в воображении выплывают знакомые образы, и нет к ним прежней злобы, а жалостно улыбаться заставляет то существо, звание которому – многоречивый российский интеллигент. Маячат две фигуры – академик Бунин и социал-демократ Коробков.</p> <p>Вспоминается праздничный номер “Одесского листка” с приветствием “Добро пожаловать, дорогие гости!” и тут же послание пламенного поэта-патриота к варягу, заканчивающееся призывом:</p> <p>Смири скота, низвергни демагога! И параллельно речь гласного Коробкова с заключительным аккордом:</p> <p>“Так или иначе, а французская демократия в конечном итоге всегда несла свободу!”</p> <p>Рисуется такая картина.</p> <p>Пустынный Николаевский бульвар, в правом конце чернеет пушка (и чего только городское самоуправление смотрело? Ведь происхождение пушки могло оскорбить дорогих гостей!) и желтеет легкий греческий фронтон здания думы.</p> <p>По холодным аллеям неврастенично порхает птичья фигура академика. Ему холодно; определенная часть лица давно уже превратилась в гоголевский “сочельник”, но он не уходит, положение поэта обязывает, он ждет вдохновенья и первого крейсера.</p> <p>С заседания взволнованно выходит многодумный гласный и воздевает руки к небесам, и обращает иконописное лицо византийского образца к горизонту, и трепетно и неустанно молит: “Где вы, желанные слагаемые блаженного итога? Где вы?”</p>	<p>«В “Известиях” обо мне уже писали: “Давно пора обратить внимание на этого академика с лицом гоголевского сочельника, вспомнить, как он воспевал приход в Одессу французов!”» (Бунин 1935: 85–86).</p>

<p>мог Бог устоять? И в раскрытые объятия “социал-демократа” поплыли броненосцы, поползли танушки, Ансельмы. Слагаемые нагромождались, и билось сердце у гласного, и радостная дрожь пробегала по телу, а в висках было такое ощущение, будто бабочки бьются под кожей.</p> <p>И плакал гласный умильно и длительно, и рядышком поэт тоненьким тенорком рифмовал “бога – демагога, варяг – стяг”.</p> <p>Торжествовала коалиция живых сил страны» (Ф[ельдман] 1919: 2).</p>	
---	--

При сопоставлении этих двух текстов видно, что Бунин существенно *отредактировал* исходный текст, в пяти строчках выразив то, что в одесских «Известиях» заняло целую колонку.

В другой записи, от 9 мая 1919 г., Бунин приводит, как он выражается, «статейку», соседствующую в какой-то, не названной им большевистской газете, с очередным списком расстрелянных. В данном случае писатель цитировал не только текст реальной статьи, напечатанной, как нам удалось выяснить, 21 мая 1919 г. в одесской газете «Голос красноармейца», но и собственную статью «Пресловутая свинья», опубликованную 30 октября 1920 г. в парижской газете «Общее дело». Именно в «Пресловутой свинье» впервые увидела свет бунинская интерпретация этой «статейки». При «цитировании» Бунин сократил исходный, подлинный текст почти втрое, однако его суть он передал очень точно, сохранив все его «смысловые узлы».

<p><i>А. Л. «В Красноармейском театре-клубе»</i></p>	<p><i>«Окаянные дни», запись от 9 мая 1919 г.</i></p>
<p>«Весело и радостно проходят спектакли в красноармейском клубе имени тов. Троцкого.</p> <p>Большой зал бывшего Гарнизонного собрания, где раньше имела приют контрреволюционная свора офицеров и генералов, куда простому рядовому нельзя было и порога переступить – сейчас переполнен красноармейцами и трудящимся народом.</p> <p>Последний концерт сошел [так!] очень оживленно понравился т. красноармейцам. Программа хорошо составлена.</p> <p>Сначала хор клуба исполнил “Интернационал” и др. революционные песни. Затем выступил отличный чтец тов. Коррадо, очень понравившийся слушателям за свои монологи.</p> <p>С интересом и удовольствием слушают товарищи, как тов. Кронкарди подражает лаю собаки, визгу цыпленка, пению соловья</p>	<p>«Весело и радостно в клубе имени товарища Троцкого. Большой зал бывшего Гарнизонного собрания, где раньше ютилась свора генералов, сейчас переполнен красноармейцами. Особенно удачен был последний концерт. Сначала исполнен был “Интернационал”, затем товарищ Кронкарди, вызывая интерес и удовольствие слушателей, подражал лаю собаки, визгу цыпленка, пению соловья и других животных, вплоть до пресловутой свиньи...» (Бунин 1935: 121).</p>

<p>вья и жаворонка и др. животных вплоть до пресловутой свиньи. Хорошо сыграл несколько русских песен оркестр ба-лалачников под управлением тов. Америкова. Вечер закончился пением рабочей “Марсельезы”. Все товарищи остались очень довольны» (А. Л. 1919: 4).</p>	
--	--

Можно привести и другие примеры подобного бунинского обращения с цитируемыми текстами, однако это займет слишком много места.

\* \* \*

Наряду с материалами прессы более или менее существенной авторской обработке в «Окаянных днях» подверглись дневниковые записи Бунина, сделанные им в преддверии и в первые месяцы революции. В книгу включено немало таких записей. С их помощью Бунин хотел показать, что приближение общерусской катастрофы он предчувствовал задолго до того, как она разразилась в действительности. Однако документальность этих свидетельств бунинской проницательности тоже весьма относительна, поскольку и они в той или иной степени были писателем отредактированы. Как и в случае с чужими, в том числе газетными текстами, Бунин вносил изменения в собственные дневниковые записи, выделяя, заостряя главную мысль. См., например:

<p>Дневниковая запись от 22 февраля 1915 г.</p>	<p>«Окаянные дни», запись от 16 февраля 1918 г.</p>
<p>«Наша горничная Таня очень любит читать. Вынося из-под моего письменного стола корзину с изорванными бумагами, кое-что отбирает, складывает и в свободную минуту читает – медленно, с напряженьем, но с тихой улыбкой удовольствия на лице. А попросить у меня книжку боится, стесняется... Как мы жестоки!» (Грин 2004: 121).</p>	<p>«Сейчас сижу и разбираю свои рукописи, заметки, – пора готовиться на юг, – и как раз нахожу кое-какие доказательства своего “деспотизма”. Вот заметка 22 февраля 1915 года: – Наша горничная Таня, видимо, очень любит читать. Вынося из-под моего письменного стола корзину с изорванными черновиками, кое-что отбирает, складывает и в свободную минуту читает, – медленно, с тихой улыбкой на лице. А попросить у меня книжку боится, стесняется... Как жестоко, отвратительно мы живем!» (Бунин 1935: 18).</p>

В «Окаянных днях» есть примеры и более сложного «воздействия» писателя на фактический материал, почерпнутый из личных дневников. И здесь Бунин уже не довольствуется «конспектированием» и редактированием – он подходит к этому материалу как истинный художник, преобразуя и организуя его в соответствии с определенным замыслом. В этом смысле особенно показательны те места в «Окаянных днях», которые имеют вид выписок из бунинского дневника за вторую по-

ловину 1917 г. Д. Риникер в своей статье высказывает предположение, что эти «выписки» Бунин восстанавливал по памяти: ведь самого дневника в пору работы над «Окаянными днями» у него на руках не было. По неизвестной причине этот дневник остался в России, переходил из рук в руки и в конце концов оказался у артиста эстрады и библиофила Н.П. Смирнова-Сокольского. Теперь он хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

И все же представляется сомнительным, что при написании «Окаянных дней» Бунин «вспоминал» свои утраченные перед отъездом на чужбину дневниковые записи. Слишком уж велика разница между исходными записями и их «аналогами» в «Окаянных днях».

Дневниковая запись от 14 октября 1917 г.	«Окаянные дни», запись от 10 июня 1919 г.
<p>«С утра серо, ветер с северо-запада, холодный, сейчас три, мы с Верой гуляли, облака, светит солнце.</p> <p>На низу сада, возе плетня, слышу матерную брань. Вижу – Савкин сын (кривой), какой-то пьяный мужик лет двадцати пяти, долговязый малый лет двадцати, не совсем деревенского вида.</p> <p>– Когой-то ругает?</p> <p>Пьяный:</p> <p>– Да дьякона вашего.</p> <p>– Какой же он мой.</p> <p>– Как же так не ваш? А кто ж вас хоронить будет, когда помрете? Вот П. Ник. помер – кто его хоронил? Дьякон.</p> <p>– Ну, а вот ты-то дьякона ругаешь, тебя-то кто ж будет хоронить?</p> <p>– Он мне керосину (в потребиловке) не дает... и т. д.</p> <p>Говорил, что мы рады, что немцы идут, они мужиков в крепостное право обратят нам» (Бунин 2000: 51).</p>	<p>«Сентябрь семнадцатого года, мрачный вечер, темные с желтоватыми щелями тучи на западе. Остатки листьев на деревьях у церковной ограды как-то странно рдеют, хотя под ногами уже сумрак. Вхожу в церковную караулку. В ней совсем почти темно. Караульщик, он же и сапожник, небольшой, курносый, с складистой рыжей бородой, человек медоточивый, сидит на лавке, в рубахе навывпуск и в жилетке, из карманчика которой торчит пузырек с нюхательным табаком. Увидав меня, встает и низко кланяется, встряхивает волосами, которые упали на лоб, потом протягивает мне руку.</p> <p>– Как поживаешь, Алексей?</p> <p>Вздыхает:</p> <p>– Скушно.</p> <p>– Что такое?</p> <p>– Да так. Нехорошо. Ах, милый барин, нехорошо! Скушно!</p> <p>– Да почему же?</p> <p>– Да так. Был вчера я в городе. Прежде, бывало, едешь, на свободе, а теперь хлеб с собой берешь, в городе голод пошел. Голод, голод! Товару не дали. Товару нету. Ни почем нету. Приказчик говорит, – “хлеба дадите, тогда и товару дадим”. А я ему так: “нет, уж вы ешьте кожу, а мы свой хлеб будем есть”. Только сказать – до чего дошло! Подметки 14 рублей! Нет, куда буржуазию не перережут, будет весь люд голодный, холодный. Ах, милый барин, по истинной совести вам скажу, будут буржуазию резать, ах, будут!</p> <p>Когда я выхожу из караулки, караульщик тоже выходит и зажи-гает фонарь возле цер-</p>

	<p>ковных ворот. Из-под горы идет мужик, порывисто падая вперед, – очень пьяный, – и на всю де-ревню кричит, ругает самыми отборными ругательствами диакона. Увидав меня, с раз-маху откидывается назад и останавливается:</p> <p>– А вы его не можете ругать! Вам за это, за духовное лицо, язык на пяло надо вытянуть!</p> <p>– Но позволь: я, во-первых, молчу, а вторых, почему тебе можно, а мне нельзя?</p> <p>– А кто ж вас хоронить будет, когда вы помрете? Не диакон разве?</p> <p>– А тебя?</p> <p>Уронив голову и подумав, мрачно:</p> <p>– Он мне, собака, керосину в лавке коперативной не дал. Ты, говорит, свою долю уж взял. А если я еще хочю? “Нет, говорит, такого закону”. Хорош ай нет? Его за это арестовать, собаку, надо! Теперь никакого закону нету. – Погоди, погоди, – обращается он к караульщику, – и тебе попадет! Я тебе припомню эти подметки! Как петуха зарежу, – дай срок!» (Бунин 1935: 155–157).</p>
--	---

Первое, что бросается в глаза, это различия в датировке, по всей видимости, одного и того же события. Аутентичная дневниковая запись Бунина датирована *октябрем* 1917 г., тогда как в соответствующей ей записи в «Окаянных днях» речь идет о *сентябре*. Существенно различаются и размеры приведенных отрывков. Запись в дневнике лаконична, почти лишена описаний, деталей, вообще напоминает конспект. Запись в «Окаянных днях», напротив, развернута, полна чисто художественных подробностей, выразительных и изобразительных средств. Это композиционно законченный эпизод, многоуровневая «живая картина». Далее, в дневниковой записи не отображено никаких зловещих предчувствий, на которых Бунин делает акцент в «Окаянных днях»: в строках о немцах, идущих будто бы восстанавливать в России крепостное право, звучит, скорее, горькая ирония, а разговор о диаконе носит чисто бытовой характер, без явной социальной и уж тем более «классовой» подоплеку. Записи же в «Окаянных днях» придан большой драматизм. Характерное для зафиксированного в ней эпизода общее тоскливо-тревожное настроение создано с помощью соответствующих пейзажных зарисовок («темные с желтоватыми щелями тучи на западе. Остатки листьев на деревьях у церковной ограды как-то странно рдеют») и реплик персонажей – караульщика и пьяного мужика, ругавшего диакона. Текст выстроен, организован таким образом, чтобы у читателя в конце концов возникло впечатление, что о предстоящем и неизбежном бедствии, постигшем Россию в лице большевизма, заранее знали не только писатель, но и потенциальные участники будущих событий. При этом в диалогах действующих лиц постоянно подчеркивается

противостояние классов – «буржуазии» и «народа». Кроме того, в «Окаянных днях» вся сцена происходит вечером, а не утром, как в дневнике; наряду с писателем в ней участвуют: вместо Веры Николаевны – караульщик Алексей, а вместо трех не вполне трезвых мужика, один из которых «не совсем деревенского вида», – лишь один пьяный крестьянин, идущий «из-под горы».

Конечно, имеющиеся в данных текстах разночтения можно объяснить «дефектами» или «ошибками» бунинской памяти. Однако более правдоподобным представляется иное соображение. Дело в том, что приведенная здесь запись из «Окаянных дней» дословно совпадает с одним из эпизодов бунинской лекции «Великий дурман», которая была прочитана автором осенью 1919 г. в Одессе. Полный текст этой лекции считается утраченным. При жизни писателя, в 1919–1920 гг., в одесских газетах «Южное слово» и «Родное слово» было опубликовано пять отрывков из нее. Но имплицитно Бунин воспроизводил разные части «Великого дурмана» и позднее, в эмиграции, в целом ряде своих публицистических произведений. Приведенный фрагмент свидетельствует о том, что текст лекции использовался Буниным и при написании «Окаянных дней». В этой книге вообще много текстовых перекличек и прямых совпадений с «Великим дурманом». Приходится только удивляться тому, что Д. Риникер, отличающийся исключительной исследовательской пытливецостью, этих перекличек и совпадений не заметил, хотя еще в 1998 г. на них указали авторы «Комментариев» к тому бунинской «Публицистики 1918–1953 годов» (Морозов, Николаев, Трубилова 1998: 484–493).

Отличие от «Окаянных дней», «Великий дурман» писался с опорой на те самые дневниковые записи, которые в эмиграции были для писателя недоступны. В этом смысле «Великий дурман» сыграл роль своего рода текста-посредника между аутентичным дневником Бунина и «Окаянными днями». Но в любом случае, то, что и в «Великом дурмане», и в «Окаянных днях» Бунин выдал за выписки из своих личных дневников, на самом деле является результатом весьма существенной литературно-художественной переработки. В большинстве случаев дневниковые записи были для писателя лишь отправной точкой при формировании целых сюжетов, которые в своем окончательном виде обычно отличались от исходных фактов, зафиксированных в подлинных бунинских дневниках. Такие факты – какое-нибудь событие, разговор и даже отдельная реплика – как правило, «обрастали» разными подробностями и помещались в некий, специально разработанный Буниным контекст.

Наглядным примером этого служат своеобразные «живые картины», одна из которых была представлена выше. Созданные Буниным на основе дневниковых записей, они первоначально вошли в состав «Великого дурмана», а затем в полном объеме «перекочевали» в «Окаянные дни». Эти «живые картины», будто бы списанные с натуры, по замыслу Бунина, должны были неопровержимо свидетельствовать о неразвитости народного самосознания. Они наглядно, в лицах, передавали впечатления писателя от встреч летом и осенью 1917 г. с представителями «революционного демоса» и просто с деревенскими жителями, сбитыми с толку необходимостью участвовать в управлении государством. Иллюзия документальности этих эпизодов возникает благодаря исключительной выразительности бунинского повествования, почти стереоскопической осязаемости созданных писателем образов и правдоподобию их речи.



А вот другой, почти аналогичный пример, позволяющий говорить о «развитии» образа, заимствованного Буниным из собственных личных дневников.

<p>Дневниковая запись от 26 августа 1917 г.</p>	<p>«Окаянные дни», запись от 10 июня 1919 г.</p>
<p>«Вчера мы с Колей ходили к Пантюшку. Он ничего, но подошли бабы. Разговор стал противный, злобный донельзя и идиотский, все на тему, как господа их кровь пьют. Самоуверенность, глупость и невежество непреодолимые – разговаривать бесполезно» (Бунин 2000: 37).</p>	<p>«Беседует со мной об Учредительном собрании и самый страстный на всей нашей деревне революционер Пантюшка. Но и он говорит очень странные вещи: – Я, товарищ, сам социал-демократ, три года в Ростове-на-Дону всеми газетами и журналами торговал, одного “Сатирикону” небось тысяча номеров через мои руки прошло, а все-таки прямо скажу: какой он черт министр хоть Гвоздев этот-то самый! Я сер, а он-то много белее меня? Воротится, не хуже меня, в деревню, и опять мы с ним одного сукна с онучей. Я вот лезу к вам нахрапом: “товарищ, товарищ”, а, по совести сказать, меня за это по шее надо. Вы вон в календарь зачислены, писатель знаменитый, с вами самый первый князь за стол может сесть по вашему дворянству, а я что? Я и то мужикам говорю: эй, ребята, не промахнитесь! Уж кого, говорю, выбирать в это Учредительное собрание, так уж понятно, товарища Бунина. У него там и знакомые хорошие найдутся, и пролезть он там может куда угодно» (Бунин 1935: 159).</p>

В подлинной дневниковой записи факт посещения писателем и его племянником Н.А. Пушешниковым некоего Пантюшки (Пантюшка?) лишь констатируется, и о содержании разговора с ним, до прихода баб, Бунин умалчивает. Однако в «Окаянных днях» разговор с Пантюшкой (или Пантюшкой?) – вернее, монолог последнего – передан очень подробно, «цветисто» и при этом отнесен опять-таки к *сентябрю* 1917 г. Отметим также, что финал пантюшкиной тирады перекликается с фразой, которой нет в дневниках Бунина, но которая встречается в его письме от 27 мая 1917 г. к П.А. Нилусу: «...нужды нет, что меня здесь хотят в Учредит[ельное] собрание выбирать, – “пусть Ив[ан] А[лексеевич] там в Петербурге за нас пролазывает”» (Бунин 2007: 388). Принадлежала ли эта фраза Пантюшке (Пантюшке?) или какому-то другому крестьянину, сегодня установить невозможно.

\* \* \*

В своей статье об «Окаянных днях» Д. Риникер обратил внимание на то, что наряду с записями, сделанными накануне и в первые месяцы революции, «писатель включил в состав “Окаянных дней” и записи более позднего времени в переработанном виде. Такие записи не сопровождаются указанием на время их написания»

(Риникер 2001: 643). Иными словами, речь идет о записях анахронического характера, т.е. таких, которые возникли в более поздний период, чем тот, что представлен в книге Бунина. Сам исследователь ссылается на две такие записи, датированные январем 1922 г. В «Окаянных днях» они приведены в измененном виде и при этом датированы: одна – мартом 1918 г., другая – апрелем 1919 г. Думается, что для наглядности будет достаточно и одного примера.

Дневниковая запись от 9/22 января 1922 г.	«Окаянные дни», запись от 17 апреля 1919 г.
«”Я как-то физически чувствую людей” (Толстой). Я все физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду – и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!» (Грин 2005: 62).	«”Я как-то физически чувствую людей”, записал однажды про себя Толстой. Вот и я тоже. Этого не понимали в Толстом, не понимают и во мне, оттого и удивляются порой моей страстности, “пристрастности”. Для большинства даже и до сих пор “народ”, “пролетариат” только слова, а для меня это всегда – глаза, рты, звуки голосов, для меня речь на митинге – все естество произносящего ее» (Бунин 1935: 51–52).

«Писатель, – не без основания полагает Д. Риникер, – не счел нужным и возможным указать на более позднее время возникновения этих записей: подобные указания разрушили бы всю смысловую структуру “Окаянных дней”» (Риникер 2001: 644). Однако нельзя согласиться с утверждением, что «большинство этих записей... как правило, прямо не связаны с описываемыми событиями» (Там же). Как раз наоборот: такая связь всегда есть, в каком-то смысле именно благодаря ей и создается художественно-документальное пространство бунинской книги.

Нельзя не заметить, что в исходной дневниковой записи Бунин говорит только о себе и своем невероятно чувственном мировосприятии. Это и впрямь во многом «безотносительная» запись, из разряда «кстати», почти случайная фиксация художественного самонаблюдения. В «Окаянных днях» эта бунинская автохарактеристика приобретает дополнительный смысл. Она не просто «переписана» заново, но еще и включена в историко-художественный контекст книги, увязана со всем ее духовным строем и содержанием, с главным, доминирующим чувством и умонастроением автора, а именно с его непримиримостью по отношению к «русскому Каину», овладевшему всей страной. Из записи в «Окаянных днях» видно, что автор «как-то физически» чувствует не каких-то абстрактных, а вполне конкретных людей, с которыми он ежедневно сталкивается на улицах и площадях сначала красной Москвы, потом красной Одессы.

Анахроническими являются и те строки «Окаянных дней», в которых Бунин, по сути, сводит счеты с одним из своих давнишних идеологических противников – с одесским журналистом-социалистом П.С. Юшкевичем, позволившим себе в октябре 1919 г. весьма неодобрительно отозваться о бунинской лекции «Великий дурман» в меньшевистской газете «Грядущий день».

В частности, Юшкевич писал: «Ущемленный какими-то неведомыми фармацевтами еще много лет назад и заговоривший вдруг тоном пророка, Бунин действи-

тельно “упрямо твердил” о своем знании народа как единственно правильном, забыв и чеховские образы мужиков, и замечательные наблюдения Гарина-Михайловского (относящиеся к началу 80-х годов), и недооценив изумительное творчество Г. Успенского, в котором собственно дано – и с каким мастерством и силой, с какой широтой охвата! – все то, что развивал потом на новом материале Бунин, но в котором сказано о мужике и многое такое, чего нет в [рез]ком, сухом, насквозь желчном бытописании Бунина. [...] И если бы публицист Бунин... постарался серьезнее разобраться в происшедшем, то он не ограничился бы нанизыванием фактов тупости, дикости и зверства, совершенных за эти годы колоссального переворота. Ведь это работа, которую может произвести любой мелкий хроникер, и она всегда будет потрясать красноречием живой жизни. [...] Если бы в Бунине говорил не литератор, сводящий на трупе революции свои какие-то художественные счета с “литературным басом” Горьким, В. Ивановым, Блоком и др., и если бы он умел вдумчиво отнестись к совершившемуся, то он бы понял, что “меньшевики всех мастей” страдают не каким-то дефектом мысли, что в них говорит не фетишизм революции, а то основное завоевание исторической мысли 19 в., которое грубо можно выразить словами Гегеля о разумности всего действительного. В таком огромном, мирового значения, факте, как российская революция, должен быть свой “разум”, свой смысл, и он, конечно, не откроется тому, кто, нарядившись в одеяние пророка, будет, однако, подходить к истории с пониманием и мериллом уголовного репортера... Бунин-художник – одно, а Бунин – публицистический обличитель революции – другое. И это другое – увы! – не высоко ставит его над уровнем обывательской массы, не говоря уже об уровне так легковесно оцениваемых им событий...» (Юшкевич 1919: 3).

Бунин тогда же, осенью 1919 г., в своих «Заметках» в «Южном слове» весьма резко ответил на критику Юшкевича. Но, видимо, нанесенная писателю обида была так глубока, что он не забывал о ней в течение нескольких десятилетий. Свою полемику с Юшкевичем он отобразил и в «Окаянных днях» – разумеется, умолчав как об истинных причинах, так и о времени ее возникновения.

«Заметки», 20 октября 1919 г.	«Окаянные дни», запись от 10/11 июня 1919 г.
<p>«...сколько, например, исписал бумаги какой-нибудь Павел Юшкевич, подсчитывая убиенных при погромах евреев, сколько этих уголовных дел зарегистрировал он, сколько сказал жестоких слов о зверстве русского народа, когда он громил евреев! А посмотрите, как, наряду с этим, издевается он надо мной по поводу моей лекции о русском народе и русской революции, как горячо заступается за этот же самый народ, как распекает, как поучает меня.”Суждения Бунина сухие, желчные”, – для этих господ вся сложность, вся острота наших великих мук есть только желчь! – “К революции, уважаемый академик Бунин, нельзя подходить с мериллом и пониманием уголов ного</p>	<p>«Мужики, разгромившие осенью семнадцатого года одну помещичью усадьбу под Ельцом, ошипали, оборвали для потехи перья с живых павлинов и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало.</p> <p>Но что за беда! Вот Павел Юшкевич уверяет, что “к революции нельзя подходить с уголовной меркой”, что содрогаться от этих павлинов – “обывательщина”. Даже Гегеля вспомнил: “Недаром говорил Гегель о разумности всего действительного: есть разум, есть смысл и в русской революции”.</p> <p>Да, да, “бьют и плакать не велят”. Каково павлину, и не подозревавшему о су-</p>

хроникера"... "Гегель говорил о разумности всего действительного... в российской революции есть свой разум, свой смысл", – и так далее, и так далее. О, многомудрый гегелианец, ведь и самое жестокое самодержавие и чума и холера может чудесно уложиться в Гегеле; утверждая, что есть разум и смысл в дроблении помещичьих, купеческих, офицерских черепов, можно, следуя логике, дойти до Бог знает каких выводов...

Право, "стройные ряды революционного демоса" немногим отличаются от прочих "стройных рядов". Знаю я эти "стройные ряды". Помню, как осенью семнадцатого года мужики, разгромившие одну елецкую усадьбу, ощипали для потехи перья с живых павлинов и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало...» (Бунин 1919: 2).

существовании Гегеля? С какой меркой, кроме уголовной, могут "подходить к революции" те священники, помещики, офицеры, дети, старики, черепа которых дробит победоносный демос? Но какое же дело Павлу Юшкевичу до подобных "обывательских" вопросов!» (Бунин 1935: 161–162).

Как мы видели, П. Юшкевич ни о каких павлинах в своем отклике на бунинский «Великий дурман» не писал. Впервые эти павлины появились у самого Бунина, в финале процитированных здесь «Заметок». Но в «Окаянных днях» именно елецкие павлины стали сюжетообразующей деталью, к которой оказались тенденциозно привязаны и существенно «перелицованные», урезанные, отредактированные автором высказывания Юшкевича.

Зачем Бунин сделал это? И для чего вообще ему понадобилось включить в свой исторически почти безупречный текст такой вопиющий во всех смыслах анахронизм? Думается, Бунин пошел на это потому, что для него принципиальное значение имела самая суть его давнего спора с одесским журналистом. Настолько принципиальное, что писателя не устрасила даже вероятность того, что кто-нибудь из *осведомленных* современников уличит его в недобросовестности, в подтасовке фактов. В лице П. Юшкевича, чье имя большинству эмигрантов ничего не говорило и потому как бы становилось нарицательным, Бунин отвечал всем своим оппонентам, оправдывавшим «великую русскую революцию» и ее «эксцессы». Сам-то он был абсолютно уверен в своей правоте и, очутившись на чужбине, еще больше укрепился в неприятии всякой революционности.

\* \* \*

В «Окаянных днях», пожалуй, с наибольшей полнотой отобразились особенности бунинской работы с фактическим материалом. Очевидно, что в своем главном произведении о «великой русской революции» писатель не стремился к абсолютной документальной точности. Однако присутствие в «Окаянных днях» сильного «беллетристического» элемента (на который указывал сам автор), а также явных фактических ошибок вовсе не делает эту книгу *недостовойной*. Вообще в применении к

«Окаянным дням» (и другим подобным произведениям – как, например, «Солнце мертвых») И.С. Шмелева) целесообразно говорить о достоверности особого рода. Это не столько *достоверность факта*, сколько *достоверность чувства*, достоверность сугубо личного и очень честного отношения автора к современной ему действительности.

#### Литература:

- A. L. “V Krasnoarm`ejskom t`eatr`e-klub`e”. *Golos krasnoarm`ejtsa (Od`essa)*. 21 maja 1919: 4. (А. Л. “В Красноармейском театре-клубе”. *Голос красноармейца (Одесса)*. 21 мая 1919: 4.)
- Aldanov, Mark. “I.A. Bunin. Sobranije sochin`enij. Izd. ‘P`etropolis’, 1935 god. Toma IX i X”. *Sovr`em`ennyje zapiski (Paris)*. LIX (1935): 471–473. (Алданов, М. “И.А. Бунин. Собрание сочинений. Изд. ‘Петрополис’, 1935 год. Тома IX и X”. *Современные записки (Париж)*. LIX (1935): 471–473).
- Bunin, Ivan. “Zam`etki”. *Juzhnoje slovo (Od`essa)*. 20 okt`jabr`ja / 2 nojabr`ja 1919: 2. (Бунин, Иван. “Заметки”. *Южное слово (Одесса)*. 20 октября / 2 ноября 1919: 2.)
- Bunin, Ivan. *Pis`ma 1905–1919 godov*. Moskva: Institut mirovoj lit`eratury Rossijskoj akad`emii nauk, 2007. (Бунин, И.А. *Письма 1905–1919 годов*. М.: ИМЛИ РАН, 2007).
- Bunin, Ivan. *Sobranije sochin`enij: v II tomah*. Т. 10. Berlin: Petropolis, 1935. (Бунин, И.А. *Собрание сочинений: В II т.* Т. 10. Берлин: Петрополис, 1935).
- Bunin, Ivan. *Sobranije sochin`enij: V 8 tomah*. Т. 8. Moskva: Moskovskij rabochij, 2000. (Бунин, И.А. *Собрание сочинений: В 8 т.* Т. 8. М.: Московский рабочий, 2000).
- Volkov, S.V. Ed. *Krasnyj t`error glazami och`evidc`ev*. Moskva: Ajris-press, 2010. (Волков, С.В., сост. *Красный террор глазами очевидцев*. М.: Айрис-пресс, 2010).
- G`eorgijevskij, A.S. “Bunin i Rossija”. *Rossijskij lit`eraturov`edch`eskij zhurnal*. 12 (1999): 53–65. (Георгиевский, А.С. “Бунин и Россия”. *Российский литературоведческий журнал*. 12 (1999): 53–65).
- Green, Militsa. Ed. *Ustami Buninyh: Dn`evniki I.A. i V.N. Buninyh i drugije arhivnyje mat`erialy: V 2 tomah*. Moskva: Pos`ev, 2004–2005. Toma 1, 2. (Грин М., ред. *Устами Буниных: Дневники И.А. и В.Н. Буниных и другие архивные документы: В 2 т.* М.: Посев, 2004–2005. Т. 1, 2).
- Il`jinskij, Igor`. “V`elaja pravda Bunina (Zam`etki o buninskoj publitsistik`e)”. *Znanije. Ponimanije. Ut`enije*. 4 (2009): 5–26. (Ильинский, И.М. “Белая правда Бунина (Заметки о бунинской публицистике)”. *Знание. Понимание. Умение*. 4 (2009): 5–26).
- Koch`etov, Vladimir. “N`eistovyj Bunin”. Bunin, I.A. *Okajannyje dni*. Moskva: Sov`etskij pisat`el`, 1990: 3–9. (Кочетов, В.П. “Неистовый Бунин”. Бунин, И.А. *Окаянные дни*. М.: Советский писатель, 1990: 3–9).
- Kryzhitskij, S`erg`ej. “Bunin i ‘Okajannyje dni’”. Bunin, I.A. *Okajannyje dni*. London (Canada): Zar`ja, 1974: I–XIV. (Крыжицкий С. “Бунин и ‘Окаянные дни’”. Бунин, И.А. *Окаянные дни*. Лондон (Канада): Заря. 1974: I–XIV).
- Kuzn`etsova, Galina. *Grasskij dn`evnik. Rasskazy. Olivkovyj sad*. Moskva: Moskovskij rabochij, 1995. (Кузнецова, Г.Н. *Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад*. М.: Московский рабочий, 1995).
- Mal`tsev, Jurij. *Ivan Bunin. 1870–1953*. Frankfurt/Main; Moskau: Pos`ev, 1994. (Мальцев, Ю.В. *Иван Бунин. 1870–1953*. Frankfurt/Main; Moskau: Посев, 1994.)
- Mihajlov, O`lg. “Okajannyje dni I.A. Bunina”. Bunin, I.A. *Okajannyje dni*. Moskva: Sovr`em`ennik, 1991: 3–14. (Михайлов, О.Н. “Окаянные дни И.А. Бунина”. Бунин, И.А. *Окаянные дни*. М.: Современник, 1991: 3–14).
- Morozov, S`erg`ej, Nikolajev, Dmitrij, Trubilova, Jel`ena. “Komm`entarii”. Bunin, I.A. *Publitsistika 1918–1953 godov*. Moskva: Institut mirovoj lit`eratury Rossijskoj akad`emii nauk, 1998: 468–621. (Морозов, С.Н., Николаев, Д.Д., Трубилова, Е.М. “Комментарии”. Бунин, И.А. *Публицистика 1918–1953 годов*. М.: ИМЛИ РАН, 1998: 468–621).
- Hauchard, Claire. “Okajannyje dni` kak nachalo novogo p`erioda v tvorcestv`e Bunina”. *Russkaja lit`eratura*. 4 (1996): 101–105. (Ошар, К. “Окаянные дни’ как начало нового периода в творчестве Бунина”. *Русская литература*. 4 (1996): 101–105).
- Riniker, Daniel. “Okajannyje dni` kak chast` tvorcheskogo nasl`edija I.A. Bunina”. *I.A. Bunin: pro et contra*. Sostavl`enije B.V. Av`erina, M.N. Virolainena, D. Rinikera. Sankt-P`et`erburg: Izdat`el`stvo

- Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001: 625–650. (Риникер, Д. ”Окаянные дни” как часть творческого наследия И.А. Бунина”. *И.А. Бунин: pro et contra*. Сост. Б.В. Аверина, М.Н. Виролайнена, Д. Риникера. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001: 625–650).
- Simonov, Konstantin. “Ob Ivan’e Al’eks’ejeviche Bunin’e”. *Lit’eraturnaja Rossija*. 22 ijul’ja 1966: 8–9. (Симонов К. “Об Иване Алексеевиче Бунине”. *Литературная Россия*. 22 июля 1966: 8–9).
- Struve, Gl’eb. Publ. “P’er’episka I.A. Bunina s P.B. Struve (1920–1943). K 100-l’etiju so dn’ja ih rozhd’eniija”. *Zapiski Russkoj akad’emicheskoj grupy v SShA*. New York, 1968: 61–109. (Струве, Г.П., публ. “Переписка И.А. Бунина с П.Б. Струве (1920–1943). К 100-летию со дня их рождения”. *Записки Русской академической группы в США*. New York, 1968: 61–109).
- F[el’dman], Al’eksandr. “Vospominanija”. *Izv’estija Od’esskogo sov’eta rabochih i soldatskih d’eputatov*. 20 apr’el’ja 1919: 2. (Ф[ельдман], А. “Воспоминания”. *Известия Одесского совета рабочих и солдатских депутатов*. 20 апреля 1919: 2).
- Ebert, Christa. “Obraz avtora v hudozh’estv’ennom dn’evnik’e Bunina “Okajannyje dni”. *Russkaja lit’eratura*. 4 (1996): 106–110. (Эберт, К. «Образ автора в художественном дневнике Бунина “Окаянные дни”». *Русская литература*. 4 (1996): 106–110).
- Jushk’evich, Pav’el. “R’evol’utsija p’er’ed sudom hudozhnika (Iz l’eksii Bunina)”. *Gr’jadushchij d’en’ (Od’essa)*. 23 s’ent’jabr’ja 1919: 3. (Юшкевич, П. “Революция перед судом художника (Из лекции Бунина)”. *Грядущий день (Одесса)*. 23 сентября 1919: 3).

**Anton Bakuntsev**  
(Russia)

### The Facts and Their Literary Transformations in I.A. Bunin’s “The Cursed Days”

#### Summary

**Key words:** I.A. Bunin, “The Cursed Days”, fact, literary transformation.

“The Cursed Days” is one of the most complicated Bunin’s book in literary sense. It’s not so clear what genre it belongs and what literary nature it has. Researchers’ and critics’ opinion quite differs. “The Cursed Days” is called “a diary”, “diary notes”, “fiction diary”, “fiction work”, “a publicistic book”. But we find the opinion of the German researcher Daniel Riniker the most sensible one as he considers “The Cursed Days” a synthetic work which has documentary, publicistic and fiction elements. In our article we develop and make exact this idea.

The fact that “The Cursed Days” belongs to documentary-fiction prose is beyond doubt, different points prove it, they are: documentary, as a rule exact and true fundamental principle of “The Cursed Days”, then the way the author working with the actual material is very creative and even the form of the diary which the Bunin’s book has. But we consider it to be a mistake to rank Bunin’s book among the genre of a diary (“ordinary” or “fiction”). We strongly believe that “The Cursed Days” is not a diary, it’s a work which only has the form of the diary, or it imitates the diary. Conditionally his genre could be called a documentary novel-essay where the true historical facts are defined with conscious, principle subjectivity and tendentiousness, and at the same time these facts are combined with fiction so it’s difficult to distinguish where the reality finishes and fiction starts.

Bunin took the actual material for “The Cursed Days” in his own diaries, in the texts of his publications particularly in his lecture “The Great Intoxication” (1919), the

articles “The Notes” (1919) and “The Notorious Pig” (1920) and in the press of revolutionary period and the Civil war. In this article we show what exactly Bunin’s creative character includes while working with such enormous material.

For example Bunin’s quotations are more likely a summary of initial statements. In such “quoting” the writer omitted unnecessary things, selected “quintessence” of the original text. Bunin recast his own diary notes very thoroughly. In most cases they became just the basis for the integrated plots and they usually differed from the initial facts which were recorded in his original diaries. Such facts as an event, conversation or even a single phrase were expanded by details and included in special context drafted by the author. There were particularly significant the so called “alive pictures” which Bunin created on the basis of his diary notes while he wrote “The Great Intoxication” and then he included them in “The Cursed Days”. Documentary illusion of these “alive pictures” is thanks to Bunin’s very expressive narration, almost stereoscopic tangibility of his characters and absolute plausibility of their speech.

We pay particular attention to those points in “The Cursed Days” where Bunin used an anachronistic texts such as diary notes of 1922 it is already in emigration and polemic “The Notes” written against Odessa journalist-socialist Pavel Yushkevich who criticized Bunin’s lecture “The Great Intoxication” in autumn 1919.

The peculiarities of Bunin’s work with actual material were depicted with the greatest completeness in “The Cursed Days”. The author didn’t strive for absolute documentary exactness in his main book about “great Russian revolution”. But the presence of intense “belletristic” element and evident actual mistakes in “The Cursed Days” doesn’t make the book unreliable. In application to “The Cursed Days” it’s reasonable to speak about the authenticity of a special kind. It’s not so much the authenticity of the fact as the authenticity of the feeling, the authenticity of personal and very honest author’s attitude to contemporary reality.

## ანტონ ბაკუნცევი (რუსეთი)

### ფაქტები და მათი ლიტერატურული ტრანსფორმაციები ი.ა. ბუნინის „დანყევლილ დღეებში“

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** ი.ა. ბუნინი, „დანყევლილი დღეები“, ფაქტი, ლიტერატურული ტრანსფორმაცია.

„დანყევლილი დღეები“ ბუნინის ერთ-ერთი ყველაზე რთული წიგნია, ლიტერატურული კვლევის თვალსაზრისით. მისი ჟანრული კუთვნილება და ლიტერატურული ბუნება საკმაო ბუნდოვანების შემცველია, რის გამოც მკვეთრად განსხვავდება ლიტერატურის მკვლევართა თუ კრიტიკოსთა მოსაზრებები. „დანყევლილი დღეები“ მოხსენიებულია, როგორც „დღიური“, „დღიური ჩანაწერები“, „მხატვრული დღიური“, „მხატვრული ნაწარმოები“, „პუბლიცისტური ნაწარმები“. სტატიის ავტორს ყველაზე მართებულად ბუნინის შემოქმედების გერმანელი მკვლევრის, დ. რინიკერის მოსაზრება მოაჩნია, რომელიც წიგნს სინთეზურ

ტექსტად განიხილავს, სადაც ერთდროულად გვხვდება დოკუმენტური, პუბლიცისტური და მხატვრული ნიშნები. სტატიაში სწორედ ეს მოსაზრება არის გავრცობილი და დასაბუთებული.

„დანყევლილი დღეების“ დოკუმენტურ-მხატვრული პროზისადმი მიკუთვნება ეჭვს არ იწვევს: ამ აზრის სასარგებლოდ მეტყველებს ბუნინის ნაწარმოების დოკუმენტური, ზუსტი ფაქტებით გამყარებული საფუძველი და ტექსტის აშკარა მხატვრული, შემოქმედებითი ხასიათი. მხატვრულობის სასარგებლოდ მეტყველებს ისიც კი, რომ წიგნი დღიურის ფორმითაა დაწერილი. თუმცა მისი დღიურის ჟანრისათვის მიკუთვნება (სულერთია, დოკუმენტური იქნება იგი, თუ მხატვრული) შეცდომაა. სტატიის ავტორის აზრით, „დანყევლილი დღეები“ არ არის დღიური — ისაა ნაწარმოები, რომელსაც დღიურის ფორმა აქვს, ან, ბაძავს დღიურს. პირობითად ამ ჟანრს შეიძლება დოკუმენტური რომანის ტიპის ესე ვუნოდოთ, სადაც ნამდვილი იტორიული ფაქტები განსაზღვრულია გაცნობიერებული, პრინციპული სუბიექტურობით და ტენდენციურობით. ამავდროულად, ეს ფაქტები შერწყმულია გამონაგონთან. ამდენად, რთულია იმის გარჩევა, თუ სად მთავრდება რეალობა და სად იწყება გამონაგონი.

ბუნინმა „დანყევლილი დღეებისათვის“ მასალა მოიძია საკუთარი დღიურებიდან, ლექციებიდან — „დიდი ინტოქსიკაცია“ (1919), „ჩანაწერები“ (1920), „ცუდი რეპუტაციის ღორი“ (1920) და სხვ. მოცემულ სტატიაში ნაჩვენებია, ეს უზარმაზარი მასალა თუ როგორ იქნა გადაამუშავებული ავტორის მიერ და რაში გამოიხატება ბუნინის მიერ ჩატარებული სამუშაოს შემოქმედებითი, მხატვრული ხასიათი.

მაგალითად, ბუნინის ციტატები მისი თავდაპირველი გამონათქვამების შეჯამებაა. ამგვარ „ციტირებაში“ მწერალმა ორიგინალი ტექსტის მხოლოდ არსი გამოიყენა. არსებითად გადაამუშავა საკუთარი დღიურიც. ხშირ შემთხვევაში, პირადი ჩანაწერები მხოლოდ საწყის ნერტილად, მთლიანი სიუჟეტის ჩამოსაყალიბებლად დასჭირდა, რომლებიც, დასრულებული სახით, მკვეთრად განსხვავდებიან მწერლის პირად დღიურში დაფიქსირებული თავდაპირველი ფაქტებისგან. ესა თუ ის მოვლენა, საუბარი თუ რეპლიკა, როგორც წესი, სხვადასხვა დეტალით შეივსო და ავტორის მიერ სპეციალურად მისთვის შემუშავებულ კონტექსტში განთავსდა. ამ აზრით, განსაკუთრებით დამახასიათებელია ერთგვარი „ცოცხალი სურათები“, რომლებიც ბუნინმა საკუთარი დღიურების საფუძველზე შექმნა, ჯერ კიდევ „დიდი ინტოქსიკაციაზე“ მუშაობისას, მოგვიანებით კი „დანყევლილ დღეებში“ გამოიყენა.

სტატიაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა „დანყევლილი დღეების“ იმ პასაჟებს, რომელთა წერისას ბუნინმა აშკარად ანაქრონული ხასიათის ტექსტები გამოიყენა, მათ შორის, 1922 წლის დღიურები და ოდესელი ყურნალისტ-სოციოლოგის, პ.ს. იუშკევიჩის მისამართით დაწერილი პოლემიკური „შენიშვნები.“ იმ იუშკევიჩის, რომელიც 1919 წლის შემოდგომაზე კრიტიკულად გამოეხმაურა ბუნინის ლექციას „დიდი ინტოქსიკაცია“.

„დანყევლილ დღეებში“ ყველაზე სრულად წარმოჩინდა ფაქტობრივ მასალაზე ბუნინის მუშაობის თავისებურებები. თავის უმთავრეს ნაწარმოებში „დიდი რუსული რევოლუციის შესახებ“, მწერალი არ ესწრაფვის აბსოლუტურ, დოკუმენტურ სიზუსტეს. ამასთან, „დანყევლილ დღეებში“ ძლიერი „ბელეტრისტული“ ელემენტის არსებობა და აშკარა ფაქტობრივი შეცდომები სრულიადაც არ აქცევს ამ წიგნს არასანდოდ, რადგან მასში არაიმდენად ზუსტი ფაქტები, რამდენადაც ზუსტი გრძნობები, ზუსტი და ძალიან გულახდილი პირადი დამოკიდებულებებია ნაჩვენები, მწერლის თანამედროვე რეალობის მიმართ.



ORNELLA TAJINI  
(Italy)

### The Hunger Artist and Sisyphus. Two absurd Men

*Il faut imaginer Sisyphe heureux.*

In *La littérature et le mal*, Georges Bataille quotes a fragment from Kafka's *Diaries*: «Ce n'est pas la victoire que j'espère, ce n'est pas la lutte qui me réjouit, ce n'est qu'en tant que l'unique chose qui soit à faire qu'elle peut me réjouir. Comme telle la lutte me remplit en effet d'une joie qui déborde ma faculté de jouissance ou ma faculté de don et ce ne sera peut-être pas à la lutte, mais à la joie, que je finirai par succomber» (Bataille 1957: 171). The dichotomy joy-fight - intended not as fight for the joy, but as joy for the fight – is very helpful to analyse the story *A Hunger Artist* in the light of Albert Camus' theory of the absurd outlined in *Le mythe de Sisyphe*.

In the Preface to his essay, Camus states that the absurd is not the conclusion, but the *point de départ*. «L'absurde – he writes – naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde» (Camus 1942: 44-45). The absurd is the divorce between two elements, for instance a bare fact and a certain reality, or an action and the world that transcends it. This rupture wears the man out, but at the same time it makes the movement of consciousness start: the man wakes up. «Au bout de l'éveil vient, avec le temps, la conséquence : suicide ou rétablissement» (Camus 1942: 27).

The first question is then whether the life is worthy to be lived. The suicide, Camus writes, is like a confession: the man confesses that life ends to be stronger than he is, or that he could not get a sense of it. When the man understands the lie of the land, when he has to face the irremediable divorce between himself and his life, he has three chances: killing himself; killing his self awareness; staying and fighting. The man who chooses the revolt, for he wants to take a hard look at the «végétation baroque de ces contrées éloignées» (Camus 1942: 23), is the absurd man.

Let's now see what *The hunger artist* (*Ein Hungerkünstler*) talks of. This story is supposed to have been written in 1922. The protagonist performs in a cage for the curious spectators: his show is precisely his fasting, which can never last more than forty days, for after this time the public sympathy for the hunger artist inevitably declines. At the end of a fast, amid highly theatrical fanfare, the hunger artist is carried from his cage and made to eat, both of which he always resents. After some years, popular tastes change and public fasting goes out of fashion. The hunger artist breaks his ties with the impresario and hires himself to a circus. No longer a main attraction, he is given a cage on the outskirts of the circus, near the animal cages. Spectators don't care of him and are just interested in animals. Very soon the hunger artist realizes that people completely ignore him. Some time later, when the attendant opens the cage, he finds the hunger artist near death. The artist reveals that he used to fast just because every kind of food gave him a nausea. Then he dies, and is replaced by a panther, which really excites spectators' interest.

*The hunger artist*, one of last Kafka's stories, has been variously interpreted. In her analysis, Rosella Tomassoni indicates in the story five fundamental psychological

elements: the self-marginalization of the subject searching for an authentic intellectual-emotional life; the interest of crowds for the freakshow, and their following indifference to it; the protagonist detachment from the public and from conditions he has to live in; his need to fast until death in lack of any kind of food that does not give him the nausea; last, the death as the obligatory final arrival point, because of the lack of the «pane simbolico» (Fusco, 1995: 200-201), the symbolic bread any human being can do without.

These elements are easy to identify in the text. However, Kafka needs his readers not to plunge in too strict exegesis: it is renown that he took every possible precaution against the interpretation of his works (Benjamin, 1968: 124). Moreover, as Camus writes, «un symbole est toujours dans le général, [...] il dépasse toujours celui qui en use et lui fait dire en réalité plus qu'il n'a conscience d'exprimer» (Camus, 1942: 169). Kafka's entire work, says Benjamin, «constitutes a code of gestures which surely had no definite symbolic meaning for the author from the outset; rather, the author tried to derive such a meaning from them in ever-changing contexts and experimental groupings» (Benjamin, 1968: 120). His stories are parables to be quoted and told as an explanation.

In their work *Kafka: Towards a Minor Literature*, Deleuze and Guattari see in Kafka's writing a process of extreme dispossession that leads not only to the dissolution of the expressive form in an intense expressive substance, but also to the demolition of the forms of content. In his absurd universe, the reader can all deny and all confute: the only thing he knows is that, even though the world has a sense, this sense is impossible to be known.

Now, the hunger artist is an absurd man. The first striking thing is that he *wants* to fast: «Those who understood knew well enough that during the period of fasting the hunger artist would never, under any circumstances, have eaten the slightest thing, not even if compelled by force. The honour of his art forbade it» (Kafka, 2002: 134). Still, this first ethical reason is too weak to be the only or the main one. The reader's diffidence increases when he finds out that for the artist, fasting is «the easiest thing in the world». Moreover, when the fortieth day comes, the artist does not want to go out of the cage: «Why stop right now, when he was in his best form, indeed, not yet even in his best fasting form?». Although forced, the idea of “giving up” is not tolerable, for actually the premature stopping of his fast is the only cause of his melancholia. When the attention to his performances lowers, the hunger artist does not even consider of changing job, because too fanatic of his art. At the end, when the circus attendant finds him dying, he reveals the true reason of his fasting: all kinds of food gave him the nausea. «If had found that, believe me, I would not have made a spectacle of myself and would have eaten to my heart's content, like you and everyone else».

This confession seals the story, just before the appearance of the panther that replaces the dead artist. What should we think of the artist's last message? Should we trust him?

Following the analogy proposed by Camus, i.e. the suicide is a confession of the maladjustment for life, we could be tempted by reconsidering the whole hunger art as a conscious desire of dying - but we would certainly be wrong: the artist does not want anything but keeping on fasting. His death is just an unavoidable side effect. I mentioned above the artist's ethic: Camus writes that the absurd man ethical reality is composed of cynical behaviours; since the absurd man finds any sense in life, he knows not value but just fact judgements. His ethic is based on quantity, not on quality: in his world, quality is a relative value, if not an inexistent one. The quantitative criterion is then to be applied

directly to the true life, so that experiences can be multiplied. This is why the opening quotation of *Le mythe de Sisyphe* says: «O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible». Camus makes some examples of absurd characters, such as Don Juan or the actor: hopeless men, but not desperate. All they can do is staying and fighting, resisting and persisting in the absurd. That is actually what the hunger artist does. For Camus, this is the way to *bonheur* : for the absurd man, there is no happiness but in accepting his own condition. Therefore, the statement of the absurd makes the man happy, since «il y a un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde», and the happiness itself becomes absurd, for it rules over the man with the power of a destiny, like the unhappiness does.

Fight leads then to joy. The absurd provokes several feelings that push the man to start his silent fight: first of all, what Camus names *la révolte de la chair* (Camus, 1942: 28), the revolt occurring when the man is freighted by his relationship with time. In the artist's cage, we know there is only a clock, formerly so important to him, and becoming latterly something useless: in his hopelessness, the artist knows that fasting is his destiny, and knows that «un destin n'est pas une punition».

The second kind of feeling is provoked by the density and the strangeness of the world, that is the sense of extraneousness the world arouses: the hunger artist has any impulse toward the *other*. Even when the public appreciates his performances, he just answers to questions «giving a courteous nod», or «with a constrained smile». Even when he tells the attendants about his past wanderings, he does that just to keep them awake and able to testify his fast was impeccable. The world is a stranger, and inside his cage the artist feels that he is dispensed by establishing a relationship with it: his art is both an ontological justification and a security measure against the neighbour.

The third absurd feeling is the man inhumanity, the extraneousness of his own face in the mirror, the *nausea*: Camus clearly uses this word referring to Sartre, and we are going to find the same term at the end of the story. The hunger artist says that all kind of food gives him the nausea: since he cannot solve this problem, his solution, his condemnation and fight is the choice of fasting. Last, the fourth feeling concerns the death: «Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, ni aucun effort ne sont *a priori* justifiables devant les sanglantes mathématiques qui ordonnent notre condition» (Camus, 1942: 30). Here we find the meaning of the *retour à la chaîne*. Sisyphus is the absurd hero for he is conscious of how his work is useless. Camus says that the moment Sisyphus mostly interests him is when, once he has reached the top of the hill with his huge boulder, he turns and sees it rolling back down, and then climb down *again*. «Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher» (Camus, 1942: 163). The tragic of Sisyphus is precisely his consciousness: this makes him a hero, because «il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris» (Camus, 1942: 164). But in this same consciousness, in Sisyphus' exclusive possession of the boulder, and of his destiny, he can find his happiness: he is the master of his own days. Like Oedipus is, when he says «All is well», in spite of all adversities he has to face. Like the hunger artist is, who accepts the boulder of the nausea and devotes himself to “artistically” accomplish his destiny.

Together with Benjamin, we should notice that in Kafka's stories, one of the most recurrent gestures is a man bowing his head toward his breast. The hunger artist does that too, when he comes out of the cage: «The artist now submitted completely; his head lolled on his breast as if it had landed there by chance». This posture shows that the weight of consciousness and of guilt has to be born by the back, like in the story *In the Penal Colony* – and like, of course, in the myth of Sisyphus. But «Sisyphus enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers» (Camus, 1942: 166). The hunger artist keeps faithful to his condemnation even knowing that this is leading him to death, but his fight against the nausea lasts until the end. Despite people indifference, he owns his life. *Il faut imaginer Sisyphe heureux* (Camus, 1942: 166), that's Camus' conclusion. In the light of the theory of the absurd, this is true for the hunger artist too.

### **Behind the hunger artist, the author**

Can we then gather that a certain hope still wavers deeply in the hunger artist's soul, or in Sisyphus' one? Camus believes all that makes the man work and fight moves from hope. Therefore, the sterile thought is the only true. «Dans le monde absurde, la valeur d'une notion ou d'une vie se mesure à son infécondité» (Camus, 1942: 96). And we also know that, during a conversation with Max Brod quoted by Benjamin, when asked whether hope exists in this world, Kafka smiles and answers: «Oh [there is], plenty of hope, an infinite amount of hope - but not for us» (Benjamin, 1968: 116). Hope is then alien in the absurd world. This world is irrational, and the absurd properly consists in that violent desire called clearness. It is necessary to leave any will of understanding.

The lack of hope, the continuous rejection, and the conscious dissatisfaction: here are the three causes leading to the fight. We have already seen how the hunger artist does not want to go out of the cage: here his behaviour is certainly absurd. First, he knows there is no chance that attendants let him go in again – and, even if he could, he knows that this would be useless. Moreover, he totally rejects the reasons for why the public or the impresario want him to go out of the cage. For this, he feels a deep and irreparable dissatisfaction. «L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas» (Camus, 1942: 50).

Another fundamental feature of the absurd man is that he knows his limits and accepts them. By the way, the hunger artist condition, feeling the public does not understand his art, is symptomatic: his dissatisfaction goes together with his acceptance of its causes. The only possible sin of the absurd man is the desire of knowing. «(L'absurde) est ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui le déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne. Kierkegaard supprime ma nostalgie et Husserl rassemble cet univers. Ce n'est pas cela que j'attendais. Il s'agissait de vivre et de penser avec ces déchirements» (Camus, 1942: 71). What Camus expects is keeping on standing on the *arête vertigineuse* of the absurd.

This tightrope walker, hanging in the balance between hope and suicide, between the desire of knowing and the refusal of any certainty just looks like a double of Kafka himself. As the hunger artist cannot but fast, Kafka cannot but write. As the former knows nobody understands his art, the latter writes with no hope to be understood. The artist is conscious his work is useless and the writer shares his same consciousness. Camus writes

that before encountering the absurd, the everyday man lives with aims, with a concern for the future or for justification. Then he finds out that the external freedom does not exist. Thus, the man discovers that he cannot but *tout épuiser et s'épuiser* (Camus, 1942: 78). In the absurd he realizes that his only truth is in the fight: as Bataille also explains, «Tous les buts sont également vides de sens : toujours un but est, sans espoir, *dans le temps*, comme un poisson est dans l'eau, un point quelconque dans le mouvement de l'univers» (Bataille, 1957: 162). Once the absurd man understands this fact, the art cannot but take position against the action: only the lack of the *efficacité du pouvoir* will make it *souveraine*. «J'écrirai en dépit de tout, à tout prix : c'est mon combat pour la survie» (*L'espace littéraire*, 1955: 72), says Kafka in his Diaries. This is properly the fight, which involves a necessary unhappiness; the last and most secret consequence of it is «une joie si intense qu'il [Kafka] parle d'en mourir».

Here we are back to the starting dichotomy *joie-lutte*. What we said for Sisyphus and the hunger artist applies to Kafka too: «Si écrire le condamne à la solitude, [...] écrire redevient alors, au sein de la détresse et de la faiblesse dont ce mouvement est inséparable, une possibilité de plénitude, un chemin sans but capable de correspondre peut-être à ce but sans chemin qui est le seul qu'il faille atteindre» (*L'espace littéraire*, 1955: 70).

To represent the fight Blanchot also evokes the image of the desert, a place where the man is doomed to defend himself until death and finds the chance to see it through the error, «de se rapprocher de son terme, de transformer ce qui est un cheminement sans but dans la certitude du but sans chemin» (*L'espace littéraire*, 1955: 92). This metaphor takes us back to what Camus considers a paradigmatic type of absurd man, i.e. the traveller: as he moves in the space, the actor moves across the time. Both live many lives. Both apply the *éthique de la quantité*, as the hunger artist also does. However, the protagonist of Kafka's story applies a kind of litotic quantity, for he subtracts and does not add.

We have said the first absurd consequence is exhausting everything out of all things and exhausting yourself. The second one is that the absurd man lives in a universe where anything is possible and all is given – where you can find nothing but what Blanchot calls «un but sans chemin». Here are the secret, ascetic rules that Benjamin sees in the whole of Kafka's work. When the man feels insensible to the future and willing to all exhaust, he is facing a kind of asceticism: the hunger artist fasts, Sisyphus rolls the boulder up the hill, Kafka writes. The present and the succession of presents is the absurd ideal: this was the third and last consequence.

### **The absurd creation**

After Don Juan, the actor, and the conqueror, Camus gives special importance to the creator, the most absurd character. «Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire» (Camus, 1942: 129). The art does not mean to reveal, it just wants to eternalize the adventures of consciousness: these have to be a sort of parables to be quoted and told for purposes of clarification (Benjamin, 1968: 122). The artwork is the best description of the absurd: here the author can all exhaust and exhaust himself. Following Blanchot, it is interesting to see that Kafka really feels the power of literature when he resumes it in the passage from *Ich* to *Er*, from I to He. In this passage we see how literature gives experience infinite chances of multiplication; but we also see

the sign of the distance between the author and his characters that allows him to talk of himself in a unique way (*De Kafka à Kafka*, 1981: 86).

Camus keeps on explaining that there is a specific relationship between the artist global experience and the artwork reflecting it: it will be a bad relationship if the work wants to explain the whole experience in a didactic way; it will be a good one if the work shows just a part of that experience, « une facette de diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter ». The absurd artwork is precisely this light aiming not to illuminate, but to compose images containing all is reasonless. In this passage - besides Balzac, Stendhal, Dostoevskij, and Proust – Camus thinks also of Kafka. He actually thinks of all authors going beyond telling stories and creating their own universe. «Le choix qu'ils ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible. Ils considèrent l'oeuvre à la fois comme une fin et un commencement» (Camus, 1942: 136). An end and a beginning: the art gathers up the accomplishment of a process and the chance of restarting it – which is typical of the absurd, as mentioned above. The hunger artist life as well is a cyclic repetition of the absurd experience.

It is meaningful that, in his essay *L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka* in the annex of *Le mythe de Sisyphe*, Camus first says that the essence of Kafka's art is in making the reader to reread: even from the point of view of reception, his stories represent then an end and a beginning. Here is the link to the main reason of my analysis: the comprehension of the absurd goes through a paradox. Kafka's work is paradigmatic: more his characters adventures are extraordinary, more their behaviour in facing them is natural. When Gregor Samsa wakes up as an insect, he just feels a *slightly indisposition*. When everybody forgets him in a cage, the hunger artist does not try to catch people's attention, he just stays still, like an “awake sleeper”, as Bernard Groethuysen says in a forward to *The trial*. Kafka's ambiguity precisely consists of these « perpétuels balancements entre le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le logique » (Camus, 1942: 172).

Concerning Kafka, Camus goes back to the theme of the hope with special relation to *The Trial* and *The Castle*. « Le Procès pose un problème que Le Château, dans une certaine mesure, résout. [...] Le Procès diagnostique et Le Château imagine un traitement » (Camus, 1942: 176). The treatment consists in loving what oppresses us and in a paradoxical hope in a dead-end world. For Camus, Kafka gathers the opposite elements the absurd has divided, i.e. the mind that desires and the world that disappoints, while the absurd creator should make a difference between these two worlds and stay in this disproportion. On the contrary, Kafka seems to say that in this frightening and absurd world, « les taupes elles-mêmes se mêlent d'espérer » (Camus, 1942: 186). However, Camus finally states, this is only one of the possible interpretations: the greatness of Kafka's work precisely lies in all offering and all confirming.

#### Bibliography:

- Bataille, George, *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957.  
 Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken, 1968.  
 Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, 1981.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955.

Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1942.

Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, 1975.

Fusco, A., Tomassoni, R., *I racconti di Kafka: per un'analisi psicologica*, Milano: Franco Angeli, 1995.

Kafka, Franz, *Kafka's "The metamorphosis" and Other Writings*, New York: The Continuum International Publishing Group, 2002.

## ორნელა ტაჯინი (იტალია)

### შიმშილის ხელოვანი და სიზიფე. აბსურდის ორი ადამიანი

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** აბსურდი, კამიუ, კაფკა, შიმშილის ხელოვანი, სიზიფე.

რა აქვთ საერთო კაფკას შიმშილის ხელოვანს და კამიუს სიზიფეს? შეუძლია თუ არა, 1942 წელს დაწერილ ფრანგულ ესსეს დახმარება გაუნიოს მკითხველს 1922 წელს შექმნილი მოთხრობის ნაკითხვისას? სიცოცხლის მიმართ აბსურდული დამოკიდებულება, რომელიც კამიუმ „სიზიფეს მითში“ წარმოგვიდგინა, ნამდვილად დაგვეხმარება ჩეხი ავტორის „შიმშილის ხელოვანის“ მნიშვნელოვანი საკითხებისა და მნიშვნელობების ახსნაში.

კამიუს შემთხვევაში, როგორც კი ადამიანი მიხვდება, თუ როგორი უაზროა ეს სამყარო, ჩნდება აბსურდი, ხოლო აბსურდის შედეგების გაცნობიერებას კი მოსდევს ამბოხება. აბსურდის ადამიანი ის არის, ვინც იბრძვის და პირად ბედნიერებას სწორედ ბრძოლაში პოულობს — იგი ხომ ჭეშმარიტებას აღიარებს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ „ნებისმიერი სახის ბედისწერა სწორედ მისი უგულვებელყოფით შეიძლება იყოს დაძლეული“.

მსგავსი რამ ემართება კაფკას მოშიმშილესაც, რომელიც შიმშილს (ბრძოლას) სიკვდილამდე განაგრძობს. კამიუსეული აბსურდული სიცოცხლის კვლევა ნათელს ჰყენს, თუ როგორ და რატომ არის არტისტი აბსურდული ადამიანი. მოიხმობს რა აბსურდის რამდენიმე პერსონაჟს, მაგ.: დონ ჟუანი, მსახიობი და დამპყრობელი, კამიუ აბსურდის ხელოვანის ნამდვილ სახეს გვიჩვენებს: მოშიმშილე ხელოვანის მიღმა თავად კაფკას ორეულია.

კამიუს „სიზიფეს მითის“ დახმარებით, ამ მოკლე მოთხრობის ანალიზისას უამრავ რამეს ვგებულობთ კაფკასა და ფრანგი მწერლის შესახებ. მითის მთავარი ნაწილი გვიჩვენებს, თუ რატომ შიმშილობს არტისტი და, საბოლოო ჯამში, როგორ შეიძლება „მისი ბედნიერების წარმოდგენა“. სიზიფეს შემთხვევაშიც, სწორედ ამის წარმორჩენა სურდა მკითხველისათვის კამიუს.

ИРИНА МОДЕБАДЗЕ  
(Грузия)

**Грузино-русский научный перевод в сфере гуманитарного знания:  
проблемы и переводческие стратегии**

В условиях глобализации и ускорения интеграции национальных культур в единое культурное пространство резко возросла необходимость межкультурного диалога как в сфере обмена накопленным культурным опытом, так и в сфере поиска и выработки новых посылок взаимопонимания. На этом общем культурном фоне все большее значение обретает передача гуманитарного знания: перевод на мировые языки исследований, соприкасающихся со сферой исторической и культурной ментальности той или иной национальной культуры. Переводы позволяют не только сделать достоянием всего человечества достижения научной мысли в этой области, но, прежде всего, помочь пониманию культурных механизмов, лежащих в основе развития национальных культур (см.: Делез 1969; Ланкин 2003).

*Задачи научного перевода в сфере гуманитарного знания.* Основным требованием, предъявляемым к переводу научной литературы (создание эквивалентного текста) принято считать адекватную передачу темы и аргументации (то есть информативного содержания). Исследуя природу знания в т.н. информационных обществах, Ж-Ф.Лиотар подчеркивал: «Научное знание – это вид дискурса. <...> Знание может <...> становиться операциональным только при условии его перевода в некие количества информации» (Лиотар 1998: 17). Как правило, перенос достижений научной мысли из одной языковой среды в другую значительно облегчает унификация общепринятой научной лексики, ее терминологическая насыщенность, значительную часть которой составляют интернационализмы. Однако, в отличие от терминологии естественных и технических наук, характеризующейся фиксированностью значений, литературоведческая терминология обладает собственной спецификой: объекты литературоведения – феномены высокой степени сложности, они не всегда могут быть описаны как строго очерченные, полностью исчерпывающие себя понятия, обозначенные единым общепринятым термином. Поэтому труды по литературоведению характеризуются как стилистическим многообразием, так и богатством используемой лексики. «Иногда уровень эквивалентности в переводах специальных трудов снижается за счет описательной трактовки терминов или даже неточностей в их понимании. В переводческих школах западных университетов введены курсы терминологии по избранной специализации. Но и они не спасают от ошибок, особенно в сфере гуманитарных наук. Гуманитарии весьма охотно занимаются терминотворчеством, когда этого следовало бы избегать. Часто в зависимости от научной школы, научного направления, даже от отдельного исследователя один и тот же объект означают различными терминами. Переводчику приходится прибегать к амплификациям, разъясняя суть термина, или переводить термин дословно или транскрибировать его. Итак, уровень относительной эквивалентности перево-



дов научной литературы обуславливается некоторыми грамматическими трансформациями, логическими и терминологическими уточнениями и разъяснениями, которые зависят от характера научного труда и прагматических требований к переводу» (Виноградов 2001: 23).

Благодаря своей специфике, научные тексты по литературоведению равно могут быть отнесены и к «прагматическим» (ориентированным на содержание) и к «эстетическим» (Райс 1978: 202-228). Специфика перевода подразумевает: 1) передачу всех оттенков смысла переводимого текста, 2) авторского стиля и логики мышления адресанта. Соблюдение этих параметров является гарантом точной трансляции авторского видения исследуемых проблем с исходного языка на язык перевода. В то же время для полноценной рецепции перевод обязательно должен соответствовать и нормативам, принятым для научных текстов в русской языковой культуре, т.е. учитывать и преодолевать возможные коммуникативные барьеры (*логический*, возникающий при разных видах и формах мышления; *стилистический*, когда формы передачи информации представляются реципиенту несоответствующими содержанию, - неправильная организация сообщения с позиции реципиента, и *семантический* (смысловой), обусловленный несоответствием лингвистического словаря со смысловой информацией, возможный из-за различия в речевом поведении представителей разных культур. Следует особо оговорить, что поскольку ввиду своей высокой эстетической значимости эти тексты чаще всего максимально приближены к литературно-художественным, то, по нашему мнению, на них в полной мере распространяется известное утверждение А.Д. Швейцера: «Чем сложнее и противоречивее предъявляемые к переводу требования <...>, чем шире функциональный спектр переводимого текста, тем меньше вероятность создания текста, представляющего собой зеркальное отражение оригинала» (Швейцер 1989: 54-55), а, соответственно, на них распространяются и общие положения теории художественного перевода.

В современном переводоведении процесс перевода понимается как процесс создания «нового текста, который бы полностью и адекватно заменял текст оригинала в другой культуре и другой коммуникативной ситуации» (Проконичев 2010: 29). По определению В.С.Виноградова, «перевод – это особый, своеобразный и самостоятельный вид словесного искусства. Это искусство вторичное, искусство «перевыражения» оригинала в материале другого языка. Переводческое искусство, на первый взгляд, похоже на исполнительское искусство музыканта, актера, чтеца тем, что оно репродуцирует существующее художественное произведение, а не создает нечто абсолютно оригинальное, тем, что творческая свобода переводчика ограничена подлинником. Но сходство на этом и кончается. В остальном перевод резко отличается от любого вида исполнительского искусства и составляет особую разновидность художественно-творческой деятельности, своеобразную форму «вторичного» художественного творчества», – отмечает ученый (Виноградов 1978: 8). С ним полемизирует Н.К.Гарбовский: «Перевод действительно является искусством перевыражения, но он не «вторичное искусство». Переводчик не репродуцирует подобно копиисту уже существующее речевое произведение. Он действительно ограничен в известной степени рамками оригинального речевого произведения. Но искусство его не в том, чтобы повторить нечто уже созданное. Его искусство в том чтобы создать новое произведение в иной семиотической системе, для иной куль-

турной среды, иногда и для иной эпохи. Перевод речевого произведения с одного языка на другой – это такой же творческий процесс, как постановка кинофильмов и спектаклей, создание опер и балетов по литературным произведениям, живопись на библейские и другие литературные сюжеты и многие другие виды межсемиотического перевода» (Гарбовский 2007: 357). Таким образом, несмотря на различия, обе концепции сходятся в том, что создаваемый переводчиком текст – *новый*, а сам переводческий процесс – *искусство*. Такого же мнения придерживаются практически все ведущие теоретики переводоведения, различия в концепциях фиксируются, в основном, в сфере понимания их авторами вопроса «вторичности» создаваемого текста, т.е. меры его зависимости от оригинала. Эту ситуацию А.Д.Швейцер называет «парадоксом, при котором: а) перевод должен читаться как оригинал и б) перевод должен читаться как перевод» (Швейцер. 2009: 81).

Перенесение текста в иноязычную культурную среду – сложный коммуникативный акт, включающий активное участие творческого «Я» переводчика и, прежде всего, *понимания* им переводимого произведения, т.е. это, прежде всего, герменевтический процесс раскрытия смыслов переводимого текста и преодоления культурной дистанции, при котором необходимо учитывать также, если использовать термин М.Вебера (Вебер 1990, online), ориентирующееся на повседневный опыт и практическую жизнь “актуальное понимание”. «Воспринимая текст, мы в большей или меньшей мере анализируем его в поисках рациональной адаптации для системы своих понятий, для собственной базы знаний, накопленных нами при использовании аккумулятивной функции родного языка» (Семенов 2008: 9-10). Интерпретация призвана «преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» (Рикер 1995: 4). Однако если относительно художественного перевода вполне допустимо полемизировать на тему того, какова мера свободы переводчика и его зависимость от оригинального текста (см. Модебадзе 2012), то в сфере перевода литературоведческих текстов задача переводчика осложняется тем, что, сталкиваясь со многими свойственными художественному переводу проблемами, он, тем не менее, полностью зависим от оригинала, что требует творческого подхода и высокого мастерства при выборе переводческих стратегий.

***Передача смыслового богатства переводимого текста.*** В этом смысле чаще всего сложности для переводчика начинаются с первого же слова – с перевода заглавия.

Заглавие любого текста создается специально для данного текста и, являясь составной частью этого текста, принадлежит только ему одному. Оно несет особую смысловую нагрузку. «О смысловой наполненности заглавия, делающей его уникальной информативной частью произведения, литературоведы писали неоднократно, начиная с 30-ых годов. Л.С.Выготский называл заглавие доминантой смысла, С.Д. Кржижановский – «ведущим книгу словосочетанием», подчеркивая внутреннюю форму термина, то, что выдается автором *за главное* книги. Современный исследователь В.А.Кухаренко утверждает, что в заглавие помещается «главная, а часто единственная формулировка авторского концепта». Представление о том, что заглавие конденсирует смысл текста можно рассматривать как аксиому, выдвигая которую

исследователи предлагают множество терминов, подкрепляющих самоочевидность этого утверждения, ссылаясь на то, что заглавие – «ключевое слово», «сильная позиция текста», «однофразовый текст» (Веселова, Овчаренко 2011: 205). Различия в общепринятых нормах построения научного текста на грузинском и русском языках нередко довольно-таки ярко проявляются уже на уровне этого, своеобразного конденсата смысла - «однофразового текста». Для придания большей эмоциональной убедительности текст может быть озаглавлен цитатой известного (грузинскому читателю) художественного произведения, Священного Писания (переводы которого на грузинский и русский языки не идентичны в некоторых смысловых нюансах) или любой иной фразой, воздействующей на воображение читателя по принципу аллюзии, ассоциативных связей и т.д. Естественно, что теряя связь со своим культурным контекстом, при прямом переводе такой текст частично или полностью теряет свою функциональность, поэтому переводчику в каждом конкретном случае приходится изыскивать наиболее подходящий способ передачи содержащейся в заглавии информации, минимализирующий потерю смысловых нюансов, а в ряде случаев даже комментировать его перевод.

При передаче смыслового богатства переводимого текста переводчики часто сталкиваются со сложностями *лексического* характера. Грузинский язык – один из тех немногих языков мира, в активном словаре общеупотребительной лексики которого сохранился обширный лексический пласт, дошедший до нас сквозь глубину веков. Подавляющее большинство его составляющих (и их производные) являются и основой системы ценностных ориентаций национальной языковой картины мира, т.е. тщательно оберегаемыми традицией, своеобразными маркерами национального культурного кода (см.: Модебадзе 2005: 252-301 и მთაფრეშვილი 2004: 45-49). Этой лексике присуща свойственная древним языкам и ведущая к многообразию интерпретаций, метафоричность, символичность, принадлежность христианскому философскому дискурсу. Она отличается исключительным смысловым богатством и информативной емкостью, транслируемой реципиенту одновременно по нескольким информационным каналам на различные уровни сознания. Она же и наиболее активно используется литературоведами (особенно в сфере медиэвистики) в качестве научной терминологии.

Имея дело с этим лексическим пластом, переводчики часто вплотную сталкиваются с основанной на аллегорической функции языка т.н. «проблемой множественности смыслов», когда автор, «говоря одно, говорит и другое» (Рикер 1995: 97). Чем большее количество смыслов (соответственно, и возможных трактовок) содержит высказывание, тем выше роль субъективного фактора – восприятия текста самим переводчиком, что и позволяет говорить о проблеме перевода в общем контексте проблемы интерпретации. Как отмечал еще Аврелий Августин, «переводчик часто ошибается, и на основании двусмысленности языка оригинала, тот, кому не вполне понятна мысль, переносит на нее значение, которое вовсе чуждо смыслу писателя» (Августин 2001: 75), т.е., поскольку сам процесс словесного оформления мысли является следствием процесса ее *понимания*, то *недопонимание* порождает деформацию или обеднение смысла передаваемой информации. Поэтому особое значение при переводе приобретает научная компетентность переводчика.

С другой стороны, «колоссальный удар русскому языку, а, следовательно, и русскому понятийному миру принесло после революции запрещение преподавания

Закона Божия и церковнославянского языка. <...> Двойная беда, что вытесненные понятия были к тому же понятиями в основном именно духовной культуры» (Лихачев 1994: 6). Соответственно, аналоги этих лексических единиц в современном русском языке либо:

а) относятся к пласту архаичной лексики;  
б) оставаясь в пределах общеупотребительной, давно утратили ряд именно тех коннотаций, которые необходимо подчеркнуть при переводе.

Поэтому их прямое использование приводит:

а) к недопустимой стилистической пестроте (смеси общеупотребительной и архаичной лексики);

б) к утрате смыслового богатства переводимого текста.

И переводчику в каждом отдельном случае приходится прибегать к различным технологиям передачи смысла: использованию синонимических рядов, акцентированию общего контекста и т.д. Приведем только один пример.

Большое количество лексических единиц в грузинском языке образовано от корня [ბათ- ([nat-), т.е. «свет». В то же время для обозначения «света» в грузинском языке имеется два корня (и их производные): [ბათ- ([nat-), и [შუკ- ([shuk-), что нашло свое отражение даже в женских именах – Нателла и Шукия (смысловой перевод обоих имен на русский язык - Светлана).

Объяснение этому находим в православном мистическом богословии, одним из краеугольных положений которого является дифференциация света на «тварный» - «свет чувственный, свет умный и свет нетварный, превосходящий равным образом два первые». «Иной свет, - говорят афонские монахи, - свойственно воспринимать уму, и иной чувству; чувственным светом обнаруживаются чувственные предметы, а светом ума является заключенное в мыслях знание. Следовательно, зрению и уму свойственно воспринимать не один и тот же свет, но каждое из них действует соответственно со своей природой и в пределах её. Но когда достойные получают духовную и сверхъестественную благодать и силу, они и чувством и умом видят то, что превосходит всякое чувство и всякий ум... как это ведаёт один Бог и испытывающие такие действия» (Лосский 1991: 167).

Таким образом, кроме доступного человеческому зрению и уму «тварного света» христианским мироощущением признаётся существование также и света «нетварного», источником которого является Светоч - «Духовное солнце» религиозной философии (см.: Розанов 2001). Этот Свет понимается «как видимый признак Божества, божественных энергий, или благодати, в которой познаётся Бог» (см.: Лосский 1991: 164, 166).

Именно так толкуется корень [ბათ- ([nat-) в толковом словаре С.-С. Орбелиани (XVII в.), где он объясняется как «источник Света, лучезарный Светоч»\*\* (ორბელიანი 1991: 561), т.е. Всевышний, Создатель, Творец, Бог. «Свет – часть Светоча» (ორბელიანი 1993: 91), т.е. высшего источника Света = Всевышнего.

Корень [shuk-, вернее, все производные от него, используются для обозначения «чувственного, тварного» света. Это – «распространенный свет, солнечный, свечи» (ორბელიანი 1993: 310).

\* Здесь и в дальнейшем перевод с грузинского наш – И.М.

Таким образом, одно из краеугольных положений православного мистического богословия в грузинском языке не требует дополнительных комментариев – дифференцированное понимание света зафиксировано на словообразовательном уровне.

В древнерусском языке существовало два различных по написанию слова (свѣтъ и свѣтъ) для обозначения тварного и нетварного света, а в современном русском языке мы имеем определённый лексический пласт с корнем [свят-. Это свидетельствует о том, что в русском языке также существовала четкая дифференциация этого понятия на лексическом уровне, впоследствии утраченная.

Кроме этого, между грузинским и русским языками фиксируется различие в словообразовании для обозначения таинства обряда Крещения и всего связанного с ним лексического ряда. В грузинском языке крещение – ნათლობა (natloba) - опять-таки образовано от корня [ნათ-, (дсл.: ნათლობა - священство). Слово выражает понимание обряда как приобщение/причащение Свету/Святу, т.е. Всевышнему.

Естественно, что в трудах, посвященных анализу древнегрузинской (особенно церковно-христианской) литературы, образованные от этого корня лексические единицы употребляются достаточно часто. При прямом переводе мы неизбежно теряем их коннотативно-смысловое богатство.

Напр.: ღმერთმა შექმნა პირველი, უცოდველი ადამიანი - ციური ადამი და <...> ნათლით შემოსა ის. (Сулава 2007: 335).

Дсл.: *Господь создал первого, безгрешного человека – небесного Адама и <...> светом одел его /облек в свет, окутал светом, покрыл светом и т.д./*

При таком переводе смысл предложения неясен, поскольку утрачены важные смысловые подтексты. Прежде всего, само слово «человек» (ადამიანი — adamiani) в грузинском языке является производным от **Адам**, что подчеркивает происхождение человечества от «первочеловека», созданного «по образу и подобию» Творца. Не менее важен глагол, поясняющий действие Всевышнего: ნათლით შემოსა (natlit shemosa) светом одел = облачил/укутал/окутал светом/святом.

Речь идет именно о «нетварном» свете, эманации Всевышнего, т.е. смысл выражения «приобщил своей божественности», наделил бессмертием (даровал пребывающему/живущему в Раю праведнику вечную жизнь). Высказывание содержит аллюзию на возможность заслужить праведной жизнью «прощение» и «жизнь вечную».

В вышеприведенной цитате нами намеренно опущено цитирование древнегрузинской редакции Библии, опираясь на текст которой богословы неоднократно интерпретировали в своих трудах выражение ნათლით შემოსა (natlit shemosa). В русском варианте действие Всевышнего передано как «вдунул в лице его».

Переводчик не имеет права редактировать канонический перевод Священного Писания. Однако все рассуждения автора вышеприведенной цитаты строятся именно на интерпретации глагола შემოსვა (shemosva), который в грузинском языке имеет строго фиксированное значение: «შემოსვა - одевать» (Чубинашвили 1984: 1434). В данном контексте глагол понимается как «прикрыть наготу», чего не передает русский текст Священного Писания.

При переводе научных текстов каждый термин значим и не может игнорироваться. ღმერთშემოსილი (ghmertshemosili) (дсл. Богомодетый) - устойчивый эпитет, часто используемый в грузинской агиографии и гимнографии по отношению к Святым. Он не имеет аналога в русском языке, но детально разработан в грузинской богословской литературе.

Автор вышеприведенной цитаты рассуждает о символическом смысле одеяния/одежды в христианской литературе, о необходимости его метафорического осмысления как маркера определенных качеств того или иного героя с позиции его праведности, близости к первообразу («образу и подобию»); о символизме ношения тигровой шкуры Таризлом – героем поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Поэтому, учитывая общий контекст, при переводе особо важным представляется точная передача глагола შემოსა (shemosa - одел, облачил), не говоря уже о существительном – Свет/Свят.

Поэтому мы сочли возможным при переводе ნათლით შემოსა (natlit shemosa) использовать смысловой ряд: озарение - свет – сияние (святость) – светозарный, т.е. слова, наиболее близкие по смыслу явлению чуда передачи Божественной эманации – «сверхъестественной благодати», сопроводив перевод специальным комментарием (см.: Модебадзе 2007: 343).

**Передача стиля и логики авторских рассуждений.** Широкое распространение современных информативных технологий, а также активно протекающий процесс размывания языковых границ значительно ускорили процесс трансформации общепринятого стиля научных трудов. Начиная со второй половины XX века, в научных текстах фиксируется активизация процесса отказа от «красноречия» (традиционного для грузинской речи употребления экспрессивных эпитетов, использования ряда приемов ораторского искусства и иных украшающих речь элементов, которые при переводе на русский язык, как правило, трансформируются в т.н. «витиеватые выражения») за счет терминологической и информативной насыщенности текста. Тем не менее, переводчик часто работает как с трудами, написанными в разные эпохи, так и с индивидуальным авторским стилем (идиолектом). Поэтому не меньше сложностей возникает при попытках передать *стиль* научных работ.

Стиль текста определяется его целевой направленностью. Как правило, мы имеем дело с трудами, которые формально можно было бы причислить к письменным монологам, но таковыми они не являются. На самом деле они *всегда* ориентированы на широкую аудиторию и имеют дискуссионный или полемичный характер, что и определяет их структуру. Достаточно часто в первой части переводимого текста превалирует дискуссионность (от лат. *discusso* - исследование, рассмотрение, разбор), т.е. сопоставления разных точек зрения на спорный вопрос. Сама форма подачи материала направлена на то, чтобы подготовить воображаемого собеседника к принятию позиции автора, который затем уже выступает как полемист (от греч. *polemicos* - воинственный, враждебный), стремящийся в поисках истины защитить, отстоять свою точку зрения и опровергнуть возможные возражения оппонентов. Таким образом, **de facto, эти тексты являются разновидностью письменной формы информативного диалога** (с воображаемыми, а иногда и конкретными, подразумеваемыми, оппонентами). В них принято использовать различные коммуникативные средства

и технологии *познавательной коммуникации* (все основные приемы), ряд принятых в *убеждающей коммуникации*, а также и такой прием направленной на внушающее воздействие *суггестивной коммуникации*, как ссылки на авторитет. Подтекстом же ряда рассуждений нередко является конкретная научная полемика по поводу того или иного вопроса, поэтому авторы часто используют также и техники *экспрессивной коммуникации*, направленные на создание определенного психоэмоционального настроения. Как правило, они ориентированы на конкретную читательскую аудиторию, которая в курсе всех перипетий научной полемики. Поэтому часто встречаются слова, выражения, целые предложения (без кавычек) из той работы (или устного выступления), в ответ на которую написано данное исследование. Изъятие из общего научного дискурса и перенесение таких текстов в иноязычную культурную среду лишает их связи со своим претекстом. Соответственно их эмоциональная окрашенность представляется реципиенту лишенной достаточной мотивации, что ведет к снижению *убедительности* текста в процессе восприятия (т.е. к противоположному, по отношению к авторскому замыслу, эффекту). Для преодоления возникающего стилистического коммуникативного барьера возможно использование таких технологий как:

а) сопровождение текста комментарием, содержащим дополнительную информацию по поводу предшествовавших написанию данного текста этапов научной полемики, ее сути;

б) снижение планки эмоциональной окрашенности текста, т.е. повышение его научно-информативной значимости при утрате некоторых характеристик авторского стиля.

«При переводе научных трудов главное — передать мысль, логику мысли, суть научной доктрины, последовательность рассуждения. Для этого нередко приходится в переводах менять синтаксический строй фраз оригинала, снижать эмоциональную тональность, если она есть в оригинале» (Виноградов 2001: 23). А поскольку полемика - это наука убеждать, то в своем стремлении убедить авторы используют весь объем языковых средств выразительности родного языка, богатство его возможностей, заложенных в способах художественного выражения, добываясь наиболее яркой *выразительности* своих аргументов. Соответственно, переводимые тексты характеризуются высокой эстетической значимостью, т.е., как уже говорилось выше, максимально приближены к литературно-художественным текстам.

*Образность*, органически присущая грузинской речевой культуре, подразумевает широкое использование тропов и риторических фигур. Но образность, пределы ее емкости для того или иного слова (или выражения) неоднозначны в грузинском и русском языках. Речь же идет о необходимости переноса специфических нюансов значения именно по принципу образных ассоциаций, и в тех случаях, когда невозможно подобрать прямое соответствие, как правило, возникает многословие, разного рода уточнения и т.д. Но «объяснение не заменяет метафору, а находится во вторичном отношении к ней» (Stiver 1996:195). При переводе же данного типа текстов особую важность имеет передача не столько *значений* (связь знака с предметом обозначения), сколько *смыслов* (характеристики отношения знака, его значения и области интерпретации, обозначения (см.: Фреге, online), и подобного рода уточнения снижают эстетическую значимость переводимого текста.

Гуманитарное знание самым непосредственным образом опирается на весь объем накопленного человечеством культурного опыта. При исследовании же тех или иных вопросов специфики национальной культуры оно оперирует и всем объемом информации, накопленной в этой сфере данной национальной культурой, адресуясь к читателю, который также свободно ориентируется в этом информационном поле. «В отличие от человека говорящего, находящегося внутри “своей” семиосферы, переводчик попадает в пересечение, по крайней мере, двух семиосфер: “своей” и “чужой”, представленной подлежащим переводу текстом» (Базылев, Сорокин 2000: 56) Если, к тому же, учитывать, что исходный текст является индивидуальной реализацией (авторской) модели мира (см.: Лукин 1999: 94), то можно констатировать тот факт, что переводческая деятельность детерминирована по меньшей мере двумя семиотическими моделями (картинами) мира: национальной (этнической) и индивидуальной, где «индивидуальная» является вторичной по отношению к анализируемому претексту, интерпретатором которого выступает автор. Поэтому переводчик должен не только корректировать пересечение *разнонациональных* картин мира, но и авторских: художественного (претекста) и научного (переводимого). При этом часто возникают и дополнительные сложности - при переводе цитат художественных текстов, приводимых автором научного исследования. По неписаным законам, чаще всего для перевода цитат используются уже опубликованные переводы того или иного произведения (желательно, академические). Но даже они не всегда передают тот оттенок мысли, который необходим исследователю. В таких случаях приходится переводить цитату заново. Естественно, что новый перевод неизбежно проигрывает по эстетической значимости общепринятому. Кроме того, переводчик как бы вновь попадает в замкнутый круг: подчеркивая в цитате необходимый исследователю смысл, утрачивает какие-то иные смыслы... и т.д.

Сложности при переводе научных исследований создает также и приоритет *спиральной* или *круговой* (циклической), а не ступенчатой или проблемной композиций научной аргументации. Эти формы, как правило, чаще всего применяются во время устных выступлений (*спиральная* - от частного аспекта проблемы по все более расширяющейся спирали, выстроенной относительно центральной идеи, затем от общего видения проблемы к частному, наиболее значащему ее аспекту, вновь к обобщению и т.д., при этом тезис доказывается путем повтора основной мысли, каждый раз обогащаемой новой информацией; *круговая* - начинаясь с определенной мысли или идеи, совершает сколь угодно широкий круг относительно рассматриваемой проблемы (экскурс), но в завершении возвращается к затронутой в начале идее, чаще всего уже на новом уровне). Позволяя оратору рассмотреть обсуждаемый предмет во всем его многообразии, они ориентированы на поддержание внимания аудитории. Благодаря подобной функциональности обе эти формы композиции принято широко использовать при построении лекций, а также в журналистике (см.: Самарцев 2000). Однако подобная организация суждения является также и одной из общепринятых традиционных форм в грузинской культуре речи и широко используется при построении научных текстов. Вопрос о том, насколько это обусловлено тем фактом, что элементы ораторского искусства органически присущи данной культуре речи и насколько при этом проявляется специфика мышления носителей языка, слишком сложен и требует специального исследования. Поэтому мы позволим себе



заметить лишь то, что красноречие - это «искусство управлять умами» (Раймон Теодор Тролон), и научное красноречие отличается глубокой аргументированностью, высокой логической культурой, строгим стилем речи. Несовпадение общепринятых нормативов построения научных текстов в грузинской и русской языковой культурах приводит к тому, что при переносе на русский язык (при неизбежном упрощении образного ряда) стиль построенного по принципу спиральной или круговой композиции научного текста воспринимается как избыливающий внутренними повторами. Поэтому для полноценной рецепции иногда представляется необходимым редактирование переводимого текста – перестановка частей, объединение абзацев и т.п.

**Заключение.** Таким образом, фиксируемое в последнее время в сфере гуманитарного знания расширение функций научного перевода за счет его герменевтической значимости требует от переводчиков-практиков комбинации различных приемов и коммуникативных технологий, а также выработки новых подходов для решения проблем, которые в каждом конкретном случае приходится решать экспериментально в индивидуальном порядке.

Подводя итог, можно констатировать, что при переводе литературоведческих текстов, особую важность обретает передача не столько значений, сколько смыслов. Поэтому в каждом отдельном случае уровень специальной *научной* квалификации и талант переводчика являются определяющими факторами правильности прочтения и трансляции того или иного текста. Для полноценной коммуникации иногда представляется необходимым редактирование/адаптация переводимого текста. В этой связи при работе с текстами повышенной сложности нам представляется целесообразным предоставление переводчику большей свободы в выборе используемой техники и приемов со стороны заказчиков (авторов и издателей), т.е. приоритетным видится авторизованный перевод, при котором, соответственно, в большей мере выражена и мера ответственности переводчика за его качество.

#### Литература:

- Avrelij Avgustin, “O khristianskom uchenii”. *Antologija srednevekovoj mysli*, В-ка Krotova, t. I. SPb: izd. Russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta. 2001: 19-112. (Аврелий Августин. “О христианском учении”. *Антология средневековой мысли*, В-ка Я.Кротова, т.1. СПб., изд.Русского христианского гуманитарного института. 2001: 19-112).
- Vazylev V.N., Sorokin J.A. *Interpretativnoe perevodovedenie*. Ul’janovsk: izd. Ul’jan. Un-ta. 2000 (Базылев В.Н., Сорокин Ю.А. *Интерпретативное переводоведение*. Ульяновск: изд. Ульян. ун-та. 2000)
- Čubinašbili D.I. *Gruzino-russkij slovar’*. Tbilisi: Sabčota Sakartvelo, 1984 (Чубинашвили Д.И., *Грузино-русский словарь*, Тбилиси, Сабчота Сакартвело, 1984).
- Deléz Jil’, *Logika smysla*. Moskva: Raritet, 1998 (Делёз Жиль (1969), *Логика смысла*, пер. с франц. Я.Я.Свирского, Москва, Раритет, 1998).
- Frege G., *Smysl i značenie* (Г. Фреге, *Смысл и значение*): [http://sprach-insel.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=132&Itemid=61](http://sprach-insel.com/index.php?option=com_content&task=view&id=132&Itemid=61)
- Garbovskij N.K. *Teorija perevoda*. M.: izd-vo Mosk. un-ta. 2007 (Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М.: изд-во Моск Ун-та. 2007).

- Lankin V.G., *Javlenie smysla. Èstезis i logos*. Tomsk.: 2003 (Ланкин В.Г., *Явление смысла. Эстетизм и логос*. Томск, изд. Томского гос. пед. ун-та, 2003)
- Liotar J.-F., *Sostojanie postmoderna*. Moskva – SPb.: Aleteja, 1998 (Лиотар Ж.-Ф., *Состояние постмодерна*, пер. с франц. Н.А.Шматко, Москва - СПб., Алетейя, 1998).
- Likhačev D.S., *Kultura kak celostnaja sreda.. Nivij Mir*; 1994, №8: 3-5 (Лихачев Д.С., *Культура как целостная среда*. *Новый Мир*, 1994, №8: 3-8): [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1994/8/lihach.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/8/lihach.html)
- Losskij V.N., *Očerki mističeskogo bogosloviâ Vostočnoj cerkvi .Dogmaticeskoe bogoslovie*. Moskva: Cetr “SEI”, religiozno-filosofskaja serija, 1991 (Лосский В.Н., *Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие*. Москва: Центр «СЭИ», религиозно-философская серия, 1991).
- Lukin V.A., *Hudožestvennyj tekst. Osnovy lingvističeskoj teorii i èlementy analiza*. Moskva: “Os’-89”, 1999 (Лукин В.А., *Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа*. Москва: «Ось-89», 1999).
- Modebadze I.I., “*Svoboda I neobhodimost’: ponimanie i interpretacia v perevode*”. *Literary Researches, XXXIII*. Tbilisi, 2012: 153-170 (Модебадзе И.И. “*Свобода и Необходимость: понимание и интерпретация в переводе*”. ლიტერატურული დიებანი /“Literary Researches”, XXXIII. Тб.: изд-во Института грузинской литературы, 2012, стр. 153-170).
- Modebadze I.I., “*Primečaniâ perevodčika*”. *Šota Rustaveli. Vitjaz ’v tigrovoj škure*. T.II, SPb.: Vita-Nova, 2007: 343-346. (Модебадзе И.И. “*Примечания переводчика*”. *Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре*. Т.2, СПб.: Вита-Нова, 2007: 343-346).
- Modebadze I.I., “*Oderžimost’*”, “*dissociaciâ ličnosti*” i “*stabil’nost’ obščestva*” (xristianskaja mental’nost’, psihoanaliz i socio-kulturnye processy”. *Gruzinskaâ rusistika (literaturovedenie, lingvistika, kul’turologiâ)*. Tbilisi: TGU, 2005: 252-301 (Модебадзе И.И., «*Одержимость*», «*диссоциация личности*» и «*стабильность общества*» (христианская ментальность, психоанализ и социо-культурные процессы)”. *Грузинская русистика (литературоведение, лингвистика, культурология)*. Тбилиси: ТГУ. 2005: 252-301.
- Modebadze Irine, Erovnuli kulturuli kod. *Criterion*, № 11-12, 2004: 45-49. (მოდებაძე ირინე, ეროვნული კულტურული კოდი *Criterion*, № 11-12, 2004: 45-49).
- Orbeliani Sulxan-Saba, *Leksik’oni kartuli*, T.I. Tbilisi: “Merani”, 1991 (ორბელიანი სულხან-საბა, *ლექსიკონი ქართული*, ტ. I. თბილისი: „მერანი“, 1991)
- Orbeliani Sulxan-Saba, *Leksik’oni kartuli*, T.II. Tbilisi: “Merani”, 1993 (ორბელიანი სულხან-საბა, *ლექსიკონი ქართული*, ტ. II. თბილისი: „მერანი“, 1993).
- Prokoničev G.I., “*Konceptual’naâ informaciâ i interpretaciâ poëtičeskogo teksta*”. *Vestnik Moskovskogo universiteta, seriâ 22: teoriâ perevoda* 2010: №4/2010. (Прокопичев Г.И. “*Концептуальная информация и интерпретация поэтического текста*”. *Вестник Московского университета, серия 22: теория перевода*. 2010: №4/2010.
- Rajs Katarina, “*Klasifikasiâ tekstov i metody perevoda*”. *Voprosy teirii perevoda v zarubežnoj lingvistike*. Moskva: Progress. 1978: 202-228. (Райс Кагарина, “*Классификация текстов и методы перевода*”. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, Москва: Прогресс, 1978: 202-228).
- Rikër Pol’, *Konflikt interpretacij. Očerki o germenevtike*. Moskva: Kanon-press-C. Kučkovo pole, 1995. (Рикер Поль, *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, пер. с фр. И.С.Вдовина, Москва: Канон-Пресс-Ц: Кучково пол, 1995).
- Rozanov Vasilij, *Metafizika hristianstva*. Moskva: AST, 2001 (Розанов Василий, *Метафизика христианства*, Москва, АСТ, 2001).
- Samarcsev O.R., *Sovremennij kommunikativnyj process*, 2. Teorija i metodika žurnalistiki. Ul’janovsk, Ul’GTU, 2000 (Самарцев О.Р., *Современный коммуникативный процесс. Ч.2. Теория и методика журналистики*. Ульяновск, УлГТУ, 2000).
- Sermënov A.L. *Osnovy obščej teorii perevoda i perevodčeskoj deâtel’nosti*. M.: Akademiâ, 2008 (А.Л.Семенов. *Основы общей теории перевода и переводческой деятельности*. М.: Академия, 2008).

- Stiver Dan R. (1996), *The Philosophy of Religious Language: Sign, Symbol and Story*. Cambridge, Mass.: Blackwell. P. 195.
- Sulava Nestan, "Vepxistkaosani" Љота Rustaveli ili Put' k mirovoj garmonii. Posleslovie. *Љота Rustaveli, Vitāz' v tigrovoj љkure*, t.2, SPb.: Vita-nova, 2007: 317-343. (Сулава Нестан, «Вепхисткаосани» Шота Руставели или Путь к мировой гармонии. Послесловие, пер. с груз. И.И.Модебадзе. *Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре. Т.2*, СПб., Вита-Нова, 2007: 317-343.
- Švejcer A.D. *Teiriā perevoda: status, problemy, aspekty*. М.: LIBРОКОМ, 2009 (Швейцер А.Д., *Теория перевода: статус, проблемы, аспекты*. М.: ЛИБРОКОМ, 2009).
- Švejcer A.D. Ėkvivalentnost' i adekvatnost'. *Kommunikativnij invariant perevoda v tekstah različnyh žanrov: sb. naučnyh trudov MGIIА im. Toreza*, №243. Moskva: 1989 (Швейцер А.Д., Эквивалентность и адекватность. *Коммуникативный инвариант перевода в текстах различных жанров: Сб. научных трудов МГНИА им. М. Тореза под ред. Чернова Г. В.*, № 243, Москва: 1989).
- Veber Maks, *Protestantskaja ėtika I duh kapitalizma*. М.: Progress. 1990 (Макс Вебер. *Протестантская этика и дух капитализма*. М.: Прогресс, 1990): [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Sociolog/Veb\\_PrEt/](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Veb_PrEt/)
- Veselova N. Ū, Ovčarenko O.A. "Zaglavie". *Teoriā literatury, t. II. Proizvedenie*. М.: IMLI RAN, 2011:199-230. (Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. "Заглавие". *Теория литературы, т. II. Произведение*. М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр.199-230).
- Vinogradov V.S., *Problema ėkvivalentnosti i tip perevodimogo teksta - Vinogradov V.S., Vvedenie v pervodovedenie (obšie i leksičeskie voprosy)* М.: 2001 (Виноградов В.С. *Проблема эквивалентности и тип переводимого текста - Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*. М.: 2001: <http://linguistic.ru/index.php?id=86&op=content>
- Vinogradov V.S., *Leksičeskie voprosy perevoda hudožestvennoj prozy*. М., 1978 (В.С.Виноградов. *Лексические вопросы перевода художественной прозы*. М., 1978.

**Irine Modebadze**  
(Georgia)

## Georgian-Russian Scientific Translation in Space of Humanitarian Knowledge: Problems and Strategies of Translation

### Summary

**Key words:** translatology, scientific translation, Georgian-Russian translation.

The necessity and importance of intercultural dialogue has significantly increased in conditions of rapid processes of integration in the united cultural space of globalization and national cultures. Accordingly, it is turning timely to pass accumulated humanitarian knowledge: translating scientific works concerning the basis of historical and cultural mentality into foreign languages. Not only do those translations help the process of familiarizing with achievements of scientific thinking but it also supports the understanding of those mechanisms which form the basis of national cultural developments (see Delioz and Lankin).

Translating scientific literature (creating an adequate text) first of all means to adequately transfer theme and argumentation, or an informative content of the text. Unlike technical scientific texts, those texts regarding humanitarian fields are polemical as a rule and stand out for using methods characteristic of expressive communication. Referring

to those definitions proposed by Ryce, we can sort the texts of Literary Studies according to their specificity as “pragmatic” (content-oriented) and “aesthetic” (of more a literary one). Not only information of an original text but also its energetics, or an emotional or expressive impact on the reader should be adequately reflected in the translation. So, the specificity of translation requires transferring all the meanings of the content of an original text as well as the style of an author and logics of thinking.

Accordingly, the technologies of translating Georgian texts into Russian and the methods of combining them are considered as both: the technique of transferring information from one language and cultural space to another and focusing on the hermeneutical functions of original texts.

A wide range of the most wide-spread problems are analyzed in these terms: lexical difficulties preventing from better comprehending a translated text, communicative barriers, (logical, stylistic and semantic), compositional irrelevance etc.

In order to generalize the methods of dealing with these matters and analyze them in theoretical terms, an author tries to rely on practical experience.

## ირინე მოდებაძე (საქართველო)

### ქართულ-რუსული მეცნიერული თარგმანი ჰუმანიტარული ცოდნის სივრცეში: პრობლემები და მთარგმნელობითი სტრატეგიები

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** ტრანსლატოლოგია, სამეცნიერო თარგმანი, ქართულ-რუსული თარგმანი.

გლობალიზაციისა და ეროვნული კულტურების ერთიან კულტურულ სივრცეში ინტეგრაციის პროცესის დაჩქარების პირობებში, საგრძნობლად გაიზარდა კულტურათაშორისი დიალოგის საჭიროება და მნიშვნელობა. შესაბამისად, სულ უფრო აქტუალური ხდება დაგროვილი ჰუმანიტარული ცოდნის გადმოცემა: ისტორიული და კულტურული მენტალობის საფუძვლების შესწავლისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ნაშრომების თარგმნა მსოფლიო ენებზე. თარგმანები ხელს უწყობს არა მხოლოდ სამეცნიერო აზროვნების მიღწევების გაცნობის პროცესს, არამედ იმ მექანიზმების გაგებასაც, რომლებიც ეროვნულ კულტურათა განვითარებას უდევს საფუძვლად (იხ. დელიოზი, ლანკინი).

სამეცნიერო ლიტერატურის თარგმანი (ადეკვატური ტექსტის შექმნა), პირველ რიგში, თემისა და არგუმენტაციის, ანუ ტექსტის ინფორმაციული შინაარსის ადეკვატურ გადმოცემას გულისხმობს. მაგრამ ტექნიკური მეცნიერული ტექსტებისგან განსხვავებით, ჰუმანიტარულ დარგებში შექმნილი ტექსტები, როგორც წესი, პოლემიკური ხასიათის მატარებელია და მათი სტილი ექსპრესიული კომუნიკაციისთვის დამახასიათებელი ხერხების გამოყენებით გამოირჩევა. თუ რაისის მიერ დამუშავებულ დეფინიციებს მივმართავთ, ლიტერატურათმცოდნეობითი ტექსტები, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, შესაძლოა დავახარის-

ხოთ როგორც „პრაგმატული“ (შინაარსზე ორიენტირებული) და, ამავდროულად, როგორც ესთეტიკურიც (მხატვრულ ტექსტებთან მიახლოებული). ასეთი ტექსტის თარგმანში უნდა გამოჩნდეს არა მხოლოდ დედანში არსებული ინფორმაცია, არამედ ადეკვატურად უნდა გადმოიცეს მისი ენერგეტიკაც — მკითხველზე ემოციურ-ექსპრესიული ზეგავლენა. მაშასადამე, თარგმნის სპეციფიკა სათარგმნი ტექსტის შინაარსის ყველა მნიშვნელობათა, ავტორისეული სტილისა და აზროვნების ლოგიკის გადმოცემას საჭიროებს.

აქედან გამომდინარე, ქართველოლოგიური ტექსტების რუსულ ენაზე თარგმნის ტექნოლოგიები და მათი კომბინირების ხერხები განიხილება არა მხოლოდ როგორც ერთი ენობრივ-კულტურული სივრციდან მეორეში ინფორმაციის გადატანის ტექნიკა, არამედ ყურადღების ცენტრში ექცევა სათარგმნი ტექსტების ჰერმენევტიკული ფუნქციაც.

ამ კუთხით გაანალიზებულია ყველაზე გავრცელებულ პრობლემათა ფართო წრე: გაგების ხელისშემშლელი ლექსიკური სირთულეები, კომუნიკაციური ბარიერები (ლოგიკური, სტილური და სემანტიკური), კომპოზიციური შეუსაბამობა და სხვ.

ამ საკითხების გადანყვეტის საშუალებათა განზოგადებასა და თეორიულ გააზრებას ავტორი პრაქტიკული გამოცდილების გათვალისწინებით ცდილობს.

**ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ**  
(Болгария)

**О переводах грузинской литературы на болгарский и на русский:  
вводные замечания болгарского русиста**

**Введение**

В настоящем изложении я постараюсь дать общее представление о переводной рецепции грузинской литературы в Болгарии. Затем я проанализирую некоторые решения русских и болгарских переводчиков грузинских художественных произведений, в сравнительном плане. Эти переводческие решения показательны для меня в двух отношениях: во-первых, они выявляют силу межкультурных стереотипов и, во-вторых, они обнаруживают недооцениваемый факт, что перевод, как и подлинник, полноценное произведение с собственной поэтикой (она может соответствовать поэтике подлинника, а может и расходиться с нею).

Я считаю необходимым, перед тем как приступить к изложению, указать на небеспредпосылочность своего взгляда – и не только потому, что выделение «стереотипов», сам факт апелляции к этому понятию, подразумевает приверженность говорящего к некоей, не лишенной собственных предпосылок, нормативности, к некоему «за-стереотипному» положению вещей. А и потому, что этот взгляд обусловлен неким конкретным пространственным и временным контекстом.

Это, во-первых, взгляд носителя провинциальной культуры – культуры европейской периферии; культуры старшей в рамках своей лингвистической семьи (славянской), но отнюдь не старшей в рамках своего культурно-конфессионального круга (поствизантийского). Ее самосознание на протяжении последних двух веков определяется уходом из впавшего в упадок и фрагментацию поствизантийского сообщества культур и опытом самоприобщения к культурному сообществу «иногочуждого поколения», в т.ч. иного характера (секулярного и этно-лингво-центрического), – к сообществу «европейскому».

Это, во-вторых, взгляд человека пост-колониальной эпохи. С точки зрения Восточной Европы и Внутренней Азии, колониализм, возможно, ассоциируется с экспансией императорской, а затем и советской России, но это не должно устранять из вида более глобальное и более субтильное измерение колониализма: усвоение европоцентрического мышления как нормативного. (Нормативным становится взгляд на себя «глазами» «Европы» – в той мере, в какой он доступен туземному разумению; при этом становится нормальным приписывать этому преференциальному «Другому» возможно больший символический вес – например, отождествить «европейское» с «мировым» – так как таким образом косвенно нарастает и собственный вес самоколонизирующейся культуры).

В болгарской культурологии 1990-х – 2000-х гг. данный доминантный момент болгарского культурного самосознания описан сквозь призму категории «самоколонизации» (своего рода манифестной является работа Кьосев 1999; апелляция же к данной категории состоит в неизбежной связи с культурфилософией Николая Трубецкого и с концепцией русской истории Василия Ключевского). Нашупывая

пределы (а точнее – прощупывая шоры) как раз формируемого в XIX-XX вв. самосознания, болгарская элитарная культура 1990-х – 2000-х гг. сумела пробиться к «Балканизму» Марии Тодоровой (Todorova 1997; Тодорова 1999, 2004) (адаптации Эдуард-Саидовского «Ориентализма» к анализу «западного» отношения к пограничным, между «Западом» и «Востоком», культурным зонам) и к «Византийской философии» Георгия Каприева (Каприев 2001, 2011; Kargiev 2005), а также к работам, осознающих (с опорой на Поля Рикера) *равноценную инаковость* исторической памяти по отношению к историческому *нарративу* и реконструирующих местное средневековье, руководствуясь этим эпистемологическим прозрением (напр., Вачкова 2009).

Но инерция эпохи XIX-XX вв. все еще сказывается тем, что переоткрытие мира восточно-христианского сообщества культур концентрируется на центр (Константинополь) и на взаимоотношения болгарского государства с центром. Черед «христианскому Ближнему Востоку», в т.ч. Грузии, еще не пришел. Отсутствие научной традиции, в т.ч. языковой барьер, является серьезной помехой. Актуальность исследования меньшинственных и диаспорных культур в постколониальную эпоху перекрещивается с неактуальностью исследования культур «государств-наций» (“nation-states”) под иным углом, кроме как деконструирующим (перспектива, заданная работами Б. Андерсона и Э. Хобсбома). Сочетание этих двух факторов маргинализирует академический интерес к грузинской культуре в Болгарии. К ним следует добавить и смутное, выталкиваемое в подсознание воспоминание научного сообщества о злоупотреблениях официоза позднесоветской поры с контр-европоцентрическими импульсами в науке предыдущих десятилетий. Так, напр., в 1970-е годы болгарский официоз старался набрать символический капитал в международном масштабе путем инструментализации и мощной поддержки концепции т.наз. Балканского (пред)ренессанса XIII-XIV вв. (концепция выработана «буржуазными» учеными в межвоенный период). В глазах либерально-западнической интеллектуальной и академической элиты пост-коммунистического периода указанная концепция и ее всевозможные аналоги в других странах региона дискредитирована. Но это автоматически резко уменьшает шансы позитивного интереса к грузинской культуре<sup>1</sup>. Интерес же, обуславливаемый поиском «подобных себе», зависел от «сакральной географии» гуманитарного знания в пост-коммунистической Восточной Европе: т.е. поиск осуществлялся на северо-запад.

Итак, мой взгляд на болгарскую рецепцию грузинской литературы покоится на осознании двух факторов (само)колонизации в балкано-кавказском регионе в XIX-XX вв., факторов с почти основополагающим значением для культур региона в данном периоде – европоцентризма и руссо-/совето-центризма. (Одновременным ли, попеременным ли является их действие, содействуют ли они друг другу или, наоборот, взаимно контр-позитивны, – это другой вопрос, равно как и возможность осмысления руссо-/совето-центризма в качестве варианта европоцентризма. Отметим только, что в своем действии два фактора взаимообусловлены и что для пост-коммунистического периода эта взаимообусловленность характеризуется обратной пропорцией. В культурном «мейнстриме» эта пропорция выражается в комбинации западничества и отказа от руссоцентризма). Внимание к культуроформирующей силе двух указанных дискурсов является для настоящей работы своего рода эпи-

стемологическим императивом; отсюда, возможно, некоторая резкость или поспешность иных оценок.

Национальные культуры как люди: пишут свои CV с (не)оглядкой на травмы и на актуальные представления о престижности. В этом смысле, что бы нам ни хотелось сегодня, опыт контактов с восточно-римской, османской, сефевидской монархиями неустраним; равно как и опыт принадлежности к миру, простиравшемуся, скорее, между Дербентом и Аксумом, нежели между Дербентом и Эдинбургом<sup>2</sup>. Любой мир может стать пограничьем и любое пограничье – миром.

Сам факт незнакомства автора этих строк с грузинскими источниками, необходимость осведомляться о Грузии по источникам на языках-посредниках – практический результат действия двух (авто)колониционных дискурсов (европоцентристского и русо-/совето-центристского). Несмотря на сделанное, в особенности в 1980-е (последнее десятилетие советско-русской империи; см. ниже), приходится начинать почти с нуля. И дело не в тех или иных персональных достоинствах или недостатках, а в хронической ситуации пребывания в точечном, атомарном времени. Общение (само)колонизирующихся друг с другом распадается на множество изолированных друг от друга, а значит и не сотворяющих историческую память, моментов.

Прагматическая цель настоящей работы – проверка возможности болгаро-грузинского/ грузино-болгарского взаимопонимания в пост-колониальной ситуации, попытка очертить параметры и горизонт этой новой ситуации потенциального взаимопонимания. Отсюда ее нескрываемая и разнонаправленная незаконченность, а также, подчас, неуравновешенность в желании сказать сразу о всем.

## Переводная рецепция грузинской литературы в Болгарии (общий план)

Оценка общей картины рецепции грузинской литературы в Болгарии; выбор авторов, на чьих произведениях в болгарском переводе сосредоточиться; наблюдения над переводами, равно как и неосознанные предпочтения, обусловившие ход анализов – во всем этом я зависел не только от наличия тех или иных произведений на болгарском языке и в болгарских библиотеках, но и от своего беглого и отрывочного, но направляющего мысль в определенное русло, знакомства с литературой о грузинской литературе. Это, прежде всего, история грузинской литературы Дональда Рейфильда (Rayfield 1994) и обзорный соавторский труд под редакцией Элгуджи Хинтибидзе «Грузинская литература в европейской науке» (Khintibidze 2001).

Что касается наших – интуитивных – взглядов на теорию и практику перевода, они оказались в согласии с взглядами французского переводчика и ученого Анри Мешоника, как они выражены в его книге «Поэтика перевода» (или, точнее, «Поэтика *переводить*»), *Poétique du traduire*; см. Мешоник 2007; Meschonnic 1999).<sup>3</sup>

В рецепции грузинской литературы в Болгарии можно, в предварительном порядке, выделить следующие периоды: средневековый (в том числе период османского владычества в Болгарии); период буржуазной Болгарии; социалистический период; современный. Пока мы не будем касаться средневековья и веков османского владычества.<sup>4</sup>



Насколько нам известно, первый перевод грузинского художественного произведения на болгарский был опубликован в 1901 году (Церетели 1901). Это – стихотворение Акакия Церетели под заглавием (даю буквальный перевод с болгарского на русский) «На свято-Давидовых гробницах», что, вероятно, означает «На гробницах у церкви святого Давида» (наверное, имеется в виду «Мамадавिति», или церковь имени святого Давида Гареджского на Мтацминде). Перевод снабжен только двумя примечаниями переводчика о том: что Акакий Церетели – грузинский писатель, и что Кура – река в Грузии. Не указано, с какого языка сделан перевод, но это, вероятно, русский либо, не исключено, французский или немецкий, имея в виду репертуар переводчика<sup>5</sup>. Переводчик – Иван Арнаудов – поэт символистского поколения (род. в 1882 г.), или же второго поколения болгарских модернистов. Поэт он посредственный, зато у него очень интересный, а для Болгарии почти уникальный, профиль переводчика. Он переводит с самых распространенных в Болгарии начала XX века иностранных языков – с русского, французского и немецкого, но, помимо русских, французов и немцев, переводит и арабскую, персидскую, еврейскую и армянскую поэзию. Типологически (не по размеру дарования) его можно сопоставить с Константином Бальмонтом. Согласно объявлению, помещенному в литературном журнале в 1919 году, Арнаудов подготовил к печати лирическую антологию, включающую и грузинских поэтов (Огнище 1919: 57)<sup>6</sup>; к сожалению, пока не удастся установить ее состав, не удастся подтвердить и предполагаемый факт ее издания.

Нам удалось найти еще три грузинских стихотворения, переведенных Арнаудовым и опубликованных в 1911 году (в скобках даем букв. перевод на русский): I. Кн. Еристов (т.е. князь [Рапиел] Эристави), «Тъмни дни» («Темные дни»); II. Ил(ь)я Чавчавадзе, «Спомени» («Воспоминания»); III. Акакий Церетели, «Въздъх на вечерта» («Вздых вечера»). Они сопровождаются короткой заметкой (объемом в 200 слов) о грузинской литературе и о недавнем чествовании Важа-Пшавела (Грузински поети 1911).

В так называемый буржуазный период рецепция грузинской литературы в Болгарии занимает, в рамках рецепции иностранных литератур, безусловно, маргинальное положение. С точки зрения культурного мейнстрима Грузия обладает двумя существенными геокультурными недостатками: во-первых, она расположена к востоку, а не к западу от Болгарии и, во-вторых, она лишена ореола экзотики более отдаленных восточных стран. С другой стороны, сходство исторических путей и единство веры не может не обратить на себя внимания болгарского общества. Но, по-видимому, потребность окунуться в недавнее прошлое и посочувствовать либо поинтересоваться судьбой ближнего была вполне удовлетворима и удовлетворена на примере армян. Армения выгодно отличалась от Грузии тем, что, во-первых, проблемы армян с турками были еще не решены и у всех на глазах (почти как у болгар) и, во-вторых, что в Болгарии и на Балканах проживало немалое число армян. Что касается медиевистской науки, а также культурфилософских изысканий в Болгарии того периода, то их эпистемологический уровень и охват их геософской озабоченности автоматически исключали Грузию из круга интересного<sup>7</sup>.

Советизация Грузии после 1921 года и практическое отсутствие в Болгарии грузинской эмиграции сводит на нет шансы межкультурного контакта в последующие десятилетия<sup>8</sup>. Для сравнения отметим, что независимая Финляндия и представ-

ляемая эмигрантами-националистами подсоветская Украина сумели вызвать и поддержать интерес болгарской общественности в межвоенный период.

И все-таки эта скудность интереса и текстов дала болгарскому читателю имена четырех из крупнейших грузинских писателей XIX века, имеющих в начале XX века статус и классиков, и современников. «На свято-Давидовых гробницах» Акакия Церетели помещено в мейнстримовом журнале эстетически умеренного толка, «Българска сбирка» (журнал литературный, научный, общественно-политический – аналог российских «толстых журналов»), а три других – в еженедельном литературном приложении одной из самых авторитетных ежедневных газет, «Мир».

После 1944 года Болгария входит в содружество опекаемых советской Москвой народов. Ставка на дружбу народов, в особенности подсоветских, резко повышает шансы болгаро-грузинского межкультурного контакта. Установка на распространение «вширь» поиска идеологических спутников, т.е. на удостоверение факта идеологической унифицированности, должна была вызвать интерес к тем современным грузинским писателям, кто хорошо представлен в советской конъюнктуре. Установка социалистического государства на создание собственной интеллигенции, или же собственного интеллектуального «среднего класса», должна была вызвать интерес и к «классикам» других эпох, причем не только эпохи «классического реализма». Поддерживаемая этими установками переводная рецепция грузинской литературы в Болгарии осуществляется в условиях после-сталинской советской системы, частично – в годы «перестройки». Ослабленность, а скорее рутинизация и прирученность идеологического давления (прирученность «объектами» же давления), особенно в перестроечные годы, обуславливает еще один, третий, фактор рассматриваемой рецепции: персональные – полу-служебные, полу-личные – связи. В эти же годы проступает следующая тенденция: переводят не только, и не столько, и не всех, классиков, не только, и не столько, и не всех, маститых соц-реалистов, а тех из писателей, с кем лично знаком, либо тех, кого рекомендовал твой близкий знакомый.<sup>9</sup> Можно полагать, что к восьмидесятым годам инициированный казенным заказом спрос поддерживается уже на собственном ходу. Конечно, процесс контролируется такой структурой, как Союз писателей. И, конечно, мы сообщаем свои предварительные выводы; они во многом – еще лишь предположения.

Что же переведено в соцпериод? Классика: Руставели (1975; 1987), Бараташвили (1981); компендиумы: антология прозы XIX-XX веков (начиная с Ильи Чавчавадзе, кончая Тамазом Чиладзе) (Грузински разкази 1976), антология поэзии XX века (Грузински поети 1985), антология современных поэтов (Грузински поети 1990); классика советская, как в антологическом формате, так и отдельные произведения: Симеон Чиковани (1962), Григол Абашидзе (1978) и др.; современники, некоторые из которых, возможно, также советские классики: Бесик Харанаули (1987), Нодар Думбадзе (1977 и др.), Арчил Сулакаури (1977), Реваз Инанишвили (1981). Кем переведено? Профессиональными переводчиками; но в очень редких случаях они и профессиональные писатели. С какого языка? Примерно три четверти с русского, но одна четверть – с грузинского. С большой долей уверенности можно утверждать, что в восьмидесятых было четверо переводчиков с грузинского на болгарский: Стефка Бичинашвили (Дочанашвили 1989), Таня Атанасова (Инанишвили 1981), Александр Талаков (Панджикидзе 1988), Милена Лилова (Харанаули 1987).

Кроме них, при помощи подстрочников и, можно полагать, с некоторой степенью знания грузинского языка переводило еще двое: Стоян Бакырджиев (Руставели, Бараташвили) и Николай Кынчев<sup>10</sup> (Грузински поети 1985). По крайней мере, один из них (Бакырджиев) рассчитывал на регулярные консультации проживающего в Болгарии грузина, эстетика Ивана Бицадзе. Что именно переведено с грузинского? Сборник рассказов Гурама Дочанашвили, раз; сборник рассказов Реваза Инанишвили, два; роман Гурама Панджикидзе «Спираль», три; сборник рассказов Бесика Харанаули, четыре. А, кроме того – Руставели и Бараташвили. К сожалению, переводчики не оставили никакой информации о том, с какими трудностями им пришлось столкнуться и т.п. Т.е. опубликованные книги не дают никаких сведений о процессе перевода; возможно, исследование современной им периодики даст что-нибудь. Ни одно из этих изданий (даже два издания классического произведения Шота Руставели) не обладает серьезным научным аппаратом; в лучшем случае они ограничиваются полу-популярными вводными статьями<sup>11</sup> и краткими списками незнакомых слов и реалий, обычно разъясняемыми вскользь. Характерной чертой этих статей, кроме их неспециализированности, является преобладание литературно-критического мдуса и отсутствие (за исключением двух-трех) исторической контекстуализации.

Несмотря на огромные пробелы (тринадцатый – восемнадцатый века) и на очевидную фрагментарность (романтизм представлен одним Бараташвили; Илья Чавчавадзе – одним рассказом; Важа-Пшавела – тоже одним рассказом; модернизм – двадцатью с чем-то стихотворениями; Мих. Джавахишвили – одной повестью, «Мусуси»; Константин Гамсахурдиа – тоже одной повестью, «Хогаис Миндиа»), машина соц-книгопроизводства все же дала возможность болгарскому читателю ознакомиться с грузинской литературой в общих чертах\*.

Фрагментарность объяснима не столько идеологическим нажимом, сколько условиями рынка (спроса)<sup>12</sup>. Что же касается временных пробелов (пятый – одиннадцатый, тринадцатый – восемнадцатый века), то здесь сказываются и некоторые посторонние и специфичные факторы. Я полагаю, что их действие неодинаковой силы и неравномерно; к тому же сам факт их действия небесспорен (т.е. возможна гиперинтерпретация с моей стороны). Но их необходимо иметь в виду. Во-первых, это приблизительно то, что советский германист Александр Михайлов называл «модерноцентризмом»; мы, и читатели и исследователи, склонны считать, что люди менее отдаленных эпох более умны и более сложно устроены<sup>13</sup>. Во-вторых, это нечувствительность советской (в том числе болгарской «социалистической»), да и вообще светской культуры XX века, к христианству. В-третьих, европоцентричность болгарской, грузинской, а также русской и советской культур XX века: равнение по западноевропейским эстетическим меркам, маргинализация в памяти либо перетолковывание наследия иных, чем западно-христианский, а впоследствии романо-германский, культурных кругов; невысокий престиж византийского и арабо-персидского культурного наследия, по сравнению с тем, что выявляет сходство с Западом<sup>14</sup>. В-четвертых, боязнь конкурента. Это самый специфический пункт. Он сводит как раз болгарскую, грузинскую и русско-советскую культуры в особый треугольник исторической памяти и забвения. По большому счету, в этом сожитель-

---

\* Библиография в конце статьи указывает только на те переводы грузинской литературы в Болгарии, которые упомянуты в статье.

стве можно рассмотреть четыре фазы, определяющие русско-болгарское и русско-грузинское взаимодействия: 1) вхождение в восточно-христианское сообщество культур (и борьба с центром за паритет); 2) соперничество, по мере ослабления центра сообщества, за его наследие; 3) оповещение своей победы в состязании; 4) новое вхождение в круг данного сообщества на правах старшего (межкультурный патернализм и адаптация восприятия исторических источников под углом зрения, узаконивающим «старшинство»)<sup>15</sup>. Первая фаза (преимущественно она) описана в классическом труде Дмитрия Оболенского «The Byzantine Commonwealth». Вторая, равно как и наметившийся переход к третьей, фиксирована в таких средневековых источниках, как произведение, известное в русской книжности под заглавием «Сказание о Вавилонском царстве» (о нем коротко см.: Дробленкова 1989)<sup>16</sup>. Четвертая фаза характеризуется сотворением «экранирующего» мифа, при помощи которого возможно изменить перспективу на, как оказывается, *предысторию* взаимодействия (т.е. на предыдущие три фазы)\*. Если ограничиться болгарской историографией, то на весь очерченный цикл взаимодействия, с акцентом на четвертую и первую фазы, проливают свет работы историка искусства Асена Чилингирова (2002; 2007-2008). При этом основным событием «большого времени» русско-болгарского межкультурного взаимодействия, подвергаемом систематической обработке культурной памятью, оказывается принятие Киевским княжеством христианства и христианских богослужебных книг. Заявление русской культурой прав на главенство в кругу восточно-христианских (прежде всего халкидоно-христианских) культур мутирует в панславистский миф, а также в миф о сообществе народов СССР и социалистических стран<sup>17</sup>. Полагаемый нами патерналистический характер русско-болгарских и русско-грузинских отношений в XIX-XX вв.<sup>18</sup> сказывается не только на знании грузин и болгар друг о друге (знания, добываемые в основном при посредничестве русской культуры), но и, оказывается, на идеологии и поэтике некоторых переводов с грузинского (возможно, и с болгарского – но мы этим не интересовались) на русский (см. ниже). Содействие вышеотмеченных четырех факторов выделяет из всего периода между пятым и девятнадцатым веком одно произведение. Не стоит преувеличивать значение гениальности и значимость уникальности этого произведения. Его выделенность в культурной памяти XX века (грузинской, русско-советской) не может не зависеть и от его удобоассимилируемости светской неоклассической культурой, не может не зависеть и от (мега)мифов «Золотого века» и «Темных веков». Тем более что вменяемое грузинской культуре положение доминируемой (провинциальной, опекаемой) подспудно и неминуемо требует от нее показывать свою нарушенную протяженность, проблематичную целостность. Обобщая, можно сказать, что выбор болгарских издательств и переводчиков обусловлен двумя важнейшими предшествующими актами: 1) выбором вестернизирующейся и секуляризирующейся грузинской культуры XIX–начала XX века – что и как о себе помнить; 2) выбором имперской (а также неоклассицистической и патерналистской) русско-советской культуры (т.е. прежде всего советской культуры фазиса «Культуры Два», см. Паперный 1996, или «большого стиля», см. Иванов 2010) – что из уже выбранного оставить и что из него и как «выставлять» на русскоязычный рынок.

\* Т.е. осмысление Русско-турецкой войны 1877-1878 гг. и, соответственно, Георгиевского трактата и его последствий сквозь призму мифологем «Освобождения» и «Дружбы», и освещение их как центральных топосов общей (т.е. межкультурной) памяти.

С концом тоталитарной власти фиксируемый в форме переводов художественной литературы межкультурный обмен обрывается. За двадцать два года в Болгарии не вышло ни одной книги грузинского писателя, ни одного сборника произведений грузинских писателей.

Переходим к своим наблюдениям над переводами. Мы намерены остановиться, прежде всего, на переводе заглавия «Вепхисткаосани» Шоты Руставели и на переводе одного стихотворения Николоза Бараташвили.

### «Носящий барсову шкуру»

Произведение Руставели опубликовано на болгарском в 1975 году, в рамках серии «Мировая классика» (болг.: «Световна класика») издательства «Народная культура» (болг.: «Народна култура»); тот же перевод опубликован двенадцать лет спустя, под номером четыре в рамках серии «Библиотека европейской средневековой литературы “Ариель”», того же издательства. До шедевра Руставели в рамках серии были выпущены следующие книги: «Тристан и Изольда»; «Песнь о Ролане»; «Ланселот, рыцарь телеги»; «Слово о полку Игореве». Не эксплицировано, с какого языка сделан перевод, но на контртителе указано грузинское издание (грузинским письмом): «Вепхис ткаосани», издательство «Сахелгами», Тбилиси, 1957. Согласно каталогу Национальной библиотеки в Софии это – «перевод с грузинского с подстрочником». Перевод осуществлен стихами, организованными в четверостишия и в размере восьмистопного хорей; в рамках строфы рифма сквозная. Переводчик – Стоян Бакырджиев; работал, наверное, при близком участии Ивана Бицадзе (и, наверное, Бицадзе сделал для него подстрочный перевод на болгарский).

Воздействие произведения, как факта культуры и как художественного целого, т.е. как системно-организованного куска *речи*, начинается с заглавия. Эта закономерность в силе как для подлинников, так и, конечно, для переводов. Вот почему мы намерены обсудить вопрос о заглавии произведения Руставели. (Затем мы остановились бы на начальных строфах «Предисловия» к роману и на строфах его «Эпилога»).

Процитируем сначала часть заключения к статье Ирины Модебадзе «“Вепхисткаосани” – “Витязь в тигровой шкуре”: К вопросу о преодолении культурных штампов»: «Так, постепенно утрачивая связь со своей богословско-религиозной основой, метафоры и аллегории обретали статус художественной правды, и за два века интерпретации-рецепции этого памятника сложился ряд устойчивых культурных штампов, большинство которых, как мы имели возможность убедиться, наглядно прослеживаются и в истории иллюстрирования поэмы» (Модебадзе 2008: 425).

Даже из болгарского *далека* хорошо видно, что произведение потеряло очень многое, отрываясь от своего религиозного и богословского контекста. Последовательные опыты прочитать произведение в ключе христианского неоплатонизма, как нам кажется, могут привести к восстановлению утраченного, но при соблюдении нескольких условий: 1) иметь в виду, что «Носящий барсову шкуру» – памятник литературы, а не философии или богословия; 2) окончательно расстаться с инерцией христианоборчества любыми средствами, в т.ч. из благих, подчас недоосознаваемых, намерений сделать произведение удобоваримым для атеистического офи-

циоза; 3) иметь в виду, что хорошие художественные произведения являются скорее воплощениями, чем иллюстрациями того или иного мировоззрения<sup>19</sup>; 4) не впадать, в силу геополитической и геокультурной конъюнктуры, в европоцентризм, т.е. помнить, что в двенадцатом веке Европы не было, а был мир христианский, а также ромейский, как часть христианского, а также мир Халифата, мир нехалкидонских церквей Востока, и так далее, и что последние (ромейский, Халифата, нехалкидонского христианства) были вынуждены на сожительство с иноверцами, которое на Западе христианского мира (кроме как в Испании) вряд ли было знакомо.

На болгарский язык произведение переведено под заглавием «Витязът в тигрова кожа» (буквально повторяет «Витязь в тигровой шкуре»).

1. Почему «витязь» плохо? Это слово встречается в болгарской литературе конца XIX – XX века, но оно, видимо, ощущалось как чужое, то есть русского происхождения, и в языке не прижилось. Его фонетические варианты (*витез, витяк*) автохтонного происхождения встречаются в диалектах и фольклоре, о чем свидетельствуют словари (многотомный Академии наук, 1970-х-1980-х гг.; двухтомник Дювернуа, 1880-х гг.; Найдена Герова, в шести томах, 1895 и сл. гг.), но один из словарей (Герова) проливает неожиданный свет на его автохтонную – мифо-фольклорную – семантику: мужчина, рожденный от женщины и дракона. За «витязем» проступает архетип Змея, хтонического героя, а не Змееборца.

По большому счету, фактический отказ от самостоятельного перевода заглавия произведения на болгарский сослужило и произведению, и Руставели, и грузинской литературе в Болгарии плохую услугу. На уровне массового, да и индивидуального интеллигентского, подсознания она прочно связывается с русской. Если оставить геополитическое подхалимство в сторону, выбор слова «витязь» имело назначение «фамилиаризировать», сократить дистанцию между подлинником и реципиентом перевода, выставить совсем незнакомое через полу-знакомое, окутывая в дыму торжественности и даже выпренности. Но перед переводчиком была и другая возможность: выбрать лексему со значением «богатырь, молодец, витязь», существующую в болгарском фольклоре и употребительную в современной речи. Такое слово есть: «юнак». Этимологически оно соответствует, т.е. аналогично, слову «молодец». Болгарский переводчик грузинской поэзии XX века, Николай Кынчев, в своем предисловии к сборнику 1985 г., употребляет как раз это слово: «юнак», «Юнакът в тигрова кожа» (Грузински поети 1985: 5). То есть интеллигентский узус «витязя» не принимает. (Кстати: болгарское слово «кожа» имеет семантику и кожи, и шкуры, хотя имеется общеупотребительное слово, означающее только ‘шкуру’ – «козина»). И, наверное, интеллигентский узус следует своей внутренней логике: она не принимает, в качестве посреднической инстанции между собой и грузинским произведением, лексический русизм в дымке выпренности, предпочтительный переводчиком лексическому фольклоризму с сильным оттенком обыденности.

Болгарский переводчик мог бы выбрать и слово «всадник» (по-болг.: «конник»); тем самым он выбрал бы для Таризла иные мифопоэтические координаты – но почему-то фольклорный контекст был привлечен без вдумчивости, для поддержания уже принятого решения. По крайней мере, так кажется.

Обратимся теперь к слову «витязь» в русскоязычных заглавиях. Я не специалист по стилистике русского языка и не носитель языка, но я филолог-русист. Слово

«витязь», бесспорно, имеет торжественное, а также архаизирующее звучание: два из словарей «Современного русского литературного языка» (4-томный 1981 г. и, заметим, Ушакова 1935 г.), вводя это слово, пользуются стилистической пометкой «устар.». В нем чувствуется налет романтической высокой книжности и литературы; чувствуется Жуковский, сказки Пушкина («Словарь языка Пушкина», 1956 г., подтверждает догадку: слово встречается преимущественно в сказке «Руслан и Людмила»), Державин. Стоит проверить, есть ли это слово в тех произведениях средневековой русской словесности (на веру примем, что сопоставимые с произведением Руставели произведения в ней есть: «Слово о полку Игореве», «Бова королевич») и русского народного эпоса, которые «изучались в школе», т.е. которые могли бы составлять интертекстуальный фон восприятия произведения Руставели. Но в любом случае, вводя слово «витязь» в перевод иностранного памятника средневековья (или раннего возрождения), переводчики советской эпохи подменяют стиль, жанр и эпоху оригинального произведения. И это тем опаснее, потому что подспудно. Что мы имеем в виду? Слово «витязь» в заглавии настраивает читателя произведения на псевдоклассический, псевдоромантический, псевдорусский, чуть сусальный, чуть куртуазный лад. Неспособная усвоить памятник, невызывающе, но глубоко религиозный, атеистическая эпоха выводит на передний план признаки светского куртуазного искусства. А литературоведческие комментарии, вещающие о гуманизме и отмечающие отсутствие ярко выраженной конфессиональной лояльности и религиозной озабоченности<sup>20</sup>, заканчивают начатое в заглавии, даже если эти комментарии совсем корректны к тексту произведения<sup>21</sup>. Кроме марксистской схемы и следования Энгельсу, в таких суждениях<sup>22</sup> сказывается и эхо романтического культа гения: большой писатель не может не быть оппозиционером.

Неспособная переварить слишком значительный и слишком ранний памятник культуры, по отношению к которому русско-советская культура пост-авангардистской формации претендует на положение усыновителя, эта самая культура, имперская и псевдо-классическая по своему складу (см. Паперный 1996 [1985]; Иванов 2010), модернизирует и вместе с тем архаизирует чужой памятник под определенным углом. Я говорю не о каких-то планомерных манипуляциях, а о бессознательных установках. Стихия этноцентризма, подстегиваемая имперским комплексом, решает и за ученых и за переводчиков, погружая их в стереотипы и автостереотипы родной культуры, поддерживая автоматизм их решений. Прибегая к языку российского «Золотого века», русские переводы приближают шедевр XII века к историческому миру того же, российского, «Золотого века». Стратегия стилизации приближает «витязя» Тариела к... князю Багратиону, как генералу императора Александра Первого (укажем, что одно из значений слова, согласно «Словарю русского языка XI-XVII вв.» – дружинник князя/ короля). Советская эпоха бессознательно видит шедевр Руставели сквозь дымку мифа дружбы двух народов, русского и грузинского, одного из двух основополагающих, инициационных мифов дискурса дружбы. Один миф – решение царя Ираклия и его интерпретация. Другой миф (или пучок событий с мифогенным потенциалом) – боевое содружество в войне с Наполеоном, схватываемой, кстати, в мессианистических терминах и тонах. Как же «витязь» архаизирует произведение Руставели? Дело в том, что «витязь» отбрасывает произведение в самую начальную пору актуальной классической традиции. Как я уже сказал, к Жуковскому и к

сказкам Пушкина. Не то чтоб это слово не употреблялось «высокой» литературой позднейшего периода. Следует здесь в первую очередь назвать символиста Вячеслава Иванова. Но Иванов, при всей своей установке на архаизацию речи, пользуется «витязем» отнюдь не в сигнальной позиции заглавия. Это позиционное отсутствие особо примечательно в его «Повести о Светомире царевиче» (протагонист означен в заглавии как царевич, а не как витязь, хотя последнее слово встречается, ровно десять раз, и в самом произведении (см. Указатель 2010-2013), в т.ч. примеряется и к протагонисту)<sup>23</sup>. Переводческий выбор, подвергающий переакцентовке и экспликации те или иные ассоциативные пласты оригинального текста, косвенно влияет и на восприятие оригинала – во всяком случае, воспринимаемыми-билингвами. Влияние может сказаться как в установке на мысленное расподобление разноязычных вариантов произведения, так и на со-подобие, или на уподобление одного другому (причем трудно сказать, каково будет направление ассимиляции: от родного языка или от имперского).

По-моему, «витязь» – худший вариант перевести, а точнее восполнить обозначение протагониста в заглавии. Я предпочел бы менее маркированные слова: рыцарь<sup>24</sup>, воин<sup>25</sup>, царевич, а лучше всего всадник<sup>26</sup>, человек или даже муж (не «мужчина», а «муж»). Дух Руставели не оскорбится за уменьшение величия своего персонажа. Ведь сам Руставели выбрал немаркированное, имплицитное, неконкретизирующее заглавие. Сам Руставели оставил контур, силуэт, а не портрет. Пользуясь терминами иконного письма: Руставели вывел до-личник, а лика, лица не вывел. Дело не в системе языка. Не в стилистике. Дело в поэтике. «Витязь в тигровой шкуре» грешит против поэтики Руставели, при этом во многих отношениях. (См. ниже). Лучше всего вовсе отказаться от эксплицирующего и конкретизирующего псевдо-восполнения<sup>27</sup>. Константин Бальмонт, человек культурный и с чутьем языка, себе этого не позволил. При том, что он переводил «Носящего барсову шкуру» в период, когда уже начинал перепевать себя, то есть был не склонен к речевым экспериментам. Иными словами, отказ от конкретизации отвечал некоторой самоочевидной с точки зрения Бальмонта речевой норме; а поздний Бальмонт не считал нужным эту норму нарушать. Чем аутентичный «Серебряный век» хуже «Золотого» в советской редакции? Здесь, конечно, не только чутье поэтической речи (подлинной, а не школьно-выспренней!), а и уважение к культурной инаковости. Ассимиляционная по своему внутреннему складу, символистская культура начала XX века, в лице Бальмонта, переводчика произведений не одного десятка литератур, восполнять и сглаживать заглавие себе не позволила<sup>28</sup>. Характерно, что последующее гипостазирование контура мужского существа не пошло в сторону абстракции – при возможности такого варианта, как «*Некто* в барсовой шкуре»<sup>29</sup>.

В конце XIX века Александр Хаханов (Хаханашвили) пользуется нейтральным и минимально-эксплицирующим «Человек в барсовой коже», но и усеченным «Барсова кожа» (Хаханов 1895: 201, 204 и сл.), правда, считая первое более правильным (Хаханов 1899). Сверхимплицитным (усеченным) же вариантом пользуются еще: Сталинский<sup>30</sup>, при издании отрывков в переводе на русский, французский, немецкий и армянский (Тифлис, 1888 г.) (см. Хаханов 1895:217); Кажимеж Лапчыньский, автор, по-видимому, первой полной передачи (частью перевод, частью аннотация) произведения на польский (1863): «*Skóra tygrysa*»<sup>31</sup>; автор второго<sup>32</sup> полного



перевода на французский, граф Александр Бобринский, выступающий под псевдонимом Borin Achas (Париж, 1886) и автор второго частичного перевода на этот язык, Franz Toussaint (Марсель, 1942): «La peau de léopard» (Khintibidze 2001: 85, 19, 356); автор первого перевода на итальянский (Милан, 1945), Шалва Беридзе: «La pelle di leopardo» (Khintibidze: 363).

Отказ советской культуры от бальмонтовского переводческого решения свидетельствует, во-первых, о повышенной ассимилятивности советского русского литературного дискурса (пониженной терпимости к инаковости); во-вторых, о пониженной чувствительности к религиозным подтекстам (см. ниже); в-третьих, о пониженной чувствительности к не-миметической установке письма.

Первый вывод нуждается в поправке. Сравнивая бальмонтовский перевод с советскими (наверное, стоит исключить перевод Заболоцкого), наблюдаем не рост, а смещение ассимилятивности: с микро- на макростилистические уровни, со стилистики на поэтику и идеологию. Стремление к лексической, фразеологической, метрико-просодической верности оригиналу, в сочетании с бесцеремонностью в отношении заглавия, очерчивает тип особой, «инкорпорирующей» ассимилятивности. Свидетельство манипуляции с оригиналом отодвигается к пограничью «зрительного поля», к «рамке», к грани (не)видимости (заглавие – часть своего рода рамки словесного произведения), а в зрительном поле демонстрируется верность оригиналу. С семиотической точки зрения данный тип перевода – полное соответствие «реалистического» художественного стиля<sup>33</sup>. Такому подходу вполне подходит такая теория перевода, которая фокусируется на соотношении языковых систем (а не текстов и не режимов речи), на лингвистику (а не на поэтику)<sup>34</sup>.

Современный переводчик, Георгий Девдариани, впадет в крайность, противоположную ассимиляционизму советской нормы, просто оставляя форму «Вепхис ткаосани» (сравни Модебадзе 2008:425). По-моему, это не решение, а отказ от решения. Оно лучше «витязя» тем, что бросает вызов псевдоклассической (и псевдоклассицистической) рутине. Как нам кажется, это подытоживает советскую парадигму и вступает в какую-то новую, еще не сложившуюся: выбирая вызывающую форму заглавия, делает предельно видимым до сих пор малозамечаемое.

Перед тем как перейти к следующей подтеме, нужно сделать две оговорки.

Во-первых, выбор слова «витязь» для перевода заглавия, однако, был сделан не в советское время и не русским ученым. Нико(лай) Марр выставил «Витязя» в заглавиях своих работ еще в 1910 и 1917 гг. Я не имею возможности проанализировать доводы Марра, но нельзя не отметить, что его решение подошло эстаблишменту последующих десятилетий, причина чему вряд ли только в персональном авторитете Марра и в филологических достоинствах данного переводческого/ толковательного решения.

Во-вторых, такой перевод не был единственным, санкционированным советским официозом. В литературной энциклопедии 1929-39 гг., в статье «Руставели», Александр Барамидзе пользуется словосочетанием «Носящий тигрову (барсову) шкуру» (Барамидзе 1937). Но следует иметь в виду, что данная энциклопедия писалась и издавалась параллельно становлению «Культуры Два» и может считаться явлением переходным, статья же Барамидзе, судя по замечанию в ее тексте<sup>35</sup>, написана до назначенного как юбилейный 1937 года (когда, в самом деле, происходит не

столько научная, сколько культурная кодификация определенного варианта текста, принятого за научно достоверный). Наконец, как раз десятый том, будучи подготовленным к печати, цензурой пропущен не был.

В том же, 1937-ом, году опубликована работа Карпеца Дондуа, в которой тот пользуется заглавием «Носящий барсову шкуру»<sup>36</sup>. Это дает основание различить планы парадной нормы и научного обихода (где вариативность обозначения не допускалась или, соответственно, допускалась). В более ранний период (к 1916-1917 гг.) неустойчивость в переводе заглавия, выраженная колебанием между разными вариантами *на этапе черновика* и выбором «витязя» (и «тигра») *на этапе публикации*, демонстрируется Николаем Марром, вероятным автором канонизированного в советской культуре перевода заглавия. Об этом свидетельствуют опубликованные части его научного архива (ср. [Марр 1910; 1917], с одной стороны, и [Марр 1964:59-106], с другой). В рамках «Материалов к лекциям о Руставели», текста, подготовляемого в 1916 году, в т.ч. включением уже опубликованных работ (как статьи «Возникновение и расцвет древнегрузинской светской литературы», 1899), Марр пользуется не меньше, чем четырьмя вариантами: «Юноша в барсовой коже» (текст 1899 г.; [Марр 1964:60, 69]), «Человек в барсовой коже» (там же, 80), «Человек в барсовой шкуре» (81), «Витязь в барсовой коже» (106). Узус и норма «советского века» как бы повторяют, в упрощенном виде, персональные узус и норму Марра 1910-х гг. (а Марр колеблется и в нач. 30-х, см. примеч. 29).

При обсуждении вопроса о переводе заглавия работы Руставели нужно, наверное, иметь в виду и историческую изменчивость объема понятия «заглавие» (равно как и «авторства», «начала» и «конца» произведения), их проблематичную адекватность реалиям, не принадлежащим Европе XVII-XX вв.

2. Почему *барс* лучше *тигра*? Начну с того же Георгия Девдариани, позволяя себе, наверное, лишнюю резкость. Но она направлена не к нему, а к традиции, которая, в некоторых своих моментах, находит свое наиболее обостренное выражение у него. Его перевод следует признать переходным явлением (между «советским» и каким-то иным веками). Привожу его высказывание по той же статье И. Модебадзе (2008:424). «Попробуйте заменить “тигрицу” – “барсом”, “леопардом”, – образ исчезнет». Девдариани говорит, конечно, не о заглавии, так как от перевода заглавия он отказался. Я же, конечно, невольно вывожу высказывание из его собственного контекста, за что прошу прощения. Но слова Девдариани кажутся мне безответственными, а демонстрируемые в них поэтическое чутье и художественная культура – поразительно узкими. Непонятно, на каком основании, на основании каких литературных, фильмовых и прочих прецедентов он считает, что тигрица выразительнее барса, леопарда или опускаемой им пантеры? Может, современный читатель с мифологией (Язон, Дионисий) не знаком, со средневековым “Физиологом” и с Лермонтовым не знаком, но стоит ли потакать малокультурности реципиента? Затем, если в художественной культуре переводчика и в культуре его читателей образ барса, или пятнистого кошачьеподобного крупного зверя, все-таки не лишен знаковости, а лишен лишь экспрессивности и актуальности, то задача передачи экспрессивности этому образу в эпохе мультфильмов с тиграми есть его, переводчика, задача, а Девдариани и здесь, как и в заглавии, пасует.

Дело не в зоологии, дело не в воссоздании условий двенадцатого века (в принципе, на Южном Кавказе в древности и даже в средние века водились и леопард, и

барс, то есть снежный, высокогорный леопард, и тигр). Дело не только в интертекстуальной мощи текста, получаемого в результате перевода, т.е. в способности перевода вызывать ассоциации и актуализировать связи с другими произведениями и с разными культурными контекстами. Дело опять касается и геополитики. А точнее, ее соседей: ментальной географии и геокультурологии<sup>37</sup>. Когда-то мы (прошедшие начальную школу в «советский век») знали, что, кроме белого медведя, крупнее амурского тигра зверя нет. Только специалисты и энтузиасты знают, что до недавна разновидность тигров обитала на территории Южного Кавказа и Ирана. Тигр устойчиво ассоциируется в массовых представлениях с Азией: Индией и Дальним Востоком (будь он советским, теперь русским, или китайским). И тигр прочно присутствует в культурной памяти не одного азиатского народа. А барс широкой публике вряд ли говорит что-нибудь. А что касается публики специализированной, то для нее барс и леопард вызывают ассоциации не с Азией, а с Передним Востоком, что не то же самое. Выбор «тигра» вместо «леопарда» экзотизирует (если статья на точку зрения местной – кавказской и ближневосточной – традиции) и вместе с тем «одомашнивает» (если статья на точку зрения «вечного настоящего» советского «большого стиля») образ. Выбор «тигра» вместо «пантеры» и «барса» прикрепляет произведение к указанному настоящему, замуравывая межтекстовые связи с другими эпохами либо фильтруя их<sup>38</sup>. Установка на аллегорию меняется установкой на экзотику. Несколько упрощая, можно сказать, что, препятствуя встраиванию переводимого произведения в исторический ряд «средневековая мистика – романтизм – модернизм», «тигр» смещает его в ряд «средневековая светско-куртуазная литература – Просвещение – реализм».

Отказ от «барса» сказывается и на подсознательной ментальной карте грузино-русских литературных связей. Одно из известных классических произведений русской литературы XIX века, прочно связываемое с Грузией, «Мцыри» Лермонтова, содержит образ и персонаж барса, равно как и борющегося с барсом, и тем самым оно, вне зависимости от воли своего автора, отсылает к произведению Руставели. Тем самым выстраивается имплицитная и недоосознаваемая иерархия межтекстовых связей. Напомним, что, несмотря на убедительные рациональные доводы против, *хронология* все еще отсылает к *иерархии*, на уровне как массового, так и специализированного литературоведческого подсознания. Раньше – значит лучше. Может, и не лучше написано, но нам, его толкователям и, так сказать, наследникам, больше прибыли, больше символического капитала. Раньше – значит повлиявшее; значит лучше.<sup>39</sup> Итак, «тигрификация» Таризла лишает широкого круга читателей возможности легко заметить возможную зависимость Лермонтова от Руставели. (Я имею в виду как раз безотчетное впечатление, а не критическое внимание, искушенное задаться вопросом: а зависим ли *в самом деле*, литературно-генетически, Лермонтов от Руставели?)

На самом деле интертекстуальная диспозиция сложнее. Ираклий Андроников (1977: 293-294) пишет, что центральный эпизод «Мцыри» (поединок протагониста с *барсом*) вдохновлен хевсурской народной песней о *тигре* и юноше; и добавляет, что тему этой песни, восходящей к грузинскому средневековью, использовал и Руставели в том моменте своего произведения, «где Таризл рассказывает Автандилу, как он убил льва и тигрицу». Но не становится ясным, почему Лермонтов переменил «тигра» народной песни на «барс»<sup>40</sup>.

3. «Однако, проблемы перевода заглавия поэмы», как пишет Ирина Модебадзе, «вовсе не ограничиваются только этими вопросами. Гораздо важнее вопрос о том, как передать его смысл? Ведь вынесенное в заглавие понятие *vefxistyaosnoba* – это сложное понятие, смысл которого определяется не тем, одеяние из шкур *какого* животного носит герой поэмы, но тем, *зачем* он его носит, его символическим *смыслом*, который раскрывается лишь по прочтении всего текста поэмы. *Vefxistyaosnoba* – это символ пути нравственного очищения, постижения самого себя и Божественной мудрости, путь к достижению гармонии всего сущего».

Короче, в поэме (или романе)<sup>41</sup> происходит *совлечение риз Ветхого Адама*. Смысл заглавия: ‘Адам в одеждах Ветхого Адама’. Можно вспомнить и образ Иоанна Предтечи в меховой одежде – в верблюжьей шкуре (можно вспомнить и басенного осла в львиной шкуре; и протагониста Апулеевого «Золотого осла», обращенного в осла, но не утратившего дар человеческой мысли; и Юлиана Мережковского, который устами другого персонажа уподобляет льву в коже осла). Таким образом, человеческому образу в заглавии и произведению в целом можно приписать анагогический смысл: душевозвышающий; а также прообразовательный, т.е. частью иносказательно, частью прямо, изображающий путь преобразования человека во Христа.

Примечания Марджори Скотт Уордроп (английский перевод начала XX века) поддерживают выбранное нами направление толкования. «Пантера предпочтена [нами] леопарду как более соответственное английскому языку слово\*. Ср. Иер.13: 23 в грузинской Библии. Бакхус (Дионисий) был человеком в шкуре пантеры; таким был и Язон, который появился в Иолхе одетым как Таризэл; а также Парис (*Iliada* 3: 67). Ср. с леопардом в английской геральдике и в средневековой поэзии – *Li Panthère d'Amours*<sup>42</sup>; ср. также примеч. к [строфе] 40. “Мужчина в шкуре пантеры” является историей человека поглощенного, упакованного (*enveloped*) в страсти, о которой идет речь во вступительных строфах» (Rust’havei 1912:15, объяснение к строфе 85; перевод мой, Й.Л.). Кроме перечисленных источников, варианты «Физиолога» (Бестиария) являются, конечно, тоже подходящим контекстом и интертекстом рассмотрения звериной образности в произведении Руставели.

По большому счету: душа грузинского Адама мечется между Язоном и Орфеем, причем и Язона и Орфея можно считать именными конкретизациями, персонализациями души, пылающей в любви: эгоистической (Язон) и подлинной (Орфей). Но Язон и Орфей обладают некоторой чуть через меру законченностью, конкретностью, они – почти аллегории. Тогда как образ «носящего барсову шкуру» – в меру полу-конкретен (это – полуобраз, полу-контур). И этот полу-контур, этот скорее символ, чем аллегория, отсылает не только к паре названных героев, но и к паре предтеч: к Дионисию и к Иоанну Предтече.

Приведем еще одно примечание М. Скотт Уордроп (прим. 1 на с. 14, к строфе 40): «*P., Khaftan* = cuirass [нагрудник + ‘наспинник’, – Й.Л.] of panther’s skin (worn by Rustem in the Shah-Nameh), and *dil* = hearth. It is interesting thus to find the panther associated with Avt’handil as well as Tariel». («Хафтан, т.е. нагрудник и ‘наспинник’ из леопардовой шкуры (несомый Рустамом в Шах-Наме), и дил, т.е. сердце. Получается интересно – пантера ассоциируется как с Таризэлом, так и с Автандилом»). Еще: надо иметь ввиду, что научное опровержение той или иной этимологии мало значит

\* «Panther is preferred to leopard as the English rendering».

в случаях, подобных данному. Нам нужно знать, мыслимо ли сближение между «хаштан» и «Афтандил» с точки зрения средневекового реципиента, а не что думает об этих словах современная научная этимология.

Словосочетание «Носящий барсову шкуру» относится ко многим. К Тариэлу, в первую очередь. Но и к Автандилу, во вторую – т.е. если применить экзегетическую процедуру *этимологезы*. А где-то после приходят и Иоанн Предтеча, и Дионисий (бог вина), и Язон, и даже Парис-Александр и Орфей. Но самое главное то, что где-то приходит черед и Творцу Вселенной, о котором благочестивый человек, знакомый с богословием Псевдо-Дионисия, находит уместным высказаться не до конца, т.е. перейти с катафатической установки речи на апофатическую. Руставели воздерживается от десигнирования, от называния в заглавии своего произведения. Тем самым программируется многозначность, многопластовость: и разным группам читателей, в силу уровня их культуры, доступен один или другой пласт. Кодироваться также постепенное вскрытие пластов, постепенное восхождение от очевидного (носящий шкуру – Тариэл) к невидимому. Носит шкуру *вепхи* даже творение, мироздание в целом, а также его Творец: мы, неверящие, склонны считать себя оставленными на произвол злой судьбы, тогда как за нею проступает благая воля Творца и добротность мира, сотворенного Им. Под звериной шкурой мира проступают лик и благая десница Творца, а также немощ хрупкого человеческого тела, требующего не восхищения, а любви<sup>43</sup>.

Учитывая вероятный ареопагитический богословский контекст произведения, скажем, что отсутствие определителя в заглавии (т.е. просто ‘тот, кто носит такую-то шкуру’) реплицирует безымянность единого Бога. Такое заглавие воплощает единство апофатической и катафатической установок. Богоподобность и богообразность человека заключается и в этом: в наличии неопределимого, неназываемого “остатка” (это, наверное, личностное измерение). Человек тоже *принципиально* познаваемо-непознаваем и непознаваемо-познаваем.

К таким мыслям склоняет вышеупомянутая работа Шалвы Хидашели (1984), несмотря на то, что она написана еще в «советском веке»; она противопоставлена критикуемому нами переводческому решению, но в рецептивной среде 1980-х к новому решению она, по-видимому, не привела.

Стушеванность показателей конфессиональной принадлежности, в сочетании с отсылкой к «Ареопагитикам», намекает на неиссякнувший прозелитический потенциал христианства, в особенности среди не просто язычников, но иноверцев «книги» (если обратиться к классификационной схеме части тех же иноверцев). Стоит подумать, не мелькает ли в уме Руставели некое повторение ситуации благоветствования ап. Павла в Афинах, в присутствии надписи о «неведомом Боге» (Деяния св. апостолов, 17: 23)? Только вот роль недоосознанной веры части эллинов (друзей Бога, сами о том своем положении не ведающих) должна была играть недоосознанная вера части мусульман – суфизм...<sup>44</sup>

Мы слишком зависимы не только от своей светской культуры, но и от миметической установки письма, которая, конечно, не имеет универсальной валидности. Поэтому, не задумываясь, отождествляем «носящего такую-то шкуру» с протагонистом романа, а потом спешим и с уточняющей характеристикой, которая, однако, зависима, прежде всего, от бьющего в глаза, внешнего, видимого<sup>45</sup>.

## «Чаша» Николоза Бараташвили

В 1981 году, под заглавием «Мерани», на болгарский язык вышла практически вся лирика Николоза Бараташвили, в том числе поэма «Судьба Грузии». По-видимому, перевод и в этом случае осуществлялся на основе подстрочника с грузинского, тем же Стояном Бакырджиевым (см. выше), при близком участии того же Ивана Бицадзе (см. выше). Сравнение стихотворений Бараташвили в болгарском переводе со стихотворениями Бараташвили в русских переводах оказывается хорошей иллюстрацией мысли, что каждый перевод, хотя бы в потенции, – новое художественное произведение с собственной поэтикой, которая может согласоваться с поэтикой подлинника, а может и пренебрегать ею. Для ознакомления с русскими переводами я пользовался изданием [Бараташвили 1969], дающим от двух до четырех переводов каждого из стихотворений (переводчики: Б. Пастернак, С. Спасский, Вс. Рождественский, К. Липскеров, С. Шервинский, Б. Брик, М. Лозинский, Вл. Державин).

Попробуем рассмотреть краткое стихотворение с условным заглавием «Чаша» (заглавие не автора; стихотворение опубликовано в 1916 г.). Сначала мы коротко проанализируем его, на основе дословного перевода с грузинского на русский (пер. И. Модебадзе) и наблюдений над метрикой и ритмикой оригинала<sup>46</sup>.

Прочитируем сначала оригинал (с обозначением ударных слогов) и пословный перевод стихотворения (с примечаниями И. Модебадзе и без большинства из них):

ვლ<sup>ლ</sup>-ცავ დღეს ჩე-მის გა-ჩე-ნის, ბე-დნი-ერი ვარ მე, თა-სი:  
 სამ-ღე-რა<sup>26</sup>-ლო ვარ ტუ-რვა ხელთ და მო-სალ-ხი-ნო მარ-თა-სი!  
 მუ-ვე-დით, სევ-დით მამ-ვრალ-ნო, გას-ვათ სას-მე-ლი ღმერ-თა-სი,  
 და მყის გი-ქარ-ვოთ გუ-ლი-სა, ვით ერ-თი, ჭი-რი ა-თა-სი...

Благословляю день моего рождения/создания, счастлив есть [соответствует древнерусскому «есмы», но живая форма современного языка, – И.М.] я, чаша:  
 Песенный [то, с чем поют, И.М.] есть [аналогично первой строке, 1 лицо, – И.М.] в прелестных руках и веселящий Марты [принадлежащий Марте, И.М.]!  
 [Смысл стиха: ‘я – принадлежу Марте, создан для того, чтобы в ее прекрасных руках петь и веселить’, И.М.]  
 Пришли [мы]. Печалью утомленные/усталые [зват. падеж], напоить [мы ≥ вас] напитком божьим/божественным,  
 И тотчас/вдруг развеем [мы ≥ вам] сердце, как одну, печалей/забот тысячу...

Благословляю день моего рождения/создания, счастлив /есть/ я, чаша:  
 Песенный есть [я] в прелестных руках и веселящий Марты!  
 Пришли [мы]. Печалью утомленные/усталые [зват. падеж], поить [мы ≥ вас] напитком божьим/ божественным,  
 И тотчас/вдруг развеем [мы ≥ вам] сердце, как одну, печалей/забот тысячу...

Итак. 1. Перед нами четыре стиха единственной строфы произведения. Стих – шестнадцатисложник. С точки зрения нашей **ограниченной осведомленности** в грузинской литературе, шестнадцатисложником, организованным в катрены, пользовался Шота Руставели. Оставим в сторону вопрос, соответствует ли строфа

данного стихотворения одной или другой разновидности *шаири*. Коротко говоря, шестнадцатисложник в миниатюре Бараташвили – знак внимания. Знак присутствия традиции грузинского классического, самого классического, стиха.

2. Затем. Шестнадцатисложник в произведении Бараташвили является и четырехстопником. Получается конфигурация четырех стихов, каждый из них состоящий из четырех стоп. Нет нужды в особенном воображении, чтоб понять и увидеть, что стихотворение моделирует присутствие определенной геометрической фигуры, а именно – квадрата.

3. Далее. Первые и вторые стопы каждого из стихов образуют рифмоидные группы, т.е. что-то вроде начальной рифмы, а также внутренней рифмы. Так, первые ударные гласные в стихотворении следующие: о – а – о – а. А вторые ударные гласные: а – у – а – у. Начала и концы, то есть начала стихов и краестишия, тяготеют к симметрии друг с другом. Дело здесь не в степени организованности, а в том, что организованность в данном случае подчеркнута опространствяет временную структуру стиха. Начальные и внутренние рифмоиды поддерживают эффект воображаемого квадрата.

4. Далее. Ритм стиха: ударный слог – четыре безударных – ударный – два безударных – ударный – четыре безударных – ударный – два безударных. То есть получается череда: 1 – 4 – 1 – 2 – 1 – 4 – 1 – 2. (Исключение – первый стих, в котором окончание простое “женское”, т.е. с одним послеударным слогом). Воображаемая фигура квадрата демонстрирует свою правильную членимость.

5. О чем идет речь в стихотворении? В самом приблизительном смысле речь идет о чаше и о Марте. Поскольку напиток – Божий или божественный, и поскольку владелицу чаши зовут Марта, то стихотворение отсылает к известной евангельской паре Марте и Марии. В Евангелии Мария угодила Господу, а Марта, чересчур озабоченная земными делами (или домашними хлопотами), Господу не угодила (Лука 10: 38-42). Отсюда очевиден следующий смысл стихотворения: и Марта может угодить Богу, благодаря свойствам чаши, о которой идет речь. (А возможны и семантические инверсии на основе названного «очевидного»). Кем бы ни была Марта (в смысле житейского прототипа), становится совершенно очевидным, что поэт, а точнее его лирическое «Я», **поддерживает сразу три модуса отношения к этой женщине: душевспасительный; светский или куртуазный; непосредственно-личный** (что касается последнего ракурса, сам характер непосредственно-личного отношения – любовь ли это или дружба – значения не имеет).

6. Вернемся к так называемой формальной структуре произведения. В краестишия попадают, то есть рифму несут, следующие слова: чаша, Марта, божественный, тысяча. Трудно не связать четверицу этих слов с контуром мироздания, объемлемого либо призываемого своим Творцом. Ритмическая семантика квадрата подвергается конкретизации.

7. Обратимся к субъекту речи в данном стихотворении. Сразу бросается в глаза, что пословный перевод И. Модебадзе **не пользуется женским родом при обозначении сосуда, а точнее – то ли говорящего, то ли думающего не то создания, не то изделия.** Сосуд, от имени которого ведется речь – не подруга, а друг Марты. Разница колоссальная. Семантика стихотворения вяжется намного лучше с *неженским* родом сосуда, то есть с родом, восполняющим феминность Марты. Даже если бы в

грузинском подлиннике сосуд обозначался словом женского рода, мы, приступая к переводу, задумались бы не сменить ли род на мужской, или хотя бы на средний. Но в грузинском языке грамматической категории рода нет. Слово «чаша», выбранное разными переводчиками стихотворения на русский (см. ниже), оказывается конкретизацией, экспликацией ложного, по-нашему, толкования стихотворения. К счастью, подходящее слово есть: кубок. Почему бы и не бокал. Лучше всего – кратер (подсказано И. Модебадзе). Слишком торжественное звучание особенно второго слова можно обставить подходящим образом, чтоб не слишком резало слух и чтоб не нарушилось стилистически-нейтральное звучание грузинского слова «таси»... Существенно то, что между видимым субъектом речи и видимым протагонистом, то есть между кубком и Мартой, устанавливается близкое подобие по контрасту. Опространствление стиховой структуры подготавливает нас к обнаружению даже визуального подобия между кратером и Мартой (иное дело, может ли оправдаться такое ожидание). Напомним, что у Бараташвили это не будет прецедентом. В стихотворении, переводимом под заглавием «Чинара», своеобразными партнерами выступали чинара и река Мтквари. Нам кажется, что для воображения поэта, а также для воображения читателя как девятнадцатого, так и двадцать первого веков, ассоциировать контур дерева с контуром реки на географической карте не является трудностью. У слова «чаша», следует признать, есть одно важное (но на наш взгляд недостаточное) преимущество: его (буквенно-звуковая) четырехсложность.

8. Одно их трудных для понимания мест в дословном переводе «Кратера» связано с внутренним разрывом в «валентности» кратера: **веселящего других, а принадлежащего Марте**. Разрыв этот можно представить и более сжато: **‘кратер (веселящий людей) Марты’**. Морфосинтаксис грузинского дает прекрасную возможность художественной выразительности.

9. Другое трудное для понимания место – в третьем стихе. Если «пришли» – форма первого лица (*мы пришли*), то здесь обнаруживается еще один семантический разрыв, поддерживаемый морфосинтаксисом грузинского. Если развернуть стяженную фразу пословного перевода, то получится: **‘пришли мы, [приходите (и вы)] утомленные’**. Происходит что-то вроде переключения от **‘мы о нас’** к **‘мы – вам’**.

В обоих случаях текст реализует семантику грамматической категории *версии* (о категории: Климов 1986: 71) и, в частности, обыгрывает семантическую разницу между так называемыми субъектной и объектной версиями либо обыгрывает семантику, аналогичную этой разнице. Та же семантическая разница, между субъектной и объектной версиями глагола, обыгрывается не только на уровне отдельных стихов или полустихий, но и на уровне целого стихотворения. Так, в первом и втором стихах кубок говорит о себе, а в третьем и четвертом обращается к другим. Кстати, аналогичное переключение наблюдается и на уровне единиц речи, меньших, чем стих и предложение: на уровне стопы и морфемы...

10. Мы уже сказали, что замеченные переключения от «субъектной» к «объектной» предназначенности действия, или же, точнее, от речи «возвратной» (автореференциальной) на речь «диалогическую» даны как-то сжато, стянуто, не развернуто. Эта стяженность дает основания говорить о поэтике имплицитных переключений и имплицитной многопланности у Бараташвили.

11. Обратим внимание на конец стихотворения. Последнее слово – «тысяча», а за ним – многоточие. Получается так, что семантика целого текста, лексическая



семантика последнего слова и пунктуация содействуют друг другу. Общий знаменатель этих трех факторов оформления семантики окончания данного текста можно выразить одним словом: *брызги*. Имплицитно создается эффект *брызг* – и физических, и нефизических. Мир около и после кратера Марты – мир брызг. Брызги вина, преображенной в веселье тоски, чернильных точек. Заметьте: не пылинок и не капель.

12. В порядке обобщения можно сказать, что данное стихотворение обнаруживает тесную связь с христианской традицией, с персидско-мусульманской традицией и с непосредственным материальным контекстом и причиной своего возникновения. Бараташвили обыгрывает и образность Святого Причастия, и образность отождествления человека с сосудом для вина, традиционного для персидской поэзии (Омар Хайям). Так называемый европеизм здесь, по-видимому, в свободном оперировании разными традициями: без стилизирующей дистанции и вместе с тем без полного в них погружения. Прагматически это стихотворение попадает в группу «стихотворений на случай», а семиотически – в очень обширную группу художественных артефактов, среди которых эпитафии, монеты, печати, перстни, фигурные стихотворения. Здесь происходит характерное сближение, введение во взаимную соразмерность словесно-временного и изобразительно-пространственного рядов.

Что же сделали из четверостишия Бараташвили переводы?

Вот болгарский перевод (передаю дословно на русском, по [Бараташвили 1981: 63]):

Я благословляю этот день, когда [ты] родилась счастливой!  
Игра для рук прелестных, меня с радостью Марта выпивает.  
Идите [сюда], [на смерть] уставшие от скорби, напиток я вам дам пенливый,  
чтоб вы рассеяли ту скорбь тысячекратную и горькую.

Что здесь случилось?

1. Разрыв, стяженное переключение с ‘я – о себе’ к ‘я – вам’ передается еще в переходе от первого стиха ко второму: меняется субъект речи. Первый стих в болгарском переводе дан не от лица кубка, а от лица либо автора, либо Марты. (Но при повторном прочтении стихотворения уверенность в том, кто субъект первого стиха, исчезает.) Затем слово переходит к кубку. Дело, однако, в том, что грамматическая форма третьего и четвертого стихов и их контекст дают возможность двоякого прочтения: субъектом речи может быть как кубок, так и Марта (и даже некто третий – имплицитный автор). Необходимо отметить, что в болгарском языке глагольной категории версии нет. Соответствующая семантика передается формами других категорий – переходности/непереходности и залога (имеются формы деятельного, страдательного и возвратного залога). Следует признать, что переводчик нашел мастерский способ передать и потенциальную диалогичность речи подлинника, и его межсубъектную *просто расшатанность* (а расшатанность эта мотивируется, с точки зрения навыков производить и потреблять искусство, нацеленное на мимесис, состоянием опьяненности – кубка, Марты, ее гостей, поэта); переводчик мастерски передал и поэтику имплицитных переключений. **Что же касается имплицитной многоплановости, у него вышло не так удачно.**

2. В болгарском переводе нет и следа от Бога. Напиток – просто *кипящий*. Нет и слова «сердце».

3. В болгарском тексте – меньшее синтаксическое разнообразие краестиший. Здесь – восклицательный знак; точка; запятая; точка. А в подлиннике: двоеточие;

восклицательный; запятая; многоточие. И все-таки в обоих текстах пунктуация краестиший обозначает убывание скорости, экстенсивное движение энергии. Пунктуация подлинника передает таковое движение весьма конкретно: восклицательный знак в конце второго стиха как бы изображает плеск и всплеск вина, готового покатиться через край кубка, многоточие в конце четвертого – вина, расплескавшегося за край сосуда.

4. Скорбь названа болгарским переводчиком тысячекратной. Здесь смутно и в скомканном виде передана гипербола подлинника: ‘мы разомнем вам сердце, мы рассеем тысячу ваших печалей, как одну’. В этот раз стяженность подлинника передана скомканностью.

5. Намека на начальную и на внутреннюю рифму нет. Сплошная рифма стиховых окончаний сохранена.

6. Семантика слов в сильной позиции краестиший очерчивает не контур творения, а контур чаши-питья-напитки. Вместо космологии – дегустация. Вместо ряда *кубок – Марта – божественный – тысяча*, ряд: *счастливая – выпивает – пенливая – горькая*.

7. Стих болгарского перевода – семнадцатисложник. Так теряется эффект, присутствие квадрата. Следует признать, что стихотворению, лишённому своего космологического измерения, этот квадрат и не нужен.

8. Стопа перевода: ямб.

9. К концу болгарского четверостишия убывает число ударных слогов (хотя общее число слогов сохраняется): их, соответственно, семь – семь – шесть – четыре. Это изменение, эта особенность содействует созданию внушения, что энергия убывает или идет наружу. Идет замедление движения или, что почти то же самое, растут расстояния между примечательными объектами. Мир *вроде бы* разбрызгивается.

10. Что касается заглавия, болгарский переводчик выбрал слово «чаша». Мы только можем гадать о причине его выбора. Легче всего подумать, что он просто решил идти по проторенному русскими переводчиками пути. Они тоже переводят – чаша.

Дело, однако, осложняется тем, что этот случай перекликается с другим. При переводе другого стихотворения Бараташвили, «Чинара», Бакърджиев (и его консультант Бицадзе) *не* ослушались мифопоэтического за-текста подлинника. В русском языке «чинара» – слово женского рода. В болгарском – мужского: «чинар». Почему-то переводчик и его консультант (или один из них) решили, что главный персонаж в этом стихотворении Бараташвили, дерево, должно быть женского пола, и вместе с Бакърджиевым переменили чинару... на *ель* (Бараташвили 1981: 55). Ель и на болгарском – женского рода («ела»). Результат: де-экзотизация текста (ибо, хотя чинара распространена в Болгарии, ее имя звучит немножко экзотично) и, кроме того, его *гипербореизация* (смещение к Северу ментальной карты мира), иными словами – русификация и советизация. Учащенное мелькание елей и берез в городском пространстве, а вероятно и в литературе, социалистической Болгарии требует особого рассмотрения. Конечно, *ель* встречается в болгарском фольклоре, и это, наверное, тоже послужило оправданием переводческого решения. Но, так или иначе, стихотворение «Чинара» было подвержено двойной *фамилиаризации*: оно было подведено под знаком обычного, а также под знаком русско-советского.

Восток становится востоко-Севером, а свое соприкасается с чужим в пространстве этого «востоко-Севера». Но персонаж-партнер дерева в тексте – река. Здесь Бакырджиев и Бицадзе избежали руссификации, выбрав не «Куру», но «Мтквари», сообщив, тем самым, мужскую роль в данной крипто-эротической ситуации реке. Сопоставим получившееся сочетание, «ела – Мтквари», с отброшенным вариантом «чинар – Кура». Первая пара де-экзотизирует грузинское пространство, *гипербореизируя* его; и «возвращает» ему экзотичность, прибегая к слову-эмблеме чуждости, экзотичности «Мтквари». В результате, грузинское пространство ассоциируется с русско-советским, но признается отдаленным, иным. Отброшенная пара, «чинар – Кура», **намекнула бы на несколько иную ментальную карту: грузинское пространство воспринялось бы как полу-чужое, полу-свое (эффект слова «чинар»), а затем это полу-чужое, полу-свое воспринялось бы частью русского имперского пространства (эффект слова «Кура»).** С точки зрения локального лирического воздействия, решение Бакырджиева (и/или Бицадзе) нельзя не признать удачным: форма «ела» омонимична и омографична глагольной форме со значением «**иди, приди**». Но **является ли этот критерий достаточным, это отдельный вопрос.**

Вернемся к «Чаше». Бицадзе и Бакырджиев решили не замечать эротический пласт четверостишия. Как решили не замечать либо не заметили тяготения произведения к типу фигурных стихотворений (акrostих – вид фигурного стихотворения), т.е. не заметили ритмико-симметрический, пространственно-временной квадрат в структуре произведения. «Чаша» **(не хуже кубка) могла бы содействовать уплотнению данного эффекта и данного присутствия.** Но если переводчик не в состоянии воспользоваться *четверичностью* слова «чаша», то лучше выбрать другое слово. Семантика подлинника, структуры подлинника сохранится хотя бы на уровне мимесиса, миметических аллюзий.

Что случается с «Чашей-Кубком-Бокалом-Кратером» в переводах на русский?

У К. Липскерова (Бараташвили 1969: 97):

Я свое сотворению славлю, с бедами споря!  
В пальцах Марты звеню я, песням пиршества вторя.  
Пейте ж, дети юдоли, круговую ускоря,  
Канут сотни печалей, минет каждое горе!

1. Липскеров сокращает 16-сложник на 14-сложник (в первом стихе – 15 слогов). 2. Он чередует хорей и дактиль, чем приблизительно следует за оригиналом – я имею в виду регулярное чередование четырехсложных и двухсложных безударных интервалов между ударными слогами. 3. По сравнению с подлинником, очень большая доля ударных слогов на фоне общего числа слогов. Но, в отличие от болгарского перевода, число ударных слогов не убывает. 4. Рифма поддерживается словоформами «споря», «вторя», «ускоря», «горе». Здесь нет намека ни на квадрат, ни на творенье под сенью Творца, но зато есть интересный и, по-моему, удачный опыт передачи существенного признака любого текста, относимого к контексту приглашения, празднования, общения, застолья. Этот признак – незаконченность, полуоформленность, точно выражаемая грамматической формой деепричастия (и действие, и предмет; ни действие, ни предмет).

Б. Пастернак (Бараташвили 1969: 97) сводит 16-сложник до десятисложника.

Мастера посудного изделье,  
Я звеню у Марты на столе  
И разглаживаю средь веселья  
У гостей морщины на челе.

Существенна здесь не столько огромная количественная разница, а то, что, преобразуя ритм подлинника в ритм пятистопного хорей, Пастернак просто дает обобщенный тип стиховой, метрической речи. И все. Согласно логике, свойственной всем трем “авраамическим” исповеданиям, чувственный образ нуждается в со-присутствии, в “оправдании”, в “свидетельствовании” слова. Это последовательно, вплоть до однобокости, выражено в иудаизме и в исламе (и у христиан-иконоборцев). Так, например, на персидской монете исламского периода сасанидский иллюзионизм изображений терпит только потому, что его послание корректируется куфической надписью. В искусстве христиан иконопочитателей два ряда не просто соседствуют, а взаимопроникают, как бы воспроизводя Халкидонский догмат о неслиянности и нераздельности двух природ во Христе. Рефлексы этой эстетической, да и мировоззренческой, культуры прослеживаются в тексте Бараташвили. Причем текст хранит их в лучшей форме – не как аллегоризм, а как символизм, не как эксплицитность, а как имплицитность соответствий между изделием, созданием, застольем, причастием, мирозданием, Творцом, формальной структурой стиха и структурой опредмечиваемого стихом хронотопа. Пастернак тоже согласует разные ряды бытия. Он согласует надпись на чаше, то есть быт, с Поэзией (с главной буквы). Проблема в том, что за бытом и за Поэзией рассмотреть мироздание и Слово нельзя. Возможно, язык Пастернака слишком имплицитен. Может, гипертрофируя некоторые особенности родной, русской рецепции “авраамического” культурного наследия, гипертрофируя сдержанность в религиозной фразеологии пост-символиста Гумилева, Пастернак сплюснул мир и Творца в рамках первого стиха: “Мастера посудного изделье”. Но это уже в лучшем случае аллегория. Кстати, Пастернак избегнул необходимость выбора: как написать слово “М/мастер”, с заглавной или со строчной буквы? Впрочем, во всех (или почти всех) своих переводах Бараташвили, Пастернак сводит так называемую “форму” до минимума. Регулярные катрены, немногосложные – обобщенный знак стихотворности, и все.

Сквозная разница между болгарским и русскими переводами стихотворений Бараташвили, о которых здесь не пошла речь, – большая эксплицитность русских<sup>47</sup>. По-моему, однако, нельзя объяснять это различиями между языковыми системами болгарского и русского. И не только потому, что, например, при переводах работ Тициана Табидзе это соотношение стирается<sup>48</sup>. Дело в ином: в расстоянии между болгарской и грузинской, и между русской и грузинской культурами так, как оно ощущалось и передано переводчиками (а оно ощущалось ими по-разному – и количественно, и качественно). Своим переводом каждый переводчик ставит себя, скорее неосознанно и ненамеренно, в определенное отношение к культуре подлинника и, точнее, к тому ее воплощению, которое составляет речь подлинника. Так, например, речь переводов Пастернака выдает бессознательно снисходительное отношение к речи Бараташвили; к традиции, воспроизводимой речью Бараташвили. (Хотя и

косвенно, это угадывается не только в переводе «Чаши»). Дело не в более или менее свободном обращении с буквой подлинника, а в проскальзывающей, пусть и бессознательной, убежденности, что речь Бараташвили нуждается в улучшении (экспликация, конкретизация, стандартизация). А не в реконструкции. Угадываемое за переводами Пастернака можно истолковать и по-иному. «Гений» переводит «гения» в эпоху нормативности института «гения». Перевод – средство самоутверждения, выгодного и переводчику, и переводимому. Скромность честного эгоцентризма. У остальных русских переводчиков Бараташвили двусмысленная установка – то ли на улучшение оригинала, то ли на признание тщетности перевода – выражена слабее. Ее еще труднее заметить в болгарских переводах.

### Примечания

1. Примеряя к полю гуманитарного знания теорию поля (искусства) Пьера Бурдьё, можем, в предварительном порядке, сказать, что интерес к Грузии в посткоммунистический период в Болгарии должен был сохраниться среди «арьергарда» коммунистического эстаблишмента (но тот эстаблишмент был руссо-центрическим, так что интерес к грузинской культуре в его картине мира нормативно подсобный, второочередной).

2. Данная оценка, несмотря на (нормальную для середины XX в.) установку на эссенциализацию идентичности, кажется мне верной: «Caucasia, historically and essentially, is a part of 'the Middle East'. In spite of recurrent religious and political 'pulls' to the Orthodox (or Marxist) north or the Catholic (later 'liberal') west, the Christian Georgian have their part in this 'Middle Eastern' world – as have the Ethiopians, the Lebanese, the Armenians, and, to an extent, the Greeks and the Rumanians» (Allen 1958: 273). Невключение болгар, хотя бы и с оговорками, в этот список можно, по-моему, объяснить только переоценкой культуроформирующего значения фактора лингвистической близости. Я уверен, что мозаичность (т.е. конфессиональная неомогенность, пространственная прерывчатость и полицентричность) этого мира не упраздняет его подлинность и актуальность, не-выдуманность, а, кроме того, теоретически он куда более интересен, чем куда более легко сводимый к гладким культур-философским генеалогиям мир западного христианства (показательна объяснительная сила такового понятия, как «латинское средневековье»). В оценке британского картвелолога можно заподозрить импульс «огораживания», мотивированный как установками «ориентализма», так и геополитическими и геософскими императивами периода Холодной войны. Но быть, так сказать, гиперкорректными не стоит. Не стоит также подпадать под влияние негативных коннотаций словосочетания 'Middle East'.

3. Наши оценки переводческих решений часто будут гармонировать с принципиальной установкой теории Мешоника на речь, ритм и поэтику (а не на язык), но в целях краткости это специально оговорено не будет.

4. В этой связи стоит отметить работы – научные и вместе с тем просветительские – уже покойного архимандрита Павла Стефанова, профессора Шуменского университета (Стефанов 2008 и др.); также статью (Данков 2004). Архимандрит Павел ссылается, между прочим, и на две грузинские работы советского времени – Р. Сирадзе (1977) и А. Цамушвили (1980). К 2011 г. отцом Павлом был написан, но не издан монографический труд - история Грузии, а в 2008 вышла книга Константина Рачева “История грузинской церкви”.

5. Степень переведенности указанных трех авторов к 1911 году делает более вероятным обращение Арнаудова к немецким переводам (Артура Лейста; см. в Khintibidze 2001), чем к французским, но соответствующие издания мне недоступны. Что касается идентификации грузинских оригиналов путем соотнесения с русскими переводами советского периода, поиск de visu пока не дал результата.

6. Грузинская литература включена в **пространный ряд ориентальных и неориентальных литератур**, но заслуживает внимания сообщение о биографических очерках: «Писатель Ив. Арнаудов приготовил к печати две новые книги: “Антологию” из [!-Й.Л.] армянской, грузинской, египетской, индийской, еврейской, турецкой, финляндской, испанской и японской лирики, с обстоятельными очерками о переведенных авторах, а также сборник (...)» (перевод мой, Й.Л.).

7. В межвоенный период сознание некоей (пост)византийской культурной общности лишь возникло (наиболее показательное свидетельство – труд румынского историка и политика Николае Йорги **«Византия после Византии»**). В Болгарии **сходное можно заметить в работах археолога, искусствоведа и политика Богдана Филова**. Но акцент, естественно, падал на самописание болгар в контексте Балканского участка указанного культурного региона. По ряду причин, данное сознание не могло вылиться ни в проект культурной реставрации, ни в проект академических исследований, ни в проект международного сотрудничества (проект **«славянской взаимности» все еще обладал очевидными преимуществами**).

8. События 1917-1921 гг. на территории бывшей уже российской империи на время повышают интерес к Грузии, как к части этого пространства. В 1922 г., в рамках **«Коммунистической агитационной библиотеки»**, выпущен перевод брошюры Н. Л. Мещерякова **«Меньшевицкая Грузиния»**. В те же годы русский поэт-эмигрант Николай Мазуркевич строит свой публичный образ в Болгарии, выпячивая свою связанную с «Кавказом» биографию.

9. В отношении переводов с грузинского это отмечал Элгуджа Хинтибидзе (Khintibidze 2001:197); нет причин сомневаться, что болгарская ситуация была схожей (конкретно, на эту мысль наводит анализ некоторых предисловий и послесловий переводов грузинских авторов в Болгарии, напр. в: Грузински поети 1990).

10. Кынчев – единственный из числа указанных переводчиков, оставивший свое имя в болгарской литературе (поэзии). Более того, он один из центральных авторов сотворяемого в наши дни, главным образом усилиями литературоведов т.наз. Нового болгарского университета в Софии, альтернативного (антитоталитарного и ‘мимото-тоталитарного’) канона болгарской литературы конца 1940-х – 1980-х гг.

11. Автор вводной статьи к изданиям Руставели – медиевист-славист Велчо Велчев (г. рожд. 1907). В статье оглашена точка зрения на **«Вепхисткаосани», как на произведение ренессансного, дельного разбора доводов «за» и «против»**. Кроме жанра вмещающего статью издания, в том, наверное, сказываются еще три фактора: влияние позиции Шалвы Нуцубидзе на произведение; наличие у самого Велчева работ о предренессансе в болгарской словесности XIV-XV вв.; популярность в Болгарии 1970-х (и 1980-х) гг. концепции балканского (пред)ренессанса XIII-XIV вв. (в живописи/иконописи). Это не мешает, однако, издательству (**«Народна култура»**) **включить произведение Руставели, при втором его издании, в 1987 г., в один ряд с заведомо неренессансными произведениями, как «Слово о полку Игореве» и «Ланселот, рыцарь телеги» (в рамках серии «Спомени» «Библиотека европейской средневековой литературы»)**. Здесь, видимо, произошла контаминация трех культурных йерархий (обозначения условные): неоромантической (высоко оценивающая достижения *своего* Востока); неоклассической (европо-, или западоцентрической); реал-политической (она сказала во включении двух произведений из «сокровищницы советских народов», **в качестве четвертого и пятого выпусков библиотеки**). Ради точности отметим, что **«неоромантическая» позиция высокой оценки достижений «своего» Востока вписывается в рамку советского неоклассицизма (или «Культуры Два», по Владимиру Паперному, или «большого стиля», по Сергею Иванову)**.

12. Во-первых, конкурентность спроса на русских и тем более на западных авторов. Во-вторых: относительно большая степень переведенности грузинских авторов на русский язык, доступность советского книжного рынка болгарскому читателю, незначительный языковой барьер между русским и болгарским.

13. Предсказуемой гиперболы (кривой обратной функции), конечно, нет: между «эпохами» есть свои **«притяжения» и «отталкивания», которые накладываются на матрице «модерноцентризма» (т.е. синусоида накладывается на гиперболу)**. Наверное стоит адаптировать одно понятие из

роботики – «**the uncanny valley**», «**зловещая долина**», – к **межкультурным предпочтениям в пространстве** и во времени. Концептуализация таких дискурсов, как «ориентализм» и «балканизм» (с одной стороны) и как «медиевализм», «миф о Золотом веке», «миф о Темных веках» (с другой), дает, при интерграции этих концептуализаций, достаточно оснований для предлагаемой терминологической адаптации. Что касается «**модерноцентризма**», он **наблюдается как в жесткой, марксистско-ленинской**, так и в расплывчатой, ориентирующейся на «гуманизм» западного Ренессанса, версии. См. проявление его «**либеральной**» версии у Рейфильда (1994: 81). См. уместное возражение Хинтибидзе (2001: 178-179).

14. Так, совершенно невозможно представить себе интерес тогдашнего болгарского книгоиздательского аппарата к т.н. «**мухранскому периоду**» (Дэвид Маршалл Лэнг) в истории грузинского государства и культуры (1632-1723) (Allen 1958: 273), т.е. периоду от начала царствования Теймураза I до конца царствования Вахтанга VI (у Рейфильда единый период не обособляется, ср. Rayfield 1994: 106-121): в т.ч. по сугубо идеологическим и геополитическим причинам.

15. Важнейший аспект указанной адаптации восприятия – это такое прочтение источников, которое задним числом устраняет бывших соперников с роли посредников. В русско-болгарском случае, это, напр., поддержка версии о непосредственном церковном сообщении и субординации между Киевом и Константинополем еще в 988-1037 гг. и системное замалчивание наличия иной историографической версии. См. ук. соч. Чилингилова.

16. Для наступления третьей фазы симптоматично, наверное, включение т.н. «**Повести о царице Динаре**» (о ней коротко см.: Троицкая 1989) в состав т.н. «**Казанской истории**» (о ней коротко см.: Волкова 1989). Обе фазы, с наверное неизбежным акцентом на третью, становятся объектом исследования таких трудов, как «**Byzantium and the rise of Russia**» Иоанна Мейендорфа.

17. Отмеченные славистом Сюзен Лэйтон признаки «ориенталистского» (в смысле Э. Саида) отношения к Грузии в русской литературе XIX в. лучше, по-моему, понимаемы в контексте дискурса межкультурного патернализма, а не ориентализма. Это становится почти очевидным при учете неодинаковости стереотипизации в этой литературе грузин (с одной стороны) и мусульманских горцев (с другой), отмеченной как ею, так и ее оппонентом (Goslein/ Layton 1992), а также ее рецензентом (Suny 1995). Учитывая, со своей стороны, частичную некорректность рядоположения по контрасту патернализма и ориентализма, отмечу большую близость первого к такому “соседу” ориентализма, как балканизм. В отличие от ориентализма, балканизм рамкирует отношение не к (все-таки неполноценному) Чужаку, а к (заведомо неполноценному) полу-Чужаку. Что касается патернализма, Ференц Фехер рассматривает его в качестве «способа легитимации в обществах советского типа» (Fehér 1982), но не переносит свое рассмотрение из социологии в область межкультурных и межгосударственных отношений.

18. Чувство превосходства, позиция опекуна, иерархия дают о себе знать разнообразными способами, в т.ч. в композициях сборников/коллективных монографий, чем настоящее положение может сообщаться задним числом отдаленному прошлому. Такой памятник русско-грузинского научного сотрудничества, как сборник «**Русская и грузинская средневековая литературы**» (Ленинград: Наука, 1979) (Русская и грузинская 1979), внушает должную иерархию уже одной композицией: блок статей начинается работой Д. Лихачева «Толстой и тысячелетние традиции русской литературы», а кончается статей И. Смирнова «Древнерусские источники “Бесов” Достоевского». В семантический анализ работ сборника, а также и якобы попарной организации его состава, и не стоит вдаваться.

19. Этим грешит, на наш взгляд, работа (Хидашели 1984). Мы не уверены, что ее дисциплинарная принадлежность философии (а не литературоведению) – достаточное объяснение.

20. Рейфильд (1994: 74-75), кажется, совсем уместно, переводит внимание читателя с факта очевидного отсутствия христианской апологетики на факт христианской начитанности (имплицитного) автора. По-видимому, здесь сказывается особенность поэтики (установка на ‘недоэкспликацию’). Как отмечал Шалва Нуцубидзе (1987: 210), «в тексте поэмы Руставели в большинстве случаев совершенно не указаны философы, которых поэт имеет в виду, а порой даже цитирует», чем он резко отличается от старшего современника, Чахрухадзе.

21. А они и не всегда кажутся справедливыми. Так, напр., Нуцубидзе (1987: 212) толкует часть строфы 789 («Я дерзну слова Платона привести как образец: / “Тленен плотью и душою как двуличный, так и лежец”») как свидетельство философского уклона к материализму, тогда как нам кажется, что в ней сказывается христианское перетолковывание платонического (языческого) спиритуализма (вспомним о смысле и значении боговоплощения и одухотворения и спасения плоти в христианском миропонимании – это идет вразрез с расхожими лаическими представлениями о якобы одностороннем спиритуализме христианства). Но не следует забывать, что работа Нуцубидзе впервые увидела свет в 1947 г.

22. «Указание Энгельса на роль “революционной оппозиции” против феодализма, проходящей через все средневековье и выражающейся то в “открытой ереси”, то в мистицизме, – сохраняет полную силу и для нашего случая. Нетрудно убедиться в том, что Петрици играл роль в формировании миросозерцания Руставели не неоплатонизмом, как таковым, а использованием неоплатонизма как облачения для мистико-еретических идей, в основе которых (...)» (Нуцубидзе 1987: 209-210). Стало быть, еретики и мистики, в т.ч. Псевдо-Дионисий Ареопагит, не рассуждали и не пеклись о Боге, а о социальном вопросе, и богословие было лишь неизбежным языком изъяснения совершенно иной озабоченности.

23. Данную «Повесть» **Иванова можно без преувеличения считать нессоветским аналогом советских переводов Руставели.** Предварительный анализ «Повести» в широком культурно-историческом контексте показывает сильную зависимость (идеологическую, в меньшей степени поэтологическую) от «Носящего барсову шкуру». «Повесть» пытается соединить опыт самоописания некоей фиктивной «Индия» («Носящий...») с опытом описания этой «Индии» со вне (легенда о Царстве пресвитера Иоанна), сообщая отстоянию между этой «Индией» и собой **мессиянистическую перспективу**; т.е. пропуская «память» о произведении Руставели и об указанной легенде сквозь призму такого произведения, как «Сказание о Вавилонском царстве». Прямая ли здесь зависимость или угадывание (кон-гениальность поверх столетий), мы пока не знаем. Произшедшая в 1910-х – 20-х годах бифуркация русской культуры привела к двум на первый взгляд совершенно разным опытам освоения культурного (в т.ч. историсофского и геософского) опыта бывшего соперника, а теперь «младшего брата» **по византийскому наследию – «Повести о Светомире царевиче» Иванова и советских переводов «Носящего»** (в комбинации с выдвиганием «отечественного» памятника, «Слова о полку Игореве»).

24. «Рыцарь» (**knight, Ritter**), **наверное, можно считать приблизительным соответствием «визязя».** Но у членов этой пары разные культурно-исторические коннотации. В славянских языках существуют оба слова. Деликатное положение раздвоенности между ‘западнизмом’ и ‘славянизмом’ лучше всего видно на примере польских переводчиков социалистической эпохи: каталог Народной библиотеки в Варшаве показывает, в рамках 1960-1983 гг., колебательно-поступательное движение от «witeź» и «wiciądz» к «rycerz». **Семантическое (но вряд ли стилистическое) соответствие «визязю», т.е. «рыцарь»,** выбран следующими западными переводчиками: М. Tsereteli (1975), К. Vivian (1977) - сведения – по (Khintibidze 2001), а также **Венеры Урушадзе (1971) и Marie Prittwitz, перевод 1940-х гг;** издан в 2005, затем в 2011 г. (Rustaweli 2011).

25. Аналогичное слово («Recke» – ‘воин, герой’) **выбирают N. Dschanelidze и L. Pape-Gegel-aschwili (1984),** а до них – Н. Huppert (1955). (Сведения об указанных переводах – по (Khintibidze 2001)). Ближе подходит и итальянское «il prode» – ‘смелычак, храбрец’ – использованное Рафаелем Иваницким-Ингило (**Raffaale Ivanitsky-Inghilo**) **к 1941 г.: «Il prode dal manto di tigre», букв. «Храбрец в одежде/шкуре тигра» (Ivanitsky-Inghilo 1941).** «Il prode», кстати, семантически наиболее близко к упомянутому выше болгарскому «юнак». К этой же группе следует подключить французский перевод С. Йорданишвили и Е. Орбелиани (Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1977): «Le preux à la peau de tigre».

26. «Всаднику» по «внутренней форме» почти тождественны франц. «chevalier» (S. Tsouladze, 1964) и итал. «cavaliere» (M. Picci и P. Angioletti, 1981): в них этимологически дана и задана сема



‘ко́ня’ (Сведения об указанных переводах – по (Khintibidze 2001)). То же слово выбрали Гастон Буачидзе (Париж и Москва, 1989) и испанская переводчица María Elvira Roca Barea (Rustaveli 2003). А венгерский перевод, сделанный вне зависимости от советской традиции, дает: «Тариэл, всадник в леопардовой шкуре» (Ruszaveli 1917).

27. Минимальную степень экспликации (т.е. добавление существительного с максимально общим, немаркированным значением: ‘мужчина/человек’) выбрали (в скобках – год первой публикации соотв. перевода в полном виде) А. Leist (1885), F. Pecina (1931), H. Buddenseig (1970-71), R. Neukomm (1974), V. Ruika-Franz (1976) из немцев; M. Brosset (1828) и G. Gvazava и A. Marcel-Paon (1938) из переводивших на французский; M. Wardrop (1912) из переводивших на английский. Сведения об указанных переводах – по (Khintibidze 2001).

28. Установка русской культуры советского извода на инкорпорирующую ассимиляцию «чужого» сказалась и на издании, хронологически более чем следствующее как формации «Культура Два» (1930-е – 50-е), так и ее частичному повторению (эпохи «застоя»): я имею в виду издание 1989 г. (Тбилиси: Мерани), содержащее Бальмонтский перевод. Как известно, и как можно проверить по электронным каталогам европейских библиотек, эмигрант Бальмонт выпустил свой перевод в 1933 г. (Париж: изд. Д. Хеладзе) под заглавием «Носящий барсову шкуру: грузинская поэма XII века»; а в указанном издании 1989 г. его перевод выпущен под советским заглавием (по иронии судьбы, тбилисское издательство и редколлегия издания, в т.ч., наверное, автор послесловия Саргис Цаишвили, выступают в роли субъектов названной «русской культуры советского извода») – точно так, как в московском издательстве «Академия» в 1935 г.

29. Возможность, в самом деле, осуществлена – в рукописном варианте одной Марровской работы 1931 года. «Очерки I и II» работы (цикла лекций) «Отражение первобытного мышления в поэме Руставели» «в рукописи А 167 имеют заглавие «Вводная часть очерка о первобытном мышлении в творении грузинского поэта XII века Шоты из Рустава “Витязь в тигровой шкуре” или “Некто в барсовой шкуре”» (...)» (И. В. Мегрелидзе в: [Марр 1964: 255]). См. там же и о датировке.

30. Польская фамилия Staliński?

31. «[Н]а польском языке было передано содержание поэмы в „Biblioteka Warszawska“ (1863, IV)» (Хаханов 1895: 217). Из оглавления указ. источника: «Skóra tygrysa. Poemat georgiański z XIIgo wieku, poczęści w tłumaczeniu, poczęści streszczony, podał Kazimierz Łapczyński» (Biblioteka 1863: [I]).

32. Перевод Ионы Меунаргиа (Iona Meunargia), наверное, первый, но работа Тамар Патаридзе в указ. коллективной монографии под редакцией Э. Хинтибидзе точных сведений не дает, а издание и вовсе опущено в библиографии в конце тома (ср. Khintibidze 2001: 85, 355-356). Перевод Бросса, как известно, частичный.

33. Учитывая «коэффициент» архаизирующей торжественности – зеркально-симметричное соответствие «социалистического реализма».

34. Их критику, в т.ч. критику таких оппозиций, как норма – отклонение, идентичность – инаковость, статическая – динамическая эквивалентность, см. в работе: Мешоник 2010 [1999].

35. «В 1937 по постановлению ЦК Компартии (б) Грузии будет торжественно отпразднован 750-летний юбилей рождения великого поэта Р. Это историческое постановление обеспечивает прочную базу для научного исследования поэмы “Носящий тигрову (барсову) шкуру”. К юбилейным торжествам будет издан окончательный научно проверенный текст поэмы» (Барамидзе 1937; вся энциклопедия доступна он-лайн: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (и др.)).

36. Дондуа 1937: работа доступна он-лайн: <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/DONDUA-37/2.html>.

37. О ментальной географии и геокulturологии, как (неакадемических) дисциплинах современного социально-гуманитарного знания, см. Frank 2010.

38. Как и в случае с «витязем», советская эпоха является не изобретателем, но упорным пользователем данного обозначения («тигр»). Переводы на западные языки показывают гораздо большую вариативность, причем немецкие склоняются к «тигру», а английские и французские (за вычетом одного) выбирают «леопарда/пантеру». Стоит отметить, что первый немецкий (1889) и первый польский (1863) переводы пользуются словом «тигр».

39. Культ начала, культ истока следует считать составляющей «модерноцентризма». Происходит одновременное (и взаимообусловленное) самовозвышение субъекта исторического познания и возвышение «начала», при параллельном обесценивании середины, Предания, сведенного до недоброкачественного промежутка. Наверное, наиболее яркая ранняя форма модерноцентризма – протестантское (лютеранское) богословие, оставляющее «Я» наедине с Писанием.

40. Что касается «тигра», Андронников ссылается на перевод Вл. Державина в московском издании 1949 г.

41. Часть исследователей называет произведение «поэмой», другая часть – «романом», причем обозначение может меняться в разных работах одного и того же исследователя: так, Николай Марр называет произведение «поэмой» в заглавии своей известной руствелологической работы 1917 года, а в тексте работы 1899 года пользуется словосочетанием «стихотворный роман» (см. [Марр 1964: 60]).

42. Произведение Николь де Марживаля (Nicole de Margival), конец XIII в.

43. Наиболее интересным (т.е. смелым и удачным), среди известных мне переводческих решений, кажется решение Роберта Стивенсона (Stephenson) (стоит отметить и подзаглавие; курсив мой – Й.Л.): «*The Lord of the Panther-Skin. A Georgian Romance of Chivalry*» (1977).

44. Работа Кэтрин Вивинан «*Sufic traces in Georgian literature*» (1982) осталась для меня недоступной. Не вдаваясь в подробности (тем более, что как раз здесь кстати приходящаяся работа Элгуджи Хинтибидзе «Средневековые и ренессансные струи в “Вепхисткаосани”», 1993, на груз. яз., нам тоже недоступна), отметим, что с нашей точки зрения «ренессансность» Руставели следует искать не в каком-то отталкивающемся от христианства «материализме» мировоззрения (на поверку это, по нашему убеждению, – последовательная христианизация языческого спиритуализма), а в возможной установке на над-конфессиональный (и меж-«цивилизационный») синтез. (Если сравнивать с Западом, то силуэт Руставели кажется нам похожим на силуэт некоего Марсилио Фичино или Джованни Пико делла Мирандола, но жившего на 2-3 века раньше настоящих, в дворе Роджера II или Фридриха II в Сицилии).

45. Мы попытались сравнить предисловие и эпилог к произведению в разных русских и в болгарском переводах; надеемся поделиться своими наблюдениями в последующей работе.

46. Хочу поблагодарить Ирину Модебадзе за перевод и пересылку оригинала, за обозначение ударных слогов в оригинале, за поясняющие примечания к этому переводу.

47. Мы надеемся иметь возможность поделиться своими наблюдениями в другой работе.

48. Мы надеемся иметь возможность поделиться своими наблюдениями над болгарскими и русскими переводами стихотворений Тициана Табидзе на болгарский в другой работе.

### Литература:

- Abashidze 1978: Abashidze, Grigol. *Lasharela*. Prev. ot rus. Zh. Kovachev. Sofija: Narodna kultura, 1978 (Абашидзе, Григол. *Лашапела*. Прев. от рус. Ж. Ковачев. София: Народна култура, 1978).
- Allen 1958: Allen, William Edward David “*The last years of Georgian monarchy 1658-1832* by D. M. Lang”. *Slavonic and East European Review*, 37 (no. 88, Dec. 1958): 272-275.
- Andronnikov 1977: Andronnikov, Irakli. *Lermontov: Issledovanija i nakhodki*. (4 izd.). Moskva: **Khudozhestvennaja literatura**, 1977 (Андронников, Ираклий. *Лермонтов: Исследования и находки*. (4 изд.). Москва: Художественная литература, 1977).
- Baramidze 1937: Baramidze, Aleksandr. “Rustaveli”. *Literaturnaja entsiklopedija 1929-1939*. T. 10 [1937]: n. pag. (Барамидзе, Александр. “Руставели”. *Литературная энциклопедия 1929-1939*. T. 10 [1937]: б. pag.) (Web. 21 March, 2013. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/>)
- Baratashvili 1969: Baratashvili, Nikoloz. *Lirika*. Moskva: **Khudozhestvennaja literatura**, 1969 (Бараташвили, Николоз. *Лирика*. Москва: Художественная литература, 1969).
- Baratashvili 1981: Baratashvili, Nikoloz. *Merani*. Sofija: Narodna kultura, 1981 (Бараташвили, Николоз. *Мерани*. София: Народна култура, 1981).

- Biblioteka 1863: *Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi*, 1863, t. 4. (Содержание тома доступно он-лайн: [http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1893/bw1863t4\\_spis\\_tresci.pdf](http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1893/bw1863t4_spis_tresci.pdf))
- Chikovani 1962: Chikovani, Simon. *Izbrani stikhotvorenija*. Prev. ot. rus. D. Vasilev. Sofija: Narodna kultura, 1962 (Чиковани, Симон. *Избрани стихотворения*. Прев. от рус. Д. Василев София: Народна култура, 1962).
- Chilingirov 2002: Chilingirov, Asen. "Pokrŭstvaneto na Rusija i Bŭlgarija". *Bŭlgarija, Vizantija, Russija*. Berlin: izd. avt., 2002: 129-158 (Чилингиров, Асен. "Покръстването на Русия и България". *България, Византия, Русия*. Берлин: изд. авт., 2002: 129-158). (Ранняя версия работы, на немецком, в: *Tausend Jahre Taufe Russlands – Russland in Europa: Beiträge zum interdisziplinären und ökumenischen Symposium in Halle (Saale), 13-16 April 1988*, hg. v. Hermann Goltz. Leipzig: Evang. Verl.-Anst., 1993)
- Chilingirov 2007-2008: Chilingirov, Asen. *Tsar Simeonovijat Sübornik ot X vek. Izsledvanija*. T. 1. Berlin: Videlina; T. 2. Sofija: Alfagraf, 2008 (Чилингиров, Асен. *Цар Симеоновият Съборник. Изследвания*. Т. 1. Берлин: Виделина, 2007; Т. 2. София: Алфаграф, 2008). (Т. 2 содержит факсимильное воспроизведение отрывков из книги: Михаил Оболенский, «Исследования и заметки князя М. А. Оболенского по русским и славянским древностям. Приложение к сочинению его: "О первоначальной русской летописи"», Москва, 1870»)
- Dankov 2004: Dankov, Evlogi. "Petrichkijat srednovekoven neoplatonizŭm i literaturnite vzaimootnoshenija mezhdu Bŭlgarija i Gruzija". *Kula*, 2004 (1): 88-95 (Данков, Евлоги. "Петричкият средновековен неоплатонизъм и литературните взаимоотношения между България и Грузия". *Кула*, 2004, 1: 88-95).
- Dochanashvili 1989: Dochanashvili, Guram. *Chovekŭt, kojto mnogo obichashe literaturata*. (Razkazi). Prev. ot gruz., süst. Stefka Bichinashvili (s posleslov ot Levan Bregadze). Sofija: Narodna kultura, 1989 (Дочанашвили, Гурам. *Човекът, който много обичаше литературата*. (Разкази). Прев. от груз., съст. Стефка Бичинашвили (с послеслов от Леван Брегадзе). София: Народна култура, 1989).
- Dondua 1937: Dondua, Karpez. "N. Ja. Marr i gruzinovedenie". *Jazyk i myshlenie*, VIII. *Jazyki Evrazii v rabotakh N. Ja. Marra*. Moskva-Leningrad: Izd. AN SSSR, 1937: 49-70 (Дондуа, Карпез. "Н.Я.Марр и грузиноведение". *Язык и мышление*, VIII. *Языки Евразии в работах Н.Я.Марра*. Москва-Ленинград: Изд. АН СССР, 1937: 49-70). (Доступна он-лайн: <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/DONDUA-37/2.html>)
- Droblenkova 1989: Droblenkova, N. F. "Skazanie o Vavilone". *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi*. Otv. red. D. S. Likhachev. T. 2, Ch. 2. Leningrad: Nauka, 1989 (Дробленкова, Н. Ф. "Сказание о Вавилоне". *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Оtv. ред. Д. С. Лихачев. Т. 2, Ч. 2. Ленинград: Наука, 1989). (Текст словаря доступен он-лайн: <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=2048>)
- Dumbadze 1977: Dumbadze, Nodar. *Belite flagove*. Roman. Prev. ot rus. K. Konjarov (s predg. ot Beso Zhgenti). Plovdiv: Khr. G. Danov, 1977 (Думбадзе, Нодар. *Белите флагове*. Роман. Прев. от рус. К. Коняров (с предг. от Бесо Жгенти). Пловдив: Хр. Г. Данов, 1977).
- Fehér 1982: Fehér, Ferenz. "Paternalism as a mode of legitimation in Soviet-type societies". *Political legitimation in communist states*, ed. by T.H. Rigby and F. Fehér. New York: St Martin's Press, 1982, 64-81.
- Frank 2010: Frank, Susi. „Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge“. *Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. v. M. Marszałek u. S. Sasse, Berlin: Kadmos, 19-42.
- Gerov 1895: Gerov, Najden. *Rechnik na bŭlgarskija ezik*. T. 1-6. Plovdiv: Süglasie i dr., 1895-1908. T. 1, 1895 (Геров, Найден. *Речник на българския език*. Т. 1-6. Пловдив: Съгласие и др., 1895-1908. Т. 1, 1895).
- Golstein/ Layton 1992: Golstein, Vladimir, "Letter to the Editor"; Layton, Susan, "The author responds [to V. Golstein]". *Slavic Review* 51, 3 (autumn 1992): 635-637.
- Gruzinski poeti 1911: "Iz gruzinskite poeti". Podbor i prevod Ivan Arnaudov. *Mir*. (Sedmichna literaturno-obshtestvena pribavka no. 15), no. 3307 (16 juli 1911): 1 (Грузински поети 1911: "Из грузинските поети". Подбор и превод Иван Арнаудов. *Мир*. (Седмична литературно-обществена прибавка № 15), № 3307 (16 юли 1911): 1).

- Gruzinski poeti 1985: *Dükh na bitie: Gruzinski poeti: Antologija na gruzinskata poezija*. Podbor, prev. ot rus. i predg. Nikolaj Künchev. Sofija: Narodna kultura, 1985 (*Дъх на битие: Грузински поети: Антология на грузинската поезия*. Подбор, прев. от рус. и предг. Николай Кънчев. София: Народна култура, 1985).
- Gruzinski poeti 1990: *Ot mülchanieto do ljubovta: Gruzinski poeti: Antologija*. Süst., prev. i predg. Dimitür Milov (s poslesl. ot Guram Gverdtsiteli). Sofija: Narodna mladezh, 1990 (*От мълчанието до любовта: Грузински поети: Антология*. Съст., прев. и предг. Димитър Милов (с послесл. от Гурам Гвердцители). София: Народна младеж, 1990).
- Gruzinski razkazi 1976: *Gruzinski razkazi*. Süst. Elka Georgieva i Gjulchin Cheshmedzhieva; prev. ot rus. (s predg. ot Revaz Dzhaparidze). Sofija: Narodna kultura, 1976 (*Грузински разкази*. Съст. Елка Георгиева и Гюлчин Чешмеджиева; прев. от рус. (с предг. от Реваз Джапаридзе). София: Народна култура, 1976).
- Ivanitsky-Inghilo 1941: Ivanitsky-Inghilo, Raffaele. *La Georgia e il suo bardo Sciotha Rustaveli; In occasione del 750 anniversario del suo capolavoro 'Il prode dal manto di tigre'*. Con pref. Di Corrado Zoli. Roma: Cremonese, 1941. (Источник: Электронный каталог Берлинской государственной библиотеки StaBiKat).
- Ivanov 2010: Ivanov, Sergej. *Reaktsionnaja kul'tura: Ot avangarda k bol'shomu stil'ju*. SPb.: Izd. Politehnicheskogo universiteta, 2010 (Иванов, Сергей. *Реакционная культура: От авангарда к большому стилю*. СПб.: Изд. Политехнического университета, 2010).
- Inanishvili 1981: Inanishvili, Revaz. *Kapki po listata: Razkazi*. Prev. ot gruz. Tanja Atanasova (s poslesl. ot Bezhan Bardavelidze). Plovdiv: Khr. G. Danov, 1981 (Ининишвили, Реваз. *Капки по листата: Разкази*. Прев. от груз. Таня Атанасова (с послесл. от Бежан Бардавелидзе). Пловдив: Хр. Г. Данов, 1981).
- Kapriev 2005: Kapriev, Georgi. *Philosophie in Byzanz*. Würzburg: Köninghausen & Neumann, 2005. (На българском: *Vizantijska filosofija: Chetiri centüra na sintez*, Sofija: LIK, 2001; Sofija: Iztok-Zapad, 2011/ *Византийската философия: Четири центъра на синтез*, София: ЛИК, 2001; София: Изток-Запад, 2011 (второе – значительно дополненное))
- Khakhanov 1895: Khakhanov, Aleksandr. "Gruzinskij poet XII veka Shota Rustaveli i ego poema *Barsova kozha*". Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenija, Chast' 302 (dekabr' 1895): 200-223 (Хаханов, Александр. "Грузинский поэт XII века Шота Руставели и его поэма *Барсова кожа*". Журнал Министерства народного просвещения, Часть 302 (декабрь 1895): 200-223).
- Khakhanov 1899: Khakhanov, Aleksandr. "Rustaveli". *Entsiklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona*. SPb.: Brokgauz i Efron, 1890-1904. T. 28, 1899 (Хаханов, Александр. "Руставели". *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1890-1904. Т. 28. 1899).
- Kharanauli 1987 Kharanauli, Besik. *Utrinna ulitsa: (Stikhotvorenija)*. Podbor i prev. ot gruz. Milena Lilova. Sofija: Narodna kultura, 1987 (Харанаули, Бесик. *Утринна улица: (Стихотворения)*. Подб. и прев. от груз. Милена Лилова. София: Народна култура, 1987).
- Khidasheli 1984: Khidasheli, Shalva. *Voprosy gruzinskogo renessansa*. Tbilisi: Metsniereba, 1984 (Хидашели, Шалва. *Вопросы грузинского ренессанса*. Тбилиси: Мецниереба, 1984).
- Khintibidze 2001 Khintibidze, Elguja. Ed. *Georgian literature in European scholarship*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2001. (Авторы глав монографии: Э. Хинтибидзе, Штеффи Хотивари-Юнгер, Тамар Пагаридзе, Марика Одзели, Гага Шургайя, Сесили Гогоберидзе)
- Kjosev 1999: Kjosev, Aleksandür. "Belezhki za samokolonizirashтите se kul'turi". *Godishnik na Sofijskija Universitet: (Tsentür po kulturoznanie)*, 87 (1994), 1999 (Къосев, Александър. "Бележки за самоколонизиращите се култури". *Годишник на Софийския университет: (Център по културознание)* 87 (1994), 1999).
- Klimov 1986 Klimov, Georgij. *Vvedenie v kavkazskoe jazykoznanie*. Moskva: Nauka, 1986 (Климов, Георгий. *Введение в кавказское языкознание*. Москва: Наука, 1986).
- Marr 1910 Marr, Nikolaj. "Vstupitel'nye i zakljuchitel'nye strofy "Vitjazja v barsovoj kozhe" Shoty iz Rustava". *Teksty i razyskanija po armjano-gruzinskoj filologii*. Уур. XII. SPb., 1910 (Марр, Николай. "Вступительные и заключительные строфы "Витязя в барсовой коже" Шоты из Рустава". *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*. Вып. XII. СПб., 1910).
- Marr 1917: Marr, Nikolaj. "Gruzinskaja poema "Vitjaz' v barsovoj shkure" i novaja kul'turno-istoricheskaja problema". *Izvestija Akademii nauk. Otdelenie istoricheskikh nauk i filologii*. Petrograd,

- 1917: 415-446, 475-506 (Март, Николай. “Грузинская поэма “Витязь в барсовой шкуре” Шоты из Рустави и новая культурно-историческая проблема”. *Известия Академии наук. Отделение исторических наук и филологии*. Петроград, 1917: 415-446, 475-506).
- Marr 1964: Marr, Nikolaj. *Ob istokakh tvorcestva Rustaveli i ego poeme*. Podg. sb. k pechatu, red. teksta, comment. i primech. I. Megrelidze. Tbilisi: AN GSSR, 1964 (Март, Николай. *Об истоках творчества Руставели и его поэме*. Подг. сб. к печ., ред. текста, коммент. и примеч. И. Мегрелидзе. Тбилиси: АН ГССР, 1964).
- Meshonik 2007: Meshonik, Anri. *Poetika na prevoda*. Prev. Paisij Khristov. Sofija: Panorama pljus, 2007 (Мешоник, Анри. *Поетика на превода*. Прев. Паисий Христов. София: Панорама плюс, 2007).
- Meschonnic 1999 Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- Modebadze 2008: Modebadze, Irina. “*Vepkhistaosani – Vitjaz’v tigrovoj shkure*: k voprosu o preodolenii kul’turnykh shtampov”. *Russkij jazyk i kul’tura v zerkale perevoda : materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii*. Moskva : VShP MGU, 2008 : 418-428 (Модебадзе, Ирина. “*Вепхистаосани – Витязь в тигровой шкуре*: К вопросу преодоления культурных штампов”. *Русский язык и культура в зеркале перевода: материалы международной научно-практической конференции*. Москва: ВШП МГУ, 2008: 418-428).
- Nutsubidze 1987: Nutsubidze, Shalva. *Rustaveli i Vostochnyj Renessans*. (Sobr. Soch. T. IV). Tbilisi: Metsniereba, 1987 (Нуцубидзе, Шалва. *Руставели и Восточный Ренессанс*. (Собр. Соч. Т. IV). Тбилиси: Мецниереба, 1987).
- Ognishte 1919: *Ognishte*, I (1919).
- Pandzhikidze 1988: Pandzikidze, Guram. *Spiralata*: (Roman). Prev. ot gruz. Aleksandŭr Talakov. Sofija: Narodna mladezh, 1988 (**Панджикидзе, Гурам. *Спиралата*: роман. Прев от груз. Александръ Талаков. София: Народна младеж, 1988.**
- Papernyj 1996: Papernyj, Vladimir. *Kul’tura Dva*. Moskva: NLO, 1996 (Паперный, Владимир. *Культура Два*. Москва: НЛО, 1996) (первое изд. 1985).
- Rayfield 1994 Rayfield, Donald. *The literature of Georgia. A history*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Russkaja i gruzinskaja 1979: *Russkaja i gruzinskaja srednevekovye literatury*. Otv. red. D. S. Likhachev. Leningrad: Nauka, 1979 (*Русская и грузинская средневековые литературы*. Оtv. ред. Д. С. Лихачев. Ленинград: Наука, 1979).
- Rustaveli 1975: Rustaveli, Shota. *Vitjazŭt v tigrova kozha: (Poema)*. Prev. ot gruz. Stojan Bakŭrdzhiev (s predg. ot Velcho Velchev). Sofija: Narodna kultura, 1975 (Руставели, Шота. *Витязът в тигрова кожа: (Поэма)*. Прев от груз Стоян Бакърджиев (с предг. от Велчо Велчев). София: Народна култура, 1975). (Второе изд.: 1987)
- Rustaveli 2003: Rustaveli, Shota. *El caballero de la piel de tigre* ; edición crítica y estudio preliminar de María Elvira Roca Barea. Malaga : Universidad de Malaga, 2003. (Источник: электронный каталог французских библиотек, SUDOC)
- Rustaveli 2011: Rustaveli, Schota. *Der Ritter im Tigerfell*, hg. v. Steffi Chotiware-Jünger, Elgudsha Chintibidse. Aachen: Shaker Verlag, 2011.
- Rust’aveli 1912: Rust’aveli, Shota. *The Man in the Panther’s Skin*, from the Georgian Marjory Scott Wardrop. London: Royal Asiatic Society, 1912.
- Rusztaveli 1917: Rusztaveli, Szota. *Tariel a párdúcibőrös lovag*, fordította Vikár Béla; Zichy Mihály huszonhat kérével. **Budapest: Athenaeum, 1917. (Источник: электронный каталог Берлинской городской библиотеки, StaBiKat)**
- Slovar’ Pushkina 1956: *Slovar’ jazyka Pushkina*. Otv. red. V. V. Vinogradov. T. 1-4, 1956-1961. T. 1, 1956 (*Словарь языка Пушкина*. Оtv. ред. В. В. Виноградов. Т. 1-4, 1956-1961. **Москва: Гос. изд. иностранных и национальных словарей. Т. 1, 1956.**
- Stefanov 2008: Stefanov, Pavel (arkhimandrit). “Istoricheski vrŭzki mezhdru Gruzinskata i Bŭlgarskata tsŭrkva”. *Dveri na pravoslavieto*. Web. 21 March, 2013: <http://dveri.bg/k994x> (Стефанов, Павел (архимандрит). “Исторически връзки между Грузинската и Българската църква”. *Двери на православието [электронный ресурс]*: Web. 21 March, 2013: <http://dveri.bg/k994x>). (см. также в: *Мир православия*. Вып. 7. Волгоград, 2007, 354-368).
- Sulakauri 1977: Sulakauri, Archil. *Zlatnata ribka. Roman, povesti i razkazi*. Prev. ot rus. Elka Georgieva i Donka Stankova (s predg. ot Elka Georgieva). Sofija: Narodna kultura, 1977 (Сулакаури, Арчил. *Златната рибка. Роман, повести и разкази*. Прев от рус Елка Георгиева и Донка Станкова (с предг. от Елка Георгиева). София: Народна култура, 1977).

- Suny 1995 Suny, Ronald Gregor. "Russian literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy by Susan Layton". *Slavic Review* 54, 4 (winter 1995): 1041-1043.
- Todorova 1997 Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford UP, 1997. (Издания на българском: *Balkani – balkanizъм*, София: Фондация бълг. наука и култура, 1999; София: Университетско издателство Св. Климент Охридски, 2004/ *Балкани – балканизъм*, София: Фондация бълг. наука и култура, 1999; София: Университетско издателство Св. Климент Охридски, 2004, переработанное и дополненное)
- Troitskaja 1989: Troitskaja, T. S. "Povest' o tsaritse Dinare". *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi*. Otv. red. D. S. Likhachev. T. 2, Ch. 2. Leningrad: Nauka, 1989 (Троицкая, Т. С. "Повесть о царице Динаре". *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 2, Ч. 2. Ленинград: Наука, 1989).
- Tsereteli 1901: Tsereteli, Akakij. "Na sveti Davidovite grobishta". Prev. I. Arnaudov. *Bŭlgarska sbirka* 8 (1901), 7: 498 (Церетели, Акакий. "На свети Давидовите гробища". Прев. И. Арnaudов. *Българска сбирка* 8 (1901), 7: 498).
- Ukazatel' 2010-2013: *Ukazatel' slovoform v sobranii sochinenij Vjacheslava Ivanova*. Web. 21 March, 2013: [http://www.rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/word\\_index/toc\\_index.html](http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/word_index/toc_index.html) (*Указатель словоформ в собрании сочинений Вячеслава Иванова*. Web. 21 March, 2013: [http://www.rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/word\\_index/toc\\_index.html](http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/word_index/toc_index.html))
- Vachkova 2009: Vachkova, Veselina. *Belite poleta v bŭlgarskata kulturna pamet*. Sofia: Voenno izdatelstvo, 2009 (Вачкова, Веселина. *Белите полета в българската културна памет*. София: Военно издателство, 2009).
- Volkova 1989: Volkova, T. F. "Kazanskaja istorija". *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi*. Otv. red. D. S. Likhachev. T. 2, Ch. 2. Leningrad: Nauka, 1989 (Волкова, Т. Ф. "Казанская история". *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 2, Ч. 2. Ленинград: Наука, 1989).

**Yordan Lyutskanov**  
(Bulgaria)

### **On the Translation of Georgian Literature into Bulgarian and into Russian: Introductory Notes by a Bulgarian Russianist**

#### **Summary**

**Key words:** Post-colonial situation in the Black sea region, intercultural stereotypes, post-Byzantine commonwealth, Bulgarian-Georgian literary contact,; Shota Rustaveli, Nikoloz Baratashvili.

This paper has a pragmatic task which is no less important than its scholarly, or semantic, task proper. It is to outline and to try basic parameters of possible Bulgarian-Georgian understanding each other in humanities, in a probably doubly postcolonial situation. Doubly postcolonial, that is: post-Soviet and post-Eurocentric. The task is complicated given our ambition to focus on 'understanding each other' not on ethereal but on Bulgarian-Georgian matters. The 'matter' to be understood penetrates the understanding agent.

Trying to cope with this pragmatic task, we guess, has resulted in paradoxical implicitness of some of the paper's theoretic preconceptions (while others have been certainly overemphasised) and the arbitrary pretension of comprehensiveness of some of the explanations.

The narrowly scholarly task of this paper is to make an overview of the translations of Georgian literature in modern Bulgaria. Their general dependence from the mediation

of the Russian language and the Russian Soviet culture becomes apparent, but whether certain breakthroughs or a steady deviation from a Russian-Soviet norm had taken place remains to be acknowledged. One should normally expect such breakthroughs or deviation in cases of direct Georgian-Bulgarian translation, but the situation appears to be more complex. As a preparation for a less extensive study, to be focused on analysing particular Georgian-Bulgarian translations and on comparing them with corresponding Georgian-Russian ones, we attend to two issues: the issue of “Vepkhistaosani’s” title in Russian (and Bulgarian) renderings (sporadically compared to English, Polish, German, French, Italian, Spanish and Hungarian ones) and the issue of Nikoloz Baratashvili’s “Cup” or “Crater” translated into Bulgarian and into Russian. The translation of “Vepkhistaosani” was performed from the Georgian (the translator Stojan Bakūrdzhiev seems to have relied on a literal translation but the latter’s author is unknown) yet the first acquaintance with the final result encounters strong Russian-Soviet impact on it. The translations of Baratashvili’s works are less unequivocal in this regard.

We argue that the standard Soviet translation of Rustaveli’s work title, “Vitjaz’ v tigrovoj shkure”, instructs the reader for what we consider an inadequate reading which deprives the work from its non-laic significance and its intertextual aura and which misleads in assessing the work’s genre and poetics. In more subtle ways, it serves the purpose (or purposelessly achieves the effect) of redistributing symbolical capital within the Soviet *oecumene* and, on the hind, within the *post-Byzantine* one. (In a way, the old contest around Nebuchadnezzar’s crown goes on). We mean that through partial and simultaneous modernisation *and* archaisation of Rustaveli’s work the cultural capital of Georgian literature and Georgian society seems to be tightly linked to the symbolical capital of Russian literature and Russian society. The structure of this bondage or juxtaposition seems beneficial for the Russian counterpart and hardly beneficial for the Georgian one: the Soviet rendering of “Vepkhistaosani’s” title seems to serve what can be called a Russian paternalistic perspective on (historically) East Christian cultures, a perspective which definitely predates the neoclassicist phase of Soviet culture.

We argue that the Bulgarian translation of Baratashvili’s “Crater” (made by Stojan Bakūrdzhiev and consulted by Ivan Bitsadze; and again – like the whole body of Baratashvili’s works – from the Georgian) as well as the Russian one we have at hand (K. Lipskerov’s and B. Pasternak’s) are more or less flawed in both rephrasing its poetics and understanding its metaphysical and historical-cultural background.

In assessing the adequacy of translations we draw, epistemologically and methodologically, on Henri Meschonnic’s “Poétique du traduire” – a theory of translation which rejects the linguistic (and, in particular, language-system based, or *langue*-based) approaches to translation demonstrating instead the centrality of speech, rhythm, text and poetics.

**იორდან ლუცკანოვი  
(ბულგარეთი)**

**ქართული ლიტერატურის თარგმანი ბულგარულ და რუსულ ენებზე:  
ბულგარელი რუსისტის შენიშვნები**

**რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** პოსტ-კოლონიური ვითარება შავი ზღვის რეგიონში, ინტერკულტურული სტერეოტიპები, პოსტ-ბიზანტიური კულტურული ურთიერთობები, ბულგარულ-ქართული ლიტერატურული კონტაქტები, შოთა რუსთაველი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

წარმოდგენილ სტატიას აქვს პრაგმატული მიზანი, რომელიც მის მეცნიერულ ან სემანტიკური მიზანდასახულებაზე არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია. იგი მდგომარეობს შემდეგში: მოხაზოს ჰუმანიტარულ სფეროში ბულგარულ-ქართული ურთიერთგაგების შესაძლებლობის ძირითადი პარამეტრები, ორმაგი გაგებით (პოსტ-საბჭოური და პოსტ-ევროპცენტრისტული) პოსტკოლონიურ ეპოქაში. ამოცანას კიდევ უფრო ართულებს მკვლევრის ამბიციაცია, კონცენტრირება მოახდინოს „ურთიერთგაგებაზე“ არა „ჰაერზე“, არამედ ბულგარულ-ქართულ მკვიდრ მასალაზე დაყრდნობით.

მისმა მცდელობამ, ამ პრაგმატული ამოცანის შესრულების პროცესში, შედეგად ის გამოიღო, რომ სტატიის რამდენიმე თეორიული წინაპირობა პარადოქსულად ბუნდოვანი და გამოუთქმელი დარჩა (მაშინ, როცა სხვები მეტისმეტად ხაზგასმულია), ზოგიერთი ახსნა-განარტება კი — მეტისმეტად სიღრმისეული.

სტატიის მეცნიერული მიზანია მიმოიხილოს ქართული ლიტერატურის თარგმანები თანამედროვე ბულგარეთში. ამკარაა, ამ თარგმანების ზოგადი დამოკიდებულება რუსულ შუამავალ ენაზე და რუსულ საბჭოურ კულტურაზე. თუმცა, საკითხი, იყო თუ არა რაიმე სახის გარღვევები ან ამკარა გადახვევა რუსული საბჭოური ნორმიდან, ღიად რჩება. როგორც წესი, ასეთი გარღვევები და გადახვევები უფრო მეტად მოსალოდნელია უშუალოდ ქართულიდან შესრულებულ ბულგარულ თარგმანებში, მაგრამ შესწავლისას სიტუაცია გაცილებით უფრო რთული აღმოჩნდა. ნაკლებად ექსტენსიური კვლევისათვის მზადების პროცესში, რომელიც ორიენტირებულია გარკვეული ქართულ-ბულგარული თარგმანების ანალიზზე და მათ შედარებაზე შესაბამის ქართულ-რუსულ თარგმანებთან. მკვლევარი ორ მნიშვნელოვან საკითხს ეხება: „ვეფხისტყაოსნის“ სათაურის თარგმანები რუსულად (და ბულგარულად) (სპორადულ შეპირისპირებში ინგლისურ, პოლონურ, გერმანულ, ფრანგულ, იტალიურ, ესპანურ და უნგრულ თარგმანებთან) და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ („Чаши“/„Кратера“) თარგმანი ბულგარულ და რუსულ ენებზე. „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანი ქართულიდან ბნკარედის საშუალებით შეასრულა სტოიან ბაკირჯიევმა.

სტატიის ავტორის მტკიცებით, რუსთაველის პოემის სათაურის საბჭოური თარგმანი „Витязь в тигровой шкуре“ მკითხველს პოემის არაადეკვატური წაკითხვისკენ უბიძგებს, რასაც ის, საბოლოო ჯამში, ნაწარმოების ჟანრისა და პოეტიკის არასწორ შეფასებამდე მიჰყავს. სათაურის ამგვარი თარგმანის მიზანია



მოახდინოს სიმბოლური კაპიტალის ხელახალი გადანაწილება საბჭოური ოიკუმენეს ჩარჩოებში, პოსტ-ბიზანტიური ოეკუმენეს ფონზე. სტატიის ავტორს მიაჩნია, რომ რუსთაველის ტექსტის ნაწილობრივი და სინქრონული მოდერნიზაციისა და არქაიზაციის გზით, ხდება ქართული ლიტერატურისა და საზოგადოების კულტურული კაპიტალის მჭიდრო დაკავშირება რუსული ლიტერატურისა და საზოგადოების სიმბოლიკურ კაპიტალთან. ამგვარი კავშირის სტრუქტურა მომგებიანია რუსული მხარისათვის, განსხვავებით ქართულისაგან. „ვეფხისტყაოსნის“ სათაურის საბჭოთა თარგმანი ჩანს, კარგად ეწერება იმაში, რასაც შეგვიძლია ვუნოდოთ რუსული პატერნალური პერსპექტივა (ისტორიულ) აღმოსავლურ-ქრისტიანულ კულტურებზე. ეს პერსპექტივა კი უსწრებს საბჭოთა ნეოკლასიციზმის ეპოქას.

მკვლევრის აზრით, ბარათაშვილის „მერანის“ („Чаши“/„Кратера“) ბულგარული თარგმანი, (რომელიც, ბაკირჯიევა ქართულიდან შეასრულა ივანე ბინაძესთან კონსულტაციების შედეგად), რუსული თარგმანის (კ. ლიპსკეროვა და ბ.პასტერნაკი) მსგავსად, ნაკლოვანია, როგორც პოეტიკის თვალსაზრისით, ისე მისი მეტაფიზიკური და ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის წვდომით.

თარგმანების ადეკვატურობის შეფასებისას, მკვლევარი ხელმძღვანელობს ეპისტემოლოგიურად და მეთოდოლოგიურად — ჰენრი მეშონიკის „Poétique du traduire“ („თარგმანის პოეტიკა“) — თარგმანის თეორია, რომელიც იზიარებს არა ლინგვისტურ მიდგომებს თარგმნისას, არამედ მეტყველების, რითმის, ტექსტის და პოეტიკის ცენტრალურობას.

LYN COFFIN  
(U.S.A.)

### Observations about Translation Formalized into Nine Points

I am going to dedicate this lecture to someone but Alice in wonderland fashion, I have put my dedication last.

Years ago, my scholar-husband took me aside before one of my lectures and said “Don’t forget sometime true was ever too short.” Oscar Wilde once critiqued an English novel with the following sentence “as one reads along, the suspense of the author becomes almost unbearable.” I want you to know I am keeping those words in mind as I speak. One other meta consideration- I want you to know that as a lecturer, my goal is not that you agree with me. If we come to the end of this short time together and you find yourself able to say I agree (or disagree) with everything you said, I shall consider that I have not properly lectured. What I hope is that you will find yourself thinking about translation in a new way or two, perhaps finding new answers or, even better, asking new questions.

The second best lecture I ever heard was by Ram Das, on meditation. He began in this manner- by coming on stage, assuming the lotus position, and meditating for a few moments. When he got up, he said: This concludes the formal part of my lecture.

Many decades ago, I was traveling on a train on a plain in Spain and I noticed three sentences under each window- in English, German and Spanish. The English said “Don’t lean out of the window.” the German said “It’s forbidden to lean out of the window. And the Spanish said, it’s dangerous to lean out of the window.” on that day, through translation, I began to learn about cross-cultural differences.”

Two translators were on an oceanic cruise. They were standing out on deck and the water began to get choppy. “Do you know how to swim?” asked the first translator. “No,” said the second. “But I know how to call for help in nine languages.”

That concludes the formal part of my lecture. Now I will proceed to make Nine Hopefully useful Points in no particular order.

**FIRST** as Austen would have it- it is a truth almost universally generally agreed upon, and attested to at great length and scholarly detail that **Translation is impossible**. That is Not my point One .

Usually people making this point insert the word “completely” which reminds me of the time my son visited death valley and noticed signs informing visitors that the valley was “thoroughly” dead.

“Translation is impossible” means that a translated work can hope to equal the original., can never be totally “successful.”

But those who note that Translation is Impossible should go on to note my Point one: Most Significant Human Behavior is not completely successful. In fact, of the most Significant, the less Successful. Most of us know this instinctively, in our personal lives. For Example

When we see our grown child fall in love with someone else’s grown child- And they want to get married and have children of their own, we typically do not sit down with them and point out all the obstacles that will almost certainly prevent them from being re-

ally successful, i.e. perfect. Hopefully, we will encourage them, salute them, for their love and their bravery.

As a parent or a translator, one does the best one can.

**Point Two:** (in translation as in life generally) “We make the way by going.” (Machado) **One learns best how to translate** not from reading gloomy treatises which talk about all the clear and present difficulties, but **by actually doing translation.**

Imagine someone who wants to be a tennis player- And you send him to college where he reads a lot of books about the difficulties and the mechanics- even the physics- of tennis playing. After all this scholarly instruction, you put him out on the court at Wimbledon. A tragedy would almost certainly result

When I came to Tbilisi for the first time, I had the good fortune to co-teach a class at Ilia University on translation. It was a very interesting class, and the teacher was wonderful. The students read books on translation which talked at great length about how difficult translation is. If I had read those books years ago, when I started translating, I would have ended before I began.

Even when made aware of the unlikelihood they will be completely successful, people still go ahead to become parents. I suspect one of the things that most encourages them is the feeling they can do better than their parents did, which leads me nicely to

**Point Three: In translating,** one doesn't hope to equal the original, (which is impossible) **one hopes to do better than other translations**

This makes me think of a one-liner I read in a joke book years ago: “When running away from a bear, it is not necessary to run faster than the bear- One needs only to run faster than ones companion.”

I want to digress a little farther here to tell you about two early successes I had in translation, two times when I ran faster than a couple of companions. When I translated Akhmatova- I came across the Russian word (GALA) which meant “most sleepless”- I translated this as “insomniest.” My publisher wrote a letter to my native Russian-speaking collaborator- Sergei Shishkoff. “Does the word ‘insomniest’ exist in English?” he questioned. Sergei’s wonderful and telling response? “It does now.”

Another similar occasion happened when I was translating Jan Skacel from Czech with Zdenka Brodska. Skacel had word play in which- “wolverine” (rosomak) became I remember correctly “roso? mak”- poppy seed. I translated that as “black bear” “blackberry.”

8 just moments ago, I spoke of Ram Dass’s second best lecture. The best lecture I ever heard was by the child psychologist Bruno Bettelheim to a large group of psychotherapists in Detroit. (I was a practicing social worker at the time) He was incredible. I took notes like a whirlwind. I wanted to remember everything and knew I wouldn’t. After the lecture someone asked him and he told us two short things (which I can tell to those who are interested later) I mention this because point four which I am about to make is three words If you remember these three words and nothing else of my non lecture, I will consider it a success for both of us And here are the three magic words of

**Point Four:**

**Everything is translation.**

This is in a way the mirror image of Point One. I am not just talking molecular biology and genetics here, where translation is the third stage of protein biosynthesis, part of the overall process of ascetic encoding.

My understanding of communication theory is rudimentary at best, but one model holds verbal communication at its most basic level to be- 1) someone has a general sense or feeling or reaction; b) the person seeks words to “translate” that sense or feeling; c) s/he translates those words into sounds; d) his counterpart hears those sounds and e) translates the sounds back into words (sometimes different words) and translates those words into a “message” which f) s/he translates into a general sense or feeling or reaction. Then the process begins again, with the listener becoming the speaker, and vice versa.

I took a course in Landmark Education years ago, and the beginning statement was: “Nothing means anything, and it doesn’t mean anything that it doesn’t mean anything.” The instructor, the course, was showing us that we are by our very essence or nature Meaning-Making Animals- Meaning is what we make, what we do.

And Meaning is a primary form of Translation.

**Point Five: Translation does not rely merely on intellectual understanding.**

There is in the Buddhist tradition something known as the four reliances, a series of four don’t’s that guides one along the path to wisdom- those four reliances are the following.

1) Do not rely merely on the person, but on the words. (For me as a translator, this means that the text and not the author is the ultimate authority. Another digression looms here, but- for me- Authorial Intention is not primary. Speaking for a moment as a poet, fiction writer, playwright, I can say honestly that whenever what I write is good, it outstrips my intentions entirely.

2) Do not rely merely on the words, but on their meaning. (This makes me think of an old cartoon- two psychiatrists passing each other in the hall- One says hello, how are you? The other responds, Fine, thank you.” In the second panel, each is thinking to himself- “I wonder what he meant by that?”

3) Do not rely merely on the provisional (i.e., limited to this moment) meaning but on the definitive (underlying, global) meaning and

4) Do not rely merely on intellectual understanding but on *direct experience*, in this case experience of the text.

I remember an anecdote I heard long ago- A little boy came home from kindergarten and asked his parents where he came from. The parents looked at each other with a “Here we go already” look and they went and got a book with pictures and explained to the boy that years ago they had fallen in love and gotten married and daddy had then put a certain part of his anatomy into a certain part of mommy’s anatomy and thus his sperm had been deposited in one of mommy’s eggs and the little boy had been the result of that complicated biological process. When they finished their illustrated lecture, the little boy looked up at them rather unhappily and said. “What I mean is- Jimmy says he comes from New York. Where do I come from?” those parents had badly mistranslated their son’s question

**Point Six: Translation** is not just a transfer of information. **Translation is essentially the creation of an equivalent experience for the reader.**

William Carlos Williams said that “a poem is a machine made out of words.” and in his book on translating Asian Poetry, “The Poem Behind the Poem,” Tony Barnstone extends Williams’ remark: “...a poem is an arrangement of sound and image that is also an action affecting the reader...” What matters in a translation,” he continues, “is not whether

we take the original poem apart with a wrench or a screwdriver, or build the translation out of wood or plastic.... What matters is that the gears engage and the wheels turn and the poem's work is done in the translation as well."

Translator Humphrey Davies asked a student symposium this question: "When Translating Jokes, Is it Important to Make the Reader Laugh?"

I would wish to rephrase the question because, as Auden pointed out- "Poetry Makes nothing happen." I would pose the question this way: "When Translating Jokes, Is It Important to encourage the Reader to Laugh?" And my answer would be a resounding Yes, though I would perhaps not go as far as the interpreter for a Japanese speaker at a conference who announced: "Our Japanese guest just told a joke which is absolutely untranslatable, but I think it will please him if you laugh."

Another aside - I read about the Davies' Translation of Humor symposium in a blog, and the blogger went on to comment- "Ultimately, the (symposium) discussion could neither resolve nor get away from the tension between the goals of retaining cultural difference vs. provoking laughter. One imagines the translator's emphasis depends on audience: If the audience is scholarly, perhaps they wouldn't laugh in any case."

Which brings me to **Point Seven: (a very controversial point) A translator should aim first and foremost not for informational but for formal equivalencies:**

If the author makes jokes, the translation should try for humor; if the author rhymes, the translator should rhyme, or come as close as possible.

Nabokov is famous for a number of inflexible "classical" pronouncements on translation, a primary case in point being the following: "The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase"- To which I would answer- Useful for what, or for whom? If one compares Nabokov's early and late translations of Pushkin, I believe one will see how translation can suffer from scholarship.

If the author makes jokes, the translation should be humorous; if the author rhymes, the translation should rhyme, or come as close as possible. When I began translating Rustaveli's knight in the panther skin- about which more at the end, I did research and discovered this book had been translated many years ago into English four or five times and nobody had tried to rhyme. The why not is obvious - it's somewhat hard to rhyme in English, harder than in many languages. But Rustaveli, as everyone here knows, rhymes every line of his huge epic. Aaa bbbb cccc etc. He didn't have to do that. He chose to do that. Rhyming was key to Rustaveli, which means to me, rhyming is something a Rustaveli translator has to at least dance with. In what may be the most famous pronouncement on translation ever uttered, Robert Frost said Poetry is what gets lost in the translation.

As both a poet and a translator, I am determined that poetry is what exactly does not get lost in my translations.

This leads me to my most outrageous point: if you forget, as you almost certainly will, most of my points, I suggest you begin with this one (but I feel it salutary to make it anyway)

**Point Eight:**

**Scholarship does not produce good translations, it produces good footnotes.**

I think what is fundamental in good translation is not scholarship, rather a feeling of resonance with the original work, however improbable that resonance may be in terms of history, culture, sex, or nationality. I think further that scholarship sometimes may even

often tends to kill that resonance. This point or premise is almost certainly indefensible as many great and many awful premises are- so in lieu of self-defense, let me give you two reminiscences, one ancient, one recent

I remember traveling with my husband years ago in France. He had studied French for a number of years, I only a year. But he tended to be rather “level” and unemotional-non-gestural, you could say, in his delivery, whereas I tend to be rather emotive and use facial expressions and gestures a lot. There were many occasions when the French seemed to understand me, and not my husband, from which he said he could only conclude that the French didn’t understand their own language.

When I began translating Rustaveli, I had the good fortune to be examined by a panel of philosophers, who questioned my endeavor. The foundation of their skepticism was not the normal Christian/theological one, but (understandably in the circumstances) a philosophical one. As an especially challenging philosopher put it to me early in the discussion- “To translate Rustaveli, you need to have read all or almost all of Neo-platonic thought. Have you?” I admitted that I had not, and asked which writer in particular he had in mind. “Plotinus,” came the quick answer. “And you, I gather, have read all or almost all of Plotinus?” I asked. “Yes,” he said. And then I asked- “In Greek?” And the philosophers, most of them, were gracious enough to laugh.

I’ll let point resonate for a moment and give you a breather before my final assault. Years ago there was a play (by Osborne) that turned into a popular expression- The Loneliness of the Long-Distance Runner, so as a general rule, good translators suffer from something which might be called **The Anxiety of the Long-Distance Translator**, How, we worry, do we know whether we are doing something like justice, violence or both to the work we translate?

One of the happiest moments in my professional career answered this question, at least with regard to one writer.

I had translated and had published a book of the short poems of Jiri Orten called *Elegies*. Orten was a Czech Jew killed in the holocaust in 1941- having been hit by a Gestapo ambulance and dragged down the street for a number of blocks, then having been refused entrance at a nearby hospital, because Jews had to go to “Jewish hospitals,” warehouses where people waited to die. Orten died on his 22nd birthday. The first book I ever translated was a slim anthology of Orten poems. I loved the work, and did my best to do it justice, but I worried that I had fallen criminally short of my goal. Then, several years after the book had been published, I received a letter out of the blue on a weekday from Orten’s older brother, Ota Ornest.

Ornest, I knew, had gotten out of Czechoslovakia before the Nazis entered. He had spent most of the war in London, working for the BBC, broadcasting in Czech and English. The letter he wrote to me said, in part, that he had “by chance” come across my translation of Orten’s poetry in a second-hand bookstore in Prague. He said, “I can now die a happy man. These are the poems my brother would have written if he’d written in English.”

While I’m wandering down memory lane here, I’d like to point out that *Memory* is a translation of experience- usually more like a synopsis, but a translation from the language or gestalt of the past into the verbiage or water color of the present.

I have really been wandering here, but I have finally arrived at my last point.

### **Point Nine:**

No one should try translating into a foreign language without the aid of a native speaker unless one has lived for a long time in the target culture. Furthermore, the native speaker should not be one who has lived for a long time in your culture.

I saw a cartoon on a translation site which made the point succinctly in a cartoon: a translator is talking to his author and says, “So why I am having wondered have you not to be completely liking the translation by myself of your writing pieces?”

Let me conclude by saying something that is not a general point but a specific more important (at least to me) than anything else I will say here today- let me say what I think enables me to do a “better than others have” job of translating Rustaveli.

Three things: a) I love the poem and resonate with the spirituality, the romance, the humor, the drama, the apothegms, the rhythm, the rhyme. b) I am a poet with a love of (and a facility with) language, including rhyme; most importantly, and c) I am working to learn to read Georgian- I am putting in the time- AND D!)

### **Acknowledgements**

I have the great good fortune to be working with Gia Jokhadze, a man of wit and wisdom, music and poetry, a man I am proud to call my friend. Gia is a person of incredible learning, who gives scholarship, even in my eyes, a good name. If it were not for Gia, I would never have come to Georgia, never have known of Rustaveli, never have experienced the kindness of the most generous people in the world, and would not be standing here before you, which I am very glad I am. When I am drowning professionally as a translator, it is Gia who comes to my rescue with a life vest.

### **ლინ კოფინი (აშშ)**

### **თარგმანის ცხრა საფეხური. დაკვირვებანი თარგმანის პროცესზე**

### **რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** თარგმანის პრაქტიკა, დაკვირვებანი, შედეგები.

სტატიის მიზანია თარგმანის პრაქტიკაში გამოვლენილი ცხრა ძირითადი საფეხურის გამოყოფა და ანალიზი. ესენია:

1. თარგმნა შეუძლებელია — ეს არის ფართოდ გავრცელებული მოსაზრება, რომელსაც მე არ ვეთანხმები;

2. თარგმანში ისევე, როგორც ცხოვრებაში, „გზას სიარულით ვიკვლავთ“ (მაჩაძო). ამდენად, საუკეთესო საშუალება თარგმანის უნარ-ჩვევების გამომუშავებისათვის არის თავად მთარგმნელობითი საქმიანობა და არა იმ მოსაწყენი სახელმძღვანელოების კითხვა, სადაც დანვრილებითაა აღწერილი თარგმანის სირთულეები;

3. მთარგმნელი იმისკენ კი არ ისწრაფვის, რომ თავისი ნამუშევარი ორიგინალს გაუთანაბროს, არამედ იმისკენ, რომ შექმნას სხვებზე უკეთესი თარგმანი;

4. ყველაფერი თარგმანია: ა. თავდაპირველად ადამიანს ებადება რაიმე აზრი, გრძნობა ან რეაქცია; ბ. შემდეგ იგი ეძებს სათანადო სიტყვებს ამ აზრის ან გრძნობის „გადასათარგმნად“; გ. ამ სიტყვებს გარდაქმნის ბგერებად; დ. შემდეგ მისი ორეული ისმენს ამ ბგერებს და ე. მათ სიტყვებად აქცევს (ხანდახან განსხვავებულ სიტყვებად), საბოლოოდ კი „შეტყობინებად“, რომელსაც ვ. იგი გამოხატავს ზოგადი აზრის, გრძნობის ან რეაქციის სახით. შემდეგ, მსმენელი გამოდის უკვე მოსაუბრის როლში და პირიქით. ამდენად, ეს არის უწყვეტი პროცესი;

5. თარგმანის მთავარი დასაყრდენი მხოლოდ ინტელექტუალური გაგება/წვდომა არ არის. ბუდისტურ ტრადიციაში არსებობს საყრდენი, რაც არ უნდა გააკეთოს ადამიანმა, რათა ჭეშმარიტ გზას არ ასცდეს. ესენია: 1. არ დაეყრდნო მხოლოდ ადამიანს, არამედ სიტყვებს (ჩემთვის, როგორც მთარგმნელისთვის, ეს იმას ნიშნავს, რომ არა ტექსტის ავტორი, არამედ თავად ტექსტია ავტორიტეტი); 2. დაეყრდენი სიტყვების მნიშვნელობებს და არა თავად სიტყვებს; 3. არ დაეყრდნო სიტყვების მხოლოდ ვიწრო და კონკრეტული მომენტისთვის განსაზღვრულ მნიშვნელობებს, არამედ მათ საბოლოო, უმთავრეს და გლობალურ მნიშვნელობებს; 4. დაეყრდენი არა ინტელექტუალურ გაგებას, არამედ უშუალო გამოცდილებას, რაც ჩვენ შემთხვევაში, ტექსტის გამოცდილებას გულისხმობს;

6. თარგმანი არ არის მხოლოდ ინფორმაციის გადაცემა. თარგმანი ძირითადად მკითხველისათვის ეკვივალენტური გამოცდილების შექმნაა;

7. მთარგმნელი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მიისწრაფოდეს არა ინფორმაციული, არამედ ფორმალური ეკვივალენტურობისაკენ, რაც საკმაოდ სადავო საკითხია.

8. ფილოლოგიური განათლება უზრუნველყოფს არა ხარისხიან თარგმანებს, არამედ კარგ შენიშვნებს. ვფიქრობ, თარგმნისას უმათავრესი ორიგინალ ტექსტთან არა წმინდა ფილოლოგიური მიდგომა, არამედ ორიგინალთან ძლიერი სიახლოვე და საპასუხო ქმედებაა. ფილოლოგია კი ხშირად აბათილებს ამ ფაქტორებს.

9. დაუშვებელია უცხოურ ენაზე ვთარგმნოთ ტექსტი, ამ ენაზე მოსაუბრე ადამიანის დახმარების გარეშე, თუ, რა თქმა უნდა, თავად მთარგმნელს არ აქვს იმ ქვეყანაში, რომელ ენაზეც სურს შეასრულოს თარგმანი, ცხოვრების მრავალწლიანი გამოცდილება.



**KRISTIANE LICHTENFELD**  
**(Deutschland)**

**Georgische Literatur im Deutschsprachigen Raum:  
Woher? Wohin?**

*Vortrag für die Sommerschule am Rusthaweli-Literaturinstitut Tbilissi 2012*

Zunächst bedanke ich mich sehr herzlich für die Einladung, auch wenn ich dieselbe nur zum Teil und aus der Ferne wahrnehmen kann. Es freut mich außerordentlich, dass Georgien nach so langen, für das Land äußerst schwierigen Jahren wieder zu einer solchen internationalen Zusammenkunft, der georgischen Literatur im Ausland gewidmet, rufen kann. Bestimmt gibt es da die eine oder andere Bestandsaufnahme, parallele wie auch unterschiedliche Erfahrungen, die gegenseitig mitteilenswert sind, mit solch einer Zusammenkunft verbindet sich aus meiner Sicht ebenso die Hoffnung auf künftige gegenseitige Verständigung, auf ein internationales Netzwerk, ein Instrument des Austausches.

Wer in die Zukunft will, muss die Vergangenheit kennen, heißt es, und die Gegenwart bestimmen.

Ich möchte mit einer Art Anekdote beginnen, um das Problem zu verdeutlichen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts etablierte sich an preußischen Universitäten neben der althergebrachten klassischen Philologie die Slawistik als neuer philologischer Lehrzweig. An der Berliner Universität wirkte über ein halbes Jahrhundert lang als erster ordentlicher Professor in diesem Fach der aus Galizien stammende Pole Aleksander Brückner. Sein immenses Engagement galt nicht nur nach herkömmlichem Muster der reinen Sprachwissenschaft, sondern als großer Kenner und Forscher widmete er sich nicht minder der Literatur- und Geistesgeschichte der slawischen Völker und machte aus seiner Kenntnis heraus praktische Vorschläge für Bibliothekserwerbungen. Von ihm überliefert ist ein Brief an den ebenfalls bedeutenden Slawisten-Kollegen Jagic, in welchem er sich an die Ignoranz erinnert, der er in der Königlichen Bibliothek – wohlgermerkt der führenden Bibliothek Preußens, der späteren Preußischen Staatsbibliothek – begegnete, Zitat: „... als ich die Anschaffung von Dostojewski anregte, antwortete mir Direktor Rose, die Bibliothek besäße bereits Turgenjew, das dürfte ausreichen.“

Nun, den großen Russen vor allem des 19. Jahrhunderts freilich gelang es, die traditionelle kulturelle und damit auch literarische Selbstgenügsamkeit des Westens zu durchbrechen, sie setzten sich durch. Kleinere Länder und ihre Kulturen hingegen bleiben oft lange Zeit einzelnen Enthusiasten überlassen. Solche Enthusiasten gab es immer wieder, neben Reisenden, Abenteurern, Geologen, Naturforschern auch solche, die sich für die Kultur, die Sprache, die Literatur, die Geistesgeschichte solcher Länder und Völker interessierten und sich um deren Vermittlung verdient machten. Nennen wir, was Georgien betrifft, auf dem Gebiet der Literatur als Beispiel im 19. Jahrhundert Artur Leist (1852-1927), der mit dem als „Vater der Nation“ bezeichneten großen Ilia Tschawtschawadse befreundet war, mit dessen Unterstützung er die erste deutsche Vers-Übertragung des georgischen Nationalepos „Der Recke im Tigerfell“ von Schota Rusthaweli unternahm, eine immense Herausforderung, immerhin handelt es sich um ein Werk aus der Wende des 12. zum 13.

Jahrhundert. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts folgten ihm der (West-)Deutsche Hermann Buddensieg und der Österreicher Hugo Huppert.

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts, als Folge des zweiten Weltkriegs, teilte sich die Welt, teilte sich Europa in zwei kulturell gegeneinander weitgehend abgeschirmte politische Machtblöcke, die beiden entstandenen deutschen Teilstaaten gerieten in die Einflussphären der jeweiligen Siegermächte. Die DDR, unter dem Einfluss der Sowjetunion und eingebunden in den Warschauer Pakt, wandte sich stärker als es jemals in Deutschland der Fall gewesen war osteuropäischen Kulturen zu. Es entstanden große Verlage, in denen es mehr und mehr länderspezifisch ausgebildete Fachlektoren waren, die aus ihrer Kenntnis der Literatur des von ihnen betreuten Landes wie aus der Kenntnis von dessen neuester Buchproduktion heraus Bücher – nach ihrem literarischen Wert, nach ihrer Thematik und ihrer Wichtigkeit für den Literaturprozess des Landes und generell - für eine Herausgabe in deutscher Sprache auswählten. Hier möchte ich vor allem den geradezu legendären Verlag Volk und Welt hervorheben, der, 1947 in Berlin gegründet, im Jahr 2001, zu dem Zeitpunkt bereits von noch Mitte 1990 rund 140 Mitarbeitern auf ganze sieben geschrumpft, unterging. Mit fünf großen Lektoraten war er der größte DDR-Verlag für internationale Literatur gewesen, in der Tat *Ein Fenster zur Welt*, wie ein Buch zur Verlagsgeschichte titelt, und zwar zur ganzen Welt.

Ein besonderes Lektorat war das Lektorat für die Sowjetliteratur, es interessiert uns hier vor allem. Über dreißig Jahre lang, bis zum Frühjahr 1989, wurde es von Leonhard Kossuth geleitet, und er war es hauptsächlich, dessen Bestreben von Beginn an dahin ging, über die russische Literatur des Riesenlandes Sowjetunion hinaus gezielt den Reichtum und die Eigenart der einzelnen Nationalliteraturen, darunter der georgischen Literatur, zu erschließen. Was für eine Chance für alle diese Regionen, vom Baltikum bis in den Kaukasus, bis Mittelasien und gar bis in den Polarkreis! Und was für eine Chance für den deutschen Leser, aus diesen oftmals exotischen Regionen etwas zu erfahren! Zunächst konnte nur wahrgenommen werden, was ins Russische übersetzt war, Übersetzer, die aus den Originalsprachen übersetzen konnten, gab es allenfalls biographiebedingt für die baltischen Sprachen. Angestrebt war, Übersetzer zu fördern, die auch Ukrainisch, Georgisch, Armenisch oder verschiedene Turksprachen erlernten. Direktkontakte zu den einzelnen Republiken wurden aufgebaut, Kossuth und Lektoren reisten nicht nur nach Moskau, sondern ebenso zu Konsultationen in Literatureinrichtungen, zu Gesprächen mit Autoren in den Kaukasus, nach Mittelasien, ins Baltikum. (Sachkenntnis war ja auch hilfreich im geschickten Taktieren mit der Moskauer Zentrale, die gern „Empfehlungslisten“ ausgab.) Aus Georgien erschienen bei Volk und Welt schon bald Konstantine Gamsachurdias bedeutender Roman über den Baumeister der Swetizchoweli- Kathedrale in Georgiens alter Hauptstadt Mzcheta, *Die rechte Hand des großen Meisters* (aus dem Georgischen übersetzt von der Jenaer Professorin Gertrud Pätsch, 1969), ein Gedichtband von Simon Tschikowani, zusammengestellt von Nodar Ruchadse und Elke Erb (1970) sowie – ein wahrer Kraftakt der Dichter Adolf Endler und Rainer Kirsch-, die, vom georgischen Kulturministerium für drei Monate nach Tbilissi eingeladen, dort 8000 Verszeilen deutscher Interlinearübersetzungen georgischer Dichtung in deutsche Dichtung verwandeln sollten. Der Band *Georgische Poesie aus acht Jahrhunderten* (1971) darf bis heute als ein Standardwerk gelten, von seinem vielfältigen poetischen Zauber hat er über die Jahrzehnte nichts eingebüßt. Den tiefen Eindruck dieses Georgien-Erlebnisses hat Adolf Endler da-

mals in seinem noch immer mit erhellendem Gewinn zu lesenden Buch *Zwei Versuche, über Georgien zu erzählen* (Mitteldeutscher Verlag Halle 1976) festgehalten.

Wie auch aus den anderen Nationalliteraturen der Sowjetunion erschienen aus Georgien Märchenbände und Erzählungsanthologien. Und natürlich publizierten weitere DDR-Verlage sporadisch Bücher aus Georgien, hervorzuheben die Huppertsche Nachdichtung des *Recken im Tigerfell* von 1955 bis 1982 im Aufbau Verlag / Verlag Rütten&Loening - „250 Seiten Vierer-Reime, Schairi, wie sie im Georgischen heißen, die bislang gelungenste Übertragung des Rustawelischen Poems“, wie Endler urteilt. Im Aufbau Verlag / Verlag Rütten&Loening erschienen überdies historische Romane von Grigol Abaschidse, übertragen von Professor Heinz Fähnrich, damals Leiter des Kaukasischen Lehrstuhls in Jena.

Wie kam ich nach Georgien? Überhaupt, das hätte ich mir nie träumen lassen! Nun, nach dem Mauerbau 1961 waren westliche Philologien auf Jahre gesperrt an den DDR-Universitäten. Einzig Lehrer und Sprachmittler wurden noch ausgebildet, schließlich war in der Slawistik, nur dort, ein kleines Grüppchen erkoren, den wissenschaftlichen Weg zu gehen. Welche Offenbarung wurde das benachbarte Polen, das weltoffene Warschau, diese moderne Stadt, die östliches Flair mit intellektuell-künstlerischer Regsamkeit verband und einem stets geflügelten, aufmüpfigen Witz! In der Sowjetunion dann bahnte mir das Russische als Lingua franca den Weg in noch viel exotischere Gegenden – nach Mittelasien und: nach Georgien! Georgien als südländische Variante von Polen? Zwei in sehr ähnlicher Weise auf ihrer nationalen Eigenständigkeit beharrende „Randvölker des Imperiums“? Georgien ist doch auch viel mehr. Hier spürt der Besucher, der vor der (damals) hermetisch verriegelten Südgrenze des Imperiums steht, dass hier nicht Schluss ist, sondern dass hier im Gegenteil etwas beginnt – hier weht einen trotz aller modernen Aufgeschlossenheit, wie sie einem in der Großstadt Tbilissi begegnet, so viel Ursprüngliches an, eine alte Kultur, die biblische Zeiten ahnen lässt – man spürt förmlich noch die Antike und das Frühchristliche - bei aller Exotik dennoch Vertrautes, nur dass dies uns nach Mitteleuropa auf anderen Wegen vermittelt wurde. Dazu die Schönheit von Land und Menschen, die Gastlichkeit, die Pflege der Tradition, die Nähe zu Kunst und Literatur.

Aber zurück zum Verlag Volk und Welt – die bereits geschilderte Situation erlebte ich selbst als junge Lektorin, und nachdem ich mich dann bereits als Literaturübersetzerin für Polnisch und Russisch selbständig gemacht hatte, kam bald schon, nach einer Reise in den Kaukasus, das Georgische hinzu. Ohne die Unterstützung des Verlags wäre ich wohl in den Anfängen des Erlernens dieser schwierigen Sprache stecken geblieben, aber mir wurden, nach ersten Erzählungen, schwierige Romane zur Übertragung anvertraut – so erschienen Micheil Dshawachischwilis *Kwatschi Kwatschantiradse* (dt. *Das fürstliche Leben des Kwatschi K.*, 1986) und Otar Tschiladses *Eisernes Theater* (1988).

Eine ganz wichtige Institution in Tbilissi wurde in diesen achtziger Jahren das von dem unvergessenen Otar Nodia geleitete Hauptredaktionskollegium für Literaturübersetzung und Auslandsbeziehungen. Von hier kamen Einladungen nach Tbilissi, was beinahe jährliche Reisen ermöglichte – zudem Ausflüge ins Land, in die Kolchis zum Beispiel, in die Heimat Galaktion Tabidses und zum Schauplatz von Otar Tschiladses erstem Roman. Aus dem Kollegium kamen Anregungen, Wünsche wurden gehört, und leise und einfühlsam vermittelte einem Otar Nodia die richtigen Konsultanten zu geplanten Vorhaben oder schob einem ebenso unaufdringlich die geeigneten Bücher bzw. Sekundärliteratur

zu, verhalf uns – Leo Kossuth und mir – zu druckfähigen Foto-Vorlagen der wunderbaren Postkarten von Oskar Schmerling, die wir mit Iosseb Grischaschwilis Buch über das alte Tbilissi verknüpfen wollten. Ebenso im Kollegium fanden Begegnungen mit Autoren und auch mit Künstlern statt, wenn es beispielsweise um die Illustrierung von georgischen Büchern ging.

Einen Höhepunkt der Georgienaufenthalte bildete im Herbst 1987 die große internationale Konferenz zu Ehren von Ilia Tschawtschawadse, nach georgischer Sitte wurde dies ein einziges, nahezu überbordendes Fest. Das Fest, so wollten wir, sollte Spuren in deutscher Sprache hinterlassen. Leo Kossuth und ich planten zunächst einen Prosaband mit den drei größeren Erzählungen des „Vaters der Nation“, und bald begann ich mit der Übersetzung.

Übrigens war es der Kreis führender Germanistik-Professoren um David Laschkaradse, alle Mitglieder der Georgischen Goethegesellschaft, mit guten Kontakten zu beiden Deutschländern, der mich freundschaftlich aufnahm und aufmerksam meine Aktivitäten als Übersetzerin verfolgte und begutachtete. Dafür war ich sehr dankbar, war dies doch „Kontrolle“ und Bestätigung zugleich.

Die Jahre 1989 und 1990 brachten allerlei positive Veränderungen mit sich, die positivste war vielleicht die lange vermisste Reisefreiheit auch in westliche Länder. In kultureller Hinsicht wurde diese historische Zäsur auf dem Gebiet der DDR geradezu zu einer Katastrophe. Alles bis dahin Aufgebaute und Angeschobene war plötzlich null und nichtig, und das nicht nur vorübergehend. Georgisch, sagte man mir in Ostdeutschland angesichts des totalen Zusammenbruchs – so was werde nun nicht mehr gebraucht. Im Westen nannte man mich eine Orchidee, letztlich eine nur freundlichere Umschreibung desselben Sachverhalts.

Buchstäblich über Nacht wurden in Ostdeutschland Bücher aus DDR-Verlagen ohne jede kritische Sichtung aus den Buchhandlungen geräumt, um einer Flut von Ratgebern und allerlei westlichen Ladenhütern Platz zu machen. Massenweise wurden Bücher auf den Acker gekarrt, ein westdeutscher Pfarrer versuchte, einiges zu retten und stopfte auf der Katlenburg im Westharz eine ganze Scheune damit voll. Der „Bücherpfarrer“, wie Martin Weskott genannt wurde, lud zudem namhafte ostdeutsche Autoren und sogar Übersetzer zu Lesungen ein. Immerhin, die Großtat eines Einzelnen gegen einen eher lautlosen Bildersturm. Eine weitere Büchervernichtung fand durch die Liquidierung von Bibliotheken statt. Die meisten Betriebe wurden ja plattgemacht, mit diesen Trägern verschwand die in jedem größeren Betrieb vorhandene Bibliothek. Den städtischen Bibliotheken erging es kaum besser, sofern sie überhaupt überlebten, kam es auch hier zu „Säuberungen“ zugunsten neuer Bestände. Die DDR-Verlage brachen, unvorbereitet dem Druck der Marktwirtschaft ausgesetzt und vom Buchhandel weitgehend boykottiert, entweder gleich zusammen oder aber mussten ihren Mitarbeiterstab auf ein Minimum reduzieren und, ganz klar, auch ihr verlegerisches Programm. Für georgische Literatur war da so gut wie kein Platz mehr. Für westdeutsche Verlage aber lag Georgien irgendwo in einem nebulösen, fast asiatischen Raum, und so gesellte sich zu einem generellen Misstrauen gegenüber östlichen Schreibkünsten die rein materielle Sorge der Verlage, so etwas überhaupt verkaufen zu können.

Vielleicht an dieser Stelle mal wieder eine Anekdote, die keine ist: Etwa Mitte der neunziger Jahre waren auf der – glücklicherweise damals vor der Liquidierung geretteten

– Leipziger Buchmesse die wenige Jahre zuvor selbständig gewordenen baltischen Länder Messeschwerpunkt. Dazu hieß es doch wirklich in manchen Medien, man habe es hier mit weißen Flecken in der Literaturlandschaft zu tun. Was für eine Ignoranz – in der DDR waren mindestens 70 Positionen aus den baltischen Republiken erschienen.

Ich schildere diese Wendesituation so ausführlich, weil ich heute, wenn ich nach mehr als zwei Jahrzehnten Neuauflagen von bereits früher erschienenen georgischen Büchern anrege, nun wieder bisweilen höre, das sei doch alles schon da und man könne es antiquarisch oder in Bibliotheken bekommen. Nein, diese Bücher – wie zum Beispiel die Huppertsche Nachdichtung des *Recken im Tigerfell* oder Micheil Dshawachischwilis *Kwatschi Kwatschantiradse* (dt. *Das fürstliche Leben des Kwatschi K.*) oder die ersten Romane von Otar Tschiladse – sind eben niemals gesamtdeutsch wirksam geworden. Und sogar falls einzelne Exemplare noch irgendwo zu bekommen sind – dies ist auf wenige informierte Personen beschränkt und ohne jede Öffentlichkeit.

Es ist nicht so, dass es keinerlei Förderung für sogenannte kleine Literaturen und damit für Georgien gab und gibt. Das Literarische Colloquium Berlin, kurz LCB, zum Beispiel hat 1994 Otar Tschiladse und Lia Sturua eingeladen, so dass ich mit ihnen arbeiten und mich über die Situation nach dem Bürgerkrieg und den Veränderungen in Georgien informieren konnte. Verschiedene Reisestipendien ermöglichten mir in größeren Abständen, selbst Georgien zu besuchen und den Kontakt nicht ganz abreißen zu lassen. Das LCB hat immer wieder Interesse an jungen Autoren aus Georgien gezeigt, in letzter Zeit waren hier einige zu Gast.

Und sogar einzelne Wunder geschahen – schon bald nach Tschiladses LCB-Aufenthalt im Jahr 1994 beabsichtigte der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI die Übersetzung einer georgischen Publikation zu fördern und entschied sich für Tschiladses damals gerade druckfrischen Roman „Awelum“, für meine Begriffe einer der wichtigsten, tiefotendsten Wenderomane aus Osteuropa. Der Verlag Volk und Welt existierte eben noch in Miniaturform, er brachte 1998 die deutsche Übersetzung heraus (übrigens die erste Übersetzung überhaupt, vor der sonst üblichen russischen), sogar mit einer nicht schlechten Beachtung im deutschen Feuilleton. Nach ...*dass mich totschlage, wer mich findet* (1983, aus dem Russischen übersetzt von Leonore Weist) und *Das Eiserne Theater* (1988, aus dem Georgischen übersetzt von Kristiane Lichtenfeld) war dies der dritte Roman von Otar Tschiladse, der bei Volk und Welt erschien.

Leo Kossuth gelang es, in einem kleinen Newcomer-Verlag in Leipzig wenigstens in einem schmalen Bändchen Ilia Tschawtschwadses *Kazia-adamiani?* (dt. *Die vertauschte Braut*, LKG 1995) herauszugeben, mit Illustrationen, die der georgische Künstler Dimitri Eristawi noch Ende der achtziger Jahre eigens für diese unsere Publikation geschaffen hatte. Leider ging der Verlag bald pleite, und damit das auch äußerlich attraktive Bändchen nicht makuliert wurde, übernahmen wir den Rest der Auflage, überwiegend zu Geschenkzwecken. Meine weiteren Übersetzungen, *Otaraant kwriwi* (*Die Witwe Otaraschwili*) und *Glachis naambobi* (*Erzählung eines Bettlers*) warten noch auf eine Veröffentlichung. Wenn man die Hoffnung nicht aufgibt, könnte doch noch eines Tages ein Buch mit den drei Erzählungen entstehen.

Gar nichts zu machen war mit Iosseb Grischaschwilis *Literarischer Boheme des alten Tbilissi*, ein nicht nur literarisch, sondern vor allem auch kulturhistorisch unikales Werk, zumal wir das Buch – auch eine unikale verlegerische Synthese – mit den in Tbi-

lissi von uns entdeckten zeitgenössischen Postkarten – liebevolle Genrebildchen von altbilissier Typen und Szenen - des Georgiendeutschen Oskar Schmerling, Mitbegründer der Kunstakademie in Tbilissi, zu illustrieren beabsichtigten, was in den achtziger Jahren noch ein Novum war, denn über die Georgiendeutschen, die früher in Tbilissi gelebt und gewirkt hatten, wurde damals noch eher verdeckt gesprochen. Unsere näheren Recherchen übrigens ergaben zu unserer Freude, dass Grischaschwili und Schmerling sogar persönlich miteinander bekannt gewesen waren und dass der ältere Schmerling den „Dichter des alten Tbilissi“, wie man Grischaschwili nannte, überhaupt erst zu seinem Buch angeregt hatte...

Nun, ein solches Buch passte in keine bundesdeutsche Verlagsschublade, so dass wir uns schließlich für einen – seriösen – Dienstleisterverlag entschieden und die *Boheme* in monatelanger Gratisarbeit des Nachdichtens zum Druck vorbereiteten. Die damalige georgische Botschafterin leistete uns bei dem Projekt moralische Unterstützung und bewahrte uns davor, indem sie einen Sponsor fand, auch noch die Druckkosten übernehmen zu müssen. Außerdem schuf sie die für uns erste Gelegenheit, das Buch bei einer Lesung in Berlin vorzustellen. Ein Dienstleisterverlag verfügt nicht über PR-Möglichkeiten, Presse gab es deshalb keine, da werden Dienstleisterausgaben nicht beachtet. So hatten wir zusätzlich die Mühe, über die georgischen Vereine in Deutschland wenigstens eine geringe Aufmerksamkeit für die Publikation zu erlangen. Immerhin hatten wir mehrere Lesungen im Raum Berlin, auch auf der Buchmesse Leipzig 2007, in Zürich (Vereinigung der Freunde Georgiens), in Köln (Lew Kopelew Stiftung) und in Bad Homburg (Förderverein Taunus-Tiflis).

Bei allen Schwierigkeiten: Auch dies sah ich – Tränen der Berührtheit in den Augen des Chefredakteurs einer renommierten deutschen Literaturzeitschrift, als ich ihm mein Gespräch mit Otar Tschiladse über seinen Roman *Awelum*, über georgische Geschichte und georgische Befindlichkeiten übergeben hatte. Das Gespräch wurde gedruckt (die horen, 1998).

Ein größerer Abschnitt sei hier den schweizerischen Aktivitäten gewidmet. An erster Stelle nenne ich das dreibändige georgisch-deutsche Wörterbuch, erarbeitet von dem Exilgeorgier Kita Tschchenkeli und mehreren Schweizer Sprachwissenschaftlerinnen. Ein geniales Werk, welches dank seiner – freilich gewöhnungsbedürftigen – Anordnung der Verben nach ihren Wurzeln dem Nutzer sehr raum-ökonomisch einen umfassenden Sprachschatz des Georgischen an die Hand gibt. Dieses Wörterbuch bildet eine unersetzbare Grundlage fürs Übersetzen. Vor allem Frau Dr. Ruth Neukomm, die ich 1991 noch persönlich in Zürich kennenlernen konnte, hat im Manesse Verlag und im Unionsverlag mehrere Bände georgischer Belletristik-Übersetzungen publiziert, darunter die sprachlich sehr schöne Prosafassung von Rusthawelis *Der Mann im Panterfell* sowie *Wis und Ramin* (was übrigens auch in einer Fassung von Elke Erb und Natela Chuzischwili vorliegt, Reclam Leipzig 1991). Zu Mauerzeiten haben wir zwar gegenseitig die georgischen Publikationen weitgehend wahrnehmen können, eine gemeinsame Wirkung derselben war jedoch wegen der Teilung der Welt nicht möglich. Ein Schweizer Verlag war es gleich in der Wendezeit, der spontan auf meinen Vorschlag einging und noch einmal eine kleine Auflage von Micheil Dshawachischwilis *Kwatschi K. wagne* (Scherz Verlag Bern, 1991). Seit einigen Jahren nun gehen von der Schweiz starke und nachhaltige Impulse für die georgische Literatur in deutscher Sprache aus: Rachel Gratzfelds geradezu glühendes En-

agement als Literaturagentin für die georgische Literatur im deutschsprachigen Raum ist schlicht ein Glücksfall. Inzwischen ist ja eine neue Schriftstellergeneration, sind neue literarische Talente in Georgien herangewachsen und auf den Plan getreten, die haben, ebenso wie beispielsweise die „Neuen“ aus Polen oder der Ukraine, ein unbedingtes Recht auf die internationale Bühne.

Eine Zeitlang bemühten sich Rachel Gratzfeld und ich darum, eine „Georgische Bibliothek“ von 15 bis 20 Bänden ins Leben zu rufen, nach dem Muster einer Polnischen oder Türkischen Bibliothek, wie es sie im deutschsprachigen Raum gibt. Man weiß ja um das Für und Wider der Wirkungsmöglichkeiten solcher Bibliotheken – uns jedenfalls blieb das Risiko erspart, denn keine der angesprochenen Stiftungen zeigte sich zu einer Unterstützung des Projekts bereit. So blieb uns wie bisher das Ringen um Einzelpositionen. Und Rachel Gratzfelds mühevoll Kleinarbeit des Vermittelns trägt erste Früchte – Bücher von Aka Mortschiladse (*Santa Esperanza*, Pendo 2006) und eben gerade von Tamta Melaschwili (*Abzählen*, Unionsverlag 2012), beide wiederum in Schweizer Verlagen erschienen, bekamen ein erfreuliches Echo in den Medien. Dabei hatte eine neue, jüngere Übersetzerin ihren Start, Natia Mikeladse-Bachsoliani, die, zweisprachig aufgewachsen, beste Voraussetzungen mitbringt und bereits Anerkennenswertes vorgelegt hat.

Überhaupt ist in letzter Zeit einiges in Bewegung geraten, georgische Institutionen und auch das Goethe Institut laden deutsche Verleger ein nach Tbilissi, zum Kennenlernen dieser terra incognita, Übersetzer-Workshops werden neuerdings veranstaltet, alles dies lässt hoffen, es ist der richtige, wenngleich weiterhin mühsame Weg, und alles liegt offenbar in den richtigen Händen. Dennoch bleibt der Schmerz um zwanzig Jahre Verlust, ja eigentlich um einen Rückfall um ein halbes Jahrhundert. Allein meine Publikationsliste könnte länger aussehen.

Da ich selbst Georgien als ein Land kennengelernt habe, das seine Traditionen pflegt, obliegt es mir, die älteren Autoren nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, die inzwischen zu modernen Klassikern gewordenen Micheil Dshawachischwili, Otar Tschiladse, Tschabua Amiredshibi. Den *Data*, diese inzwischen lebendige Volksfigur, endlich deutsch publiziert zu sehen, wäre mein großer Wunsch. Für Otar Tschiladse hat sich in Berlin - ein Jahrzehnt nach dem Untergang des Verlages Volk und Welt – wieder ein Verlag gefunden. Im kleinen, auf anspruchsvolle Literatur ausgerichteten Verlag Matthes&Seitz wird im Frühjahr 2013 Otar Tschilades erster Roman u.d.T. *Der Garten der Dariatschangi* (Originaltitel: *gsase erti kazi midioda*) in deutscher Erstausgabe erscheinen. Mit dem Medea-Mythos beginnt Tschiladse seine „Seelengeschichte des georgischen Volkes“ wie er sein Romanwerk genannt hat, möge dieser weltbekannte Stoff, uns in Westeuropa über die Griechen vermittelt, Anreiz sein, sich für dessen Ursprungsland zu interessieren. Die Übersetzung dieses Romans wurde vom Deutschen Literaturfonds in Darmstadt und vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft gefördert, beides Ausdruck für die Wertschätzung des Autors und auch eine Auszeichnung für die Übersetzerin. Im glücklichsten Fall kann dieser Neuanfang mit Tschiladse zu einer Werkausgabe führen, der letzte abgeschlossene Roman *Godori* steht auf meinem künftigen Übersetzungsprogramm.

Da Georgien sich anschickt, in wenigen Jahren Gastland auf der Buchmesse in Frankfurt zu werden, sollte man die Präsentation schon weiträumig planen, eine möglichst repräsentative Mischung aus Klassik und Moderne. Da werden hier und da Förderungen nötig sein, im einen oder anderen Fall, so die Hoffnung, kann vielleicht auch aus Georgien Unterstützung kommen, und sei es eine teilweise.

Ich möchte die Gelegenheit nutzen und hier auf ältere Publikationen hinweisen, deren Neuauflage mir für eine Präsentation wichtig erscheint:

1. Schota Rusthaweli gleich zweifach:

Ruth Neukomms Prosafassung *Der Mann im Pantherfell*  
und gleichzeitig

Hugo Hupperts Nachdichtung *Der Recke im Tigerfell*

Mein Kommentar: Damit wäre das georgische Nationalepos in zwei gelungenen Fassungen präsentiert, die eine zur erleichterten Lektüre, die andere als Dichtungserlebnis. Ein verlegerisch interessantes Nebeneinander.

Meine Recherchen nach einem Rechtsnachfolger von Hugo Huppert sind noch nicht abgeschlossen.

Ich will mich noch einmal um einen Verlag bemühen.

2. Kartlis Zchowreba, dt. *Das Leben Kartlis, Eine Chronik aus Georgien 300-1200*, herausgegeben und übertragen von Gertrud Pättsch, Sammlung Dietrich 1985.

Mein Kommentar: Die Rechtesituation ist zu prüfen.

3. *Georgische Poesie aus acht Jahrhunderten*, Verlag Volk und Welt, Berlin 1971, Nachdichtungen von Adolf Endler und Rainer Kirsch, mit einem Essay von Adolf Endler

Mein Kommentar: Prüfung der Rechtslage. Vielleicht wäre sogar eine moderne Ergänzung möglich, auch oder sogar besser als Einzelband?

4. Ilia Tschawtschawadse, drei Erzählungen, wenigstens Kazia-adamiani

Mein Kommentar: Ich erwäge eigene Bemühungen

5. Micheil Dshawachischwili, *Kwatschi Kwatschantiradse*, dt. *Das fürstliche Leben des Kwatschi K.*, übersetzt von Kristiane Lichtenfeld

Mein Kommentar: Ich bemühe mich bereits gegenwärtig um eine Neuauflage, die ich mit einer der heutigen Zeit gemäßen Kommentierung versehen werde.

(6. Iosseb Grischaschwilis *Literarische Boheme des alten Tbilissi*, dt. *Niemals hat der Dichter eine Schönerer erblickt...*, NORA Verlag 2007.

Mein Kommentar: der Titel ist lieferbar, der NORA Verlag hat mir zugesagt, das Buch auch bis zu einer georgischen Präsentation auf der Buchmesse Frankfurt lieferbar zu halten.)

(7. Otar Tschiladse wird mit einem oder mehreren Werken, so wie es zur Zeit aussieht, demnächst auf dem Buchmarkt präsent sein)

8. Tschabua Amiredshibis *Data Tutaschchia* sucht noch einen Verlag!

Alle weiteren Positionen, vor allem was Autoren der Gegenwart betrifft, überlasse ich Rachel Gratzfeld. Wir werden uns bestimmt bei Gelegenheit über eine Auswahl verständigen.

So weit also meine Bestandsaufnahme. Ich bitte um Verständnis dafür, dass ich mich bei der Nennung von Namen und Buchtiteln beschränkt habe, ich wollte Aufzählungen vermeiden, stattdessen möglichst den Verlauf der Dinge und damit die zu bewältigen-



den Probleme verständlicher machen. Sollte ich Wichtiges vergessen haben, bin ich für Ergänzungen dankbar. Unbedingt um Ergänzung bitte ich Rachel Gratzfeld, um Mitteilungen aus Ihrer Sicht und den Erfahrungen der letzten Jahre.

Zum Übersetzen selbst – da heutzutage in so vielen Kunstbereichen an Strukturen gemessen und operiert wird – sage ich grundsätzlich: Handwerkliches ist hochwichtig fürs Übersetzen, aber nicht vergessen, wir Übersetzer sind Vermittler, wir vermitteln Inhalte (worüber mir viel zu wenig gesprochen wird), und wir sind Interpreten, nämlich zum literarischen Werk gehört eine Seele. Unser großer Dirigent Kurt Masur sagte mal, er suche bei der Aufführung eines Musikwerkes dessen Seele zu erspüren. Schöner kann man es nicht sagen. Ein Grundsatz, dem zu folgen sich lohnen dürfte.

**Kristiane Lichtenfeld**  
(Germany)

**Georgian Literature in German Translation:  
Where we Are Coming From and Where we Want to go?**

**Summary**

**Key words:** “small literatures”, German publishers, the export of literature.

In September 2012 – after a long time of about 20 years – Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature in Tbilisi, managed invite translators of Georgian literature to an international workshop, a hopeful new beginning of a new relationship. On this occasion the German translator Kristiane Lichtenfeld gives in her lecture an impression of the problems concerning the publication of East European literature and especially of so called “small” literatures in Germany today.

Based on her own experiences, since the 80'ies, she describes the situation, when – in consequence of the Second World War one part of Germany got into the Soviet Union's sphere of influence. First of all the legendary great publisher *Volk und Welt* in Berlin (German Democratic Republic), which edited literature from all over the world, used the possibility to discover systematically not only modern Russian literature, but also important books in the national republics of the Soviet Union. This publishing house published – by contacts and consultations with the also legendary Main Editorial Committee for Literature's Exchange in Tbilisi – authors like Mikheil Javakhishvili, Constantine Gamsakhurdia, Otari Chikadze, also representative anthologies of Georgian poetry and short stories. The national epic poem of Shota Rustaveli was printed by another publishing house.

The historical changes in 1990 caused in this area catastrophic losses: the East German publishers couldn't survive on conditions of the market economy, libraries and already printed books were destroyed and the West German publishers didn't know Georgia and refused publishing any books. So it was a long and hard work to accomplish the translations of fiction of quite a small number of writers - Ilia Chavchavadze, Otari Chikadze, Ioseb Grishashvili

In the last years many things are changing - in Georgia appeared a new generation of interesting writers, and a great chance for them is to be engaged with successfully

working agency in Switzerland - where already in the past was published the excellent Georgian-German dictionary and several important positions of Georgian literature. In the last time Georgia, after hard years of crisis, can also invite German publishers in order to show them his beautiful “terra incognita” with the old and original culture.

The export of Georgian literature needs further efforts of both sides on the way to the normality. In a near future Georgia will become the guest country on the Book Fair in Frankfurt – a great chance for a presentation in German translation, books of modern literature as well as of classics, because Georgia is a country esteeming its traditions.

## კრისტიანე ლიხტენფელდი (გერმანია)

### ქართული ლიტერატურის გერმანული თარგმანი: საიდან მოვდივართ და საით გვსურს წასვლა?

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** „პატარა ლიტერატურები“, გერმანული გამომცემლობები, ლიტერატურის ექსპორტი.

2012 წლის სექტემბერში, ხანგრძლივი, 20 წლიანი ინტერვალის შემდეგ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტმა შეძლო ქართული ლიტერატურის მთარგმნელების მოწვევის ორგანიზება საერთაშორისო უორქშოფზე, რაც ახალი ურთიერთობების დასაწყისის იმედის მომასწავებელია. გერმანელმა მთარგმნელმა, კრისტიან ლიხტენფელდმა წაიკითხა ლექცია თემაზე — აღმოსავლეთ ევროპული ლიტერატურის გამომცემები და ე.წ. „პატარა“ ლიტერატურები დღევანდელ გერმანიაში.

საკუთარ გამომცემლებაზე დაყრდნობით, რაც 80-იანი წლების შემდგომ პერიოდს მოიცავს, კრისტიანი ცდილობს აღწეროს ის ვითრება, როდესაც მეორე მსოფლიო ომის შედეგად გერმანიის ერთი ნაწილი საბჭოთა კავშირის გავლენის ქვეშ მოექცა. უპირველეს ყოვლისა, ლეგენდარულმა გამომცემლობამ Volk und Welt ბერლინში (გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა), რომელიც შეისწავლიდა ლიტერატურას მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, გამოიყენა თავისი შესაძლებლობა აღმოეჩინა არა მხოლოდ თანამედროვე რუსული ლიტერატურა, არამედ, საბჭოთა კავშირის ეროვნული რესპუბლიკების მნიშვნელოვანი წიგნებიც. თბილისში არსებულ „ლიტერატურათა გაცვლის“ მთავარ სარედაქციო საბჭოსთან დაკავშირებისა და კონსულტაციების შედეგად, გამომცემლობამ დაბეჭდა ისეთი მწერლების ნამუშევრები, როგორებიც არიან მიხეილ ჯავახიშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, ოთარ ჭილაძე. გამოიცა, ასევე, ქართული პოეზიისა და მოთხრობების ანთოლოგიები. შოთა რუსთაველის ეროვნული ეპიკური პოემა კი სხვა გამომცემლის მიერ დაიბეჭდა.

საქართველოში განვითარებულმა ისტორიულმა ცვლილებებმა ქვეყანა კატასტროფულ დანაკარგამდე მიიყვანა: აღმოსავლეთ გერმანიის გამომცემლებმა ვერ მოახერხეს თავის გადარჩენა არსებული საბაზრო ეკონომიკის მკაცრ პირობებ-

ში. განადგურდა ბიბლიოთეკები და უკვე დაბეჭდილი წიგნები. დასავლეთ გერმანია კი არ იცნობდა საქართველოს და უარს ამბობდა ნებისმიერი სახის გამოცემაზე. ამდენად, ძალიან რთულ და ხანგრძლივ მუშაობასთან იყო დაკავშირებული უკვე დაწყებული, მცირერიცხოვანი ავტორების ნაწარმოებების თარგმანების დასრულებაც კი; კერძოდ, ილია ჭავჭავაძის, ოთარ ჭილაძს და იოსებ გრიშაშვილის.

ბოლო წლებმა კი დადებითი ცვლილებები მოუტანა ქვეყანას, რაც გულისხმობს ნიჭიერი მწერლების ახალი თაობის გამოჩენას, რომლისთვისაც შვეიცარიულ სააგენტოსთან წარმატებული თანამშრომლობა არაჩვეულებრივი შანსია. ამ სააგენტოსთან ურთიერთობის გარკვეული გამოცდილება ქვეყანას წარსულში უკვე ჰქონდა: შვეიცარიაში გამოიცა ქართულ-გერმანული ლექსიკონი და ქართული ლიტერატურის რამდენიმე ტექსტი. მძიმე კრიზისული პერიოდის მიუხედავად, რომელიც საქართველომ ბოლო წლებში გამოიარა, ქვეყანამ უნდა შეძლოს და მოიწვიოს გერმანელი გამომცემლები, რათა მათ აჩვენოს თავისი “terra incognita” უძველესი და თვითმყოფადი კულტურით.

ქართული ლიტერატურის ექპორტს უფრო მეტი ძალისხმევა სჭირდება გზის ორივე მხრიდან, რათა საბოლოოდ იქნას დაძლეული კრიზისი ამ საკითხში. უახლოეს მომავალში, საქართველო სტუმრის სტატუსით მონაწილეობას მიიღებს ფრანკფურტის წიგნის ბაზრობაზე, ეს კი ქვეყნისთვის საოცარი შანსია წარმოადგინოს საკუთარი ლიტერატურული ნამუშევრების, როგორც კლასიკური, ასევე თანამედროვე, გერმანული თარგმანები. საქართველო ხომ უდიდესი ტრადიციების მატარებელი ქვეყანაა.

### სალომე კინჭოშვილი (საქართველო)

#### ავტორის სახის მარკერები იმპერსონალურ თხრობაში (გაბრიელე დ'ანუნციოს „პესკარის ნოველები“ მიხედვით)

ნარატოლოგიურ კვლევა-ძიებათა ერთ-ერთ თვალსაჩინო საკითხთა წრეს განეკუთვნება ნაწარმოების სტილისტურ-სემანტიკური და აქსიოლოგიური ცენტრის — ავტორის სახის (ზოგის ტერმინოლოგიით — იმპლიციტური ავტორის), „ნაწარმოების დედაარსის კონცენტრირებული გამოვლინების“ (ვინოგრადოვი 1971: 118) თავისებურებანი სხვადასხვა მხატვრულ სისტემებში. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იმპერსონალური თხრობის სტრუქტურა, რომელშიც, სუბიექტური თხრობისაგან განსხვავებით, ავტორი სინამდვილის ასახვის პროცესში არ იძლევა თავის მსჯელობებს, შეფასებებს, არ მიმართავს ლირიკულ უკუსვლებს ან ისეთ რეპლიკებს, როგორცაა, მაგალითად, ავტორის შეძახილი — „მე ძმა ვარ შენი!“ — გოგოლის მოთხრობაში „შინელი“. იმპერსონალური თხრობის სტრატეგია, რომელიც ფორმულის სახით აქვს ჩამოყალიბებული ფლობერს („ავტორი თავის ნაწარმოებში ღმერთივით უნდა იყოს განფენილი: ყველგან არსებული და ყოველთვის უხილავი“), არა მხოლოდ თხრობის სუბიექტის, არამედ ამასთანავე ავტორის სახისა და ტექსტის მოდალურობის უკიდურესი შენიღბვისაკენაა მიმართული.

მაგრამ უდავოა ისიც, რომ იმპერსონალური თხრობა ავტორის სახის არა გაუქმების, არამედ მისი ჩამოყალიბების სპეციფიკური გამოვლინებაა, ვინაიდან თხრობის სუბიექტის მიერ თავისი პოზიციის შენიღბვის ნებისმიერი მცდელობის მიუხედავად, „მკითხველის ცნობიერებაში მაინც გარდაუვალად წარმოიქმნება ავტორის სახე“ (ბუთი 1983: 70-71). ავტორის სახე ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილის ყველა კომპონენტის ერთობლიობის სახით ვლინდება. ამასთანავე ავტორის სახის, იმპლიციტური ავტორის აქსიოლოგიური პოზიციის განმაპირობებელ კომპონენტთა შორის არსებობენ დომინანტური, განსაკუთრებით აქტუალიზებული მარკერები, ინდექსური ნიშნები. ამ სპეციფიკის საჩვენებლად ჩვენ მივმართავთ გაბრიელე დ'ანუნციოს (1863-1938) კრებულს „პესკარის ნოველები“ (1902), რომელიც ფრანგული ნატურალიზმის იტალიური ნაირსახეობის — ვერისტული პროზის უმაღლეს მონაპოვართა რიგს განეკუთვნება. ფლობერის, მოპასანის, ემილ ზოლას, ჯოვანი ვერგასა და ლუიჯი კაპუანას ობიექტური მეთოდის ტრადიციის კვალად, დ'ანუნციო თავისი ნოველების ციკლში ცდილობს, უკიდურესად შენიღბოს თავისი პოზიცია, რისთვისაც უარს ამბობს სუბიექტურ შეფასებებზე, კომენტარებსა თუ ლირიკულ უკუსვლებზე, ანუ მიზანდასახულად იცავს მიუკერძოებლობის (*impassibilit *) ფლობერისეულ პრინციპს.

როგორც ცნობილი იტალიელი ესთეტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე ბენედეტო კროჩე აღნიშნავს, დ'ანუნციო „პესკარის ნოველებში“ „არც მსჯელობას მიმართავს და არც წუხილს გამოთქვამს, არც დასცინის და არც აღშფოთებას გამოხატავს. მისი ერთადერთი ამოცანა სრული აუღელვებლობაა და ერთადერთი მიზანი — მოვლენათა ზუსტი, დეტალური აღწერა“ (კროჩე 1964: 37). სხვა მკვლე-

ვარიც აღნიშნავს „პესკარის ნოველებში“ ავტორისეული მიუკერძოებლობისაკენ განსაკუთრებულ სწრაფვას: „მწერლის მიზანს არ წარმოადგენს ადამიანთა განსჯა ეთიკური თვალსაზრისით. იგი ამჯობინებს თავის ქმნილებებს ზემოდან ან ყოველ შემთხვევაში — გარედან უცქიროს“ (პომილიო 1963: 18).

„პესკარის ნოველებში“ ნარატორი (მთხრობელი) პროვინციული ყოფის ქრონოტოპის, გარემოსა და პერსონაჟთა გარეგნობის შესახებ ზუსტი ცნობების მონოდებისა და ამბის გადმოცემის ფუნქციით იფარგლება. ნოველისტის ასეთი ნეიტრალური სტილი ინვეეს ობიექტური თხრობის დრამატიზებას, ხოლო ზოგჯერ — გარკვეულ მსგავსებას საგაზეთო ქრონიკის სტილთან, რაც თავისებურად მჟღავნდება ერთ-ერთი ნოველის („ბრძოლა ხიდისათვის“) ქვესათაურში: „ნაწყვეტი პესკარის ქრონიკიდან“. ქრონიკის სტილის მსგავსად, რაიმე ინტონაციური ტონალობის გარეშე მხოლოდ ფაქტის საგაზეთო სტილის კონსტატაციით გვამცნობს ავტორი ერთ-ერთი ნოველის („გრაფინია დ'ამალფი“) მთავარი გმირის გარდაცვალების ამბავს: „ასე და ამგვარად, როზა კატანამ თანდათან ხელთ იგდო მთელი ქონება, რაც კი გააჩნდა ჯოვანი უსორიოს, რომელიც 1871 წლის მარტში გარდაიცვალა“. ასევე, სხვა ნოველაშიც („ქალწული ანა“) ყოველგვარ სუბიექტურობას მოკლებულ რეპორტიორის სტილს — წმინდა ინფორმაციულ ლაკონურ ფრაზებს იყენებს ავტორი, როდესაც ამა თუ იმ გმირის გარდაცვალების შესახებ გვაუწყებს: „1853 წლის მარტში მრავალი კვირის განმავლობაში ტანჯვის შემდეგ დონა ქრისტიანას მეუღლე შარდის ბუშტის ანთებით გარდაიცვალა“, „ზაქილე დიდი წყალდიდობის დროს ოქტომბერში გარდაიცვალა“.

ამასთანავე ნოველების ნეიტრალური თხრობის ფარგლებში აშკარად იჩენენ თავს ავტორის პოზიციის გამომხატველი სტილისტურად აქტუალიზებული მარკერები. ასეთ კომპონენტთა შორის ყურადღებას იქცევენ სემანტიკურად კონდენსირებული სათაურები. კერძოდ, ასეთ აქტუალიზებულ ინდექსურ ნიშნად გვევლინება ერთ-ერთი ნოველის სათაური — „გმირი“, რომელიც ირონიული ანტიფრაზის მნიშვნელობას იძენს იმის გამო, რომ პროტაგონისტი არის არა გმირი ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ რელიგიური ფანატიკოსი, რომელიც მარჯვენას იჭრის წმინდანისათვის შესანიშნავად. ასევე ავტორის სახის აქსიოლოგიური პოზიციის გამოხატვას ემსახურება სათაური „კერპთაყვანისმცემლები“, რომლის საშუალებითაც თავს იჩენს ავტორის დამოკიდებულება რელიგიური უთანხმოების ნიადაგზე ორი სოფლის სისხლიანი შეტაკების მონაწილეებისადმი.

„პესკარის ნოველების“ იმპერსონალური თხრობის ფარგლებში ავტორის სახის კიდევ ერთი აქტუალიზებული გამოვლინებაა გმირების პორტრეტების შექმნისას გამოყენებული ისეთი ლაიტმოტივური ხასიათის ხერხი, როგორიცაა გამუდმებული ანალოგია ადამიანსა და ორგანულ ბუნებას შორის. ეს კონცეპტუალური ხასიათის ტენდენცია დ'ანუნციოს ნოველების კრებულში მომდინარეობს ემილ ზოლას თეზისიდან *La Bête humaine*, რომელიც გულისხმობს იდეას ბუნების კანონებსა და ადამიანის ყოფიერების ერთიანობის შესახებ. ზოლას სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, შეგვიძლია ვთქვათ: დ'ანუნციო გამუდმებით ცდილობს, შეგვახსენოს, რომ „ადამიანი დიადი დედა-ბუნების ნაწილია“. ასე, მაგალითად, ყველა პერსონაჟი, ვინც კი ნახსენებია ნოველაში „მუნჯა“, რაიმე ნიშნით შედარებულია ფაუნის ან ფლორის წარმომადგენლებთან: „კალიასავით ფერმკრთალ და გამხდარ ბავშვებს ველური მტაცებელი ფრინველის თვალები“ აქვთ; ძმებს რომ შეხედავდი, იფიქრებდი, „ადამიანისა და ცხვრის შეჯვარების შედეგად არიან შობილნი“; გოლპო

„ხვლიკივით ნაცრისფერია“; კვატროჩეს „ნაგაზის თვალები აქვს“, ხოლო მის ძმას — „ლევლივით გამობერილი და მოლურჯო ყურები აქვს“; მუნჯას ხელები „ბებერი მაიმუნის კიდურებს მიუგავს“. ასევე ანიმალისტური და მცენარეული შტრიხებია გამოყენებული სხვა ნოველებში: როზა კატანას დანახვისას იფიქრებდით, „თქვენს წინ მაიმუნიაო“ („გრაფინია დ'ამალფი“); ასაო „გაბურძნულ ცხოველს ჰგავს“ („ჯადოქრობა“), ხოლო ჯენარო — „ნაგრძელებულ ჭიაცელას“ („ქალწული ურსულა“). დონ ფილიპოს ხელები „ზეთისხილის დაკოჭრილ ფესვებს მიუგავს“ („ჰერცოგ დ'ოფენას სიკვდილი“); მილას „კრიალა ტანს წვნიანი ნაყოფის სურნელი,“ ასდის („ლამისთევა“); ჩიკარინას „მნიფე ნაყოფივით პუტკუნა სახე აქვს“ („ბრძოლა ხიდისათვის“); მეძავ ქალებს „ცხოველური თვალები“ აქვთ, ხოლო პირი — „გადამნიფეულ მოლურჯო-მოალისფერო ლელვს“ მიუგავთ („ოქროს ფულები“); პეპე დე ბრიგიტას „სელაპის თვალები“ აქვს და თვითონაც „სელაპივით ზანტია“ („ჯადოქრობა“); მატეო „თავისი მიხვრა-მოხვრითა და ქანაობით სიარულით კურდღელზე გამოდევნებულ გაავებულ მწვერებს მოგაგონებდათ“ („კანდიას აღსასრული“).

იმპლიციტური ავტორის ფორმირებას დიდად უწყობს ხელს აგრეთვე გარკვეული სემანტიკური მოტივების აქტუალიზება. ნოველაში „ჰერცოგ დ'ოფენას სიკვდილი“ ავტორის მხრიდან სრულიად ობიექტურად და რაიმე ემოციების გარეშე აღწერილია ჰერცოგის ტრაგიკული სიკვდილი: აჯანყებული ბრბო ალყას შემოარტყამს ჰერცოგის სასახლეს, რომელსაც ცეცხლის ალში გაახვევს. ჰერცოგს „ცეცხლისაგან სახე ისე ჰქონდა დამწვარი, რომ ვერ იცნობდი. მაგრამ იგი, ჯერ სულდგმული, სრულიად უშიშრად მიაბიჯებდა, რადგანაც საშინელი ტკივილი კიდევ უფრო უმძაფრებდა სულიერ ძალებს... ჰერცოგმა ბრბოსადმი ენით აღუწერელი სიძულვილის გამოსახატად მთელი თავისი ძალ-ღონე მოიკრიბა, შეტრიალდა და გამძვინვარებული ცეცხლის ალში სამუდამოდ გაუჩინარდა“. ტრაგიკულ ცხოვრებისეულ ვითარებაში მოხვედრილი ადამიანის სტოიკური ეთიკის ხაზგასმა ის თავისებური ინდექსური ნიშანია, რომლის საშუალებითაც ობიექტური თხრობის მიღმა ცხადად გამოსჭვივის ავტორის სიმპათია ნოველის მთავარი გმირისადმი. სტოიციზმის მოტივის აქტუალიზებას ხელს უწყობს ისიც, რომ ჰერცოგისაგან განსხვავებით, მის ირგვლივ შემოკრებილი მსახურნი შიშით ძრწიან: „ნახირივით იყვნენ შექუჩულები. თანდაყოლილი შიშით ცახცახებდნენ და ცნობიერება ისე გადაეკეტათ, როგორც ეს ძილის დროს ხდება ხოლმე“.

„პესკარის ნოველების“ ექსპლიციტურად ნეიტრალური სტილის ფარგლებში, რომელშიც ავტორი ღიად არსად არ ამჟღავნებს თავის თავს კომენტარების, მსჯელობისა თუ შეფასებების სახით, ავტორის აქსიოლოგიური პოზიციის იმპლიციტურად გამოხატვის ერთ-ერთ საშუალებად გამოყენებულია ცალკეული სტილისტური ფიგურების აქტუალიზება. ნოველაში „მუნჯა“ გამოყენებული ცალკეული ტროპების ხასიათი ცხადყოფს ავტორის დადებით დამოკიდებულებას მთავარი გმირისა და პესკარის მხარის არქაული ფესვებისადმი. ნოველის პროტაგონისტი „ბრმა ანტიკური ჰომეროსივით“, „აღსავესეა ქრისტიანული სიდიადით“, ხოლო სიმღერა მის სახეს „კეთილშობილ და იდუმალ იერს ანიჭებს“. ასევე ობიექტურობას არღვევს მოთხრობის ენობრივ ქსოვილში ისეთი სტილისტური ფიგურის ჩართვა, როგორცაა ლექსიკური და ინტონაციური ანაფორა, რომლის მიღმა აშკარად გამოსჭვივის ავტორის სიმპათია მთავარი გმირისადმი: „მოდის სილვიელი კიაკიუ..., მოდის სტრიჯა, მახინჯი ქალი, ბებერ ჰერმოფროდიტს რომ ჰგავს..., მოდიან მამალუკები, სამი იდიოტი ძმა..., მოდის ოსესო, გამხდარი და გველისებური..., მო-

დის კატალანა დი ჯისი — გაურკვეველი ასაკის ქალი..., მოდის აგრეთვე ჯაკობე დი კამბლი, ტანმალალი მოხუცი... მოდის თავისი დროგით თაღლითი გარგალა..., მოდის კონსტანტინო დი კოროპილი..., მოდიან სხვები...“. ავტორის აქსიოლოგიური იერსახის აქტუალიზებულ ელემენტთა შორის ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ნოველის დასრულება პოეტური ტექსტით: „ამ საამო და უწმინდეს ღვინით / ყველა აქ მყოფის სადღეგრძელოს ვსვამ!“.

„პესკარის ნოველების“ მკაცრად ობიექტურ თხრობაში რელიგიური რიტუალების აღწერისას გამოყენებულია მათი თანმხლები ლათინიზმები, რომლებიც ჩვეულებრივ მაღალი სტილის შექმნისათვის გამოიყენება. მაგრამ დ'ანუნციოს ნოველებში ლათინიზმები ისეთ კონტექსტშია წარმოდგენილი, რომელიც შეუძლებელ ხდის მათ აღქმას პოზიტიურად. კერძოდ, ნოველებში ლათინიზმებს ყოველთვის თან ახლავს მათი დამაკნინებელი და დისკრედიტაციის განმაპირობებელი დეტალები. ასე, მაგალითად, მღვდლის მიერ ლათინურად წარმოთქმული ფსალმუნის ანტიფონებს იქვე მოსდევს ასეთი დეტალი: ამ დროს იქვე მდგომ როზანას „ნახევრად მოხუჭული თვალიდან მოყვითალო ჩირქი უჟონავს“ („ქალწული ურსულა“). ამავე ნოველის სხვა პასაჟში მაღალ სტილთან ასოცირებული ლათინური ფრაზების დამდაბლებას იწვევს იმავე კონტექსტში ასეთი ნატურალისტური დეტალის გამოჩენა: კარებში „აყლაყუდა“ და „მუხლუხოსავით მოუქნელი“ მღვდელი შემოდის და მას მოჰყვება „როზა კატენა, რომელიც სიყმანვილეში მეძავი იყო, ახლა კი სულის ცხოვნებას ცდილობს მომაკვდავთა უსასყიდლო მოვლით, გვამების გაპატიოსნებით, შემოსვითა და კუბოში ჩასვენებით“. ამგვარი სემანტიკური და სტილისტური სვლები ავტორის სახის აქტუალიზებული მარკერის როლს ასრულებენ.

ამგვარად, დ'ანუნციოს „პესკარის ნოველების“ იმპერსონალურ სტილში ცხადად იკვეთება ავტორის სახის გამომხატველი აქტუალიზებული ინდექსური ნიშნები.

#### დამონმებანი:

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP, 1983.

Croce, Benedetto. “Gabriele D’Annunzio”. *La Letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, LXII, Laterza. Bari: 1964.

Pomilio, Mario. “D’Annunzio e l’Abruzzo”. *L’arte di Gabriele D’Annunzio – Atti del convegno internazionale di studio Venezia-Gardone Riviera-Pescara 7-13 ottobre, 1963*. Milano: Mondadori, 1968.

Vinogradov, Viktor. “Problema obraza avtora v khudozhestvennoj literature”. // *O teorii khudozhestvennoj rechi*. M.: Visshaia shkola, 1971 (Виноградов, Виктор. “Проблема образа автора в художественной литературе”. О теории художественной речи. Высшая школа. М.: 1971).

**Salome Kenchoshvili**  
**(Georgia)**

**Actualized Indexical Signs of the Author's Image in Impersonal Narrative**  
**(In D'Annunzio's "Le Novelle della Pescara")**

**Summary**

**Key words:** narrator, image, impersonal Narrative, Le Novelle della Pescara, D'Annunzio.

The author's image, "the concentrated embodiment of the essence of the work" which "draws together the entire system of the linguistic structures of the characters in their correlation with the narrator or narrators, and thereby being the conceptual stylistic centre, the focus of the whole" (V. Vinogradov), the author's point of view finds a very explicit expression in the prose in which the author uses objective, neutral narrative technique when not the author but the reader judges events and characters' behavior.

Eighteen short stories making up Gabriele D'Annunzio's (1863-1938) collection "*Le novelle della Pescara*" (1902) about the life of the author's native province, each with different themes and different characters are all united by the common provincial chronotope and narrative technique. Unlike most of his counterparts of his time who were intruding upon a story with their own authorial opinions, comments and remarks, right after Gustave Flaubert and Giovanni Verga, D'Annunzio presents dispassionate impersonal observation of the reality, refusing to comment on the story or to pass judgment on his characters and events. But the objective, neutral method of narration does not mean that there is not a moral center in the fictional work, that an author's image is absent in it. Even when the narrator remains a detached observer and tries his best to remain neutral, objective and impersonal telling only the action and dialogue or chooses to tell the story through various characters' points of view, the author's image, his axiology never disappears from the text in which always can be found actualized indexical signs of the implied author. The author's modality, his axiological values is inevitably present in any fictional work. "The author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear" (W. Booth). We try to argue that in Gabriele D'Annunzio's "*Le Novelle della Pescara*" there are some dominant and especially actualized markers, indexical signs expressing the character of the author's image, its axiological aspects. In most of D'Annunzio's short stories the function of such markers is fulfilled by specific simile (for example, comparison of characters with beasts) belittling the characters and thus revealing the author's attitude to them. In some cases the author's point of view is implicitly expressed by antiphrasis or ironic use of the titles of short stories ("The Hero", "Idolater", "The Marine Sergeants"). In the short story "Mungia" a role of a marker of the narrator's favorable attitude to the protagonist is performed by the use of such figures of speech as repetitions, anaphora and such kinds of simile which are characteristic for lyrical poetry. The function of the author's point of view is performed as well by carefully selected details highlighting aimless and monotonous life of characters. Like Flaubert's Félicité in his short story "A Simple Heart" for



whom a parrot becomes her most important possession, the protagonist of D'Annunzio's "Virgin Anna" is obsessed by a turtle. In D'Annunzio's short story this detail (a turtle) acquires a symbolic meaning pointing beyond itself to the author's point of view.

Occasionally, very rarely D'Annunzio violates his commitment to his objective narrative style by brief authorial intrusions. But in all of D'Annunzio's short stories the main marker of an author's image, a moral center of the narrator is first of all constructed by their chronotope representing particular worldviews of Pescara, the world of religious fanaticism, hidden sexual impulses and estrangement of a person from his own sense of self. The character of the space-time organization of the "Le Novelle della Pescara" clearly reflects the author's point of view, a moral center of the collection, axiological values of the narrator. Gabriele D'Annunzio constantly reminds the reader that the characters, representatives of different various social strata of the society belong to the world of Pescara, to the place and time marked by permanent repetitiveness, by a lack of historic progress and movement forward. In a short story "Virgin Ursula" D'Annunzio accentuates the fact that a life of the protagonist "passed lamentably and monotonously in three rooms, among the ugly little statuettes of saints and images of Madonna". In "Virgin Anna" the author notes that "Anna lived in the house of her relatives and there she withered fulfilling hard duties and withstanding with great Christian humility all kinds of tortures". The author makes it clear that a course of time does not change anything in the life of the protagonist.

D'Annunzio leads his readers to the conclusion that the life of his characters is subordinated to a provincial life and it is impossible to disrupt its usual routine course. At the same time it is obvious that by refusing to express directly his opinion about the life of his characters the author suggests that within the world of Pescara no perspective is possible. Instead of expressing his judgment and opinion in short stories, Gabriele D'Annunzio does so through the descriptions the monotonous life of characters and their thoughts and impressions trying his best to follow Flaubert's ideal of objective narration.

ლადო მინაშვილი  
(საქართველო)

„ძვირფასი მხოლოდ სული გვაქვს“

(პროფესორ იუზა ევგენიძის ხსოვნას)

ოთხ ათეულ წელზე მეტ ხანს ენეოდა პროფესორი იუზა ევგენიძე ძალზე ნაყოფიერ სამეცნიერო-კვლევით და პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მან განვლო რთული და სახელოვანი გზა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის ასპირანტობიდან პროფესორობამდე, საქართველოს პედაგოგიურ მეცნიერებათა და ლიტერატურათმცოდნეობის აკადემიების აკადემიკოსობამდე.

იუზა ევგენიძე XX საუკუნის 60-იან წლებში მოვიდა უნივერსიტეტში, როცა ჯერ კიდევ ძალუმად იგრძნობოდა მისი დამაარსებლების მიერ დანერგილი ტრადიციები, როდესაც უნივერსიტეტს ჯერ კიდევ ამშვენებდნენ ნათელი ჭაღარით მოსილი ბოლო დამაარსებლები; ჯერ კიდევ ენერგიით აღსავსენი იღვწოდნენ უნივერსიტეტის აღზრდილთა პირველი თაობების საუკეთესო წარმომადგენლები. ახალ თაობას წსორედ მათი საქმეები უნდა გაეგრძელებინა, მერკანტილიზმის და უხეში პრაქტიციზმის თანდათანობითი მოძალების ხანაში მათ მიერ შემოთავაზებული ზნეობრივი სიმაღლე, მეცნიერული კეთილსინდისიერება და თავგანწირულება უნდა შეენარჩუნებინა. იუზა ევგენიძემ ღირსეულად ზიდა ეს ტვირთი.

პროფ. იუზა ევგენიძე ადვილად არ მოსულა მეცნიერებაში. ჯერ კიდევ სტუდენტობის ჟამს შეაჭიდა მისმა საფიცარმა მასწავლებელმა პროფ. გრ. კიკნაძემ არაორდინალურ პრობლემებს: „გროტესკისებური ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში“, „ვაჟა-ფშაველას იუმორი“. მისი სადისერტაციო თემის სათაურმა კი — „ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი ისტორია“ — მთელი მაშინდელი საფაკულტეტო და სადისერტაციო საბჭოები დააბნია, მავანნი აიძვრნენ — გაგვიგონია ამა თუ იმ ნაწარმოების შემოქმედებითი ისტორია, ვთქვათ, ა. გრიბოედოვის „ვაი, ჭკუისაგანის“ შემოქმედებითი ისტორია, მაგრამ მწერლის შემოქმედებითი ისტორია რაღას ნიშნავს, ან მწერალს როგორ შეიძლება ჰქონდეს შემოქმედებითი ისტორიაო... ასეთი რამ არც გაგვიგონია და არცაა გასაგონიო. ბოლო-ბოლო ეს თემა იუზა ევგენიძის დიდი მასწავლებლის და ხელმძღვანელის გრიგოლ კიკნაძის მორიგ „ორიგინალობად“ ჩათვალეს, „სხვა დროსაც ბევრჯერ აგვრიაო“, — გაიფიქრეს. ვერც თავად ვაჟას დამონმებამ უშველა საქმეს — „ჩემი შემოქმედობის ისტორიის დანერგა ადვილია, მაგრამ ვაი თუ ამან საქმეს ავნოსო“, — წერს ერთგან ვაჟა.

თვით ბატონი იუზა კი ფარულად მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების, გენიალური პოეტის შემოქმედებითი ზრდისა და ავსების უფაქიზესი და ურთულესი საიდუმლოებების ამოხსნა-წარმოჩენის საქმეს შეება. დიდძალი ლიტერატურული, ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური... მასალა შეისწავლა და დაამუშავა, ხოლო ყოველივე ერთ დიდ მიზანს — ვაჟას შემოქმედებითი სამყაროს კვლევის მიზანს დაუქვემდებარა. შედეგად დიდი წარმატებით დაცული საკანდიდატო (1971) და სადოქტორო (1995) დისერტაციები.

ფართო იყო პროფ. იუზა ევგენიძის ლიტერატურული ინტერესების წრე: ქართული ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორია, ქართული

რომანტიზმისა და რეალიზმის პრობლემები, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, სოლომონ დოდაშვილის, ალექსანდრე ორბელიანის, დანიელ ჭონქაძის, ლავრენტი არდაზიანის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, მამია გურიელის, ნიკო ლომოურის, ბაჩანას, ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედებათა კვლევა. იგია რამდენიმე საყურადღებო ნარკვევის ავტორი XXს. ქართველი მწერლების შესახებაც: მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკო ლორთქიფანიძე, ანა კალანდაძე, ტარიელ ჭანტურია და თუმცადა, პროფ. იუზა ევგენიძის კვლევებიც გამოიჩინა ობიექტად გენიალური ვაჟა-ფშაველას ცხოვრება, ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობა და მრავალმხრივი მხატვრული მემკვიდრეობა დარჩა რასაც, მან რამდენიმე მნიშვნელოვანი მონოგრაფიული ნაშრომი მიუძღვნა. ვაჟა-ფშაველას შესახებ მისმა ხანგრძლივი კვლევა-ძიების შედეგებმა თავი მოიყარა 1989 წელს გამოქვეყნებულ ფუნდამენტურ წიგნში „ვაჟა-ფშაველა (ცხოვრება და შემოქმედებითი ისტორიის საკითხები)“.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია იუზა ევგენიძის კვლევები ქართული რომანტიზმის ესთეტიკურ-ლიტერატურული პრობლემების ირგვლივ. 1982 წელს დაისტამბა იუზა ევგენიძის წიგნი „ქართული რომანტიზმის საკითხები“. ეს ნაშრომი მაშინ შეიქმნა, როცა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის სპეციალობით ასპირანტურის კურსდამთავრებულის და დისერტაცია დაცული ახალგაზრდისათვის კათედრაზე ადგილი არ აღმოჩნდა და ბატონი იუზა ფილოსოფიის ფაკულტეტის ესთეტიკის კათედრამ შეიკედლა, მისი უახლოესი მეგობრის პროფ. ვახტანგ გოგუაძის რეკომენდაციით.

ამ მრავალმხრივ საყურადღებო წიგნმა პროფ. იუზა ევგენიძეს აღიარებაც მოუტანა და დაუმსახურებელი ტკივილიც ბევრი მიაყენა...

1995 წელს ცალკე წიგნად გამოიცა პროფ. ი. ევგენიძის მონოგრაფია „გრიგოლ ორბელიანი“, რომელშიაც ეს დიდი, რთული პიროვნება და პოეტი მთელი თავისი პიროვნული სიმაღლითა და მრავალმხრივობით წარმოდგა, გათავისუფლებული ყველა იმ ბრალდებისაგან, რომლებსაც მას ჯერ კიდევ სიცოცხლეში უყენებდნენ (სამწუხაროდ, მისი ხელყოფა და ლაფის შესხმა არ წყდება ახლაც).

ცოტა უკან დავიხვეთ და ვიტყვი, რომ 1967 წელს ქართულ სინამდვილეში ერთგვარი პრეცედენტი შეიქმნა, როცა პროფ. გრ. კიკნაძის ხელმძღვანელობით გამოიცა კრებული „ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“. კრებულში თავი მოიყარა ვაჟას ყველა მხატვრულმა და ლიტერატურულ-კრიტიკულმა თხზულებამ, ნაწყვეტებმა ნაწარმოებებიდან, ცალკეულმა გამონათქვამებმა, რომლებიც ეხებოდა ლიტერატურასა და ხელოვნებას. კრებული შეჯავშნული იყო გრ. კიკნაძის შესავალი ნარკვევით და საჭირო სამეცნიერო აპარატურით. ეს იყო პირველი შემთხვევა ქართულ სინამდვილეში, დიდ მწერალზე ამგვარი კრებულის შედგენისა, არა და სხვა მოწინავე ქვეყნებში ყოველ დიდ მწერალზე ასეთი არაერთი კრებული არსებობდა. პროფ. გრ. კიკნაძის მიერ ჩვენში გაკვალულ გზაზე ამის შემდეგ მის მიმდევართა ძალზე საინტერესო მუშაობა გაიშალა. ამ მხრივაც გამორჩეულია პროფ. იუზა ევგენიძის როლი. დიდია მისი წვლილი 1997-1998 წლებში თსუ „ილიას კაბინეტის“ მიერ გამოცემული ორტომეულის „ილია ჭავჭავაძე ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“ მომზადებაში. მოგვიანებით, მისი უშუალო თაოსნობით და რედაქტორობით, „აკაკის კაბინეტში“, რომელსაც იგი წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა, მომზადდა და გამოიცა ვრცელი კრებული „აკაკი წერეთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“ (2004 წ.) მაგრამ, ერთი იყო ცალკე მწერლის შესახებ კრებულის შედგენა და მეორე — მთელი ლიტერატურული მი-

მართულების ესთეტიკური ლიტერატურული ნააზრევის თავმოყრა და წიგნად გამოცემა. 1980 წელს დაიბეჭდა კრებული „ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“, რომლის მომზადება-გამოცემის საქმეში ლომის წილი იუზა ევგენიძეს ეკუთვნის.

2004 წელს, ილიას, აკაკისა და ვაჟას კაბინეტების გრიფით, გამოიცა 700 გვერდიანი წიგნი „ქართველი მწერლები ვაჟა-ფშაველას შესახებ“. წიგნში თავი მოიყარა ქართველი მწერლების ცალკეულმა თხზულებებმა, ნარკვევებმა, ესეებმა, გამონათქვამებმა ვაჟას შესახებ მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული, XX საუკუნის 80-იან წლებამდე. წიგნი, სათანადო მეცნიერულ აპარატურასთან ერთად, აღჭურვილია პროფ. ი. ევგენიძის ვრცელი ნარკვევით. გამოცემა უნიკალურია — ის პრაქტიკულად პირველი კრებულია (და არა მარტო ჩვენში), რომელიც ითვალისწინებს მწერალთა წვლილსა და ღვაწლს დიდი ხელოვნის შესწავლის საქმეში.

2000 წელს მკითხველმა მიიღო პროფ. ი. ევგენიძის ნაშრომი „ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“ I წიგნი. 2009 წელს მკითხველს უკვე ჰქონდა ხელთ ნარკვევების III ტომი. ავტორს გამოსაცემად თითქმის მომზადებული დარჩა „ნარკვევების“... IV ტომი. ამ მრავალტომეულში, რომელიც ნავარაუდევია დამხმარე სახელმძღვანელოდ სტუდენტებისათვის, ჩვენი მდიდარი მწერლობის კარდინალური საკითხებია განხილული და XIX-XX საუკუნეების თვალსაჩინო მწერალთა ცხოვრებისა და შემოქმედების ანალიზია წარმოდგენილი. პროფ. ი. ევგენიძე თანაავტორია „ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ სახელმძღვანელოს II ტომისა (2003წ.). სულ მალე ქართველი მკითხველი მიიღებს 600 გვერდიან წიგნს „XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურა“, რომლის ერთ-ერთი ავტორია (ლადო მინაშვილთან ერთად) პროფ იუზა ევგენიძე.

საგულისხმოა, რომ პროფ. ი. ევგენიძის ნარკვევები ნიკოლოზ ბარათაშვილზე, ვაჟა-ფშაველაზე გამოქვეყნდა ევროპის ქვეყნების (გერმანია, იტალია) პერიოდულ გამოცემებში.

რა გამოარჩევს პროფ. იუზა ევგენიძის მეცნიერულ მემკვიდრეობას? მის ნაწერებში ყველგან ჩანს დიდი ერუდიცია, ანალიტიკური ნიჭი, მეცნიერულ გამბედაობასთან შერწყმული სიფრთხილე და ტაქტი, აზროვნების და შრომის მოწესრიგებული, დისციპლინირებული ხასიათი, დიდი კეთილსინდისიერება, სხვათა ნაღვანის დანახვისა და და აღიარების უნარი. მისთვის დამახასიათებელი იყო ლიტერატურული მოვლენების წარმოჩენა ფართო ჭრილში, საკითხის ისტორიის წარმოდგენის შუქზე, რითაც მის ადგილსაც ნათლად განსაზღვრავდა ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში.

პროფ. ი. ევგენიძის კვლევის ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი იყო მწერლის ნაღვანის გააზრება თანამედროვეობის კონტექსტში, როგორც ეროვნული, ასევე ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბით. დიდ მწერალთა თვისება ხომ ისაა, რომ ისინი ყოველ დროში ინარჩუნებენ აქტუალობას, ყოველი ეპოქისთვის გააჩნიათ სათქმელი, სამოძღვრო. მკვლევარს სწორედ ამ მხარეების წამოწევა აინტერესებდა — რით არიან ჩვენი დიდი მოძღვარნი და წინასწარმეტყველნი ილია, აკაკი, ვაჟა... ახლაც ჩვენთვის აქტუალურნი, როგორ უნდა ვუსმინოთ და ვიაზროთ ისინი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იუზა ევგენიძე გრიგოლ კიკნაძის მოწაფე გახლდათ. დიდი პიროვნების, მიეცნიერის მოწაფედ ყოფნისას კი არსებობს ძალიან სერიოზული საფრთხე, რომ მოწაფე დარჩეს მასწავლებლის ჩრდილში, მის დიდ ნებას დაექვემდებაროს, იმ საკითხების წრეში იტრიალოს, რომლებიც მასწავლებელმა მოხაზა, მხოლოდ შემოკლებლის როლით შემოიფარგლოს, მით უმეტეს, როცა სა-

ჯილდაო ქვად ის გენიალური ხელოვანი შეირჩა, რომელიც მასწავლებლის სრულიად გამორჩეული ინტერესის და კვლევის ობიექტი იყო. პროფ. ი. ევგენიძის შემთხვევაში იმ ბედნიერ გამონაკლისთან გვაქვს საქმე, როცა მოწაფე თავისი დიდი მასწავლებლის ჭეშმარიტ ღირსეულ მოწაფედ რჩება, რომელიც, მართალია, მიჰყვება მასწავლებელს, მისი ხედვის, მეცნიერული მეთოდის ძირითად პრინციპებს ითვისებს, მაგრამ მას კი არ იმეორებს, არამედ ახალი მიდგომით, ახალი ასპექტების დანახვით ამდიდრებს.

უნდა გარკვევით ითქვას, რომ გრიგოლ კიკნაძის მეცნიერული სკოლის ყველაზე აღიარებული, ღირსეული წარმომადგენელი ბრძანდებოდა პროფ. იუზა ევგენიძე. მან თავისი პროდუქტიულობით, მეცნიერული ნაღვანით გაამდიდრა ამ სკოლის მონაპოვარი და ახალი პერსპექტივები დაუსახა მას. თავისი მასწავლებლის წინაშე იმითაც მოიხადა ვალი, რომ უშუალო მონაწილეობა მიიღო გრიგოლ კიკნაძის თხზულებათა ხუთტომეულის მომზადება-გამოცემაში (1999-2009), იყო სარედაქციო კოლეგიის წევრი და პირველი ტომის რედაქტორი. მანვე დაწერა ვრცელი ნარკვევი გრიგოლ კიკნაძის ცხოვრება-მოღვაწეობისა და მეცნიერული მემკვიდრეობის შესახებ. ნარკვევმა დაამშვენა გრ. კიკნაძის თხზულებათა ხუთტომეულის პირველი ტომი.

პროფესორი იუზა ევგენიძემ მეტად ნაყოფიერად მოღვაწეობდა უნივერსიტეტში ფილოლოგიის ფაკულტეტთან არსებულ აკაკის სასწავლო-სამეცნიერო კაბინეტში, რომელსაც სათავეში ედგა როგორც მისი მეცნიერ-ხელმძღვანელი 90-იანი წლების დასაწყისიდან 2006 წლამდე, როცა რადიკალური „რეფორმების“ შედეგად უნივერსიტეტში არსებული მწერალთა სასწავლო-სამეცნიერო კაბინეტები გააუქმეს. სულ მცირე დროის მანძილზე, ქვეყნისათვის დიდი შეჭირვების ჟამს, პროფ. ი. ევგენიძემ თავი დაადგა კაბინეტთან არსებული მუდმივმოქმედი სემინარის სამეცნიერო შრომების ორი დიდი ტომის მომზადება-გამოცემას (I — 1999 და II — 2005წ.), კრებულის — „უცნობი აკაკი“ დასტამბვას (ნანა ფრუიძისთან ერთად). „აკაკის კაბინეტს“, პროფ. იუზა ევგენიძის ხელმძღვანელობით, კიდევ ბევრი ჩანაფიქრი ჰქონდა ხორცმცემსახმელი, მაგრამ, სამწუხაროდ, მავანთა ნგრევამ, ეს გეგმები ჩაშალა (ასეთივე ბედი ეწია პროფ. გრ. კიკნაძის მიერ ჯერ კიდევ 1962 წელს დაარსებულ მწერლის პირველ სასწავლო-სამეცნიერო კაბინეტს — „ვაჟას კაბინეტს“ და 1990 წელს დაარსებულ „ილიას კაბინეტს“).

ბოლო წლებში პროფ. იუზა ევგენიძე აქტიურად ჩაერთო შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო მუშაობაში. იგი მონაწილეობდა ინსტიტუტის თაოსნობით გამართულ საერთაშორისო კონფერენციებში, ინსტიტუტის მიერ გამოცემულ სამეცნიერო კრებულებში დაიბეჭდა მისი არაერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომი. ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ პროფ. იუზა ევგენიძე მიიწვია აკაკი წერეთლის აკადემიურ თხზულებათა ოცტომეულის მომზადებისა და გამოცემის დიდი პროექტში, როგორც სარედაქციო კოლეგიის წევრი. მან სიხარულით მიიღო ეს წინადადება. 2010 წელს მისი რედაქტორობით დაიბეჭდა აკაკის თხზულებათა აკადემიური ოცტომეულის პირველი ტომი.

ბატონი იუზა ევგენიძე იყო ჩინებული აღმზრდელი—პედაგოგი. მისი ლექციები გამოირჩეოდა მაღალმეცნიერულობით, დიდძალი საანალიზო მასალის მოხმობა-მომარჯვებით მეცნიერების სხვადასხვა დარგიდან, ანალიზის სიღრმითა და სინათლით; ახალი აზრების დაბადების სასწაულს ხედავდნენ მისი სტუდენტები ყოველ მის ლექციაზე. თავის სტუდენტებს იგი უნერგავდა რწმენას წარუვალნი ფასეულობებისადმი. ახალგაზრდებს დამსახურებულად უყვარდათ თავისი ლექტორი, მასში მოიაზრებდნენ მეცნიერულ მეტრს, დამკვალიანებელს, მრჩეველს,

უფროს მეგობარს და ქომაგს. პროფ. იუზა ევგენიძეს ბევრი მადლიერი მოწაფე დარჩა. იგი სრულიად გარკვეულ, კონკრეტულ ამოცანას უსახავდა ახალგაზრდა, დამწყებ მეცნიერებს და მათგან მოითხოვდა კეთილსინდისიერ, მიზანმიმართულ შრომას. მისი ხელმძღვანელობით საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციები დაიცვეს და საქართველოს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებლებში, სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტებში ნაყოფიერად მოღვაწეობენ მის მიერ აღზრდილი მეცნიერთა თაობები.

იუზა ევგენიძე მოკრძალებული კაცი იყო, გამორჩეული უბრალოებით, უშუალოებით კეთილსინდისიერებით, თუმცაღა, პროფესიული უკომპრომისობითა და პრინციპულობით. დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა რეგალიებს, არც არასოდეს უძებნია ისინი. უერთგულესი და უშურველი მეგობარი იყო. არ მიისწრაფოდა ლიდერობისაკენ, მაგრამ თავისი ნიჭიერებით, ერუდირებით დიდ ზემოქმედებას ახდენდა სხვებზე და თავის გარშემო ბუნებრივად იკრებდა ნაცნობ-მეგობრებს, უფროსებს, თანატოლებს თუ უმცროს კოლეგებს, რომლებიც მას უსმენდნენ და მიჰყვებოდნენ. იგი არ იყო ბუნებით შემტვევი, მებრძოლი, მაგრამ იყო შეურიგებელი ყოველგვარი უზნეობის მიმართ, „ვერ მოაწონებდით... რაც არ უჯდებათა ჭკვამი“, თავის გარშემო თესავდა სიკეთისა და ზნეობრივი სინდისის ატმოსფეროს.

იუზა ევგენიძე ბრძანდებოდა თავდადრეკილი, გულისხმიერი შვილი, უერთგულესი მეუღლე, თავგანწირული მამა და მთრთოლვარე, მოსიყვარულე ბაბუა.

სამოცდაცხრა წელი მკვლევარ-შემოქმედისათვის სულაც არ არის ზამთრის დადგომის მაუწყებელი ჟამი. ეს ის დროა, როცა, მართალია, მზე აღარ აცხუნებს, მაგრამ თანაბრად ანანილებს თბილ სხივებს. ამ დროს წინ კიდევ ბევრი მიზანია, ბევრი საინტერესო ჩანაფიქრი ჩქარობს აღსრულებას და... სწორედ ამ ასაკში, სამწუხაროდ, მას გულმა უმტყუნა... მისი წასვლით ბევრი დაკარგა ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ, მისმა თანამებრძოლებმა... ძალიან, ძალიან გვიჭირს უიმისოდ. მისი ადგილი შეუვსებელი დარჩება და ვინ იცის, კიდევ როდის მოევლინება ჩვენს ეროვნულ მეცნიერებას, ლიტერატურათმცოდნეობას მისი რანგის მოაზროვნე-მკვლევარი.

P.S. ჯერ კიდევ სიკვდილამდე დიდი ხნით ადრე, თავის ახლობლებს ერთგვარ ანდერძად უბარებდა, რომ გურიში, თავის სოფელში დედ-მამის გვერდით დაესაფლავებინათ. მან ჩათვალა, რომ იქ, თავისი მშობლების, ნათესავების, უშუალო წინაპრების გვერდით, „ცხარე ტემპერამენტით, სიმღერის უღვევი წყურვილით, უკმარობის ჟინით სავსე, ფიცხი ხალხის“ გარემოში, უფრო გაუადვილდებოდა მარადისობაში გადასვლა და დამკვიდრება. ოჯახმა, ახლობლებმა მას ეს ანდერძი უყოყმანოდ აღუსრულეს... „გურიის ლურჯთვალა ცა“ დაადგა მის საფლავს, გურიის „ლბილმა მინამ“ „გულში ჩაიხუტა“ მისი სამარე.

ბატონ იუზა ევგენიძეს უყვარდა საგანგებოდ მომარჯვება მისთვის სათაყვანო დიდი ვაჟის სიტყვებისა:

„ძვირფასი მხოლოდ სული გვაქვს,  
სხვა ყველაფერი მჩვარია“...

და თავისი დიდი მასწავლებლის გრიგოლ კიკნაძისადმი მიძღვნილი წერილიც ასე დაასათაურა — „ძვირფასი მხოლოდ სული გვაქვს“... განუყრელი მეგობრის ხსოვნისადმი მიძღვნილ წერილსაც ასე ვასათაურებ. მას ასე ესიამოვნებოდა.

2013 წლის იანვარი

## იუზა ევგენიძე (საქართველო)

### დავით კლდიაშვილი —

### ჭეშმარიტი კლასიკოსი — ქართული მწერლობის მშვენიება\*

150 წელი უსრულდება მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობის მშვენიებას — ჭეშმარიტი კლასიკოსს — დავით კლდიაშვილს. ლიტერატურის დიდ ექსპერტთა განსაზღვრებით კი „ჭეშმარიტი კლასიკოსი — ეს ის მწერალია, ვინც ადამიანის სული გაამდიდრა, მის საგანძურში მართლაც შეიტანა რაღაც ღირებული, ადამიანი აიძულა გადაედგა ნაბიჯი, გაეხსნა რომელიღაც ურყევი ჭეშმარიტება, ან თითქოს — და ყველაფრის შემცნობ და მხილველ გულში კვლავ დაეუფლა რომელიღაც ჩვენს ვნებას. კლასიკოსი ისაა, ვინც თავისი არსით თავისუფალი და დიდებული, მოხდენილი და ჯანსაღი ფორმით გადმოსცა თავისი აზრი, დაკვირვება, ან სულერთია, რაგინდარა გამონაგონი“.\*\* თანამედროვეობის მეორე, სახელოვანი მწერლისა და მოაზროვნის დაკვირვებითაც „კლასიკოსი არის მწერალი, რომელიც თავის თავში ატარებს კრიტიკოსს და ინტიმურად აზიარებს მას თავის შემოქმედებით ძიებებს“, იმავე ავტორის თქმით, კლასიკოსს უნდა გააჩნდეს „გულისხმიერება და კრიტიკოსის მჩხრეკლი ნიჭი“...\*\*\* ამ მოთხოვნათა ფონზე — დავით კლდიაშვილი სწორედ იმ რჩეულთა რიგს ეკუთვნის, რომელიც ყოველნაირად აკმაყოფილებს „ჭეშმარიტი კლასიკოსის“ წინაშე წაყენებულ მოთხოვნებს.

ისტორიამ და დროითმა მანძილმა ვერაფერი დააკლო დავით კლდიაშვილის სახელს... პირიქით, რაც დრო გადის უფრო და უფრო იზრდება მისი შემოქმედებისადმი ინტერესი. სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლის დღიდან, დავით კლდიაშვილი დიდ მწერლად და აღიარებული. ყურადღება და დაფასება იმთავითვე არ მოკლებია მწერალს. აკი კიდევაც წერს ერთგან: „ბედი მწყალობდა. სიყვარულიანი, თბილი, ენერჯის გამაღვიძებელი სიტყვა ზედმეტადაც მხვდებოდა. კიტა აბაშიძე, ივანე გომართელი, ილია ნაკაშიძე, ხომლეული („აკაკის კრებული“/, საშა წულუკიძე /„ნოვოე აბოზრენიე“), — თავიანთი თანგრძნობით პირდაპირ მაქეზებდნენ და მიწვევდნენ სამუშაოდ“-ო. ჩვენს დროშიც ბევრი დაინერა დავით კლდიაშვილზე: ამ ნაშრომებში ხაზგასმულია მწერლის მაღალი ნიჭიერება და დაკვირვების უნარი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ვერა და ვერ მოხერხდა „შემოდგომის აზნაურთა“ თემატიკაზე მიჯაჭვულობისაგან მისი შემოქმედებითი ტენდენციებისა და თხზულებათა აზრის გათავისუფლება. ე.ი. ქართულმა კრიტიკამ, მართალია, იგრძნო დავით კლდიაშვილის მხატვრული სამყაროს სიდიადე, მაგრამ ვერ შეძლო ამ ხელოვანის შემოქმედების ზოგადკაცობრიულ მოტივთა პოვნა, ანუ სათქმელის სათანადოდ თქმა ვერ განახორციელა, რადგან შეგრძნო-

\* ამ ნარკვევს იუზა ევგენიძე ამზადებდა მწერალ დავით კლდიაშვილის საიუბილეოდ. ნარკვევი მას სანერ მაგიდაზე დარჩა დაუმთავრებელი, ავტორი ვარაუდობდა კიდევ ორიოდე გვერდის დამატებას. პუბლიკაცია მოამზადა ფილოლოგიის დოქტორმა ნინო ევგენიძემ, იუზა ევგენიძის ქალიშვილმა. სტატია მიძღვნილია ქართველი კლასიკოსის დაბადებიდან 170 წლისთავიადმი.

\*\* III. Сент –Бев, Что такое классик? Литературные портреты, критические очерки. Перевод с французского. М.; 1970. გვ. 313.

\*\*\* პოლ ვალერი, რჩეული პროზა. ფრანგულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, თბ; 1983. გვ.243.

ბასა და შეცნობას შორის ის ურთულესი გზა აღმოჩნდა გასავლელი, რომელსაც დრო, მეცნიერული კვლევის ტრადიცია და ლიტერატურული მოვლენის დანახვის შინაგანი თავისუფლება სჭირდებოდა. ამ მიზეზთა გამო იყო, რომ დავით კლდიაშვილის სამწერლო დამსახურება ძირითადად დაუკავშირდა იმერელ აზნაურთა ყოფის კრიტიკულ ასპექტში წარმატებით განსახიერების უნარს და ამ ვინოლოკალურ-ეთნოგრაფიული მომენტით იქნა შეფასებული დავით კლდიაშვილის თხზულებათა ლიტერატურული მნიშვნელობა. რასაკვირველია, ესაა ლიტერატურული მასალისადმი არალიტერატურული მიდგომის გამოხატულება, ცხადია, არ შეიძლება იმის უარყოფაც, რომ ქართული ლიტერატურული ცხოვრების თვალსაზრისით დავით კლდიაშვილმა მანამდე რამდენადმე ასე თუ ისე განკერძოებით მდგარი იმერეთი შემოიტანა ქართულ მწერლობაში (თუმცა ეს პროცესი მეტნაკლებად აკაკი და გიორგი წერეთლებისგანაც ჩანს) და სწორედ ამით გვაჩვენა იმერეთის მოუცილებელი და განუწყვეტელი ფსიქო-ეთნიკური ერთიანობა მთელ საქართველოსთან. ესაა საერთო-ეროვნული ამოცანების თვალსაზრისით ილია ჭავჭავაძის მიერ დასახული სანუკვარი იდე-ალებსათვის ბრძოლის ერთი გამოხატულება და დ. კლდიაშვილის როგორც ქართველი მწერლის დამსახურებაც. ეროვნულ და ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ასპექტში ეს ასეა, მაგრამ მხოლოდ ამ მომენტებით შემოფარგვლა დ. კლდიაშვილის, ვითარცა ხელოვანის უკვდავების საფუძველს ვერ შექმნიდა, რომ მის ნაწერებში არ იყოს ის წარუვალი, რაც ყოველი დროის დიდი ხელოვნების ნიშანია. მით უფრო დიდია მწერლის ტალანტი, როცა იგი კონკრეტულს იღებს და მასში საქვეყნოს, საკაცობრიოს, მარადიულსა და წარუვალს გვიჩვენებს, როცა მაგალითად, იმერელი აზნაურის ნუხილსა და სიხარულში ჩვენი დროის ადამიანის სულს ჭვრეტს...

დავით კლდიაშვილის შემოქმედების განხილვის ერთგვარ შემოფარგულებას მაინც არ შეუფერხებია ხელოვნების სხვა დარგის, კერძოდ თეატრისა და კინოს მუშაკები, რომ სათანადო სიმაღლეზე დაენახათ და ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც გაეტანათ დავით კლდიაშვილის მიერ განსახიერებული სამყაროს ღრმად ეროვნული და ამავე დროს ზოგადადამიანური თავისებურებანი. ამბობენ: ზოგადკაცობრიულია მოტივი თუ ის გადალახავს ლოკალურს და დროით ჯგებირებს. საბედნიეროდ, ასეთი გამძლე თვისებებისა აღმოჩნდა დავით კლდიაშვილის შემოქმედება. ეს გარემოება არც ლიტერატურულ სამყაროში დარჩა შეუმჩნეველი, როცა ითქვა: რაც დრო გადის, უფრო და უფრო მეტად ფასდება ამ მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ეს ფაქტი მოითხოვს იმ მოსაზრების გადასინჯვას, რომელიც დავით კლდიაშვილის შემოქმედებითი ტენდენციების სარბიელს არსებითად „შემოდგომის აზნაურთა“ სამყაროთი ფარგლავს... ყველაფერი ეს რომ ასე იყოს, დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას მარტოდენ ისტორიული ღირებულება შერჩებოდა ანუ მისი სახელის ამჟამინდელ პატივისცემას მხოლოდ წარსულის გახსენების მნიშვნელობა ექნებოდა. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ თანდათანობით უნდა დაეკარგა აქტუალობა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას. მაგრამ სინამდვილეში საპირისპირო პროცესს ვამჩნევთ“... \*

სადღესოდ თანდათანობით ამოიზრდება საკითხთა გარკვეული წყება, რომლის მიხედვითაც უახლოვდება დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები ჩვენს თანამედროვეობას, დღევანდელი ადამიანის განცდებსა და ვნებებს.

\* გრ. კიკნაძე, ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ. 1978, გვ.340.



ერთი ავტორის სიტყვით, რომ ვთქვათ, „მართალია, დავით კლდიაშვილის სიტუაციები და გარემო იყო და აღარ არის; მართალია, სწორედ ის დაბრკოლებები, რომლებიც მის პერსონაჟებს ელოებოდა, აღარ არსებობს, მაგრამ არსებობენ ადამიანები, რომელთაც ბევრი თვისება აახლოებს იმ ადამიანებთან, რომლებიც სხვა სიტუაციასა და გარემოში მოქმედებდნენ. ეს რომ ასე არ იყოს, შეუძლებელიც იქნებოდა მათი გაგება ჩვენი თანამედროვეობის მიერ, რადგან გაგება უკვე თავისთავად გულისხმობს გარკვეულ თვისობრივ სიახლოვე-ნათესაობას... ვის შეუძლია თქვას, რომ მისთვის სრულიად უცხოა საკუთარ ნაკლთა დაფარვის სურვილი? ვინ დაგვარწმუნებს, რომ არ უჭირს სააშკარაოზე გამოიტანოს მახლობელთა ყველა ნაკლი? ვინ არის თავისუფალი მომავალ საარსებო საშუალებათა მოპოვების ფიქრისა, ცდისა და ოცნებისაგან? ან თუნდაც ვისთვისაა ადვილი გაუმასპინძლებლად სტუმრის გაშვება, ვის ეამაყება, ანდა ვინ არ ფარავს ასეთ სილატაკეს? დაბოლოს, ვის შეუძლია წარბმუხრელად განაცხადოს, რომ ის არაფრად აგდებს წარჩინებულ და გამორჩეულ ადამიანებთან სიახლოვეს სრულიად უეჭველია, რომ ერთადერთი პასუხი, რომელიც კი ამ კითხვებზე შეიძლება მივიღოთ, ასეთია: ეს თითქმის ყველასათვის ძნელია, ეს არავისთვის არ არის ადვილი. და სწორედ ესაა ბუნებრივი მდგომარეობა ადამიანისა, — ადამიანისა, როგორადაც მას ვიცნობდით და დღემდე ვიცნობთ. ამიტომ ჩვენთვისაც არ არიან უცხონი ბეკინა, პლატონი, ეკვირინე, სოლომანი, დარისპანი, ქაიხოსრო და თითქმის არავინ, ვინც კი დავით კლდიაშვილმა თავის ნაწარმოებებში დაგვიხასიათა. დავით კლდიაშვილი ჩვენც გადმოგვწვდა თავისი პერსონაჟებით, ის თუ შეიძლება ასე ითქვას, წარსულით შეიჭრა მომავალში და მას იქაც თავისი ადგილი მიუჩინა“.\*

ზემოაღნიშნულ თავისებურებათა გათვალისწინება არა მხოლოდ საჭირო, არამედ აუცილებელიცაა, როცა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების სადღეისო მნიშვნელობის წინამოწმებს ვისახავთ მიზნად.

განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს დავით კლდიაშვილის პერსონაჟთა ქცევის ფორმად ჩათვლილი ნიღაბის ნაირსახეობათა — პატივმოყვარეობის, „გადაქაჩულობის“, ტრაბახის, ტყუილის და ა.შ. ფსიქოლოგიური ურთიერთკავშირების დახასიათება და ამ საფუძველზე გაშლილი მხატვრული ანალიზი, რაც შთამბეჭდავად არის წარმოდგენილი თანამედროვე მკვლევართა (მაკა ჯოხაძე, ლალი ავალიანი) შრომებში.

როდესაც ტყუილი ამა თუ იმ წყობის არსებობის ფორმად იქცევა, ადამიანები იძულებულნი არიან არსებობის შესანარჩუნებლად, თავის გადასარჩენად მიმართონ ტყუილს, ტრაბახს, ე.ი. როგორც აღნიშნავენ „ნიღაბს“ (მაკა ჯოხაძე), რათა დაფარონ თავის გადასარჩენად გამიზნული შეურაცხმყოფელი ქცევის ფორმები, სპეციალურ ლიტერატურაში ადრეც იყო აღნიშნული, რომ დავით კლდიაშვილისთვის მთავარია არა პერსონაჟთა „კომიკური ისტორია, არამედ კომიზმი თვით იმ ყოფისა, რომელიც ადამიანებს აიძულებს მოიქცნენ კომიკურად“.\*\*

ამ აზრით, დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები არ არიან სატირის ობიექტები, არ არიან ისეთნი, რომელთა მიმართ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არსებითად უარყოფითნი არიან. მათ თუ აქვთ ნაკლი, ეს ნაკლი ამ პერსონაჟების ქცევას ეხება და არა მათი პიროვნების სიღრმეს. სატირის ობიექტად შეიძლება გადაქცეულიყო რომელიმე მათგანი, თუ მათ სხვაგვარად მოქცევის შესაძლებლობა აქვთ და არ

\* გრ. კიკნაძე, ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, 1978, გვ.340-341.

\*\* გრ. კიკნაძე, ქართული სატირის და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბ., 1972, გვ.434.

იქცევინან. მაგრამ კომიკურ ფიგურას მაინც წარმოადგენენ ისინი. რატომ? ეს თვით კომიზმის შინაგანი სიღრმე, რომ ერთ ცნობილ მოაზროვნეს ისიც კი ათქმევინა „კომიკურის შესახებ მსჯელობა თვითაა კომიკური“ (ბ. კროჩე).

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოების კითხვისას ჩვენ ვიცინით, მაგრამ სიცილი ყოველთვის არაა დაცინვა. სიცილისა და დაცინვის გატოლება არ შეიძლება იქნას დაშვებული. ჩვენ არა გვაქვს უფლება დაცინვით ამ გმირებს, ჩვენ გვაქვს მოთხოვნა გავიცინოთ მათ საქციელზე, რადგან აქ ამ თხზულებებში მატერიალური, ეკონომიური სარჩულია მთავარი დ. კლდიაშვილთან და ყველას ხომ ფირალად გავარდნა, ყაჩაღად ცხოვრება არ შეუძლია... ყველა დროში შეიძლება აღმოჩნდეს მსგავს სიტუციაში ადამიანი, ამიტომაც, ეს პერსონაჟები ცოცხალნი არიან თავიანთი არსით.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ქართული მხატვრული სიტყვის გამოჩენილ წარმომადგენელთაგან, დიდი აკაკის შემდეგ, მწერლის სიცოცხლეშივე განსაკუთრებული თავყვანისცემა გამოავლინა დავით კლდიაშვილის მხატვრული სამყაროსადმი უკვე ევროპაში ცნობილმა XX საუკუნის სახელოვანმა მწერალმა, ლიტერატურის ბრწყინვალე ექსპერტმა გრიგოლ რობაქიძემ. დახვეწილი ესთეტიკის თვალთაა დანახული გრიგოლ რობაქიძის თითოეულ სტრიქონში დიდი კლასიკოსის პიროვნება და ლიტერატურული მემკვიდრეობა. მართლაც, ემოციონალურ რეგისტრშია აზიდული და უფროსი თანამოკალმისადმი უკიდევანო სიყვარულით დატვირთული მცირე მოცულობის ბარათი, რომელიც ევროპულ ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ სკოლებგამოვიღებ ამ მწერალს უცხოეთიდან გაუგზავნია 1930 წელს დავით კლდიაშვილისათვის, მაგრამ მასში, თუ დავაკვირდებით, უტყუარად აირეკლება ისეთი შტრიხები, რომელიც უსათუოდ გასათვალისწინებელია დავით კლდიაშვილის ფენომენის ასახსნელად. „...დავით მწერალო! შენისთანას აქ ვერავინ სწერს. ეს არ არის გადამეტება. ევროპაში, საცა გული აღარაა, მე მარტო გულით ვცოცხლობ. ვაი, თუ ჩაიფერფლოს მთლად. მაგრამ დაფერფვის წამსაც შენ ჩემს გულს გაახსენდები და უკანასკნელად ამცნევს იგი“.\*

გრიგოლ რობაქიძემ ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“, იმავე 1930 წელს, გამოაქვეყნა ნარკვევი — „დავით კლდიაშვილი“, რომელშიც უკვე დანვრდებით განიხილა მწერლის შემოქმედებითი თავისებურებანი. მან ისეთი პუნქტები შეარჩია და ისეთ მომენტებზე გაამახვილა ყურადღება, რომელმაც გავლენა მოახდინა ქართულ ლიტერატურულ გარემოზე და სადღეისოდაც აქტუალური ღირებულება აქვს.

გრიგოლ რობაქიძემ, პირველმა ჩვენს სინამდვილეში, უტყუარი მწერლური ინტუიციით მიაგნო და აღნიშნა დავით კლდიაშვილის, როგორც „უცნაურობის“ და ამასთან ყოფითი „უცნაურის“ მხატვრული გამოსახვის საგნად შერჩევის უნარი. ამ თვალსაზრისით პირველმა მოახდინა შეპირისპირებითი განხილვა დავით კლდიაშვილის, როგორც „უცნაურის“ გამოსახვის ოსტატისა გენიალურ რუს მწერალთან ნოკოლოზ გოგოლთან, კერძოდ მის ბრწყინვალე უცნაურობის შემცველ მოთხრობასთან „ოც“. ამ კონტექსტში სწორედ გრიგოლ რობაქიძემ აღნიშნა დავით კლდიაშვილის გოგოლისებური მიდგომა გარემოსადმი.

დიდი ხნის შემდეგ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დაინერება პროფ. გრიგოლ კიკნაძის შესანიშნავი გამოკვლევა — „გოგოლისებური ქართულ ლიტერატურაში“, სადაც ილია ჭავჭავაძესთან ერთად, ამ ასპექტში იქნება განხილული დავით კლდიაშვილის მოთხრობები.\*\*

\* ჟურნალი მნათობი, 1989, 5. გვ. 171.

\*\* გრ. კიკნაძე, მეტყველების სტილის საკითხები, თბ., 1957 წ. გვ. 257–267.

აღსანიშნავია, რომ გრიგოლ რობაქიძე, როცა გოგოლსა და დავით კლდიაშვილს შორის პარალელს ავლებს „უცნაურობის“ ნიშნის მქონე მასალის შერჩევაში პრიორიტეტს ქართველ მწერალს ანიჭებს. სახელოვანი მწერლის დაკვირვებით როგორც გოგოლის, ასევე დ. კლდიაშვილის შემთხვევაში „უცნაური“ ამბების გამოსახვისკენ მისწრაფება მისტიკურის შინაარსით ნაწარმოებთა დატვირთვას არ იწვევს და ქართველი მწერალი მოცემულ შემთხვევაშიც დიდ რეალისტად რჩება, რეალისტად, რომელმაც როგორც მიუთითებენ „მწარე სინამდვილესთან“ პოეტური მიმართება დაამყარა. „დავით კლდიაშვილს მართალია ლამაზი ამბები არ უამბნია, მაგრამ მან მწარე, მდარე და დაბალი ამბები გვიამბო ლამაზად“, ანუ როგორც გრიგოლ რობაქიძე შენიშნავს „უცნაურის“ ხიბლი მიანიჭა ყოველდღიურს, ყოფითს.

სხვათა შორის, როცა ბოლო დროს დ. კლდიაშვილის შესახებ სპეციალური მონოგრაფიები შეიქმნება,\*\* აქაც იქნება ყურადღება გამახვილებული გრიგოლ რობაქიძის მიერ მიგნებულ მრავალ ლიტერატურულ აღმოჩენაზე...

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, თუკი XX საუკუნის I ნახევრის ქართულ ლიტერატურულ სამყაროში რაიმე ღირებული შექმნილა დავით კლდიაშვილის ფენომენზე, ეს პირველ ყოვლისა, გრიგოლ რობაქიძის ნაზრევია, რომელსაც უფრო მეტად უნდა გაეჩინოს ანგარიში მომავალში.

მახვილგონივრულადაა შემჩნეული მორალური არასრულფასოვნების ის გრძნობა, რითაც მოცულნი არიან დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები.\*\*\*

ამ მომენტებზე უფრო ადრე საგანგებოდ არის გამახვილებული ყურადღება გრიგოლ კიკნაძის ნარკვევებზე — „დავით კლდიაშვილი“. აქ, გრ. კიკნაძე მართალია, არ ასახელებს, მაგრამ მარჯვედ იყენებს აღფრედ აღღერის ცნობილ კონცეფციას, რათა აჩვენოს დ. კლდიაშვილის პერსონაჟთა ქცევის შინაგანი მოტივები და მათი გარეგანი გამოხატვის ფორმა. აღღერის მიხედვით კი, ყოველი ადამიანი სიძლიერისკენ ისწრაფვის, სიძლიერესთან დაპირისპირებული — სისუსტეა. სისუსტისაგან გაქცევის გზით ადამიანი თავისი არასრულფასოვნების კომპენსირებას ახდენს. კომპენსაციის სამ სახეობათა შორის, დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები მესამე რიგის ანუ „თითქმის კომპენსაციამნილი“ (ლერშის სიტყვებია), ანუ ჩახშობილი ნაკლოვანების მატარებელი არიან. მათში არასრულფასოვნება აღმოფხვრილი კი არა, არამედ შეკავებულია. როგორც ცნობილია, პიროვნება ასეთ ვითარებაში ისეთი როლის შესრულებას იღებს თავზე, რომლის ძალაც არ გააჩნია. ამიტომაცაა, დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები ილუზიის ანუ ბაქიობის, ტრაბახის, ტყუილის, საკუთარ თავზე დიდი წარმოდგენის და ა.შ. თვისებათა მსხვერპლნი. გრ. კიკნაძის დაკვირვებით „ჩვენს მწერლობაში დავით კლდიაშვილის შემოქმედების მაგალითზე იხსნება კომპენსაციის ფუნქციის მქონე მორალური ექვივალენტის ცნების კონკრეტული შინაარსი და მნიშვნელობა“.\*\*\*\* მეცნიერის აზრით, დ. კლდიაშვილთან ვხვდებით საინტერესო ფაქტს, როდესაც „წარმოსახვა ცდილობს სინამდვილეს შეენაცვლოს“. ეს შენაცვლება კმაყოფილებას ანიჭებს ადამიანს, რადგან იგი მიმართულია იქითკენ, რომ რაღაცნაირად აამაღლოს მისი უკვე დაქვეითებული

\* გრ. კიკნაძე, ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978 წ. გვ. 353.

\*\* ასეთია მაგალითად, ბ. ბარდაველიძე, დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა, თბ., 1981. მ.ჯოხაძე, ჩემი დავით კლდიაშვილი, თბ., 1995. ლ. ავალიანი, დავით კლდიაშვილის ბედნიერი თვალი, თბ. 2005.

\*\*\* მ. ჯოხაძე, ჩემი დავით კლდიაშვილი. გვ. 45-54.

\*\*\*\* გრ. კიკნაძე, დასახ. ნიგნი, გვ. 346.

ღირსება მისსავე ცნობიერებაში. ამაში მდგომარეობს მორალური, ექვივალენტის ცნების შინაარსი“.\*

ისევე, როგორც ყველა დიდი მწერლის შემოქმედებაში, დავით კლდიაშვილის შემოქმედებით მიდგომათა გასარკვევად ანალოგიების ძიება ლიტერატურაში ერთობ რთული საქმეა. ანალოგიების ძიება ყოველთვის ფართო შესაძლებლობებს ჰქმნის იმისათვის, რომ დასაბუთებული მსჯელობის ადგილი თავისუფალ ასოციაციებზე ამოზრდილმა შთაბეჭდილებებმა შეცვალონ. ამგვარ ანალოგია-პარალელთა და ასოციაციათა გაჩენის წყაროს კი ერთგვარად თვით დიდ შემოქმედთა სამყარო ჰქმნის. დიდი ხელოვანები იმიტომაც ითვლებიან დიდ მოვლენებად, რომ ისინი ყველა რანგისა და სხვადასხვა ინტერესით შეიარაღებულ მკვლევარებს აძლევენ ცნობისმოყვარეობის ერთგვარი დაკმაყოფილებისათვის პასუხს იმ კითხვებზე, რაც მათ (მკვლევარი იქნება თუ მკითხველი) ანუხებთ, მაგრამ მომეტებულად ამგვარი პასუხი გამომდინარეობს არა ამ ხელოვანთა შემოქმედების მიუდგომელი შეფასებიდან, არამედ საანალიზო მასალის კრიტიკოსთათვის სასურველი პოზიციიდან დანახვაში. ეს კი ხშირად ფაქტებზე ერთგვარ ძალდატანების პირობად იქცევა. განწყობილებათა სიახლოვე და მსგავსება ჯერ კიდევ არ მიუთითებს გავლენის, არგარკვეული ნაკადის არსებობას რომელიმე მწერალთან, ასეთი მსგავსების, ან სიახლოვის მაუნყებელი ფაქტებით ამოუნწურავია ხელოვნებისა და ლიტერატურის სამყარო... მით უფრო, როცა ხელოვანის, მწერლის განხილვა ხდება რომელიმე ფილოსოფოსის ნააზრევის, ან მთლიანად ფილოსოფიური მიმდინარეობის არეალში. ისეთი მოწესრიგებული აზროვნებისა და სიღრმის პიროვნებაც კი, როგორც გოეთე იყო, უარყოფდა თავისი შემოქმედების რომელიმე ფილოსოფიური სისტემით შემოზღუდვას, და ეს ბუნებრივია, რადგან ყოველგვარი სისტემა, რაოდენ ღირებულიც არ უნდა იყოს იგი ერთგვარივინრო ჩარჩოა მანაც შემოქმედისათვის. ხელოვანის, მწერლის, მხატვრის ხედვის არე უფრო ფართეა და მრავალფეროვანი. ამიტომაც ყოველთვის დიდი სიფრთხილეა საჭირო ამგვარი ანალოგიების ძიებისას (იქნება ეს გოგოლის, სერვანტესის, დიკენსის, ივ. ბუნინის) სახელთა გახსენება, თუ მსჯელობა „ეგზისტენციალურ ნაკადზე“ დავით კლდიაშვილთან და საზოგადოდ, ყოველგვარ „იზმზე“... მაგრამ კულტურულ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ფაქტია, რომ დავით კლდიაშვილი უაღრესად „თანამედროვე“ მწერალია. ევროპული ლიტერატურული ცხოვრების კონტექსტში „თანამედროვეა“ ხედვა დავით კლდიაშვილისა ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით იმიტომაც, რომ როგორც ამბობენ მისი „ბედნიერი თვალი“ (სერგო კლდიაშვილი) დიდ ხელოვანთათვის სპეციფიკური უტყუარი მხატვრული ინტუიციით იმერეთის — ქართული სინამდვილით მაგალითზე, ბრწყინვალედ წარმოგვიდგენს ევროსივრცისათვის დამახასიათებელ გლობალურ პროცესებს: ახალი სოციალური ცხოვრების გადასხვაფერებულ პირობებში, თუ როგორ ხდება უძველესი კულტურული წარსულის მქონე რაინდული ტრადიციების პატარა ქვეყანაში მეშჩანურ-ბურჟუაზიული ღირებულებების შექრა და დამკვიდრება. დავით კლდიაშვილის შემოქმედების გაცნობა გემოვნებადახვეწილ მკითხველს არწმუნებს, რომ ახალი დროის მრავალ სახელოვან მოაზროვნეთა და ხელოვანთა დარად (თომას მანი, ნიკოლა ბერდიაევი, მ. ოსოვსკაია, ბერტრანდ რასელი და სხვ.) დიდი ქართველი მწერალიც მეშჩანურ-ბურჟუაზიულ სინამდვილეში გარდაუვალ აუცილებლობად სახავს რაინდულ სულიერ ღირებულებათა გარკვეული ნაწილის მანაც (პიროვნული ღირსების, ადამიანის სიყვარულის, ქრის-

\* გრ. კიკნაძე. გვ., 346.

ტიანული რწმენის) გადარჩენასა და შენარჩუნებას. ამიტომაცაა, რომ როგორც უაღრესად ეროვნული სულიერების გამომხატველი ხელოვანი, თვალს ადევნებს რა ქართველი ხალხის ცხოვრების „სოციალურ და კულტურულ დინამიკას“ (პ. სოროკინი, ჯ. ბარნეტი) საკაცობრიო კულტურულ ღირებულებათა კონტექსტში გარდასახავს მისი თქმით, „უცნაურობით“ სავსე ქართულ ყოველდღიურობაში თავჩენილ მოვლენებს და ყოველი რანგის ადამიანისათვის ქრისტიანული სიყვარულით გამთბარი გულით, მაღალ ეთიკურ ფასეულობათა შენარჩუნების აუცილებლობაზე აფიქრებს მკითხველს. რაინდული იდეალის დეზინტეგრაცია ქართულ სივრცეში უნდა შეწყდეს... ესაა ჩვენი ერის გადარჩენის პირობა. უტყუარი მხატვრული ალლოთი და ბრწყინვალე ნიჭით შთამბეჭდავად ასახავს სახელოვანი მწერალი ამ უაღრესად რთულ მოვლენას და ერთი თანამედროვე უცხოელი ავტორის სიტყვით რომ ვთქვათ, „ეხმარება ადამიანს შეინარჩუნოს პატიოსნება და გაავრცელოს ურთიერთდობის პრინციპი საზოგადოებრივ ურთიერთობებში“.

**Iuza Evgenidze**  
(Georgia)

### **Davit Kldiashvili – Classic of Georgian Literature**

#### **Summary**

Davit Kldiashvili truly belongs to the category of those writers meeting all the standards of classics.

Neither history nor distance has done any harm to his name... On the contrary, the more time passes the higher is the interest of the reader to his works. In terms of Georgian literary life, Davit Kldiashvili managed to connect Imereti - being more or less ostracized - with Georgian literature and this way he demonstrated the psycho-ethnic continuous indivisibility of this region to Georgia. This is the expression and embodiment of Ilia Chavchavadze's ideals and goals as well as the contribution and merit of the writer.

If a writer focused only on national and historical-ethnographical factors and ignored non-transient themes of life – a common mark of all great writers - he/she would never manage to become a classic. The greater an author is, the better he/she manages to present something concrete in terms of globalism concerning the mankind and their outlook. This is what Kldiashvili does while writing, emphasizing the features of personality of all time in both prosperity and adversity of the noblemen of Imereti. Therefore, more and more is his legacy appreciated and admired. This question requires reexamining the fact that confines his literary tendencies to the world of “Autumn Noblemen”... Should it be true, Davit Kldiashvili's work would have nothing to show to the reader but historical values.

Like other prominent big thinkers and art people, a great Georgian writer sees all the necessity for preserving chivalrous values and merits (personal dignity, love of a human, Christian faith). Therefore, he is a great artist and a true classic demonstrating a deep national and spiritual aspect.

---

\* მ. ოსოვსკაია, რაინდი და ბურჟუა (თარგმანი ინგლისურიდან რუსულ ენაზე), 1987, გვ. 510.

**მარიამ კარბელაშვილი**  
(საქართველო)

**ლიტერატურის თეორიის პრობლემათა ახალი ხედვა**  
(„ლიტერატურისმცოდნეობის შესავლის“ გამოცემის გამო)

ლიტერატურის თეორიის შესწავლის სფეროში დიდი სიახლეა — გამოვიდა „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავლის“ ახალი გამოცემა და ეს სიახლე დასა-თაურებაშიც კი გამოჩნდა: ტრადიციული **ლიტერატურათმცოდნეობის** ნაცვლად ახალი, შინაარსობრივად გამართლებული ფორმა **ლიტერატურისმცოდნეობა**.

მარტივი ჭეშმარიტებაა, რომ ლიტერატურის თეორია მხატვრული ლიტე-რატურის მეცნიერული შესწავლის საფუძველთა საფუძველია; „ლიტერატურის-მცოდნეობის შესავლის“ ახალი გამოცემის მოწოდება ლიტერატურის თეორიაში თანამედროვე დონის დამკვიდრებაა, ხოლო თეორიის საფუძვლიანი ცოდნა მაღა-ლი პროფესიონალიზმის გარანტიაა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნო, რომ „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავლი“ *ex abrupto* არ გაჩენილა, მას დიდი მოსამზადებელი სამუშაო უძღოდა წინ — ესაა ორი მნიშვნელოვანი გამოცემა: „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძი-რითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“ (2008) და „ლიტე-რატურის თეორია. II. ქრესტომათია“ (2010). სამივე წიგნს მე ერთ კომპლექსში, ერთ მთლიანობაში განვიხილავ, რადგან ერთმანეთს განაპირობებენ და ერთმანეთს ავსებენ. ცხადად ჩანს, რომ ამ თეორიული ხასიათის გამოცემებმა ლიტერატუ-რისმცოდნეობის დარგში რადიკალურად და პრინციპულად შეცვალა დამოკიდე-ბულება მხატვრული ლიტერატურის კვლევათა მიმართ — ეს დიდი პროგრესია და ამ საქმის ინიციატორი და სულისჩამდგმელი პროფ. ირმა რატიანი.

საერთოდ, XX საუკუნე ლიტერატურის თეორიის სფეროში დიდ განახლება-თა და გადაფასებათა საუკუნეა, რაც ოციანი წლებიდან დაიწყო და განსაკუთრე-ბით ამ საუკუნის მეორე ნახევარზე ითქმის — რუსეთშიც და ევროპაშიც შეიქმნა ახალი თეორიები, კონცეფციები, სკოლები, რომელთა შესწავლა დიდი ხნის მან-ძილზე სხვადასხვა გარემოებათა გამო ჩვენთან შეზღუდული იყო.

გულწრფელი სიხარულით უნდა აღინიშნოს, რომ „ლიტერატურისმცოდნე-ობის შესავლის“ შექმნაში თოთხმეტმა მეცნიერმა მიიღო მონაწილეობა და ახალმა იდეებმა ყოველი მათგანის ნაშრომში ჰპოვა ასახვა.

\* \* \*

„ლიტერატურისმცოდნეობის შესავლისადმი“ მიძღვნილი გამოცემა იხ-სნება **სოლომონ ტაბუცაძის** ნაშრომით **„ლიტერატურისმცოდნეობა და მისი შე-მადგენელი დისციპლინები“**, რომელშიც ლოგიკური თანამიმდევრობით არის წარ-მოდგენილი ლიტერატურისმცოდნეობის — როგორც მხატვრული ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერების — სამი ძირითადი შემადგენელი: ლიტერატურის ის-ტორია, ლიტერატურის თეორია და ლიტერატურული კრიტიკა, მათი მიზანი და ამოცანა, განმარტებულია კვლევის მეთოდიკა, აღნიშნულია კავშირი მომიჯნავე მეცნიერულ დარგებთან (ლინგვისტიკა, ფსიქონალიზი და ანალიტიკური ფსიქო-

ლოგია, სტრუქტურალიზმი, სემიოტიკა) და ამ კავშირთა მნიშვნელობა, რაც მკითხველს სრულიად გარკვეულ წარმოდგენას უქმნის ლიტერატურის მცოდნეობის დარგის სპეციფიკის შესახებ.

**რამაზ ჭილაიას** ნაშრომში „ავტორი და ტექსტი“ გაშუქებულია ზოგადი პოეტიკის ისეთი ძირითადი საკითხები, როგორებიცაა ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალური XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან გახდა. რ. ჭილაია აღნიშნავს ავტორის პიროვნულ მნიშვნელობასა და როლს („იგი საკაცობრიო სულიერების სახელით გვესაუბრება“), მხატვრული ნაწარმოების არსის მიმართებას ავტორისეულ ინტენციასთან; განხილულია ცნობილი პრობლემური ნაშრომები — რ. ბარტის „ავტორის სიკვდილი“, რომლის თანახმად „ავტორი ავანსცენას ტექსტს უთმობს“, მ. ფუკოს და ჰ. გ. გრემისის მოსაზრებები შესაბამის საკითხებზე; კარგი იქნებოდა აქ ა. კომპანიონის პოზიციაც განხილულიყო, რომელიც თავის „თეორიის დემონში“ ავტორის ფენომენის პრობლემას საგანგებოდ ვრცლად აანალიზებს.

რ. ჭილაია საგანგებოდ ეხება ავტორის ეროვნულობის საკითხს. როგორც ცნობილია, ეს საკითხი ჯერ კიდევ ლესინგმა წამოჭრა, ხოლო გოეთესეული მსოფლიო ლიტერატურის იდეის კონტექსტში განსაკუთრებული ყურადღება შეიძინა (ვგულისხმობ გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანს“). რამაზ ჭილაია „ეროვნულობის საკითხს“ „გლობალიზაციის ქიმერის“ კონტექსტში განიხილავს: „გლობალიზება მხოლოდ ზედაპირულად ნიშნავს უნივერსალობას“, როგორც ჩანს, საჭიროა გოეთესეული ტერმინის „მსოფლიო ლიტერატურა“ ხელახალი გადაზრება“. მოყვანილია ჯ. რ. ლოუელის მოსაზრება, რომ ეროვნული ცნობიერების გარეშე არასოდეს გვექნებოდა ლიტერატურა, ხოლო ნაშრომი მთავრდება ა. პუშკინის სიტყვებით, რომ „ნაციონალური თავისებურება ის ღირებულებაა, რომლის ყადრი შეიძლება მხოლოდ თანამემამულეებმა შეიცნონ, სხვათათვის იგი შეუმჩნეველია, ან ნაკლადაც კი შეიძლება მოიაზრონ“. ორივე აზრი XIX საუკუნეშია გამოთქმული და მეჩვენება, რომ მხატვრული ნაწარმოების ავტორის „ეროვნულობის“ პრობლემა დღევანდელი თვალთახედვით ნათელი არ არის.

**რამაზ ჭილაიას** მეორე ნაშრომი „ფორმა და შინაარსი“ ბუნებრივი გაგრძელებაა ზემოხსენებული სტატიისა და ეპიგრაფად უძღვის ფ. ნიცშეს ფრაზა: „რწმენა ფორმაშია, ურწმუნოება — შინაარსში“, რაც თავიდანვე ერთგვარ განწყობილებას ქმნის ნაშრომში აღძრული საკითხის მიმართ, რომელშიც აქცენტი კეთდება ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ მთლიანობაზე, და ამავე დროს დიქოტომიაზე, სადაც, რომ განვაზოგადოთ, ფორმა მყარი კავშირების სისტემაა, შინაარსი კი — დინამიკური მხარე.

ავტორი აღნიშნავს, რომ ფორმისა და შინაარსის ცნებათა გამოვლენა XIX საუკუნის დასაწყისში ხდება კლასიკურ გერმანული ესთეტიკისა და ჰეგელის ნააზრევთან დაკავშირებით, რომელმაც აქტიურ სიტყვათხმარებაში დაამკვიდრა შინაარსის კატეგორიის ცნება. ნაშრომში ქრონოლოგიური პრინციპის შესაბამისად განხილულია ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართება სათანადო ლიტერატურის დამონქებით: „მწერალს მისი თანადროული ეპოქა უკარნახებს ძირითადად „დასამუშავებელ“ თემებს... პრობლემის ასახვის შესატყვისი უნდა იყოს ნაწარმოების სტილიც ანუ ფორმა“, ამასთან ეხება **სათაურის** საკითხს, რომელიც შეიძლება მინი-ტექსტადაც განვიხილოთ, რომელსაც სხვადასხვა ფუნქცია ენიჭება, ამასთან „სათაური ყოველთვის მიაწინებს ნაწარმოების მთავარ მხარეს, მთავარ ამბავსა თუ განცდას ან შინაარსს“.

**ლევან ბრეგაძის** ნაშრომი **„თემა და მხატვრული იდეა“** აღსანიშნავია დაყენებულ პრობლემათა ზუსტი კვალიფიკაციით. ტერმინი **თემა** შემდეგნაირადაა განსაზღვრული: „თემა“ ლიტერატურისმცოდნეობაში აღნიშნავს საკითხს (საგანს), რომელიც დამუშავებულია მხატვრულ თხზულებაში, და აქვე აღნიშნულია, რომ განსხვავებენ **მთავარ თემას** და **დამხმარე თემას** და ისიც, რომ თემა არის მხატვრული იდეის ფორმა. ასევე ტერმინოლოგიური სიზუსტით არის განსაზღვრული იდეა და აქცენტირებულია მკვლევარის მიერ მისი ამოცნობის აუცილებლობა: „ნაწარმოების მხატვრულ იდეას ვუნოდებთ მხატვრული ნაწარმოების საფუძველში მდებარე აზრს, ავტორის დამოკიდებულებას ნაწარმოებში დამუშავებული თემისადმი, რაც რეალისტურ მხატვრულ თხზულებაში იშვიათად არის გაცხადებული აშკარად, მას ამოცნობა, მიგნება სჭირდება“.

ლ. ბრეგაძე განმარტავს მხატვრული იდეის შესახებ განსხვავებულ შეხედულებათა გაჩენის მექანიზმს რეცეფციული ანუ აღქმის ესთეტიკის თეორიის ასპექტში და ხაზს უსვამს იმ რეალურ ვითარებას, რომ „ზოგი ტექსტის მხატვრული იდეის ამოცნობას საუკუნეები სჭირდება, ზოგის მხატვრული იდეა კი ეპოქების მონაცვლეობასთან ერთად ცვალებადობს“. ამ თეორიულ განსაზღვრებებს ახლავს კარგად შერჩეული საილუსტრაციო მასალა.

ირმა რატიანი ავტორია სამი ნაშრომისა: ესენია ათწლეულების მანძილზე ფრიად პრობლემური „ფაბულა და სიუჟეტი“ და ახალი კონცეფციებით ცნობილი „თხრობა“, რომელთა შორის უშუალო ლოგიკური კავშირია, და ასევე **„ლიტერატურული გვარები და ჟანრები“**.

**ირმა რატიანის** ნაშრომი **„ფაბულა და სიუჟეტი“** მოკლე ვერსიას ავტორის ფუნდამენტური გამოკვლევისა „ფაბულა და სიუჟეტი. Pro et contra“. აღსანიშნავია ის დამაინტრიგებელი ხერხი, რომელსაც ავტორი იყენებს მკითხველის ცნობისმოყვარეობის გასაღვივებლად: ნაშრომი იწყება ორი, შინაარსობრივად ერთიდაიგივე, ოღონდ ორი სიტყვით განსხვავებული ფრაზით, რომელთაც მკვლევარი სთავაზობს ფაბულითა და სიუჟეტით დაინტერესებულ პირთ, რათა გაირკვეს, რა განსხვავებაა ამ ორ ლიტერატურისმცოდნეობით ტერმინს შორის. ეს ფრაზებია:

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“.

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისგან მოკვდა დედოფალიც“.

ავტორი განმარტავს, რომ ლექსიკური ოპოზიცია მხატვრულ ნაწარმოებში სტრუქტურულ ოპოზიციად გარდაიქმნება. პირველ წინადადებაში მხოლოდ ამბავია გადმოცემული, მეორეში კი იგივე ამბავი ემოციურ კონტექსტს იძენს; პირველი ფრაზის არსი — ობიექტური ჩამონათვალია, მეორისა კი — სუბიექტური დაკვირვება; პირველ შემთხვევაში ჩვენს წინაშე ფაბულაა, მეორეში კი — სიუჟეტი, რომელშიც ერთვება შემოქმედებითი წარმოსახვა.

**ფაბულისა და სიუჟეტის** პრობლემატიკაში კარგად რომ გაერკვეს, ანუ იმის გასაგებად, თუ რა განსხვავებაა ფაბულასა და სიუჟეტს შორის, მკითხველმა მთელი ნაშრომი ყურადღებით უნდა წაიკითხოს, რომელიც პრობლემის თანამიმდევრულ განხილვას შეიცავს ანტიკური დროიდან ჩვენ დრომდე.

ფაბულისა და სიუჟეტის საკითხი ლიტერატურისმცოდნეობის თეორიის ის პრობლემაა, რომელიც ყოველთვის ინტერესთა ცენტრში იდგა: ამიტომ ამ ნაშრომს შედარებით დეტალურად განვიხილავთ.

ეს აქტუალური საკითხი მით უფრო საყურადღებოა, რომ, მაგალითად, „ლიტერატურისმცოდნეობის ტერმინთა ლექსიკონში“ (1974, მოსკოვი) აღნიშნულია, რომ ფაბულას, როგორც ტერმინს, ურთიერთსაწინააღმდეგო განმარტებები



აქვს, აზრობრივი მნიშვნელობით ფაბულა და სიუჟეტი სინონიმებია და მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედებათა ასპექტის განსაზღვრა არ საჭიროებს ორი ტერმინის ხმარებას, ამიტომ მათგან უნდა ავირჩიოთ ერთი — **სიუჟეტი**, და იქვე ახლავს შენიშვნა: „თუმცა ტერმინი **ფაბულაც** არ გამოსულა ხმარებიდან“. ამ ფონზე ი. რატიანის ნაშრომის აქტუალობა და მნიშვნელობა თავისთავად ცხადია.

ნაშრომის ავტორი პრობლემაში გასარკვევად სვამს ორ უმნიშვნელოვანეს კითხვას: პირველს — „სად იწყება ფაბულისა და სიუჟეტის ოპოზიცია ან რამდენად არსებითია იგი?“, მეორეს — „როგორია ფაბულისა და სიუჟეტის ოპოზიციის გააზრება ლიტერატურული პროცესების თეორიული შეფასების რთულსა და ხანგრძლივ პარადიგმაში?“

ეს ნაშრომი ამ მთავარ კითხვაზე ობიექტური პასუხის გაცემის ნიშნულია; მიზნის მისაღწევად ავტორი ეყრდნობა ფართო სამეცნიერო ლიტერატურას, რომელთა შორის საგანგებო ყურადღებას იპყრობს თანამედროვე დასავლელ მკვლევართა ნაშრომები.

როგორც ი. რატიანი აღნიშნავს, ფაბულა და სიუჟეტი მხატვრული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურული კომპონენტებია — ისინი უზრუნველყოფენ ტექსტის ზოგადი სტრუქტურული იერარქიის ჩამოყალიბებას. ამასთან დაკავშირებით კვლევის პროცესში თავს იჩენს მთელი რიგი საკითხებისა: ტექსტში ფაბულის სტრუქტურული როლის ფუნქცია; ფაბულის რაობა — ნამდვილი ამბავია თუ გამონაგონი: თუ ნამდვილია, რა ქმნის ფიქციას და თუ გამოგონილია, სადაა საძიებელი მხატვრული სიმართლე; როგორ გარდაიქმნება ამბავი სიუჟეტურ მოვლენათა სტრუქტურულ მთლიანობად; რამდენად ზუსტია სიუჟეტის განმარტება და ბოლოს — რა ურთიერთმიმართებაა ფაბულასა და სიუჟეტს შორის.

ნაშრომი ამ კითხვებზე პასუხის ძიება და პოვნა პრობლემის კვლევის ხანგრძლივი ისტორიული პროცესის გათვალისწინებით, თანამედროვე მეთოდოლოგიაზე დაფუძნებული პოზიციით და პრაქტიკული დასაბუთებებით.

დიაქრონიის პრინციპით განხილულია პრობლემისთვის მითისა და მითისქმნადობის მნიშვნელობა, პლატონისეული ბაძვის თეორია და მისი მიმართება ზნეობასა და ეთიკასთან (რადგან ცნობილია, რომ მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმის საოცარი უნარის მიუხედავად პლატონმა პოეტები გააძევა თავისი იდეალური სახელმწიფოდან) და არისტოტელეს „პოეტიკა“, რომელმაც საფუძველი დაუდო ლიტერატურისმცოდნეობას, როგორც სამეცნიერო დარგს და პირველი განმარტება მისცა ფაბულისა და სიუჟეტის ტერმინებით განსაზღვრულ ელემენტებს. განხილვის საგანს **ბაძვა** წარმოადგენს: არისტოტელისეული **ბაძვა** და მისი კავშირი **გამონაგონის** კონცეფციასთან, მხატვრული ნაწარმოების რეცეფციის საფუძველები (სიამოვნება და კათარზისი), სპეციალური ლიტერატურისმცოდნეობითი არისტოტელესეული ტერმინოლოგია და, რაც მთავარია, ის, რომ არისტოტელემ „ტექსტი ემოციურად დასაბუთებულ ამბად აქცია“. ასევე განხილულია პრობლემის განვითარების შემდგომი ეტაპი — ადრეული შუასაუკუნეები, როდესაც ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ ანტიკური მემკვიდრეობით მიღებული კულტურიდან მიიღო მხოლოდ რიტორიკა, უარი თქვა ფიქციაზე ანუ გამონაგონ ფაბულაზე და მეთოდად ალევორიული ეგზეგეტიკა (დანტეს ტერმინოლოგიით: „სიტყვა-სიტყვითი“, „ალევორიული“, „მორალური“, „ანაგოგიური“) დასახა, ამასთან, ფიქციის უარყოფის მიუხედავად, აითვისა მხატვრულობის — მხატვრული გაფორმების — იდეა. ასეთ ვითარებაში ოპოზიცია **ფაბულა — სიუჟეტი** გამოუსადეგარია, რადგან მთავარი გახდა ტექსტის ისტორიზმი და ინტენცია.

გვიანი შუა საუკუნეებიდან, ლიტერატურის სეკულარიზაციის კვალდაკვალ, იწყება ფიქციის აღორძინება, რაც მთელი შემდგომი საუკუნეების განმავლობაში სხვადასხვა ინტენსივობით და ტენდენციებით განუწყვეტილად ვითარდება და, შესაბამისად, ფაბულისა და სიუჟეტის საკითხს ლიტერატურისმცოდნეობის ფოკუსში აქცევს.

ი. რატიანი საგანგებო ყურადღებას აქცევს იმ გარემოებას, რომ ფაბულისა და სიუჟეტის პრობლემის შემდგომი დამუშავება პრინციპულ სახეს იღებს და ამაში პრიორიტეტი რუსულ ფორმალისტურ სკოლას ეკუთვნის („მოსკოვის ლინგვისტური წრე“), რომელმაც მიზნად დაისახა დაეძლია მათი თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობისთვის დამახასიათებელი დუალიზმი ფორმისა და შინაარსის გაგებაში. ამ მიზნით მათ წინ წამოსწიეს ფორმის — როგორც ხელოვნების სპეციფიკის მთავარი ნიშნის — შესწავლა. ამოსავალი დებულების თანახმად, ხელოვნება ახლა უკვე არა სამყაროს შემეცნების საშუალება, არამედ სამყაროს შეგრძნების განახლების მეთოდია, რაშიც მთავარი მნიშვნელობა **გაუცნაურების** (осстранение) ცნებას ენიჭება: საგნის თუ მოვლენის ძველ, ჩვეულ ავტომატიზებულ აღქმას ენაცვლება იმავე საგნისა თუ მოვლენის უჩვეულო, ახლებური აღქმა — დეავტომატიზაცია; ეს მოსაზრება თავისი შინაგანი არსით იმპლიციტურად არისტოტელისეულ მითისქმნადობის იდეას ჰგავს.

საკითხის ამგვარმა დაყენებამ შინაგანი აუცილებლობით მოითხოვა ანალიზი ისეთი ცნებებისა, როგორებიცაა **ფორმა** — **შინაარსი** და **ფაბულა** — **სიუჟეტი**. ამ კონტექსტში ფორმალისტებმა შემოიტანეს **მასალის** ცნება, როგორც ფაბულის არსის განმსაზღვრელი ფენომენი: ფაბულა განიხილება, როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისთვის საჭირო მასალა, პირველადი სტრუქტურა, რომელზეც უნდა დაშენდეს მისი **გაუცნაურებელი** ვერსია, ანუ სიუჟეტი. შესაბამისად, სიუჟეტის შემადგენელი ელემენტები შემდეგნაირად განისაზღვრა: პროლოგი, ექსპოზიცია, მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, მოქმედების დაღმასვლა, კვანძის გახსნა, ეპილოგი, რაც ასევე ამჟღავნებს კავშირს არისტოტელეს იდეებთან. აღსანიშნავია, რომ ფორმალისტურმა სკოლამ სიუჟეტის პრობლემა უშუალოდ დაუკავშირა ამბავის **თხრობის** ცნებას, როგორც **თხრობის მანერას**. ი. რატიანი აღნიშნავს, რომ ფორმალისტთა მოსაზრებით, „თუკი ფაბულა მოვლენათა ქრონოლოგიური თანამიმდევრობაა, სიუჟეტი მოვლენათა ლოგიკური განლაგებისა და გადმოცემის მანერის მთლიანობას წარმოადგენს“. ამ განსაზღვრაში ცხადად გამოჩნდა ფაბულის პასიური როლი რუსული ფორმალისტური სკოლის თეორიაში.

იმავე რატიანი რუსული ფორმალისტური სკოლის პარალელურად განიხილავს იმავე პერიოდში მოღვაწე ინგლისელი მეცნიერის ე. მ. ფორსტერის მოსაზრებას ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ, რომელიც გამოირჩევა საინტერესო დეფინიციის სიმარტივით: „ჩვენ განვსაზღვრეთ ამბავი, როგორც დროში თანამიმდევრულად განლაგებულ მოვლენათა ნარატივი. სიუჟეტიც მოვლენათა ნარატივია, მხოლოდ აქცენტი დასმულია მიზეზობრიობაზე: „მეფე მოკვდა და დედოფალი მოკვდა — ამბავია“. „მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისგან დედოფალიც მოკვდა“ — ეს უკვე სიუჟეტია“. აქ თუმცა დროითი თანამიმდევრულობა დაცულია, მასზე მიზეზობრიობა პრევალირებს, რაც შემდეგში ვლინდება: „დედოფალი მოკვდა, მაგრამ ვერავინ ვერ გაიგო რატომ, სანამ არ მიხვდნენ, რომ ის მოკვდა მეფეზე დარდით“: ეს არის სიუჟეტი მისტერიის ელემენტებით, ამ შემთხვევაში კი მოვლენათა თანამიმდევრობა ნაკლებ ყურადღებას იქცევს. ი. რატიანის დასკვნით, ე. მ. ფორსტერის განმარტებამ გაზარდა სიუჟეტის შესაძლებლობები და ამ ფონზე ფაბულის ფუნქციას, ფორმალ-

ისტებისგან განსხვავებით, პასიური სტატუსი მოუხსნა, რაც ნიშნავს, რომ ფაბულა თავისთავად ქმედითა და ბევრად განაპირობებს სიუჟეტის დრამატულობას.

გამოკვლევის ავტორის მიერ ცხადადაა ნაჩვენები, რომ ფორმალისტთა თეორიული მოდელი ფაბულისა და სიუჟეტის პრობლემის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი ვერსიაა; მისი თეორიული ალტერნატივები XX საუკუნის მეორე ნახევარში დასავლეთ ვეროპაში წარმოიშვა, რომელმაც წინ წამოსწია გამონაგონის ესთეტიკა და თხრობის უმთავრეს კომპონენტად სიუჟეტი მიიჩნია.

ირმა რატიანი ფაბულისა და სიუჟეტის რთული ურთიერთმიმართების საკითხთა განხილვის შემდეგ მის თანამედროვე ხედვაზე აკეთებს აქცენტს, რომლის მიხედვით პრობლემატიკის ანალიზმა სრულიად ახლებური სახე მიიღო სტრუქტურალისტთა და პოსტსტრუქტურალისტთა შრომებში: სიუჟეტოლოგია პლუს ნარატოლოგია.

ცნობილმა ფრანგმა მკვლევარმა ჟერარ ჟენეტმა პრობლემაში მეთოდოლოგიური თეორიული სიახლე შეიტანა: მან სიუჟეტი თხრობის ანუ ნარატოლოგიის ქრილში გაიაზრა, რაც ი. რატიანს ნაშრომში შეკუმშულად, მაგრამ დეტალურად აქვს წარმოდგენილი.

ჟ. ჟენეტს გათვალისწინებული აქვს როგორც ანტიკური, ისე ფორმალისტური მოსაზრებები საკითხის შესახებ, რაც აღორძინებულია მეთოდოლოგიური ნოვაციებით: ნარატოლოგია **„ამბავის“** ცნება ანტიკურ ამბავზე ვიწროა და უახლოვდება ფორმალისტების „ფაბულას“, ხოლო ნარატიოლოგია **„ნარატივის“** ცნება უახლოვდება ანტიკურ „ამბავს“ და ფორმალისტურ სიუჟეტზე ფართოა. ჟ. ჟენეტი ლიტერატურული ნარატივის ინტერპრეტაციისთვის **ამბავის დროსა** და **ნარატივის** ანუ **დისკურსის დროის** ურთიერთობებს აანალიზებს. ნაშრომში წარმოდგენილია ფაბულისა და სიუჟეტის, როგორც მხატვრული ნარატივის საკვანძო ცნებების განმარტება; ი. რატიანი აღნიშნავს, რომ ამ ასპექტში ეს ორი ცნება ორ სხვადასხვა ნარატიულ საფეხურს განეკუთვნება: ფაბულა ასახავს მოვლენათა იმ თანამიმდევრობას, როგორც სინამდვილეში მოხდა, ხოლო სიუჟეტი — იმ თანამიმდევრობას, როგორსაც გვთავაზობს მთხრობელი (რაც განსაზღვრულია იმით, თუ როგორ ყვება და რა მიზნით).

ჟ. ჟენეტისეული თეორიის გადმოცემას ახლავს ჟენეტისეულ ცნებათა განმარტებანი, რაც თავისებური ორიენტირია მის საინტერესო ნაშრომში გასარკვევად.

ირმა რატიანის ნაშრომი „ფაბულა და სიუჟეტი“ მხატვრული ლიტერატურისთვის იმანენტური „წერიული კომპოზიციის“ წესითაა აგებული: ბოლოს დასკვნის სახით კვლავ ვხვდებით დასაწყისში ციტირებულ ფორსტერისეულ ორ ფრაზას — როგორც პირობით ფაბულასა და სიუჟეტს — რომელთა შორის განსხვავება ახლა, ნაშრომის ბოლოს, უკვე სავსებით გარკვეულია.

**ირმა რატიანის** გამოკვლევა **„თხრობა“** დამუშავებულია ისეთი აქტუალური პრობლემატიკის კონტექსტში, როგორიცაა ნარატოლოგია და, ჩემი აზრით, სათაურად „ნარატივი“ უკეთესი იქნებოდა.

საკითხში დასაწყისიდანვე გარკვევის მიზნით ავტორი ზუსტ განსაზღვრას აძლევს თხრობას, როგორც ტერმინს: „თხრობა მხატვრული ტექსტის უმთავრესი მსაზღვრელია. ყოველი ნაწარმოები თხრობის პრინციპების, ფორმების, ხერხების, თხრობითი მოდელებისა და კომპინაციების თავისებურებით გამოირჩევა“, „თხრობა წარმოადგენს მხატვრულ ტექსტში განვითარებული მოვლენების სიტყვიერ გამოხატულებას“. ნაშრომში აქცენტი გაკეთებულია **ნარატოლოგიაზე**, როგორც

თხრობის სისტემის შემსწავლელ მეცნიერებაზე და განმარტებულია სპეციალური ტერმინების — **ნარატივი, ნარაცია, ნარატორი** — მნიშვნელობანი. შესაბამისად გამოყოფილია თხრობის ორი შრე: თხრობის პროცესი და მოთხრობილი ამბავი.

ნარატოლოგიის ღრმა ფესვების გათვალისწინებით თხრობის პროცესთან დაკავშირებით მიმოხილულია პლატონისა და არისტოტელეს იდეები, ამ იდეებზე დაყრდნობით რუსული ფორმალისტური სკოლის მიერ შემუშავებული **თხრობის მანერის** განსაკუთრებული მოდელი, მ. ბახტინის მოსაზრება **ორხმიანობის** შესახებ, რაც რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების საფუძვლად და მის უმთავრეს ღირსებად იქნა მიჩნეული, ასევე ზოგადად ჟ. ჟენეტის თეორია; დასასრულ, „მონათხრობის ამბავის“ სპეციალური ტერმინოლოგია და მისი მნიშვნელობა და როლი გარკვეული წესებით ორგანიზებული ტექსტისთვის. რამდენადაც „ლიტერატურის მცოდნეობის თეორიას“ სახელმძღვანელოს ფუნქციაც აქვს, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს „ჩანართი პრაქტიკული ანალიზისთვის“, რომელიც ილია ჭავჭავაძის სამი თხზულების საფუძველზეა განხორციელებული.

**ირმა რატიანის** ნაშრომში „**ლიტერატურული გვარები და ჟანრები**“ განხილულია მხატვრული ლიტერატურის საკლასიფიკაციო კატეგორიები და მოცემულია მათი ტერმინოლოგიური კვალიფიკაციები; აღსანიშნავია, რომ ნარკვევს თვალსაჩინოებისთვის თან ახლავს ოთხი დანართი, რომლებზეც წარმოდგენილია ლიტერატურული გვარებისა და ეპიკის, დრამისა და ლირიკის ჟანრების სქემატური ნახაზები. მოკლედაა გადმოცემული შესაბამის ცნებათა ფორმირების ხანგრძლივი ისტორია არისტოტელეს „პოეტიკით“ დაწყებული, მთელი შემდეგი ეპოქების მანძილზე XX საუკუნის ლიტერატურის თეორიის ჩათვლით. ამასთან დაკავშირებით ავტორი საგანგებო ყურადღებას უთმობს იმ ვითარებას, რომ ლიტერატურული ჟანრები მრავალსაუკუნოვანი განვითარების პროცესში ორ განსხვავებულ რაკურსში მოიაზრება — სინქრონულსა და დიაქრონულში. სინქრონია ჟანრული ფორმების სიმყარესა და მუდმივობას ასახავს, მის საპირისპიროდ კი დიაქრონია — ჟანრთა ტრანსფორმაციას ისტორიულ და კულტურულ ცვალებადობათა კვალდაკვალ. შესაბამისად, სინქრონიის ჩრილში ჟანრი წარმოადგენს დადგენილ, ფორმულირებულ და მყარ სტრუქტურას, რაც შიდალიტერატურული კანონებით არის განპირობებული, ხოლო დიაქრონულ პერსპექტივაში — მუდმივად ქმნად სისტემას, რაც კონკრეტული ეპოქისთვის ნიშანდობლივ კულტურულ-ისტორიულ ღირებულებებზეა დამოკიდებული.

ამრიგად, სინქრონული რაკურსი კონცენტრირებულია დადგენილ სტანდარტზე, დიაქრონული კი — მუდმივად ცვალებად სისტემებზე; XX საუკუნის ზოგადმა პოეტიკამ ცხადად გამოავლინა ეს კონტრადიქცია და პოზიციათა შესაჯამებლად შეიმუშავა ჟანრის გააზრების ჰოლისტიკური ანუ გამთლიანების მეთოდი, რაც მოიცავს და ამთლიანებს ჟანრის განსაზღვრების ორივე მეთოდს. ი. რატიანი — ჩემი აზრით, სრულიად სამართლიანად — თვლის, რომ ეს ყველაზე სწორი გადანყვეტილებაა.

ჟანრთა გააზრება-განმარტების შედარებით სრულყოფილი სურათი მოითხოვს უფრო ფართო პერსპექტივას, რაც ნიშნავს ლიტერატურული ჟანრების განხილვას ესთეტიკურ მოდელებთან, ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან, თეორიულ პრინციპებთან ორგანულ მთლიანობაში.

დაბოლოს, ნაშრომის ავტორი გვამცნობს სასიამოვნო ამბავს, რომ ამ მიზანს ემსახურება „ლიტერატურის თეორიის“ სახელმძღვანელო, რომელიც უახლოეს დროში გამოქვეყნდება.

**თამარ ლომიძის** ნაშრომში „**მოტივი**“ მკვლევარის მიერ საფუძვლიანადაა განხილული ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთი ურთულესი ცნება, რომელსაც არ აქვს ტერმინისთვის იმანენტური ცალსახა, კონკრეტული განმარტება.

თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თამარ ლომიძის ნაშრომში აღძრული პრობლემა, ჩანს იქიდანაც, რომ „ლიტერატურისმცოდნეობით ტერმინთა ლექსიკონში“ (1974, მოსკოვი) **მოტივი** კვალიფიცირებულია, როგორც ტერმინი, რომელიც ხმარებიდან გამოდის, რაც სინამდვილეს — როგორც თ. ლომიძის ნაშრომიდან ცხადად ჩანს — არ შეეფერება.

თამარ ლომიძე ნაშრომის დასაწყისშივე აღნიშნავს, რომ „მოტივი (ფრანგ. motif, გერმ. motiv ლათინური სიტყვიდან moteo — „ვამოძრავებ“), როგორც ცნება, ლიტერატურისმცოდნეობაში დამკვიდრებულია მუსიკის გავლენით, სადაც ის აღნიშნავს რამდენიმე მოტივისგან შედგენილ ჯგუფს. ჩემი მხრით შევნიშნავ, რომ „მუსიკალურ ლექსიკონში“ (1971, თბილისი) მოტივი განმარტებულია, როგორც „მოტივი, მელოდია, ჰანგი, თემა“. დასავლეთ ევროპულ ტერმინოლოგიაში მოტივი უმთავრესად და ძირითადად მისი ლათინური მნიშვნელობით („moteo, motivus — მოძრაობა“) არის დამკვიდრებული; მოტივი არა მხოლოდ ლიტერატურისმცოდნეობითი, არამედ ფილოსოფიური ტერმინიც არის და ისიც ლათინურ ფუძესთან არის დაკავშირებული: „მოტივი (ლათ.) — მამოძრავებელი ძალა, საბაბი, გამომწვევი მიზეზი. მოტივი არ განსაზღვრავს მოქმედებას, ის მხოლოდ ვლინდება „მოქმედების კონტურებში და მოქმედების კონტურების მეშვეობით“ (სარტრი)“ (ფილოსოფიური ლექსიკონი, შტუტგარტი, 1957). ამრიგად, მოტივის, როგორც ტერმინის, ინტერპრეტაცია განსხვავებულია, რაც თავისთავად საყურადღებოა.

თამარ ლომიძეს თანამიმდევრულადა აქვს განხილული მოტივის სრულიად განსხვავებული განმარტებანი ა. ნ. ვესელოვსკის „სიუჟეტთა პოეტიკიდან“ დაწყებული XX საუკუნის კვლევათა ჩათვლით; ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას მოტივის იმ ძირითად გაგებაზე, რომელიც ა. ვესელოვსკის ეკუთვნის: მოტივი განმარტებულია, როგორც ფორმულა, რომელიც წარმოადგენს პასუხს იმ კითხვებზე, რომლებსაც პრესტორიულ დროში გარემომცველი ბუნება აღუძრავდა პირველყოფილ ადამიანს. ამ თვალსაზრისით მოტივი განისაზღვრება, როგორც **„უმარტივესი ფორმულა“**, რომლის მახასიათებელია სემანტიკური ანუ შინაარსობრივი მთლიანობა — იგი ატომივით დაუნაწევრებელია, თუმცა ამავე დროს ა. ვესელოვსკის განმარტებაში იმპლიციტურად ნაგულისხმევია, რომ მოტივი, როგორც **„უმარტივესი თხრობითი ერთეული“**, შესაძლებელია დანაწევრდეს (შდრ. „ატომის გახლეჩა“). ასე იჩენს თავს მოტივის ინტერპრეტაციაში მისთვის დამახასიათებელი დიქოტომია: შინაარსი ანუ სემანტიკა უცვლელი, ფორმა — ცვლადი.

თამარ ლომიძე თანამიმდევრულად განიხილავს რუს მკვლევართა (ო. ფრეიდენბერგი, ვ. პროპი, ბ. იარხო, ბ. ტომაშევსკი, ვ. შკლოვსკი...) მოსაზრებებს მოტივის რაობის შესახებ და გამოაქვს დასკვნა, რომ მათ ნაშრომებში „მოტივი განიხილება, როგორც ფენომენი, რომელიც საშუალებას იძლევა დავინახოთ ლიტერატურული და ფოლკლორული ჟანრებისა და ფორმების პოეტიკა“, სადაც აქცენტით კეთდება ამ ფენომენის აღწერასა და სისტემატიზაციაზე. ამასთან საგანგებოდაა აღნიშნული, რომ თეორიულ პოეტიკაში **მოტივი** გააზრებულია, როგორც ყველაზე მნიშვნელოვანი, განმეორებადი, საყრდენი მხატვრული საშუალებები და ხერხები, ხოლო **მოტივი, როგორც „პოლისემანტიკური ტერმინი“**, შინაარსობრივად ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული მნიშვნელობებითაა წარმოდგენილი,

როგორც „შემოქმედებითი მოტივი“ (თემები), „ფოლკლორული მოტივი“, („უმარტივესი თხრობითი ერთეული“), „ლირიკული მოტივი“ (გრძობათა და იდეათა განმეორებადი კომპლექსი), „მოტივური სტრუქტურა“ (ტექსტის განმეორებადი ელემენტების კონცეპტუალურად ღირებული კავშირი), — რაც ცხადად მეტყველებს, რომ **მოტივის** ცნებას არ აქვს **ტერმინისთვის** აუცილებელი ცალსახა განმარტება.

საყურადღებოა თანამედროვე დასავლელ მკვლევართა ნაშრომებში მოტივის გააზრება: თ. ლომიძე საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ თ. ჟოლკოვსკის გამოკვლევაში „ლიტერატურული თემატიკის სახესხვაობანი“ — რომელიც კლასიკურ ნაშრომად და აღიარებული — ყურადღებას იპყრობს ის ნოვაციები, რაც მოტივის სფეროში ფსიქოლოგიური, ფსიქონალიტიკური და ფენომენოლოგიური სკოლების წარმომადგენელთა გამოკვლევებშია წარმოდგენილი: მწერლის მიერ საგანგებოდ გამოყენებულ ტრადიციულ მოტივთა გარდა ნაწარმოებში თავს იჩენს მოტივი, როგორც არაცნობიერი, თითქმის არქეტიპული ფენომენი, რომლის წყარო უნიკალური ავტორისეული ფენომენი ან არაცნობიერია — მოტივის ამ კონცეფციის განვითარებაში განსაკუთრებული ღვაწლი ჟ. სტარობინსკის მიუძღვის; ასევე ფსიქონალიტიკას ემყარება გ. ბაშლიარისა და შ. მორანის ნაშრომები კრიტიკის სფეროში.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ თამარ ლომიძეს გამოაქვს დასკვნა მოტივის ცნების განსხვავებულ მნიშვნელობათა შესახებ: მოტივი არის ერთგვარი „ჟანრის მეხსიერება“, ზეინდივიდუალური, არქეტიპული საწყისი; ინდივიდუალურ გამოცდილებასთან დაკავშირებული ფენომენი; კონკრეტულ ტენდენციათა გაერთიანება, რაც ცხადად ავლენს მოტივის ცნების პოლისემიურობას.

მინდა შევნიშნო, რომ ბორის იარხო — ფენომენალური ეროდიციის უაღრესად საინტერესო და ორიგინალური მოაზროვნე, რეპრესიათა მსხვერპლი — თუმცა უარყოფს მოტივის, როგორც თხრობის ერთეულის სტატუსს, მაინც მიმართავს ამ ლექსემას მისი ლათინური (moveo — მოძრაობის აღმძვრელი) ეტიმოლოგიის მნიშვნელობით — მისთვის მოტივი გამოიხატება ზმნით. თავის „ზუსტი ლიტერატურისმცოდნეობის მეთოდოლოგიაში“ ბ. იარხო აღნიშნავს, რომ „სიუჟეტისგარე **მოტივები (ესე იგი ზმნური გამოხატულებანი), რომლებიც ეხება იდეას** [ხაზი ჩემია — მ. კ.], ჩაერთვება საერთო ტოპიკაში...“, ამის გათვალისწინებით საინტერესოა ბ. იარხოს მოსაზრება მოტივის შესახებ, რომელსაც ახლა არ შევხვებით.

ასევე უნდა შევნიშნო, რომ ვ. ი. პროპის ფორმალისტად მოხსენიება ძველი საბჭოური დამლაა, რომელიც „ზღაპრის მორფოლოგიის“ ავტორს 1928 წლიდან თითქმის ორმოცი წლის მანძილზე — მისი გამოკვლევების მსოფლიო აღიარებამდე — არ მოსცილებია, თუმცა ეს მცდარი კვალიფიკაცია საკითხში გაურკვევლობის გამო კ. ლევი-სტროსმაც გაიმეორა, რაზეც ვ. პროპმა გერმანული ფუნდამენტურობით გასცა პასუხი („ფორმა და შინაარსი განუყოფელია“), რომელიც საგანგებოდ დავურთე ვ. ი. პროპის „ზღაპრის მორფოლოგიის“ ჩემ თარგმანს (1984). მთავარი კი ისაა, რომ პროპისეული ჯადოსნური ზღაპრის ფორმულა ორგანულ კავშირშია შინაარსთან და ამის გამო ნარატივისა და დისკურსის აქტუალურ კვლევათა სათავეებთან დგას: მან მისცა ბიძგი შესაბამის გამოკვლევებს. ა. ჟ. გრეიმასი და ჟ. კურტე ცნობილ ნაშრომში „სემიოტიკა. განმარტებითი ლექსიკონი“ ნარატივთან დაკავშირებით წერენ: „ნარატიული (თხრობითი) სქემა. ტექსტების ნარატიული სტრუქტურის (დისკურსის) მიმართ ინტერესი წარმოიშვა ვ. ი. პროპის გამოკვლევასთან დაკავშირებით, რომელიც მან რუსული ჯადოსნური ზღაპრის მასალაზე განახორციელა... ფრანგული სემიოტიკა მასში თავიდანვე ხედავდა მოდელს, რომელიც სრულყოფილი სახით შეიძლება გახდეს საფუძველი ნარატიული დისკურსის

ორგანიზების პრინციპთა გასაშუქებლად. **ნარატიული ორგანიზაციის უნივერსალურ ფორმათა არსებობის შესახებ ჰიპოთეზით პრობის გამოკვლევები წარმოშობის პროცესში მყოფი სემიოტიკის პრობლემათა ცენტრში აღმოჩნდა** [ხაზი ჩემია — მ. რ.], რაც ნიშნავს, რომ ვ. ი. პროპს ფორმა და შინაარსი, ნარატივი და სტრუქტურა ერთმანეთისგან არ გაუთიშავს.

**თენგიზ კიკაჩიშვილის** ნაშრომი „**პორტრეტი**“ შეიცავს მხატვრულ ლიტერატურაში პორტრეტის მრავალსპექტიანი ცნების განსაზღვრას და განხილვას უმთავრესად XIX-XX საუკუნეების ქართული მხატვრული ლიტერატურის მასალის საფუძველზე. ავტორი აღნიშნავს, რომ პორტრეტს გაჩენა განაპირობა ინდივიდისა და ინდივიდუალობის მიმართ ინტერესმა, რაც რენესანსის ეპოქიდან იწყება და თავის განვითარებაში წარმოადგენს ადამიანის ინდივიდუალიზებულ უნარ-ნიჭთა ნათელყოფის საშუალებას. გარკვეულ ეპოქებში პორტრეტულ ასახვას კონკრეტული თავისებურებანი აქვს; მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქის პორტრეტისთვის დამახასიათებელია „კეთილშობილი“ ან „მდაბალი“ პერსონაჟები, რომანტიკოსებისთვის — „კეთილისა და ბოროტის, ძლიერისა და სუსტის კონტრასტი“ რეალიზმის ეპოქაში პორტრეტი იძენს ფუნქციურობას: მწერალი-რეალისტი პორტრეტული დახასიათების მეშვეობით ავლენს პერსონაჟის სოციალურ განსაზღვრულობას, ასევე ხასიათის ფსიქოლოგიურ სირთულეს და სიღრმეს; პორტრეტი პლასტიკური დახასიათების ერთ-ერთი საშუალებაა — პორტრეტში ვლინდება პერსონაჟის ხასიათი, ხოლო ტიპი, მისგან განსხვავებით, უფრო მხატვრულ-ფერწერულია. პორტრეტი მხატვრული სახის ერთ-ერთი პირველელემენტიცაა; ამასთან, რაიმე გარეგანმა შტრიხმა ან დეტალმა შეიძლება გადმოსცეს ასასახავი ობიექტის მთავარი მახასიათებელი; ასეთივე ფუნქცია აქვს პეიზაჟს, როგორც ხერხს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შესაქმნელად. ყოველივე ეს, დაკავშირებული მხატვრულ ნაწარმოებში პორტრეტის ფაქტორთან, უხვად არის ილუსტრირებული კარგად შერჩეული ლიტერატურული მასალით.

**გაგა ლომიძე** ავტორია ორი საყურადღებო და აქტუალური ნაშრომისა — „**მხატვრული სახე**“ და „**კომპოზიცია**“. მხატვრული სახე, როგორც მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკური კატეგორია, განიხილება, როგორც სამყაროს ახსნისა და განვითარების ფორმა. აღნიშნულია, რომ საკითხს ხანგრძლივი ისტორია აქვს დაწყებული არისტოტელეს „პოეტიკიდან“, სადაც ბაძვის სამ სახეობაზეა მსჯელობა, ხოლო პეგელის ესთეტიკაში და შემდგომ ფართოდ იყენებენ მხატვრული სახის კატეგორიას, სადაც ერთმანეთს უპირისპირებენ სახეს, როგორც მხატვრული აზროვნების შედეგს. მხატვრული სახის გაგებაში მნიშვნელოვან ცვლილებას წარმოადგენდა XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე თეორეტიკოსთა პრინციპული პოზიცია, რომ ბაძვის საგანი უნდა იყოს არა **მშვენიერი**, არამედ **ნამდვილი**, რამაც საფუძველი დაუდო რეალიზმის თეორიას. მხატვრულ სახეს აქვს რიგი მახასიათებლები: იგი ყოველთვის შეიცავს განზოგადებას, ანუ აქვს ტიპიურის მნიშვნელობა; იგი ექსპრესიულია, ანუ გამოხატავს ავტორის იდეურ-ემოციურ დამოკიდებულებას; სემიოტიკის თვალსაზრისით მხატვრული სახე წარმოადგენს ნიშანს, რაც გულისხმობს აზრობრივ კომუნიკაციას მოცემულ ან მონათესავე კულტურათა ფარგლებში; გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით მხატვრული სახე გამოწვევითაა; ესთეტიკური თვალსაზრისით ის წარმოადგენს სიდიდეს, სადაც არაფერია ზედმეტი ან შემთხვევითი, მნიშვნელობების განცდა მთლიანობაში მისი გააზრების მეშვეობით იქმნება; იგი სამყაროს რეალობის მხატვრული შემეცნების შედეგია; იგი მთლიანობაა;

ასოციაციურია, მეტაფორული აზრის გამომხატველია; მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნება პოლისემიურია; მრავალპლანიან მხატვრულ სახეებში მრავალმხრივი აზრია, რომელნიც სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად იკითხება.

სახეობრიობის მისაღწევად მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება დეტალთა სტილისტიკას, ხოლო მხატვრული სახის შექმნისას გადატანითი მნიშვნელობის პრინციპს (კონკრეტულიდან სიმბოლურ მნიშვნელობაზე); სახეობრიობის უმაღლესი საფეხურია სიმბოლო (ზეთისხილის ტოტი — მშვიდობის სიმბოლო, ცისარტყელა — იმედის ნიშანი და ა.შ.); სახე-სიმბოლოები შემოქმედის სტილისტიკაში მზა მასალის სახით გადადის. მხატვრული სახეების სხვა კატეგორიაში ერთიანდება ინდივიდუალური სახეები. აღნიშნული საკითხები ნაშრომში საკმაო სისრულითაა განხილული.

**გაგა ლომიძის** მეორე ნაშრომში „**კომპოზიცია**“ განხილულია მხატვრული ტექსტის კომპოზიცია, როგორც მხატვრული ტექსტის მაორგანიზებელი სტრუქტურა და წარმოდგენილია მისი ოთხი საყრდენი მოდელი: ნარატივის ხერხთა თანაფარდობა და მთლიანობა; სიუჟეტის ელემენტთა თანაფარდობა და მთლიანობა; მხატვრული სახის ელემენტთა თანაფარდობა და მთლიანობა; გარეგნული ელემენტების მთლიანობა ანუ არქიტექტონიკა და ყოველი მოდელი სათანადო სისრულითაა განხილული. აღსანიშნავია, რომ დართულია მონაკვეთი „პრაქტიკული ანალიზისთვის“, რომელიც შეიცავს მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზს ნაშრომში წარმოდგენილ საკითხებთან დაკავშირებით.

**მაია ნაჭყებია** ნაშრომში „**სტილი**“ აღნიშნავს, რომ ძნელია უფრო მრავალმნიშვნელოვანი ტერმინის მოძებნა, ვიდრე სტილია, რაც სავსებით შეესაბამება სიმართლეს. როგორც სტივენ ულმანი აღნიშნავს, „სტილის ცნება შეესაბამება ერთ-ერთს იმ რთულ აბსტრაქციათაგან, რომელთაც მრავალკუთხედს ადარებენ: მას მრავალი ნახნაგი აქვს, რომელთაგან ყოველი შეიძლება წარმოადგენდეს განსაზღვრების საფუძველს“.

ასევე აღნიშნულია, რომ თეორიულ პლანში სტილის რაობის შესწავლა, პრობლემის სპეციალურ თეორიად ჩამოყალიბება და დამუშავება არისტოტელეს სახელს უკავშირდება, როგორც რიტორიკის მახასიათებელი. „რიტორიკაში“ გაშლილია მსჯელობა ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ორატორის ინტენცია, მსმენელთა რეაქცია ანუ პათოსი და მეტყველების აქტის ფუნქციონალური ტიპები. არისტოტელეს თანახმად, „არასაკმარისია იცოდე, რა თქვა, აუცილებელია თქვა ეს, როგორც საჭიროა, ეს ძალიან უწყობს ხელს, რომ სიტყვამ საჭირო შთაბეჭდილება მოახდინოს“, ხოლო საჭირო შთაბეჭდილების მოსახდენად, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა სტილის საკითხის მოგვარება, რასაც არისტოტელე შემდეგნაირად განმარტავს: „პოეტები, რომლებიც ჩვეულებრივ საგნებზე ლაპარაკობენ, როგორც ჩანს, სახელს თავისი სტილის მეშვეობით იხვეჭენ“. სტილი, ტრადიციული კლასიკური აზრით, გულისხმობს მეტყველების მოკაზმვას, მეტყველების გაფორმებას ლექსიკური და სინტაქსური ფორმების მეშვეობით, სადაც მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს ტროპი და ფიგურა.

ნაშრომში განხილულია სამი სტილის თეორია, ცნობილი „ვერგილიუსის ბორბალი“, რომელშიც თვალსაჩინოდ აისახა სამი სტილის ტიპოლოგია, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა ევროპული ლიტერატურის განვითარებაზე. აღნიშნულია სტილისადმი ორი მიდგომა: სინგულარისტული და პლურალისტული. გახილულია ცნობილი ფრანგი მეცნიერის ჟ.-ლ. ბიუფონის ლაპიდარული განსაზღვრის — „სტილი თავად ადამიანია“ — შინაარსი და მნიშვნელობა. ადამიანი დროთა ვითარებაში



იცვლება, შესაბამისად, წარმოდგენილია სტილის გაგება რომანტიზმისა და რეალიზმის ეპოქებში, სტილის შესწავლის თანამედროვე მიდგომები. თანამედროვე ინტერპრეტაციით, მხატვრული ნაწარმოების სტილის მახასიათებელი ელემენტებია დინამიკა (სიუჟეტურობა) და სტატიკა (აღწერილობა), ფსიქოლოგიზმი, მხატვრული პირობითობა (ცხოვრებისეული — ფანტასტიკური), ფანტასტიკა ხორციელდება ტროპებისა და ფიგურების ფორმებით; მხატვრული მეტყველების სფეროში სტილურ დომინანტთა სამი წყვილი გამოიყოფა: ლექსი და პროზა, ნომინატიურობა და რიტორიკულობა, მონოლოგიზმი და ნაირმეტყველება; კომპოზიცივაში გამოიყოფა ორი ტიპი — მარტივი და რთული; სტილის არსებითი თავისებურებაა თხზულების მოცულობაც. ავტორის დასკვნით, სტილი ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკური არის — თავისებურების გამოვლენის ისტორიული ფორმაა; სტილი არის მხატვრული ფორმის ყველა ელემენტის ესთეტიკური მთლიანობა, რომელსაც აქვს გარკვეული ორიგინალობა და გარკვეულ შინაარსს გამოხატავს.

პოეზიის თეორიას ხატოვნად ლიტერატურისმცოდნეობის „არისტოკრატიულ დარგადაც“ მოიხსენიებენ, და თუკი არისტოკრატიზმი პრივილეგიაა, უნდა ითქვას შემდეგი: თუ მეცნიერების ნებისმიერი დარგის მეცნიერულ დონეს დიდწილად მისი „სპეციალური ენის“ ანუ ტერმინოლოგიის მაქსიმალური მონესრიგებულობა განსაზღვრავს, პოეზიის თეორიას ეს პრივილეგია ნამდვილად აქვს — მას აქვს უძველესი ტრადიციის მქონე ტერმინოლოგია, რომელიც მის მყარ ბაზისს წარმოადგენს, ხოლო პოეზიის თეორიის ისეთი სფერო, როგორცაა ლექსწყობა, თავისი მეთოდოლოგიით ე.წ. ზუსტ მეცნიერებათა კატეგორიისაა.

პოეზიის თეორია ნიგნში ექვსი ნაშრომითაა წარმოდგენილი: თინათინ ბოლქვაძის „ენის პოეტური ფუნქციის შესახებ“, ნინო პოპიაშვილის „პოეტური ლექსიკა“, „რუსუდან ცანავას „პოეტური სემანტიკა. ტროპები“, ვენერა კავთიაშვილის „პოეტური ტექსტის სინტაქსი“, თეიმურაზ დოიაშვილის „ლექსის ფონიკა“ და თამარ ბარბაქაძის „ლექსწყობის სისტემები“.

**თინათინ ბოლქვაძის** ნაშრომი **„ენის პოეტური ფუნქციის შესახებ“** იწყება საგულისხმო ფრაზით პოეზიისა და ენის იგივეობაზე: „უკვდავი აღმოჩნდა პირველი სანსკრიტული პოეტიკის ავტორის ბჰამაჰას (VII ს.) განსაზღვრება: „პოეზია — ეს ენაა“ და ამ მშვენიერი ფრაზის წაკითხვისთანავე გონებაში უეცრად ამომიტვიტვდა ათწლეულების წინ ენათმეცნიერების ლექციაზე მოსმენილი საოცარი ჟღერადობის სანსკრიტული ტერმინები: „დვანდვა“, „ბაჰუვრიჰი“... გულის დაწყვეტით უნდა შევნიშნო დასანანი შემთხვევითობა, რომ პირველ აბზაცში სამჯერაა მოხსენიებული ტერმინი **„სანსკრიტი“** — ძველი და შუასაუკუნეობრივი ინდოეთის ლიტერატურული ენა — და სამჯერვე შეცდომითაა დაბეჭდილი, როგორც **„სანკრისტი“**.

სტატივაში აღძრული საკითხი ეხება ენისა და პოეზიის ურთიერთმიმართებას: ცენტრში დგას სალიტერატურო ენის და პოეტური ენის კონტრადიქცია, რომელსაც პოეტური ლინგვისტიკა იკვლევს. თუ სალიტერატურო ენას ძირითადად ახასიათებს ავტომატიზაცია ანუ ენობრივ ნორმათა დაცვა, მის საპირისპიროდ პოეტურ ენას თვითმიზნად აქვს ენობრივ ნორმათა აქტუალიზაცია ანუ ენობრივი პოტენციის რაიმე ნიშნით აქცენტირება. სტატიის ავტორი აღნიშნავს, რომ ზოგიერთ სტილისტურ თეორიათა თანახმად პოეტური ენა პოლარულად უპირისპირდება სალიტერატურო ენას და მისი მიზანი ენობრივ ნორმათა დარღვევაა, რაც მცდარი კონცეფციაა. სტატივაში მოყვანილია პოეტური ლინგვისტიკის კვლევის ცნობილი ლიდერის, რუსეთიდან ემიგრირებული ან ამერიკელი მეცნიერის რ. იაკობსონის — (ეს ის რომან იაკობსონია, რომელსაც ვლადიმერ მაიაკოვსკი თავის ლექსების ნიგნს

უძღვნიდა წარწერით — “Милый Ромка, хвали громко!”. ჭეშმარიტად, რუს მეცნიერთა ღვანლი პოეტური ენის კვლევაში განუზომელია) — სამართლიანი მოსაზრება, რომ „როგორც ენის პოეტური ფუნქციის უარმყოფელი ლინგვისტი, ისე ლინგვისტური პრობლემებისადმი გულგრილი და ენათმეცნიერების მეთოდებში გაუცნობიერებელი ლიტერატურათმცოდნე შეუწყნარებელი ანაქრონიზმია“.

ნაშრომში განხილულია მეტაბოლის (რიტორიკული ფიგურები) და ნორმის (ნულოვანი საფეხური, ნეიტრალური დისკურსი) ურთიერთმიმართები, სემიოტიკის — პირველადი (ენა) და მეორადი (ხელოვნება და მეცნიერება) მამოდეღირებელი სისტემის, მასობრივი კომუნიკაციის თეორიის (მხატვრული ნაწარმოები — კომუნიკაციის სახეობა) საკითხები.

რაც შეეხება პოეტის მიერ „ენობრივ ნორმათა დარღვევის“ მცდარ კონცეფციას, თ. ბოლქვაძეს მოჰყავს ქართველ ლინგვისტთა უდავოდ პროგრესული მოსაზრებები ამ საკითხზე. გ. მაჭავარიანის პოზიციით, როდესაც თავს იჩენს კონფლიქტი „გრამატიკოსის“ დოგმებსა და მწერლის საღ ენობრივ ინტუიციას შორის, თანამედროვე ენათმეცნიერება უთუოდ მწერლის მხარეს აღმოჩნდება; ანალოგიურია ნ. ჭანიშვილის დასკვნაც: მხატვრული ნაწარმოები უნდა ასახავდეს ენის სხვადასხვა დონეზე მოქმედ კანონზომიერებებს, რომელსაც შემოქმედი გრძნობს ინტუიციურად — ენის შეგრძნების მისთვის ბუნებით მინიჭებული უნარის საფუძველზე და რომლის შესწავლა და ახსნა მკვლევარის საქმეა.

ჩვენი მხრით ამას უნდა დავემატოთ „ახალი რიტორიკის“ ავტორთა, ე.წ. „მ. ჯგუფის“ მოსაზრება ამავე საკითხზე: „არის კი [პოეტურ ენაში — მ.კ.] გადახრა „ნების დარღვევა“? თუ არის, მაშინ სკოლაში ნიმუშად უნდა მოჰყავდეთ, რომელიც არ უნდა გაიმეორონ. სინამდვილეში კი მხატვრული ტექსტები არც თუ უსაფუძვლოდ განიხილება, როგორც სწორი მეტყველების ნიმუშები — სწორი ნორმატიული გრამატიკის თვალსაზრისით: მწერლები უკეთ, ვიდრე სხვა ვინმე, იცნობენ ენობრივ მასალას, ისინი მას გრძნობენ, როგორც მოქანდაკე გრძნობს მარმარილოს“. ქართველმა ენათმეცნიერებმა ეს აზრი გაცილებით ადრე გამოთქვეს.

**ნინო პოპიაშვილის** ნაშრომი „**პოეტური ლექსიკა**“ მხატვრული შემოქმედების იმ სპეციფიკურ და მარად აქტუალურ სფეროს ეხება, რომლის საშუალებითაც მულაღნდება პიროვნების დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ, მისი იდეური ჩანაფიქრი და ესთეტიკური შეხედულებები. ავტორის მიერ თანამიმდევრულადაა წარმოდგენილი და დეტალურად განხილული ისეთი კატეგორიები, როგორებიცაა არქაიზმი, ნეოლოგიზმი, ოკაზიონალიზმი, ბარბარიზმი, ჟარგონი, პროფესიული მეტყველება, დიალექტიზმი, ეთნოგრაფიზმი, ევფემიზმი, დისფემიზმი, ვულგარიზმი, აბსოლუტური და რელატიური სინონიმია, ანტონიმები და ომონიმები სახეობათა მიხედვით, პარონიმია, პოლისემია, ტავტოლოგია, პლეონაზმი, რაც გაჯერებულია შესაბამისი სალიტერატურო მასალით.

კარგა ხანია, რაც მეტაფორა სხვადასხვა დარგის მკვლევართა საგანგებო ინტერესის საგანია. **რუსუდან ცანავას** ნაშრომი „**პოეტური სემანტიკა. ტროპები**“. შემოკლებული ვერსიაა მისი საფუძვლიანი გამოკვლევისა „მეტაფორა“; აქ მოცემულია ტროპიკის შესწავლის მოკლე ისტორია ანტიკური პოეტიკისა და რიტორიკის ასპექტში, ავტორის ყურადღების ცენტრშია მეტაფორა, რომელსაც არისტოტელე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, როგორც ტალანტის ნიშანს, რადგან „მეტაფორის გადაღება არ შეიძლება სხვისგან“; იგი ტექსტის მხატვრულობის მთავარ საზომად არის აღიარებული.

მეტაფორის, როგორც განსაკუთრებული ფენომენის მიმართ დიდ ინტერესს იჩენენ მეცნიერების სრულიად სხვადასხვა დარგების წარმომადგენელი:

1990 წელს გამოქვეყნდა სოლიდური სამეცნიერო კრებული „მეტაფორა“ (მოსკოვი). საკუთრივ მეტაფორა, რომელიც ორმაგი ლოგიკური ოპერაციის შედეგია, საინტერესოა ლოგიკოსთვის; ფილოსოფიას, ფსიქოლოგიას და სხვა დარგებს თავისი ინტერესები აქვთ მის მიმართ, ამიტომ სავსებით მართებულია რ. ცანავას პოზიცია, რომ მეტაფორაზე მეცნიერული თვალსაზრისის ჩამოყალიბება კვლევის ყველა მიმართულების დებულებათა გათვალისწინებას გულისხმობს. სტატიაში ისეთი ტროპები, როგორებიცაა ეპითეტი, შედარება, გაპიროვნება, ალეგორია, სიმბოლო, ირონია, მეტონიმია, ჰიპერბოლა, ოქსიმორონი, კატაქრეზისი, პერიფრაზი თავისი ვარიაციებით მეტაფორასთან მიმართებით ზედმიწევნით არის განხილული შესაბამისი საილუსტრაციო მასალის ფონზე.

**ვენერა კავთიაშვილის** მრავალმხრივ საყურადღებო ნაშრომში **„პოეტური ტექსტის სინტაქსი“** პოეზიის თეორიის ერთ-ერთი ურთულესი საკითხია განხილული: ჩემი მხრივ უნდა ვთქვა, რომ ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში არსებობს მწარე გამოცდილება, როდესაც ტექსტის დადგენისას პოეტური სინტაქსის და სინტაქსური ფიგურების გაუთვალისწინებლობა შედეგის არა მხოლოდ ფორმის, არამედ შინაარსის უღვთო დამახინჯებასაც იწვევს. ერთი მხრივ — ლექსის სინტაქსი, რასაც ხატოვნად „პოეზიის გრამატიკა და გრამატიკის პოეზია“ უწოდებს, მეორე მხრივ — სინტაქსური (resp. სტილისტური) ფიგურები ის ფენომენია, რომელიც მხატვრულ ტექსტს განასხვავებს არამხატვრულისგან.

ნარკვევში მოცემულია პოეტური ტექსტის თავისებურებათა ანალიზი. პოეტური კომუნიკაციის თვალსაზრისით ლირიკა შინაგან თხრობაზე ორიენტირებული დისკურსია; ლირიკა შინაგანი დიალოგია, ე. ი. საუბარი საკუთარ თავთან, და, ამავე დროს, დიალოგი გარესამყაროსთან, სადაც ადრესატი მკითხველია; პოეტურ დიალოგში დამისამართების საკითხი მ. ბახტინის თეორიის ასპექტშია წარმოდგენილი; განხილულია რიტორიკული ფიგურები: რიტორიკული მიმართვა თავისი ვარიაციებით, დეიქსისი ანუ პოეტური მითითება, ელიფსისი, გამეორება, ინვერსია, პარალელიზმი, რასაც თვალსაჩინოებისთვის ახლავს შესაბამისი პოეტური ნიმუშები.

**თეიმურაზ დოიაშვილს** ნაშრომში **„ლექსის ფონიკა“** მოჰყავს ბ. ეიხენბაუმის ლაპიდარული დებულება — „ტექსტი ფაქტი კი არა, პრობლემაა“ და თავის ნაშრომში „Ars poetica“-ს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას — პოეტური მეტყველების ბგერითი ორგანიზაციის საკითხს განიხილავს, რომელიც პოეტური სამკაული კი არ არის, არამედ უშუალო კავშირშია ტექსტის შინაარსთან; ლექსის ფონიკა და ავტორის ჩანაფიქრი განუყოფელი მთლიანობაა: ფონოსემანტიკასთან დაკავშირებით ავტორი აყალიბებს ფუძემდებლურ დებულებას: „რამდენადაც უკეთ დაძღვეს ფონიკის მკვლევარი ტექსტის ანალიზის პრობლემას, მით უფრო მეტი წარმატება ექნება მას განმეორებად ბგერათა სემანტიკური ფუნქციის გამოვლენაში“.

ნაშრომი ცალკეულ მონაკვეთებადაა დაყოფილი, რომელთაგან თითოეულში სპეციალური საკითხია განხილული: წარმოდგენილია ტერმინოლოგია შესაბამისი განმარტებებით, მაგალითად, „ლიტერატურათმცოდნეობის იმ სფეროს, რომელიც შეისწავლია მხატვრული ტექსტის ბგერით მხარეს მის ესთეტიკური გამოვლინებაში, ფონიკა ეწოდება“; ფონიკის კვლევის მოკლე ისტორია, ფონიკა და კონვენციური ლექსის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა, აღნიშნულია რომ, „ლექსში ბგერა მეტრულ-რიტმული ორგანიზაციის საფუძველზე იძენს თავისებურ სიახლეს“; „ფონიკა მეტრული ორგანიზაციის ხაზგასმის ეფექტური საშუალებაა“; დეტალურადაა განხილული ასონანსი, ალიტერაცია, ანჟანბემანი, ეგფონიური გადასვლა, თავრითმა, აქვე განხილულია ვერლიბრი; მიბაძვითი ანუ ონომატოპეური სიტყვები

(„მიმართვითი ანუ ონომატოპეური სიტყვები... განსაკუთრებული ექსპრესიულობით ხასიათდებიან“); ონომასტიკა და ფონიკა („პოეტები თუ პროზაიკოსები... სახელის უღერადობასა და პერსონაჟის პიროვნულ თვისებებს შორის ერთგვარ კავშირს ხედავენ“). ფონოსემანტიკა („შეისწავლის პოეტური ტექსტის საერთო ბგერით კომპოზიციას, ასევე ცალკეული ბგერათგანმეორებათა სემანტიზაციის მოვლენებსა და ხერხებს“); ფონიკის კავშირი ნაწარმოების იდეურ შინაარსთან („ფონიკა კავშირს ამყარებს ცალკეულ ელემენტებს შორის და საცნაურს ხდის ისეთ შინაარსობრივ ნიუანსებს, რომლებიც ევფონიური მონესრიგების გარეშე ვერ იარსებებდა“).

დაბოლოს, წარმოდგენილია ლექსის ფონიკის პრობლემა ისტორიულ-ლიტერატურულ მიმდინარეობათა კონტექსტში (ავტორს შემოქმედებით პოზიციაში ლექსის ფონიკა „... ექვემდებარება იმ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ კრედოს, რომელსაც ემსახურება პოეტი“).

ლექსის ფონიკასთან დაკავშირებით ყველა ეს მთავარი საკითხი, რომელიც საგანგებოდ აღვნიშნე, უხვადაა ილუსტრირებული შესაბამისად შერჩეული პოეტური ტექსტებით, რაც — თუ გავითვალისწინებთ გამოცემის პედაგოგიურ მიზანდასახულებასაც — უთუოდ აადვილებს არცთუ მარტივ თეორიულ დებულებათა აქტიურ აღქმას და ათვისებას.

**თამარ ბარბაქაძის ნაშრომი „ლექსწყობის სისტემები“** ეხება პოეტიკის ამ სპეციფიკური სფეროს თავისებურებას; დეტალურადაა განხილული საკითხები: მეტრული ლექსწყობა, სილაბური ლექსწყობა, სილაბურ-ტონური ლექსწყობა, შესაბამისი ტერმინოლოგიით და მათი განმარტებებით. განსაკუთრებულ ინტერესს შეიცავს თავი ქართული ლექსის ბუნების შესახებ, რომელშიც მოცემულია საკითხის ისტორიის კრიტიკული მიმოხილვა და ყურადღება გამახვილებულია ქართული ლექსის ისეთ პრობლემურ საკითხზე, როგორცაა ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები: თამარ ბარბაქაძის მიერ განხილულია გ.წერეთლის, ა. განერელიას, ა. ხინთიბიძის, ა. სილაგაძის მოსაზრებები. ეროვნული ვერსიფიკაციის ბუნების თაობაზე, რათა პასუხი გაეცეს კითხვას, თუ რომელ სისტემას ექვემდებარება ეროვნული ლექსწყობა. აქცენტირებულია მძაფრი კამათი, რომელიც გამოიწვია გიორგი წერეთლის გამოკვლევამ „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“, რომელშიც გ. წერეთლის იდეა „ოქროს კვეთის“ შესახებ დაბალი შაირის ორგანიზებაში ძალიან საინტერესოა და, ჩემი აზრით, საბოლოო პასუხი გაცემული არ აქვს. თ. ბარბაქაძე განიხილავს რიგ მოსაზრებებს ქართული ლექსწყობის საკითხებზე, მათ შორის აღსანიშნავია ახალი თვალსაზრისი, გამოთქმული აპოლონ სილაგაძის მიერ, რომლის თანახმად ქართული ლექსი შეიძლება არც სილაბური იყოს, არც სილაბურ-აქცენტური, არც ტონური, არამედ იყოს ორიგინალური ბუნებისა. თ. ბარბაქაძე აანალიზებს აკაკი ხინთიბიძის თვალსაზრისს, რომელიც „დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ ქართული ლექსი არ არის სილაბურ-ტონური“, არამედ სილაბურია: „სილაბურობა ქართული ლექსის საყრდენია და ტრადიციული, ეროვნული ვერსიფიკაცია, თანამედროვე ლექსთან ერთად, ამ პრინციპს იცავს“. თავად ნაშრომის ავტორიც ამ თვალსაზრისს იზიარებს.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ თუ წინ, მომავლისკენ გავიხედავთ, უნდა ვიქონიოთ იმედი, რომ ამ გამოცემას ლიტერატურის თეორიის სფეროში ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურული კრიტიკისადმი მიძღვნილი გამოცემებიც მოჰყვება. იმედს ვიტოვებთ, რომ ეს ასეც იქნება, მით უმეტეს, რომ ჩვენში ლიტერატურის ისტორიისა და მხატვრული კრიტიკის მეთოდოლოგიური პრობლემები ფრიად პრობლემური და აქტუალურია.

**Mariam Karbelashvili**  
(Georgia)

**New Vision on the Problems of Literary Theory**  
**“Introduction to Literary Studies” – A New Edition**

**Summary**

**Key words:** literary theory, Introduction to Literary Studies, Conceptions and Tendencies

There is great news concerning the study of literary theory – a new edition of “Introduction to Literary Studies” has been released.

This is a simple truth that literary studies is the base of all the bases to study literature in the most scientific way; the appeal of the new edition of “Introduction to Literary Studies” is to establish an up-to-date level in the theory of literature as the good knowledge of the theory guarantees high-professionalism and expertise.

First of all, it should be mentioned that “Introduction to Literary Studies” did not emerge ex abrupto. In fact, a big preparatory work had been carried out before: “Literary Theory. Major Methodological Conceptions and Tendencies of XX Century” (2008) and “Literary Theory. II. Chrestomathy” (2010). I consider all the three books as one whole thing as they do determine and fulfill one another. It is clear that these theoretical editions in the field of literary studies radically changed the attitude to the studies of literature – this is a big progress and the credit for this goes to Professor Irma Ratiani.

In general, XX century is the period of great renovations and revaluations in the theory of literature, which started in 20s and became stronger in 50s – there were created new theories, conceptions and schools both in Russia and Europe. Unfortunately, in our country it was not possible to study those new directions in literature for certain reasons and circumstances.

I would like to admit with great pleasure that fourteen scientists have participated in creating “Introduction to Literary Studies” and each work reflects new ideas.

“Introduction to Literary Studies” encompasses major questions of literary theory, which are treated according to up-to-date standards, theories, conceptions and methodologies existing world-wide; besides this, the book has one big merit – this is illustrations of general categories in abundance with proper Georgian materials.

There should also be admitted that “Introduction to Literary Studies” has good architectonic: eighteen articles containing key issues are allocated in a consistency: “Literary Studies and its Disciplines” (S. Tabutsadze), “Author and Text”; “Form and Content” (R. Chilaia), “Theme and Artistic Idea” (L. Bregadze), “Story and Plot” (I. Ratiani), “Motif” (T. Lomidze), “Portrait” (T. Kikacheishvili), “Artistic Image” (G. Lomidze), “Narration” (I. Ratiani), “About Poetic Function of Language” (T. Bolqvadze), “Poetic Lexis” (N. Popiashvili), “Poetic Semantics. Tropes” (R. Tsanava), “Syntax of Poetic Text” (V. Kavtiashvili), “Phonics of Verse” (T. Doiashvili), “Composition” (G. Lomidze), “Style” (M. Nachkebia), “Systems of Versification” (T. Barbaqadze), “Literary Genres (I. Ratiani).

“Introduction to Literary Studies” would interest a wide range of readers but as an up-to-date textbook, it will be of a special interest to the students of Humanities.

At the end of the book, Professor Irma Ratiani, an editor of the book, tells the reader very exciting news - a new textbook, “Literary Theory” is to be published in the near future. Let’s wish her all the best in doing successfully a very difficult and big job.

### **XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა აღმოსავლური და დასავლური კულტურული პროცესების გზაშესაყარზე**

რედაქტორი **ირმა რატიანი**

გამომცემლობა: „უნივერსალი“

2012

როგორია XVI-XVIII საუკუნეების პოლიტკულტურული კონტექსტი და როგორ ყალიბდება ამ კონტექსტში ახალი დროის ქართული იდენტობა? რა გავლენას ახდენს მიმდინარე გეოპოლიტიკური და გეოკულტურული ცვლილებები ქართულ კულტურულ რეალობაზე? რა კონცეპტუალურ და პოეტიკურ ტენდენციებს გვთავაზობს ამ ეპოქის ქართული ლიტერატურა რომელიც თანაბარ ინტერესს იჩენს აღმოსავლური და დასავლური კულტურული ინიციატივებისადმი? რატომ და როგორ ინაცვლებს ქართული ლიტერატურა, აღმოსავლური კულტურული სიბრტყიდან დასავლურისაკენ და როგორ აისახება ეს გადანაცვლება პოლიტიკურ სისტემაზე? — აი, ის ძირითადი საკითხები, რომელთა გარშემო მსჯელობასაც გვთავაზობენ ქართველი მეცნიერები, რომელთა ერთ-ერთი მთავარი მიზანია XVI-XVIII საუკუნეების ლიტერატურული ტექსტების საეტაპო მნიშვნელობის წარმოჩენა ქართული ლიტერატურის ისტორიისათვის და იმ მოსაზრების დასაბუთება, რომ აღნიშნული ეპოქა ქართული მწერლობის ისტორიის გარდამავალი და უაღრესად სპექტრული პერიოდია, კარდინალური შემობრუნებისა და განახლების საფეხური, რომელიც მომდინარეობს წინარე ეპოქების გამოცდილებიდან და კონცეპტუალურად მიემართება შემდგომი ეპოქების ქართული ლიტერატურისაკენ.

ნიგნი აერთიანებს ივანე ამირხანაშვილის, თამარ ბარბაქაძის, გოჩა კუჭუხიძის, გიორგი ლობჯანიძის, თამარ ლომიძის, ირმა რატიანის, რუსუდან ცანავას, მალხაზ ხარბედიას ნაშრომებს.

### **ქართული რომანტიზმი — ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები**

რედაქტორი **ზაზა აბზიანიძე**

გამომცემლობა: „უნივერსალი“

2012

XXI საუკუნის თვალსაწიერიდან მკაფიოდ მოჩანს, რომ რომანტიზმის ეპოქა ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ გზაგასაყარზე ქართული კულტურის ევროპული ორიენტაციის მანიშნებელი იყო. თუმცა საკუთრივ ქვეყანა, პოლიტიკური თვალსაზრისით, კიდევ ორი საუკუნის განმავლობაში ჯერ — რუსეთის, შემდგომ კი უკვე საბჭოთა იმპერიის განაპირა პროვინციას წარმოადგენდა. ამ ასპექტით ქართული რომანტიზმის შესწავლა საბჭოთა ეპოქაში, უბრალოდ, წარმოუდგენელი იყო, ხოლო პოსტაბჭოთა პერიოდში აქამდე არ განხორციელებულა. კრებულის ავტორთა მიზანია, ქართული რომანტიზმის სიღრმისეულ კვლევასთან ერთად, მისი ადგილის განსაზღვრა მე-19 საუკუნის ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში.

მკვლევართა ეს ჯგუფი აერთიანებს ზაზა აბზიანიძეს, ირმა რატიანს, გიორგი ეკიზაშვილს, კახა კაციტაძეს, თეიმურაზ კობახიძეს, მერი ტიტვინიძეს, თამარ ციციშვილს, შორენა შამანაძეს, თამარ კოშორიძეს, გაგა ლომიძეს, ქეთევან ელაშვილს, მერაბ ლალანიძეს, მაია ჯალიაშვილს, ქეთევან ნინიძეს.

---

## **ჟან მარლ მურა**

### **ფრანკოფონური ლიტერატურები და პოსტკოლონიური თეორია**

ფრანგულიდან თარგმნა **რუსუდან თურნავამ**

გამომცემლობა: „მნიგნობარი“, ლიტერატურის ინსტიტუტი

2013

ნიგნი წარმოადგენს პოსტ-კოლონიური ფრანგულენოვანი ქვეყნების ლიტერატურის კვლევას, სადაც განვითარებულია სამი თემა — ლიტერატურის ისტორია, ენისა და პოეტიკის ანალიზი.

## **World Literature: A Reader**

Edited by **Theo D’haen, César Domínguez, Mads Rosendahl Thomsen**

### **მსოფლიო ლიტერატურა: სტატიების კრებული**

რედაქტორები: **თეო დ’ჰაენი, სეზარ დომინგესი, მადს როზენდალ თომსენი**

გამომცემლობა: Routledge

2012

ნიგნში თავმოყრილია უკანასკნელი 200 წლის მანძილზე დაწერილი, მდიდარი და ერთგვარად პროვოკაციული ტექსტების ნაკრები, რომლებიც გლობალიზებული კულტურების შესახებ ახლებურ ხედვას გვთავაზობს. ესაა გლობალიზებული კულტურების შესახებ ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომების კრებული, რომელიც სრულიად ცვლის ლიტერატურის შესწავლის სტრატეგიებს დღეს. მით უმეტეს, საგულისხმოა რედაქტორების გუნდი, რომლებიც გამოცდილი კომპარატივისტები არიან.

## **Theory of Literature**

by **Paul H. Fry**

### **პოლ ჰ. ფრაი**

### **ლიტერატურის თეორია**

გამომცემლობა: Yale University Press

2012

იელის უნივერსიტეტის პროფესორი პოლ ფრაი მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიის ძირითადი მიმართულებების შესახებ ნათელ ანალიტიკურ ნაშრომებს გვთავაზობს. მთავარი კონცეფცია, რაც ამ ნაშრომებს აერთიანებს, არის კითხვები: რა არის ლიტერატურა, როგორ იქმნება ის, როგორ უნდა „წავიკითხოთ“ ლიტერატურული ტექსტები და რა მიზანს ისახავს ლიტერატურა. სხვადასხვა მეთოდს შორის საგულისხმოა ჰერმენევტიკა, ფორმალიზმი, სემიოტიკა და სტრუქტურალიზმი, დეკონსტრუქცია, ფსიქოანალიზი, მარქსიზმი და ისტორიული მეთოდი, სოციალური იდენტობის თეორიები, ნეო-პრაგმატიზმი.

## **Literature: Reading and Writing with Critical Strategies**

by **Steven J Lynn**

### **სტივენ ჯეი. ლინი**

### **ლიტერატურა: წაკითხვა და წერა კრიტიკული სტრატეგიების საშუალებით**

გამომცემლობა: Longman

2012

სტივენ ლინის ნაშრომში წარმოდგენილია, თუ როგორ უნდა გამოვიყენოთ ესა თუ ის კრიტიკული სტრატეგია სხვადასხვა ლიტერატურული ტექსტის „წასაკითხად“ და მათ შესახებ ანალიტიკური ნაშრომის დასაწერად. ნიგნში მკითხვე-

---

ლი გაეცნობა კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურული ტექსტების — მოთხრობების, ლექსების და პიესების ფართო სპექტრს და თითოეული ამ ტექსტის ანალიზს სხვადასხვა სტრატეგიის საშუალებით. ავტორი ლიტერატურისადმი ახლებურ მიდგომას გვთავაზობს. წიგნი განსაკუთრებით აუცილებელია ჰუმანიტარული ფაკულტეტების სტუდენტებისთვის და მათთვის, ვინც ლიტერატურითაა დაინტერესებული.

### **Film Art: An Introduction**

by David Bordwell, Kristin Thompson

**დევიდ ბორდუელი, ქრისტინ თომფსონი**

**კინოხელოვნება: შესავალი**

გამომცემლობა: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages

2012

კინო არის ხელოვნება, რომელსაც თავისი ენა და ესთეტიკა აქვს. დევიდ ბორდუელი და ქრისტინ თომფსონი 1979 წლიდან მუშაობენ კინოხელოვნების ანალიზის საკითხებზე. ისინი ცდილობენ, რომ მკითხველს გაუადვილონ ნებისმიერი ფილმის და ჟანრის გაგება. ისინი, ასევე, თანამშრომლობდნენ წიგნების — „კინოს ისტორია: შესავალი“, „კლასიკური ჰოლივუდური კინო: კინოს სტილი და წარმოების მოდელი“ — შექმნისას.

### **Literature: A Pocket Anthology**

by R. S. Gwynn

**რ.ს. გუინი**

**ლიტერატურა: ჯიბის ანთოლოგია**

გამომცემლობა: Longman

2012

ამ მცირე ზომის ანთოლოგიაში, რომელიც მოიცავს პროზას, პოეზიას და დრამატურგიას, სრულყოფილი სახითაა წარმოდგენილი ლიტერატურის შესწავლის მეთოდები. წიგნში ქრონოლოგიურადაა წარმოდგენილი თითოეული ჟანრი. თითოეულ პერიოდს და ჟანრს წინ უძღვის ანალიტიკური მიმოხილვა და ძირითადი ცნებების განმარტებები; ასევე, თითოეული მწერლის მნიშვნელოვანი ბიოგრაფიული მონაცემები და მათი ძირითადი თემების და იდეების ანალიზი.

### **Literature: Reading, Reacting, Writing**

by Laurie G. Kirszner, Stephen R. Mandell

**ლორი ჯ. კირზნერი, სტივენ რ. მანდელი**

**ლიტერატურა: წაკითხვა, რეაქცია, წერა**

გამომცემლობა: Cengage Learning

2012

წიგნი ითვალისწინებს ლიტერატურული ტექსტების სამი თვალსაზრისით დანახვას და, იმავდროულად, მიმოიხილავს ცვალებად ლიტერატურულ კანონს. მასში განხილულია კრიტიკული აზროვნების, არგუმენტირების და ლიტერატურული ტექსტების შესახებ წერის პროცესის თავისებურებები. კირზნერის და მანდელის ნაშრომი სტუდენტებს დაეხმარება უკეთ დაძლიონ კვლევის და წერის პროცესები და გამოიმუშაონ კრიტიკული აზროვნება. ლიტერატურის შესახებ წერა ხომ აღმოჩენებთან, დაკვირვებასთან და კამათთანაა დაკავშირებული.



---

**Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature (Verbal Arts: Studies in Poetics)**

by **Jacob Edmond**

**ჯეიქობ ედმონდი**

**საერთო უცხოობა: თანამედროვე პოეზია, კროს-კულტურული გადაკვეთა, კომპარატივისტული ლიტერატურა (სიტყვის ხელოვნება: პოეტიკური კვლევები)**

გამომცემლობა: Fordham University Press

2012

რატომ განიხილავენ სამყაროს აღმოსავლეთ-დასავლეთის, ლოკალურის და გლობალურის, საერთოს და უცხოს ბინარული ოპოზიციების საშუალებით დღესაც კი, როდესაც ბერლინის კედლის ნგრევის შემდეგ ეს პროცესი უნდა დასრულებულიყო? რა შეუძლია გვითხრას გლობალიზმის ხანაში ამა თუ იმ მოვლენაზე ლიტერატურის რეაქციამ ამ დიქტომიების რიტორიკული და ისტორიული საფუძვლების შესახებ? თავის ნაშრომში ჯეიქობ ედმონდი ლიტერატურისმცოდნეობისა და კულტურის ისტორიის მიმართ ახალ, მულტილინგვისტურ და მრავალმხრივ მიდგომას გვთავაზობს. ავტორი ანალიზს იწყებს ჩინეთში კაპიტალიზმის დაწყების პროცესით და ჩინელი პოეტის ლექსებში ფრანგი *fâneur*-ის პერსონაჟის გაჩენით. ის მთელ რიგ კროს-კულტურულ გადაკვეთებს პოულობს სხვადასხვა ლიტერატურულ ტექსტში, რაც ეკონომიკური და გეოპოლიტიკური მოვლენებითაა განპირობებული, კულტურული რევოლუციით თუ პერესტროიკით დაწყებული, 11 სექტემბრის მოვლენებით და ერაყის დაპყრობით დამთავრებული.

## სამეცნიერო ჟურნალის — სჯანი“ ციტირების სტილი

- ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
- ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით: ელ-ფოსტით ან CD დისკზე) და თან ახლდეს:
  - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
  - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (1 ნაბეჭდი გვერდი), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
- დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრასლიტირებული ფორმით, ისე — ორიგინალ ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს **„რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე“** (იხ. [www.google.com](http://www.google.com) — ამ დასათაურებით). **(იხ. ცხრილი, დანართი 2).**
- ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
- ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
  - ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
  - ნაშრომის ტექსტი;
  - დამონმებანი ორიგინალ ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
  - ანოტაცია;
  - ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
  - ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი — 1;
  - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი წიგნები“.
- ჟურნალში მიღებულია **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნების შესაბამისად:
  - მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალ ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ — ორწერტილი და გვერდი.  
მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).  
**(იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**
  - სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
- დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით **(დანვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2).**
- სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
  - სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
- ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
- შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
- შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
- ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

## ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

### დანართი 1

**ნიმუში:**

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიოთა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში“ (ჟენეტ 1998: 37). რატომ შეაჩრაქა ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

### დანართი 2

#### ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	<b>დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form</b>
<b>ნიგნი, ერთი ავტორი</b>	Abashidze, K'it'a. <i>Et'iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat'uris Shesakheb</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).
<b>Book, one authors</b>	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
<b>ერთი თავი ნიგნიდან ან ესე კრებულიდან</b>	„P'ost`modernizmi“. <i>Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (ნიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i> . თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).
<b>Chapter in a book or an essay from a collection</b>	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
<b>ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</b>	K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975).
<b>Book, two or more authors</b>	Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i> . Kutaisi: „gantiadi, 1994 (ნათაძე კ ... <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i> . ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).
<b>Book, two or more authors</b>	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.

<p>სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან</p> <p>Article in a scholarly journal</p>	<p>K'avtiashvili, Venera. „Iliā Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dziejani</i>. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ შაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული ძიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p>
<p>სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.</p> <p>Article in a magazine or newspaper published monthly</p>	<p>K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i</i>, 2010:5 (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი</i>, 18-24 მარტი, 2010: 5).</p> <p>Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i>. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i>. 9 сентября 1998: 10).</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p><i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva</i>. Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“, 1989 (საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მარტვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).</p> <p><i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as "author"</p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Ts'igni Shekmnisa</i>. Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა</i>. თბილისი: 2006).</p> <p>American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as "author"</p>	<p>Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni</i>. Tbilisi: gamomtsemloba "nakaduli", 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).</p> <p>Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document From Internet</p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a>; Internet.</p> <p>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija „Yama“ A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i>. Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 ( „იდეოლოგია“. <i>ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია</i>. აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).</p> <p><i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. &amp; C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Avt'ortan</i>. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი)</p> <p>Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>

<p><b>კონფერენციის მასალები</b></p> <p><b>Conference Proceedings</b></p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakhebi Sakartveloshi“. <i>T'oi'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).</p>
<p><b>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</b></p> <p><b>Thesis or dissertation</b></p>	<p>Ts'ikarishvili, Lela. <i>Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'tebi. PhD. Diss. TSU, 2004</i> (ნიქარიშვილი, ლელა. <i>მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები</i>. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004).</p> <p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i>. PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

\*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

---

### The Citing Style for Scientific Publications of the Journal "SJANI"

1. Periodical editions of the Institute of Literature publish works concerning contemporary issues of literary studies, results of the researches that have not been published yet.
2. The work should be sent by E-mail (English materials - [maillit@litinstituti.ge](mailto:maillit@litinstituti.ge); Russian materials - [litinst-mail@gmail.com](mailto:litinst-mail@gmail.com)) and accompanied by:
  - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
  - Annotation in English Language (1 printed paper accompanied by key words).
3. List of approved bibliography on original language (enclosed to the article). Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system)
4. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers.
5. An article should be formatted in the following way:
  - Title of the article (in the middle)
  - Key Words
  - Main text
  - Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
  - Annotation
  - Margins: top-bottom, left-right 25mm
  - Font size: 11, Line spacing-1
6. The Citing Style "Style of the Institute of Literature" is submitted to the international standards.  
Requirements:
  - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (" ") at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the **Appendix 1**
  - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
  - C) These requirements do not apply to the headings "Reviews" and "New Books", where the font size is:
    - Main Text -10
    - Notes- 9
7. The Citing Style "Style of the Institute of Literature" is submitted to the international standards.  
Requirements:
  - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (" ") at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the **Appendix 1**
  - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
  - C) These requirements do not apply to the headings "Reviews" and "New Books", where the font size is:
    - Main Text -10
    - Notes- 9
8. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the **Appendix 2**.
9. Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work. Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
10. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
11. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
12. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading. If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

## Sample for citation, indication and bibliography

### Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice, metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	Bibliography Form
<b>Book, one authors</b>	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
<b>Chapter in a book or an essay from a collection</b>	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
<b>Book, two or more authors</b>	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
<b>Article in a scholarly journal</b>	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
<b>Article in a magazine or newspaper published monthly</b>	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 centjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
<b>Book, no author given</b>	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
<b>Institution, association, or the like, as "author"</b>	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
<b>Editor or compiler as "author"</b>	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
<b>Electronic document From Internet</b>	Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> . Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a> ; Internet. Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushhego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i> . Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).

<b>Encyclopedia, Dictionary</b>	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
<b>Interview (unpublished) by writer of paper</b>	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
<b>Conference Proceedings</b>	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).
<b>Thesis or dissertation</b>	Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i> . PhD. Diss. Purdue University, 2002.

\* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).



