



შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო
ფონდი

Shota Rustaveli National Science Foundation

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

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

www.rustaveli.org.ge



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია (GCLA)

ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე
პრობლემები

Contemporary Issues of Literary Criticism

XIII

**XX საუკუნის 80-90-იანი წლების პოლიტიკური
მოვლენები და ლიტერატურული
დისკურსი**

საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები

**Political Events of 1980-1990s and Literary
Discourse**

Proceedings of International Symposium

**ნაწილი II
Part II**



უნივერსიტეტის
გამომცემლობა
TSU Press

სამეცნიერო კომიტეტი

რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)
რახილია გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)
მანანა კვაჭანტირაძე (საქართველო)
იურატე ლანდსბერგიტე-ზეხერი (ლიტვა)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
ჯესიკა პრესმანი (აშშ)
ირმა რატიანი (საქართველო)
ალექსანდრ სტროევი (საფრანგეთი)
გიორგი შარვაშიძე (საქართველო)
ოლგა ჩერვინსკა (უკრაინა)
ბელა წიფურია (საქართველო)

საორგანიზაციო კომიტეტი

მაკა ელბაქიძე (საქართველო)
ირინე მოდებაძე (საქართველო)
ადა ნემსაძე (საქართველო)
თათია ობოლაძე (საქართველო)
მირანდა ტყეშელაშვილი (საქართველო)
მანანა შამილიშვილი (საქართველო)
ირაკლი ხვედელიძე (საქართველო)

სარედაქციო კოლეგია:

მაკა ელბაქიძე
ირინე მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

მხატვარი

ნოდარ სუმბაძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

Scientific Committee:

Rūta Brūzgienė (Lithuania)
Olga Chervinska (Ukraine)
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
Manana Kvachantiradze (Georgia)
Jūratė Landsbergytė-Becher (Lithuania)
Gaga Lomidze (Georgia)
Jessica Pressman (USA)
Irma Ratiani (Georgia)
Giorgi Sharvashidze (Georgia)
Alexandre Stroev (France)
Bela Tsipuria (Georgia)

Organizing Committee:

Maka Elbakidze (Georgia)
Irakli Khvedlidze (Georgia)
Irine Modebadze (Georgia)
Ada Nemsadze (Georgia)
Tatia Oboladze (Georgia)
Miranda Tkeshelashvili (Georgia)
Manana Shamilishvili (Georgia)

Editorial Board:

Maka Elbakidze (Georgia)
Irine Modebadze (Georgia)
Miranda Tkeshelashvili (Georgia)

Cover Design by

Nodar Sumbadze

Computer Software

Tinatin Dugladze

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

კრებულში შესულმა სტატიებმა გაიარა ანონიმური რეცენზირება.
კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხისმგებ-
ლები არიან ავტორები.

The articles included in the collection underwent an anonymous review.
The authors are responsible for the contents and the style of the articles printed
in the collection.

კრებულში გამოქვეყნებული სტატიები განთავსებული იქნება Google
Scholars-ის ბაზაში.

The articles of this collection will be found on Google Scholars database.

წიგნი მომზადდა, აიწყო და დაკაბადონდა გამომცემლობა *GCLA Press*-ის
მიერ.

The book was prepared for publishing in *GCLA Press*.

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2019

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2019

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2019

© Georgian Comparative Literature Association (GCLA), 2019

0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

14 Ilia Tchavchavadze Avenue, Tbilisi 0179

Tel. 995 (32) 225 14 32

www.press.tsu.edu.ge

ISBN 978-9941-13-919-2 (ნაწილი I და II)

ISBN 978-9941-13-921-5 (ნაწილი II)

ISSN 1987-5363

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ლიტერატურული ტექსტი როგორც წინასწარმეტყველება
Literary Text as Prophecies

Irine Modebadze

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University,

**Border Disruption and the
Problem of Cultural Identity**

**(Russian-speaking writers of Georgia at
the turn of the XX-XXI centuries).....17**

Иринэ Модебадзе

Грузия, Тбилиси

**«Размывание национальных границ»
и проблема культурной идентичности:
русскоязычная литература
Грузии на рубеже XX-XXI веков**

(к постановке вопроса).....17

Maia Nachkebia

Georgia, Tbilisi

From Dissidence to Presidency:

Vaclav Havel and Zviad Gamsakhurdia.....36

Elena Ponomareva

Russia, Chelyabinsk

**Human, History and Politics in
Documentary Novel of N. Mamulashvili**

„My Chechen War. 94 Days in Captivity“.....43

Е. В. Пономарева

Россия, Челябинск,

Человек, история и политика

в документальном романе Н. В. Мамулашвили

«Моя чеченская война. 94 дня в плену».....43

Roman Dzyk
Liliia Shutiak
Ukraine, Chernivtsi
Ukraine of the 90-s in a „New Journalistic Novel“
by Les Beley „The Wicked Nineties:
Love and Hatred in Uzhhorod“.....54

Maia Jaliashvili
Georgia, Tbilisi
Breaking of the Closed System
(According to Otar Chiladze’s Novel „The Basket“).....64

მაია ჯალიაშვილი
საქართველო, თბილისი
ჩაკეტილი სისტემის რღვევა
(ოთარ ჭილაძის რომან „გოდორის“ მიხედვით).....64

ინტერტექსტუალობა და პოსტმოდერნიზმი
Inter-textualism and Postmodernism

Ivane Amirkhanashvili
Georgia, Tbilisi
Postmodernist Motifs in Vazha Gigashvili’s
Novel „One Person Kaplanishvili“.....79

ივანე ამირხანაშვილი
საქართველო, თბილისი
პოსტმოდერნისტული მოტივები
ვაჟა გიგაშვილის რომანში
„ერთი ვინმე ყაფლანიშვილი“.....79

Levan Bregadze
Georgia, Tbilisi
„Author’s Mask“and
Georgian Postmodernism.....86

Nana Gonjilashvili
Nestan Sulava
Georgia, Tbilisi
For Understanding of the Image of
St. Mary Magdalene in Georgian
Literature of 20th-21st Centuries.....98

ნანა გონჯილაშვილი
ნესტან სულავა
საქართველო, თბილისი
წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის
გაზრებისათვის XX-XXI საუკუნეების
ქართულ ლიტერატურაში.....98

Sergei Zotov
Russian Federation, Taganrog
Existential Motives in the
Novel „Sankya“ by Z. Prilepin.....123

С.Н Зотов
Россия, Таганрог
Экзистенциальные мотивы
в романе З. Прилепина «Санья».....123

Lia Karichashvili
Georgia, Tbilisi
Post-modernist Text –
Reflection of the Epoch
(Story by Mariana Nanobashvili –
„Dance of the Shadows“).....133

ლია კარიჭაშვილი
საქართველო, თბილისი
პოსტმოდერნული ტექსტი –
ეპოქის ანარეკლი
(მარიანა ნანობაშვილის მოთხრობა
„ჩრდილების როკვის“ მიხედვით).....133

Zeinab Kikvidze
Georgia, Kutaisi
**Aspects of Narrative Discourse
in Contemporary Literature.....142**

ზეინაბ კიკვიძე
საქართველო, ქუთაისი
**ნარატიული დისკურსის ასპექტები
თანამედროვე ლიტერატურაში.....142**

Tamar Lomidze
Georgia, Tbilisi
**The Concept of Time in the Novel by
Aka Morchiladze „Paliashvili Street Dogs“.....150**

თამარ ლომიძე
საქართველო, თბილისი
**დროის კონცეფცია აკა მორჩილაძის
„ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“.....150**

Tatiana Megrelishvili
Georgia, Tbilisi
**„Game“ as a Model of Thinking and
its Artistic Embodiment in the Literature
of Russian Postmodernism
(Abram Tertz „Walks with Pushkin“).....157**

Татьяна Мегрелишвили
Грузия, Тбилиси
**«Игра» как модель мышления и
ее художественное воплощение
в литературе русского постмодернизма
(Абрам Терц «Прогулки с Пушкиным»).....157**

Elene Javelidze

Georgia, Tbilisi

The East-West Dichotomy in the Novel

„My Name is Red“ by Orhan Pamuk168

ელენე ჯაველიძე

საქართველო, თბილისი

აღმოსავლეთ-დასავლეთის დიქოტომია

ორჰან ფამუქის რომანში „მე წითელი მქვია“168

**მწვავე ლიტერატურული თემების აქტუალიზაცია
სემიოტიკურ სივრცეში – კინო/თეატრი/...
Actualization of Acute Literary Topics in Semiotic Space
– Movie / Theater / ...**

Irina Bagrationi-Mukhraneli

Russia, Moscow

Abuladze’s „Repentance“

(Monanieba) and Perestroika.....182

Ирина Багратион-Мухранели

Россия, Москва

„Покаяние“ Т. Абуладзе и перестройка.....182

Konrad Gunesch

United Arab Emirates, Dubai

Literary Discourses and Cultural Movements

of Slowness in the 1980s and 1990s,

Actualized in the Travel Form of Slow

Tourism and Affirming the Political Component

of Sustainability via the Triple Bottom

Line’s Social and Environmental Dimensions.....213

Maka Elbakidze <i>Georgia, Tbilisi</i> Actualization of a Topical Literary Theme on the Georgian Stage (Lasha Tabukashvili's "Does it Matter if Wet Lilac is Wet?!")	255
მაკა ელბაკიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> მწვავე ლიტერატურული თემის აქტუალიზაცია ქართულ სცენაზე (ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა რომ სველია სველი იასამანი“)	255
Iraida Krotenko <i>Georgia, Kutaisi</i> Token Space Collage with the Image of the Fish Avto Varazi	264
Ираида Кротенко <i>Грузия, Кутаиси</i> Знаковое пространство коллажей с изображением рыбы Авто Варази	264
Nataliia Nikoriak <i>Ukraine, Chernivtsi</i> The Duality of the World as an Artistic Premonition of History: the Film by Y. Illienko and S. Parajanov „Swan Lake. The Zone“ (1990)	274
Наталія Никоряк <i>Україна, Чернівці</i> Двоємирє як художественне предчуттє історії: фільм Ю. Ільєнко і С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона» (1990)	274

Lela Ochiauri
Georgia, Tbilisi
**Allegory of the Promised Land and
the Flood in the Abkhazian Conversational
Movie of George Ovashvili Based on
Nugzar Shataidze's Stories.....286**

ლელა ოჩიაური
საქართველო, თბილისი
**აღთქმული მიწისა და წარღვნის
ალეგორია გიორგი ოვაშვილის
აფხაზურ კინოდოლოგიაში,
ნუგზარ შატაიძის მოთხრობების მიხედვით.....286**

Marchelo Potocco
Italy, Trieste
**The Way of Neo-intimism,
and the Role of the Poet in
the Post-independence Slovenia.....297**

Nestan Ratiani
Georgia, Tbilisi
**April 9 and Georgian-Russian-American
Relations in Elizabeth Scott-Tervo's Work
„The Sun Does Not Shine Without You“313**

Lasha Chkhartishvili
Georgia, Tbilisi
**War, Epoch, City ...
(Severe problems of the 90s of
the 20th century in the modern
Georgian theatre directing).....321**

ლაშა ჩხარტიშვილი
საქართველო, თბილისი
ომი, ეპოქა, ქალაქი...
(XX საუკუნის 90-იანი წლების
მწვავე პრობლემები უახლეს
ქართულ სათეატრო რეჟისურაში).....321

Manana Turiashvili
Georgia, Tbilisi
Legend of Surami Fortress
and Issues of its Literary and
Stage Interpretations in the
80-90s of the 20th Century.....334

მანანა ტურიაშვილი
საქართველო, თბილისი
ლეგენდა სურამის ციხეზე და მისი
ლიტერატურული, სცენური ინტერპრეტაციის
საკითხი XX საუკუნის 80-90-იან წლებში.....334

დისკუსია მრგვალი მაგიდის ფორმატში
Discussion within the round table

Zaza Abzianidze
Georgia, Tbilisi
An Untamed Word
(Conception of Georgian national
identity to Akaki Bakradze).....350

ზაზა აბზიანიძე
საქართველო, თბილისი
მოუთვინიერებელი სიტყვა
(ქართული ეროვნული იდენტობის
აკაკი ბაქრაძისეული კონცეფცია).....350

Georgi N. Nikolov
Bulgaria, Sofia
Bulgarian-Georgian Relations
During the Middle Ages.....362

Георги Н. Николов
Болгария, София
Сведения о Грузии и грузинах
в древнеболгарской литературе.....362

დოქტორანტების სექცია

Mariam Giorgashvili
Georgia, Tbilisi
The Search For New Identity on the Pages of
Magazine „Pioneri“ („Nakaduli“).....372

მარიამ გიორგაშვილი
საქართველო, თბილისი
ახალი იდენტობის ძიება ჟურნალ
„პიონერის“ („ნაკადულის“) ფურცლებზე.....372

Maia Kvirkvelia
Georgia, Tbilisi
Postmodernist Version of Ilia Chavchavadze’s
Murder in Lasha Imedashvili’s Novel
„Three Murders in Old Tbilisi“.....383

მაია კვირკველია
საქართველო, თბილისი
ილია ჭავჭავაძის მკვლელობის
პოსტმოდერნისტული ვერსია
ლაშა იმედაშვილის რომანში
„სამი მკვლელობა ძველ თბილისში“.....383

Lili Metreveli
Tatia Oboladze
Georgia, Tbilisi
Traumatic Memory in
Postcolonial Georgian Art Space.....391

ლილი მეტრეველი
თათია ობოლაძე
საქართველო, თბილისი
ტრავმული მეხსიერება პოსტკოლონიურ
ქართულ სახელოვნებო სივრცეში.....391

Mzia Jamagidze
Georgia, Tbilisi
Irony as a Way of Reflection on the
Soviet/Colonial Realty in the Novel
„My Uncle Iona” by Jemal Karchkhadze.....397

მზია ჯამაგიძე
საქართველო, თბილისი
ირონია, როგორც საბჭოთა/კოლონიური
სინამდვილის გაცნობიერების გზა
ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაში „ბიძაჩემი იონა“397

ლიტერატურული ტექსტი როგორც
წინასწარმეტყველება
Literary Text as Prophecies

Irine Modebadze

Tbilisi, Georgia

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Border Disruption and the Problem of Cultural Identity
(Russian-speaking writers of Georgia at the turn of
the XX-XXI centuries)

The political changes of the last century led to a strong migration wave, and now Russian-speaking writers of Georgia live in different parts of the world. They joined other Russian-speaking writers from different countries and together created a new cultural community of Russian-speaking writers. It is this that makes it difficult to identify their cultural identity.

The letter is separated to identify the main markers and justify need for their use in determining the cultural identity of Russian-speaking writers in Georgia; classify abundance of existing texts, divide them into conceptual groups and reveal their mental traits.

Key words: Border Disruption, Russian-speaking Writers of Georgia, Cultural Identity

Иринэ Модебадзе

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

**«Размывание национальных границ» и проблема
культурной идентичности: русскоязычная литература
Грузии на рубеже XX-XXI веков
(к постановке вопроса)**

Вступление. История русскоязычной литературы Грузии насчитывает уже почти двести лет. Ее истоки следует искать в культурной ситуации первой половины XIX века, когда после вхождения Грузии в состав Российской империи в стране интенсивно проводилась политика русификации и получить образование можно было лишь на русском языке. Следует особо оговорить, что свободное владение иностранными языками испокон века было обязательной частью образования грузин: даже самые низшие слои населения, как правило, владели языками соседних народов (хотя бы на контактном уровне). Объяснялось это, прежде всего, как необходимостью общения с многонациональным населением Тбилиси – одного из крупнейших перевалочных пунктов связывавшего Европу с Азией Великого шелкового пути, так и миграционными процессами в пограничных районах страны. Что касается образования – изучались как «христианские» языки (греческий, латынь), так и «политические», т.е. языки соседних влиятельных империй (персидский, арабский, турецкий), позднее к ним добавились европейские языки (начиная с XVIII в. это немецкий, позднее итальянский, французский, английский и, конечно же, русский). На протяжении веков приоритеты менялись, однако, с начала XIX века, русский язык обретает особый статус – это государственный язык Империи, на котором осуществлялась коммуникация всего населения огромной страны.

В связи с развитием в первой половине XIX века имевшей огромную популярность периодической прессы, практически ни один выдающийся деятель грузинской культуры не оставил нереализованной эту возможность непосредственного общения с населением Империи и ознакомления с достижениями грузинской национальной культуры самого широкого круга читателей. Однако в творческом наследии классиков грузинской литературы можно обнаружить русскоязычные тексты различных жанров – не только

публицистические очерки и письма, описывающие традиции, быт и фольклор родного народа, но и художественные сочинения, как прозаические, так и поэтические.

Тифлис /Тбилиси/ был столицей Кавказской губернии – культурным центром всего Закавказья. Поэтому в издаваемых здесь журналах активно сотрудничали деятели культуры соседних народов. Кроме того, благодаря многочисленным миграционным процессам на территории Империи, а также в послереволюционный период начала XX века, в Грузию приезжали и жили здесь русские писатели, часть произведений которых, благодаря своей тематике, составила т.н. Кавказский текст русской литературы.

Таким образом, начиная с XIX века вплоть до создания Советского Союза в Грузии создавались русскоязычные тексты, принадлежавшие различным национальным культурам. С образованием СССР ситуация кардинально меняется – при Союзе писателей Грузии функционирует секция русскоязычных писателей, и теперь уже, независимо от того, на каком языке писался тот или иной текст, все они являлись частью советской литературы.

Подводя итог, можно утверждать, что вплоть до нашего времени проблема культурной идентичности того или иного русскоязычного автора Грузии не ставилась. Она обрела актуальность только после распада Советского Союза и образования независимых государств т.н. постсоветского пространства, хотя процесс начался гораздо раньше: этот вопрос обрел особую значимость в связи с экономической миграцией и активно протекающим процессом культурной глобализации, когда, по словам Хоми Бхабха, «на рубеже столетий мы обнаруживаем себя в переходном состоянии, где встречаются пространство и время, чтобы разродиться сложными сочетаниями сходства и различия, прошлого и настоящего, внутреннего и внешнего, включения и исключения. Ибо в «за пределами» присутствует некое чувство потерянности, утраты направления: беспорядочная непрекращающаяся суэта, так хорошо улавливаемая французскими словами *au-dela* – здесь и там, со всех сторон, и *fort/da* – туда-сюда, взад-вперед» (Бхабха 2005: 161). В настоящее время специфика творчества писателей-мигрантов, а также особенности би- и полилингвального мироощущения является объектом пристального внимания научной общественности.

* в основном, они публиковались на страницах распространявшейся по всей территории Империи русскоязычной газеты «Кавказ» (1846-1919).

Политические перемены прошлого века привели к сильнейшим волнам миграции, и теперь уже русскоязычных писателей Грузии можно встретить во всех уголках современного мира – в разных странах, на разных континентах, впрочем, большинство из них проживает на территории Российской Федерации. Поскольку многие пользуются псевдонимами, на сегодняшний день установить точное количество проживающих за рубежом писателей – уроженцев Грузии и их прямых потомков, к сожалению, не представляется возможным: конфиденциальность частной информации охраняется международным законодательством. Тем не менее, можно дифференцировать две основные миграционные волны с различным вектором пространственной направленности:

1) падение Железного Занавеса, Оттепель, а, главное, демократические веяния эпохи Перестройки **расширяют** границы жизненного пространства и становятся определяющим фактором для экономических мигрантов – тех, кто покидает Союз в поисках лучшей жизни;

2) практически в то же время распад Советского Союза и установление жестких границ новых независимых государств значимо **сужают** привычное жизненное и культурное пространство проживающих на территории бывшего Союза и ставят их перед необходимостью определения собственной национальной и культурной идентичности”.

На волне роста национального сознания четко определились различные типы мироощущения, в числе которых в интересующем нас ракурсе можно выделить два основных типа:

а) осознание внутренней эмиграции: эту группу составили лица различного этнического происхождения, ощутившие себя оторванными от своей исторической родины и находящимися в инокультурной среде инородцами;

б) лиминальное, или гибридное сознание*** поликультурного типа, а также их инварианты.

* В ряде случаев, получая гражданство или меняя социальный статус, люди изменили фамилии, а иногда даже и национальность.

** Последняя, самая сильная, волна внутренней миграции на территории СССР была зафиксирована в 80-90 гг. годах прошлого века.

*** Термин *гибридное сознание* введен в научный оборот Хоми Бхабха (Bhabha 1994). По свидетельству Ильи Кукулина, «в неофициальной русской культуре и в культуре некоторых других народов СССР постколониальное сознание начало формироваться в 1960-е – начале 1970-х годов – задолго до распада СССР как империи. <...> После распада СССР в русской литературе и литературе других бывших «союзных республик» элементы постколониального сознания стали гораздо более заметными» (Кукулин 2013: 151).

Если в текстах писателей первой группы (т.е. покинувших родину в эпоху существования Советского Союза т.н. экономических мигрантов) можно выявить многие из присущих литературе мигрантов общих признаков, то для второй группы (мигрантов на территории постсоветского пространства), они, как правило, не характерны. Объясняется это совершенно особыми условиями, в которых оказались эти люди – сужение культурно-географического пространства привело к тому, что многие из них (в ряде случаев даже неожиданно для себя) оказались на территории соседних государств. Рассмотрим несколько наиболее общих случаев:

а) часть этих людей составила группу «внутренних эмигрантов». Родившись и живя в Грузии, они сохраняли тесную связь с исторической родиной, родным языком и своей национальной культурой. Несмотря на то, что многие владели не только русским и родным, но и грузинским языками, живя в Советском Союзе, центром советской культуры они признавали Москву, но, одновременно, центром собственной национальной культуры для них оставалась столица исторической родины (Баку, Ереван, Афины и т.д.). После распада СССР и образования новых независимых государств большинство из них покинуло Грузию и переселилось на родину своих предков, но некоторые обосновались в Москве. Как правило, их последующее творчество полностью ориентировано на ценности собственной национальной культуры. В качестве примера могу привести такого автора, как писатель и переводчик *Этимад Мурадов*. Уроженец Грузии, он переселился в Азербайджан, где продолжил писать (как и раньше) на русском и азербайджанском языках. Его творчество (по основным параметрам) принадлежит литературе Азербайджана, хотя сам автор является не только начальником Управления по культуре Центра переводов при Кабинете Министров Азербайджанской Республики, но и членом Союза азербайджанских писателей Грузии. Или, скажем, *Эльда Грин /Тригорян/* (1928-2016) – уроженка Тбилиси, член Союза писателей Армении, двуязычный писатель (русско-армянский). Детство писательницы прошло в

* Как правило, понятие *историческая родина* используется и как обозначение места рождения конкретного человека (то есть государства, на территории которого он родился), так и государства, к титульной нации которого он относится по своей национальности, независимо от места его рождения. В рассматриваемом случае речь идет о государствах, к титульным нациям которых они принадлежали по своему рождению.

Москве, первый родной язык – русский, на армянском языке она начала писать только после того, как семья Григорян переселилась в Армению. Несмотря на то, что, по свидетельству критики, в ее произведениях порой чувствуется «колорит Тифлиса 1930-х», своей первой родиной Эльда Грин считала Москву («Ереван – вторая моя родина» – Грин 2012).

Можно назвать немало имен представителей этой группы писателей, и за каждым именем – своя судьба (см.: Модебадзе 2016: 265-231). Разумеется, их творчество не может быть рассматриваемо в парадигме «русскоязычная литература Грузии». Впрочем, вопрос о том, насколько на художественном мышлении этих авторов оставил/не оставил след контакт с грузинской культурой является незаполненной лакуной и требует отдельного исследования;

б) люди, которые не по своей воле оказались на территории соседних государств в силу того, что задолго до распада Союза проживали там, вступили в брак, имели детей, налаженный быт и карьеру. Они оказались в чрезвычайно сложной ситуации, если можно так сказать, в роли «вынужденных мигрантов». Если раньше на территории единой страны (СССР) связь с родными и близкими не представляла сложности, то теперь ситуация кардинально изменилась. Особенно это верно по отношению к авторам, проживающим на территории Российской Федерации, где действует строгий визовый режим для граждан Грузии. Часто их творчество невозможно однозначно отнести к какой-либо одной национальной культуре. Например, творчество Ал. Эбаноидзе, на протяжении многих лет бывшего главным редактором журнала «Дружба народов». Про писателя, публициста и переводчика, Ал. Эбаноидзе Валерий Липневич совершенно справедливо отметил: «Непонятно чей классик – грузинский, русский, московский? Да в чем проблема: и русский, и грузинский»^{***}

* В своих интервью писательница рассказывала: «1936 году <...> нам пришлось переехать в Ереван, где мы никогда не были <...>: я попала в армянскую среду, научилась читать, писать и говорить по-армянски и, что самое главное, поняла, кто такие армяне. Хотя сначала я здесь чувствовала себя маргиналом, и это ощущение чуточку осталось во мне до сих пор, но все же я стала армянской писательницей, пусть и двуязычной» (Грин 2012).

** Условную дефиницию «вынужденные мигранты» ввожу с целью дифференциации этой группы от депортированных советским правительством за пределы СССР т.н. «принудительных мигрантов» (в терминологии Павла Поляна – Полян 2001), в отличие от которых эти люди оказались жертвами не тоталитарного режима, но исторических перемен.

*** Напечатано на обложке романа Ал. Эбаноидзе. «Маки на руинах» (2014).

Подводя итог, можно сказать, что в настоящее время русскоязычная литература создается уроженцами Грузии и их прямыми потомками:

- 1) на территории Грузии;
- 2) на территории Российской Федерации;
- 3) на территории различных государств мира.

В каждом конкретном случае она обладает рядом особенностей, свойственных только данной конкретной группе. В то же время прослеживается и ряд общих тенденций, в частности, можно констатировать тот факт, что творчество представителей всех этих групп по многим параметрам отличается от типологии творчества писателей-мигрантов из других стран. Поэтому для определения культурной идентичности создаваемых ими произведений выработанные современной наукой критерии требуют коррекции. В частности «не работают» основные маркеры культурной идентичности, такие как, например, *язык, религия и территория*.

1. **Язык** считается главным показателем этнической, национальной и культурной идентичности; однако невозможно игнорировать тот факт, что в ряде случаев «в разные эпохи при различных государственных системах говорящие на одном языке создавали различные культуры. Сложно отрицать и то, что язык является плодом коллективного творчества, на развитие которого большое влияние всегда оказывали контакты с другими народами и языками, иногда до такой степени, что люди забывали собственный язык, или создавали новый язык, соответствующий изменениям в мировоззрении народа» (Тевзадзе 2010 – on-line). Поскольку на протяжении последних веков ни один грузиноязычный писатель не мигрировал в русскоязычное культурное пространство, и мы можем говорить лишь о покинувших пределы Грузии русскоязычных авторах, в данном случае, этот маркер «не работает»: русский язык является или единственным родным, или, что встречается гораздо чаще – первым родным языком (в случаях би- и полилингвизма). Соответственно, независимо от того, где проживает в настоящее время тот или иной автор (в Грузии, на территории Европы, Америки, Канады или РФ), их творчество продолжает развиваться в парадигме родного языка. Русскоязычие в большинстве случаев затрудняет определение культурной идентичности – даже сами авторы не всегда могут однозначно ответить на вопрос о своей принадлежности к

* Здесь и в дальнейшем перевод с грузинского мой – *И.М.*

какой-либо национальной культуре и склоняются к распространенному мнению о том, что, поскольку они пишут на русском языке, их творчество принадлежит русской литературе. Но так ли это на самом деле? На этот вопрос мы постараемся ответить позднее.

2. «Не работает» и такой значимый маркер как **религия** (концепты *конфессия* и *вероисповедание*, на которые, как правило опирается система нравственных ценностей). Объяснение лежит на поверхности: с одной стороны, нравственные основы и русской и грузинской культур уходят корнями в православную традицию и имеют схожую систему нравственных ориентаций, но, с другой, огромное влияние оказывает и факт профанации религиозных ценностей за 70 лет существования госатеизма, в результате чего, достаточно большое количество бывших «советских людей» могло бы присоединиться к словам одного из героев Акунина-Чхартишвили: «К сожалению, я не религиозен – таким сформировала меня среда и воспитание» (Акунин-Чхартишвили 2012: 7). Поэтому применительно к русскоязычным авторам постсоветского пространства совершенно справедливым представляется утверждение Т. А. Снегиревой и А. В. Подчиненова: «Безусловно, что приверженность к той или иной религии, равно как и принадлежность к той или иной нации, не является гарантом поступательного развития личности и общества» (Снегирева ... 2013: 244).

3. **Местопроизводство** (территория) – не менее значимый показатель национальной и культурной идентичности. Однако, где бы ни жили интересующие нас писатели, все они поддерживают виртуальную связь с Русским миром, вступают в международные объединения русскоязычных писателей и не чувствуют себя обособленными от братьев по перу.

Практически во всех, как создаваемых на территории Грузии, так и зарубежом, текстах звучат ностальгические нотки – тоска по утраченной родине, но родина предстает тем большим общим русскоязычным миром, память о котором еще жива в сознании этого поколения, или видится в образе родного города – многонационального Тбилиси, каким он остался на ментальной карте его жителей. В качестве примера приведем два стихотворения московского автора, уроженки Тбилиси, Сопико /Софьи Бежановой/, опубликованные на российском литературном портале Стихи.ру:

Я так скучаю, мой Тбилиси...

Окно, распахнутое в небо,
В такой лазурный небосвод,
Скучаю очень, *менатреби*,
Я по тебе который год,

По милым уголкам Тбилиси,
По парку старому, в Ваке,
По ресторанчику «Эгриси»
Скучаю здесь я, вдалеке,

Хочу пройтись по Руставели,
Подняться на фуникулер,
Хочу, чтоб мне «*Мхолод шен...*»
спели
Все, кто когда-то был влюблен,

Хочу я станцевать «*Картули*»
На свадьбе у своих друзей,
Хочу, чтоб времена вернулись,
Когда мы были вместе все,

Хочу услышать вновь «*Орэра*»,
Когда над нами солнца круг,
И песня прозвучит – *симгера*,
Лозой обвит здесь каждый звук!

Хочу, как в детстве, в «*Накадули*»
Смотреть любимое кино,
С соседской девочкой Нанули
В киоск бежать за эскимо,

Хочу я лимонад Лагидзе
В кафе уютном снова пить,
Хочу без памяти влюбиться,
Над «*Тирипеби*» слезы лить,

У памятника Горгасали
Над величавою Курой
Рассвет июньский вновь встречать бы
Всем классом в год наш выпускной,

Мне б в октябре, на «Тбилисоба»
Признаться вновь в любви тебе,
И говорить всем: «*Гамарджоба!*»
И слышать: «*Мравалжамиэр!*»

Спят Нарикала и Мтацминда,
Платанов кроны шелестят,
К тебе хочу – *ме шентан минда*,
Шепчу который год подряд,

Я так скучаю, мой Тбилиси,
До боли в сердце и до слез,
И о тебе, родной, все мысли
В краю снегов, в стране берез...

<https://www.stihi.ru/2011/03/14/558>

Тбилиси, спой мне Иавнана

О чем грустят твои платаны	И всех признаний жаркий пламень,
По фиолетовым ночам?	Что Руставели рождены,
Тбилиси, спой мне «Иавнана»,	Мой город, мой родной Тбилиси,
Вернув мне детское «вчера»,	Чем дальше ты, тем мне милей,
Тебе уже я прошептала	Галактион мне дарит мысли,
О том, как здесь скучаю я,	Леча поэзией своей!
Крепка любовь, как Нарикала,	И белый конь летит, как в песне,
И годы нас не разлучат...	Себя не дал он обуздать,
Моя ты боль, моя ты радость,	И лебедь рвется в поднебесье,
Ты-мой приют и цитадель,	Рожденный высоко летать!
Ты-мудрости извечный кладезь,	Вновь над Метехи солнце встало,
Ты как отец мне...И поверь	Тебе даря любви рассвет,
Что я люблю твой каждый камень,	Мой седовласый, величавый
Мосты, сады, изгиб Куры,	Тбилиси! Краше в мире нет!

<https://www.stihi.ru/2011/05/14/5781>

В первом стихотворении («Я так скучаю, мой Тбилиси...») мы выделили курсивом вкрапления написанных кириллицей грузинских слов. Почти во всех случаях в тексте тут же приводится их перевод на русский:

Скучаю очень, менатреби	ძებნობ (menatrebi) – скучаю (по тебе)
песня прозвучит – симгера	სიმღერა (simghera) – песня
К тебе хочу – ме шентан минда	მე შენთან მობრუნდები (me shent'an minda) – хочу к тебе.

Единственное исключение – данное без пояснений слово – *Гамарджоба* (გამარჯობა – *gamardjoba*) в переводе не нуждается: контекст однозначно указывает – это приветствие. Двуязычие, как художественный прием, далеко не нов (достаточно вспомнить стихи Вл. Маяковского)*. Вместе с названиями грузинских песен

* О художественной функции русскоязычных вкраплений в грузиноязычных текстах см.: (Модебадзе 2008: 350-356) и Модебадзе 2007: 508-516.

(«Мхолод шен...», «Тирипеби», «Мравалжамизр!») оно придает тексту специфичный «грузинский акцент». Примечателен и сам псевдоним: *Сопи*ко – грузинская уменьшительная форма имени Сопио /Софья/. Однако, исходя из выбранного ракурса исследования, для нас гораздо более интересна другая группа выделенных мной слов.

Это реалии, которых давно уже нет в современном Тбилиси: нет кинотеатра «Накадули», да и сама улица, на которой он когда-то находился (ул. Камо) уже много лет как переименована; нет и ресторанчика «Эгриси». В начале 80-х годов XX века распался вокально-инструментальный ансамбль «Орэра» (правда, альбомы песен «Орера» выходили почти до конца десятилетия). Перестроена набережная – проезжая часть расширена за счет бывшей когда-то популярным местом пешеходных прогулок платановой аллеи. В наше время гулять вдоль Куры (среди потока автомобилей!) практически невозможно, и традиция бродить после школьного выпускного бала по набережной до рассвета также давно ушла в прошлое...



Таким образом, все эти реалии оказываются маркерами не только города, но и времени, вернее, оставшейся в прошлом целой эпохи¹.

* Заслуживают внимания и отклики на это стихотворение мигрантов-тбилисцев: «Сопи! Все во мне взбудоражила. Тот... Наш любимый город продолжает существовать в наших сердцах!..» (Ия Диаконидзе, 24.01.2012 13:02); «Пора, пора домой. Правда, кафе «Лагидзе» на Руставели уже нет. <...> И многое изменилось. Но главное – осталось...» (Канатчикова Дача 20.04.2011 15:58); «Эту боль назвали красивым словом – ностальжи... Разве можно боль называть красивым словом... Софи!ко, за день ставшая мне духовно близким человеком, мы должны быть вместе!» (Роза Хастян, 18.01.2012 02:56) и т.д. Все они доказывают, что выраженные поэтессой чувства разделяют и другие мигранты, более того, объединенные порталом Стихи.ру, они как бы образуют новую культурную общность – «тбилисцы в России».

Совершенно очевидно, что Софья Бежанова покинула Тбилиси, скорее всего, в 80-х годах прошлого века, и на ментальной карте поэтессы город остался таким, каким был в то время. То, что *Сопико* прекрасно осознает, что ее ностальгия – это не только ностальгия по городу юности, но и по самой юности четко прочитывается в ее втором стихотворении: «Тбилиси, спой мне «Иавнана» (колыбельную – **И.М.**),/Вернув мне детское «вчера». К сожалению, способное перенести человека в мир прошлого вино из одуванчиков существует только в художественной реальности одноименной повести Рея Бредбери (“Dandelion Wine”, 1957)”, и концепт ‘ностальгия’ /по утраченной родине/ обретает дополнительную коннотацию тоски по утраченной юности”:

Шатало ты мое, шатало!
Как дышалось тогда нам привольно!
Тбилисо, мой родной Тбилисо,
Ты живи!!! И того мне будет довольно!»
(Сопико. <https://www.stihi.ru/comments.html?2011/03/14/558>)

Подобное смешение представляется совершенно естественным следствием произошедших перемен. Аналогичный мотив встречается в текстах и других поэтов (в том числе и проживающих в Грузии) – ностальгия по полной надежд юности, по той поре, когда «деревья были большие», а будущее представлялось безоблачной дорогой к счастью, персонифицируется в образ города «прекрасного вчера». Но время вносит свои коррективы (см.: Бессокирная...2010 (on-line)) – город изменился и, поскольку в реальности настоящего уже не существует оставшейся в прошлом, ‘*родины нашей юности*’,

* Названные в стихотворении места были особо популярны именно в 80-ые годы.

** «Вино из одуванчиков. Сами эти слова – точно лето на языке. Вино из одуванчиков – пойманное и закупоренное в бутылке лето» – Рей Бредбери. Первый перевод на русский – конец 70-х годов.

*** Примечательно, что читатели так и восприняли «Я так скучаю, мой Тбилиси...»: «Милая София! Это стихотворение-ностальгия... И в первую очередь – по детству... Нравится! спасибо!!!» (Лариса Шахбазян Лапшова, 14.03.2011 08:23)

то, независимо от того, где в настоящее время проживают поэты – в Тбилиси или за пределами Грузии, их объединяет общее чувство безвозвратной утраты.

Даже такой показатель гибридного сознания как раздвоение понятия *родина* также является общим для большинства авторов, независимо от места их проживания. В структуре их личного художественного пространства нередко четко просматриваются 2 центра: это родной город (как правило, Тбилиси) и, чаще всего, Петербург (см.: Мегрелишвили 2012: 366-375). Тот факт, что центром России представляется не Москва (столица бывшего Советского Союза), но Петербург (столица Российской империи) не позволяет причислить эти тексты к постколониальному дискурсу (см.: Толкачев 2013: 117-182). Конечно, подобное смещение можно было объяснить заложенной еще в XIX веке (в эпоху существования Российской империи) устоявшейся традицией, однако, Петербург нередко обозначен как «город Пушкина», «город Достоевского» и т.д., что дает основания полагать, что речь идет не об административном, но о духовном центре российской культуры, подчеркивая ее значимость в системе ценностных ориентаций.

Поскольку большинство наших авторов – уроженцы Тбилиси, неудивительно, что функцию концепта '*родина*' обретает именно Тбилиси, и национальная и культурная идентичность выражается через утверждение «Я – тбилисец». Более того, в ряде случаев Тбилиси выступает в качестве концепта '*историческая родина*', память о которой должна быть передана последующим поколениям, как, например, в стихотворении Dimitri S /Димитрия Шенгелия/. Приведу небольшой отрывок (опубликован на российском литературном портале Стихи.ру):

Мой дом – мой Тбилиси

Я не знал до сих пор
пока сам не услышал
как шумят поезда
в тишине той ночной.
Я не знал до сих пор
пока сам не увидел
как горят фонари
в темноте над рекой.
Я безумно влюблен
в город свой, свой Тбилиси.
Я приехал сюда
для того, чтоб любить.
Я хочу чтобы он,
сын мой, тоже увидел
те места где и я
предпочел бы жить.

Фонари над Курой
освещают мне путь
по которому я
выбрал всю жизни суть.
И угрюмая жизнь
по которой живут,
для меня бы она
создавала б уют.
Когда южное небо
создает ореол
от земли до созвездий
ты летишь как орел.
И когда ты безумен
и взмахнешь ты крылом,
то тогда не забудешь
как прекрасен твой дом.

<http://www.stihi.ru/2002/09/23-805>

Автор позиционирует себя как потомок тбилисцев. Из текста следует, что он впервые приехал на родину предков («... *я не знал до сих пор...*»), но для него Тбилиси не просто город, в который, как оказалось, он «*безумно влюблен*», это «*свой город*» – то место, где он «*предпочел бы жить*». Этот современный Тбилиси – далеко не идеализированный образ. Здесь «*угрюмая жизнь, по которой живут*», но – это «*дом*», где даже такая жизнь «*создавала б уют*», родовое гнездо, память/любовь к которому поэт должен передать рожденному в далеком краю сыну, и «*тогда не забудешь, как прекрасен твой дом*».

«Литература – неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры» (Бахтин 1986: 363), и это заставляет нас обратить особое внимание на специфику понятий ‘Тбилиси’ и ‘тбилисец’ в общем контексте городской культуры*.

* Понятие *городская культура* включает в себя типичный для населения того или иного города образ жизни, собственную иерархию духовных ценностей и специфику менталитета (см.: Белоусова 2007: 214-219).

Благодаря многочисленным волнам миграционных и интеграционных процессов, за свою многовековую историю Тбилиси сформировался как мультикультурный город, в котором сложившееся из представителей различных национальных меньшинств, а также потомков смешанных браков русскоязычное население составило особый социо-культурный слой со своими традициями, мироощущением, жизненным укладом и собственными культурными концептами. Поэтому 'тбилисец' характеризуется целым рядом характерных особенностей, к самым значимым из которых можно причислить *этническую и культурную толерантность*. Специфику этого понятия прекрасно сформулировал проживающий на территории Германии писатель-мигрант Михаил Гиголашвили: «старый Тбилиси имел свою ауру, свою особую субкультуру, которая выработывалась веками и была основана на толерантности и взаимоуважении всех многочисленных наций, проживавших в этом – не менее вечном, чем Рим, – городе. 'Тбилисец' – очень конкретное понятие, вмещающее в себя много разных составляющих. Среди них в числе первых – гостеприимство, веро- и просто терпимость, душевность, хлебосольность, бесконечный юмор, оценка человека по его сути, а не по рангу, стремление понять душу другого, деликатность, приоритет поэзии и слова над другими проявлениями жизни, уважение к искусству, высокая интеллигентность» (Гиголашвили 2009 (on-line)). Таким образом, 'тбилисец' – это представитель особой субкультуры, созданной многими поколениями разнотнического населения мультикультурного города.

Как известно, структура любой городской субкультуры в качестве базовых элементов включает: *систему ценностных ориентаций, поведенческие модели и особую коммуникативную среду*, в которой рождаются и функционируют ее представители. Они определяют специфику мироощущения и образ жизни. Русский язык собственно и был подобной коммуникативной средой, объединявшей многоэтническую общность тбилисцев в условиях государственного билингвизма последних двух веков, и ценности русской культуры заняли далеко не последнее место в системе ценностных ориентаций тбилисской субкультуры. В пользу этого предположения свидетельствует и тот факт, что среди русскоязычных писате-

лей Грузии немало принадлежащих к титульной нации этнических грузин-билингв, пишущих и на грузинском, и на русском языках (Ника Гомелаури, Гугули Кебурия и др.). Иногда (хотя и гораздо реже), в зависимости от целевой аудитории, которой адресовано то или иное стихотворение, на русском языке создаются произведения и теми авторами, основное творчество которых однозначно принадлежит потоку грузинской литературы.

‘Тбилиси’, чаще всего, выступает как символ единения различных культур. Привлекает внимание тот факт, что как литературную традицию, мы встречаем Тбилиси в этом качестве и в произведениях представителей молодого поколения, для которых утрата «старого Тбилиси» такая же культурная трагедия, как и для писателей старшего поколения. По словам Т. Мегрелишвили, у поэтов нового поколения «тема Тбилиси <...> наполнена такими художественно значимыми составляющими, как древность, перекресток культур, исторический центр, одновременно вечный город, в котором новые поколения слагают новые мифы» (Мегрелишвили 2011: 79).

Совпадения основных маркеров концептосферы в творчестве проживающих в Грузии и за ее пределами писателей, дают основание полагать, что мы имеем дело с ответвлениями единой *русскоязычной субкультуры тбилисской городской культуры*. По-видимому, именно с этой позиции и следует рассматривать весь массив русскоязычной литературы Грузии.

Как известно, в настоящее время активно развивается процесс формирования нового типа человеческой личности, который часто характеризуют как «маргинальный» (поскольку считается, что эти люди существуют на стыке двух и более культур – см. Мартынова 2010: 507-528) или, в контексте постколониального сознания, как «гибридный». В условиях ускорения процессов культурной диффузии, огромный интерес научной общественности привлекают проблемы *инкультурации* (усвоения традиций и норм поведения иной культуры), «маргинальной среды», под которой понимается

* Напр., грузинский поэт Миндия Арабули, вступая в межтекстуальный диалог с А.С. Пушкиным, пишет стихотворение «Пьедестал» не на грузинском, а на русском языке (см.: Модебадзе 2019: 463-468).

сфера схождения культур, «культурной маргинальности»^{*} и кросскультурных контактов.

Русскоязычная литература Грузии, в особенности ее культурное ядро – тбилисская русскоязычная субкультура, на протяжении веков, пройдя все этапы развития от *мультикультурализма* до *аккультурации*^{**}, обрела уникальный культурный опыт (см.: Аверина 2010: 412-427; Сванидзе 1995 и др.), что дает основание допускать развитие освященного многовековой традицией *транскультурализма*^{***}, сложившегося задолго до возникновения самого этого понятия. Полагаем, что изучение русскоязычной литературы Грузии в кросскультурологическом и транскультуральном аспектах представляет собой перспективное направление будущих исследований и будет способствовать более четкой дифференциации и систематизации не только ее основных показателей, но и вызванных миграционными процессами современных изменений этноструктуры развитых стран.

Литература:

Bhabha 1994: Homi K. Bhabha, *“The Location of Culture”*, Routledge, 1994.

Аверина 2010: Аверина М.В. Городская культура как объект исследования. *Культурология. Фундаментальные основания прикладных исследований*. Москва: Смысл, 2010, стр. 412-427.

Акунин-Чхартишвили 2012: Акунин-Чхартишвили. *Аристонмия*. Москва: Захаров, 2012, 544 с.

* *культурная маргинальность* - понятие, характеризующее положение и особенности жизнедеятельности групп и отдельных личностей, чьи установки, ценностные ориентации, модели поведения одновременно соотнесены (реально или в интенции) с различными культурными системами, но при этом они не интегрированы полностью ни в одну из них.

** В процессе аккультурации (взаимовлияния культур) происходит восприятие, полностью или частично, культуры другого народа, могут быть изменены оригинальные культурные модели одной или обеих групп, но сами группы по-прежнему остаются различными.

*** Транскультурализмом принято обозначать принадлежность индивида (или группы) к нескольким культурам при условии сохранения собственной культурной ориентации, т.е. способность осваивать одновременно различные культурные традиции в их совокупности.

Бахтин 1986: Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986. 445 с.

Белоусова 2007: Белоусова Г.А. Городская субкультура как категория современной социологии. *Вестник Ставропольского государственного университета*, 48/7, стр. 214-219. (on-line): <http://vestnik.stavsu.ru/48-2007/33.pdf>

Бессокирная ... 2010: Бессокирная Г.П., Большакова О.А., Караханова Т.М. *Повседневная деятельность городских жителей в годы реформ: бюджет времени, ценности, тенденции (1986-2008)* / Под общ. ред. Т.М. Карахановой. Москва: Изд-во Института социологии РАН, 2010. 344 с. (on-line): <https://www.isras.ru/publ.html?id=2002>

Бхабха 2005: Бхабха Х. Местонахождение культуры. *Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья*. 2005. № 3-4., стр. 161-191 (on-line): https://web.archive.org/web/20160922182855/http://www.ehu.lt/files/periodicals/CrossRoad_3-4_2005.pdf

Гиголашвили 2009 (on-line): https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/slovo/rossii-i-gruzii_arhiv_art.htm

Грин 2012: Бахчинян Арцви. Эльда Грин: Армянская писательница с московским детством. *Иные берега*, №2(26), 2012 (on-line): <http://iniebereg.ru/node/405>

Кукулин 2014 (on-line): Кукулин Илья. «Внутренняя постколониализация»: фор-мирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов. *Политическая концептология*. 2013. № 2, стр. 149-185. (on-line): <http://politconcept.sfedu.ru/2013.2/09.pdf>

Мартынова 2010: Мартынова В.В. Маргинальность как социокультурный феномен эпохи глобализации. *Культурология. Фундаментальные основания прикладных исследований*. Москва: Смысл, 2010, стр. 507-528.

Мегрелишвили 2012: Мегрелишвили Т.Г. Модели самоидентификации и само-рефлексии в прозе представителей современной русскоязычной литературы Грузии. *Powróćcie do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji / Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья*/. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2012, стр. 366-375.

Мегрелишвили 2011: Мегрелишвили Т.Г. Русскоязычная поэзия современной Грузии: художественные тенденции. *Болгарская русистика*, 2011/3-4, стр. 73-87.

Модебадзе 2019: Грузия-Россия: интертекстуальность как межкультурный диалог 21 века. *Русистика в XXI веке: тенденции и направления развития*. Ереван: ЕГУ, стр. 463-468.

Модебадзе 2016: მოდებაძე ირინე. საქართველოს მწერლობა რუსულ-ენოვან კულტურულ სივრცეში (ტერმინოლოგიური დეფინიციების დაზუსტებისათვის). *ქართული მწერლობის ინტერკულტურული მოდელი და ნაციონალური იდენტობის პრობლემა* /Модебадзе Иринэ. Литература Грузии в русскоязычном культурном пространстве (к уточнению терминологических дефиниций). *Интеркультурная модель грузинской литературы и проблема национальной идентичности*/. თბილისი: უნივერსალი /Тбилиси: Универсал/, 2016, სტრ. 265-321. (на груз. яз.).

Модебадзе 2008: Модебадзе И.И. *Русская литература в контексте грузинской литературы: история и современность. Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве*, Санкт-Петербург 15–17 октября 2008, Том 1, часть 1 – *Русская литература в контексте мировой культуры*. Санкт-Петербург, 2008, სტრ.. 350-356.

Модебадзе 2007: Модебадзе И.И. Русскоязычные включения в текстах грузинской прозы: история и современность. *Русский язык в странах СНГ и Балтии*. Москва: Наука, 2007, სტრ. 508-516.

Полян 2001: Полян П. 2001. *Не по своей воле... История и география принудительных миграций в СССР*. Москва: ОГИ–Мемориал, 2001 (on-line): <http://old.memo.ru/history/deport/>

Сванидзе 1995: Сванидзе А.А. *Город как социокультурное явление исторического процесса*. Москва: Наука, 1995, 351 ს.

Снегирева ... 2013: Т.А. Снегирева, А.В. Подчиненов. Аристомом Б.Акунина: национально-религиозный аспект. *Филология и культура. PHILOLOGY AND CULTURE*. 2013, №2 (32) (on-line): <https://cyberleninka.ru/article/v/aristonom-b-akunina-natsionalno-religioznyy-aspekt>

Тევაძე 2010 (on-line): გურამ თევზაძე. *ეროვნული იდენტობა როგორც არჩევანის შედეგი* /Гурამ Тевзадзе. *Национальная идентичность как следствие выбора*/. BURUSI (on-line): <http://burusi.wordpress.com/2010/11/05/guram-tevzadze-6/>

Толкачев 2013: Толкачев С.П. Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе. *Знание, Понимание. Умение*, 2013, №2, სტრ. 117-182.

Maia Nachkebia

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**From Dissidence to Presidency:
Vaclav Havel and Zviad Gamsakhurdia**

By the end of the 20th century, fall of totalitarian regime in the East Europe and the former Soviet Union, was followed by radical changes: former dissidents came to the powers of those states. The paper deals with some aspects of intellectual and dissident activity of two important personalities – Vaclav Havel and Zviad Gamsakhurdia – before their presidency. In the paper is pointed out that at the terms of totalitarian regimes, activity of Vaclav Havel and Zviad Gamsakhurdia contributed greatly not only to the social and political life of the nations but also to the spiritual and moral revival of the nations.

Key words: totalitarian regime, Dissidence, “samizdat”

By the end of the 20th century, fall of totalitarian regime in the East Europe and the former Soviet Union, was followed by radical changes: former dissidents came to the powers of those states. It was namely at that time, that by the end of the 80th and the beginning of the 90th, persons, well known in their countries, Czechia and Georgia, intellectuals and former dissidents came to the head of the states: Vaclav Havel (5.10.1936 –18.12.2011) – in the former Czechoslovakia in 1989 (President of Czechoslovakia 1989-1992; President of Czech Republic 1993-2003), and Zviad Gamsakhurdia (31.03.1939–31.12.1993) – in 1991 in Georgia (President of Georgia 1991-1992). Both were intellectuals and former dissidents: Vaclav Havel was a playwright and essayist, while Gamsakhurdia – was a researcher and translator. The present paper will deal with some aspects of their activity up to the moment of their becoming presidents.

Vaclav Havel was born to a bourgeois family and due to his origin all doors of those high art schools he desired to study, in socialistic Czechoslovakia were closed for him. Irrespective of it in 1960s he still managed to link his live to a theater and started to write absurd genre plays, which later were staged on one of the small theaters of Prague. It should be stated that by the beginning of 1960s theater acquired political significance and it became the most courageous, daring cultural centers in the struggle for freedom in Czechoslovakia. Havel's plays used to caricature smartly the society and he used deformation of human speech for it. For Havel, speech loses the communication function and it serves not only to parody the language but the author parodies mainly totalitarian speech method and manner of using words (Tomas 1995: 145).

It is interesting that by the end of the 1960s Havel had polemics with the famous Czech writer Milan Kundera. Havel responded to his paper *Fate of Czechs?* where he discussed the fate of the nation. In connection with this polemics Havel states: "I have nothing against discussion about historic parallels and national history of Czechia, I don't like only that they serve shifting of attention from actual, human moral and political dilemma of the epoch, that is namely from the facts which create our history" and he used to criticize historic alibism (Havel 1986: 198). In 1960s Havel created experimental, the so-called Concrete poetry and he published a book under the title *Antykody* (1964). Poetry offered by him in the book elucidates critical attitude of a poet to the regime.

In the epoch of "normalization", in 1975 Havel wrote an open letter to the head of Czechoslovakia at that time, General Secretary of the Czechoslovak Communist Party – Gustav Husak. In a *Letter to Dr. Gustav Husak* Havel touched many problematic for that time issues: he analyzed phenomenon of fear which was rooted by Husak's government in the society. Havel characterizes it as a system of existential pressure, which couldn't be avoided by any citizen and because of it every person was forced to play the hypocrite, which incited indifference; because of it people thought that struggle for anything had no sense and it was useless to fight. People were seized with apathy and they lost interest to universal values. To be quiet they fulfilled all political rituals and the government welcomed the situation that people thought only of their self and didn't pay attention to spiritual, political and moral violence. Order and calm

was reigning in the country at the expense of spiritual and moral death of the society (Havel 1990: 22). In his letter Havel touched issues of culture too. He wrote that culture is the major weapon of self-cognition for the society, which is absolutely castrated and reduced to the psychology of philistine, the average man. Havel put the question: "How deep the spiritual and moral impotency will bring the nation tomorrow by the present day castration of culture? (Havel, 1990: 38). In this letter Havel expresses interesting opinion, he writes that the power that kills life, simultaneously kills his self and because of it, later something not planned before by the official calendar will happen: history will say its word.

In 1976 because of arrest of members of the musical group *The Plastic People of the Universe*, Vaclav Havel, jointly with like-minded persons started a campaign to protect young musicians. It was after this act of solidarity that the public initiative *Charter 77* was created. Vaclav Havel was one of the first speakers of *Charter 77*. For years *Charter 77* worked actively and criticized the powers because of violation of human rights. In 1978 Havel wrote a broad political essay *The Power of the Powerless*, which deals with the possible matters of political regime, dissidence and *Charter 77*. In it, dissidence is characterized as political activity of the groups which at the terms of political post-totalitarian regime tried to lead political activity: the title *The Power of the Powerless* takes origin from it. Havel, in his essay *The Power of the Powerless* juxtaposes two notions to each other – "the life within the lie" and "the life within the truth" and localizes their conflict in human soul. Here the concrete forms are interesting which were formed in socialistic Czechoslovakia in "life within the lie". Havel brings a sample of a common citizen's loyalty in post-totalitarian state, that is in such system; this is a slogan: "Workers of the world, Unite" placed by a greengrocer between onion and carrot. This motto is a sign which contains somewhat veiled but clear notice. It implies: "I, the greengrocer XY, live here and I know what I must do. I behave in the manner expected of me. I can be depended upon and am beyond reproach. I am obedient and therefore I have the right to be left in peace" (Havel 1978: 6). The greengrocer expresses his loyalty to the regime to show that he agrees to play according to the regime rules. But the ideology is based on falsehood and it works till people agree to live within the lie. Havel writes: „Let us now imagine that one day something

in our greengrocer snaps and he stops putting up the slogans merely to ingratiate himself. He stops voting in elections he knows are a farce. He begins to say what he really thinks at political meetings. And he even finds the strength in himself to express solidarity with those whom his conscience commands him to support. In this revolt the greengrocer steps out of living within the lie. He rejects the ritual and breaks the rules of the game. He discovers once more his suppressed identity and dignity. He gives his freedom a concrete significance. His revolt is an attempt to live within the truth“ (Havel 1978:18).

Letters sent to his wife Olga from the prison within 1979-1982 occupy significant place in Havel’s creative activity. These letters were published as a separate book by “Samizdat”. The book under the title “Letters to Olga” deals with the thoughts about the themes of art, literature, moral, religion and philosophy.

Zviad Gamsakhurdia was a son of the famous Georgian writer Konstantine Gamsakhurdia. Konstantine Gamsakhurdia was known for his national aspiration and from the very childhood Zviad Gamsakhurdia assimilated patriotism and love to literature.

As to the anti-soviet activity of Zviad Gamsakhurdia, it should be stated that in 1956 Zviad Gamsakhurdia and his friend spread anti-soviet proclamations and it was an unimaginable act within the scales of USSR. In 1975 Gamsakhurdia was elected as the member of International Society for Human Rights (ISHR-IGFM). In 1976, at the leadership of Zviad Gamsakhurdia and his friend and comrade-in-arms Merab Kostava, Helsinki Group was founded in Tbilisi which was chaired by Zviad Gamsakhurdia to the end of his life. Helsinki Group used to lead active fight for protection of human rights, first of all for protection of the rights of Georgian nation, for protection of monuments of Georgian culture, Georgian Orthodox church. The group issued underground (“Samizdat”) publications, journals “Georgia”, “Golden Fleece”, “Sakartvelo Moambe”. At the initiative of Gamsakhurdia for the first time in Tbilisi Solzhenitsin’s “Archipelago Gulag” was printed by “Samizdat”, an art-historic work, which expressed repressions reigning in 1918-1956 in the USSR and which was based on personal experience, letters, recollections, oral narratives of prisoners and the author himself. Besides, Gamsakhurdia actively collaborated with the journal issued by “Samizdat” – “Chronicle of news

(editor S.Kovalev). In 1977 Gamsakhurdia was arrested for anti-soviet activity and for definite period was even exiled (Gamsakhurdia 2010).

Zviad Gamsakhurdia used to lead active research and creative activity. He is an author of many scientific works. He published significant scientific papers in Rustvelology, history of Georgian culture, theology, issues of American literature. He wrote verses and fables, translated works of Shakespeare, Baudelaire, Gogol and others.

Zviad Gamsakhurdia graduated from Tbilisi State University, chair of English language and literature and in 1966-1975 he was a teacher at the chair of English language at the Faculty of Natural Sciences of Tbilisi State University, delivered the course in American Literature. In 1972 he published a small size research *XX Century American Poetry* (Gamsakhurdia 1972) in which he considered creative activity of American poets of the first decade of XX century.

One of the main themes of his scientific interests was *The Knight in the Panther's Skin* since this poem created by Shota Rustaveli in the 12th century is a work expressing Georgian national soul which for centuries served to bringing up many generations. Gamsakhurdia, as a specialist of English language and literature, selected and gave preference to the following theme for his candidate thesis: *Issues of Rustaveli's World Outlook According to English Translations* and defended it in 1973. From 1976 he worked at the position of a senior researcher at the Department of Rustaveli Studies of Shota Rustaveli Institute of Georgia Literature (Kalmasoba 2004: 8).

His following works are interesting: „Translation of *The Knight in the Panther's Skin* by Stevenson” (Gamsakhurdia 1982: 157-167), Rustaveli and Anton, (Gamsakhurdia 1984: 75-87), *Tamariani* and *The Knight in the Panther's Skin* (Gamsakhurdia 1987a: 212-249), *The Knight in the Panther's Skin and the Cult of St. George*, (Gamsakhurdia 1987b: 212-249). In 1980s he started to works on the theme of doctor's thesis: “*Tropology (Image Language) of “The Knight in the Panther's Skin”*“. On November 1991 he was conferred a degree of a doctor of sciences by the order of Honoris Causa. Study of artistic system of the poem *The Knight in the Panther's Skin* with the artistic-aesthetic point of view became an object of attention of researchers rather lately. Namely to this cardinal problem is dedicated the work of Zviad Gamsakhurdia “*Tropology (Image Language) of “The*

Knight in the Panther's Skin'. The work considered specificity of artistic world of Rustaveli; in it his world outlook and artistic methods are defined, hidden allegorical essence is elucidated, secret layers of *The Knight in the Panther's Skin* are analyzed. In his work, Gamsakhurdia studies the issues by the use of symbolic-allegorical methods; these are woman's cult, cult of St. George, heroic initiative. Specific attention is paid to analysis of genetic roots of St. George's cult and establishing this cult in Georgia. In macrocosmic aspect St. George personifies victory over the evil, while in the microcosmic aspect it is a symbol of initiation – symbol of purification of soul. Gamsakhurdia considers that according to this point of view it is a source of the institute of chivalry and as a saint rider that suppresses the evil, is the first image of ideal chivalry of *The Knight in the Panther's Skin* (Kalmasoba 2004: 9)

One of the important spheres of Zviad Gamsakhurdia's activity were his public lectures, which were very alluring and interesting for the society. In his lectures he used to speak about Georgian culture in a rather wide context. In the lecture – *Spiritual Mission of Georgia* – he sees Georgian culture as the mission of Georgia and refers to the coincidences between Georgian and western cultures. He says: „Creations such as *The Knight in the Panther's Skin*', odes, novels about knights in western countries, poem by Wolfram von Eschenbach, give us the hints about those deep relations, which existed between Georgia and western countries of that period. In particular the fact that *The Knight in the Panther's Skin* and *Amiran-Darejaniani* are very close to western novels about knights, although they are characterized by the original, extremely characteristic specificity and in it the mission of Georgian culture is evident. In these works traditions of oriental and western literatures are given in one integrity. Mission of Georgian culture and Georgia as such with the cultural point of view is a synthesis of western and oriental cultures and their presentation in one whole (Gamsakhurdia 2007: 20).

One of his lectures deals with Gelati Academy, the old Georgian Ecclesiastical School, which was founded in 1106. In his lecture *Ideals of Gelati Academy* he notes that “our ancestors even at the extreme political situations never forgot science, poetry, cognition. Even during wars they used to care about development of spiritual culture. Such was the history of Georgia. If we try to justify ourselves by stating that we are mingled

in the political struggle and we have no time left to care for science and culture, we'll betray our historic traditions" (Gamsakhurdia 2007: 60). Public lectures of Zviad Gamsakhurdia show vividly that they served to awakening of the national spirit and patriotic strife.

Cultural feedback Czechoslovakia – Georgia is very interesting: it should be stated that publication of translations of Vaclav Havel's essays in 1990, when Georgia was still in the Soviet Union, turned out rather difficult, since official press refused to publish such acute text as Havel's *Letter to Gustav Husak*. Printing of this translation was undertaken by a newspaper of Zviad Gamsakhurdia's party "Tavisupali Sakartvelo" ("Free Georgia"). Georgian translation of Havel's *Letter to Gustav Husak* in "Tavisufali Sakartvelo" was published under the heading "Famous Politicians of the World" in parts (Free Georgia 1990a; Free Georgia 1991). One more essay by Havel – *Crisis of Identity* – was printed in the first issue of the newspaper *Free Georgia* (Free Georgia 1990b).

At the terms of totalitarian regimes, dissidence activity of Gamsakhurdia and Havel and their intellectual activity had extremely great significance for awakening of the society. By their activity, at the situation of totalitarian regime, they contributed greatly not only to the social and political life of their countries but also to the spiritual and moral revival of the nations.

Bibliography:

Gamsakhurdia 2010: Gamsakhurdia Z. *Biography* (Posted on 08.02.2010, available from <https://burusi.wordpress.com/2010/02/08/zviad-gamsakhurdia-3/>) (In Georgian).

Gamsakhurdia 1972: Gamsakhurdia, Z. *XX century American poetry*. (In Georgian). Tbilisi, Publishing house: Ganatleba, 1972.

Gamsakhurdia 1982: Gamsakhurdia, Z. *Translation of The Knight in the Panther's Skin by Stevenson*. (In Georgian). Matsne, series of Language and Literature, 4, 1982.

Gamsakhurdia 1984: Gamsakhurdia, Z. *Rustaveli and Anton*. (In Georgian). Matsne, series of Language and Literature, 1, 1984.

Gamsakhurdia 1987a: Gamsakhurdia, Z. *Tamariani and The Knight in the Panther's Skin*. (In Georgian). Matsne, series of Language and Literature, 4, 1987.

Gamsakhurdia 1987b: Gamsakhurdia, Z. „The Knight in the Panther's Skin and the Cult of St. George“. *Literary Researches*, XVII. Mecniereba 1987 f Georgia. *Biography*

of *Zviad Gamsakhurdia (authorized) with bibliography*. Second edition. (In Georgian and English). Tbilisi, “Sakartvelos Matsne”, 2007.

Havel 1978: Havel, V. *The Power of the Powerless*. available from <https://www.nonviolent-conflict.org/wp-content/uploads/1979/01/the-power-of-the-powerless.pdf>

Havel 1986: Havel, V. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvižďalou*. Academia, 1986.

Havel 1990: Havel, V. *O lidskou identitu*. Rozmluvy, 1990.

Havel 1990a: Havel V. „Letter to Gustav Husak“. (In Georgian). *Free Georgia*, October 26, 1990, p. 8; November 6, 1990, p. 8; November 22, 1990, p. 7.

Havel 1991: Havel V. „Letter to Gustav Husak“. (In Georgian). *Free Georgia*, January 11, 1991, p. 7; January 26, 1991, p. 7; February 15, p. 7; February 22, 1991, p. 8.

Havel 1990b: Havel V. „Crisis of Identity“. (In Georgian). *Free Georgia*, October 23, 1990, p. 8.

Kalmasoba 2004: *Materials in Connection with Awarding Zviad Gamsakhurdia Scientific degree of Doctor of Sciences in Philology by the Order of Honoris causa On November 26, 1991*. (In Georgian). *Kalmasoba*, № 6 (80), 2004, p. 9.

Tomas 1995: Tomas, Al. *Phylosophy and Politics in Václav Havel’s Largo Desolato in The Labyrinth of the Word. Truth and Representation in Czech Literature*. Munchen; 1995.

Elena Ponomareva

Russia, Chelyabinsk

*Federal State Autonomous Education Institution of Higher Education
South Ural State University (national research university)”*

Human, History and Politics in Documentary Novel of N. Mamulashvili „My Chechen War. 94 Days in Captivity“

The value of the documentary novel by Nikolai Mamulashvili «My Chechen war. 94 days in captivity» is that it is a living testimony of history, a reflection of the political events of the period of the Chechen campaign, given through the prism of a prism of human consciousness, who has become a literal hostage to history. The work is a complex analytical material that combines objective and subjective approaches, documentary and journalistic beginnings in resolving complex historical contradictions,

given through the prism of human destiny. The author does not overstep the bounds of the genre of the documentary novel, achieves his particular organic chemistry, combining the subjective reporter's manner and an objective historical background.

Key words: documentary novel, political events of the 1990s, psychology, image of history, genre, genre collage, subjective reporting style, problem of choice, ethical values.

Е. В. Пономарева

Россия, Челябинск,

ЮУрГУ

**Человек, история и политика в документальном романе
Н. В. Мамулашвили «Моя чеченская война.
94 дня в плену»**

Ценность и причина нашего обращения к документальному роману Николая Мамулашвили «Моя чеченская война. 94 дня в плену» (Мамулашвили 2005) заключается в том, что это произведение является живым свидетельством исторических реалий, отражением политических событий периода Чеченской кампании, данным сквозь призму человека, ставшего буквальным заложником большой истории.

Произведение представляет собой сложный аналитический материал, сочетающий объективный и субъективный подходы, документальное и публицистическое начала в разрешении сложных исторических противоречий, данных сквозь призму человеческой судьбы. Важность этой книги, ее непреходящая актуальность и особый интерес к ней связаны с тем, что судьба человека разворачивается на фоне судьбы исторического времени – времени сложных испытаний, потрясений, конфликтов, ограниченных локально, но не ограниченных психологически: в таком противостоянии сложно разграничить своих и чужих, сложно не просто понять правильный выбор, но и обрести право на выбор как таковой. Особенно остро это ощущается в атмосфере неизвестности, когда человек, оказываясь

в самом эпицентре событий, не имеет никаких представлений о том, что происходит во внешнем мире, вне вакуума, в котором он вынужденно и помимо своей воли находится.

Война – событие, по Л. Толстому «...противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» не утратило своей сути с процессом стремительного развития цивилизации, который не привел к ослаблению исторических конфликтов, не позволил человеку найти способы ухода от глобальных и локальных войн: их ударная волна которых, как правило, с губительной силой распространяется далеко за линию фронта. Особенно остро это звучит, когда линия фронта неочевидна, враг может цинично и ловко маскироваться под маску союзника и даже друга, а государственные машины не в состоянии защитить людей, стоящих на страже интересов общества, честно выполняющих свое дело и несущих обществу правду слова.

Особая миссия в освещении военных событий принадлежит военкорам. Этот род деятельности оставался и остается одним из самых опасных и непредсказуемых: новости из зоны боевых действий, из горячих точек, к сожалению и стыду, периодически чередуются с вестями о пропаже, пленении или уничтожении съемочных групп, о тотальном нарушении самого главного человеческого права – права на жизнь. Написанная более десяти лет назад, книга Николая Васильевича Мамулашвили «Моя чеченская война. 94 дня в плену», воссоздает реальную историю, произошедшую с четырьмя журналистами – Николаем Мамулашвили, Юрием Архиповым, Львом Зельцером и Николаем Загнойко, проведенными в плену у чеченских боевиков в 1997 году более трех месяцев – 94 дня.

Филолог по образованию, профессиональный опытный журналист, Николай Мамулашвили не только точно и емко реконструирует происходящее, но воссоздает объемную и важную для понимания смыслов, реконструкции событий затекстовую реальность. При этом автор не выходит за границы избранного жанра, а наоборот, добивается его особой органики, используя арсенал репортерской манеры – рассказчик, описывая дни плена, помещает читателя в внутрь происходящего, создавая эффект присутствия «здесь и сейчас». Но не менее значимо то, что происходит вокруг – героем повествования становится сама реальность, изображаемая с перекрестных точек

зрения, за счет чего создается приближенный к роману полифонизм.

Сегодня, в период всплеска мемуарной прозы, этот вид творчества уже начал казаться монотонным и предсказуемым. Однако ни одна из этих характеристик ни в коей мере не относится к книге Николая Мамулашвили. Ее пронзительный эффект состоит в том, что персонифицированный герой-рассказчик, иронично, через несколько автохарактеристик, очень метонимично, но емко представленный в самом начале (*«Я – Коля Мамулашвили, мужчина приятной наружности, немного пижон, как и все грузины, немного самонадеянный, как и все журналисты...»*), не является, как это можно было бы представить в рецензии на художественное полотно, где господствует вымысел, alter-ego автора. Это и есть автор! А в самом романе правит не художественный вымысел, а факт! Собственно, на сопоставлении фактов, событий роман и рождается. Но событийность, позволяющая читать книгу на одном дыхании, также не является ее исчерпывающей характеристикой: в центре документального романа – психологическая история состояний, в которой сталкиваются не столько сами события, сколько характер исторического времени, жизненных правил и моральных норм, кодексов чести и бесчестия, по которым пишутся человеческие судьбы. Незыблемым внутренним смысловым ядром оказываются человекоцентричность и пафос жизнелюбия, утверждение человеческой жизни как единственной ценности и объективного мерила происходящего (не случайно книгу пронизывает антиномия деньги / жизнь).

Автор – очень тонкий психолог, но это имеет мало общего с психологизмом как ключевым приемом классической прозы. Его психологизм – объективный, естественный, это результат пережитого, осмысленного, вынесенного из самой жизни (синдром пленника, синдром закрытого пространства, синдром неизвестности и др.). Наполненная размышлениями книга очень многое позволит понять в человеке читателю, который впервые сталкивается с повествованием такого рода. Как и в любой «военной прозе», герои один за другим решают страшную, но очень реальную проблему экстремального выбора, через которую по очереди вынуждены проходить все участники событий (свой выбор у пленников, свой – не менее, а гораздо более страшный в условиях еще большей неизвестности – у

брата и у дяди рассказчика, свой – у родственников, близких, ужас ситуации которых заключается в невозможности реального вмешательства в ситуацию.

Очень значимыми в этом ряду оказываются женщины. Лирическая интонация появляется, как правило, во фрагментах, связанных с сакрализованным образом мамы, которая выступает не просто идеалом, мерилom женственности и душевной тонкости, чуткости, невероятной любви, тепла, но и аккумулирует в себе жизненную стойкость, преданность семье, умение прятать свои чувства, жертвенность, вне зависимости от того, кто твой сын – грузин, чеченец, еврей или русский. Вполне понятно, что образы отца и матери, о которых рассказчик ни на секунду не перестает думать в плену, описываются предельно тепло и трепетно, но с не меньшим уважением Н. Мамулашвили воссоздает эпизод, в котором мать невольного стража заложников – чеченца Ахмада, практически такого же заложника обстоятельств, как и герои, – не задумываясь о собственной безопасности, бесстрашно отстаивает правду своей семьи, не опасаясь гнева вооруженных до зубов боевиков.

Если говорить о романских принципах изображения, то очевидно и вполне естественно для такого полотна, автор опирается на принципы «пушкинского историзма», сочетая субъективизм с объективностью, изображая характеры на фоне исторической эпохи, в которой развернулась страшная чеченская кампания, а конкретно – событий 1997 года. Только героями оказываются не персонажи, созданные силой авторского воображения, а реальные исторические лица: известные российские журналисты (герои, попавшие в плен, Светлана Сорокина, Арина Шаропова, Роман Перевезенцев), руководство СМИ, политические деятели (Борис Ельцин), персоналии чеченской истории (Мовлади Удугов, Аслан Масхадов), известные личности (Магомед Талбоев). Обширный исторический контекст был бы неполным без изображения драматических судеб рядовых людей, не по своей воле закрученных в опасный водоворот истории (милосердный человек, отец большого семейства чеченец Ахмад, уставший от войны и отказывающийся от кровопролития; брат, дядя, родители, земляки). При этом особенностью авторской манеры является сочетание субъективизма, лиризма с объективностью.

Повествование от этого лишается монотонности, обретает динамику, воспринимается очень живо, несмотря на то, что содержательно, концептуально книга, бесспорно, психологически перегружена, как концентрировано само историческое время.

Еще одной авторской находкой, а точнее чертой авторской манеры, является легкий для восприятия, приближенный к устному рассказу стиль, вступающий в очевидное противоречие с жестко, натуралистически достоверно изображенной реальностью, открытость эмоций и чувств – в сочетании с четкой логикой. Субъективность, концентрация на собственных мыслях и состояниях – вполне органичная черта такой прозы: автор очень точно воссоздает ощущения человека «с закрытыми глазами» – в жизни под землей, в замкнутом пространстве под звуки лязгающего оружия самое страшное – неизвестность: непонимание того, когда закончится, чем закончится и закончится ли эта история; удастся спастись или не удастся; чем может закончиться план по захвату охраны; за кем идут и кого первым расстреляют боевики. Автор изначально задает ракурс изображаемого, фиксируя его в заглавии притяжательным местоимением «*Моя чеченская война*», выводя книгу за границы документа и получая «право» на изображение событий сквозь призму не только собственной логики, но и чувства.

Особую роль в создании концептуального пространства книги играет мир вещей: реальные детали в силу своей значимости и контекстуального смысла обретают характер символа: джинсы, носки, зажигалки, сигареты, килька, прометейка, чистые простыни, радио, телевизор, машины... – любая вещь, оставшаяся бы незамеченной или напротив, вызывавшая неподдельный восторг в мирной жизни, воспринимается в условиях заточения совершенно иначе. Если бы это была художественная проза, от глаза литературоведа не ускользнула бы нарочитая оппозиция «прометейки», закоптившей едким дымом все пространство первого, самого страшного, подвала, и кроватей с белыми простынями, которые пленники обрели в подвале милосердного Ахмада. И это не единственная оппозиция, определяющая характер описываемых локусов. Однако, проза документальная, а потому даже столь выразительные детали, не случайно врезавшиеся в сознание пережившего в плен человека, пусть и

пропущенные сквозь призму ощущений, все-таки носят характер документа – «вещественного доказательства» реально происходивших событий. Автор не избегает и натуралистических деталей, предельно точно выражающих состояния, ощущения, чувства людей, подвергшихся страшным испытаниям, но при этом не скатывается в натурализм.

Автор-рассказчик не выступает демиургом, он задается вопросами, разрешить которые человеку, даже прошедшему преисподнюю, в пределах человеческой жизни очень сложно! Судьба, наверное, пишется не самим человеком, но ценности и правила жизни каждый выбирает сам. И чем острее этот выбор, тем точнее должны быть правила. Потрясающая искренность и абсолютная честность: он ни разу не пытается встать над другими героями, возвыситься над ситуацией. Даже попытка взгляда «со стороны», благодаря временной дистанции, не сбивает главного ракурса: он оценивает ситуацию изнутри событий, филигранно балансируя авторским сознанием и совмещая ракурсы – взгляд на то, что происходит, изнутри, из заточения, и извне (экскурсы в мирную жизнь, мир семьи, то, что происходило до событий). Одно из главных достоинств документального романа Николая Мамулашвили в том, что в нем нет позиции «судьи», он прежде всего – реальный участник событий.

В то же время, изображаемое не локализовалось в границах «частной» истории: события продолжают жить внутри ее участников, которые лишь внешне вышли за ее пределы (о чем свидетельствует эпилог, сам факт написания книги спустя 8 лет после завершения событий, неизданные дневники, записки и документальные свидетельства из архива Георгия Мамулашвили, а самое главное – постоянное проживание этих событий на протяжении двух десятков лет в сознании и неутихающей памяти ее участников). Правда этой книги и в том, что, к сожалению, подобные события геометрически множатся в реальности, где так и не распутан клубок сложных исторических, политических, межнациональных, межконфессиональных, а значит, – личностных противоречий, возникающих на пересечении Человека и Истории.

Книга Николая Мамулашвили органична, но при этом парадоксальна по своей природе: документальный роман, в основе которого сложноразрешимые политические, межнациональные,

межконфессиональные, социальные, межличностные проблемы, вполне мог бы стать основой сценария и лечь в основу кинополотна, потому что, построенный на диалоге, динамичный, монтажный по своей композиционной и стилиевой фактуре, он кинематографичен. Жанровая контаминация позволила автору в объеме, мало отличающемся от повести, создать полноценный, масштабный документальный роман, основанный на документальном повествовании, включающий архивные документы, фото, исповеди, элементы автобиографической повести, лирические и драматические фрагменты, дневник, приближенный к серьезной аналитической записке («Из дневника Георгия Мамулашвили»), хронику («Хроника последнего дня»), реальные статьи, репортажи («Мой репортаж, прозвучавший в эфире 4 марта 1997 года, в 14.00 по московскому времени» и др.), обобщения («Москва. РИА «Новости». Похищенные журналисты (обобщение)»), письма, документы (письмо боевиков, адресованное Магомеду Талбоеву – секретарю Совета безопасности Дагестана), записки, заметки. В результате рождается феномен автопрозы, которая выстаивается на полифоническом соединении, казалось бы, сложно соединимых контекстов. Но именно в этом и заключается феномен журналистской прозы, в которой точно и непринужденно монтируются фрагменты, из которых складывается цельное историческое полотно. Микроистории сцеплены в единую историю человека в плену исторического времени. И это, наряду с легкостью повествовательного стиля, обеспечивает отсутствие монотонности, несмотря на, казалось бы, ее естественное наличие в условиях замкнутого пространства и циклически замкнутого времени.

Книга известного журналиста может восприниматься и как «учебник профессии» – это настоящая школа настоящего военного репортера. Но она ценна в совокупности всех своих характеристик: и как историческое свидетельство, и как качественная проза. Тонкий психолог, остро чувствующий, многое переживший и понявший человек, автор наряду с хроникальными перебивками, историческими справками, наблюдениями, вводит трогательные эпизоды: «С днем рождения, Левка!», в которых с предельной остротой за ничего не значащими в обыденной реальности деталями, воссоздается сложный мир человеческих переживаний и радостей, среди которых одной

из главных оказывается готовность поделиться, подарить человеку праздник. Характер подарков – «*пять запыленных сигарет*», «*Паркер*» (единственная вещь из «прошлой жизни»), хлеб, из которого имениннику досталась самая большая часть – становится мерилем ценности всего, что окружает человека в этой жизни: главная ценность, позволяющая человеку не растерять силы и оставаться человеком в любых условиях – желание дарить радость, память о близких, надежда на освобождение. Глава заканчивается предельно просто и предельно символично: «*Мы выпили за Левку, за наших родных и близких, за всех, кто переживает за нас, и за скорейшее освобождение*». Это чувство сопричастности к далекому, но своему миру оказывается спасительным, не покидает человека ни на минуту, его тепло распространяется концентрическими кругами, позволяя не утратить надежду, а значит, достойно противостоять самому кромешному аду.

Войны, как и беды, не бывает «по одну сторону». Не случайно автор композиционно сталкивает, далекие географически, но очень близкие эмоционально пространства чеченского подвала, в котором обитают пленники, далекой, мало понимающей о том, что реально происходит, Москвы, родины, родного Тбилиси, родительского дома, объединившего людей, для которых единственным смыслом жизни стало освобождение пленников. Автор очень точными штрихами воссоздает обстановку домашнего очага, очень осторожно и бережно «знакомит» читателя с самыми близкими людьми. Получается удвоенный эффект: проникаясь сочувствием к рассказчику, чьи переживания в середине книги ощущаются физически, читатель еще тоньше понимает состояние души человека, воспитанного среди достойных, добрых, высоких духом людей, единственным смыслом жизни которых теперь является спасение заложников.

Для понимания авторской концепции предельно важны наблюдения за заголовочно-финальным комплексом. В книге, которая открывается посвящением «*моему брату Георгию Мамулашвили*», кажется вполне естественным внимание к самому близкому для героя человеку – сердца братьев, на каком бы расстоянии они ни находились, всегда бьются в унисон. Однако брат оказывается не просто активным участником событий, без которого, конечно, все могло бы сложиться совершенно иначе: настоявший на том, чтобы

ближайшие родственники заложников приехали в Москву – «*вместе решать задачи и добиваться каких-то результатов*», по договоренности с главным редактором фильтровавший все сообщения, которые могли навредить пленникам, врач по профессии, брат не уставал заботиться обо всех – и о пленниках, и об их семьях, и о маме с папой, которые в мучительном ожидании, отчаянном бессилии и неведении находились на далекой родине, и о, казалось бы, посторонних людях, которые оказываются рядом. Читая книгу, почти на каждой странице ловишь себя на мысли, что такой герой, как и сам рассказчик, мог бы украсить галерею образов мировой литературы, являя собой пример самоотдачи, жертвенности, «негромкого», каждодневного скрытого героизма. Но в пространстве документального романа поступки это-го человека, за каждым словом которого стояли реальные дела («Надо беречь родных и близких. <...> И он берег родных и близких»), воспринимаются еще пронзительнее – этот человек, является неким нравственным камертоном, способным распространять добро даже на расстоянии концентрическими кругами в том числе и там, где это, казалось бы, невозможно.

Исторические испытания всегда являются индикатором человеческой сущности. И значимость показного героизма несоизмеримо мала по сравнению с поступками людей, чье сердце являетсяместилищем мирового добра. Таких в книге большинство: восхищают земляки, по просьбе брата скупающие газеты, неосторожные строки в которых могли расстроить родителей, вселяет уверенность искреннее и действенное сопереживание коллег, пытающихся использовать любые возможные каналы для спасения четырех журналистов. Все без исключения одержимы идеей вызволения близких из плена. Кто-то из родственников готов на безрассудство ради спасения сына, соглашаясь на штурм и сводя при этом шанс на спасение пленников к нулю, кто-то использует любую ситуацию для того, чтобы поддержать человека хотя бы на расстоянии, кто-то, напротив, теряется и временно поддается эмоциям. Но настоящий этический императив, который кажется непостижимым и, наверное, единственно возможным в условиях апофеоза античеловечности, сосредоточен в характере и поведении преданного, мудрого, по-настоящему доброго дяди, а главное – в поступке брата, вызвавшем признание

даже циничных врагов, пораженных *«его словами, мужеством и благородством»*: в ответ на предложение чеченской стороны об освобождении одного заложника – самого близкого человека – Георгий, отказавшись от «дружеского жеста» кавказских «земляков», рискуя потерять все, заявил: «Или всех, или никого!». Фигура брата дана пунктирно, штрихами, но каждый из этих штрихов как-то очень точно и естественно очерчивает облик героя времени – настоящего человека, способного на «достойный, благородный, рыцарский жест».

Именно так в одной из финальных глав оценивается рассказчиком происходящее. И именно в этой точке практически замыкается логическое кольцо, обрамляющее границы смыслов, заключенных в документальном романе: простая и пронзительная правда книги, правда человека, прошедшего через горнило ада и имеющего право на, казалось бы, любую мораль, звучит совершенно просто и без морализаторства. Война многое заставляет пересмотреть. Смысл, который и большая, и частная человеческая история открывают автору и который он пытается транслировать читателю, предельно прост – только человечность, жизнелюбие, умение радоваться, ценить мир во всех его подробностях и составляют настоящую суть, правду жизни. Воспоминания, выплеснутые на страницы книги и тысячекратно прокрученные в голове, позволяют автору взглянуть на события «со стороны» и понять главное: «Жизнь прекрасна!». Документальный роман нетипично для этого жанра, но абсолютно органично для личности и мироощущения рассказчика, завершается лирическим отступлением, аккумулирующим авторскую позицию.

Перечитывая и размышляя о книге «Моя чеченская война. 94 дня в плену», можно много спорить о достоинствах избранной автором жанровой формы документального романа; видимо, сотни исторических дискуссий еще долгое время так и не позволят понять правду об этой страшной, мало кому понятной войне. Очевидно главное: незыблемым внутренним смысловым ядром книги, цементирующим ее изнутри, ее главными скрепами оказываются гуманизм, утверждение человеческой жизни как единственной ценности и объективного мерила происходящего.

Значимость книги Николая Мамулашвили, бесспорно, заключается и не только лишь в том, что она является одним из источников

представлений о чеченской кампании, о характере происходящих событий. Книга очень точно выражает смысл, хранителем и транслятором которого всегда являлись лучшие произведения классической литературы: «Человек просто должен жить и радоваться жизни. Жить и любить. Жить и работать. Радоваться всему, что его окружает – близким, друзьям, облакам, солнцу, деревьям, животным, книгам, ветру... Всему!».

Литература:

Мамулашвили 2005: Мамулашвили Н. В. *Моя чеченская война. 94 дня в плену.* Москва: 2005.

Roman Dzyk

Liliia Shutiak

Ukraine, Chernivtsi

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Ukraine of the 90-s in a „New Journalistic Novel“

**by Les Beley „The Wicked Nineties:
Love and Hatred in Uzhhorod“**

Understanding of new historical stages requires new literary approaches. An interesting attempt to describe Ukrainian reality of the '90s in a new journalistic style is the novel by Les Beley "The Wicked Nineties: Love and Hatred in Uzhhorod" (2014). In this work, real characters tell real stories in their own voices. These are the representatives of various youth subcultures, bartenders, disc jockeys, policemen, etc. The text is full of essential documentary facts. Beley uses a lot of dialogues, quotations, interview fragments, slang, dialectisms and colloquialisms. The book contains practically all the techniques of "new journalism", suggested by T. Wolf. The fact that they are present in the text does not only enable the readers to interpret it as a "new journalistic novel", but also proves the formation of a new literary journalistic tradition in Ukraine.

Key Words: Ukraine, Les Beley, "The Wicked Nineties: Love and Hatred in Uzhhorod", new journalism, literary journalistic genre, new journalistic novel.

No historical epoch may be either realized or described without assessing it through a certain time distance. Today, such a time distance has been set in relation to the '90s of the previous century – an extraordinarily important period in the world literature, particularly for the post-Soviet territories. At the turn of the millennium, the world changes very rapidly, thus completing the transition to the information era. In most post-Soviet countries, the above transformation took place in a radical manner, since it was necessary to catch up with many things that had been forbidden and inaccessible before.

Despite the fact that the '90s passed almost twenty years ago, for history, such a time distance is too short to make any conclusions. It works quite differently with various literary attempts to perceive the reality of that period. Any new historical stages require, consequently, fresh literary approaches to realize them. Presently, one of the above-mentioned approaches in Ukraine is a literary reportage, which has found its place on the verge of literature and journalism (Шутяк 2015). It is about the present days, above all, but also about a very near past, whose witnesses and participants remain available for reporters. The '90s of the XX century fit this sample better than anything else.

A considerable number of editions in this genre emphasizes peculiar significance of literary reportage in current Ukrainian realities. In addition to numerous authentic editions, it would be expedient to point to a plenty of translation samples of the genre, particularly to the Polish School of reportage (Ryszard Kapuscinsky (Капусцінський 2003, Капусцінський 2011, Капушинський 2011, Капусцінський 2014, Капусцінський 2015, Капусцінський 2019), Mariusz Szczygiel (Щигел 2010, Щигел 2011, Щигел 2013), Witold Szablowsky (Шабловський 2012, Шабловський 2013, Шабловський 2015, Шабловський 2017) and others). It is also worth mentioning a considerable effect of the American School of “New Journalism” (Wolfe 1973).

The growth of genre's popularity in Ukraine has been stipulated by the Literary Reportage Contest “Samovydets”, founded in 2012. It is essential that the title of the above contest comes from the “Samovydets Chronicle”

– the Cossack chronicle in the Old Ukrainian language, one of the most significant sources of the history of Eastern Europe in the XVII century (the period of B. Khmelnytsky and the Ruins), written by the witness of historical events. In other words, the very title of the Contest presupposes appropriate understanding and description of history, which is proved by the titles of the books, published as a result of the previous contests (five almanacs with the best reportages: “The World on the Ukrainian Reportage Scale” (Veni, vidi... 2013), “Where, How and Why do Ukrainians Work” (Veni, vidi... 2014), “History Live” (Veni, vidi... 2015), “War. Life de facto” (Veni, vidi... 2016), “Why I Never Go Away” (Veni, vidi... 2017), and “The Generation of the Free” (Veni, vidi... 2018). Besides, particular emphasis should be laid on the works of the Contest winners: Oleg Khryshchtopa “Ukraine. Scale 1:1” (Криштопа 2013), Denys Kazansky “Black Fever: Illegal Coal Mining in Donbass” (Казанський 2015), Elizabeth Goncharova “The War is Somewhere Near” (Гончарова 2017) and Pavlo Stech “Above the Rust” (Стех 2018).

All the books were published by the Publishing House “Tempora”, the latter also having started the whole series “The Wicked ‘90s”. Today, the series contains four books: “**Love and Hatred in Uzhhorod**” (Белей 2014) by **Les Beley**, “When Sumy Wasn’t sad” (Івченко 2015) by Vladyslav Ivchenko, “Forge Frames Dnipropetrovsk” (Беспалов 2016) by Махум Беспалов, “The Stanislaw Phenomenon” (Криштопа 2016) by Oleg Khryshchtopa.

A very interesting attempt to depict the Ukrainian reality of the ‘90s in the manner of “New Journalism” is “The Wicked ‘90s: Love and Hatred in Uzhhorod” by a Ukrainian publicist Les Beley. In this work, real characters are telling real stories themselves. The book is full of details, facts, quotations, allusions to different sources, author’s “flirting” with the readers, etc. – all the techniques that are so peculiar for “New Journalism” (Wolfe 1973).

In one of his interviews, Les Beley tells about the idea of the book: “Speaking of my work about the ‘90s, it has been inspired by Mariusz Szczygiel’s “Sunday That Happened on Wednesday”, the book about the ‘90s in Poland. The Polish writer has managed to convey a thorough description of the epoch of changes: poverty, unemployment, the emergence of

Amway, etc. Reading the book, I realized the extent, to which we have neglected our '90s. What is more, our phenomena (such as racketeering, complete change of consciousness, and the abundance of Western pop-culture that collapsed upon us like an avalanche) were far more drastic than in Poland" (Троскот 2014).

Explaining one part of the book title, which has initiated the whole series, Les Beley remarks: "This decade [the '90s], regarding our part of the world, is most often referred to as Russian *wicked nineties*, which means cool, brave and, at the same time, dangerous, something like the *roaring twenties* in America" (Белей 2014:1).

The other part of the title ("Love and Hatred in Uzhhorod") is an apparent allusion to the work by a well-known American journalist H. S. Thompson "Fear and Loathing in Las Vegas". The author mentions in the preface: "In his book "Fear and Loathing in Las Vegas", Hunter Thompson gives a unique description of the search for American Dream in the XX century. The '90s in Ukraine may also be regarded as the time of Ukrainian Dream, the latter, however, not being Protestant-American, but profoundly Slavic, that is chaotic and inconsistent, with just one step from success to failure, almost as from love to hatred" (Белей 2014:7).

That Ukrainian Dream, in the broadest sense, was our own state. The description of the processes, related to its formation, is a matter of history. Instead, Les Beley sets a different goal. "It has been quite long since the '90s passed by. It means that the present days have already said goodbye to them (at least, I would like to believe so), whereas history has not started comprehending them substantially yet. I wonder how various textbooks will describe this decade in about hundred years or so? [...] Will there be anything about hyperinflation, deficits, racketeering, privatization, emergence of oligarchy? Will these textbook contain anything about the benefits of Western civilization, about weak attempts to integrate ourselves into pop-culture, about Coca-Cola, Snickers and action movies?" (Белей 2014:1-2). To put it differently, L. Beley is keen on the history that touches, above all, upon an ordinary human being. "I see a hero of the '90s as a man wearing glasses, who got suddenly into a warm room from the frosty winter air: the man is warm, but his glasses got sweaty, and it will take him a while to see something in the room, to stop moving at random" (Белей 2014:4).

So, what is Ukraine of the '90s like in Les Beley's book? It is a private story of certain people's destinies, which, like the pieces of a puzzle, make up the overall picture. Beley points out: "In my book, I was eager to emphasize social-culturological processes of the '90s, purposefully avoiding any political aspects" (Белей 2014:8). "Writing about Uzhhorod of the '90s, I occasionally leave the city boundaries and begin describing the all-Ukrainian context. Sometimes, I allowed myself to go beyond the time limits of the '90s" (Белей 2014:6). Here, it is essential to point to the following things. Firstly, many facts, described on the local example of Uzhhorod, may be easily applied on the all-Ukrainian scale. Secondly, the peculiarities of the reportage about a specific period of the past presupposes a kind of a double prospect. We are considering it from the today's point of view, at the same time comparing it with the previous period. Thus, we can see distinctly, how late and how chaotically everything was happening in Ukraine.

Compositionally, after the preface, the author describes the '90s in the way children see them, through the subjects, without which it is difficult to imagine childhood of that time.

Above all, it is the sweets, which were so desirable, yet forbidden and not always available. Compared to the previous generations, the children of the '90s had a considerably wider assortment due to the Western culture. For instance, chewing gums: Orbit, Stimorol and, of course, Turbo and Love is..., since the latter contained stickers. It is very hard for today's children to imagine that a chewing gum could be used for a few days. The same was with Kinder, Snickers and Bounty, whose popularity has been stipulated by commercials. A very typical example, characterizing the whole epoch, is Snickers. One chocolate bar was usually divided between all the members of the family so that everyone could try a piece.

Particular emphasis in the book is laid on toys (Lego, Barbie Dolls, Jumpers, Caps, Rainbow, Yo-Yo, etc.), electronic games (Tetris, Tamagotchi, Dandy, Computer). Not everyone could afford them. Another sign of the epoch was to lend something in order to play some game, as it was impossible to buy it.

Education also had much to do with the children. The turn of the epoch has generated a new social hierarchy, and children were particularly alert to it. They start realizing that, beginning with a kindergarten, con-

tinuing with a school and ending up with Universities, which no longer allow career promotion (making students look for some additional earnings), the social discrimination is getting more and more obvious.

L. Beley seems to be quite enthusiastic about subcultures (hippies, heavy metal rock and Depeche Mode fans), as well as about such a new phenomenon as “disco dances”. They are closely associated with fashion: clothes, jeans, hairstyles, music, together with beauty contests and fashion business, known for its rough rules.

The transformation processes of the ‘90s are also closely related to TV. This period may be easily defined as the Time of TV. L. Beley writes in detail about cartoon and TV serials, action movies, entertainment shows, music contests and many other things that have had a huge impact on the image of the ‘90s.

Financial hardships are presented in the book as a problem, very common for the ‘90s: inflation, deficits, street markets, as well as connected with them smuggling, racketeering and counterfeits. In addition, the author mentions the rebellions of local criminal “kings”, their further transition to politics and, eventually, the emergence of oligarchy.

All the above signs of the epoch are very thoroughly laid out in the book. Nevertheless, the way that is done causes particular interest.

At the very beginning of the book, L. Beley says: “I have been trying to recreate all events, which I either did not or could not witness myself, relying on the narratives of their participants” (Белей 2014:7). Among them are his parents and relatives, as well as other numerous eyewitnesses of the epoch, with whom the author has spent much time together: hippies, bartenders, D-jays, police officers and others. The writer gives a detailed depiction of the interviews with all those people, whereby he actively uses direct and indirect speech, the “voices of the heroes” – Veronica, Oleh, Marcel, painter Victor, Charlie, customs officer Borys, etc. In the text, their testimonies are italicized. According to Roman Kabachiy, “these conversations, as well as the articles in mass media, which L. Beley has thoroughly looked through in the library, make up an integral image of somewhat confusing, however, very amusing Transcarpathia of the ‘90s” (Кабачій 2014). Thus, while writing his book, L. Beley was using the basic techniques of a reportage – interviewing the witnesses and working with the sources.

Unlike the “new journalists”, who never concealed the real names of their characters, L. Beley applies some sort of fictional technique: “In the book, most of the names have been changed because I did not intend to expose or to slander anyone famous today” (Белей 2014:7). However, the above technique has nothing to do with text authenticity and fact reliability. “Reportage, in the classical sense of the word, does not give its author any right to fudge. I did not invent anything by myself. It is absolutely different with my interlocutors. I have checked up everything I could, all the rest is their responsibility” (Шутяк 2014). In this way, the author emphasizes the credibility of his text, yet denies standing responsible for the words of the others.

The book has been written in the first person. The writer constantly reminds about his presence at the scene of events: “I spoke about the birth of automobile business with the manager of a big car dealership Vitaliy...” (Белей 2014:218), “I got interested in crime rate in Uzhhorod in the ‘90s, therefore a friend of mine has made an official enquiry...” (Белей 2014:266). From time to time, he changes the narration format, speaking on behalf of his characters and “trying on” their roles.

Like other “new journalistic” works, “The Wicked 90-s” by L. Beley contains different fonts, including direct speech. This technique allows to strengthen certain thoughts, to make them sound specifically.

The text is full of documental facts: “The resident of Odesa Valeria Lukyanova (1985) has undergone numerous plastic operations 800 000 dollars’ worth to look exactly like a Barbie Doll, with a perfect skin, huge blue eyes, a tiny nose, full lips and a frail 48-centimeter waist” (Белей 2014:28); “The program was broadcast by the ICTV channel daily from September 17, 1995 to September 17, 2000. Program presenter – Anzhelica Rudnytska” (Белей 2014:125); “Without Taboo” was on air from 1997 to 2001 on “1+1” (Белей 2014:137); “The first program release was air in 1991 (on the Russian channel RTR), the last one – in 2006. From 1993 to 1996 “Maski Show” was shown on UT-1” (Белей 2014:139); “In 1999, 30 000 of the Transcarpathian population were engaged in transborder retail trade” (Белей 2014:192); “In 1998, the car sale equaled 50–60 thousand vehicles, in ten years the amount has risen up to 700 thousand” (Белей 2014:221), etc.

L. Beley pays a lot of attention to reference information that regards the invention of “Tetris” and “Tamagotchi”, subcultures, the history of the festival Sziget, the creation of cartoons “Tom and Jerry” and “Well, Wait”, the gossip about actors, the business of the ‘90s, financial crisis, goods scarcity, criminal wars – all the social-economic markers that can be found in the texts by “new journalists”.

The author uses extensively numerous dialogues, quotations, interview abstracts (in particular, he recollects the real book by Lubko Deresh “A Little Bit of Darkness”, as well as adds its author’s comment, which he purposefully took for his own book). The above peculiarities appear in the following lines: “The ‘90s were extraordinarily dynamic, – says Pavlo Petrovych. – In comparison with the previous years, when it took about 10–15 years for any changes to take place, now something new happens annually” (Белей 2014:46); “In 1988, I created “Snack”, – this is how Duri-Bachi starts his narration” (Белей 2014:183); “The former Depeche Mode fan Lina describes her subculture...” (Белей 2014:87); “There is a paradox, – Ihor admits, – You are craving for something, yet on achieving it, you realize that no one needs it” (Белей 2014:135); “Bandyi told a lot of stories in the book “Little Space: Sziget and Other Stories”, “Once, a Polish student wrote about his Motherland in a composition...” (Белей 2014:195); “Anatoliy recalls his staying overnight in some hotel, in the morning, he found his car had been stolen” (Белей 2014:200), and others.

Another technique, which is actively applied by L. Beley, is status detailing: “A cheap analogue of football boots is called “kickers”. They were made of denim and had rubber socks and spikes. On their sides, there usually was an emblem of the latest or the nearest Football World Cup. “Kickers” were bought once a year because they did not last longer: the spikes wore out, the sole cracked, denim was entirely torn. When new, “kickers” had a pleasant smell, but caused blisters” (Белей 2014:33); “Boys had short hair and wore tracksuits (today, it is popular and trendy with the hooligans, yet at those times, it was a “mainstream”). Apart from tracksuits, it was very stylish to wear jeans – pants and jackets, best worn and “boiled”. Crude shirts were worn tucked into pants, whereas there had to be a baseball cap on the head with the signatures Adidas (or Abibas, Abbas, Abidos), Nike, Puma and USA California” (Белей 2014:69). Following

his colleagues, L. Beley pays particular attention to a detailed description of his characters and their surroundings.

The text is widely used slang, dialectic, surzhyk: “Vania Faq!...Dinis Fak You!” (Белей 2014:56), “O, eta moi razmier, davai mieniaiem-sia shkarami, u tiebia kl'ovyye” (Белей 2014:93), “siharietchyky” (Белей 2014:208), “Vas privietstvuiet ukrainskii riekiet, prihatovtie piisiat dolarov” (Белей 2014:227), “Nu, mamasha, eta vy naiekhali! Nu-ka, daite adres etovo Hvozdia...” (Белей 2014:249). These and other words and expressions bring a special meaning to the text, successfully complement the characters of the book. In “The Wicked ‘90s” L. Beley experiments with narration, uses sound inheritance, vividly conveys emotions: “Anzhelika Varum (Vishnia, vishnia, zimniaia vishnia), Murat Nasyrov (Mal'chik khochiet v Tambov, chiki-chiki-chiki-chiki-ta), Tatiana Bulanova (Iasnyi moi sviyet), Dyskoteka Avaryia, Ruky Vverkh i nest' im chysla i imia im lehion” (Белей 2014:71), and others. These techniques enhance the effect of the author’s presence at the epicenter of events and provide receptive communication with the reader.

In the book “The Wicked ‘90s”, the author applies all the possible techniques of “New Journalism”, suggested by T. Wolfe (Wolfe 1973). Their presence in the text not only makes it possible to refer this work to “New Journalism”, but also proves the emergence in Ukraine of a new literary tradition.

On the whole, L. Beley underlines the double attitude to the ‘90s. On the one hand, “people would like to forget this decade, despite its radicalism, unpredictability and significance” (Белей 2014:4). Such a desire is mostly related to both the criminal situation of that time and extreme poverty. On the other hand, “the ‘90s in our mind have already been “covered” with a slight nostalgic flair” (Белей 2014:5). L. Beley tries to explain this phenomenon by means of a very capacious metaphor that regards the whole generation and the whole country: “To be young in the XX century, the latter being more than 90 years old, is the same as to live together with a granny. You are about twenty, she is over ninety; she does not hear you, you do not understand her. You can neither leave her nor run away from her, whereas she cannot influence you any longer. Your youth has coincided with her helplessness, so you have to wait and entertain yourself in the way that will not get on her nerves” (Белей 2014:108-109).

In conclusion, one more metaphor, which dates back to the reality of the '90s. At that time, they turned off the electricity very frequently. That was a great excuse for kids not to do their homework. "Sometimes it seems that our life looks exactly like it is due to the fact that we have not done our homework in the '90s" (Белей 2014: 359).

Bibliography:

Белей 2014: Белей, Л. *Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді*. Київ: Темпора, 2014.

Беспалов 2016: Беспалов, М. *Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ*. Київ: Темпора, 2016.

Гончарова 2017: Гончарова, Є. *Деся поруч війна*. Київ: Темпора, 2017.

Гончарова 2019: Гончарова, Є. *(Не)воля*. Київ: Темпора, 2019.

Івченко 2015: Івченко, Вл. *Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми*. Київ: Темпора, 2015.

Кабачій 2014: Кабачій, Р. *Про опис змарзматилої бабці* [online]. ЛітАкцент. 2014. 20 травня, accessed 15 September 2019; available from <http://litakcent.com/2014/05/20/pro-opys-zmarazmatiloji-babci/>; Internet.

Казанський 2015: Казанський, Д. *Чорна лихоманка: нелегальний видобуток вугілля на Донбасі*. Київ: Темпора, 2015.

Капусцінський 2003: Капусцінський, Р. *Імперія*. Львів: Літопис, 2003.

Капусцінський 2011: Капусцінський, Р. *Автопортрет репортера*. Київ: Темпора, 2011.

Капусцінський 2014: Капусцінський, Р. *Імператор. Шахіншах*. Чернівці: Книги-XXI, 2014.

Капусцінський 2015: Капусцінський, Р. *Ще день життя*. Чернівці: Книги-XXI, 2015.

Капусцінський 2019: Капусцінський, Р. *Гебан*. Чернівці: Книги-XXI, 2019.

Капуцинський 2011: Капуцинський, Р. *Подорожі з Геродотом*. Київ: Юніверс, 2011.

Криштопа 2013: Криштопа, О. *Україна: масштаб 1:1*. Київ: Темпора, 2013.

Криштопа 2016: Криштопа, О. *Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен*. Київ: Темпора, 2016.

Стех 2018: Стех, П. *Над прірвою в іржі*. Київ: Темпора, 2018.

Троскот 2014: Троскот, І. *Лесь Белей: «Є потреба відкриття нових світів і нових тем»* [online]. ЛітАкцент. 2014. 30 квітня, 15 September 2019; available from <http://litakcent.com/2014/04/30/les-belej-hudozhnij-reportazh-odyn-iz-najbilsh-nedorozvynenyh-zhanriv-u-nashij-literaturi/#comments>; Internet.

Шабловський 2012: Шабловський, В. *Убивця з міста абрикосів*. Київ: Темпора, 2012.

Шабловський 2013: Шабловський, В. *Наша маленька ПНР*. Київ: Темпора, 2013.

Шабловський 2015: Шабловський, В. *Танечні ведмеді*. Київ: Темпора, 2015.

Шабловський 2017: Шабловський, В. *Кулемети й вишні. Історії про добрих людей з Волині*. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017.

Шутяк 2014: Шутяк, Л. *Ужгородський поп-fiction* [online]. Збруч. 2014. 13 червня, accessed 15 September 2019; available from <http://zbruc.eu/node/23444>; Internet.

Шутяк 2015: Шутяк, Л. *«Новий журналізм» у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки*. Автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій. Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара, 2015.

Щигел 2010: Щигел, М. *Готтленд*. Київ: Грані-Т, 2010.

Щигел 2011: Щигел, М. *Зроби собі рай*. Київ: Темпора, 2011.

Щигел 2013: Щигел, М. *Неділя, що відбулась у середу*. Київ: Темпора, 2013.

Veni, vidi... 2013: *Veni, vidi, scripsi: Світ у масштабі українського репортажу*. Київ: Темпора, 2013.

Veni, vidi... 2014: *Veni, vidi, scripsi: Де, як і чому працюють українці*. Київ: Темпора, 2014.

Veni, vidi... 2015: *Veni, vidi, scripsi: Історія наживо*. Київ: Темпора, 2015.

Veni, vidi... 2016: *Veni, vidi, scripsi: Війна. Життя de facto*. Київ: Темпора, 2016.

Veni, vidi... 2017: *Veni, vidi, scripsi: Чому я ніколи звідси не поїду*. Київ: Темпора, 2017.

Veni, vidi... 2018: *Veni, vidi, scripsi: Покоління вільних*. Київ: Темпора, 2018.

Wolfe 1973: Wolfe, T. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

Maia Jaliashvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Breaking of the Closed System (According to Otar Chiladze's Novel „The Basket“)

The Soviet system for Otar Chiladze was a kind of closed system that suppressed a freedom and prevented the country or persons from rights and developing. The writer with metaphorical, mythological paradigms, expressed the desire of the Georgian people towards independence. In the novel „Basket“ it was well demonstrated the real demonic pseudo

democratic face of the Soviet regime, which was trying to create new types of people, the monsters, homo sovieticus, the some kind of homunculus. The central theme is „murder of father“ as murder of certain epoch, which was the phenomenon of stopping time, which was denying God and humanity.

Key words: Soviet regime, Otar Chiladze, Georgia

მაია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ჩაკეტილი სისტემის რღვევა (ოთარ ჭილაძის რომან „გოდორის“ მიხედვით)

ოთარ ჭილაძისთვის საბჭოთა სისტემა იყო ერთგვარი ჩაკეტილი სისტემა, რომელიც თრგუნავდა თავისუფლებას და ერსა თუ პიროვნებას ხელს უშლიდა განვითარებაში. მწერალი თავის რომანებში ქვეტექსტურად, მეტაფორულად, მითოლოგიური პარადიგმებით გამოხატავდა ქართველი ხალხის სწრაფვას დამოუკიდებლობისაკენ. რომან „გოდორში“ კარგად წარმოჩნდა დემონური საბჭოთა რეჟიმის სახე, რომელიც ცდილობდა ახალი ტიპის ადამიანების, ურჩხულების, ჰომო სოვეტიკუსების, იმავე, ჰომუნკულუსების, შექმნას. რომან „გოდორის“ ცენტრალური თემა „მამისმკვლელობაა“, მამისა, როგორც გარკვეული ეპოქისა. რომანში დროის შემაფერხებელი ფენომენის, ღვთისა და ადამიანობის უარყოფელი სისტემის განადგურება გაიაზრება, როგორც კაშხლობის დასასრული, როგორც ისტორიული კანონზომიერება.

ეპოქის მაჯისცემას მწერალი დროის ჰორიზონტალურსა და ვერტიკალურ ჭრილებში გამოხატავს. უმთავრესი აქცენტი გადატანილია XX საუკუნის ბოლო ათწლეულზე. რომანი მოგვითხრობს დამონებულ ქართველ ერზე, მის ფიზიკურსა და უმთავრესად სულიერ ტყვეობაზე. ერთი გვარის, კაშხლების აღზევების მაგალითზე ის ხატავს ტოტალიტარული რეჟიმის ჩასახვის, აღმოცენების, ზრდისა და განვითარების პროცესს. მწერალი ქმნის ჩაკეტილი, დახშული სივრცის მოდელებს, რომლებიც წარმოდგე-

ნას გვიქმნიან სისტემის ანტიკუმანურ ბუნებაზე. ჩაკეტილი სივრცე, სიმბოლურად, გოდორი, გამორიცხავს თავისუფლებასა და რწმენას, რომელთა გარეშე ადამიანი იდენტობის მიღმა დარჩენილ ურჩხულს ემსგავსება.

რომანში სხვა დახშული სივრცეებიც გვხვდება, რომელთა გარღვევასაც ლამობს ახალი თაობა, ელიზბარისა და რაჟდენის შთამომავლები. მწერალი ამ ორ ოჯახს დაანათესავებს, რათა სრულყოფილად წარმოაჩინოს ერის ღირსება-ნაკლოვანება. რაჟდენის, რომელიც ხელისუფლებას სახეა, წინაპარი გოდორში გაიზარდა, ობოლი და მიუსაფარი, რომელმაც გოდრიდან დაინახა და შეისისხლხორცა დედის გარყვნილება და მამის დამცირება, ჩამოყალიბდა ყაჩაღად და სწორედ მისი შთამომავალი მოველინა საქართველოს 1921 წელს „პატივისამხდელად“. შემდეგ უკვე ბუნებრივად გაჩნდა ჩეკისტი ანტონი, შემდეგ რაჟდენი. მწერალს „გოდორის“ მეოთხე თაობა, ანტონი აინტერესებს, რომელიც გაიზარებს, რომ მთელი სიცოცხლე საბჭოური ყოფის ციხეში ცხოვრობდა. ეს ციხეა მისი ოჯახი, სამშობლო და გადაწყვეტს გაქცევას. იგი აფხაზეთის ომში იღუპება, მაგრამ რომანის ბოლოს მისი შვილი დაიბადება. ე. ი. სიმბოლურად, საქართველო თავს აღწევს გოდორის თაობას.

ოთარ ჭილაძე რომანს ბიბლიურ „ნოეს კიდობანს“ ადარებდა, „რამდენადაც იმასაც სიცოცხლის, თუნდაც სიცოცხლის უმნიშვნელო ნაწილის გადასარჩენად აგებდა მწერალი, იგივე ნოე, რომლის თავგამოდებისა და, ზოგჯერ, თავგანწირვის ფასად, ვინ იცის, რამდენი ადამიანური სახე, ხასიათი, რამდენი ბუნების სურათი, ხუროთმოძღვრების ძეგლი თუ ადათ-წესი გადარჩენია სამუდამო გაქრობას, დავიწყების გათოშილ ზვირთებს, მხოლოდ იმიტომ, რომანში, იმავე ნოეს კიდობანში, ადგილი რომ მიუჩინა მათ მწერალმა, ანუ მიწიერმა განსახიერებამ ბიბლიური ნოესი, რამდენადაც მწერლის მოწოდებაც სიცოცხლის გადარჩენაა“ (ჭილაძე 2003ბ: 66), თანვე „მწერლისთვის ცხოვრებისეულ შლამსა და ოქროს ერთი ფასი აქვს, რადგან სახლმა (კიდობანმა), რომელსაც ის აშენებს, გარეგნული ბრწყინვალეობით კი არ უნდა გააოგნოს ამ სახლში მოხვედრილი კაცი, არამედ სულის სიღრმემდე უნდა შეძრას სახლში გამეფებული სიმდიდრისა და სიღარიბის, სინათლისა და სიბნელის, სისუფთავისა და სიბინძურის განუწყვეტელი მო-

ნაცვლეობით, ანდა სულაც თანაარსებობით“ (ჭილაძე 2003ბ: 66). სწორედ ასეთი ნოეს კიდობანია რომანი „გოდორი“, რომელიც სულის სიღრმემდე შესძრავს მკითხველს. აქ, მართლაც, განუწყვეტელია მონაცვლეობაა სინათლისა და სიბნელისა, სიკეთისა და ბოროტებისა.

„მითხარი, როგორი წარსული გქონდა და გეტყვი, რა გელოდება წინ“ (ჭილაძე 2003ბ: 255), ასე მახვილგონივრულად წარმოაჩინა მწერალმა თავისი დამოკიდებულება დროის მიმართ. იგი მიიჩნევდა, რომ მწერლისთვის „სართოდ არ არსებობს წარსულად, აწმყოდ და მომავლად დაყოფილი დრო“ (ჭილაძე 2003ბ: 253). სწორედ ამგვარადაა წარმოჩენილი დროის მეტაფიზიკა ამ რომანში. თავისი მწერლობით მან მიზნად დაისახა „ქართული სულის თავგადასავლის „აღწახვა“ უხსოვარი დროიდან დღემდე – მითიდან ფაქტამდე“ (ჭილაძე 2003ბ: 253). „ყველა მწერლის ფარული ოცნებაა, შექმნას საკუთარი მითოლოგია, ანუ თავისი „ადამიანური კომედია“ (ჭილაძე 2003ბ: 63) ოთარ ჭილაძემ შეძლო თავისი რომანებით ამ ოცნების განხორციელება, „გოდორი“ ამ „მითოლოგიის“ ერთი ფრაგმენტია. „ცრემლის წვეთია საერთო ყველა ეპოქის რომანისთვის, ადამიანის ცრემლის წვეთი“, – წერდა ოთარ ჭილაძე (ჭილაძე 2003ბ: 49) და ასე მეტაფორულად გამოხატავდა მწერლობის უმთავრეს მიზანსა და დანიშნულებას, როგორც ადამიანის შემწეობას. სწორედ ამაზე გაამახვილა ყურადღება ფოლკნერმა ნობელის პრემიის გადაცემისას წარმოთქმულ სიტყვაში: „მწერლის დანიშნულებაა შეეწიოს ადამიანს, გული გაუმაგროს, კვლავაც მოაგონებდეს სიმამაცეს, პატიოსნებას, იმედს, სიამაყეს, თანაგრძნობას, ლმობიერებას, თავგანწირვას“ (ფოლკნერი 1999: 20).

რომან „გოდორის“ ცენტრალური თემა მამისმკვლელობაა, მამისა, როგორც გარკვეული ეპოქის, დროის შემაფერხებელი ფენომენის, ღვთისა და ადამიანობის უარყოფელი სისტემის განადგურება, კაშელობის დასასრული, როგორც ისტორიული კანონზომიერება, ისეთივე ბუნებრივია, როგორც ფოთოლში ზაფხულის დასასრული (ჭილაძე 2003ა: 184). ამ რომანის მთავარი თავისებურება მწერლის დამოკიდებულებაა დროის მიმართ, თხრობაც ამას ემყარება. რომანში დრო გაჩერებულია. მან მაშინ შეწყვიტა მდინარება, როდესაც საქართველო, როგორც ერთიანი ქვეყანა, მოკვდა. ასე რომ, XV საუკუნეში რომის პაპისგან საგან-

გებო მისიით გამოგზავნილ ელჩს, ლუდოვიკო ბოლონიელს, საქართველოდ წოდებული ქვეყანა აღარ დახვდა. დროის გაქრობამ სივრცე დააჭაობა და რომანში სწორედ ეს ჭაობია აღწერილი, სიმბოლურად, გოდრის დინასტიის აღზევება და დაცემა. მწერალი ერთგვარი პალიმფსესტური მეთოდით წარმოაჩენს დროის სხვადასხვა შრეს, ერთმანეთზე წაფენილს და მთხრობლისა თუ პერსონაჟთა მეხსიერების საცავიდან მკითხველს გადმოუშლის.

რომანის ერთგვარი კამერტონია ეპიგრაფად წამმღვარებული სტრიქონები მათეს სახარებიდან: „და აღდგენენ შვილნი მამადედათა ზედა და მოჰკვლიდნენ მათ“ (მათე, 10,20). მამა-დედა არა მხოლოდ მშობლებია, არამედ, დრო, ტრადიცია, წარსული, ზნეობა, რწმენა, სიცოცხლე. მწერალი ფიქრობდა, რომ „წამითაც არ უნდა დავივიწყოთ კოლოფში ჩაკეტილი ის სამი ჩიტი, ანუ იგივე ჩვენი მშობლიური ენა, ფსიქიკა და ტრადიცია – ის წმინდა სამება, რომლის მეშვეობითაც ყალიბდება მხოლოდ პიროვნების საფუძველთა საფუძველი, მრწამსთა მრწამსი და აზრთა აზრი, რასაც, უბრალოდ, ეროვნება და ეროვნული თვითშეგნება ჰქვია“ (ჭილაძე 2003ბ: 86) მისი აზრით, „სიცოცხლეზე ძვირფასი არაფერი გაგვაჩნია და, ამავე დროს, ის მარტო ჩვენი საკუთრება არ არის, ის უკვე გარდაცვლილთა და ჯერ დასაბადებელთა საკუთრებაცაა და ოლიმპიური ჩირაღდანით გადადის თაობიდან თაობაში, რათა ყველა ადამიანის სულზე გავლით მარადისობაში გაიტანოს ადამიანური ტკივილი და სიხარული“ (ჭილაძე 2003ბ: 87) „სიცოცხლე როგორცაა, ისეთი უნდა ჩაიხუტო გულში: არც იმისმა სიმახინჯემ უნდა შეგაწუხოს და არც იმისმა სიბინძურემ, რადგან მხოლოდ სიმახინჯისა და სიბინძურის დაძლევით მივეახლებით მშვენიერებასა და სიწმინდეს“ (ჭილაძე 2003ბ: 86). ეს არის უმთავრესი ოთარ ჭილაძისთვის – სიცოცხლის დაცვა, მისი რომანები განაწყობენ და უბიძგებენ მკითხველს მოძრაობისკენ, აზროვნებისკენ, რათა მათაც არ შეეყაროთ კაცობრიობის ყველაზე დიდი სენი – „სულის ეროზია“: „საკმარისია, ერთი წამით მოუხუჭოს ადამიანმა თვალი საკუთარი არსებობის აზრსა და დანიშნულებას, პანდორაც მაშინვე თავზე დააბერტყავს ათასნაირი სენითა და უბედურებით სავსე ყუთს“ (ჭილაძე 2003ბ: 88)

ეს რომანი თითქოს აგრძელებს „აველუმის“ (1995) თემატიკასა და ნარატიულადაც მას უფრო ემსგავსება, ორივეგან დიდი ადგი-

ლი ეთმობა მთხრობლის მეტანარატივს – რომელიც გამოხატულია ვრცელი ასოციაციური მსჯელობით თანამედროვეობის სხვადასხვა საჭირბოროტო საკითხზე. ხშირად ძნელიც კია საზღვრის გავლება, სად მთავრდება პერსონაჟის ნარატივი და სად იწყება მთხრობლისა. ეპოქის მაჯისცემას მწერალი დროის ჰორიზონტალურსა და ვერტიკალურ ჭრილებში გამოხატავს. ჰორიზონტალური დრო მოიცავს XV – XX საუკუნეებს, თუმცა აქ ყურადღება არათანაბრადაა განაწილებული, კერძოდ, უმთავრესი აქცენტი გადატანილია XX საუკუნის ბოლო ათწლეულზე. მწერალი ქმნის ჩაკეტილი, დახშული სივრცის მოდელებს, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნიან ქართველის სახეცვლილ ბუნებაზე. ჩაკეტილი სივრცე გამორიცხავს თავისუფლებას, ღვთის უპირველეს საჩუქარს, ე. ი. რწმენასაც, არადა, როგორც მწერალი წერს: „რწმენა არა მხოლოდ არსებობას უადვილებს ადამიანს, არამედ არსებობას ავალდებულებს კიდევ“ (ჭილაძე 2003ბ: 86).

რომანის ცენტრში ორი ოჯახია – ისინი ერის ორ ძალას განასახიერებენ – ინტელექტუალურსა და ძალაუფლებრივს. ერთი მხრივ, მწერალი ელიზბარს წარმოაჩენს, თავისი მაღალი იდეალებით, მეორე მხრივ – რაჟდენ კაშელს, თავისი თავგადასავლით. ორივე საქართველოს სახეა. ელიზბარის უკან ქართული მწერლობა, მისი კულტურა დგას. მის ფესვებზეა ამოზრდილი, ე.ი. ის ერის სულიერი კულტურის მატარებელია, რაჟდენის უკან „ხელოვნურად“ გამოყვანილი წინაპრების თაობაა, მწერალი პირობითად მას „გოდრის“ თაობას უწოდებს. გოდორი ჩაკეტილი სივრცის სიმბოლოა. ამ თვალსაზრისით, რომანში სხვა დახშული სივრცეებიც გვხვდება, რომელთა გარღვევასაც ლამობს ახალი თაობა, ელიზბარისა და რაჟდენის შთამომავლები. მწერალი ამ ორ ოჯახს დაანათესავებს, რათა სრულყოფილად წარმოაჩინოს ერის ღირსება-ნაკლოვანება. რაჟდენის, რომელიც ხელისუფლებას სახეა, წინაპარი-გოდორში გაიზარდა (ის არის ერთგვარი ჰომუნკულუსი, ხელოვნურად გამოყვანილი ადამიანი), ობოლი და მიუსაფარი, რომელმაც გოდრიდან დაინახა და შეისისხლხორცა დედის გარყვნილება და მამის დამცირება, ჩამოყალიბდა ყაჩაღად და სწორედ მისი შთამომავალი მოველინა საქართველოს 1921 წელს „პატივისამხდელად“. შემდეგ უკვე ბუნებრივად გაჩნდა ჩეკისტი ანტონი, შემდეგ რაჟდენი. მწერალს „გოდრის“ მეოთხე

თაობა – რაჟდენის შვილი – ანტონი აინტერესებს, რომელსაც მწერლის ქალიშვილი ლიზიკო მოჰყავს ცოლად. ანტონი თავისი სიცოცხლის 23-ე წლისთავზე გაიაზრებს, რომ მთელი სიცოცხლე ციხეში ცხოვრობდა, ეს ციხეა მისი ოჯახი, მისი სამშობლო და გადაწყვეტს გაქცევას. მწერალი გახრწნილების, ზნედაცემულობის მწვერვალს ხატავს – შვილი, ანტონი მამას ცოლთან შეუსწრებს და თავზარდაცემული კლავს, ოღონდ როგორც აღმოჩნდება არა ფიზიკურად, არამედ წარმოსახვით. „გოდორს“, როგორც საგვარეულო დამდას, გენეტიკურ დაავადებას, დიდი ძალისხმევით თავს დაადევს ანტონი, რომლის სულიერ აღზრდაზე გავლენა მოახდინა, ერთი მხრივ, ქვიშხეთელმა ბიბლიოთეკარმა, ნიკოლოზმა, აკრძალულ წიგნებს რომ აკითხებდა, მეორე მხრივ, ელიზბარმა, მაღალ იდეალებზე რომ ესაუბრებოდა. ამაში მას ბუნებაც ეხმარება. მწერალი ამის გამოსაკვეთად ჭუპრიდან პეპლის დაბადების სიმბოლოს მოიხმობს, ამ პროცესს, მატლის პეპლად გადაქცევას – ოთხი სტადია სჭირდება, პეპელა, რა თქმა უნდა, მატლია, მაგრამ წინამორბედის სიკვდილით გაკეთილშობილებული. მართალია, პეპლობა ხანმოკლე სიცოცხლეს გულისხმობს, მაგრამ მას აშშვენებს ფრენა და თავისუფალი ნავარდი. ორი მატლი უკვე გაესრისა განგებას. პირველი – რაჟდენი – მასავით გაღეშილმა ავაზაკებმა მოკლეს, მეორე მატლი – ანტონ კაშელი იმავე მანქანამ გასრისა, რომლითაც 1924 წელს დახვრეტილთა გვამებს ეზიდებოდა. მესამე მატლი – რომანის მთავარი გმირი, რძლის გაბახებაზე მეოცნებე რაჟდენია, ხოლო – პეპელა ანტონი, იგი სწორედ მეოთხე თაობაა, მართალია, თვითონაც იღუპება, მაგრამ გაფრენილი, გოდორს თავდადებული, მამის მოწინააღმდეგე და მისი სიკვდილის მოსურნე, რაც იგივე მამისმკვლელობაა. იგი სიმამრ, მწერალ ელიზბართან ერთად მიდის აფხაზეთის ომში და ელიზბარის, როგორც სულიერი მამის, მკლავებში იღუპება მტრის სნაიპერის ტყვიას შეწირული, იღუპება უცოდველი, რადგან ომში კი წავიდა, მაგრამ ვერ მოასწრო ომი. ასე დამთავრდა მატლიდან პეპლის დაბადების გზა. რომანის ბოლოს ანტონისა და ლიზიკოს, მწერლის ქალიშვილის (ე.ი. გენეტიკურად ქრთული კულტურის, მართალია, შერყვნილისა და დამცირებულის) შვილი დაიბადება. ე. ი. საქართველო თავს აღწევს გოდორის თაობას. ეს ოპტიმისტური დასასრულია.

რომანი წრიული სტრუქტურისაა: იტალიიდან საქართველოში ჩამოდის ლუდოვიკო ბოლონიელი მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში და საქართველოს ველარ ნახულობს (რომანის ერთ სხვა ეპიზოდშიც, ელიზბარი „ევროპელებს“, ეუბნება, რომ საქართველო არსებობს, მაგრამ არ ჩანს). მწერალი იყენებს ისტორიულ ფაქტს, მართლაც, XV საუკუნეში 1459 წელს საქართველოში ჩამოვიდა რომის პაპის პიუს II-ის ელჩი ლუდოვიკო ბოლონიელი. მან ქართველ მეფე-მთავრებს იმ ანტიოსმალურ კოალიციაში მონაწილეობა შესთავაზა, რომლის შექმნასაც ცდილობდა რომის პაპი. გადის ოთხი საუკუნე და XX საუკუნის ბოლოს ლუდოვიკოს კვლავ საქართველოში ვხვდავთ, ოღონდ საგიჟეთში, რომელიც ქვეყნის ერთგვარი მიკრომოდელია. მისი სიგიჟე ზემხედველობას ეფუძნება, მას სჯერა, რომ დაკარგულს იპოვის. იგი კვლავ ოდესღაც დიდებული და სახელოვანი ქვეყნის მამიებელია. რომანის მთელი სივრცე ამ ორ პირობით ფაქტს შორის არის გადაჭიმული. ბოლოს ლუდოვიკო სათქმელს პათოსით, ამალღებულად, ლექსის ფორმით ამბობს:

და შეიძლება, ვერასოდეს მივაგნო მართლა,
რისი მიგნებაც ასე მსურდა, ასე მეწადა....
საგნის დაკარგვა როდი ნიშნავს საგნის გაქრობას!
სამარადისოდ და უკვალოდ ის ქრება მხოლოდ,
რის დაკარგვასაც ვეგუებით... მაგრამ თუ ვიგრძნობთ,
რომ ჩვენს სიცოცხლეს უიმისოდ აზრი არა აქვს,
ისიც ბრუნდება, უფრო სწორად, კვლავ იბადება,
და ერთ დღეს, როგორც წყლიდან მიწა, ან რძიდან ყველი,
პირველყოფილი ბრწყინვალეობით ამოიზრდება.

(ჭილაძე 2003ა: 326)

მთელი რომანი კი თხრობაა იმის თაობაზე, თუ სად დაიკარგა საქართველო, რა იყო მისი გაქრობის მიზეზები. მწერალს კორექტივი შეაქვს გამოთქმაში: „ქართველთა ორასწლიანი მონობა“. მისი აზრით, ერის დამონება, დადამბლავება დაიწყო XV საუკუნიდან, როდესაც საქართველო საბოლოოდ ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად დაიშალა. ასე რომ, ის საუბრობს ქართველთა ექვსასწლიან მონობაზე. „არსად არ აისახება ისე მძაფრად და შთამბეჭდავად ეპოქის სული, ხასიათი, ყველა მისი

დამახასიათებელი ნიშანი თუ თვისება, როგორც მწერლის შემოქმედებაში. მწერლის მიერ შექმნილი სინამდვილე გაცილებით ცოცხალი და საინტერესოა, რამდენადაც მისივე გულწრფელი განცდებით, თანაგრძნობით, თანადგომითა და ტკივილად ქცეული სიყვარულითაა გაკეთილშობილებული“ (ჭილაძე 2003ბ: 89). სწორედ ეს ტკივილად ქცეული სიყვარულია „გოდორის“ ნარატივის წარმმართველი: „თუ კაცობრიობას დაღუპვა უწერია, ეს კაცის ხელით მოხდება და არა ბუნებისა“ (ჭილაძე 2003ა: 84). „სინამდვილე გაცილებით შემზარავი და შთამბეჭდავია, ვიდრე რომელიმე ჩვენგანის კალამს ძალუმს დახატოს“ (ჭილაძე 2003ა: 193). თუმცა, ოთარ ჭილაძის კალამმა შეძლო ეს.

რომანში თხრობა არ არის გაბმული, სწორხაზობრივი, ძირითადად, ხდება ჩაღრმავება პერსონაჟთა სულში და მათი ფიქრის ნაკადების გადმოცემა. რომანის დასაწყისში აზიის მეტაფორაა „ჩვილი ურჩხული“, რომელსაც, როგორც მომავალ საფრთხეს, „ნადიმებსა და ნადირობას გადაყოლილი ევროპა ვერ შეიგრძნობს. აქ თხრობაში იჭრება ე. წ. „ტექსტუალური წინასწარმეტყველებები“. ამ შემთხვევაში, იგულისხმება, რომ მომავალში აზიიდან კვლავ ახალი საფრთხე რუსეთიდან წამოვა. ამგვარი „წინასწარმეტყველება“ ელიზბარის სიზმარში ნანახი: ლიზიკო მაჯებს ისერავს, რაც რეალურად ასრულდება.

რომანში თხრობის სხვადასხვა პლანი მწერალს სჭირდება იმის წარმოსაჩენად, რომ საქართველო აღარ არსებობს. არის გეოგრაფიული სივრცე, მაგრამ როგორც სახელმწიფო, როგორც სულიერი ფენომენი, დაშლილ-დაქუცმაცებულია. მწერალს ამ პროცესის დასაწყისად მეთხუთმეტე საუკუნე მიაჩნია. ქართველები დასანახავადაც ვეღარ იტანდნენ ერთმანეთს, უკვე მოურიდებლად და გარკვეული სიამოვნებითაც გლეჯდნენ და აჩანაგებდნენ საერთო სამშობლოს, როგორც სვავები – უპატრონო ვირის ლემს: „მას მერე ინგრეოდა, ნადგურდებოდა წინაპართა სისხლითა და ოფლით, ხმლითა და წიგნით წვითა და დაგვით ნაშენები ქვეყანა. წყალს მიჰქონდა ნაფოტივით, ქარს მიჰქონდა თივის ბულულივით, ორი მეფის, ოთხი მთავრის, ერთი ათაბაგისა და უთვალავი თავად-აზნაურის უკუდო, ამპარტავნობას გადაყოლილი, მათ სიხარბესა და სივერაგეს ვერგაწვდენილი...“ (ჭილაძე 2003ა: 8). მწერალი ვრცლად მოგვითხრობს ქართველთა მიერ საქართვე-

ლოს გავერანება-გაჩანაგების ამბავს. მოგვითხრობს, ყველა როგორ იბრძალებდა თვალს, ანუ, თვალთმაქცობდა, სხვებთანაც და საკუთარ თავთანაც, რის გამოც, კიდევ უფრო კნინდებოდნენ, ირყენებოდნენ, იხრწნებოდნენ ყველანი, დიდთან-პატარიანად, კიდევ უფრო მახინჯდებოდნენ სულიან-ხორციანად... ორ მეფეთაგან ერთი გაიძახოდა: მონა ღვთისა – ყმა ხონთქრისაო, მეორს კი ერთი ხელი ირანის შაჰისთვის გაეშვირა, მეორე – რუსთ ხელმწიფისთვის და ერთნაირად მადლიერი იყო ორივესთვის, რამეს დაუგდებდნენ ზედ თუ დააფურთხებდნენ (ჭილაძე 2003ა: 9). მწერალი ილიასეული „მოყვარეს პირში უძრახეს“ პრინციპით, ტკივილით წერს, რომ ქართველი ალექსანდრე პირველის დაშლილსა და დაქუცმაცებულ ქვეყანას რუსმა ალექსანდრე პირველმა მოუყარა თავი იმპერიის ფაშვში, რათა მომავალში მხოლოდ იმპერიის უკანა ხერედიდან მოვლენოდა საქართველო ქვეყანას... თავისთავად ცხადია, უკვე სხვა ნივთიერებად გარდაქმნილი“ (ჭილაძე 2003ა: 9).

მწერალი აღგვიწერს გარუსებულ ქართველობას, „რაზ, დვა, ტრის“ რიტმში ჩამდგარს. ასე რომ, ამ ნაწილში რომანის ნარატივი პუბლიცისტურია, ჯერ არ ჩანან კონკრეტული პერსონაჟები, საქართველოს ისტორიის ბედუკუდმართი ისტორიაა წარმოჩენილი. ამ შავზნელ ფურცლებზე ხანდახან გამოანათებს რომელიმე „შემლილი“, მაგალთად დოსითეოზ ნეკრესელი, რომელსაც პერგამენტის ფურცელზე „მსხვილი, აცაბაცა ასოებით გამოჰყავს: „არა არს ტკბილი, ვით მამულის სიყვარული“ (ჭილაძე 2003ა: 11). მწერალი საქართველოს წარმოაჩენს, როგორც შარაგზას, ათასი რჯულის ხალხი რომ ეტანება, მათ შორის, სამხედროები, პოეტები, დიპლომატები, ვაჭრები, ცნობისმოყვარენი, ფულისა და ხიფათის მაძიებლები მოგზაურები. და აქედანაც გაჰქონდათ თავიანი გონებისა და სულის შესაბამისად ლეგენდა, ჭორი, საქონელი., „ყველა თავისი ჭოგრიტითა და მონოკლით ათვალიერებდა ამ ახალ მიწას, „ველურ მხარეს“, ფინჩხივით გადაბერტყილს ღმერთის კალთიდან“. ერთ-ერთი იყო თბილისში განწესებული საფრანგეთის კონსული შევალეი ჟაკ ფრანსუა გამბა, რომელიც თავის დღიურში იმ საქონელს აღწუსხავდა, რომლის გატანა დიდ მოგებას მისცემდა მასაც და მის ქვეყანასაც. მწერალი ამ დროისთვის საქართველოს მიიჩნევს მკვდრად, რომლის ქონებასაც კეთილსინდისიერად ინაწილებდნენ მტრებიცა და მოყვრებიც. კე-

თილად განწყობილი მოგზაურნი კი ამტკიცებდნენ, რომ „ქართველი ტომი უმშვენიერესი რომ იყო არა მარტო აღმოსავლეთში, არამედ მთელ ქვეყანაზე“ (ჭილაძე 2003ა: 12). ბატონი დიუმა კი მოეხიბლა მთის ფერდობზე გარინდული, კომბალს დაბჯენილი და ჩოხაშემოფლეთილი მწყემსის „ღთაებრივ გარეგნობას“, რომელსაც „დაგვიანებოდა ოლიმპზე ასვლა“ და თავის მწყემსურ ფიქრებში დანთქმულიყო. მწერალი სრულიად მოულოდნელად, არ აცდის მკითხველს „აღტაცებას“ და მას „დაამიწებს“, მწყერალად გახლდათ ჭკუასთან და ბევრი არაფერი გაეგებოდა ქვეყნისო. სწორედ ამ მწყემსიდან იწყება რომანის მთავარი ოჯახის დაწყვეტილი ისტორია. იგი ერთგვარი სახეა დაბეჭავებული საქართველოსი, რუსთხელმწიფის სამართლიანობისა რომ სჯერა, ვერ ირწმუნებს ცოლის ღალატს რუს ურიადნიკთან. არ არის გამორიცხული, თავს შეგნებულად ისულებებდაო, აღნიშნავს მწერალი და დაძენს: „თავის მოსულებეზაც ერთგვარი სახეა ბრძოლისა, მით უფრო, როცა სხვა აღარაფერი შეგიძლია“ (ჭილაძე 2003ა: 15). მისი საეჭვო ნაშიერი კი გოდრიდან უცქერდა დედის გარყვნილებას. ერთ დღესაც მწყემსმა გაბედა და ჯერ მოღალატე ცოლი და ურიადნიკი დახოცა, მერე კი თავი მოიკლა. მისმა ნაშიერმა კი „სათავე დაუდო სრულიად ახალ მოდემას, რომელიც თვითონვე თუ ამოჭამდა საკუთარ თავს, თორემ სხვა არავითარი ძალა არ მოიძებნებოდა მისი მომრევი“ (ჭილაძე 2003ა: 16). ეს იყო გოდრის კაცი – რაჟდენ კაშელი, რომელმაც ჯერ დედობილის გაუპატიურება სცადა და შემდეგ ავაზაკობა, გარყვნილება ხელობად გაიხადა. მაღლიერმა ხელისუფლებამ მერე თაბაშირის ბიუსტიც კი დაუდგა სოფელში. ბოლოს ისე გაითქვა სახელი შეუპოვრობითა და დაუნდობლობით, სოციალ-დემოკრატებმა დაიამხანაგეს და პარტიულ ღონისძებებშიც მიაღებინეს მონაწილეობა. ერთი დავალება ილია ჭავჭავაძის მკვლელობაში მონაწილეობა იყო, ამგვარადაც ხაზი ესმება მამის მკვლელობას. რუსეთში გადახვეწილმა მასავით თავზეხელაღებული კაზაკი ქალი შეერთო ცოლად. ამასობაში რუსეთში რევოლუციის სახელით სამეფო ოჯახი ამოხოცეს, იმპერია დაიშალა და გუბერნიებად დაყოფილი საქართველო დემოკრატიულ რესპუბლიკად გამოცხადდა“ (ჭილაძე 2003ა: 20).

ანტონმა დაუდო სათავე კაშელების სისხლიან დინასტიას. შარავნაზე გაჩენილმა ვაჟმა ეშმაკის ყველა ხელობა ზედმიწევნით

შეისწავლა. ზღაპრებს ჰყვებოდნენ მისი სისასტიკის შესახებ, „ხალხის მტრებს“, კულაკებს, „ქართველ ნაციონალისტებს“ დაუზოგავად აწამებდა, ხოცავდა. სახელოვნად აგრძელებდა მამის საქმეს. მამამ კი ბავშვობაში, ვაგონში ჩახოცილ გვამებზე ახტუნავა „შიშის დასაძლევად“. „ეშმაკი მამალი“ (როგორც შეარქვეს პირტიტველა ჯალათს) გაუგონარი სისასტიკით აწამებდა მოწინააღმდეგეებს. ცოლად თავადის ქალი შეირთო, ოღონდ ჯერ ქმარი და მამა დაუხოცა. ქეთუსია ძველი, კეთილშობილი საქართველოს სახეა, იგი ჯავახიშვილის მარგოს წააგავს „ჯაყოს ხიზნებიდან“, რომელსაც ჯაყო, იგივე ანტონ კაშელი ეპატრონება. ეს რომანი, პირობითად, შეიძლება „ჯაყოს ხიზნების“ გაგრძელებად გავიაზროთ. რომ წარმოვიდგინოთ ჯაყოსა და მარგოს შვილის მომავალი ცხოვრება. რა მონსტრი შეიძლება გაზრდილიყო საქართველოზე ბოლშევიზმის ძალადობის შედეგად, ეს ჯავახიშვილმა 1924 წელს ამ რომანით იწინასწარმეტყველა. ოთარ ჭილაძემ კი ამ ურჩხულის ცხოვრება აღგვიწერა. ქეთუსიასა და ანტონის შვილი, რაჟდენი სწორედ ისაა, სწორედ რაჟდენმა უნდა შეურაცხყოს ოჯახის ღირსება და საკუთარი ვაჟის ცოლი, ლიზიკო, გაიხადოს საყვარლად. საგულისხმოა, რომ ქეთუსია არც ერთხელ არ არის ქეთევანი, ის ქართველი ქალის კნინობითი სახეა, ისევე, როგორც ლიზიკო თუ ფეფე. ქეთუსია მთელი სიცოცხლე სიკვდილს ეთამაშება, ყოველ წვეულებაზე თავზე მორჩილად იდგამს ღვინით სავსე ჭიქას, რომელსაც მთვრალი რაჟდენი ტყვიის გასროლით ამსხვრევს.

რაჟდენ კაშელმა წინაპრების ნამუშაკვეი ქონებით იოლად მოიპოვა სახელიცა და ძალაუფლებაც, შესაბამისად, შემოეხვია ფარისეველთა არმია, მისი ნასუფრალს დახარბებული. ქვიშხეთის აგარაკი მისი მიწიერი სამოთხეა. სწორედ აქ გადაიკვეთება მისი და ელიზბარის გზები. მისი პრინციპია: „სამშობლო იქ არის, სადაც უკეთესად გრძნობს კაცი თავს“ (ჭილაძე 2003ა: 40). იგი, რაც თავი ახსოვს, სულ თანამდებობის პირია, უნივერსიტეტში სწავლისასაც პარტიულ დავალებებს ასრულებდა, ამიტომაც, როგორც ირონიულად შენიშნავს მწერალი: „ბევრი ნაფტალინწაყრილი პროფესორ-მასწავლებელი მოწიწებით უხდიდა გაზინთულ შლიაპას“ (ჭილაძე 2003ა: 40). მწერლის აზრით, სწორედ კაშელებმა დაასამარეს საქართველო, „უფროსმა კაშელმა ერთხელ და სამუდამოდ აიღო თბილისი“ (ჭილაძე 2003ა: 8643). „კაშელობა არა

მარტო ყველაფრის ატანას, ყველაფრის ჩადენასაც გულისხმობს“ (ჭილაძე 2003ა: 57). კაშელობა, როგორც ჯაყობა, გულისხმობს გამეორებას ოცდაერთისაგ, ოცდაოთხისაგ, ოცდაჩვიდმეტისას, ორმოცდათერთმეტისას, ორმოცდათექვსმეტისას და ასე შემდეგ... (ჭილაძე 2003ა: 58). რაჟდენმა 90-იან წლებში, ეროვნული მოძრაობის აღმავლობის ხანაში, უნივერსიტეტის ეზოში, მთელი ქვეყნის დასანახად დაწვა პარტბილეთი და მოინათლა: „ამ ორი უწმინდესი აქტით, კრემაციითა და ნათლობით, საკუთარი ხელისუფლება განიმტკიცა მხოლოდ“. ანტონი და ლიზიკო ახალ თაობას განასახიერებენ სიმბოლურად, ამიტომაც ორივე რაჟდენის ტყვეა. რაჟდენის მთავარი იარაღი კი ყოველგვარი ხერხით მათი დაშინებაა. რომანში არის რამდენიმე სიმბოლური ეპიზოდი, რომლებიც მიანიშნებენ ამ ტყვეობიდან თავდაღწევისაკენ გმირების სწრაფვაზე. მაგალითად, როდესაც ლიზიკო გადახტება მამამთილის მანქანიდან და უკანმოუხედავად გარბის გაუაზრებლად, მაგრამ მაცვლის ბუჩქებში გაიხლართება. აქ შეიძლება სხვა მინიშნებაცაა, თავის დროზე წმინდა ნინო მაცვლიანმა იხსნა, მაგრამ ლიზიკოს არ აქვს არც ღვთის რწმენა და არც ნებისყოფა. თუმცა თანდათან მაინც გადააბიჯებს ამ წინააღმდეგობებს და ჯანყს თვითმკვლელობის მცდელობით გამოხატავს. „ლიზიკოცა და ანტონიც თავისებური ჰომუნკულუსები არიან, პირველები, პიონერები, ხელოვნურად, ლაბორატორიული მეთოდით შექმნილნი საბჭოელი ალქიმიკოსების მიერ, იდეოლოგიის წითელი კვერცხიდან გამოჩეკილნი, რასაკვირველია, არც მთლად პატიოსანი მიზნითა და განზრახვით, თუმცა, მიზანი და განზრახვა უკვე ყველასთვის ნათელია: მათ უნდა მოუვლინონ ქვეყანას ახალი სახეობა კაშელისა, წინაპარზე საშინელი და უშთამომავლო – ერთჯერადი ურჩხული – არა მარტო ქვეყნის ამომჭამი, არამედ საკუთარი თავისაგ. ანტონი ძმაც იქნება და ბიძაც საკუთარი შვილისა, ლიზიკო – დაც და მამიდაც... მაგრამ აქამდე არ უნდა მივიდეს საქმე“ (ჭილაძე 2003ა: 201)

ელიზბარი მწერალია, „აწ უკვე გადაშენებული მწერლების იმ სახეობას ეკუთვნის, რომლისთვისაც პროფესია განაპირობებს ცხოვრების წესს და პირიქით...“ (ჭილაძე 2003ა: 118). ყველაზე თავზარდამცემი მისთვის ეროვნული ღირებულებების გაუფასურებაა. მასა მის შვილს (თაობას) შორის უფსკრულია, აქეთ თვითონაა წარსულის სალოცავი ხატებითა და „ცა-ფირუზ-ხმელეთ

“ზურმუხტოთი“, იქით ახალი თაობა– სხვათა ფირუზებსა და ზურმუხტებს მიმტერებული. კოდალასავით აკაკუნებს მთელი დღე საბეჭდ მანქანაზე და არ ერევა ქვეყნის ცოდო-მადლოში, ისიც იკეტება საკუთარ ნიჟარაში, არადა, შვილებს სწორედ ჩაკეტილი, დახშული სივრცეების დაძლევაზე ესაუბრებოდა, მაგრამ ეს მოჩვენებითი განდგომაა. ცხოვრება მიდის და მასაც ქარბორბალასავით დაატრიალებს, თან მოვლენათა ცენტრში მოაქცევს. ოთარ ჭილაძის აზრით, მწერალი ქვეყნის მარილია. შეიძლება მისი გავლენა საზოგადოებაზე პირდაპირ არ ჩანდეს, მაგრამ ის მაინც ღრმა კვალს ტოვებს. მწერალი ერთ წერილში ხატოვნად შენიშნავს, ყაზბეგის ფოთლისხელა მოთხრობიდან გამოვიდა მთელი ეროვნული მოძრაობაო (ჭილაძე 2003ბ:ბ). რომანში კაშელების, იგივე გოდრის, იგივე დემონური დინასტიის დამარცხებაში მას მიუძღვის ლომის წილი. მისი გავლენით გაუჩნდა ანტონს თავისუფლების წყურვილი. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ყმაწვილობაში ანტონიც წერდა ლექსებს, სანამ მამა, სახე საბჭოური ყოფიერებისა, დაუმახინჯებდა და ჩაუკლავდა სულს. ასე რომ, მისი გული, დემონური და ღვთაებრივი ძალების შერკინების ასპარეზია, მართალია, ის ფიზიკურად იღუპება, მაგრამ მისი თესლი გადარჩება. ელიზბარს არაერთხელ გაუვლის ფიქრი ემიგრაციაში წასვლისა, გაქცევისა, მაგრამ ამ ნაბიჯის გადასადგმელად გაბედულება არ ჰყოფნის და არც გარემოება უწყობს ხელს, ამიტომაც მისი გაქცევა სიზმარში ტრანსფორმირდება სიმბოლოებად: სადღაც დასავლეთში, ხალხით სავსე მოედანზე იგი საშინელ ტახის სახით მოვლენილ რაჟდენს შეერკინება და დაამარცხებს. მაგრამ „კაშელი პიროვნება კი არა, სისტემაა, გნებავთ ზღაპრული დევის თავი – რამდენჯერაც უნდა მოკვეთო, მაინც ამოვა, ზუსტად ისეთივე და თანაც ახალი“ (ჭილაძე 2003ა: 187). ელიზბარს სიზმარში ცოლი მიმართავს, როგორც ელიას. აქ მწერლის მინიშნებაა, მწერალი წინასწარმეტყველია, რომელიც ერის გადაგვარების საფრთხეზე მიანიშნებს. ამავე სიზმარში არის მინიშნება ანტონის „გაფრენაზე“ ცისკენ, რაც მამის, ე.ი. ცოდვის ტყვეობიდან თავდახსნასა და ხორციელ სიკვდილს გულისხმობს. რომანში აქცენტირებულია რამდენიმე გმირის სულიერი სამყარო, მაგრამ ისინი ირეკლავენ და გამოხატავენ ეპოქის სულს, ქვეყნის ბედს და, საზოგადოდ, ცხოვრების კანონზომიერებებს.

ანტონი მხოლოდ მამის მკვლელობის (რეალურად თუ წარმოსახვით, ამას მნიშვნელობა არა აქვს), მიხვდა, თუ რატომ ვერ იტანს მონა თავისუფლებას: „თავისუფლება მონობას ართმევს, მონობა კი საშუალებას აძლევს, რამდენიც უნდა, იმდენი იოცნებოს თავისუფლებაზე“ (ჭილაძე 2003ა: 171). რაჟდენის მოკვლანა იმხანავს „მისი დროის ამოწურვას, მის მიერვე საკუთარი თავის ამოჭმას. მისი მკვლელობით უნდა დამთავრდეს საუკუნოვანი გზა გოდრიდან გამოჩეკილი მატლისა, ამდენად ეს კანონზომიერია“ (ჭილაძე 2003ა: 184). რომანის ნარატივის თავისებურებაა სიმბოლოები. უცნაური მუშლით არის სავსე გარემო. ყველანი მუშლის მტვერში არიან ამოგანგლული. ეს მუშლი ერის დაცემულ ზნეობას მატერიალურად გამოხატავს. ცნობილი ხალხური ლექსის სტრიქონებს ანტონი ხშირად უკულმა იმეორებს: ამის ნაცვლად „მუშლი მუხასაო გარს ეხვეოდა: „ილმუმ ასახუმ სრავ ადოევზე“, ეს კი ზუსტად გამოხატავს ქვეყნის აბსურდულ მდგომარეობას, გამოუვალლობისა და უსაშველობის შეგრძნებას. ყველაფერი გაუფასურებელია და, მათ შორის, უპირველესად სიტყვა, ეს კი ქვეტექსტით ღვთის უარყოფას გულისხმობს. „მე პროფესიით მწერალი ვარ და, ამდენად, ოპტიმისტიც. უფრო სწორად, ვერც კი წარმომიდგენია უადამიანოდ დარჩენილი სამყარო, მაგრამ სიფრთხილეს თავი არ სტკივა. ამიტომ მოდით, დროულად შევეუდგეთ (ვისაც როგორ შეგვიძლია), ადამიანის სულის ხელახლა განაშენიანებას, ხელახლა ჩავყაროთ სიკეთის, სიყვარულის, სათნოების ტყეები“, – წერს ოთარ ჭილაძე. მთელი მისი შემოქმედება „ადამიანის სულის ხელახლა განაშენიანების“ დასტურია.

დამოწმებანი

ფოლკნერი 1999: ფოლკნერი უ. გულის ჭიდილი საკუთარ თავთან (საუბრები). თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1999.

ჭილაძე 2003ა: ჭილაძე ო. გოდორი. თბილისი: გამომცემლობა „რუსთავი 2 პრინტი“, 2003.

ჭილაძე 2003ბ: ჭილაძე ო. ბედნიერი ტანჯული (ესე, პუბლიცისტიკა, ინტერვიუ). თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2003.

ინტერტექსტუალობა და პოსტმოდერნიზმი

Inter-textualism and Postmodernism

Ivane Amirkhanashvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Postmodernist Motifs in Vazha Gigashvili's Novel „One Person Kaplanishvili“

Vazha Gigashvili uses the paradigm of Mikheil Javakhishvili's *Jaqo's Dispossessed* (Jako's *Khisnebi*) and creates its modern variant. From the literary viewpoint, it is a rather difficult endeavor. At first glance, this is a postmodernist attempt, but if we look closely, we may arrive at completely different conclusion.

It is impossible to precisely determine, unambiguously admit, that this is precisely a postmodern work, in spite of some coincidences and stylistic signs, as the author has such internal impulses that are not directed to the postmodern unfolding of the theme.

The characters repeat literary prototypes; they have connections to genetic predecessors, but at the same time continue to act independently.

There are many postmodern details, but the main postmodern elements – irony and deconstruction are absent. Vazha Gigashvili does not set the goal of breaking ideological structure of Mikheil Javakhishvili's text.

Key words: postmodern, repetition, detail, device

ივანე ამირხანაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

პოსტმოდერნისტული მოტივები ვაჟა გიგაშვილის რომანში „ერთი ვინმე ყაფლანიშვილი“

გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს ქართულ სააზროვნო სივრცეში ხდება ისეთი მოვლენები, რომლებიც მოსალოდნელი იყო, თუ გავითვალისწინებთ პოლიტიკური წნეხის დადმავალ დინამიკას, და მოულოდნელიც, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ სხვაგვარად მოაზროვნეთა თავისუფლებამ მყისიერი და მკვეთრი ფორმები მიიღო. ეს პროცესი ყველაზე თვალსაჩინოდ მწერლობაში გამოვლინდა. პროცესს ჰქონდა ბინარული სახე, გამოიკვეთა ორი მთავარი კატეგორია – მწერლები, რომლებიც ზემოდან დაშვებული თავისუფლების ჩარჩოებში ქმნიან ადაპტაციის უნარის მქონე ობიექტივისტურ კონცეპტებს, და მწერლები, რომლებიც ამ ჩარჩოებს მიღმა გადიან და ქმნიან სუბიექტივისტურ, ადაპტაციის უნარის არმქონე ტექსტებს.

ლიტერატურულ ნონკონფორმიზმსაც ორი სახე ჰქონდა: ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური.

ვაჟა გიგაშვილი სუბიექტივისტური ნონკონფორმიზმის წარმომადგენელია. ის არ არის დისიდენტი, მაგრამ განსხვავებულია მკვეთრი გადახრით საერთო ცენტრიდან... მის ხასიათში ჭარბად არის მოცემული რადიკალიზმი, რომელიც თაობის მთავარ ნიშნად გამოიკვეთა. იგრძნობა მასში იდეური სიახლოვე გურამ რჩეულიშვილთან. თუ შორს წავალთ, შეგვიძლია ტიპოლოგიურ პარალელად ლუი ფერდინანდ სელინის ხორკლიანი სტილი ან ჩარზ ბუკოვსკის თავისუფალი მორალი ავიღოთ, მაგრამ ეს მხოლოდ მსგავსების დადასტურება იქნებოდა და არა შინაგანი კავშირის გამომხატველი ფაქტი. სხვათა შორის, თუ შინაგან კავშირებზე მიდგა საქმე, მაშინ უფრო რეალური იქნება ვისაუბროთ იმ გავლენებზე, რაც ვაჟა გიგაშვილის შემოქმედებამ იქონია თანამედროვე ქართულ პროზაზე. 2000-იანი წლების დასაწყისიდან ახალგაზრდა ავტორები ვაჟა გიგაშვილის მიმართ ამჟღავნებენ ისეთ პიეტეტს, როგორიც, საერთოდ, საკულტო მწერლების მიმართ აქვთ ხოლ-

მე. მისი სტილი ერთგვარი სტიმული აღმოჩნდა პროზაიკოსთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთათვის. ვაჟა გიგაშვილის „სტანდარტი“, – მოტივების, ანტურაჟის, ტიპაჟის სახით, – შეიძლება შეგვხვდეს ზაალ სამადაშვილის, ბექა ქურხულის, ირაკლი ჯავახაძისა და სხვათა ტექსტებში, სადაც პირდაპირი გავლენა თუ არა, თანაგანცდის, სოლიდარობის, შინაგანი სტიმულირების სულისკვეთება მაინც იგრძნობა.

ვაჟა გიგაშვილის თხრობის სტილი გადამდებია, უპირველეს ყოვლისა, თავისუფლებისა და სტიქიურობამდე მისული უშუალობის გამო. ეს ის მწერალია, რომელსაც უნდა გაუგო და თუ ვერ გაუგებ, მაშინ უნდა აღიარო, რომ ვერც მიიღებ.

ვაჟა გიგაშვილი ხშირად იხსენებდა ერთ შემთხვევას თავისი შემოქმედებითი ცხოვრებიდან, როდესაც ბიძას, დემნა შენგელიას, მოთხრობა მიუტანა წასაკითხად. დემნამ თურმე პირველი ფრაზიდან უკანასკნელ ფრაზამდე გულდასმით ასწორა ტექსტი და ბოლოს უთხრა, აი, ასე უნდა წერო (მეტრეველი 2016:4).

ალბათ ბევრი მიზეზი არსებობდა იმისა, თუ რატომ არ უნდა მოსწონებოდა მცოვან მწერალს ახალგაზრდა დებიუტანტის ნაწერი, მაგრამ მთავარი აქ უთუოდ კონიუნქტურის ფაქტორი იყო. შენგელია აღიარებდა კონიუნქტურის ძალაუფლებას, გიგაშვილი კი არ ცნობდა კონიუნქტურას, რადგან ის ნონკონფორმისტი, სუბიექტივისტი, სხვაგვარად მოაზროვნე გახლდათ.

მწერალს ვერ უბრძანებ, ვერ აუკრძალავ, ვერ ასწავლი, ვერ გაწვრთნი. თუ ვინმე ემორჩილება ამ გარეგან იმპერატივებს, ის, რაღა თქმა უნდა, მწერალი არ არის.

ჩვენი ლიტერატურის ისტორიიდან ვიცით, რომ შეიძლებოდა მწერალი სხვაგვარად მოაზროვნე ყოფილიყო, მაგრამ თუ მისი სტილი გარკვეულწილად თანხვედბოდა ოფიციალურ სტანდარტებს, მაშინ ნაწარმოების გამოქვეყნებაზე პრობლემა არ ჰქონდა.

ვაჟა გიგაშვილს რედაქტორები თავიდან უარს იმიტომ ეუბნებოდნენ, რომ სტილი აშინებდათ – თავისუფალი, ლაღი, იმპულსური სტილი, რომელშიც არაფერი იყო მათთვის მდგრადი, უცვლელი, ბოლომდე სანდო. ავტორი არც ნორმებზე ფიქრობდა, არც აკრძალვებზე და, როგორც ჩანს, არც მკითხველზე. თავისთვის წერდა, თავისუფლად, შეუზღუდავად.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამ თემაზე ვაჟა გიგაშვილი თვითონაც გულახდილად საუბრობდა, როდესაც იხსენებდა, თუ როგორ უთხრა თავაზიანი უარი გიორგი შატბერაშვილმა, როდესაც მას „ცისკარში“ მოთხრობა „დღე და ჟამი“ მიუტანა:

„იმ შორეულ წლებში, ახალგაზრდული მაქსიმალიზმით, ვერაფრით გამეგო და ვერაფრით ამეხსნა, როგორ ახერხებდა ბევრი უნიჭიერესი და უკეთილშობილესი პიროვნება ამ ორჭოფულ ცხოვრებას, რომ ერთის მხრივ ლაღი და ძლიერი შემოქმედი, მეორე მხრიდან დაშინებული, მორჩილი და აშკარა სიცრუეზე ხელის მომწერიც ყოფილიყო...“

ეს იწვევდა ქრონიკულ გულარძნილობას... ეს იწვევდა მუდმივ შინაგან ამრეზილობას...

ეს ამრეზილობა ფსიქიკის მუდმივ მდგომარეობად, ხასიათად ყალიბდებოდა...

ამ ამრეზილობის მატარებელი იყო იმ მოთხრობის („დღე და ჟამი“) გმირი, გიორგი შატბერაშვილს რომ მივუტანე 1957-ში...

ეს ამრეზილობა იყო ფრიად საშიში გადამდები ვირუსი, მავნე საბჭოური იდეოლოგიისათვის... მისი გავრცელების შანსის დაშვება კი – უდიდესი დანაშული და მავნებლობა „დიადი სამშობლოს“ მიმართ.

ეს ამიხსნა (არა ამ სიტყვებით, არამედ მოიარებით) გიორგი შატბერაშვილმა და მე ეს გავიგე.

აი, რატომ არ შეიძლებოდა ამ მოთხრობის დაბეჭდვა“ (გიგაშვილი 2016: 251-252).

იმ დროს მარტო იდეოლოგიური თვალსაზრისით არ იწუნებდნენ ნაწარმოებებს. მხატვრულ მხარესაც აქცევდნენ ყურადღებას და თუ ამ მხრივ ნაკლს შენიშნავდნენ, უარის თქმა აღარ უჭირდათ. იდეოლოგიამდე აღარ მიდიოდნენ, ლიტერატურულ ხარვეზებზე აპელირებდნენ, უსწორებდნენ, მიუთითებდნენ, ისე, როგორც ამას დემნა შენგელაია აკეთებდა ვაჟა გიგაშვილის სადებიუტო ოპუსის კითხვისას.

ერთი სიტყვით, სტილიც იდეოლოგიზებული იყო და თუ გინდოდა შენი ნაწერი გამოქვეყნებულიყო, რეალობისთვის ანგარიში უნდა გაეწია, იმაზეც უნდა გეფიქრა, როგორ წაგიკითხავდნენ, რა თვალთ შემოგხედავდნენ.

წერისას მკითხველი არასოდეს მაინტერესებდაო, იტყვის ვაჟა გიგაშვილი იმ ამბიდან ძალიან დიდი ხნის შემდეგ, სიბერისას: „როცა ვწერდი და რასაც ვწერდი, არასდროს მკითხველზე არ მიფიქრია... არასოდეს ერთ სიტყვასაც კი არ გადავაბრუნებ ვინმეს მოსაწონად, – წერდა ის, მაგრამ იქვე დასძენდა, – შემდგომში კი, როცა აღმოჩნდება, რომ შენს ამ ოპუსს, ნამოქმედარს სხვები კითხულობენ, ეს, რა თქმა უნდა, სასიამოვნოა“-ო (გიგაშვილი 2001:6).

ბუნებრივია, ეს ფიგურული აზრია, პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ. თვითონ წერა, როგორც პროცესი, თავისთავად გულისხმობს მკითხველს, როგორც ოპოზიციას. აქ უფრო კონიუნქტურული მკითხველი, ოფიციალური თვალი, თავისუფლების შემზღვეველი არბიტრი იგულისხმება. საერთოდ მკითხველს რომ არ უგულვებელყოფს, ეს ბოლო ფრაზაშიც კარგად ჩანს. ასე რომ, პოზიირობა უნდა გამოვრიცხოთ. თუ რაიმე არ ჩანს ვაჟა გიგაშვილის შემოქმედებაში, ეს პოზიირობაა.

სამაგიეროდ, ჩანს იმპულსურობა. ზემოთ მოყვანილი თვალსაზრისიც იმპულსურობის გამოხატულებაა. იმპულსურობა მისი მწერლური ხასიათის ნიშანია.

ამ ნიშანზე როსტომ ჩხეიძეც ამახვილებს ყურადღებას. მისი აზრით, ვაჟა გიგაშვილის ნაწარმოებებში ბევრი რამ იმპულსურია, ქვეცნობიერი და გაუცნობიერებელი მოტივების ტალღები მოდის თითოეული მოთხრობიდან (ჩხეიძე 2011:137).

რატომღაც მგონია, რომ ასევე იმპულსურად არის შემოსული მის წარმოსახვაში ჯაყო ჯივაშვილის ლიტერატურული რეინკარნაცია – ნოდარ ყაფლანიშვილი, მთავარი პერსონაჟი რომანისა „ერთი ვინმე ყაფლანიშვილი“.

პირველი პუბლიკაციის შესავალში ვაჟა გიგაშვილი წერს, რომ მოთხრობილი ამბავი მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოების გამოძახილი და ერთგვარი გაგრძელებაა (გიგაშვილი 2007:12).

რომანის დრო და სივრცე 1990-იანი წლების საქართველოს სინამდვილეს მოიცავს. თუმცა დასაწყისიდანვე იკვეთება ინტერტექსტობრივი მინიშნებები: მოქმედება ლიახვის ხეობიდან იწყება. ნაშინდარიც გამოჩნდება. ორი მთავარი პერსონაჟიდან ერთი აგრესიული, დაუნდობელი, ბულასავით ჯანიანია; მეორე სუსტი,

გამხდარი, გაძვლებული, ავადმყოფური შესახედაობისაა; მესამე, რა თქმა უნდა, ქალია, ბედისწერის ნიშნით აღბეჭდილი.

პირველი არის ნოდარ ყაფლანიშვილი, ახალი ქართველების ტიპური წარმომადგენელი, გავლენიანი ნუვორიში, აგრესიული, დაუნდობელი, მაგრამ შინაგანად მშობარა, რომელიც იწყებს ლი-ახვის ხეობაში არსებული წინაპართა საკუთრების დაბრუნებას; მეორე – იორამ შათირიშვილია, ნიჰილიზმით შეპყრობილი, გადატაკებული ინტელიგენტი, რომელიც საბუთების მოწესრიგებაში ეხმარება ნოდარ ყაფლანიშვილს. სავსებით ნიშანდობლივია ერთი დეტალიც, იორამს ლაპარაკისას ენა ებმის; მესამეა – ზეინაზი, იორამის მეუღლე.

ძველ საბუთებზე სამუშაოდ იორამი ნაშინდარში მიდის. ზეინაზს არ სურს ნაშინდარში წასვლა, ცუდი წინათგონობა აქვს, მაგრამ ქმარს მაინც გაჰყვება.

ნოდარ ყაფლანიშვილი ზეინაზზე ძალადობს. იორამი ამას ძალიან გვიან გაიგებს. კონფლიქტის დროს ზეინაზი პისტოლეტით კლავს ნოდარს. მკვლელობას იორამი დაიბრალებს. „–მე მოვკალი!“ იორამის ამ ფრაზას ასოციაციურად ეგნატე ნინოშვილის პერსონაჟთან, სპირიდონ მცირიშვილთან, მივყავართ. ეს ფრაზა, რომელმაც მე-19 საუკუნის ქართული ინტელიგენციის ისტორიაში სიმბოლური კოდის როლი შეასრულა, ვაჟა გიგაშვილმა გაააქტიურა როგორც ეთიკური იმპერატივი.

მკვლელობამდე ცოტა ხნით ადრე იორამმა გაარკვია, რომ ნაშინდარის სასახლე და მამულები ხევისთავების საგვარეულოს ეკუთვნის. მას ძალით დაპატრონებია ვინმე ნამოჯამაგირალი ჯაყო ჯივაშვილი, ნოდარის პაპის მამა. ნოდარი, ყაფლანიშვილობით რომ იწონებდა თავს, სინამდვილეში ჯივაშვილი ყოფილა.

დაბოლოს, მთავარი დეტალი. ზეინაზს ნოდარ ყაფლანიშვილისგან რჩება სამი თვის ჩანასახი. ჯაყოს შთამომავლობა გრძელდება.

მეთოდური თვალსაზრისით, ყველაფერი ნათელია. ვაჟა გიგაშვილი იღებს მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ პარადიგმას და ქმნის მის თანამედროვე ვარიანტს. ლიტერატურული თვალსაზრისით, ცოტა არ იყოს, რთულად არის საქმე. ერთი შეხედვით, ეს პოსტმოდერნისტული ცდა არის, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, შესაძლოა სულ სხვა დასკვნა მივიღოთ.

ზუსტად განსაზღვრა, ნიშანდება, ერთმნიშვნელოვნად აღიარება იმისა, რომ ეს არის სწორედ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, მიუხედავად არაერთი დამთხვევისა და სტილისტური ნიშნებისა, მაინც არ შეიძლება, რადგან ავტორს აქვს ისეთი შინაგანი იმპულსები, რომლებიც არ არის მიმართული თემის პოსტმოდერნისტული გახსნისკენ.

მაგრამ რა ვუყოთ ინტერტექსტუალურობას, რომელიც არის ყველაზე მეტად შესამჩნევი ტენდენცია. მეტიც, ეს არის მიზანი, მთავარი მიმართულება და საშუალება ჩანაფიქრის გადმოსაცემად. ინტერტექსტუალურობა უფრო ღრმად მიდის, ვიდრე ჩვეულებრივ უნდა მიდიოდეს. აქ ვხედავთ არა მარტო მითითებას, მინიშნებას ან „გადაწერას“, არამედ გაგრძელებას, თემის განახლებას დროსა და სივრცეში, ანუ ყველაფერ იმას, რაც პოსტმოდერნიზმის საერთო საოპერაციო საშუალებებში შედის.

პერსონაჟები იმეორებენ ლიტერატურულ პროტოტიპებს, მათ აქვთ კავშირი გენეტიკურ წინამორბედებთან, მაგრამ, ამავე დროს, დამოუკიდებლად განაგრძობენ მოქმედებას.

არის ბევრი პოსტმოდერნისტული დეტალი, მაგრამ არ არის მთავარი პოსტმოდერნისტული ხერხები – ირონია და დეკონსტრუქცია. ვაჟა გიგაშვილი მიზნად არ ისახავს მიხეილ ჯავახიშვილის ტექსტის იდეური ან იდეოლოგიური სტრუქტურის დაშლას.

ის არც სტილს სესხულობს. ვაჟა გიგაშვილის სტილი ეკონომიური, ლაკონიური და პრაქტიკულია, არ ახასიათებს მეტაფორიზმი, ჰიპერბოლიზმი, გროტესკულობა, რომლებიც მიხეილ ჯავახიშვილის სტილის სპეციფიკური ნიშნებია. თუმცა ვაჟა გიგაშვილთან გამოკვეთილია დიალოგის პრინციპი, რაც ბუნებრივია, რადგან ტექსტი კინოსცენარის პრინციპით არის დაწერილი. ირონიისა და დეკონსტრუქციის ნაცვლად ვხედავთ მკაცრ რეალიზმს: 90-იანი წლები, ველური კაპიტალიზმი, პოლიტიკური ანარქია, რაც ერთობლიობაში ქმნის ნიადაგს ჯაყოიზმის აღმოცენებისთვის. რომანის კონცეფციაც იოლი ამოსაცნობია, ჯაყოიზმი, ისევე, როგორც ყვარყვარიზმი, ქართული ავთენტური პრობლემაა.

პოლონელ პარადოქსალისტს სტანისლავ ეჟი ლეცს აქვს ერთი ასეთი ფრაზა: „ლიტერატურაში ყველაფერი არის ნათქვამი, ყველაფერი არ არის ნაფიქრი“ (ლეცი Lib.Ru).

პირველად იყო თქმა, შემდეგ – ფიქრი, რომელიც ხანდახან შეიძლება არც იყოს, ან იყოს, მაგრამ დაგვიანებით. ვაჟა გიგაშვილის რომანი არის „ნაფიქრი“ წინამორბედის „ნათქვამზე“. მწერალმა შექმნა თავისი ვერსია და ეს ვერსია თავისუფალი არჩევანია. ამიტომ მას ვერ მიუსადაგებ მოდური მიმდინარეობის კანონებს. ცალკეული დამთხვევები არ ნიშნავს თანხვედრას მთლიანობაში. მწერალი თუ თვითონ არ მიაკუთვნებს თავს რომელიმე მიმდინარეობას, ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ის ნამდვილად ეკუთვნის ამ მიმდინარეობას. ვაჟა გიგაშვილი იყენებს პოსტმოდერნისტულ ელემენტებს, მაგრამ ის პოსტმოდერნისტი არ არის.

დამოწმებანი:

გიგაშვილი 2001: გიგაშვილი ვ. *მკითხველი იდუმალი ადამიანია*. ჟურნ. ქომაგი, №4, 2001.

გიგაშვილი 2007: გიგაშვილი ვ. *ერთი ვინმე ყაფლანიშვილი*. ჟურნ. ლიტერატურული პალიტრა, №9, 2007.

გიგაშვილი 2016: გიგაშვილი ვ. *დღე და ჟამი*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2016.

ლეგი: Лец Ст. Е. Непричесанные мысли. Сборник подготовил Натан Фирун. Lib.ru

მეტრეველი 2016: მეტრეველი ე. *სხვა სიუჟეტების მხედველი*. ჟურნ. ახალი საუნჯე, №10, 2016.

ჩხეიძე 2011: ჩხეიძე რ. *გამოსვლები უეკრანოდ*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011.

Levan Bregadze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“Author’s Mask” and Georgian Postmodernism

One of the most important notions of the postmodern literature is “author’s mask”.

This literary method that since the 80s of the 20th century has often been used in those writings of Georgian writers that apparently represent

postmodernist texts, takes its origin as individual specimens in the Georgian literature of the early 20th century, i.e. in the Georgian literature of the time of modernism and socialist realism. Their observation is useful not only for a better understanding of the post-Soviet literary processes but also for revealing the roots (the genesis) of the Georgian postmodernism.

Key words: postmodernism, author's mask, Georgian literature.

ლევან ზრეგაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ავტორის ნილაბი“ და ქართული პოსტმოდერნიზმი

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მცოდნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცნებაა „ავტორის ნილაბი“ (author's mask), ტერმინი შემოთავაზებული ამერიკელი კრიტიკოსის კ. მამგრენის (Carl Darryl Malmgren) მიერ. ავტორის ნილაბი გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე, რასაც მეტატექსტსაც უწოდებენ. ამით ავტორს თავის შემოქმედებითს ლაბორატორიაში შევყავართ, მხატვრული ტექსტის ნაწილი ხდება ის, რაც ადრე, ჩვეულებრივ, ტექსტს მიღმა რჩებოდა.

ეს მხატვრული ხერხი ქართველი მწერლების შემოქმედების მაგალითებზე რამდენიმე ნაშრომში გვაქვს გაანალიზებული – ამ კუთხით განვიხილეთ ოთარ ჩხეიძის (ზრეგაძე 2011: 192-199), ნაირა გელაშვილის (ზრეგაძე 2008: 191-193), გურამ დოჩანაშვილის (იქვე: 231-234), აკა მორჩილაძის (იქვე: 23-237), ბესო ხვედელიძის (იქვე: 234-235), ბექა ქურხულის (იქვე: 242-245), ზაზა ბურჭულაძის (იქვე: 245-249), ლაშა ბულაძის (იქვე: 241-242) და სხვათა თხზულებანი.

ისიც შემჩნეული გვაქვს, რომ ტექსტის კომენტირება თვითონ ტექსტშივე ცალკეული ეფექტური მაგალითების სახით პოსტმოდერნიზმამდელ ქართულ ლიტერატურაში გამოჩნდა ალექსანდრე აბაშელის (ლექსმცოდნეობა 2016: 47-49), ტიციან ტაბიძის (კრიტიკა 2015: 274-278), იოსებ გრიშაშვილის (ლექსმცოდნეობა 2013: 62-63), კონსტანტინე ჭიჭინაძის (კრიტიკა 2015: 275) ლექსებში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს „უცნაური“ ლიტერატურული მიმდინარეობა

– პოსტმოდერნიზმი – ჩვენი ლიტერატურის კანონზომიერი განვითარების შედეგია და არა დასავლური ლიტერატურული მოდის აყოლისა თუ მიბამვისა. ამათი გათვალისწინება სასარგებლოა პოსტსაბჭოური ხანის ლიტერატურული პროცესის უკეთ გასაგებადაც და ქართული პოსტმოდერნიზმის ფესვების წარმოსაჩენადაც.

მუხრან მაჭავარიანის პოეზიის პოსტმოდერნისტულ მარკერებზე დაკვირვებისას „ავტორის ნიღბის“ უკიდურესი სახეობაც შევნიშნეთ – როდესაც ავტორი უშუალო კონტაქტს ამყარებს თავისივე პერსონაჟთან.

კერძოდ, მუხრან მაჭავარიანის პოემის „ვახტანგის“ იმ ეპიზოდში, სადაც ბრძოლაში დაჭრილი ვახტანგ გორგასლის გარდაცვალებას აღწერილი, ვკითხულობთ:

„უძრავად იწვა ვახტანგი.

დავხედე –

ვეღარ ვიცანი.

კითხვაზე: –

არის იმედი?

პასუხი: –

არავითარი!“

„დავხედე – ვეღარ ვიცანიო“, ამას ავტორი თავის თავზე ამბობს; „არის იმედი?“, ამასაც თვითონ ავტორი ეკითხება დიდი მეფის გარემოცვის წევრს, და ისიც დამწუხრებული მიუგებს, „არავითარიო“. ანუ: პოეტი წამიერად ჩაერთო მის მიერვე აღწერილ სიტუაციაში, შორეულ წარსულში გადაინაცვლა, და მალევე დაუბრუნდა თანამედროვეობას. თანაც ეს ისე გააკეთა, რომ მკითხველი არ „გაუფრთხილებია“, არავითარი საამისო სიგნალი არ მიუცია მისთვის.

არაავტობიოგრაფიული, მესამე გრამატიკული პირის ფორმით მოთხრობილი, თანაც შორეულ წარსულში მომხდარი ამბის გადმოცემისას ავტორის ესოდენ რადიკალური ფორმით შეჭრა სიუჟეტის განვითარებაში მე-20 საუკუნემდე შექმნილ ტექსტებში ძნელად თუ მოიძებნება. ამ აშკარად პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული ხერხის მეშვეობით მხატვრულ სივრცეში მოიშალა დროის საზღვარი, გაუქმდა მიჯნა აწმყო დროსა და წარსულს შორ-

რის, რაც, ცხადია, მხატვრული მიზნით ხდება: ამით ავტორმა მიგვანიშნა რაოდენ მძაფრად განიცდის შორეულ ეპოქაში მომხდარ ამბავს, რაოდენ თანამედროვეა მისთვის წარსული.

გადმოცემული ამბის განვითარების პროცესში ავტორის მოულოდნელი და ერთობ ორიგინალური ფორმით ჩართულობის ერთ ადრეულ შემთხვევაზე გვექნება საუბარი ამ ნაშრომში, მოთხრობაზე, რომელიც პირველად 1928 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „პროლეტარული მწერლობის“ მე-2-3 ნომერში.

მოთხრობის ავტორია ელიზბარ პოლუმორდვინოვი (ზედგინიძე), სათაურია „შაშვილარ“, რაც სვანურად ჭინკებს, ავსულებს ნიშნავს. (ამ მოთხრობაზე ყურადღება მიგვაქცევინა ანდრო ბედუკაძემ, რისთვისაც მადლობას მოვასხენებთ).

ჟურნალში დაბეჭდვის შემდეგ „შაშვილარ“ კიდევ ოთხჯერ გამოქვეყნდა წიგნად: 1929 და 1930 წლებში (ორივე გამომცემლობა სახელგამმა დასტამბა იმ სახით, რა სახითაც ჟურნალში დაიბეჭდა), 1932 წელს გამომცემლობა „ფედერაცია“ გამოსცა მოთხრობის გავრცობილი ვერსია – საჟურნალო ვერსიას ერთი იმდენი კიდევ დაემატა; 1936 წელს მოთხრობა შევიდა სახელგამის გამომცემულ კრებულში „ქართული მწერლობის ანთოლოგია“, რომელსაც ჩვენ ამ ნაშრომში ვიმოწმებთ.

ჯერ ორიოდე სიტყვა მოთხრობის თემატიკის თაობაზე.

ერთ დროს პოპულარული ქართველი მწერალი ელიზბარ პოლუმორდვინოვი (ზედგინიძე) ამ მოთხრობაში აღწერს, თუ რა წინააღმდეგობების დამლევა უწევს ახალ ცხოვრებას, მოდერნული ეპოქის დამახასიათებელი ცხოვრების წესს, პატრიარქალურ სვანეთში დასამკვიდრებლად. თემატიკითა და პრობლემატიკით ელიზბარ პოლუმორდვინოვის მოთხრობა ზუსტად ემთხვევა ბევრად უფრო სახელოვანი მწერლის, შალვა დადიანის, რამდენიმე წლით გვიან დაწერილ პიესას „თეთნულდი“ (1931).

ახლა გავეცნოთ ეპიზოდებს, შესრულებულთ ისეთი მწერლური ტექნიკით, რომლის მსგავსს წინა საუკუნეების ლიტერატურის ისტორია არ იცნობს.

ეპიზოდი პირველი.

მოთხრობის პერსონაჟებს, ბათირსა და გევას, ერთი გოგონა შეუყვარდათ, სახელად აბაშხა, და ამის გამო წაიკიდნენ. ტყის პირას

შეხვდნენ ერთმანეთს და ხანჯლები იძრეს. ბათირმა ცერა თითი წააცალა მეტოქეს და იარაღი გააგდებინა.

გევა „დაიხარა მიწაზედ, რომ იარაღი დაებრუნებინა, მაგრამ ბათირმა სისხლიან ფოლადს მძიმედ დაადგა ფეხი. მუდამ გულმშვიდი ბათირი ახლა უკვე მხეცს წააგავდა. თვალებიდან ცეცხლის ნაპერწკლებს ჰყრიდა. უკანასკნელმა აზრმა გადამწყვეტად გადურბინა გონებაში და აელვარებული ხანჯალი მძლავრად მოქნიული დააქანა გევასკენ, წვერი მკერდს დაუპირისპირა და...

.....

– ბათირ!.. ბათირ!..

– რა გინდა, ვინ ხარ?

– როგორ თუ რა მინდა, მე ავტორი ვარ, რას შერები, კაცსა ჰკლავ?

– ღირსია და ვკლავ.

– ბათირ, ეგ შენ არ შეგშვენის. მთელი თემი შენ შემოგცქერის. მაგალითს შენგან იღებს და შენ რომ კაცი მოჰკლა, რა უნდა თქვან, თითონ ხომ უარესს იზამენ.

– არა, სასიკვდილო უნდა მოკვდეს, ვისაც რა უნდა თქვას.

– ხანჯალი ჩააგე, ბათირ, ნუ გავიწყდება, რომ შენ ჩემი სურვილების ამსრულებელი ხარ. მე მინდა შენ ახალ ადამიანად გამოგიყვანო, მთელ თემში პირველობა მოგანიჭო და შენ კი სჩადიხარ იმას, რასაც მთელი სვანეთი ჩაიდენდა.

.....

მკერდთან მიტანილი ხანჯალი შეჩერდა“ (ანთოლოგია 1936: 282; შდრ. პროლეტარული... 1928: 30).

ავტორისა და მისივე პერსონაჟის ამ წაკამათების შემდეგ ბათირი თანდათან ცხოვრების მოდერნიზების მხარდამჭერი ხდება.

ეპიზოდი მეორე.

სოფლები რადიოფიკაციის მოწინააღმდეგენი არიან – რადიო, ტექნიკური სასწაული, ეშმაკის მანქანად ესახებათ. კლუბის ეზოში დამონტაჟებული რადიომიმღების განადგურება დაუსახავთ მიზნად:

„– დავამსხვრიოთ!

და როგორც ერთი ადამიანი, ისე იგრიალა ხალხმა.

.....

– ბათირ, ბათირ!..

გაბრუებული ბათირი გამოერკვა.

– ბათირ, რას გაჩერებულხარ, ხომ ხედავ რადიო უნდა დაამტვირონ.

– მერე, მე რა შემოდია, ამოდენა ხალხს როგორ შევაჩერებ.

– შენი დრო ახლა არის, ბათირ, უნდა გადააჯერო ცრუმორწმუნეობიდან.

– არა, მე ამას ვერ ვიზამ.

– როგორ თუ ვერ იზამ, ხომ გჯერა, რომ შენ მართალი ხარ.

– მჯერა, მაგრამ...

– მაგრამ რა?..

– მთელი თემია ამხედრებული, თემის წინააღმდეგ როგორ წავალ.

– შენშიც ტრადიცია, სირცხვილია, ბათირ, მსხვერპლად შეეწირე, მაგრამ დაჯერება მაინც სცადე...

.....

ამ დროს ბურუსიდან გამორკვეული ბათირი შეხტა მაღლობზე, არწივსავით გადაავლო აცეცხლებული თვალები, დამუშტული ხელი წამართა წინ და დაიძახა:

– ვინ არის მანდ, რომ ბედავს თემის ამღვრევას. ამ რკინებში ჭინკებს ვინ ჩააბუდებდა“ (ანთოლოგია 1936: 284-285; შდრ. პროლეტარული ... 1928: 30).

მაგრამ აღელვებულმა ხალხმა მაინც დაამსხვრია რადიოაპარატი და ქვით თავიც გაუტეხა ბათირს.

ცოტა ხნის შემდეგ:

„– ბათირ, როგორა ხარ?

ბათირმა ნაღვლიანად ჩაიქნია ხელი და ხმაჩაკმენდილმა უსიტყვოდ მაგრძნობინა თავისი ტკივილი.

– არა უშავს რა, ბათირ! შენი მოვალეობა ხომ შეასრულე და დღეს თუ არა, ხვალ მაინც შეიგნებს თემი, თუ რა არის რადიო!

– იცი, პირველი ქვა მე რომ მომხვდა, გევას გადმოსროლილი იყო. იმან ააღელვა თემი, იმან გამოიწვია ეს ამბავი.

– თუ აგრეა, უკეთესი, რადიოს დამსხვრევა პირად მტრობაზე ყოფილა აგებული.

– ძალიან ვწუხვარ, რომ დაგიჯერე და არ მოგვკალი, როცა ჩემ ხელთ იყო. ხომ ხედავ, შენი გულისთვის რა დამემართა, – მიპასუხა ბათირმა და გაიშვინა ხელი ნამტვრევებად ქცეულ რადიოსაკენ. სახეზე ჩამონადენ სისხლს კი ყურადღებას არ აქცევდა.

– ჩემო ბათირ, შენ ამ თემში პირველი ხარ, როგორც ახალი ცხოვრების ადამიანი. არც გონება გაკლია და არც სივაჟაკე.

აბაშხას ხომ ხედავ, მისი სახე მზეა. გული კი სუფთა, უანგარო. ცოლად უნდა გამოგაყოლო, თანახმა ხარ?

ბათირმა თავი დახარა და დააცქერდა ერთ მშვენიერ წერტილს, სადაც აბაშხას სახე ეხატა“ (ანთოლოგია 1936: 285-286; შდრ. პროლეტარული... 1928: 34-35).

აქ მთავრდება მოთხრობის პირველი ვერსია. ავტორი პერსონაჟს, რომელმაც მის რჩევას დაუჯერა, მაგრამ დამარცხდა, საკომპენსაციოდ სატრფოსთან შეუღლების პირობას აძლევს.

მოთხრობის შემდგომ პუბლიკაციებში ამბავი გრძელდება და გრძელდება ავტორისა და მისი პერსონაჟების კონსულტაციებიც. ამჯერად ავტორი გევას მოქცევასაც ესწრაფვის.

ეპიზოდი მესამე:

გევას, რომელიც, გარდა იმისა, რომ ბათირის რაყიფია (ერთი და იგივე ქალიშვილი უყვართ), იმავდროულად ცხოვრების მოდერნიზების მოწინააღმდეგეც არის. ერთხელაც ამ გევას თოფით მიზანში ამოუღია წითელარმიელების მეთაური. წამიც და მისი პოტენციური მსხვერპლი სიცოცხლეს გამოესალმება, მაგრამ აქაც ენერგიულად ერთვება ამბის განვითარებაში ავტორი. მას მოვუსმინოთ:

„მე თოფის ლულას მოგვიდე ხელი. დუგლუგი იღლია-მხარზე მტკიცედ იყო მიკრული. თოფი გამოვართვი.

(...)

– გევა, ვისა ჰკლავ?!.

– აგერ იმ რუსს. გუშინ სვან ქალებს დახვედრიან... ხაიშში მითხრეს...

– ტყუილია, გევა, მე ხომ მაგას შიშშილარის არც ერთ ნაწილში არ ვამბობ!.. (ანუ არათემატიკურად იქცევით, ამუნათებს მწერალი პერსონაჟს. – ლ. ბ.).

– მერე რა, რომ არ ამბობ, ეგენი სამტროდ მოვიდენ. თავისუფალი სვანეთი თავისუფალი აღარ იქნება.

– ეგ მტერი არ არის, გევა, აი, მე შენ გიამბობ თუ ვინ არის ეგ რუსი“ (ანთოლოგია 1936: 295).

და აქ ავტორი, იმისათვის, რომ წითელი არმიის ოფიცრის მკვლევლობა გადააფიქრებინოს, თავის პერსონაჟს ვრცლად მო-

უთხრობს მისი შესაძლო მსხვერპლის ბიოგრაფიას, რათა შორიდან მოსული ამ კაცის კეთილ ზრახვებში დაარწმუნოს იგი.

გევა შეფიქრიანდა. კვლავ ავტორს მივცეთ სიტყვა:

„– რას გაჩუმიდი, გევა, ამოიღე ხმა... ამ თოფს აწერია გურმან ლახვეტაშვილ, როგორც ჩანს, მან ჩაგინერგა ეს აზრი. (გურმან ლახვეტაშვილიც ცხოვრების მოდერნიზაციის მოწინააღმდეგეა, თანაც ბათირის სიმაძრია, მისი ახალშერთული მეუღლის, აბაშხას მამა. – ლ. ბ.). გურმანი მოხუცია. მისი გულით და გონებით ლაპარაკობს ძველი ქვეყანა. მე მას არაფერს ვერჩი. სულ მალე ის თავის სიკვდილით მოკვდება. მაგრამ თუ შენ სწორი გზა ვერ მონახე, ან შემთხვევითი ტყვიით მოგკლავ, ან კლდიდან გადმომსკდარ ქვით“ (ანთოლოგია 1936: 298).

ერთობ სახალისოა და თანაც საგულისხმო მწერლის მუქარა პერსონაჟის მიმართ, და, დაუმორჩილებლობის შემთხვევაში, მისი აღსასრულის ალტერნატივებზე მასთანვე საუბარი!

(ამ დროს ბათირი გამოჩნდება და ავტორი მას ავალებს შრომის ფერხულში ჩააბას გევა. იმედია, ბათირი მის ამ დავალებას შეასრულებდა!).

და ბოლოს **ეპიზოდი მეოთხე**.

ბათირს ბიჭი შეეძინა. ამ მოვლენის გამო ავტორსა და პერსონაჟს შორის ასეთი საუბარი შედგა:

„– ბათირ, რას არქმევ შენს ვაჟს?..

– არ ვიცი, ჯერ არ მიფიქრია, – მიპასუხებს ბათირი და კმაყოფილებით ხან მე მიცქერის, ხან ბავშვ[ვ]ს.

– ეგ ჩემი მომავალი მოთხრობის გმირი იქნება, სახელს მე დავარქმევ. რას იტყვი ბათირ?

ბათირი ბავშვ[ვ]ს სახეში ჩააჩერდა. კარგა ხანს რაღაცას ფიქრობდა, შემდეგ ჩემსკენ მოტრიალდა და მითხრა:

– ბავშვ[ვ]ს ლაჟვარდის ფერი თვალები აქვს. მომავლის ეტყობა!...“ (ანთოლოგია 1936: 299).

ასე ოპტიმისტურად მთავრდება „შაშშილარ“.

ის ლიტერატურული ხერხი, რომელსაც ეფუძნება თხრობა ამ თხზულებაში, არც რეალიზმის და არც მოდერნიზმ-ავანგარდიზმის არსენალის კუთვნილება არ არის. აქ მწერალი არამართო გვახედებს თავის შემოქმედებითს ლაბორატორიაში, არამედ იგი ამ ლაბორატორიის აქტუალიზებას, მკითხველისთვის

მწერლური ხელობის „საიდუმლოებათა“ გამხელას თხრობის პროცესშივე, უმთავრეს მხატვრულ დანიშნულებას ანიჭებს, რაც იმდენად არსებითია ამ მოთხრობის პოეტიკისთვის, რომ **სავსებით შესაძლებელია „შაშვილარ“ პოსტმოდერნის ეპოქამდე კარგა ხნით ადრე შექმნილ პირველ ქართულ პოსტმოდერნისტულ ტექსტად მივიჩნიოთ.** ასეთი რამ შესაძლებელია, ვინაიდან ლიტერატურა, ვითარცა ზედნაშენი, სოციალ-ეკონომიკური ბაზისისაგან ფარდობითი დამოუკიდებლობით გამოირჩევა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანმა შესაძლოა დროს გაუსწროს და დიდადაც გაუსწროს, რისი მაგალითებიც უხვად მოიპოვება ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგთა ისტორიაში. ამ შემთხვევაში უპრიანი იქნება გავიხსენოთ პოსტმოდერნიზმამდელი პოსტმოდერნისტის ხორხე ლუის ბორხესის მაგალითი.

უკანასკნელ წლებში კიდევ ერთ პოსტმოდერნამდელ პოსტმოდერნისტზე დაიწყეს საუბარი თანამედროვე ლიტმცოდნეებმა – ეს არის მიგელ დე უნამუნო. სწორედ მასთან ვხვდებით 1914 წელს გამოქვეყნებულ რომანში, რომლის სახელწოდებაა „ბურუსი“, ავტორისა და მისივე პერსონაჟის ისეთსავე კამათს, როგორც „შაშვილარში“ (ამის თაობაზე მიგვითითა ზაზა შათირიშვილმა, რისთვისაც მადლობას მოვახსენებთ. ავტორისა და პერსონაჟის ამგვარი კამათის სხვა მაგალითი ადრინდელი მწერლობიდან ჩვენთვის უცნობია).

წავიკითხოთ ორიოდე პასაჟი უნამუნოს „ბურუსის“ 31-ე თავიდან.

მთავარი პერსონაჟი, ავგუსტო პერესი, თავის მოკვლას გადაწყვეტს, ვინაიდან ქალების ვერაგობათა გამო მძიმე ვითარებაში აღმოჩნდება. მაგრამ ვიდრე ამ საბედისწერო ნაბიჯს გადადგამდეს, სურს ამის თაობაზე თავის ავტორს მოეთათბიროს. ამისთვის ეახლა მას.

ვნახოთ რამდენიმე ფრაგმენტი ავტორისა და პერსონაჟის დიალოგიდან:

„– (...) რაც არ უნდა მოინდომო თავს ვერ მოიკლავ!

– როგორ თუ ვერ მოვიკლავ! – შესძახა მან, მაგრამ მაშინვე დარწმუნდა თავის უძალობასა და უსუსურობაში.

– ჰო, ვერ მოიკლავ, დამიჯერე, აბა, მითხარი, რა არის საჭირო იმისათვის, რომ კაცმა თავი მოიკლას? – ვკითხე მე.

– გამბედაობა, – მიპასუხა მან.
– არა, – მივუგე მე, – უპირველეს ყოვლისა, ცოცხალი უნდა იყოს!
– რა თქმა უნდა!
– მერედა, შენ გგონია ცოცხალი ხარ?
– როგორ თუ არა ვარ, მაშ მკვდარი ვარ? – და მან უნებურად ტანზე ხელი მოისვა.

– არა, ჩემო კარგო, არა! – ვუთხარი მე (...), არც ცოცხალი ხარ და არც მკვდარი. (...) საერთოდ არ არსებობ... (...) იმიტომ არ არსებობ, რომ გამოგონილი არსება ხარ, (...) შენ ხარ მხოლოდ ჩემი ფანტაზიის ნაყოფი და კიდევ იმათი, ვინც შენი ცხოვრების, შენი თავგადასავლებისა და ბედუკუდმართობათა შესახებ ჩემ მიერ დაწერილ ნაწარმოებს კითხულობს“ (უნამუნო 2012: 249-250).

„...და კიდევ იმათი, ვინც შენი ცხოვრების, შენი თავგადასავლებისა და ბედუკუდმართობათა შესახებ ჩემ მიერ დაწერილ ნაწარმოებს კითხულობს“ – ეს მკითხველის თანაავტორობის აღიარებას ნიშნავს, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, რომელიც პოსტსტრუქტურალისტური ლიტმცოდნეობის დარგია, ანუ უნამუნო აქაც დიდად უსწრებს თავის დროს.

შემდეგ ავტორისა და პერსონაჟის კამათი ასე გრძელდება:

„რაკი შენ არ არსებობ ჩემი ფანტაზიის გარეშე, არც უნდა ჩაიდინო და ვერც ჩაიდენ იმას, რაც მე არ მსურს; მე კი ნამდვილად არ მსურს, რომ თავი მოიკლა“ (უნამუნო 2012: 252-253).

ამაზე პერსონაჟი მიუგებს:

„...რომანისტსა თუ დრამატურგს არავითარი უფლება არა აქვს, როგორც მოეპრიანოს, ისე მოექცეს თავის შეთხზულ პერსონაჟს; ხელოვნების კანონის მიხედვით ვერც რომანის პერსონაჟი, გამოგონილი პერსონაჟი ჩაიდენს რაიმე ისეთს, რასაც მკითხველი არ ელოდება...“ (უნამუნო 2012: 253).

ამ ერთობ ანგარიშგასაწევ არგუმენტს ავტორის ასეთი რეპლიკა მოსდევს:

„– რომანული პერსონაჟისაგან!

– დიახაც.

– მაგრამ რომანული პერსონაჟი...“ (უნამუნო 2012: 253).

საქმე ის არის, რომ უნამუნო ამ თავის თხზულებას **რომანს** კი არა **რიმანს** ეძახის, ცხადია, იმის მისანიშნებლად, რომ „ჩვე-

ულებრივ“ ანუ რეალისტურ, ფსიქოლოგიურ მოტივაციებზე დაფუძნებულ ტექსტს კი არ ქმნის, არამედ არამიმეტური წერის მანერისკენ იხრება.

ამ განმარტების შემდეგ ნათელი უნდა იყოს ავტორის რეპლიკის აზრი. იგი პერსონაჟს მიანიშნებს: ეგ, რასაც შენ მოითხოვ, ანუ ის, რომ რომანის ავტორს თვითნებობის უფლება არა აქვს და არ შეიძლება მოვლენების განვითარების ლოგიკას არ მისდიოს, აუცილებელია **რომანისთვის** (ფსიქოლოგიურ მოტივაციებზე დაფუძნებული ნაწარმოებისთვის) და არა **რიმანისთვის**, რომლის ავტორს სრული უფლება აქვს პერსონაჟს ის მოსწიოს, რასაც საჭიროდ მიიჩნევს, თუნდაც ეს რეალიზმის კანონებით არ იყოს გამართლებული.

ზემოთ ვთქვით, რომ უნამუნოზე, როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ წინამორბედზე, საუბარი უკვე დაიწყო. ამის დასტურად ორ ციტატას შემოგთავაზებთ:

ლიტერატორი ანტონ ორეშკინი ნაშრომში „კიხოტიში – ირაციონალობის წყურვილი“ წერს:

„ავტორისა და გმირების „ურთიერთადრევის“ ხერხს (...) უნამუნო იყენებდა თავის სხვა ნამუშევრებშიც, მაგალითად, რომანში „ბურუსი“. ეს ხერხი გახდება ერთ-ერთი საფუძველი პოსტმოდერნიზმისა, რომლის წინამორბედად შეიძლება სრული უფლებით მივიჩნიოთ ესპანელი ფილოსოფოსი“ (ორეშკინი 2012: 54).

ხოლო ა. ვ. სკიტინას ნაშრომში „მიგელ დე უნამუნოს პროზა როგორც მეტატექსტი“ ვკითხულობთ:

„...მისი (პოსტმოდერნიზმის. – ლ. ბ.) სათავეები შესაძლოა ვიპოვოთ უფრო ადრინდელ ავტორებთანაც. ამ კუთხით მიგელ დე უნამუნოს პროზა იმით არის საინტერესო, რომ ესპანელი მწერალი ჟანრობრივი თვალსაზრისით და ავტორის, გმირისა და მკითხველის ურთიერთდამოკიდებულების მხრივ ჭეშმარიტად ნოვატორულ ნაწარმოებებს ქმნის, ოღონდ ისე, რომ არ მიმართავს დეკონსტრუქციის რადიკალურ მეთოდებს და არ ანადგურებს ავტორის „მე“-ს...“ (სკიტინა 2005: 3).

ამრიგად, ავტორისა და მისივე პერსონაჟის კამათის ამსახველი ეს პასაჟები, ჯერ უნამუნოსა (1914) და მერე ქართველი მწერლის (1928-32) ჩვენ მიერ განხილულ ნაწარმოებებში რომ

გვხვდება, სამწერლო ტექნიკის თვალსაზრისით იმდროისათვის ერთობ უჩვეულონი, ვერც მოდერნიზმ-ავანგარდიზმისა და ვერც რეალიზმის ჩარჩოებში ვერ თავსდებიან და, დღევანდელი გადასახედიდან, მომავლის ლიტერატურული სტილის მაცნეებად აღიქმებიან.

დამოწმებანი:

ანთოლოგია 1936: ქართული მწერლობის ანთოლოგია. ტფილისი: სახელგამი, 1936.

ზრეგაძე 2008: ლ. ზრეგაძე. *მოთხრობები ლიტერატურაზე*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008.

ზრეგაძე 2011: ლ. ზრეგაძე. *ლიტერატურული (გამო)ძიებანი*. თბილისი: „არტანუჯი“, 2011.

კრიტიკა 2015: ჟ. „კრიტიკა“, 2015, № 10.

ლექსმცოდნეობა 2013: *ლექსმცოდნეობა VI*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

ლექსმცოდნეობა 2016: *ლექსმცოდნეობა VIII*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2016.

ორეშკინი 2012: Орешкин А. С.. *Кихотизм – жажда иррационального*. Ж. „Филология: научные исследования“, 2012, № 2. ელექტრონული ვერსია: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=18845

პროლეტარული... 1928: ჟ. „პროლეტარული მწერლობა“, 1928, № 2-3.

სკიტინა 2005: Скитина А. В.. *Проза Мигеля де Унамуно как метатекст*. <http://textarchive.ru/c-2148574-pall.html>

უნამუნო 2012: მიგელ დე უნამუნო. *ბურუსი. წმინდა მანუელ სათხო, წამებული*. ესპანურიდან თარგმნა მერი ტიტცვინიძემ. თბილისი: „სიესტა“, 2012.

Nana Gonjilashvili

Nestan Sulava

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

For Understanding of the Image of St. Mary Magdalene in Georgian Literature of 20th-21st Centuries

In order to understand the image of Saint Mary Magdalene the work provides discussion of the works of famous and less famous Georgian writers, in particular, personal letter of Gr. Robakidze, poems by Titsian Tabidze, Ana Kalandadze, Lekso Zardiashvili, Maka Gelashvili, Data Gulua. Their analysis revealed different, mutually excluding views: some of them perceived the image of St. Mary Magdalene traditionally, the others, according to the Catholic tradition regarded her as sinful, regretting woman. The most part of Georgian society regards St. Mary Magdalene as a sinful woman. But Georgian Orthodox Church and Georgian Christian culture always interpreted her image as a Christian saint, according to the New Testament.

Key words: Magdalene Image Georgian Literature.

ნანა გონჯილაშვილი

ნესტან სულავა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის გააზრებისათვის XX-XXI საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში

წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნების მიმართ მართლ-მადიდებლურმა და კათოლიკურმა ეკლესიებმა დიდი ხნის მანძილზე სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება გამოამჟღავნა, კერძოდ, მართლმადიდებლობა მას ყოველთვის მოციქულთა სწორ წმინდა

მენელსაცხებლე დედად აღიარებდა და აღიარებს; კათოლიკური სამყარო 591 წლიდან მოყოლებული 1969 წლამდე მას მრუმ, მონა-ნიე დედაკაცად მიიჩნევდა.

ევანგელური მონათხრობით, წმ. მარიამ მაგდალინელი უფალმა განკურნა შვიდი ეშმაკისგან (ლ. 8, 2; მრ. 16, 9), რის შემდეგაც იგი ყველგან თან ახლდა მაცხოვარს (მრ. 15, 40; ლ. 8, 3), ქრისტესთან ერთად გაიარა გოლგოთის გზა და ჯვარცმაც საკუთარი თვალით იხილა (მ. 27, 56 და სხვ.); ქრისტეს დაფლვასაც ესწრებოდა (მ. 27, 61 და სხვ.) და ჯვარცმოდან მესამე დღეს, ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის დღეს მის აკლდამასთან ნელსაცხებლებითა და საკმევლით მივიდა (მ. 28, 1; მრ. 16, 1-8). მან პირველმა იხილა აღმდგარი მაცხოვარი, პირველმა ირწმუნა და პირველმა აუწყა ქრისტეს მოწაფეებს მაცხოვრის სასწაულებრივი აღდგომა (ი. 20, 11-18).

V საუკუნიდან წმ. მარიამ მაგდალინელის ცხოვრებას დაემატა ზოგიერთი ეპიზოდი მონანიე ცოდვილის, წმ. მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრებიდან, რის გამოც ამ ორი წმინდანის სახე ერთმანეთში აირია და წმ. მარიამ მაგდალინელის მეძავ ქალად წარმოდგენას გაუმყარა საფუძველი. ამგვარი ინტერპრეტაცია დასავლეთში აღორძინების ხანისა და მომდევნო პერიოდის ხელოვნებაში (ლიტერატურა, მხატვრობა) დამკვიდრდა.

დასავლური ლიტერატურისა და მხატვრობის გავლენით, რაც დასავლეთთან ბოლოდროინდელმა ინტენსიურმა ურთიერთობებმა განაპირობა, თანამედროვე ქართულ მწერლობაში, ქართულ ცნობიერებაში (XX-XXI სს.), ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებები გამოვლინდა: შემოქმედთა ნაწილმა იგი ტრადიციულად, მოციქულთა სწორად აღიქვა, ხოლო ნაწილმა კათოლიკური ტრადიცია გაიზიარა და მრუმ, მონანიე დედაკაცად მიიჩნია. ეს ფაქტი მით უფრო საკვირველია, რადგან საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია და ქართული ქრისტიანული კულტურა ამ საკითხში ოდითგანვე მიჰყვებოდა და მიჰყვება მართლმადიდებლური ეკლესიის წეს-კანონებსა და ტრადიციებს.

ჩვენი აზრით, ამგვარი გააზრება და მცდარი ინტერპრეტაციის გამეორება-დამკვიდრება ღირებულებათა გადაფასების ნიმუშია, რასაც ჩვენში პოსტმოდერნიზმის დამკვიდრებამაც შეუწყო ხელი. ჩვენს მოხსენებაში საუბარი გვაქვს სწორედ იმ საკითხთა შესახებ, თუ როგორი ინტერპრეტაციები შემოგვთავაზეს ქართველმა

მწერლებმა თავიანთ შემოქმედებაში წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის შესახებ.

საზოგადოდ, ქართულ ლიტერატურაში, ჩვენდა გასაკვირად, წმ. მარიამ მაგდალინელს ერთეული ნაწარმოებები ეძღვნება. შემ-ლებისდაგვარად, მოვიძიეთ და განვიხილეთ საზოგადოებისთვის ცნობილი და ნაკლებად ცნობილი მწერლების აღნიშნულ თემა-ტიკაზე შექმნილი ლექსები. ცალკე კვლევის საგანია, თუ რატომ არ იქცა წმ. მარიამ მაგდალინელის სახე ქართველ შემოქმედთა შთაგონების წყაროდ; სწორედ ამ გარემოების გამო ჩვენთვის ყუ-რადსადებია ყველა ის მხატვრული ნაწარმოები და გააზრება, რაც მოციქულთა სწორის პიროვნებას უკავშირდება.

1. ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციებში წმ. მარიამ მაგდა-ლინელი იმთავითვე წმინდანის სახისმეტყველებით შემოდის და მისაბამად ისახება. გრიგოლ რობაქიძემ გრაფინია გიტა (ბრიგიტა) შტრახვიტცი მისთვის ჟენევიდან მიწერილ პირად წერილში ახალგაზრდა ქალი წმ. მარიამ მაგდალინელს შეადარა და წმინდა-ნის თვისებებით წარმოაჩინა. დავიმოწმებთ ამონარიდს ამ საკმა-ოდ ვრცელი წერილიდან: „მე შენს ქალურ არსებას „ქალწულებრივი“ განსაკუთრებული მნიშვნელობით ვუწოდებ. რომლით? გერმანუ-ლი ენა „der“ See ზღვა – მდებდრობითი სქესის, „დერ“ შეე ტბა – მამრობითი სქესის. გენიალურია. ქალი ნამდვილად უსაზღვროა, როგორც ზღვა და კაცი ნამდვილად შემოსაზღვრულია, როგორც ტბა. არსებობს კიდევ შემზარავი ქალური „რადაც“. თუ ის ერთხელ ქალში გამომჟღავნდა, იგი პიროვნებიდან უპიროვნო არსებად გადაიქცევა: ბრმა, ქოტურ, ალოგიკურ, უხემ. აქ შენ ბედნიერი გამონაკლისი ხარ. შენი ის „რადაც“ ქალური შენს პიროვნებას აქცევს უფრო ზეპიროვნებად და არა უპიროვნო არსებად. „ბრმის“ ნაცვლად ხდები „ნათელი“. აქედანაა შენი შეუდარებელი ნა-თელმხილველობის უნარი. თუ ყველაფერს ამას თავს მოვუყრით, მე ვიტყვოდი: შენი ქალური არსება შეედრება მაგდალინელს: ის წმინდაა, „ქალწულებრივი“ (რობაქიძე 2012: 686). ეს ამონარიდი მოწმობს, რომ გრიგოლ რობაქიძის თვალთახედვით წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახე არაა აღრეული სახარებისეულ მრუმ დედაკაცთან, იგი ის მარიამია, რომელიც მაცხოვარს მუდმივად თან ახლდა ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, დაესწრო ჯვარცმას, და-

საფლავებს, კვირას გამთენიისას, ჯერ კიდევ ბინდისას მივიდა საფლავთან და ცარიელი იხილა იგი, აღდგომის შემდეგ მას პირველს გამოეცხადა მაცხოვარი, ე. ი. ესაა წმ. მარიამ მაგდალინელი.

2. წმ. მარიამ მაგდალინელის სახე და მისი გადააზრების ცდა წარმოჩნდება ტიციან ტაბიძის ნოველაში „ყორანი“, რომელიც გვიამბობს დალილი მგზავრის მიერ უდაბნოს ქვიშაში ჩაფლული ცხოვრების წიგნის ფურცლებზე ამოკითხულ გოლგოთის მისტიკის ამბავს: „მოწყენით იდგა გოლგოთას ბედი. ცელქი ნიავი ამ მწუხრ ღამეს არ სისინებდა. ჯვართან დახრილი ცრემლებით რწყავდა ჯვარცმულის გვამს მაგდალინა და ჯვრიდან ჩამონაწვეთი სისხლი, მაგდალინას ცრემლებთან შეერთებული, ნიაღვარივით მიქშუოდა ძირს ჯურღმულებში, რომ მუნ დაემარხა კაცთა სიავე“ (ტაბიძე 2015: 66).

ტიციანის მხატვრული წარმოსახვა, ერთი მხრივ, სახარებისეულ თხრობას მიჰყვება (უფლის ჯვარცმისას წმ. მარიამ მაგდალინელის მორწმუნეთა შორის მყოფობაზე – „ხოლო დგეს ჯუარსა მას თანა იესოძისა დედაჲ მისი და დაჲ დედისა მისისაჲ, მარიამ კლეოპასი, და მარიამ მაგდალენელი“, იოან. 19, 25), მეორე მხრივ, ახლებურად გადაიაზრებს წმინდა მამათა სწავლებას ქრისტეს დაღვრილი სისხლის შესახებ (უფლის სისხლმა ადამის ცოდვათაგან გაწმინდა კაცობრიობა). მოხმობილი პასაჟის მიხედვით, იესოს სისხლი, წმ. მარიამ მაგდალინელის ცრემლებთან შერწყმული, ჯურღმულებში ჩაედინება.

ნოველაში ტიციანს შემოჰყავს ადამიანთა მოდგმის ავი ბედის მდევრის სიმბოლო – ყორანი და მისი ბოროტ სულად შერაცხვის ამბავს გვიყვება – ჯვარცმულ ღმერთთან ღამის წყვდიადში მზესავით მანათობელი თვალების ყორანი მიფრინდა, ლეშად მიიჩნია უფალი და კორტნა დაუწყო. ამაო იყო მაგდალინელის ვედრება. უფალმა ყორანი დაწყევლა, „...და მოსწყდა ჯვარცმულს ყორანი, მაგდალინას მიაფრთხილდა, მის თვალ-წარბთა სიწყვდიადე ყორანს გადაედო და შავი გულით ერთიან გაშავდა“ (ტაბიძე 2015: 66). მწერალი სწორედ ამ ამბავზე დაყრდნობით გვიხსნის სატრფოს შავი თვალებით დაბნეილი მგოსნების თქმულს – „ყორნის ფრთას მიაგავს შავი თვალეზიო“ (ტაბიძე, 2015: 66).

ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიხედვით, ტიციანის წარმოსახვაში, ევანგელური მონათხრობის კვალობაზე, წმ. მარიამ მაგდა-

ლინელი უფლის ტანჯვის თანამდგომი, ქრისტეს დიდი რწმენისა და სიყვარულის დამტევია, მისი ჯვარცმისას დაღვრილ უმანკო სისხლს წმ. მარიამ მაგდალინელის ცრემლები უერთდება და ადამიანთა ცოდვების დასამარხად მზრუნველ ქალად წარმოგვიდგება. მწერლის მხატვრული ნააზრევი მხოლოდ ორიოდ მცირედი, უმნიშვნელო ნიუანსით განსხვავდება წმ. მარიამ მაგდალინელის შესახებ მართლმადიდებლურ ტრადიციაში დამკვიდრებული წარმოდგენებისგან.

3. ანა კალანდაძე, ჩვენდა სასიხარულოდ, იმ გამონაკლის ქართველ შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა პოეზიაში წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის მხატვრული გადააზრება იქებნება. ლექსი, უპირველესა ყოვლისა, საინტერესოა თავად პოეტისა და პიროვნების გამორჩეულობისა და მნიშვნელობის თვალსაზრისით, იმავდროულად იმითაც, რომ წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნების შესახებ პოეტი ქალი მეტყველებს.

ყურადღებას იქცევს ანა კალანდაძის ლექსი „ვარსკვლავების შარავანდით...“, რომელსაც ეპიგრაფად მათე მახარებლის სიტყვები უძღვის და რომელიც 1946 წელსაა დაწერილი. ლექსში წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახემ წარმმართველი ადგილი დაიკავა იმ მენელსაცხებლე ქალთა შორის, რომელთაც მაცხოვრის საფლავი ცარიელი ნახეს. მართალია, აქ არაა მაცხოვრისა და წმ. მარიამ მაგდალინელის ადრეულ ურთიერთობაზე საუბარი, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ იგი ნახსენებია კვირას გამთენიისას მაცხოვრის საფლავთან მისული მენელსაცხებლე დედების კონტექსტში. მეტიც, სწორედ ისაა უმთავრესი მათ შორის. ლექსში ისეა დახატული მაცხოვრის აღდგომის სურათი, თითქოს მკითხველი ხატს ან ფრესკას უყურებდეს; შუალამისას სულიწმიდამ სამყაროს მაცხოვრის აღდგომა ამცნო:

იქ დაკრძალეს წამებული ღმერთი ჩვენი,
ქარი ზეთისხილის რტოს რომ მიმოარწევს,
ქვა დაადეს (რალად უნდა მოძღვარს მცველი),
დიდი ლოდი, – ეშმაკიცა ვეღარ აწევს...
შუალამით სულიწმიდამ ხმა-ყო ციდან:
– ადექ, ყრმაო, მოგიწოდებ სულიწმიდა! –
ჩამოფრინდა ანგელოსი ფრთათა რხევით,
გადააგდო ლოდი იგი თეთრი ხელით...

და შეშინდნენ და შეძრწუნდნენ მცველნი, რადგან
ქრისტე აღდგა!
შიშს მიეცნენ დაუცხრომელს,
რა იხილეს იგი ცხოველ...
მთაზე, სადაც ბზა არი და ფიჭვი ზოგან
და წამების ჯვარი ცამდე ატანილი,
„ერთშაბათსა... მირბიოდეს ორნი ზეცად“, –
მიჰყვებოდა ქალი ერთი მაგდალენელს.
რა იხილეს, გადაეგდოთ ლოდი ესე,
მუხლმოყრილთა პირჯვრის წერით დაიკვნესეს
და ღალადყვეს გაოგნებულთ დიდის ხმითა:
– მაცხოვარი აღდგა ვითარ? –
ქალთა ძლიერ გაიკვირვეს,
როს იმ ლოდზე ჩამომჯდარმა ყრმამან ვინმე
თქვა მოსილმან სპეტაკითა სამოსლითა:
– ქრისტე აღდგა!
შრიალებენ, ჩურჩული აქვთ ზეთისხილთა,
აწი ვიღას დააძინებს ნანა მათი?
ანგელოსი დაეთხოვა მიწის შვილთა,
შორს გაფრინდა ვარსკვლავების შარავანდით.
(კალანდაძე 2004: 136-137)

ეს ლექსი მოწმობს, რომ ანა კალანდაძეს წმ. მარიამ მაგდალი-
ნელის ტრადიციული სახე აქვს წარმოდგენილი.

ანა კალანდაძის უსათაურო ლექსის ეპიგრაფიდან – „მინაწერი
ტიციანის სურათზე „მონანიე მარიამ მაგდალინელი“ – იმთავით-
ვე ცხადი ხდება, თუ ვინაა მხატვრული სიტყვის ადრესატი.
საინტერესო და ყურადსაღებია მენელსაცხებლე დედის ანა კა-
ლანდაძისეული შეხედულება-წარმოდგენა, რომელ თვალსაზრისს
მიჰყვება იგი და რა კუთხითაა დანახულ-აღქმული. ლექსის ლი-
რიკული გმირი წმ. მარიამ მაგდალინელია, თუმცა, ჩვენი აზრით,
მას პოეტის ხმა უერთდება და, ამდენად, მოციქუ-თა სწორი ანა
კალანდაძის მეორე პოეტურ „მეს“ წარმოადგენს. უნდა ითქვას,
რომ აქ ერთობ ჭირს მათი ხმების გამორჩევა-განცალკეევა და
სათქმელიც ერთხმიანადაა „ამუსიკებული“. ლექსი მთლიანად
მარიამის უფლისადმი მიმართვას, მხსნელისადმი თხოვნა-ვედ-

რებას წარმოადგენს და, იმავდროულად, ლირიკული გმირის პიროვნული განცდების ჩვენებას ისახავს მიზნად.

„ნათელ სხივად“ განცდილ უფალს წმ. მარიამ მაგდალინელი თავისი ეტლის, ზოდიაქოს, სავანეში დამკვიდრებას შესთხოვს, რათა სულის სიმშვიდე მოიპოვოს და აგრერიგად მოძალებული, სულის შემბოჭავი წუხილისაგან გათავისუფლდეს. სულიერი ჰარმონიის მოპოვება-დამკვიდრების შემდგომ წმ. მარიამ მაგდალინელი იესოს მისკენ მიმავალი იდუმალების გზის ჩვენებას ევედრება:

სხივო ნათელო, დეჟ ჩემსა ეტლსა
და სულსა ჩემსა წუხილი შეხსენ...
იდუმალების გზა დიდებულნი
მომეცი ისევ, გამიხსენ შენკენ...
ო, სული ჩემი შენ გემებს ყველგან,
შენ გემებს ყველგან მუდამ, ნიადაგ...
შეატორტმანებს ცარიელ ნავებს
ნიავედაკრული ტიბერიადა...
სიქემის ზღაპრულ თოვლიან მთებზე,
თუ იორდანეს დიდებულ ნაპირთ,
თუ ეზდრელონის ლურჯ ხეობაში,
სუყველგან შენი ხმა მესმის, რაბი!
ნუ დამსჯი, ო, ნუ, ეჭვის აჩრდილი
ჩემს გულში ისევ სავანეს პოვებს:
ვით ამა ნამეტა ლიბანისათა,
ჩემს სულსაც თვისი სიმშვიდე მოეც...
სხივო ნათელო, დეჟ ჩემსა ეტლსა...
(კალანდაძე 1976: 84)

ლექსის პირველსავე ტაეპში ნახსენები „ეტლი“, სავარაუდოდ, იმის მანიშნებელია, რომ წმ. მარიამის სიმშვიდედაკარგულ, აფორიაქებულ სულში, ძველი რწმენა-წარმოდგენის, ჩვეულებების მარცვალა შენახული, რომელიც ძველი ყოფისკენ მიბრუნების საწინდარია და ახლისკენ სწრაფვის შემაფერხებელ-დამბრკოლებელი. ამას მოწმობს ისიც, რომ წმ. მარიამ მაგდალინელი უფალს სთხოვს, ერთხელ უკვე ნაბოძები ხსნის გზის კვლავ ჩვენებას. როგორც აღნიშნული ტაეპებიდან ჩანს, მან, „ტროფობის

მთაზე“ შემდგარმა, მოპოვებული, „დიდებული“ სავალი დაკარგა. ლექსის მომდევნო ტაეპები ამავე აზრს აგრძელებს – წმ. მარიამ მაგდალინელის სული უფალს ყველგან დაემებს, ერთხელ უკვე მონასმენი მისი ხმა ყველგან ჩაესმის, ტიბერიადის (გალილიის) ზღვა იქნება ეს, სიქემის მთები, იორდანეს ნაპირები თუ ეზდრელონის ხეობა. „სულ ყველგან შენი ხმა მესმის, რაბი!“ – ამბობს წმ. მარიამი და ეს სიყვარულით აღსავსე და მშობლიურად ტკბილი მიმართვა გვახსენებს იოანეს სახარების ერთ ეპიზოდს, კერძოდ, როდესაც უფლის საფლავზე მისულმა მენელსაცხებლე დედამ იხილა უფალი – „ჰრქუა მას იესო: მარიამ! მიიხილა მან გარე და ჰრქუა ებრაელებრ: რაბზუნი, რომელსა ჰრქვან მოძლუარ, და მირბიოდა შემთხუევად მისა“ (იოან. 20, 16).

ლექსის შემდგომი ტაეპები გვამცნობს, რომ უფალთან მყოფი წმ. მარიამ მაგდალინელი მას „გაექცა“, მისი გზისგან განდრკა, ცოდვამ იმძლავრა და მისი სული შეიძრა, ნებელობა დასუსტდა, ურყევი რწმენა შეირყა. წმ. მარიამის სიტყვებიდან ირკვევა, რომ ყველაზე მეტად ის იესოს თვალებს „გაექცა“, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მენელსაცხებლე დედას თავისი ცოდვილიანობის გამო უჭირს მოძღვრის ყოვლისმხედველ თვალებთან თვალის გასწორება – „მე გავექეცი შენს თვალებს უფრო...“.

და უდიდეს სიხარულს, უფალთან მყოფობის სიხარულს მისმა გულმა კარი აღარ გაუღო. შემდგომი ტაეპი მეტად საინტერესო და ერთობ უცნაურ აზრს წარმოაჩენს, კერძოდ, წმ. მარიამ მაგდალინელის თქმით, უფალთან თანაყოფნის სიხარული „მხოლოდ მიწაზე სუფევს...“. ამგვარი თვალთახედვა მხოლოდ ნაკლებმორწმუნე ადამიანს შეიძლება ჰქონდეს, არათუ წმ. მარიამ მაგდალინელს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მიუხედავად დიდი სინანულისა, წმ. მარიამი კვლავაც არაა მყარი რწმენაში, რაც, თავის მხრივ, იმის მანიშნებელია, რომ ჯერ კიდევ არაა მზად მისი სული უფალთან კვლავ მისაახლებლად. საკუთარი შეცდომების შეგრძნება წმ. მარიამ მაგდალინელის არსებაში დიდ ტკივილს იწვევს და მის მხურვალე ვედრებაში მუდარა ისმის:

ნუ დამსჯი, ო, ნუ, ეჭვის აჩრდილი
ჩემს გულში ისევ სავანეს პოვებს.
(კალანდაძე 1976: 84)

სინანულით აღსავსე ამ სიტყვებში კვლავაც სულიერ მერყეობაზეა საუბარი, იმ შიშზე, „ეჭვის აჩრდილის“ დამკვიდრებას რომ ახლავს თან, ადამიანს გულსა და გონებას რომ აუმღვრევს და ჭეშმარიტი გზიდან გადააცდენს, მოყვასის ნდობასა და სიყვარულს დაავიწყებს. ამგვარი სულიერი მდგომარეობა, ყველასა და ყველაფრის მიმართ დაეჭვება მას თავად გასტანჯავს.

აღნიშნულ ტაეპებში სახარებისეული წმ. მარიამ მაგდალინელისთვის, და, საზოგადოდ, ქრისტიანისათვის, არასახასიათო, სხვა, ერთობ უჩვეულო აზრიც იკვეთება, კერძოდ, მარიამი უფლისაგან დასჯას ელის და მის არიდებას ითხოვს. ქრისტიანთა ღმერთი კი არავის სჯის, მას უყვარს ადამიანი თავისი სისუსტეებითა და ნაკლოვანებებით და სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე მონანიე ცოდვილის გულის კართან მდგომი სიყვარულით მიუტყეებს. უფალი არ სჯის „ხატად და მსგავსად თვსა“ შექმნილს, ის მხოლოდ გამოცდას უწყობს მოკვდავთ საკუთარი სულიერი ძალების, შესაძლებლობების შესაფასებლად, სულის გასაკაჟებლად, ნებელობის გამოსაწრთობად და ყოველივე ეს სიყვარულით და ადამიანის სიყვარულისთვის, მისი კეთილდღეობისთვის ხდება. ამდენად, წმ. მარიამ მაგდალინელის ზემომოხმობილი სიტყვები ცოდვანაზიარევი სულისათვის სიყვარულის წილ უფლის რისხვისა და სასჯელის მოლოდინის შესახებ, რაც პიროვნების გაორებას იწვევს, არაქრისტიანულ შეხედულებას მიჰყვება.

ლექსის ბოლო ტაეპებში კვლავაც წმ. მარიამის ვედრება მოისმის და იგი უფლისაგან, ღიბანის ნაძვების დარად, სულის სიმშვიდის მოპოვებას, დარღვეული ჰარმონიის აღდგენას, რწმენის განმტკიცებას ელის. როგორც ლექსის განხილვიდან ჩანს, ანა კალანდაძის მიერ წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის გააზრება სცილდება კანონიკურს – ქრისტეს ერთგული მიმდევარი და მორწმუნე წმ. მარიამ მაგდალინელი კვლავ ცოდვილი ხდება. აქვე უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ცოდვილიანობისა, ანა კალანდაძე წმ. მარიამ მაგდალინელს მრუშ ქალთან არ აიგივებს; ლექსში აღნიშნულთან დაკავშირებით ერთი სიტყვაც, ერთი შეფარული თქმა ან ერთი აქცენტიც კი არაა. ამდენად, ანა კალანდაძის მხატვრულ ნააზრევში წმ. მარიამ მაგდალინელის სახე სახარების თხრობას ეყრდნობა მხოლოდ მისი ცოდვილიანობის აღნიშვნაში, მოციქულთა სწორის სულიერი ძვრები, მისი შეხედულებები

განსხვავდება ქრისტიანული სწავლებისაგან.

დავსვათ კითხვა: რა უნდა დასდებოდა საფუძვლად პოეტის ამგვარ ინტერპრეტაციას? დავუბრუნდეთ ანა კალანდაძის უსათაურო ლექსის ეპიგრაფს, რომელიც ამ ლექსის მეტაფორული გააზრების საფუძველს, გასაღებს გვაძლევს: „მინაწერი ტიციანის სურათზე „მონაწიე მარიამ მაგდალინელი“. ეს ეპიგრაფი უთუოდ მიგვანიშნებს აღორძინების ხანის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვრის, ტიციანის მიერ წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის აღქმას, რაც, შესაძლოა ანა კალანდაძისათვის შთაგონების წყარო გამხდარიყო, როდესაც ლექსში წმ. მარიამ მაგდალინელის მხატვრული სახე წამოსწია და ტიციანის ნახატის კვალობაზე წარმოაჩინა წმინდანის, მოციქულთა სწორად მიჩნეული ქალის, სრულყოფილი ხატ-სახე თავისი რთული სულიერი სამყაროთი, ზესთასოფლისაკენ ლტოლვის სურვილითა და ნდომით. ჩანს, ანა კალანდაძე მხატვრის ინტერპრეტაციამ დააფიქრა და თავისი დამოუკიდებელი ახსნა-განმარტების ძიების გზაზე დააყენა.

ჩვენი აზრით, წმ. მარიამ მაგდალინელის ამგვარ გააზრებას ტიციანის სურათზე წარმოსახული წმინდანის შინაგანი სამყაროს ჩვენებასთან ერთად, თვით ანა კალანდაძის პიროვნული გრძობა-განცდები, სულიერი წიაღსვლები განაპირობებენ და, ამდენად, მენელსაცხებლე დედის სახეში, ვითარცა ლირიკული სუბიექტის მონაცვლეში, უფრო მეტად ადამიანური ფაქტორი მძლავრობს, ჩვეული ყოფით დაღლილი, ყოველდღიური ცოდვებით დამძიმებული პოეტი ქალის ჩივილი, სინანული, ვედრება და სასოება ხმინანდება. სწორედ ამაზე უნდა მეტყველებდეს წმ. მარიამ მაგდალინელის უფლისაგან გაქცევის აღნიშვნა, ცოდვისკენ მიდრეკა, უფლის სასჯელის შიში, უფალთან თანაყოფნის სიხარულის მხოლოდ ამქვეყნიურად დასახვა. ამდენად, წმ. მარიამ მაგდალინელი ერთგვარი ნიღაბი-მეტაფორაა ანა კალანდაძის პოეტური „მეს“ შემნიღბავ-დამფარავი და, იმავდროულად, წარმომაჩენელ-დამამკვიდრებელი.

4. ძალზე საინტერესოა, როგორაა გააზრებული წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნება თანამედროვე ქართველი პოეტების ნააზრევში. ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ აღნიშნულ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებები, კერძოდ, წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნებაზე ნათქვამი მხატვრული სიტყვა, ქართულ

მწერლობაში, და არა მხოლოდ XXI საუკუნისა, ძალზე ცოტაა, შეიძლება ითქვას, ერთეული. მათ რიცხვს განეკუთვნება დავით კიკვაძის ლექსი „მარიამ მაგდალინელს“. ლექსის პირველივე სიტყვა „ცდუნება“, რომელიც პოეტის, ლირიკული გმირის, შინაგან განწყობას მიემართება, ჩვენი აზრით, შემთხვევით არაა მოხმობილი და იგი წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის, ვითარცა მრუში ქალის, არასწორ წარმოდგენას უკავშირდება, ლექსის მომდევნო ტაეპებიც ამას ცხადყოფენ. პოეტისათვის „საშინელი“ დამე მომძლავრებული ცდუნებების შედეგად დგება, იმ ცდუნებებისა, რომლებიც სიკეთეს მახვილივით „კვეთენ“, აძაბუნებენ. ლირიკული გმირის ამგვარი სულიერი ტკივილის ფონზე მკითხველისათვის მოულოდნელობად აღიქმება წმ. მარიამ მაგდალინელის მიერ პოეტის „თოვლის სითეთრით“ შესუდრა, რასაც მისთვის სისპეტაკის და სიმშვიდის განცდა მოაქვს, ერთგვარ სალბუნად ედება მის აფორიაქებულ სულს:

ცდუნება კვეთავს სიკეთეს
და დამე დგას საშინელი,
მომახვევს თოვლის სითეთრეს
მარიამ მაგდალინელი.

(კიკვაძე <http://litklubi.ge/index.php?titleid=2318>)

ლირიკული გმირის მიერ წმ. მარიამ მაგდალინელის სახეხასთან „თოვლის სითეთრის“ დაკავშირება, ჩვენი აზრით, იესოს მიერ მარიამისთვის ცოდვების მიტევებასა და შემდგომში მისი პიროვნების სულიერ კათარზისს, უფლის ერთგულ მიმდევრად მყოფობასა და მოციქულთა სწორის პატივამდე ამაღლებას გულისხმობს. მართალია, დავით კიკვაძე მარიამის მრუშების ცოდვას არ ასახელებს, მაგრამ სიტყვა „ცდუნება“ და სტროფის შინაარსი, ვფიქრობთ, სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს. აღნიშნულ ვარაუდს, ჩვენი აზრით, ცხადყოფს ლექსის მომდევნო სტროფიც:

მგელივით ვემბ საშოვარს
და დავძუნძულებ ტყე-ველად,
ვემუდარები მაცხოვარს
ცოდვათა მოსატევებლად.

(კიკვაძე <http://litklubi.ge/index.php?titleid=2318>)

ლირიკული სუბიექტის მიერ საკუთარი თავის „საშოვარზე“ ტყე-ველად გაჭრილი მგლის სახით წარმოდგენა ქუჩა-ქუჩა, შუკა-შუკა „საშოვარზე“ გასული მემავი ქალების რემინისცენციას იწვევს. მაცხოვრისადმი ცოდვათა მისატევებლად პოეტის აღვლენილი ლოცვა-ვედრება, ვვიქრობთ, ამგვარ „საშოვარზე“ გასვლას მიემართება.

ლექსის მომდევნო სტროფებში თვითმკვლელობამდე მისული ლირიკული სუბიექტის „გაკვეთილი“ სიკეთის განმრთელებისკენ სწრაფვა წარმოჩნდება, რაც უდიდესი ტკივილის, „სისხლისფერი შხეფების“ და „ჩაფერფვლის“ გზით მიიღწევა. ტანჯვაგავლილი პოეტი თავის ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობას „გამვალტყა-ვებულ ენძელად“ მოიაზრებს, რომელსაც პეპლები თავს ევლებიან. ამგვარ სახექმნადობაში ის აზრი იგულისხმება, რომ დამდაბლებული, გამრცვილი და ნატანჯი მაინც მშვენიერია, ამგვარ დამცრობაში სილამაზეა დანახული. სულიერი კათარზისის მაუწყებელია ლირიკული გმირის სიმადლისაკენ სწრაფვა, „მადლამადლა“ სვლა და სინას მთის მოლოცვა; შუაღამით მოულოდნელად მთვარის გამონათება კი ის ნათლის სხივია, რომელიც მის სიკეთეს, ზნეკეთილობის შემობრუნებას ამოწმებს.

ლექსის დასასრულს პოეტი იხსენებს წარსულის ამ მძიმე, თვითმკვლელობამდე მისვლის დღეს და აწმყოში იმედიანი გულით, დამშვიდებული სულით ყოფნას კვლავ წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატებას უმადლის:

ახლა ვიხსენებ იმ ერთ დღეს,
როცა ვიყავი თვითმკვლელი.
დღეს გულზე მისვამს იმედებს
მარიამ მაგდალინელი.

(კიკვაძე <http://litklubi.ge/index.php?titleid=2318>)

დ. კიკვაძისათვის წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის იმედთან მიმართება, სავარაუდოდ, იესოს მიერ ცოდვილი ქალისათვის მიტევებულ ცოდვებს უკავშირდება, რომელსაც მენელსაცხებლე დედის სულიერი ზეაღსვლა და თვალუწვდენელ სიმადლებთან ზიარება მოჰყვება.

ამდენად, დ. კიკვაძე ლექსში წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნებას, ჩვენი აზრით, ცოდვანაზიარევ, კონკრეტულად, სხე-

ულებრივი ცდუნების ცოდვით შეპყრობილ ქალად წარმოსახავს, რომელიც სინანულის გზით და უფლისაგან ცოდვათა მიტევებით, ახალი ცხოვრების წესით მზერას მარადისობას უსწორებს. მაგრამ ფაქტია, რომ პოეტს წმ. მარიამ მაგდალინელის სახე მცდარად, დასავლური ტრადიციის კვალობაზე აქვს გააზრებული და მას ცოდვილ, მრუშ დედაკაცად მიიჩნევს. ამიტომ ამ ლექსში გამოხატული თვალსაზრისი ღირებულებათა გადაფასების ნიმუშად გვესახება.

5. ლექსო ზარდიაშვილის ლექსი – „იოანე ღვთისმეტყველი და მარიამ მაგდალინელი გოლგოთაზე“ – მთლიანად შთაგონებული და წარმართულია ევანგელური სახისმეტყველებით, რეცეფციითა და ალუზიებით. როგორც სათაურშივეა მითითებული, მისი ძირითადი წყარო იოანე ღვთისმეტყველის სახარებაა. ლექსი ყურადღებას იპყრობს არამარტო შინაარსით, კომპოზიციის თვალსაზრისითაც, რამეთუ აქ ორი ლირიკული გმირის ხმა ისმის, რომელთაც ავტორის „მეც“ უერთდება. ლექსის პირველი სტროფი გოლგოთაზე მდგარი იოანე ღვთისმეტყველის გლოვა-წუხილიანი ღაღადისია, რომელშიც დიდი სიყვარულით აღვსილ ხსოვნასთან ერთად ნატვრაც, მაცხოვრის მონატრება მოისმის:

მახსოვს, ვტიროდი იმ ღამით შენ წინ
შენ წინ ტირილით ვამბობდი ლოცვას
ფეხებს რომ მბანდი ხელებით უწინ
სწორედ მაგ ხელთა ვნატრობდი კოცნას.
(“ზარდიაშვილი 2015: 35”)

გოლგოთაზე მდგარი იოანე ღვთისმეტყველის ეს ხსოვნა და ხილვა უკავშირდება სახარებისეულ ეპიზოდს, კერძოდ, დიდ ხუთშაბათს, საიდუმლო სერობაზე, იესოს მიერ თავისი მოწაფეების ფეხთბანვის აღსრულებას; იესომ „მოილო წყალი და შთაასხა საბანელსა მას და იწყო ბანად ფერჯთა მოწაფეთა თვსთა და წარიჯოცა არდაგითა მით, რომელი მოერტყა“ (ი. 13, 5). ჯვარცმული

* ეს ლექსის პირველი სტროფია, ბოლო სტროფი იმეორებს პირველს და მხოლოდ ერთ სიტყვას ცვლის, თუ პირველი სტროფის მესამე ტაეპში ზმნა-შემასმენელს პირველი ობიექტური პირი შეეწყობა: „მბანდი“, ბოლო სტროფის მესამე ტაეპში მეორე ობიექტური პირია შეწყობილი: „გბანდი“, რაც კონტექსტის განსხვავებულად აღქმის საფუძველს ქმნის.

მაცხოვრის შემყურე ლირიკულ გმირს უფლის ხელები ენატრება, რომლებმაც მოწაფეს ფეხები დაბანეს და რომელთაც მოწაფე უკვე ვეღარ შეეხება. იგი სინანულს მოუცავს, რამეთუ წვიმით დასველებულ უფლის თმებსაც ვერ შეამშრალებს:

ღამის წვეთებმა დაგბანეს თმები.
რა ვქნა?! პერანგი გახდილი მქონდა...
(ზარდიაშვილი 2015: 35)

ვფიქრობთ, უკანასკნელი ტაეპი, რომელიც მაცხოვრის სიტყვებად უნდა აღვიქვათ, ერთგვარი გამოძახილია, მხოლოდ შებრუნებული პერსპექტივით, ენიგმურად, იმავე ფეხთბანვის ეპიზოდისა, როდესაც იესომ (ფეხთბანვის პროცესამდე) გაიხადა სამოსი და ტილო მოირტყა, რომლითაც თავის მოწაფეებს ფეხები გაუწმინდა: იესო „აღდგა სერობისა მისგან და დადგა სამოსელი თვისი და მოიღო არდაგი და მოირტყა იგი... და წარჴოცდა არდაგითა მით, რომელი მოერტყა“ (ი. 13, 4-5). ლექსის მიხედვით კი იოანე ღვთისმეტყველი გამოთქვამს სინანულს, რომ მან ვერ მოახერხა იესოსთვის „წარეხოცა“ ღამის წვეთებით დასველებული თმები.

ლექსის მესამე სტროფი, ვფიქრობთ, ავტორის სათქმელს გვამცნობს:

იყავი ტანჯვით განაწვალე
და განუტევე სული სამარეს.
„შენ გახელილი დაგრჩა თვალე“,
თვალეში, მკვდარი, უცქერს სამ მარს.
(ზარდიაშვილი 2015: 35)

მოხმობილ სტროფში, ტანჯული უფლის სიკვდილის ხსენების შემდგომ, ავტორს გალაკტიონის ლექსის – „მას გახელილი დარჩა თვალე“ – პერიფრაზით ამავე ლექსის განწყობა და ინტონაცია შემოაქვს მკითხველში. რაც შეეხება მეოთხე ტაეპს, რომელშიც „სამი მარი“ ახსენა. მასში ცხადად ჩანს სახარებისეული მონათხრობის (ნარატივის) პასაჟი, კერძოდ, შაბათის მიმწუხრს, კვირის პირველი დღის განთიადზე, უფლის საფლავზე მისული მენელსაცხებლე დედების შესახებ: „ხოლო მწუხრი შაბათსა, რომელი განთენდებოდა ერთშაბათად, მოვიდა მარიამ მაგდალენელი და სხუაჲ იგი

მარიამ ხილვად საფლავისა მის“ (მათ. 28, 1). მათე მახარებელი აქ ორ მარიამს ასახელებს, ლ. ზარდიაშვილი ლექსში მესამე მარიამსაც გულისხმობს. ამიტომ აუცილებელია იოანეს სახარების მუხლის გათვალისწინება, რომლის მონათხრობიდან ჯვარცმაზე მყოფი სამი მარიამის სახება იკვეთება. დავიმოწმოთ იოანეს სახარებიდან შემდეგი მუხლი: „ხოლო დგეს ჯუარსა მას თანა იესოდსსა დედად მისი და დად დედისა მისისაჲ, მარიამ კლეოპასი, და მარიამ მაგდალენელი“ (ი. 19, 25), რაც არაა გასაკვირი, თავად ლექსი ხომ ჯვარცმაზე მყოფთა განცდებს გადმოგვცემს.

ლექსის მომდევნო სტროფში უარყოფილია ქრისტეს სიკვდილი, რაც ეკალში „ამოსული“ ვარდის სიცოცხლისუნარიანობასაა შედარებული, ხოლო ვარდისა და ეკლის სიმბოლიკით ჭეშმარიტი რწმენა და ურწმუნობა უპირისპირდება ერთმანეთს, რის ანარეკლიც სასულიერო თუ საერო მწერლობის ძეგლებში ხშირად გვხვდება. დავიმოწმებთ სტროფს:

მკვდარიო?! განა კვდება ცხოვრება?!
განა დაჭკნება ეკალში ვარდი?
მთელი ცხოვრება მემახსოვრება
ის წამი, როცა მე შეგიყვარდი.
(ზარდიაშვილი 2015: 35)

ცნობილია, რომ ეკლისა და ვარდის ბიბლიური სიმბოლიკა ქართული ლიტერატურის ძეგლებში ხშირად აისახება (შდრ. „წმ. ნინოსცხოვრება“, „აბოსწამება“, „ვეფხისტყაოსანი“, „სულიკო“ და ა.შ) და, საზოგადოდ, ბოროტებისა და სიკეთის ურთიერთმიმართებას წარმოაჩენს, კერძოდ, ბოროტებით, ცოდვით, შეჭირვებით გარემოცულ სიკეთეს, მშვენიერებას, სიყვარულს განასახოვნებს, ამ შემთხვევაში უკეთურებით „ვერშეფრობილი“ მარადიული სიცოცხლის სახექმნადობასთან გვაქვს საქმე. ასევე, ეკლისა და ვარდის სიმბოლიკა რწმენისა და ურწმუნობის პარადიგმაცაა, რადგან ეკალი ხელს უშლის ვარდის მოპოვებას.

ამ სტროფის ლირიკული გმირი კი შეიძლება იყოს როგორც იოანე ღვთისმეტყველი, ასევე – მარიამ მაგდალენელი. ორივე მათგანი სახარებაში ქრისტესმიერი სიყვარულით გამოირჩევა. სტროფში იოანე მახარებელი ქრისტეს საყვარელ მოწაფედ იხსე-

ნიება, რის საფუძველიც თვით იოანე ღვთისმეტყველის სახარებაა, რომელშიც აღნიშნულია, რომ იგი მაცხოვრის საყვარელი მოწაფეა, რაც საიდუმლო სერობის ეპიზოდის ასახვისას არის აღწერილი იოანეს სახარებაში: „და იყო მოწაფეთა მისთაგანი მიყრდნობილ წიაღთა თანა იესოჲსთა, რომელი-იგი უყუარდა იესოს“ (ი. 13, 23); „მოიქცა პეტრე და იხილა მოწაფე იგი, რომელი უყუარდა იესოს, მისდევდა რაჲ, რომელი-იგი მიეყრდნა სერობასა მას მკერდსა მისსა და ჰრქუა მას: უფალო, ვინ არს, რომელი მიგცემს შენ?“ (ი. 21, 20) და „ესე არს მოწაფე იგი, რომელი წამებს ამათთვს და რომელმან დაწერა ესე. და უწყით, რამეთუ ჭეშმარიტ არს წამებაჲ მისი“ (ი. 21, 24). იოანეს სახარების ამ პასაჟის განმარტება მოცემულია წმ. იოანე ოქროპირის ეგზეგეტიკურ თხზულებაში „თარგმანებაჲ იოანეს სახარებისაჲ“, რომლის მიხედვით, მაცხოვარს ყველა თავისი მოწაფე უყვარდა, მაგრამ იოანე ღვთისმეტყველი მაცხოვრის რჩეული, საყვარელი მოწაფე იყო.

სახარებისეული თხრობის მიხედვით, მარიამ მაგდალინელი უფლისადმი სიყვარულითა და ერთგულებით იმსახურებს დიდ პატივს. სწორედ მას, პირველს, ეცხადება უფალი და სწორედ მარიამი ხდება უფლის მოწაფეების მახარებელი.*

ამდენად, მარიამ მაგდალინელსაც და იოანე მახარებელსაც შეიძლება, წარმოეთქვათ ფრაზა, რომელიც ქრისტეს არსებაში მათ მიმართ აღმრული სიყვარულის გამომხატველია.

მომდევნო სტროფის ლირიკული გმირი უშუალოდ მარიამ მაგდალინელია, მისი მონოლოგია ასახული:

* სრულად წმ. მარიამ მაგდალინელის სახის ინტერპრეტაციის შესახებ დიაქრონიულ-სინქრონიულ ასპექტში იხ.: ნ. გონჯილაშვილი, ნ. სულავა, წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის ინტერპრეტაციისათვის ქრისტიანულ ტრადიციაში. „გულანი“, 16, 2015. გვ. 49-76. ნ. გონჯილაშვილი, ნ. სულავა, წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის ინტერპრეტაციისათვის ქართულ ქრისტიანულ ტრადიციაში (წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნების არასწორი ინტერპრეტაციის გამო: წყაროთმცოდნეობითი კვლევა). „ანალები“, 11, თბილისი, 2015. გვ. 270-332. ნ. გონჯილაშვილი, ნ. სულავა, წმ. მარიამ მაგდალინელი საერო მწერლობაში. „გულანი“, სამცხე-ჯავახეთის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, 2016. № 19. გვ. 48-81. აგრეთვე: „ანალები“, 12, 2016, გვ. 240-278.

შვიდი დემონი ჩემგან განდევნე,
განდევნე ჩემგან დემონი შვიდი...
სიყვარულისთვის როცა ჯვარს ევნე
მაშინაც იყავ ღვთაებრივ მშვიდი.
(ზარდიაშვილი 2015: 35)

სახარებაში აღწერილია, რომ უფალმა მარიამ მაგდალინელი შვიდი ეშმაკისაგან დაიხსნა, მისგან შვიდი ეშმაკი განასხა: „...მარიამ, რომელსა ერქვა მაგდალენელი, რომლისაგან შვდნი ეშმაკნი განსრულ იყვნეს“ (ლუკ. 7, 8).

ლექსის მომდევნო სტროფში კვლავ იოანე ღვთისმეტყველის სიტყვები ისმის, რომელსაც შემდგომ, ვფიქრობთ, ავტორისეული სიტყვა ენაცვლება:

სოლომონივით მიძგერდა გული,
როცა ვიხილე შენი ხელები...
უცქერდნენ საფლავს გაოგნებული
თვალები, სამდღეგანათევები.
(ზარდიაშვილი 2015: 35)

სტროფის ბოლო ორი ტაეპი მარიამ მაგდალინელს მიემართება, რამეთუ, როგორც სახარება გვაუწყებს, ჯვარცმის შემდგომ უფლის საფლავზე მისულ მარიამს საფლავის ლოდი გადაგორებული დახვდა. იოანეს სახარების მიხედვით, იგი სირბილით მივიდა სვიმონ-პეტრესთან და იოანესთან „...და ჰრქუა მათ: აღიღეს უფალი საფლავისაგან, და არა უწყი, სადა დადევს იგი“ (ი. 20, 2). მათესა და მარკოზის სახარებებში კი ნათქვამია, რომ იქვე მჯდომმა, სპეტაკი სამოსით შემოსილმა ჭაბუკმა მენელსაცხებლზე დედებს ამცნო, რომ უფალი აღდგა და ეს ამბავი მათ ქრისტეს მოწაფეებისათვის უნდა ეხარებინათ: „და ამათ ვითარცა ესმა ესე, გამოვიდეს და ივლტოდეს მიერ საფლავით, რამეთუ შეძრწუნებულიყვნეს და დაკვრვებულ და არარად ვის უთხრეს, რამეთუ ეშინოდა“ (მარკ. 16, 8). სახარების მომდევნო პასაჟებიდან ვიგებთ, რომ უფლის მოწაფეებმა საფლავის ხილვის შემდეგ დატოვეს იქაურობა, მხოლოდ მარიამი დარჩა და ტიროდა. უფლის ანგელოზების კითხვას, თუ რატომ ტიროდა, მარიამმა უპასუხა: „...აღიღეს უფალი ჩემი საფლავით და არა უწყი,

სადა დადევს იგი“ (ი. 20, 13). ამდენად, ლექსში სწორედ მარიამ მაგდალინელის თვალუბია „სამდღეგანათევები“ და „გაოგნებული“ უფლის ცხედრის ვერპოვნის გამო.

სტროფის პირველ ტაეპში, როგორც სიმბოლო, მოხმობილია სოლომონის სახე, რომელიც ძველ ქართულ ლიტერატურაში მხოლოდ მეფეთა ხატ-სახეების წარმოსაჩენად გამოიყენება, როგორც ჰიპოდიგმური სახე მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ დავით აღმაშენებლისა და დემეტრე მეფის პარადიგმული სახეები ბიბლიურ დავითთან და სოლომონთან შედარებისას. ბიბლიურმა სოლომონმა თავისი ახალგაზრდობის გამო ღმერთს შესთხოვა, რომ მიეცა მისთვის სიბრძნე, რათა შესძლებოდა სახელმწიფოს მართვა და ხალხის გაძლოლა. ღმერთმა დაინახა მეფის გულწრფელი თხოვნა, დაინახა, როგორ უძგერდა ახალგაზრდა მეფეს გული სიკეთის საქმნელად, თავისი ერის კეთილდღეობის მოსაპოვებლად; ღმერთმა დაინახა, რომ მეფემ სიმდიდრე კი არ სთხოვა, არამედ გონიერება, სიბრძნე, რაც ესოდენ აუცილებელია საქმეთა სწორად წარსამართად. ამის გამო მიანიჭა მას „გული გონიერი“ და მისცა სიმდიდრეც. პოეტის ლექსის პირველ-მეორე სტრიქონში სოლომონისმაგვარი სიბრძნის ქონაზე უნდა იყოს საუბარი; მეფეთა წიგნში ნათქვამია: „და ჰრქვა მას უფალმან: ამისთვის, რამეთუ ითხოვე შენ სიტყუად ესე ჩემგან, და არა ითხოვე თავისა შენისა დღენი მრავალნი, და არა ითხოვე სიმდიდრე და არცა ითხოვე თავნი მტერთა შენთან, არამედ ითხოვე თავისა შენისა გულისხმისყოფაჲ სმენად სიმართლისა, აჰა, ვყავ მსგავსად სიტყუსა შენისა და მიგცე შენ გული გონიერი და ბრძენი და შენებრ არა ვინ იყო უწინარეს შენსა, და შენსა შემდგომად არა აღდგეს მსგავსი შენსა. და რომელსა არა ითხოვე, მი-ვე-გცე შენ და სიმდიდრე და დიდებაჲ შენ ვითარ კაცი არა ვინ იყო მეფეთა შორის შენებრივ. და უკუეთუ ხვდოდი გზათა ჩემთა დამარხვად მცნებათა ჩემთა, ვითარცა ვიდოდა დავით, მამაჲ შენი, განვაგრძნე დღენი შენი“ (III მეფ. 3, 11-14). სოლომონის წიგნების მიხედვით, თუ სიბრძნე შევიდა გულში და ცოდნა შეიტკბო სულმა, გონიერება დაიფარავს და დაიცავს მეფეს. მიუხედავად ამისა, სოლომონის გული მისმა ცოლებმა შეცოდებისაკენ მიდრიკეს, წარმართული კერპების აღიარებამდე მიიყვანეს, თუმცა, როცა მიხვდა მეფე თავის ცოდვასა და შეცდომებს, წრფელი გულით შეინანა და ღმერთმა მიუტკვა

კიდევ ყოველივე ეს საოცრად კონდენსირებულად, შეკუმშულად ირეკლება ტაეპში „სოლომონით მიძგერდა გული“, რომელშიც დადებითი და უარყოფითი ქმედებები ერთდროულად შეიძლება მოვიაზროთ.

ლექსის დასასრულს კვლავ ჩნდება მარიამ მაგდალინელის სახე:

ფეხებს რომ გბანდი ცრემლებით უწინ,
სწორედ მაგ ფეხთა ვნატრობდი კოცნას.
(ზარდიაშვილი 2015: 35)

აღნიშნულთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში თავჩენილია კათოლიკური ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც, მარიამ მაგდალინელი გაიგივდა ორ ქალთან, კერძოდ, ერთ უსახელო ცოდვილთან, რომელმაც მაცხოვარს ცრემლით დაულტო ფეხები და შემდეგ თმებით შეუშრალა; ხოლო მეორე ქალი გახლავთ ლაზარეს და მარიამი, რომელმაც უფალს ზეთი სცხო, შემდეგ კი თმებით წარუხოცა ფერხნი. სახარებაში არაფერია ნათქვამი წმ. მარიამ მაგდალინელის მიერ უფლის ფეხთა ცრემლით „განბანვის“ შესახებ. ლ. ზარდიაშვილის ლექსში მხოლოდ ეს ეპიზოდია, რომელმაც წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის გააზრების მართლმადიდებლურ ტრადიციას გადაუხვია.

ლექსის განხილვის შედეგად ჩანს, რომ ლ. ზარდიაშვილის ლექსში მარიამ მაგდალინელის სახე, ძირითადად, მართლმადიდებლურ ტრადიციას მიჰყვება და მენელსაცხებლე დედის მრუშების ცოდვის კვალი არ ჩანს, პირიქით, მაგდალინელს უფალთან და უფალს მაგდალინელთან მხოლოდ სულიერი სიყვარული აკავშირებთ. მიუხედავად ამისა, ლექსის ბოლო ტაეპში წმ. მარიამ მაგდალინელის სახე ბოლომდე სახარებისეულად არაა გააზრებული და მაინც აღრეულია სახარებისეულ ორ ქალთან, რომელთაგან ერთმა მაცხოვრის ფეხები ცრემლებით განბანა, ხოლო მეორემ, ლაზარეს დამ ზეთი სცხო მაცხოვარს და შემდეგ საკუთარი თმებით წარუხოცა ფეხები. საფიქრებელია, რომ ავტორს დააკლდა წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის მართლმადიდებლურად გააზრების ცოდნა.

6. მარიამ მაგდალინელისადმი მიძღვნილი ლექსები ინტერნეტსივრცეშიც იძებნება, კერძოდ, აქ განთავსებულია მაკა გელაშვილის ლექსი „მარიამ მაგდალინელი“. ლირიკული

გმირი თავად მენელსაცხებლუ დედაა, რომელსაც მთელი თავისი ცხოვრების წარმართველად და საზრისად ქრისტე მიაჩნია. ლექსი ოთხსტროფიანია დაყოველისტროფისპირველი ორი ტაეპიმარიამის უფლისადმი მადლიერებით აღვსილი მიმართვაა, რომელშიც მისთვის მინიჭებულ უფლის წყალობაზეა საუბარი, კერძოდ, ღვთის ძის მოძღვრად „რგება“, მის სულში უბიწოების „ნერგვა“, მისგან შვიდი ეშმაკის განდევნა და ბოლოს – მართლმორწმუნე დედისგან უფლისათვის „გადაგება“ და მის წინაშე მოვლენილი „ახლად ამდგარი“ უფლის „არშეხება“. ყურადღებას იქცევს ლექსის სტროფთა კომპოზიცია, რადგან ყველა სტროფში პირველი-მეორე ტაეპები წმ. მარიამ მაგდალინელის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებად მოიაზრება, ხოლო მესამე-მეოთხე ტაეპებში ჯვარცმელთა, ირგვლივ მყოფ „ბოროტთა“ და ეშმაკთა შემზარავი მოთხოვნა-შემახილები ისმის – „ჯუარს-აცუ-ეგე!“ ეს უკანასკნელი სიტყვები ლექსს რეფრენად გასდევს, რაც ლირიკულ გმირთან ერთად ავტორის სულის წუხილად, მოუშუშებელ ჭრილობად იხილვება. ლექსს, რომელსაც „მარიამ მაგდალინელი“ ჰქვია, სრულად მოვიხმოთ:

იესუ ქრისტე, მეო ღვთისავ,
 მე მოძღვრად მერგე,
 ხოლო ბოროტნი დაღადებდნენ:
 ჯუარს-აცუ ეგე!
 რაბზუნი, მხსნელო, უბიწობა
 ჩემ სულში ნერგე,
 ყოველნი კი გაიმახოდნენ:
 ჯუარს-აცუ ეგე!
 შვიდი ეშმაკი განმიდევნე
 და გადაგეგე,
 ეს ეშმაკები ხროტინებდნენ:
 ჯუარს-აცუ ეგე!
 არ შემოგეხე ახალ აღმდგარს
 როს მოგეგებე,
 ყურში კი მაინც ჩამესმოდა:
 ჯუარს-აცუ ეგე!.. (<http://urakparaki.com/?m=4&ID=65758>)

ნათლად ჩანს, რომ ლექსი ზემოაღნიშნული პასაჟებით სახარებისეულ მონათხრობს მიჰყვება და პოეტური სიტყვის ძალით,

ლაკონიურობითა და დიდი ექსპრესიით მკითხველის თვალწინ მარიამ მაგდალინელის სახეს აცოცხლებს.

სამიბელო საკითხთან დაკავშირებით კი უნდა ითქვას, რომ, სავარაუდოდ, ტაეპში მაგდალინელის მიმართვაში – „რაბბუნი, მხსნელო, უბიწობა ჩემ სულში ნერგე“ – „უბიწობა“ მარიამის ხორციელ ვნებებთან, მრუშებასთან, დაკავშირებითაა მოხმობილი. შესაძლოა, იგი, ზოგადად, სულის სიწმინდის „დანერგვას“ გულისხმობდეს. ჩვენ მაინც პირველ წაკითხვას ვიზიარებთ და აღვნიშნავთ, რომ ამ ერთი სიტყვით, „უბიწობა“, გამჟღავნდა წმ. მარიამ მაგდალინელის ავტორისეული აღქმა.

7. დათა გულუას ლექსში „მოთქმა“ ლირიკული გმირი, რომელიც სატრფომ მიატოვა, სიყვარულის ტრაგიკული განცდებითაა ერთიანად მოცული. იგი მოთქვამს, გოდებს და ოცნებობს სატრფოსთან კვლავ მიახლებაზე:

მე დამტვრეული ვედები ქუჩებს,
მუდამ მშფოთვარე,
მიდი, ძვირფასო, მესროლე კიდევ,
კვლავ მივაჭენებ ულაცებს ლურჯებს
და შენს ნაკვალევს მივსდევ.

(გულუა <https://forum.ge/?f=18&showtopic=33661951&st=1520>)

ლირიკული გმირისათვის დრო და სივრცე მხოლოდ სატრფოზე ფიქრით, ოცნებითა და მოლოდინის გრძნობითაა დასაზღვრული. ყველა გზა, ყოველი წუთი და ყოველი სიტყვა მასთან მიმართებით იძენს საზრისს:

მე გადავლახე ანტარქტიდა, სანამ მოვედი,
თეთრი ალმების სამყაროდან გამოვიქეცი,
კალამი იყო მოფერება ჩემი ყოველი
და შენს ფინჯანში საწამლავად გადავიქეცი.

(გულუა <https://forum.ge/?f=18&showtopic=33661951&st=1520>)

ლირიკული გმირი, მოლოდინით დაღალული, ღვინოში იქარვებს დარდს და ეჭვითა და ბრაზით შეპყრობილი, მის „გაქმარებულ ნისლისფერ აფთრებს“ „ეომება“. ლექსის ეს ტაეპი და შემდგომ

მი სტროფი გააცხადებს, რომ მისი სატროფო არაა მარტო, მისი ჟინით დამწველი სურვილით შეპყრობილთა „ხროვითა“ გარემოცული:

დღეს ჩაიარე ვიტრაჟებთან შენი ამალით,

და მგლების ხროვა მოგყვებოდა შშიერი უკან.

(გულუა <https://forum.ge/?f=18&showtopic=33661951&st=1520>)

სულით დაქანცული, „ნამთვრალევი, ნაწამები“ ლირიკული გმირი „მიჯნურად“ მარტოობას იხდის. მისი სიტყვებიდან მკითხველი იგებს, რომ „გადახვეწილმა“ სატროფომ სხვა გზა აირჩია, „შენ აირჩიე ამაოება, ბილწი ქილიკი“ და „თითქოს ტყეებში ეძებდი რაღაც უღრანს დაჩვეულს“. ამ წარმოსახვას ადევნებული ლირიკული გმირი ხეებში ქალის სახეს, „თითქოს უსულო გაფრენილ სხეულს“ ხედავს. სწორედ აქ ჩნდება მარიამ მაგდალინელის სახე, რომელსაც იგი სატროფოს სახედ ჭკვრეტს:

გახდი მარიამ მაგდალინელი...

(გულუა <https://forum.ge/?f=18&showtopic=33661951&st=1520>)

ზემომოხმობილი პასაჟები ცხადყოფს, რომ ლირიკული გმირი სატროფოს, მარიამ მაგდალინელს, მხოლოდ ერთი ნიშნით, სიძვა-მრუშებით, აკავშირებს ლექსის ძირითად სათქმელთან. ამდენად, თავად ავტორისათვის, რომლის ხმაც ლირიკული გმირის ნასიტყვს ეხმიანება, მარიამ მაგდალინელი აღიქმება არამართლმადიდებლური ტრადიციით. იგი მიჰყვება წარსულში კათოლიკურ ეკლესიაში მიღებულ თვალსაზრისს, რომელიც მეოცე საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოდან კანონიკურად შეიცვალა (თუმცა, რეალურად დასავლურ ლიტერატურაში კათოლიკური ტრადიცია კვლავ გაგრძელდა), პირვანდელი სახე დაიბრუნა და მენელსაცხებლუე დედას ქრისტეს უერთგულესი მორწმუნის ღირსება და პატივი აღუდგინა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პოეტი, რომელიც ძალიან ახალგაზრდა წავიდა ამქვეყნიდან, ჯერ არ იყო საღვთისმეტყველო ლიტერატურის სიღრმეებს გაცნობილი, ვერ ჩაწვდა მას და სწორი წარმოდგენებიც ამიტომ არ ჰქონდა შემუშავებული.

ამ ლექსებზე დაკვირვება ნათლად აჩვენებს, თუ როგორ დამკვიდრდა ლიტერატურაში მცდარი თვალსაზრისი, რომელიც

თვით კათოლიკურმა სამყარომაც კი 1969 წლიდან უარყო. მიუხედავად ამისა, როგორც ჩანს, ქართული საზოგადოების უმეტესი ნაწილისათვის მარიამ მაგდალინელი კვლავაც ცოდვილ ქალად აღიქმება. აქვე უნდა ითქვას, რომ საზღვარგარეთულ ლიტერატურაშიც მას ძირითადად ასე აღიქვამენ, რის მაგალითადაც შეიძლება დავასახელოთ ამერიკელი ჟურნალისტის დენ ბრაუნის ცნობილი რომანი „და ვინჩის კოდი“, რომლის განსაკუთრებულ პოპულარობას ეკრანულმა სახემაც შეუწყო ხელი.

ჩვენმა დაკვირვებებმა წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის გასააზრებლად იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ XX საუკუნეში კათოლიკური ეკლესიის მცდელობის მიუხედავად, გაესწორებინა წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის ინტერპრეტაციისას დაშვებული შეცდომა, რის შედეგადაც 1969 წლის რეფორმის შემდეგ Novus Ordo-ს კალენდარში წმ. მარიამ მაგდალინელი აღარ მიიჩნევა „მონანიედ“, ხალხის ცნობიერებაში საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციული შეხედულება (მაგდალინელი – მონანიე მრუმე ქალი), რომელიც ხელოვნების მრავალი ნაწარმოების ზეგავლენითაც იყო განმტკიცებული, ძირითადად, უცვლელი დარჩა. ოქსფორდის ლექსიკონშიც კი სიტყვა „მაგდალინას“ „მონანიე მრუმის“ შინაარსი აქვს. კათოლიკური ეკლესიის მიერ წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნების შებღალული სახელი გავრცელდა მართლმადიდებლურ სამყაროშიც, მაგ., პოეზიაში – მ. ცვეტაევა, ბ. პასტერნაკი, და სასულიეროთა შორის. თანამედროვე ქართულ ცნობიერებაშიც, უმეტესწილად, წმ. მარიამ მაგდალინელი მეძავ ქალადაა მიჩნეული. დღესაც კი ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის ამბიონიდან ზოგიერთი მოძღვრის ქდაგებაში ხშირად წმ. მარიამ მაგდალინელი მოიხსენიება მრუმე ქალად, რომელსაც მიეტევა მძიმე ცოდვები. „წმინდანთა ცხოვრების“ III ტომშიც (თბ., 2001) წმ. მარიამ მაგდალინელის ცოდვათა შორის მრუმეზაა აღნიშნული და ზოგჯერ ინტერნეტ სივრცის ქართულ საიტებზეც მაგდალინელის სახელთან მრუმეზა იხსენიება. ჩვენს გაკვირვებას იწვევს კათოლიკეთა მიერ დაშვებული და დამკვიდრებული ზემოაღნიშნული შეცდომის ჩვენს სინამდვილეში გავრცელება, რადგან საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია და ქართული ქრისტიანული კულტურა ამ საკითხში ოდითგანვე მიჰყვებოდა და მიჰყვება კათოლიკე (საყოველთაო) ეკლესიის წეს-კანონებსა და

ტრადიციებს, რასაც მოწმობს ქართულ ორიგინალურ და ნათარგმნ ეგზეგეტიკურ თხზულებებში, ქადაგებებსა და საგალობლებში მარიამ მაგდალინელის სახელის ევანგელური მონათხრობის მიხედვით წარმოდგენა-განსახოვნება, რაც, კათოლიკეთა შეხედულების საპირისპიროდ, სრულიად დაცლილია ამორალობისაგან და მაგდალინელის პიროვნება სახარების არც ერთ სხვა ქალთან არაა გაიგივებული. წმ. იოანე ოქროპირის მათესა და იოანეს სახარებების „თარგმანებში“ სწორადაა განმარტებული, თუ ვინაა წმ. მარიამ მაგდალინელი; ასევე, წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახე, წმინდა მენელსაცხებლე დედათა შორის, წარმოჩენილია იოანე მინჩხის, კვირიკე-კურდანაის საგალობლებში, იოანე ბოლნელის, ანტონ ჭყონდიდელის ქადაგებებში, სულხან-საბა ორბელიანის „სამოთხის კარსა“ და ქადაგებებში.

წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახე გაცოცხლებულია საერო მწერლობაში, კერძოდ, ჩვენ დავადასტურეთ ამ ხატ-სახის ტრადიციული გააზრება თეიმურაზ მეორის პოემაში „გაბაასება დღისა და ღამისა“, აკაკი წერეთლის ლექსებში. ყოველივე ეს განხილული გვაქვს ჩვენს სტატიებში, რომლებიც რამდენიმე წლის წინ გამოვაქვეყნეთ.

XX საუკუნის ლიტერატურაში განსხვავებული, ურთიერთ-გამომრიცხავი შეხედულებები გამოვლინდა: შემოქმედთა ნაწილმა იგი ტრადიციულად, მოციქულთა სწორად აღიქვა, ხოლო ნაწილმა კათოლიკური ტრადიცია გაიზიარა და მრუშმ, მონანიე დედაკაცად მიიჩნია. უნდა აღინიშნოს, რომ არამართლმადიდებლური ცნობიერების მქონე მეცნიერთა საკმაოდ დიდმა ნაწილმა ობიექტურად შეაფასა და წმ. მარიამ მაგდალინელის შესახებ აღნიშნა, რომ იგი არაა მონანიე მრუში დედაკაცი. ამ ფაქტს კათოლიკურ სამყაროში ჯერ კიდევ XVI საუკუნის დამდეგს მიაქცია ყურადღება ჟაკ ლეფევრ დ'ეტაპლმა, მაგრამ მხოლოდ მეოცე საუკუნეში დაიწყო წმ. მარიამ მაგდალინელის ოფიციალურად ხსენება, როგორც მაცხოვრის მოწაფისა, საუკუნეების წინ დამკვიდრებული ტრადიციული მცდარი შეხედულებისაგან განსხვავებით. როგორც აღვნიშნეთ, მიუხედავად იმისა, რომ 1969 წლის რეფორმის შედეგად წმინდანის შესახებ VI საუკუნიდან მცდარად დამკვიდრებულ თვალსაზრისს ოფიციალურად აღარც კათოლიკური სამყარო იზიარებს, მაინც გაჭირდა სიმართლის დამკვიდრება და წმ. მარიამ მაგდალინელის

იმგვარ წმინდანად დასახვა, რომელიც არასოდეს ყოფილა მონანიე მრუში დედაკაცი, რაც XX საუკუნისა და XXI საუკუნის დამდეგის მართლმადიდებელი ქვეყნების ლიტერატურულ ტენდენციებში გამომჟღავნდა.

დამოწმებანი:

ახალი აღთქმა 1994: ახალი აღთქმად. წმ. გიორგი მთაწმიდელის რედაქციით, თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, 1994.

ბიბლიური ენციკლოპედია 1991: *Библейская энциклопедия*. Под ред. Никифора. Москва: 1991.

გელაშვილი: გელაშვილი მ. (<http://urakparaki.com/?m=4&ID=65758>)

გულუა: გულუა დ. <https://forum.ge/?f=18&showtopic=33661951&st=1520>

ზარდიაშვილი 2010: ზარდიაშვილი ლ. *კიბე (ლექსები)*. რედ. ც. კილანავა, თბილისი: გამომცემლობა „დამანი“, 2010.

გონჯილაშვილი, სულავა 2015: გონჯილაშვილი ნ., სულავა ნ. წმ. მარიამ მაგდალინელის ხატ-სახის ინტერპრეტაციისათვის ქართულ ქრისტიანულ ტრადიციაში (წმ. მარიამ მაგდალინელის პიროვნების არასწორი ინტერპრეტაციის გამო: წყაროთმცოდნეობითი კვლევა). „ანალები“, 11, თბილისი: 2015.

კალანდაძე 1976: კალანდაძე ა. *რჩეული*. თბილისი: თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1976.

კალანდაძე 2004: კალანდაძე ა. *ლექსები*. თბილისი: 2004.

კიკვაძე: კიკვაძე დ. <http://litklubi.ge/index.php?titleid=2318>

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. *ნაწერები*. ტ. 4. გამოსაცემად მოამზადა ლ. ცომაიამ. თბილისი: 2012.

ტაბიძე 2015: ტაბიძე ტ. *თხზულებანი. პროზა, მიმოწერა*. ტ. II. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2015.

წმ. იოანე ოქროპირი 1993: წმ. ოქროპირი იოანე. *თარგმანებად იოვანეს სახარებისად*. II. თბილისი: 1993.

წმინდანთა ცხოვრება 2001: *წმინდანთა ცხოვრება*. III. თბილისი: 2001.

Sergei Zotov

Russian Federation, Taganrog

Chekhov Taganrog Institut, the branche of Rostov State University of Economics

Existential Motives in the Novel „Sankya“ by Z. Prilepin

A novel “Sankya” by Z. Prilepin is intricately connected with Russian life at the beginning of the XXI century. and literary tradition. Critique points to a connection with the works of M. Gorky and F. Dostoevsky, considers it as a continuation of Russian realistic literature, however, the connection of Prilepin’s novel with the literary position of E. Limonov and existentialism seems more significant. The article shows the similarities and differences between the characterology and poetics of the two writers. Prilepin’s characters find the possibility of positive action in the face of denial of reality, they are united by a sense of kinship. The moral-volitional activity of Tishin and other characters is not motivated by ideas, but by experiencing the basic existential phenomena of human existence – love and death.

Key words: Realism, characters, autopsychology of prose, existential phenomena.

С.Н Зотов

Россия, Таганрог

ТИ имени А.П. Чехова (филиал) РГЭУ (РИНХ)

Экзистенциальные мотивы в романе З. Прилепина «Санькя»

1.

Понимание смысла романа З. Прилепина «Санькя» зависит от решения двух взаимосвязанных вопросов: об отнесенности произведения к наличной социальной действительности и к действительности литературной, т.е. традиции. Исследователь литературы всегда имеет в виду эту проблему референциальности текста. Так каждый раз заново описывается основополагающее един-

ство «художник – действительность – искусство», обнаруживающее качество творческой личности и культурно-исторической эпохи.

О.С. Сухих рассматривает прямые «текстуальные совпадения» произведений «Мать» и «Санька», сходство «сюжетной ситуации», а также сходство «двух текстов – на уровне характерологии и философско-этической проблематики (а последняя порождает ассоциации ещё и с произведениями Достоевского...)» (Сухих 2008: 290). Подробный сопоставительный анализ приводит автора к выводу: «Романы М. Горького и З. Прилепина отразили свои эпохи, писатели сказали каждый своё слово о “героях времени”» (Сухих 2008: 295). «И всё же эти произведения доказывают, что обе эпохи породили сходные психологические типы, одни и те же нравственно-философские вопросы и пути их решения» (Сухих 2008, 296). Автор статьи усматривает также общность писателей Достоевского, Горького и Прилепина в воплощении «диалектики добра и зла», что указывает на связь романа «Санька» с русской литературной традицией XX и XIX вв. (Сухих 2008: 297).

О.С. Сухих развивает свои сопоставления в контексте современной литературной критики со ссылкой на статьи авторитетных критиков Басинского П.В., Данилкина Л., Сычёвой Л. (Сухих 2008: 290). Анализ образа героя как в основном реалистического даётся и в других статьях (Костырко 2006:175-182; Беляков 2006: 171–175). Критик В. Бондаренко пишет: «Роман Прилепина «Санька» может стать для поколения своеобразным манифестом социального поведения, новым вариантом «Как закалялась сталь» в новых условиях, с новыми общественными проблемами, но с проповедью всё того же отчаянно русского героического максимализма».

О.С. Сухих и другие рассматривают роман Прилепина как продолжение реалистической традиции Горького в русской литературе, как отражение социально-нравственных обстоятельств соответствующих эпох, породивших сходные человеческие характеры, идейные течения и общественную практику. Нравственно-психологическому облику горьковских Павла Власова, А. Находки, Н. Весовщикова соответствуют у Прилепина человеческие качества Тишина, Негатива, Вени, Рогова и др. Понятие реализма относительно названных авторов в данном случае не обсуждается специально,

но имплицитно присутствует в исследовательской мысли, образует основу для сопоставлений и выводов.

Однако наглядность параллельных образов и мотивов романов Прилепина и Горького указывает на осознанность приёма, подчёркнутую речевой стилистикой: «в этих произведениях заметно даже сходство авторской пунктуации – частое и синтаксически не мотивированное использование тире, подчеркивающее экспрессивность конструкции или логику мысли» (Сухих 2008, 290). Эта связь двух произведений через столетие толкуется критикой преимущественно тематически, как повторение ситуации в новых условиях, т.е. наивно-реалистически, однако взаимосвязь текстов представляется более сложной: видимая подражательность Прилепина представляет собой новую художественную интенцию современного автора и скорее указывает на своеобразное «зеркальное» расподобление текстов. Интертекстуальная связь в данном случае скорее напоминает постмодернистскую игру. «Маркированный» текст Прилепина представляет собой более сложную художественную действительность, чем устанавливаемая в статье О. Сухих линейная преемственность сходных художественных решений.

2.

Тематический анализ-сопоставление проводился так, как будто речь идёт об однородных литературных явлениях, о единой традиции – классическом реализме. Критики и исследователи пытаются решить вопрос, каков главный герой Санька, он «идейный борец или жертва идеологии, личность или часть массы» (Богатырёва). А. Проханов обосновывает связь произведения с действительностью, привлекая внелитературные факторы: «Роман этот о лимоновцах, о ядовитой, отважной, беспощадной, кровавой даже среде, в которой куется новая революция. Книга предельно откровенная» (Проханов 2019). А. Проханов снова выражает наивно реалистический взгляд на произведение, продиктованный знанием реальных политических обстоятельств, подчёркивает социальную, тематическую составляющую: изображение «среды», предвестье «новой революции». Между тем своего молодого соратника приветствовал Э. Лимонов: «Литературное событие года – это книга моего партийного товарища Захара

Прилепина «Санька». Я пожалел, что не я ее написал. Он меня опередил» (Лимонов 2019). Это очень важное признание. Проза Лимонова, при всей её идеологической скандальности, художественно вполне реалистична и традиционна, вполне сравнима с автобиографической трилогией Горького. Несомненно, имея в виду прозу Лимонова, Прилепин не следует в литературе за вождём «нацболов».

Французский писатель Эммануэль Каррер пишет: «Мне очень нравится Прилепин. Он – отличный писатель. Прилепин близок к Лимонову, но с литературной точки зрения они очень разные, Прилепин гораздо человечнее, трогательнее. Меня он, кстати, гораздо больше трогает, чем Лимонов. Несмотря на то, что внешне он brutalный тип с бритым черепом, в его книгах столько нежности, доброты и тепла» (Каррер 2019).

В автопсихологической прозе Лимонова о его харьковском отрочестве не изображается политика, «если она и есть, – пишет автор, – то не в лоб, как это было в произведениях советских писателей» (предисловие к книге «Подросток Савенко»). Однако автор считает, что ему «удалось показать довольно плотный кусок жизни». В автобиографической прозе Лимонова не обнаружена отчетливая детерминированность человека, мотивы социальной обусловленности характеров даны имплицитно, – их породила «великая эпоха» и воображение юного мечтателя с окраины большого промышленного города. Зато сами характеры изображены в своей энергичной экзистенциально-волевой действенности. Лимонов проводит этот принцип последовательно, смещает акцент на личность, и в этом заключается, возможно, средоточие его стиля или даже – индивидуального творческого метода, напоминающего о романтизме прошлых эпох.

Лимонов объясняет нравственно-психологическое поведение подростков на биологическом основании, не углубляясь в его социокультурную обусловленность, в характеристику «великой эпохи» – таково лимоновское определение особого промежутка в развитии советского общества между окончанием Великой Отечественной войны и Оттепелью. Персонажи действуют «В поисках общества противоположного секса и приключений, позволяющих нам убедиться и утвердить нашу мужскую силу, репутацию, повинуюсь

обычным биологическим толчкам, заставляющим подростков искать общества девочек и других подростков». «Маленькие мужчины конфликтуют постоянно и открыто, однако я не помню, чтоб у него были проблемы с кем-либо. Маленькие мужские животные, очевидно, понимали, что Толмачев намерен прожить жизнь, не простив ни одной обиды, ни одного толчка» («Дешёвка никогда не станет прачкой...» из книги «Великая мать любви»). Лимонов подчёркивает аристократизм вора «по призванию» Толмачёва как человеческое качество в его, так сказать, чистом виде, вне зависимости от социального или имущественного статуса. Чувство собственного достоинства у Толмачёва превратилось в воровскую ухватку. Лимонов не даёт подробной социально-психологической мотивировки персонажа, только неизменную нравственно-психологическую и волевую установку.

Персонаж из рассказа «Working class hero» («Герой рабочего класса») охарактеризован аналогичным образом. «Меня восхищает не Юркина жизнь, каковая была неразумной жизнью молодого бандита, но его поведение в момент чтения приговора, то, как он этот приговор — смерть — воспринял, его улыбка всеми зубами, его выход из зала. Пусть чекисты и волокли Юрку, героическая мощь молодого принца, наследника престола, безгливое превосходство исходило от его компактной и стройной фигурки. Он вел себя как лидер мексиканской революции (я видел фотографию этого лидера в журнале «Куба») в момент расстрела: руки в карманах, сигара — последнее желание — в зубах и улыбка. Следует быть хорошо вооружённым теоретически, чтобы вести себя так. Следует быть уверенным в своей принадлежности к избранной касте». Эта «избранность» взята Лимоновым, как говорят математики, «по модулю», — в абсолютном значении аристократизма, вне всякой социальной обусловленности, как экзистенциально значимое человеческое качество: «Ну да, его жизнь была неразумной короткой жизнью молодого бандита, свирепого шакала, но на смертный приговор он отреагировал героем Шекспира».

Восприятие повествователя, «подростка Савенко», отличается непосредственностью, даже своеобразной документальностью, однако в экзистенциально-волевом, а не социально-нравственно-

психологическом смысле. Его позиция характеризуется приятием чувства внутреннего достоинства Толмачёва или Юрки Бембея, но вне их протестного воровского модуса. У Савенко-повествователя есть собственное поприще – поэзия, литература; этот контекст наблюдателя обозначен, но остается за пределами повествования, однако спустя годы реализуется в том самом тексте, о котором сейчас идет речь. В конце концов, автопсихологический персонаж Лимонова спустя много времени превращается в анархиста, нигилиста, отрицающего всякое общество и государство, так как любая власть основана на насилии и несправедливости. Так возникает эстетическая позиция тотального отрицания, предельность существования персонажа на грани общественных условий («Дневник неудачника»).

3.

Экзистенциально-волевые предпосылки действий «союзников» у Прилепина лишь в основе своей соотносимы с характеристиками лимоновских персонажей: отрицание государства, сознание избранности, внутреннее чувство достоинства. Сходным образом в произведениях отсутствует развернутая социальная обусловленность характеров персонажей, мотивы поведения биологизируются. Однако отличительные черты персонажей указывают на иную художественную интенцию Прилепина. Место традиционных нравственно-социальных и психологических размышлений и сомнений персонажей в произведении Прилепина занимают физиологические характеристики, описания физического состояния персонажей в важные моменты сюжетно-тематического развития (например, по пути следования Тишина в поезде с целью убийства латвийского судьи). Персонажи Прилепина действуют не в мире сомнений и идей, а в пространстве непреложной решимости, источник которой – невербальное, инстинктивное переживание должного. Этот способ существования Саши Тишина основан на чувстве реальности, а не мысли о ней, на переживании экзистенциальных феноменов – любви и смерти. Экзистенциально-чувственное коренится в опыте Тишина, который переживается как жизнеобразующий, как источник нравственно-волевой деятельности человека. Рефлексию традиционного самосознания личности заменяет достоверность

чувства, точнее – интеллектуального переживания основных экзистенциальных феноменов человеческого бытия (см. об этом: Финк 1988: 357-360). Личностно-идеологическое замещается чувственно-экзистенциальным. Так возникает новая мотивировка протестного поведения персонажа.

Всем персонажам Прилепина свойственна нигилистическая предельность в отрицании государства, – причём, **этой** власти, а не власти вообще (как в «Дневнике неудачника»). Действия «союзников» направлены против стражей порядка, чиновников разных рангов, наконец, против самого главы государства, что приводит затем к их поражению. Это исходный пункт протеста Тишина и «союзников». «Гадкое, нечестное и неумное государство, умерщвляющее слабых, дающее свободу подлым и пошлым, – отчего было терпеть его? К чему было жить в нём, ежеминутно предающем самоё себя и каждого своего гражданина?» (Прилепин 2018: 127, 128). Бесстрашие персонажей выражается в подчёркнутой спокойной готовности выносить лишения тюрьмы, – предельное наказание за неповиновение, – в тексте даются прямые характеристики Тишина, Негатива, Вени в этом отношении. Тюрьма – символ гражданской смерти, насильственное изъятие человека государством из сообщества соотечественников. Мотивировки ненависти к государству, очевидно, коренятся в общности судеб персонажей, которая определена Тишиным как «безотцовщина».

В романе нет отчётливого ответа на вопрос Тишина о себе: «Какой я?» «Кто и какой?» (с.126). Нет существенных биографических предпосылок, рефлексия ему чужда. Многие рассуждения персонажа предполагают, как нам кажется, определенную интеллектуальную подготовку, образование, которые очевидно отсутствуют (в этом отношении ничего не известно ни об отце Тишина, ни о других персонажах). Есть лаконичный кодекс ясности позиции. «С тех пор, как повзрослел... всё стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна» (с.127). О Негативе известно, что он воспитывался в школе-интернате, теперь мать в одиночку продолжает растить его и младшего брата. Эти и другие персонажи не детерминированы, даны в их экзистенциально-волевой действительности.

Тишин анархически смутно понимает, чего он хочет от государства: «я готов жить при любой власти, если эта власть обеспечивает сохранность территории и воспроизведение людей» (с.215). В ходе идеологического спора прилепинский персонаж принципиально отказывается от обоснования идеологии: «... никаких идеологий давно нет... В наше время идеологичны... инстинкты! Моторика! Интеллектуальное менторство устарело, безвозвратно исчезло» (с.216). Такая натурализация, биологизация жизненной позиции персонажа является принципиальной основой существования, формой своеобразной тишинской экзистенции. «Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость – ничто их перечисленного не нуждается в идеологии... Любовь не нуждается в идеологии. Всё, что есть в мире насущного, – всё это не требует доказательств и обоснований» (с.216). Такое общее «чувство родства» объединяет избранных в борьбе за передел мира, за власть». «Мне выпало счастье знать людей, с которыми не запахло умереть» (с.217).

Родство, скрепляемое безграничным движением – готовностью отдать за достижение цели не только свободу, но и саму жизнь, – имеет иное, частное, даже интимное, измерение. «Чувство родства» возникает индивидуально, а не на почве доктрины, «прорастает в человеке... в детстве... избавиться от него нельзя» (с.218). Любовь понимается здесь в её всеобъемлющей сущности, основанной на живом чувстве, на всепроникающей чувственности, восходящей от низших форм эротики к переживаниям высшего порядка (см. о таком единстве переживания любви у Платона и Плотина: Зотов 2001: 187,188). В отличие от сартровского человека, вынужденного постоянно делать нравственно-практический выбор, выбирать себя по отношению к миру (см. об этом: Косиков 1987: 484) герой Прилепина глубоко чувствует и понимает: «Если у тебя есть любовь – у тебя уже нет выбора. И если у тебя Родина... Здесь так же...» (с.219).

Любовь переживается героем Прилепина как экзистенциальный феномен (см. об экзистенциальных феноменах: Финк 1988: 357-368). Сила и качество чувства родства выражена в словах А. Блока «О, Русь моя! Жена моя!..», которые означают национальную отнесенность лирического героя помимо идеи, выраженной заглавием цикла стихов – «На поле Куликовом». Образ имеет библейский источник: «По-

тому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть» (Быт. 2:24). Саше Тишину дано экзистенциальное переживание любви благодаря чувственной связи с Яной. Необычно подробная и вместе с тем достаточно сдержанная эротическая сцена передает телесное взаимопроникновение, взаимодействие мужского и женского. Герой переживает плотскую связь как слияние, как бы чувствует внутри женщины, как сливаются тела. Смысл библейской фразы из книги Бытия – это родство по плоти – для порождения новой жизни, – а не по происхождению или убеждению. Из склонности и желания возникает страсть, которая и есть любовь.

Это родство по любви-плоти, непосредственно чувственное экзистенциальное переживание, единственно чувству Родины, которое возникает у героя и в связи с переживанием другого экзистенциального феномена – смерти. Деревенская форма имени – «Санька», заглавие книги, – будто окрик героя из глубины его рода, обречённого на вымирание. Из безраздельности собственного одиночества, в частности, связанного с опытом смерти отца, Тишин постигает переживание смерти бабушкой. Она говорила: «...кто бы мне сказал: иди тысячу дён, босиком, в любую зиму, чтобы сыночков увидеть своих, и я бы пошла. Ничто не говорить, не трогать, просто увидеть, как дышат» (с. 41, 42). Чувство родства-крови не знает успокоения, хоть говорила она внешне спокойно. «Чёрный ужас», «почти невысказанное одиночество» бабушки неизбежно: «Но она не в силах была наделить Сашу чертами его отца, почувствовать в нём свою – отданную когда-то сыну и проросшую во внуке – кровь» (с.49).

Переживание любви и смерти как экзистенциальных феноменов, мотивированное физиологически, – плотью и кровью – есть выражение чувства родства, и у персонажей нет выбора. «Лучшим людям на земле», как называет своих сподвижников Тишин, изначально свойственно «врождённое чувства собственного достоинства. А потом, быть может, случайно, в их общий кодекс норм неделимых пацанских понятий вошло такое слово, как «Родина». Это всё и решило». «Безотцовщина в поисках того, кому они нужны как сыновья» (с.162) Это чувство собственного достоинства в «организме» молодых лю-

дей диктует, в частности, отношение к враждебным силам – власти, государству. Отношения притяжения и отталкивания придают целостность жизненной позиции героев «Союза созидателей», которая может быть определена как экзистенциальная.

Обнаруженный в произведении экзистенциально-нравственный модус жизнеутверждения персонажа обосновывается инстинктивно-биологически в связи с переживанием смерти и любви как экзистенциальных феноменов. Герой Прилепина не фиксируется на индивидуально-чувственном, анархическом, частном. В его образе отражается и теряет смыслообразующую значимость традиция идеологической литературы (Достоевский, Горький), сквозь которую проступают экзистенциальные мотивы. Такой «нетипичный» персонаж становится у Прилепина героем сложной прозы, в которой различимы признаки жанров экшен и антиутопии.

Литература:

Прилепин 2018: Прилепин, З. *Санька*. М., 2018. Цитаты по этому изданию даны в тексте с указанием в скобках страницы.

Беляков 2006: Беляков С. *Заговор обреченных, или Захар Прилепин как зеркало несостоявшейся русской революции*. Новый мир. – 2006. – № 10. – С. 171–175)

Бондаренко ... 2019: Бондаренко, Лимонов, Каррер, Проханов. *Отзывы критики о романе З. Прилепина «Санька»* [online]. <http://zaharprilepin.ru/ru/otzyvy/1-p.html>

Зотов 2001: Зотов С.Н. *Художественное пространство – мир Лермонтова*. Таганрог, 2001

Косиков 1987: Косиков Г.К. *Комментарии. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М., 1987.

Костырко 2006: Костырко С. *По кругу*. Новый мир. – 2006. – № 10. – С. 175–182

Сухих 2008: Сухих О.С. «Очень своевременные книги» (О традициях Ф.М. Достоевского и М. Горького в романе Захара Прилепина «Санька»). // *Филология. Искусствоведение*. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2008, № 6, с. 290–296.

Финк 1988: Финк Э. *Основные феномены человеческого бытия*. Проблема человека в западной философии. М., 1988.

Lia Karichashvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Post-modernist Text – Reflection of the Epoch
(Story by Mariana Nanobashvili – „Dance of the Shadows“)**

Post-modernist text can be perceived as some kind of reflection of the epoch. In this respect, one of the trends in the pieces of literature written based on the fable of the “Knight in the Panther’s Skin” – romantic relations between Tariel and Asmat. Illustration of the mentioned trend is Mariana Nanobashvili’s story “Dance of the Shadows”. Such “reading” of the fable seems more realistic to the individual of post-modernism epoch than platonic relations between young man and woman described by Rustaveli. The text reflects the consciousness of modern individual, it is related to moral-ethical problems significant for him and makes attempt to demonstrate the general trend of the epoch – abstract nature of the high ideals and their irreality, compared with the real life.

Key Words: Post-modern, Epoch, „Knight in the Panther’s Skin“.

ლია კარიჭაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**პოსტმოდერნული ტექსტი – ეპოქის ანარეკლი
(მარიანა ნანობაშვილის მოთხრობა „ჩრდილების როკვის“
მიხედვით)**

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივია დამოკიდებულება კლასიკური ლიტერატურისადმი. პოსტმოდერნული ტექსტი ძველ ტექსტზე „გადაიწერება“, ამიტომ მას პალიმფსესტსაც ადარებენ (გაფრინდაშვილი, მირესაშვილი). კლასიკური ტექსტის დეკონსტრუქცია ერთგვარი ხერხია მწერლისათვის, რომელიც შესაძლოა ზოგად პრობლემატიკას ეხებოდეს ან თანამედროვე ყოფის კონკრეტულ მოცემულობას ასახავდეს.

ამდენად, კლასიკურ ნაწარმოებს პოსტმოდერნი იყენებს ახალი სათქმელის გადმოსაცემად („ძველ ტიკში ჩასხმული ახალი ღვინო“, ვ. ველში), რომელიც ხშირ შემთხვევაში ორმაგადაა კოდირებული ტექსტში და მიზნად ისახავს ირონიზებული, მეტაფორული ან სხვა მხატვრული ხერხით აჩვენოს თანამედროვეობის ზოგადი ტენდენცია – ამაღლებული იდეალების აბსტრაქტულობა და ირეალურობა ყოფიერებასთან შედარებით. ხდება კლასიკური ნაწარმოების დესტრუქტურიზაცია, მოტივთა შეცვლა, ძირითადი იდეისაგან ჩამოცილება, დროისა და სივრცის მთლიანობის რღვევა და პესრონაჟთა გადაადგილება... იქმნება სიმულაკრული ნაწარმოები, ანუ „ასლი ორიგინალის გარეშე“. ორმაგი კოდირება მას ერთგვარ ალეგორიზმს სძენს, რომლითაც გადმოცემულია თანამედროვე სოციუმის პრობლემები ცნობიერების, ყოფიერებისა და ეთიკის დონეზე. კლასიკური ტექსტი, თავისი გარკვეული მოცემულობით, შესაძლოა ერთგვარ ფონადან გარკვეულსაფეხურად მოვიაზროთ, რომელიც კიდევ უფრო გამოკვეთს თანამედროვე ეპოქის კონტრასტულობასა და დისტანცირებას მონიშნული პრობლემატიკის თვალსაზრისით. ამ ტიპის ტექსტი შესაძლოა აღვიქვათ, როგორც ეპოქის ანარეკლი ან ერთგვარი „დიაგნოზი“, „ეპოქის სულის“ გამოხატულება. ფრანგმა კრიტიკოსმა ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა ტერმინით „პოსტმოდერნი“ თანამედროვეობის კულტურული მდგომარეობა აღნიშნა, უმბერტო ეკოს (და სხვათა) აზრით, პოსტმოდერნისტული ხედვის ნიშნები ყველა ეპოქას ახასიათებს სულიერი კრიზისის პერიოდში. ამ ნიშნების აღმოჩენა მკვლევართა მიერ შესაძლებელი აღმოჩნდა ანტიკური ხანის თხზულებებიდან მოყოლებული თანამედროვეობის ჩათვლით. სულიერი კრიზისის პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ.

პოსტმოდერნული ტექსტის ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთ ფუნქციად მოიაზრება კლასიკური ტექსტის იდეური საზრისის უგულვებელყოფა.

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოდ გვესახება „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე შექმნილი თხზულებების ერთ-ერთი ტენდენცია – ტარიელისა და ასმათის რომანი, როგორც თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების პროექცია პერსონაჟებზე. აღნიშნული ტენდენციის ილუსტრაციაა მარიანა ნანობაშვილის მოთხრობა

„ჩრდილების როკვა“, რომელშიც მეორდება „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის ძირითადი პერიპეტეიები ტარიელის გამოჯნურებიდან გამოქვაბულში ასმათთან ერთად დაბინავებამდე, მაგრამ ამჯერად სიყვარულის სამკუთხედია მოცემული.

„ჩრდილების როკვა“ ასმათის მონოლოგია. ეს ერთგვარი აღსარებაა ავთანდილის წინაშე, რომელმაც „მიჯნურობის“ ხსენებით მისი გული მოიგო და ნდობით განაწყო. „შენი მოულოდნელი სტუმრობით ჩადინებული იარები გადამიხსენი, იმდენს ვინახავ გულში, გასკდა ოხერი... აღარ შემიძლია ამდენის ტარება, მოგიყვები ყველაფერს დაუფარავად, და მერე ჯანდაბამდისაც გზა მქონია“ (ნანობაშვილი 2006: 10). ასმათი ჰყვება თავისი ცხოვრების შესახებ, რომელიც გადაჯაჭვულია ტარიელთან და ნესტან-დარეჯანთან. მას, ნესტანის ყმასა და თანაშემწეობა მგობარს, მთელი არსებით უყვარს ტარიელი, რომელიც ნესტანის მიჯნურია და მის გარეშე სიცოცხლის საზრისი დაუკარგავს, მაგრამ, ამავე დროს, უარს არ ამბობს ასმათის სიყვარულზე, თუმცა ეს არ არის სრულფასოვანი, ჯანსაღი ურთიერთობა: „საერთო კი არა, სალაპარაკოც არ გვქონდა არასდროს თურმე მე და მას. როცა ვნება გონებას გიბინდავს, ეს არ გაწუხებს, შეიძლება ვერ შეამჩნიო, მაგრამ მერე...“.

ასმათი ნესტანს მზეს უწოდებს, საკუთარ თავს – ჩრდილს. „უხაროდა ხოლმე ჩემი დანახვა, ჩრდილი ყოველთვის გულისხმობს მზეს“. ავტორის მიერ პერსონაჟთა შინაგანი ბუნების ღრმა შეცნობის შედეგია დაკვირვება ნესტანისა და დავარის მსგავსებაზე: „დავარის ძალიან მეშინოდა. ნიღბით უმეტესელო სახე ჰქონდა, თხელი ტუჩებიდან მუნწად ცრიდა სიტყვებს. გასაოცარი ის იყო, რომ სრულიად განსხვავებული გარეგნობის მიუხედავად, რაღაცით მზეს მაგონებდა. ერთნაირი გამოხედვა ჰქონდათ, მზეს გადაშლილ და მუქ, დავარს გაქუცულ წარბქვეშიდან, იდუმალი, გულის სიღრმეში მოფათურე გამოხედვა. ორივე აქვავებდა – ერთი აღფრთოვანებით, მეორე შემრწუნებით“ (ნანობაშვილი 2006: 11).

მოთხრობის მთავარი ნიშანი მეტაფორულობაა. მეტაფორულია სათაურიც – „ჩრდილების როკვა“. მეტაფორაა „მზეც“ – ნესტანი, რომლისკენაც მიისწრაფის ტარიელი; იგი მიჯნურია, მაგრამ ამავე დროს შებოჭილია მიწიერი არტახებით და ორივე – სწრაფვა „მზისკენ“ და მიზიდულობა „მიწისკენ“ (ვნება ასმათისადმი) –

ერთდროულად არსებობს მასში და გამოსავალი თუ გამოსასვლელი ამ „გამოქვაბულიდან“ მით უფრო ძნელი დასანახია. არა მარტო მთლიანობაშია მოთხრობა მეტაფორული, არამედ მის ცალკეულ პასაჟებშიც მეტაფორა სჭარბობს. ტარიელმა ასმათს ბეჭედი აჩუქა. „ცალკე ის ბეჭედი ულამაზესი და ნატიფი აღმოჩნდა... როცა ზარდახშის ბრდღვრიალში არ იკარგებოდა“, ისევე როგორც, „კარგი ვიყავი, ძალიან კარგი, მზე რომ არ მადგა თავზე“ (ნანობაშვილი 2006: 12).

მოთხრობის ბოლოს კიდევ ერთი მინიშნებაა პლატონისეული „ჩრდილები“ სიმულაკრაზე: „თუ არ მოგკლა და მიგიღო, ხომ თვითონვე მოგიყვება თავის ამბავს... თავისი გამოქვაბულის ჩრდილების როკვაზე“.

„თუკი მოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფორა იყო პლატონისეული იდეათა აჩრდილები, რომელთაც ხედავენ გამოქვაბულის კედლებს მიჯაჭვული ადამიანები, რომლებიც თავის მხრივ განწირულნი არიან, რომ ვერასოდეს იხილავენ თავისთავად იდეას (ჭეშმარიტებას, არსს), პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მეტაფორა კვლავაც ხდება პლატონისეული სიმულაკრა, ასლი, რომელსაც ორიგინალი არ გააჩნია. იდეათა აჩრდილებს გარკვეული მიმართება მაინც ჰქონდათ არსთან, ისინი სრულიად არ გამოსახავდნენ ჭეშმარიტებას, მაგრამ მის ანარეკლს მაინც წარმოადგენდნენ, ამდენად, მოდერნიზმში თავად ადამიანიც ინარჩუნებდა თუნდაც არა-სრულფასოვან მიმართებას არსთან, პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება“ (წიფურია 2008: 264).

XXI საუკუნეში „გამოხმობილი“ „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა ცხოვრება ჩრდილია ცხოვრებისა, ორმაგად ჩრდილია, რადგან ცხოვრება თვითონ იდეათა ჩრდილია. ამ გამოქვაბულში მცხოვრებთა ყოფა კიდევ უფრო დამორებულია ჭეშმარიტებას, შესაბამისად, მათი ცნობიერება დარღვეული, გახლეჩილი და გაორებულია. მიჯნურობა თითქოს არსებობს, მაგრამ საზრისდაკარგული. ტარიელი კვლავ ეძებს ნესტანს (თუმცა ამ ეტაპზე, როცა გამოქვაბულში სახლობს, უკვე აღარც ეძებს), მაგრამ მის ცხოვრებაში არის ქალი – ასმათი, რეალური, სასურველი, მაგრამ არა სულის სწორი; ეს

ურთიერთობა ერთგვარი ხარკია მიწიერებისადმი და ესაა რეალობა. მიჯნურობა თითქოს ფიქციად იქცა. ამ გაორებიდან თავის დაღწევა ძნელია, გამოსავალი არ ჩანს. „ვცხოვრობთ ასე სხვადასხვა მოლოდინში... მას მზის ნაჩუქარი სამკლავური უკეთია, მე თითზე მისი ნაჩუქარი ბეჭედი“ (ნანობაშვილი 2006: 14).

მოთხრობა პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელი ორმაგი კოდირებითაა აღბეჭდილი. ერთი მხრივ რომანტიზებულია ტარიელისა და ასმათის ურთიერთობა და ეს დრამატიზმი მიმზიდველიცაა თანამედროვე მკითხველისთვის და დამაჯერებელიც (ვიდრე რუსთველური და-ძმობა გამოქვაბულში მოსახლე ამ პერსონაჟებისა). ბუნდოვანება და გაურკვეველობა, რომელიც პერსონაჟთა ურთიერთობას ახლავს, პოსტმოდერნული ეპოქის ადამიანისთვის ბუნებრივი ან „შეჩვეული“ მდგომარეობაა. მეორე მხრივ, ანალიტიკოსის თვალით დანახული ეს ახალი რეალობა რუსთველის მსოფლმხედველობრივი კონცეპტების დესტრუქციას და თანამედროვე ეპოქის სულიერ კრიზისზე მიანიშნებს. მიჯნურობის ის გაგება, რომელსაც რუსთაველი იძლევა, უგულვებელყოფილია. საღვთო სიყვარული – „ტომი გვართა ზენათა“, რომელიც რუსთაველის შემოქმედების უმთავრესი მოტივია და თავისი მისტიკური, „ძნელად სათქმელი“ არსის გამო („ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან, ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიათ“) განსახოვებულია წმინდა ადამიანური სიყვარულით, აღრეულია ხორციელ ურთიერთობასთან. მორიგებული და შეთავსებულია ის ორი ურთიერთგამომრიცხავი მიმართება, რომელთა გამიჯვნასაც რუსთაველი კატეგორიულად მოითხოვდა: „იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი...“. რუსთაველის კატეგორიული ტონი განპირობებულია იმით, რომ მიჯნურობა, რომელიც თავისი სიწმინდით ბაძავს საღვთო სიყვარულს, სჭირდება (ვითარცა ალეგორია) საღვთო სიყვარულის გადმოსაცემად, ხოლო ხორციელ ლტოლვას, არაფერი აქვს საერთო საღვთო სიყვარულთან. ის ვერ „აღამაღლებს“. პოსტმოდერნისტული ეპოქა კომპრომისულია, „დიდი ზღვარი“ გაფერმკრთალდა და ახლა უკვე ძნელი სათქმელია, რომელია ნამდვილი: მიჯნურობა დაკარგული ნესტანისა თუ რეალური დამოკიდებულება ასმათისადმი. ამიტომაცაა ტარიელი დაბნეული, გაორებული, საკუთარ იდენტობას მოწყვეტილი. იგი თითქოს „გადაგდებულია“ აბსურდულ სამყაროში“ (ჰაიდეგერი),

რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ წესრიგს და სახეობრიობას, პირველ ხატს. „თვისდა ხატად წარმოიქმნ ყოველი წარმომქნელი ყოველსა თვისგან წარმოქმნილსა“ (იოანე პეტრიწი). ყოფიერების სახეობრივი კონცეფცია, რომელიც პეტრიწის ნააზრევში ჩანს, სამყაროს სახისმეტყველებით წარმოდგენას, სიმბოლურ რეცეფციას გულისხმობს. „სამყაროში ყოვლისმომცველი განსახოვნებაა, არსებობს უმაღლესი აბსოლუტურ პირველსაწყისი, რომლის პირველი სახეობრივი გამოხატულებაა უმაღლესი არსნი, ვითარცა უმაღლესი კანონზომიერებანი. ეს ქვეყანა კი თავის მხრივ, მათი სახეობრივი გასაგნებაა“ (სირამე 2000: 278). ამ პრინციპით ყველაფერი წუთისოფლისეული სახეობრივია, მათ შორის დროც. წარმავალი დრო მარადისობის ხატია. მას აშინაარსებს, აზრს სძენს სიკეთე. ამაშია დროის ესთეტიკა. დრო მშვენიერია თავისი წარმავლობის გამო, მშვენიერია იმიტომ, რომ ზედროულის ხატია და იმიტომაც, რომ მისი განმსაზღვრელი სიკეთეა.

პეტრიწის ნააზრევი ჩანს „ვეფხისტყაოსანში“ და ამას ცხადყოფს არამხოლოდ რუსთაველის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური კონცეპტები, არამედ კონკრეტული ტერმინოლოგიაც: („სახე ყოვლისა ტანისა...“, „დამხსნიან ჩემნი კავშირნი, შვერთივარ სულთა სირასა“...). წესრიგი, რომელიც რუსთაველის ეპოქისა და ზოგადად შუასაუკუნეების სამყაროს სახისმეტყველებით წარმოდგენებში ჩანს და შესაქმედან იღებს სათავეს, დაკარგულია პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, აღარ მოიაზრება ყოფიერება სახეობრივად, რადგანაც თავად ადამიანი (ხატი ღვთისა) დაშორებულია თავის პირველსახეს, ამიტომაც ეს „ყოფიერებაა ყოფიერებაში“ (ვ. ბრეგამე) ან ყოფიერება ყოფიერებისთვის, რომელსაც დაკარგული აქვს მიმართება ზესთასოფელთან.

გარდა მიჯნურობისა, დესტრუქციულია მეგობრობის (ამ შემთხვევაში, დამძობის) მოტივი. რუსთაველის ასმათი ერთგულების, სიწმინდის, უღალატობის განსახიერებაა, „დისაგანცა უფრო დესი“. მისი და ტარიელის ურთიერთობა „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული ყოფიერების მშვენიებაა. თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებას ამ სიწმინდის გათავისება უჭირს, მისთვის უფრო რეალურია საკუთარი წარმოსახვით „შეავსოს“ რუსთაველის ნარატივი, საკუთარი ცნობიერების ენაზე „თარგმნოს“ ეს ურთიერთობაც.

პოსტმოდერნისტულ ტექსტში სიმბოლოები კარგავენ თავიანთ საზრისს და წყდება კავშირი ნიშანსა და აღსანიშნს შორის. მაგალითად, საინტერესოა ქვაბის, გამოქვაბულის სიმბოლურ-ალეგორიული საზრისი რუსთაველის პოემაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში შესწავლილია გამოქვაბულის, მღვიმისა და უდაბნოს მხატვრული ფუნქციები მითოსური, რელიგიური, ფილოსოფიური და ლიტერატურული თვალსაზრისით. „გამოქვა-ბული და უდაბნო გამოცდის ადგილია, „ახალი იგი კაცის“ სულიერი აღმოშობის ადგილია, სულიერი გარდასახვის ადგილი, საიდანაც უნდა დაიწყოს ღვთაებრივი სიკეთის წვდომა. ტარიელის სულის წვრთნა აქედან დაიწყო და მისი სიყვარულიც აქ გამოიცადა. ამიტომ ტარიელის გამოსვლა გამოქვაბულისა და უდაბნოს სივრციდან, ვეფხის ტყავის სამოსლისაგან და ქუდისაგან განძარცვა, მის სანაცვლოდ კიდობანში ნაპოვნი ჯაჭვ-მუზარადით აღჭურვა ღმერთის, სამყაროს, საკუთარი თავის, სიკეთის არსის შეცნობის შედეგია, რომლის მიღწევისათვის იყო აუცილებელი გამოქვაბულში ცხოვრება ხანგრძლივი დროის მანძილზე, ტარიელმა მღვიმეში დაძლია მღვიმური ცნობიერება, მატერიალიზმის ტყვეობიდან იდეათა ღვთაებრივი სინამდვილის ჭვრეტამდე ამაღლდა და, ადამიანური შესაძლებლობების ფარგლებში მოიპოვა ღმერთის, სამყაროსა და თვითშეგრძნების ჭეშმარიტი ცოდნა და სიბრძნე“ (სულავა 2004: 230).

ცხადია, „აჩრდილთა როკვაში“ გამოქვებულს ეს ფუნქცია დაკარგული აქვს, ის ვერ იქნება „სულიერი გარდასახვის ადგილი, საიდანაც უნდა დაიწყოს ღვთაებრივი სიკეთის წვდომა“, რადგან სუბიექტი ამ სიკეთის შემეცნებას აღარ მიეღტვის. მიჯაჭვულობა „მიწაზე“ ამის შესაძლებლობასა და ნებას უკარგავს. ესეც ნიშანდობლივია ეპოქისთვის: „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 სასუფევლის დამკვიდრებისაკენ და ღვთის ხატობის იდეალის განხორციელებისაკენ, როგორც უმაღლესი საკაცობრიო მიზნისაკენ“ (ბრეგაძე 2013: 60).

ტექსტში ურთიერთობათა ბუნდოვანება-გაურკვევლობას ნიშანთა ენაც წარმოაჩენს. ამისი მაგალითია „ვეფხისტყაოსნისეული“ სიმბოლოდ ქცეული რიდე („ბედისა ჩემისა მსგავსად შავია“) და ბეჭედი, რომელიც ტარიელმა მადლიერების ნიშნად ასმათს აჩუქა. აქ ბეჭედი, უბრალოდ, მადლიერების გამოხატულება აღარ არის, მან სხვა დატვირთვა შეიძინა: ა მჯერად ის სასიყვარულო სამკუთხედის ხილული ნიშანია: „მას მზის ნაჩუქარი სამკლაფური უკეთია, მე თითზე მისი ნაჩუქარი ბეჭედი“ (ნანობაშვილი 2006: 14). ეს ბეჭედი „ვეფხისტყაოსანში“ წამიერად რომ გაკრთება, ახლა ღრმა სიმბოლურ და საბედისწერო დატვირთვას იძენს. ესეც ნიშანდობლივია: „პოსტმოდერნისტული ყურადღება ყველა წვრილმანში აღმოაჩენს მსხვილმანს, უფრო სწორად, აქ მოშლილია მსხვილმან-წვრილმანის იერარქია“ (ბრეგაძე 2000: 118).

რუსთაველის ღირებულებები შესაძლოა არც შუასაუკუნეების მკითხველისთვის აღიქმებოდა ყოფით რეალობად, მაგრამ იყო ორიენტირი, თუმცა არა უტოპიური, როგორც ჩანს დღეს. ამიტომაც თანამედროვეობისთვის იოლი არ არის რუსთაველის აზროვნების წესის, მისი მსოფლმხედველობრივი პრიციპებისა და კულტურის გაგება-გათავისება. პოსტმოდერნული ეპოქა თავისი ზედაპირულობით, ეკლექტიზმით, ყოფიერების კულტით და სხვა ... რადიკალურად განსხვავებულია რუსთაველის ეპოქის იდეალებისგან. რუსთაველის მსოფლმხედველობა გამოხატვის თვლსაზრისით ესთეტიკური სისტემაა, ხოლო აქ ესთეტიკური განუყოფელია ეთიკურისგან. „ვეფხისტყაოსანში“ ზნეობრიობა მშვენიერების გამსაზღვრელ ძირითად ფაქტორად გვევლინება. მკვლევარი გიორგი ნადირაძე სწორედ ამ გარემოებას უსვამს ხაზს, როდესაც შენიშნავს, რომ „რუსთაველისთვის ადამიანური განცდისა და ქცევის ესთეტიკური ღირსება ემყარება ეთიკურს, ე. ი. მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც ზნეობრივია. არც ერთი ადამიანური მოვლენა არ გამოიწვევს ესთეტიკურ მოწონებას, არ ჩაითვლება ლამაზ განცდად ან ლამაზ საქციელად, თუ იგი არ აკმაყოფილებს მორალურ გრძნობებს“ (ნადირაძე 1958: 226). ეთიკურისა და ესთეტიკურის მთლიანობის პრინციპი, რომელიც მწერლობისგან „იმემკვიდრა“ „ვეფხისტყაოსანმა“, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში უგულბელყოფილია, რადგანაც თანამედროვე სოციოკულტურუ-

ლი მდგომარეობა მკვეთრად განსხვავებულია. ეს ერთგვარი სულიერი კრიზისია, რომელიც დიალექტიკის კანონზომიერებით თავის თავს ამოწურავს, ეს კი აღორძინების დასაწყისს გულისხმობს.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2000: ბრეგაძე ლ. „პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“. *სჯანი*, №1. 2000.

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კ. „პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა“. *სჯანი*, №14. 2013.

ბურდული 2010: ბურდული ი. *პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2010.

გაფრინდაშვილი ... 2011: გაფრინდაშვილი მ., მირესაშვილი ნ. *ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2011.

ველში 1991: Welsch W. *Unsere postmoderne Moderne*. 3. Aufl., Weinheim: VCH-Verlag, 1991.

რუსთაველი 1951: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. რედაქტორები: ალ.ბა-რამიძე, კ. კვეკელიძე, ა. შანიძე. თბილისი: 1951.

ნადირაძე 1958: ნადირაძე გ. *რუსთაველის ესთეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

ნანობაშვილი 2006: ნანობაშვილი მ. *ჩრდილების როკვა*. ჩვენი მწერლობა, №13, 2006.

სირაძე 2000: სირაძე რ. „ყოფიერების სახეობრივი კონცეფცია პეტრიწის ნააზრევში“. *ქართული კულტურის საფუძვლები*. 2000.

სულაგა 2004: სულაგა ნ. „გამოქვაბულისა და უდაბნოს მხატვრული ფუნქცია „ვეფხისტყაოსანში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV. თბილისი: 2004.

სირაძე 2008: სირაძე რ. *კულტურა და სახისმეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2008.

წიფურია 2008: წიფურია ბ. „პოსტმოდერნიზმი“. *ლიტერატურის თეორია*, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: 2008.

ჰაიდეგერი 1963: Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen: Mak Niemeyer, 1963.

Zeinab Kikvidze

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Aspects of Narrative Discourse in Contemporary Literature

Political events of the last century both changed the political map of the globe and generated entirely new reality in human minds. A new narrative discourse came into being in which the author of a narrative developed into a narrator character and a narrator reader. Narration comprised documenting of basic political events and facts with a background of the retrospection of history.

Predominantly, both the author and the reader get involved within a common narrative discourse as far as the literary representation of the recent past evokes postmodernist sensitivity in the same way both in reality and in imagination.

Key words: Narrative discourse, narrator character, narrator reader, postmodernism.

ზეინაბ კიკვიძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნარატიული დისკურსის ასპექტები თანამედროვე ლიტერატურაში

გასული საუკუნის დასასრულის პოლიტიკურმა მოვლენებმა არა მარტო მსოფლიო რუკა შეცვალა, არამედ ადამიანთა მენტალობაში წარმოშვა სრულიად ახალი რეალობა. განსაკუთრებული წვლილი კი ახალი სინამდვილის დადგომასა და მის მიღებაში საბჭოთა კავშირის დაშლის პროცესებმა შეიტანა. ის, რაც წლების განმავლობაში საოცნებო იყო, რასაც ცალკეულმა პიროვნებებმა თავიანთი შეგნებული ცხოვრება და სიცოცხლე შესწირეს, მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში სინამდვილედ იქცა. ტოტალურ დაშლას ადამიანური არსებობის თითქმის ყველა სფეროში მოჰყვა დანგ-

რევა და დაძაბულობა. თითქოს, ერთი შეხედვით, მყარი სტატუს-კვო ერთბაშად დაირღვა და არსებული სინამდვილე თავდაყირა დადგა. ქვეყანა თავისუფალი გახდა, ამ სიტყვის ძალიან პირობითი გაგებით, – სამოქალაქო ომმა ხელახლა წამოსწია ქართველთა ისტორიაში არსებული კუთხეების დაპირისპირების სამარცხვინო ფაქტი, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომმა „შენელებული ნაღმის“ მისია შეასრულა და გაურკვეველი დროით ძირძველი ქართული მიწები ქვეყანას ჩამოაჭრა. ეკონომიკური კოლაფსი იმდენად სტრესული აღმოჩნდა, რომ ქვეყნის მოსახლეობის საკმაოდ დიდი რაოდენობა მუდმივ ემიგრანტად იქცა.

გარეგანი ფაქტორები უკიდურესად ამძაფრებდა შინაგანი სამყაროს დარღვევასაც; ამ მხრივ ერთ მნიშვნელოვან პარადოქსსაც უნდა მიექცეს ყურადღება: რამდენადაც რთული იყო საქართველოში ცხოვრება, რამდენადაც ყველაფერი მოიშალა და უკან-უკან წავიდა, იმდენად საგრძნობი გახდა მსოფლიოში არსებული ტექნიკური გამოგონებების წინსვლა; რაც უფრო ამძაფრებდა უკიდურესი ნიჰილიზმისა და უიმედობის განცდას. ვირტუალური კავშირების წყალობით, დედამიწა თითქოს დაპატარავდა; ის, რაც ერთ დროს ძალიან შორეული ჩანდა, სულაც არ ყოფილა მიუწვდომელი. გლობალიზაციის პროცესმა დააჩქარა ცივილიზებული ქვეყნების მიღწევათა გათავისების სურვილი, თუმცა ამისათვის მხოლოდ სურვილი არ იყო საკმარისი. ქართველი საზოგადოება მენტალურად ამჟამად არ აღმოჩნდა მზად ელვის სისწრაფით მიმდინარე ცვლილებებში აქტიური მონაწილეობისათვის.

ასეთი იყო რეალობა, რომელიც ვერ დარჩებოდა მხოლოდ ისტორიასა და ადამიანთა მეხსიერებაში, ის უნდა გადასულიყო ლიტერატურაში, მწერლის თვალს უნდა გაეზომ-აეწონა და ეთქვა უფრო ცხადად სათქმელი, ვიდრე ამას თავად ცხოვრება აკეთებდა. მწერალი აღმოჩნდა ეპოქალური მოვლენების ეპიცენტრში, ამიტომ მისთვის, ცხადია, განსაკუთრებულად საჩინო იყო რეალობა.

ზოგადად, ხელოვანი იაზრებს რა არსებულს, ხედავს მას არა მხოლოდ მოცემულ მომენტში, არამედ მარადიულ დროსთან მიმართებაში; სხვადასხვა ეპოქის მოვლენები ძალიან ხშირად თითქოს მეორდება და რეპრეზენტირდება მწერლის შემეცნებაში. ახალი ისტორიზმის თანახმად, ისტორია არ არის მხოლოდ ოფიციალური დოკუმენტებისა და წყაროების შედეგად შექმნილი

პროცესი, არამედ ამა თუ იმ პერიოდში მცხოვრებ სხვადასხვა პოზიციის მქონე პირთა ნაღვაწი, ამ სიტყვის უფართოესი გაგებით. რანკეს პოზიციით, ტრადიციული პარადიგმის თანახმად, ისტორია ობიექტურია. ისტორიკოსის ამოცანაა მკითხველისთვის ფაქტების მიწოდება, ისე, როგორც „ეს მოხდა სინამდვილეში“ (ბერკი 1992: 5).

ობიექტური გარემო მთელი თავისი მრავალფეროვნებით სუბიექტურში შეიჭრა და ჯერ კიდევ მოდერნიზმში დაწყებული ეგზისტენციური მყოფობა უფრო გააფართოვა და გაამყარა, რასაც აღრმავებდა უკიდურესი დაეჭვება ყოველივე არსებულისადმი და პარანოიული შფოთვა ენიგმური გარემოსადმი; დანაწევრებული და დანაკუწებული კონტინუუმი ახლებურად უნდა აგებულიყო. უნდა შექმნილიყო ახალი რეალობა, თუნდაც წარმოსახვაში, რომელიც ლეგიტიმაციას მწერლობაში მოიპოვებდა. ძველი მოვლენები და ფაქტები უნდა შერწყმოდა ახალს, საყოველთაოდ ცნობილ პიროვნებებს, ახალიმიჯმორგებულებს, ახალი დანიშნულებით უნდა წარედგინათ თავი საზოგადოების წინაშე.

ჟაკ დერიდას შეხედულების მიხედვით, დეკონსტრუირებული სინამდვილე მწერალს უნდა აღედგინა, ოღონდ ახალი, მანამდე არარსებული კონსტრუირებით. ეს ყველაფერი კი საუცხოოდ გამოვლინდა პოსტმოდერნისტულ მგრძნობელობასა და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში.

პოსტმოდერნიზმმა თითქმის ყველა სამწერლობო ხერხს ახალი მნიშვნელობა შესძინა; უძველესი წარსულიდან მომდინარე ტროპები თუ ჟანრები, სიუჟეტური საფეხურები თუ პერსონაჟის გამოხატვის საშუალებები, ჟანრები სრულიად ახლებური ფუნქციით დაიტვირთა და ახალი ლიტერატურული სინამდვილის შესათხზველ დეტალებად იქცა. ასევე მოხდა თხრობასთან დაკავშირებითაც; თითქოს ის, რასაც ადრინდელ დროში უწოდებდნენ ეპოსს – თხრობას, თანამედროვეობაში იქცა ნარატივად, მაგრამ ნარატივის ფუნქცია და მნიშვნელობა გაცილებით უფრო დიდი აღმოჩნდა, ვიდრე ეპოსისა.

ნარატივი სრულიადაც არ ნიშნავს მხოლოდ თხრობას, ის ერთდროულად აერთიანებს მონათხრობს წარსულზე, ანუ უკვე მომხდარ ამბავზე, რომელიც, შესაძლოა, ისტორიული მოვლენაც კი იყოს და არა მხოლოდ მწერლის მიერ გამოგონილი ამბავი. ნარატივში მოიაზრება თვითონ ავტორის არსებობა, როცა მწერალი

არის არა მხოლოდ მთხრობელი, არამედ ამბის უშუალო შემომქმედი, მონაწილე და შემგრძნები; ნარატივი ითავსებს მკითხველსაც, რომელიც კი არ ეცნობა მწერლის მიერ შემოთავაზებულ ამბავს, არამედ მონაწილეობს მასში, ან თვითონაც ხდება მთხრობელი. პოლ რიკიორის განმარტების თანახმად „სამყარო, რომელიც ნებისმიერ თხრობით ნაწარმოებში იქმნება, ესაა დროითი სამყარო, ანუ დრო იქცევა ადამიანურ დროდ იმდენად, რამდენადაც იგი ნარატიული ხერხებით არტიკულირდება და პირიქით, თხრობა იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც მასში იკვეთება დროითი გამოცდილების თავდაპირველი ნარატიულობა. ანუ წარსულს, აწმყოსა და მომავალს უკვე აქვს წინარე ნარატიული სტრუქტურა (ხარბედია 2008: 200).

ნარატივში მოცემული მოვლენის ან ფაქტის დროის, მწერლისა და მკითხველის დროთა თანხვედრა ქმნის ნარატიულ დისკურსს, ერთგვარ მყოფობას, როცა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის წყალობით იშლება ზღვარი მწერალს, პერსონაჟსა და მკითხველს შორის. ცვეტან ტოდოროვი ნარატივს არ თვლიდა მოვლენათა სერიად, არამედ მიუთითებდა რომ მოვლენები დისკურსის კომპონენტები იყო. თანამედროვე ქართულმა მწერლობამ უახლეს ისტორიულ მოვლენათა სერია აქცია მყოფობად, რადგან მწერალიცა და მკითხველიც ფაქტობრივად ერთი ეპოქის, ერთი ნარატივის ბინადარნი აღმოჩნდნენ, ამიტომაც ჩამოყალიბდა ახალი ნარატიული დისკურსი, რომელშიც ნარატორი ავტორი გაიშალა ნარატორ პერსონაჟად და ნარატორ მკითხველად. თხრობა მოიცავდა ძირეული პოლიტიკური მოვლენებისა და ფაქტების ფიქსაციას ისტორიის რეტროსპექციის ფონით; ცნობილი მოვლენები, ისტორიული ფაქტები, ისტორიული პიროვნებები თხრობაში ჩართული აღმოჩნდნენ თავიანთი რეალური და წარმოსახვითი სინამდვილით.

ნარატორი ავტორი ძირითადად გადაიქცა ნარატორ პერსონაჟად – ჰომოდიეგესისურ მთხრობლად, რომელსაც არა მხოლოდ გამძაფრებული რეფლექსია ჰქონდა მონაყოლზე, არამედ ამბის უშუალო მონაწილედ წარმოსდგებოდა. გ. დოჩანაშვილის „ლოდი, ნასაყდრალი“, ა. მორჩილაძის „შენი თავგადასავალი“, ლ. ბუღაძის „პატარა ქვეყანა“ ჰომოდიეგესისური თხრობის საუცხოო ნიმუშებია. მათში აშკარაა, რომ ავტორ-ნარატორი ამბის უშუალო მო-

ნაწილგა, ანუ გარკვეული გაგებით, პერსონაჟია და საკუთარი რეფლექსიაც აქვს მონათხრობზე. ამ თხზულებათა დრო გასული საუკუნის ბოლო ათწლეული და ახალი საუკუნის დასაწყისია, ერთგვარი „ცხელი“ ეპოქა ღირებულებათა ნიველირებისა და გადაფასებებისა.

ავტორ-პერსონაჟი იმყოფება დიეგესისში, ანუ მოთხრობილი ამბის დროსა და სივრცეში, მეტიც დოჰანაშვილისა და მორჩილადის რომანებში მწერალი აღწევს პერსონაჟის ცნობიერებაში, ამ შემთხვევაში ნარაციის შიდა ფოკალიზაცია ხორციელდება, რაც მიიღწევა შინაგანი მონოლოგის ხერხით. უმეტესად მოვლენები მთხრობელ-პერსონაჟის შემეცნებაში მიმდინარეობს, „ლოდი, ნასაყდრალში“ ლინეარულ თხრობას ორი მიმართულება აქვს: 90-იანების საქართველოში მიმდინარე მოვლენები და უღირსად წოდებული ავტორ-პერსონაჟის პირადი ცხოვრება, რომელშიც მწერლის პიროვნული ტრაგედიით გამოწვეული ცხოვრების საზრისის ძიება ღმერთის ყოვლისშემძლეობის აღიარებამდე მიდის. რომანი ისეთი ნარაციითაა დაწერილი, რომ ავტორი მკითხველს „შესვენების“ უფლებას არ აძლევს: ეპოქალური მოვლენები, მწერლისეული რეფლექსიები საკუთარ მონათხრობზე, ესეისტური ჩანართები ქართველ და უცხოელ მწერლებზე, პირადი ცხოვრებიდან აღებული დეტალები, ემოციური აღმოჩენები და ირონიანარევი დეტალები იმდენადაა ერთმანეთზე გადაჯაჭვული, რომ ეს ვეებერთელა, თითქმის 800 გვერდიანი რომანი ერთ მონათხრობად აღიქმება, რომელსაც არა აქვს არც ნაწილები და არც ცალკეული თავები. რის შედეგადაც მკითხველი „იძულებულია“ არ/ვერ მოსცილდეს თხზულებას, მიჰყვეს თხრობას და თავადაც განიცადოს ყველა ნიუანსი, ერთგვარად იქცეს ამბის უშუალო მონაწილედ.

ნარატივი ხშირად წარმოსახვით რეალობაშია გადატანილი და ნარატორი პერსონაჟის ცნობიერებაში მიმდინარეობს, ამ შემთხვევაში წაშლილია ზღვარი რეალურსა და წარმოსახვითს შორის. ნარაცია შინაგანი მონოლოგის საშუალებით ხორციელდება. ისეთი ისტორიული ფაქტი, როგორცაა 9 აპრილის ღამე ან 90-იანი წლების მოვლენები, მოქმედი პირის წარმოსახვაში მრავალგზის რეპრეზენტირდება და მუდმივმოქმედ უბედურებად აღიქმება. აკა მორჩილამეც ჰომოდიეგესისურ მთხრობლად გვევლინება

„შენს თავგადასავალში“. მწერალი შედის პერსონაჟის, პეტრე ჯაფარიძის ცნობიერებაში, თუმცა უფრო სწორად გვიჩვენებს, სწორედ რომ გვიჩვენებს „დაბოლილი“ ჯორჯ ჯეფერსად ქცეული მოქმედი პირის ჰალუცინაციებს. ინგლისში, ლონდონში მყოფ ქართველს ნარკოტიკული საშუალების მიღების შედეგად ტრავმული მეხსიერება უმძაფრდება და 9 აპრილის კომმარული ღამე ხელახლა განეცდევინება. მისთვის კომენდანტის საათი და გენარალ როდიონოვის განკარგულებები ვერაფრით იქნება მხოლოდ ისტორია. ეს სწორედ ნარატიული დისკურსია, რომელშიც გაერთიანებულია ავტორიცა და მკითხველიც, ასეთ პოზიციას ამყარებს სათაურად აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავალის“ გამოყენება. თუ მეცხრამეტე საუკუნის ტექსტში მწერალი თავის ბიოგრაფიულ მომენტებს მოგვითხრობს, თანამედროვე ტექსტში პერსონაჟის ბიოგრაფიული ნარატივი მკითხველისიცაა. არჩეული სათაურით ავტორი მკითხველს პირდაპირ ეუბნება, რომ თხზულებაში მოთხრობილი ამბავი მხოლოდ პერსონაჟის კი არა, მკითხველის თავგადასავალიცაა.

აკა მორჩილადის პერსონაჟის თავგადასავალი ზოგადად ყველა იმ ქართველის თავგადასავალია, რომელმაც თავად ნახა საბჭოთა ფასეულობების მსხვერვა და მოვლენების უშუალო მონაწილეც იყო. მწერალი არ კმაყოფილდება მხოლოდ სათაურის მიზანმიმართული მინისნებით და საკუთარ თხზულებაზე რეფლექსიასაც გვთავაზობს, რაც ერთგვარი ხელწერაა აკა მორჩილადისა. „ამ შემთხვევაში ისე გამოვიდა, რომ „შენი თავგადასავალი“ მეტად დატვირთული გამოდგა ათასგვარი გახსენებებით, ალუზიებითა და ტყუილით, თუ ნამდვილი სიმბოლოებით, რომლებიც ძალაუნებურად იბადებოდნენ და რომელთა შეკავებაც ვერაფრით მოვახერხე და რაც უფრო მეტს ვწერდი, მით მეტად მეხლართებოდა ეს ამბები“ (მორჩილადე 2002: 278), – წერს მწერალი და თითქოს მკითხველთან თავს იმართლებს იმის გამო, რომ მთელი სამყაროს ცნობილი თუ უცნობი პირები ერთად მოაქცია ჯორჯ ჯეფერსის გაბრუებულ თავში. ესეც ერთგვარი პოსტმოდერნისტული პასაჟია ნარატიული დისკურსით განპირობებული.

ჰომოდიეგესისური ნარატივია ლაშა ბულაძის „პატარა ქვეყანაშიც“. ეს თხზულება რამდენადმე ნახევრად ავტობიოგრაფიულად შეიძლება ჩაითვალოს. მწერალ-მთხრობელი ამბის უშუალო

მონაწილეცაა და საკუთარი რეფლექსიების ფიქსატორიც. ავტორი პოსტმოდერნისტული ეპატაჟურობით იწყებს რომანს და გვიჩვენებს თანამედროვე ქართველების მიერ წმინდა ნინოს გზის გავლის პროცესს. რამდენადმე ეს დეტალი სიმბოლურ დატვირთვას იღებს და მასში ორმაგი სტანდარტი იკითხება. ერთი მხრივ, ქრისტიანობის გზით სიარულის სურვილი და ადამიანთა ქმედების სრული შეუსაბამობა ამ სურვილთან. ეს მსვლელობა უმაღლესი სულიერების გამოხატვის ნაცვლად ფარსის სახითაა წარმოდგენილი და შემდგომი მოვლენებიც, საერთოდ საქართველოში ცხოვრება კარიკატურულადაა აღწერილი. ავტორ-ნარატორ-პერსონაჟს უკიდურესად გამძაფრებულად აქვს ნაჩვენები დანგრეული საზოგადოება და დანგრეული ღირებულებები. ადამიანები ცდილობენ ღირსეულად წარმოადგინონ თავიანთი თავი შესაბამის პოზიციებზე, თუმცა აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი ყალბია და გაუფასურებული. ნარატორი მკითხველს მუდმივად სთავაზობს საკუთარ შეფასებებს ცალკეულ მოვლენებსა და პიროვნებებზე და მრავალგვარად გააზრებინებს სათაურსაც, რაშიც ქვეყნის გეოგრაფიულ სიმიცრეზე როდია მინიშნება, არამედ დამცრობილ პიროვნულობასა და ამპარტავნებაზე. ეს რომანი ემორჩილება პოსტმოდერნისტულ კანონებს და მის მკითხველს მუდმივად აქვს დაეჭვების განცდა, ნუთუ ასე ყალბია ყველაფერი.

ნარატიული დისკურსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი არის მონათხრობი ამბის დრო და სივრცე. საერთოდ ქრონოტოპი ლიტერატურაში ყოველთვის ასრულებდა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს თხზულების კომპოზიციური მთლიანობისათვის, თუმცა ნარატიულ დისკურსში მან ახალი ფუნქცია შეიძინა. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის პრინციპების საშუალებით საფუძველი ჩაეყარა ახალი ნარატიული დიეგეზისის სახეს, როცა ისტორიული პიროვნებები, მოვლენები, პოლიტიკურ-დიპლომატიური ურთიერთობები მწერლის თანადროულ ფაქტებსა და პიროვნებებს შეერწყა; შეიქმნა ახალი გამოგონილი პერსონაჟები და ჩამოყალიბდა ახალი უტოპიური სამყარო, რომელიც ერთდროულად არსებობს როგორც წარსულში, ასევე თანამედროვეობაში და ქმნის ახალ რეალობას. თუმცა თხრობა მეტალეფსისის ფორმატში მიმდინარეობს (ა. მორჩილაძე „სანტა-ესპერანსა“) და მწერალი მკითხველს ნარატორად აქცევს. ეს

განსაკუთრებით საჩინოა ა.მორჩილადის თხზულებებისათვის, კერძოდ, კი „სანტა ესპერანსასათვის“, რომელშიც მწერალმა მულტიპერსპექტიული თხრობის განსაკუთრებული მოდელი შექმნა.

ამ თხზულებაში თხრობა განსხვავებული ტექსტების მონტაჟითა და კომბინაციით მიმდინარეობს. მწერალი არარსებულ კუნძულს შავ ზღვაში ათავსებს და წარმოადგენს მას დავით აღმაშენებლის მიერ დასახლებულად. საკმაოდ შთამბეჭდავია კუნძულის თვითმყოფობა, რომელიც მრავალი ფაქტორითაა განპირობებული. თუმცა ამ შემთხვევაში უაღრესად საინტერესოა ნარაციის ფორმა. მწერალი რომანის აგებისა და ამბავთა დალაგების ექსკლუზიურ უფლებას მკითხველს აძლევს, რომელსაც შეუძლია სხვადასხვაგვარი თანმიმდევრობით წაკითხოს კუნძულის ისტორია. ა.მორჩილადისათვის დაჭრილი და ცენტოებად ქცეული ტექსტის ხელოვნება სტილური თავისებურებაა, მაგრამ ამ რომანში სათხრობი ამბავი უაღრესად დაშლილია. 2005 წელს გამოცემულ წიგნს ჰქონდა არა ერთიანი წიგნის ფორმა, არამედ აზგაში ჩაწყობილი წიგნაკების სახე, რომელთა წაკითხვის რიგითობაში არჩევანი მკითხველს ეკუთვნოდა. ნარატივის ქრონოლოგიურობა ამ შემთხვევაში ნულოვან ზღვრამდეა დასული, რადგან რამდენი მკითხველიცაა, წაკითხვის იმდენივე ვარიანტი შეიძლება არსებობდეს. მწერალი თითქოს განზე გადის და მკითხველს „აიძულებს“ პაზლის დეტალებით დაუკავშიროს მონაკვეთები ერთმანეთს და „ააწყოს“ ერთიანი თხზულება. ამ შემთხვევაში ნარატორის ფუნქცია მკითხველისთვისაა მინიჭებული.

თუ სხვა თხზულებებში – „აგვისტოს პასეანსი“, „ფრიდონიანი“, „წიგნი“ ავტორის მიერაა ცენტოებად დაშლილი და მათ შორის ბმასაც თავადვე გვთავაზობს, „სანტა ესპერანსაში“ მეტა-ლექსისი მკითხველის განსასაზღვრავია, ასევე ისიც, თუ როგორი დიეგესისური წყობა მიეცემა ნარაციას. ფაქტობრივად, ნარატორობის უფლება მწერლიდან მკითხველს გადაეცემა და ის ხდება ერთგვარი თანავტორი.

ძირითადად, ავტორიცა და მკითხველიც ერთ ნარატიულ დისკურსში ექცევიან, რადგან უახლესი წარსულის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია როგორც რეალობაში, ისე წარმოსახვაში ერთნაირად აღძრავს პოსტმოდერნისტულ მგრძნობელობას. ავტორი, პერსონაჟი და მკითხველი ერთიანდებიან და ყალიბდება ახალი მხატვრული გამომსახველობითი ფორმა, რომელიც განპირობებულია ნარატიულ დისკურსში მონაწილეობით.

დამოწმებანი:

ანდრონიკაშვილი 2018: ანდრონიკაშვილი ზ. *პატარა ქვეყანა*, 04.06.2018. <http://indigo.com.ge/articles/literature/patara-kveqana>

ბერკი 1992: Burke, P. *New Perspectives on Historical Writing* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992)/ kulturiskvlebi.weebly.com › burke_new_history.

ბულაძე 2017: ბულაძე ლ. *პატარა ქვეყანა*. თბილისი: 2017.

დოჩანაშვილი 2002: დოჩანაშვილი გ., *ლოდი, ნასაყდრალი*, თბილისი: 2002.

მორჩილაძე 2002: მორჩილაძე ა. *შენი თავგადასავალი*, თბილისი: 2002.

მორჩილაძე 2017: მორჩილაძე ა. *სანტა ესპერანსა*, თბილისი: 2017.

პაიჭაძე 2009: პაიჭაძე დ. *დაბოლილი ცნობიერების ნაკადი*, არილი, 14.06. 2009.

ხარბეღია 2008: ხარბეღია მ. „ნარატოლოგია“. *ლიტერატურის თეორია XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*, ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2008.

Tamar Lomidze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Concept of Time in the Novel by Aka Morchiladze „Paliashvili Street Dogs“

The novel by Aka Morchiladze depicts the situation of the 90s of the 20th century in Tbilisi.

Two layers are traced in the novel: a banal melodramatic plot and an intertextual plan. The events depicted in the first layer under the influence of the second plan acquire the features of an unreliable narrative.

In addition, the plot, parts of which are usually associated with causal and temporal relationships, is presented in the form of isolated periods of time (subjective times). This mosaic narrative creates the effect of the decay of global time and further enhances the tragic context of the novel by Aka Morchiladze.

Key words: Aka Morchiladze, Ostrannenie, plot discreteness.

თამარ ლომიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დროის კონცეფცია აკა მორჩილაძის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“

აკა მორჩილაძის რომანში „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ ასახულია 90-იანი წლების თბილისის ვითარება. რომანის პროტაგონისტი ახალგაზრდა ჟურნალისტი ზაზა კობახიძე. ესაა კიდევ ერთი „დაკარგული თაობის“ ტიპური წარმომადგენელი, რომელიც თავს ზედმეტად გრძნობს იმდროინდელ საქართველოში და რომლის ცხოვრებაც ტრაგიკულად მთავრდება – ზაზას შემთხვევით კლავს რომანის ერთ-ერთი ნარატორი – მამუკა ჭყომიძე.

რომანში შეინიშნება ორი შრე: 1. ბანალური მელოდრამატული სიუჟეტის შრე – პროტაგონისტი რომანტიკული შარავანდედითაა გარემოცული, იდუმალა, გაუცხოებულია თავისი გარემოსგან. ის კლასიკური რომანის ტრაგიკული გმირის შაბლონზეა გამოჭრილი, ზედმეტია რომანის „რეალურ“ სამყაროში და და მისი ტრაგიკული ბედი თითქოს წინასწარაა ნაგულისხმევი. ამიტომ კანონზომიერია ზაზას უაზრო და შემთხვევითი დაღუპვა. ავტორი მაქსიმალურად აახლოებს რომანის ამ შრეს 90-იანი წლების საქართველოში არსებულ რეალობასთან. კერძოდ, ის „ასახლებს“ რომანის სამყაროს რეალურად არსებული ადამიანებით, რომლებიც პერსონაჟების ნაცნობ-მეგობრები არიან: „მივდივარ და ვფიქრობ: „კოტე ამერიკაშია, ჯავახა ესპანეთში, ცქიტა ჰოლანდიაში, თუშმალა პარიზში, შეშვიკა ლონდონში, სხვები ან მოსკოვში, ან სადმე სხვაგან“. სანდრო თუშმალიშვილი („თუშმალა“), იმხანად მართლაც ემიგრაციაში იმყოფებოდა და პარიზში ცხოვრობდა. ამგვარივეა ცნობილი კინორეჟისორი დიმიტრი ბათიაშვილი: „ამბებს ვყვებოდით. უბრალო ამბებს. მარადონადან დიმა ბათიაშვილის სიარულის მანერამდე ვარჩევდით“.

აღბათ, ამავე მიზანს ემსახურება ის ხერხიც, რომ რომანში ბევრი ალუზია იმდროინდელ ისტორიულ რეალიებთან და ყოფითი დეტალები ძალზე დამაჯერებლადაა ასახული. „რაც მთავარია, შუქი არის და ჩემი მაგიდის ქვეშ ლეგენდარული რეფლექტორი

„დს-მ-10“ დგას. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მაგიდის შიდა მხარე ერთიანად შებოლილი, გამომწვარი და დანახშირებულია, რადგან ის, ხსენებული „დს-მ-10“, როგორც ჩვენები ამბობენ, ჩემი საყვარელია და თან გამოურთველად მუშაობს“, ფიქრობს ქეთა; „ნახე, რა ნავთის ქურა მოიტანა მამაჩემმა“, ტრაბახობს პეტრუჩიო; „დინამომ“ მართლა წააგო და შუქიც გამოირთო შუა თამაშის დროს“, იგონებს ზაზას მეგობარი თაზო.

2. მეორე შრეს წარმოქმნის რომანის ინტერტექსტუალური პლანი. მაგალითად, „ვალთაშვილის ქუჩის ძაღლებში“ პროტაგონისტის საოცნებო გეოგრაფიული პუნქტია ნიცა: რომანი იწყება ამგვარი ფრაზით: „ნიცაში მინდა... ვინ მეუბნებოდა? მთელი ნიცა არაბებს აქვთ აღებულიო...“; შემდგომ: „ცხრა საათია და წარმოიდგინე, ნიცაზე ფიქრში გამეღვიძა. დამესიზმრა, თუ რა იყო, არ ვიცი. შეიძლება იმის ბრალია, რომ გუშინ თუ გუშინწინ, რაღაც ფილმი ვნახე, ტრენტინიანით, რომი შნაიდერით და ჩვენში მიღებული ფრანგული ხიბლით. თორემ რა ნიცა უნდა გამხსენებოდა ამ სიბნელეში: არც ღამით იყო შუქი და არც ახლანდელი“; „არა, არა ნიცაში...“; „რა, წახვალ? ორი საათი დაელოდები? მაშინ როდესაც ნიცაში... არა, ძალიან ამოვიჩემე. ნეტავ რამდენი ქართველი ცხოვრობს ნიცაში? იქ რომ მოვხვდე, სულაც კალედონიელად დავეწერები და მერე მიყარონ კაკალი. სამშობლოო, ესაო და ისაო, რატომაო. დავეწერები და მორჩა – კალედონიელი ზაზა კობახიძე ნიცაში იმყოფება“; „ნიცაში... იქ კი არ ვეტყვოდი. ან რა მათხოვრული თქმაა: „მეტროსთან გამიჩერე“. რას ნიშნავს მეტროსთან გაჩერება? ნიცაში ვეტყვოდი: „ოტელ „რიც!“ მერე ერთდოლარიან სიგარას... და ა.შ.“; „არა, ნიცაში ამინდს არ წავახდენდი ნამდვილად. მიხრამოხრა, ქალაქური სიტყვა-პასუხი“; „ნიცაში, ნიცაში წავიდეთ“, – ეუბნება ზაზა კაკუჩას; „ეჰ, პეტრუჩიო... მე რომ ნიცაში მინდა, მას ლოგინში ურჩევნია“ ფიქრობს ზაზა; „ნიცაში, ნიცაში ჯობია“; „ნიცაში კამკამა ზღვა და თეთრი სახლებია, იქ შეიძლება ზღვის პირას მიწაც იყიდო, მაღალი მესერი შემოავლო და ჩამოჯდე, სულ მარტო“.

ნიცა, რომელზე უკეთესი და უარესი ქალაქებიც არსებობს საფრანგეთში, ამ შემთხვევაში ისეთივე სიმბოლოა, როგორც – მოსკოვი, ჩეხოვის „სამ დამი“, სადაც ოლგა, მამა და ირინა გა-

ნუწყვეტლივ ოცნებობენ: „В Москву, в Москву, в Москву!“ და სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება პროვინცია, სადაც დები ცხოვრობენ და, მეორე მხრივ, კულტურის ცენტრი – მოსკოვი.

დეტალურად არ ჩავუღრმავდებით, კონკრეტულად რის სიმბოლოს წარმოადგენს აკა მორჩილაძის რომანში ნიცა. არსებითია მისი უშუალო მიმართება ჩეხოვის პიესასთან. საერთოდ, ციტატები მრავლად გვხვდება „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“: პერსონაჟების მეტყველებაში აზრის გამოხატვის ინდივიდუალურ საშუალებებს ხშირად ენაცვლება კულტურული არტეფაქტების სახელწოდებები, მაგალითად: „ღუმელიც ჩართული მაქვს. აქედან საკმაოდ შორია გურჯისტანამდე“. „ესეც მტკვარი. პაუსტოვსკი, თუ ვიდაც სხვა წერს, თბილისში ეკლესიების სახურავები მღვრიე მტკვრის ფერისანი არიანო (იმის ნაცვლად, რომ თქვას, რა ფერისაა თბილისში მტკვარი და ეკლესიების სახურავები, ზაზა პაუსტოვსკის ფრაზას იშველებს)“; „რა გაგვიხურე, მიმიშვი მარტენთან“ (ზაზა). „დათა თუთაშხიასავით კი გამომივიდა, შპიონკა რომ ჰყავს სახლში, არა?“ (ზაზა); „დაახლოებით ისე გამომივა, როგორც“ქეთო და კოტეშია“: „ეს იყო პეტერბურგში“ (ქეთა); „გესმის, ჰორაციო, და მე ამას მიმაღავენ. მარგარიტაც გადაფრინდა სხვა ბუდეში?“ (ზაზა); „მოსკოვს ცრემლების არ სჯერა, საერთოდ არ მჯერა ცრემლების და გადარეული ქალების“ (კაკუჩა); „სისხლის გუბე კოვრიკზე, ზამთარი, სიბნელე და სამშობლო ხევესურისა“ (კაკუჩა); „თქვენ ცრუობთ, ტომას სოიერ“ (ზაზა); „ღმერთო ჩემო, რა მოსაწყენი ხარ, „ვაზის ყვავილობაზე“ უფრო მოსაწყენი“ (ზაზა) და მრავალი სხვ.

„ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ მეორე შრის ყველაზე არსებითი ნიშანია ტექსტის სინტაგმატური მიმართებები სხვა ტექსტებთან, ციტირების, ირონიის და სხვა ხერხების გამოყენების მეშვეობით. ამ დონეზე არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ტექსტის პარადიგმატულ მიმართებას აღსანიშნთან (პირველი დონე „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“) და წინა პლანზე გამოდის მხოლოდ მისი, როგორც ტექსტთა სისტემის ერთ-ერთი ელემენტის სტატუსი. რომანის პირველ პლანში ასახული მოვლენები მეორე პლანის წყალობით არასანდო თხრობის ნიმუშად გვევლინებიან.

რომანში 26 ნარატიული ნაწილი და თერთმეტი ნარატორია. ვერ ვიტყვით, რომ მათ თხრობაში ასახულია ერთსა და იგივე ხდომილება სხვადასხვა თვალსაზრისით (კლასიკური მულტიპერსპექტიული თხრობის სქემა). უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ რომანის სიუჟეტის სხვადასხვა ნაწილი თანმიმდევრულადაა ასახული სხვადასხვა მთხრობლის მიერ. ამასთან, ტრადიციული გაგებით, სიუჟეტი სხვა არაფერია, თუ არა დროში მოვლენათა გაშლის ერთგვარი ხერხი. ის კონტინუალურია, რადგან მის ცალკეულ ნაწილებს (განსაკუთრებით კლასიკურ რომანში) მიზეზშედეგობრივი და დროითი მიმართებები აკავშირებს.

მაგრამ აკა მორჩილადის რომანში სიუჟეტის კომპონენტები თანმიმდევრული და კონტინუალური სახით კი არაა წარმოდგენილი, არამედ – დროის იზოლირებული მონაკვეთების (სუბიექტური დროების) რიგის სახით. ამ მოვლენათა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა მეტ-ნაკლებად დაცულია, ანუ სიუჟეტი ვითარდება, რადგან ნარატორების სუბიექტური დროები ქრონოლოგიურ ხაზზეა განლაგებული, ერთმანეთს მიჰყვება. მაგრამ, ამასთანავე, ხდება სიუჟეტის ერთგვარი „გაუცნაურება“, რადგან თუკი სიუჟეტის ნაწილებს, კლასიკური გაგებით, ერთმანეთთან უწყვეტი, კონტინუალური დროითი მიმართებები აკავშირებს, „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“ ამ ნაწილებს შორის წყვეტა შეინიშნება და რომანში სიუჟეტის კომპონენტები სუბიექტური, დისკრეტული დროების სახით წარმოგვიდგება (მაშინ, როდესაც სიუჟეტი, ზოგადად, თავისი კონტინუალურობის წყალობით, არ ნაწევრდება სტატიკურ შემადგენელ ელემენტებად. სიუჟეტის ნაწილები უწყვეტად გადაედინებიან ერთმანეთში. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტექსტში გვხვდება ელიფსისები („გავიდა ხანი“ და მისთ.), გამოტოვებული დრო ავტორისეულ თხრობაში მოვლენებს არ შეიცავს და არ არღვევს თხრობის კონტინუალურობას.).

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში სიუჟეტი მხოლოდ ფორმალურად არსებობს, უფრო სწორად, მისი ერთგვარი „კვალი“ შეინიშნება, რადგან წყვეტილი დრო გამორიცხავს სიუჟეტს.

დროით ცვლილებების, სიუჟეტის გაუცნაურების მეშვეობით დისკრეტულ დროით მონაკვეთებად დაყოფის (დისკრეტულობას განაპირობებს ის, რომ თითოეული თხრობა სუბიექტურია, ერთგვარად, ჩაკეტილია თავის თავში, როგორც კერძო ადამიანის

ცნობიერებაში ასახული მოვლენების გადმოცემა, განსხვავებით მესამე პირში წარმოებული უწყვეტი თხრობისგან), ხდება დროის გაუცნაურება. ფაქტობრივად, მიუხედავად იმისა, რომ „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“ დრო (მეოცე საუკუნის 90-იანი წლები) მაქსიმალურად დაკონკრეტებული და დეტალიზებულია (პირველ შრეში), მეორე შრისა და სიუჟეტის დანაწევრების წყალობით წარმოიქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ის დისკრეტული ნაწილებისგან შედგება. ამგვარი დრო დენადი კი არაა, არამედ – გაყინული, გახევებული ყოველ წერტილში, სიუჟეტის ყოველ პუნქტში, თითოეულ ნარატიულ ნაწილში

და, თუ მეორე შრეში ტექსტი ამყარებს სინტაგმატურ მიმართებებს სხვა ტექსტებთან, თვით „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ შიდა – სიუჟეტური – სტრუქტურა წარმოგვიდგება, როგორც განსხვავებულ ელემენტთა – დროის განსხვავებული მომენტების – დანაწევრებული, სინტაგმატური ჯაჭვი.

რა მიმართებაა ამ ჯაჭვის რგოლებს, ანუ მონათხრობთა, ნარატიულ ნაწილთა შორის? ესაა, როგორც აღვნიშნეთ, სუბიექტური დროების ანუ განსხვავებულ ელემენტთა სინტაგმატური თანაწყობა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ რომანში თავს იჩენს პარადიგმატიკისადმი – აღსანიშნისადმი (საგანთა სამყაროსა და მისი კანონებისადმი) – უნდობლობა, რაც პოსტმოდერნიზმისთვის არის დამახასიათებელი. აღმნიშვნელთა ჯაჭვად ტექსტის დანაწევრება ამ შემთხვევაში საგანგებო ფუნქციისაა, რეალობისგან (რომლისთვისაც კონტინუალური დრო არის დამახასიათებელი) და აღსანიშნისგან გაუცხოებაზე მიუთითებს. რომანში ასახული მოვლენების რეალურობა საეჭვოა, პოტენციურია, ისინი შეიძლება მომხდარიყო აღწერილ რეალობაში, მაგრამ ნამდვილობითი სტატუსი არა აქვს.

მაშასადამე, „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ ბანალური სიუჟეტი – ისეთი, როგორც არაერთხელ ასახულა კლასიკურ ლიტერატურაში, სხვა არაფერია, თუ არა ერთგვარი სატყუარა მკითხველისთვის. სინამდვილეში კი ის პოსტმოდერნისტულადაა გააზრებული, გაუცნაურებული და ტრაგიკული კონტექსტი წარმოიშობა არა მარტო ამ დონეზე, არამედ – სხვა სტრუქტურულ დონეებზეც. მკითხველმა რომანის ჟანრთან დაკავშირებული გარკვეული მოლოდინების – ანუ ჟანრული კოდის ზეგავლენით

შეიძლება აღიქვას მხოლოდ ტექსტის პირველი დონე, მაშინ, როდესაც ირონიული კოდი რომანის სრულიად სხვაგვარ აღქმას განაპირობებს. ტექსტი წარმოქმნის ილუზიას, რომ რეალობას უშუალოდ ასახავს, მაგრამ სინამდვილეში მისგან გაუცნაურებულია.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ დროის წარმოდგენა დისკრეტული მონაკვეთების სახით მხოლოდ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში გამოიყენება. ეპისტოლარულ ლიტერატურაში, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში გვხვდება, მაგალითად, სენეკასთან და პლინიუსთან, დრო ასევე დანაწევრებულია ცალკეულ მონაკვეთებად, თუმცა, იმ ფორმით არა, რომელიც მოგვიანებით გამოიყენება, მაგალითად, გოეთესთან ან რუსოსთან, სადაც სიუჟეტი ასევე დანაწევრებულია ცალკეული პერსონაჟების დროებად. რა განსხვავებაა ამ რომანებსა და ამგვარივე ფორმის (თუმცა არაეპისტოლარულ, მაგრამ სტრუქტურულად მსგავს) პოსტმოდერნისტულ რომანებს შორის?

საქმე ისაა, რომ მხოლოდ დროის დანაწევრების საფუძველზე, რაც თითქოს ამსგავსებს სხვადასხვა ეპოქების რომანებს, არ შეიძლება ვიმსჯელოთ მათი ნათესაობის შესახებ. „ერთი სისტემის ერთი ან მრავალი ლიტერატურული ელემენტის.... დაყვანა სხვა სისტემის ისეთსავე ელემენტებამდე უმართებულოა“..., „სისტემიდან ცალკეული ელემენტების ამოგლეჯა და მათი დაკავშირება სხვა სისტემების მსგავს რიგთან მათი კონსტრუქტიული ფუნქციის გათვალისწინების გარეშე, არასწორია“ (ტინიანოვი 1977: 272,273).

სწორედ ამ ფაქტორის გაუთვალისწინებლობის გამო ლიტერატურათმცოდნეები ხშირად მსჯელობენ სრულიად განსხვავებულ სისტემათა ელემენტების ურთიერთიდენტურობაზე და ეძიებენ არარსებულ ანალოგიებს მათ შორის.

შესაბამისად, დროის ის კონცეფცია, რომელიც წარმოდგენილია „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“, სპეციფიკურია და სპეციფიკური ფუნქციები აქვს, განსხვავებით უფრო ადრეული ეპოქების თითქოსდა მსგავსი ლიტერატურული ტექსტებისგან.

ამგვარად, დრო „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“ დანაწევრებულია ცალკეულ პერსონაჟთა სუბიექტურ დროებად, რომელთა მეშვეობითაც სიუჟეტის განვითარება-გაშლა ხორციელდება. ესაა მოზაიკური თხრობა, რომელიც სინამდვილის კოჰერენტულ სურათს კი არ იძლევა, არამედ, პირიქით, გლობალური დროის

დაქუცმაცებულობის, დაშლის, „დროთა კავშირის რღვევის“ ეფექტს წარმოქმნის და კიდევ უფრო აძლიერებს აკა მორჩილადის ამ რომანის ტრაგიკულ კონტექსტს. ესაა მულტიპერსპექტიული თხრობის გარკვეული სახეობა, რომელიც ყველაზე უფრო რელევანტურია პოსტმოდერნისტული რომანისთვის.

დამოწმებანი:

ტინიანოვი 1977: Тынянов Ю.Н. *О литературной эволюции. Поэтика. История литературы. Кино.* Москва: 1977.

Tatiana Megrelishvili

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

**„Game“ as a Model of Thinking and its Artistic Embodiment
in the Literature of Russian Postmodernism
(Abram Tertz „Walks with Pushkin“)**

As a phenomenon of pure art (in its new understanding) Abram Tertz views Pushkin’s work. The report will examine the categories of “emptiness”, accidents in Pushkin’s artistic world, its connection with such key concepts as freedom and fatalism, which makes it possible to assert about its form-building function – creating order from chaos. At the same time, the report will address issues of cultural inter text deconstructed by Abram Tertz, which gives an idea of the pluralistic type of thinking and is generated by such a type of virtual probabilistic world in which there is not so much an author as his mask that can be considered as one of the types of implementation of a postmodernist ideas of the “death of the author.”

Key word: postmodernism, Abram Tertz.

Татьяна Мегрелишвили

Грузия, Тбилиси

Грузинский Технический Университет

**«Игра» как модель мышления и ее художественное
воплощение в литературе русского постмодернизма
(Абрам Терц «Прогулки с Пушкиным»)**

Андрей Донатович Синявский (1925-1997), известный также под псевдонимом Абрам Терц, – писатель-литературовед. Литература как тысячелетняя деятельность человека по созданию текстов была для него не только источником научных изысканий, но и источником творчества. Более того: мир художественных текстов в его сознании приобретал форму чего-то большего, чем просто продукт художественного творчества, но становился некоей реальностью. Синявский писал: «...Меня особенно занимает тема самоценности искусства, которое и в воде не тонет и в огне не горит. Когда это наблюдаешь <...> Появляется ощущение, что искусство где-то выше действительности и важнее жизни. <...> я имею в виду искусство, которое порой опускается до самых низин жизни и говорит о ней больше, чем та сама о себе знает. И все же оно независимо от жизни. <...> Искусство свободнее и сильнее и жизни, и самих авторов, которые создают эти вещи. И в этом смысле оно выше действительности» (Терц 1978: 115). И еще: «А мне иногда кажется, что искусство только тем и занято, что перерабатывает материю в дух» (Синявский 2004: 322).

Свою научную, педагогическую и творческую деятельность Синявский начал в период «оттепели». В те годы его особо интересовало творческое наследие В.Маяковского, Б.Пастернака, М.Цветаевой, а также В. Розанова. Уже в 1956 году он нелегально переправил за границу свою статью «Что такое социалистический реализм» (1956), которая была опубликована под псевдонимом Абрам Терц при помощи доверенного лица Синявского Элен Пельтье-Замойской, как свидетельствует вдова писателя Мария Розанова (Толстой (online): <https://www.svoboda.org/a/127171.html>). В этой статье Синявский предлагает антидогматический взгляд на концепцию ведущего метода советской литературы. Осознавая, что публикация за границей

неизбежно приведет автора к аресту, Синявский избрал псевдоним – Абрам Терц. М.Розанова так описывает ход событий: «...та же самая Элен, которая занималась и делами «Доктора Живаго», и всякими прочими делами, сказала, что они хотели сначала пропустить «Доктора Живаго», посмотреть, что из этого получился. Они задержали публикацию практически на 3 года. Это было отправлено в 56 году, а опубликовано только в 59-м. А в 58-м году Элен Пельетье приехала в Москву и сказала, что парижский журнал «Эспри» хотел бы получить ответ на вопрос, что же это такая за штучка – социалистический реализм. И Синявский написал про это статью, которая тогда же, в 58 году, была передана Элен через посольство во Францию. Она вышла в феврале<...>. И, чтобы замести следы, чтобы это никак не было видно, Элен ее напечатала не у НТС, не в эмигрантском русском издательстве, а напечатала у поляков. Поэтому был даже пущен слух, что Абрам Терц – это какой-то поляк придуривается» (Толстой (online): <https://www.svoboda.org/a/127171.html>). Происхождение псевдонима она описывает так: «А Терц возник из нашей любви к блатной песне. Из песни «Абрашка Терц карманщик всем известный». Это песня 20-х годов одесская» (Толстой (online): <https://www.svoboda.org/a/127171.html>).

О том, что случилось позднее, известно: вместе с писателем Юлием Даниэлем в 1966 году Синявский был арестован по обвинению в антисоветской деятельности, судим и в течение двух последующих лет пребывал в Дубровлаге, где и начал работу над книгой «Прогулки с Пушкиным», законченной уже после освобождения. В 1973 г. Синявский эмигрирует из СССР во Францию. Там возобновляется его литературная, литературно-критическая, преподавательская деятельность и он становится неформальным лидером либерального крыла третьей волны русской эмиграции (Главный печатный орган этого направления общественной мысли — журнал «Синтаксис», издаваемый с 1978 г.).

Пожалуй, ни одна книга, за исключением, может быть, автобиографии Н.Берберовой «Курсив мой», не вызвала в эмиграции такой бурной полемики, как «Прогулки с Пушкиным». Р.Гуль, к примеру, назвал свою статью о произведении Синявского «Прогулки хама с Пушкиным». Самое интересное заключается в том, что отзывы

эмигрантской критики неожиданно совпали с мнением советских литературоведов. С обеих сторон звучали обвинения в том, что автор ненавидит «все русское», специально принижает «солнце русской поэзии» – Пушкина.

Подобное единодушие в оценке произведения Абрама Терца объясняется, на мой взгляд, общим для эмиграции и «материковой» литературы подходом в оценке классики русской литературы. Эмигрантский лозунг «Мы не в изгнании, мы в послании», подразумевавший особую миссию эмиграции – сохранить художественное наследие и традиции русской классической культуры в его неизменном виде – удивительным образом совпал с позицией догматического советского литературоведения в подходах к оценке русской классики. Считалось, что классика не может быть подвержена интерпретации, прочтению с каких-либо иных позиций, кроме традиционно и государственно обозначенного ракурса, – представители русской классической литературы не могут быть оценены иначе, как непререкаемые авторитеты, некие небожители, творчество которых должно изучаться в отрыве от их человеческих качеств. Именно с этой целью в советскую эпоху подверглись ретушированию как биографии некоторых классиков, так и осмысление их художественного наследия. И это не удивительно, если признать, что у эмигрантского и советского мировидения единые корни: последняя фаза модерности породила, с одной стороны, искусство модернизма, с другой – то, что было определено как соцреализм, отличалось общей поколенческой чертой – литературоцентризмом, или олитературенным сознанием. Это сознание можно кратко определить, как это сделано Яном Валентином в конце романа «Звезда Стринберга»: «В тех редких эпизодах, когда роман расходится с действительностью, действительность следует подправить». Вот и подправлялись биографии, устанавливалась правильная трактовка произведений, правильные темы и т.д., что сегодня уже общеизвестно.

В силу этого в эпоху 1960-х годов русская литература и литературоведческая мысль по обе стороны границы подошли к той крайней точке проекта модерности, после которого неминуемы перемены. «Окаменение» определенных персонажей русской классики, предвзятая трактовка классических произведений, о чем пи-

сали еще А.Генис и П.Вайль в книге «Родная речь. Уроки изящной словесности», а позднее эта тема прозвучит в «Пушкинском Доме» А.Битова, стали последней ступенью на лестнице модерности. В литературе русской эмиграции третья волна уже практически не согласовывалась с установками творчества первой волны. Р.Гуль – представитель первой волны, которая все еще определяла векторы движения литературной критической мысли эмиграции. Отсюда и такой унисон в оценках «Прогулок с Пушкиным» с советской критикой. Это произведение не вписывалось в устоявшийся канон. Это произведение «возмущает» олитературенное сознание.

Сам Синявский, видимо, чувствовал это и по поводу этих оценок писал в статье «Диссидентство как личный опыт»: *«Почему советский суд и антисоветский эмигрантский суд совпали (дословно совпали) в обвинениях мне, русскому диссиденту? <...> Кому нужна свобода? Свобода – это опасность. Свобода – это безответственность перед авторитарным коллективом. Бойтесь свободы!»* (Синявский. 2003: 34). «Прогулки с Пушкиным» – это продолжение моего последнего слова на суде, а смысл последнего слова состоял в том, что искусство никому не служит, что искусство независимо, искусство свободно» (Синявский, Розанова 1991: 185).

Здесь ключевое слово – «свобода». Но о какой «свободе» говорит Синявский? «Прогулки с Пушкиным» были написаны в лагере и опубликованы в Лондоне в 1975 году. По свидетельству самого автора, эта книга стала своеобразным продолжением его последнего слова на суде. Добавим: и одновременно прорывом в новую художественную парадигму – постмодернизм. Синявский писал о своем пребывании в лагере и о создании «Прогулок...»: *«потребность в общении, превосходящем обычные житейские связи, невероятно возрастает»* (Синявский 1991: 7), обрыв связей с миром ведет «к пробуждению возросшего в своей коммуникативной значимости языка, возросшего именно в силу разобщения, отъединенности» (Синявский 1991: 5) от мира. Одновременно заключение, по Синявскому, стимулирует желание отказаться от навязанной режимом ненавистной формы общения, а если мы говорим о человеке искусства, – способствует обращению к крайним мерам – эпатажу, гротеску, фантастике, что можно понимать «как форму повышено экспрессивной, агрессив-

ной и вместе с тем повышено коммуникативной речи» (Синявский 1991: 5). Сам факт заключения актуализирует психологическую необходимость творческого процесса – *«дойти до каких-то границ жизни, а то и переступить границы, с тем чтобы что-то создать»*. *«Не отсюда ли вечные попытки искусства выпрыгнуть из окружения быта, государства, земли и самого искусства? Выйти за черту и стиля, и жанра, и собственной жизни – не в этом ли очень часто путь и задачи художника?..»*

Неудивительно, что «Прогулки с Пушкиным» были прочитаны в качестве одного из манифестов постмодернизма. Очевидно, что Терц в «Прогулках...» «расчищает поле для постмодернистской игры и одновременно демонстрирует ее правила» (Скоропанова 2001: 76), переосмысливает фигуру Пушкина, чтобы утвердить сам тип писателя-постмодерниста (Спиваковский 2010: 159–165).

Эти мнения полностью согласовываются с основными положениями постмодернизма как литературного направления. Как не раз отмечалось исследователями, господству коммунистического метанарратива и его аналогам русские постмодернисты противопоставляют практику «игр». Вырабатывается особая модель мышления, в которой внимание автора переносится с бытия на становление (Мегрелишвили 2014: 190-202).

Одним из первых в русском постмодернизме подобный тип «игрового» мышления продемонстрировал Абрам Терц (А. Синявский) в книге «Прогулки с Пушкиным». Он выступает за деидеологизацию сферы духовной жизни, отстаивая принцип беспартийности литературы и искусства. Писатель возрождает и на постмодернистской основе преобразует идею чистого искусства, которое мыслит как высшую форму художественного творчества, наиболее правдивую и полную форму познания мира и человека.

Игровая природа книги «Прогулки с Пушкиным» обнаруживает себя уже в выборе автором псевдонима: Синявский старается заслониться от читателя при помощи фигуры имплицитного автора, каковым выводит одесского вора. Думается, при внимательном взгляде на этого имплицитного автора можно рассмотреть не только любовь Синявского к блатным песенкам, о чем свидетельствует М.Розанова, но и скрытый намек на существующее положение

дел: автор находится в заключении, а его «alter ego» может в любой момент им оказаться в силу своей основной «профессии». Автор и имплицитный автор составляют в совокупности две стороны одной медали – личности писателя. Синявский так описывает своего alter ego: «Этот персонаж, в отличие от Андрея Синявского, склонен идти запретными путями и совершать различного рода рискованные шаги, что и навлекло на его и, соответственно, на мою голову массу неприятностей. Мне представляется, однако, что это «раздвоение личности» не вопрос моей индивидуальной психологии, а скорее проблема художественного стиля, которого придерживается Абрам Терц, – стиля ироничного, утрированного, с фантазиями и гротеском. Писать так, как принято или как велено, мне просто неинтересно» (Синявский 2003: 21).

Именно такая свобода обращения с Пушкиным проходит красной нитью через все произведение Синявского. Для русской культуры – и я бы сказала для русской ментальности – Пушкин является не только первым национальным поэтом, но и универсальным гением, гением в романтическом понимании этого слова – существо иной природы, своеобразный медиум, точка пересечения трансцендентального и обыденного. Через гения вещает Абсолют – такова концепция, сложившаяся еще у Новалиса и Ф.Шлегеля. Для эпохи романтизма гений – это, разумеется, художественный гений. Здесь хотелось бы отметить, что природу гениальности рассматривали и наследники романтического мироощущения – А.Шопенгауэр и Ф.Ницше. У Шопенгауэра главная черта гения – способность к освобождению своего сознания от собственной воли, от самого себя. Гений – посредник между миров «воли» и миром «как представление». У Ницше же гений уже свободен от воли, он внутри себя синтезирует аполлонийское и диониссийское начала и таким образом становится сам сгустком энергии, накопленной поколениями.

Именно такой Пушкин предстает в интерпретации Абрама Терца. По Терцу, Пушкин – поэт «без имени», имя которого обрело в русской культуре характер нарицательного, и, следовательно, свободу обращения, как с любым словом русского языка. В противовес Пушкину Абрам Терц указывает, что, к примеру, Лермонтову или Тургеневу при всей высоте их творческого наследия не дано прибли-

зиться к Пушкину именно потому, что их имена привязаны к их носителям, вызывают конкретные аллюзии с их произведениями. По Абраму Терцу, Пушкин на заре развития новой русской литературы сумел коснуться всех тем: *«Все темы ему были доступны, как женщины, и, перебегая по ним, он застолбил проезды для русской словесности на столетия вперед. Куда ни сунемся – всюду Пушкин, что объясняется не столько воздействием его гения на другие таланты, сколько отсутствием в мире мотивов, им ранее не затронутых. Просто Пушкин за всех успел обо всем написать»* (Терц 1989: 21).

У Абрама Терца образ Пушкина как бы дwoится, распаясь на творческий и житейский. И обе эти ипостаси не равноценны «по звучанию», но сопоставимы «по объему». Гениальность поэта никогда не ставилась под сомнение Абрамом Терцем: *«При всей любви к Пушкину, граничащей с поклонением, нам как-то затруднительно выразить, в чем его гениальность и почему именно ему, Пушкину, принадлежит пальма первенства в русской литературе»*.

Причастен ли этот лубочный, площадной образ к тому прекрасному подлиннику, который-то мы и доискиваемся и стремимся узнать покороче...

А Дельвиг? Раевские? Бенкендорф? Стоит произнести их приятные имена, как, независимо от наших желаний, рядом загорается Пушкин и гасит и согревает всех своим соседством. Не одна гениальность – личность, живая физиономия Пушкина тому виною, пришедшая в мир с неофициальным визитом и впустившая за собою в историю пол-России, вместе с царем, министрами, декабристами, балеринами, генералами – в качестве приближенных своей, ничем не выделяющейся, кроме лица, персоны» (Терц 1989: 59).

Выбор Пушкина между поэзией и обыденностью, сделанный в пользу первой, по Абраму Терцу, был «вызов обществу – отказ от должности, от деятельности ради поэзии. Это было дезертирство, предательство. Еще Ломоносов настаивал: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!» А Пушкин, наплевав на тогдашние гражданские права и обязанности, ушел в поэты, как уходят в босаяки» (Терц 1989: 124).

В «Прогулках с Пушкиным» все неоднозначно, все разрывает привычные границы: «свое» создается из «чужого» – из литературы,

литературоведения, фольклора – предлагается новая литературная форма, используется особый «двуязычный» язык. Все эти черты демонстрируют стремление автора отказаться от канонов, от представления о допустимости и недопустимости в литературе, и в конечном счете от нормативного мышления в целом. Для этой цели Абрам Терц прибегает к различным приемам: панибратство, осовременивание, авторский домысел и все это пропускает сквозь призму иронии.

Именно стремление к отказу от нормативности лежит в основе понимания в книге пушкинской «вольности». В образе Пушкина поэтизируется свободный человек, и это во многом перекликается с пониманием личности Пушкина еще Гоголем: «Пушкин... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» (Гоголь (online): http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0490-1.shtml). И вот он явился и предстал перед читателем усилиями Абрама Терца личностью, отстаивающей самоценность и самостоятельность искусства.

Рядом с «вольностью» присутствует и вторая не менее важная категория – пустота. Пустота, о которой говорит Синявский, это умение видеть мир в его реальности и воспринимать его адекватно, как мир, в котором «воля» художника совпадает с «представлением»: *«Пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха. Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта, подчинявшаяся обаянию любого каприза и колорита поглощаемой торопливо картины, что поздравительной открыткой влетает в глянец: натурально! точь-в-точь какие видим в жизни! Вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисовавшего всё в превратном свете своего кривого носа. Пушкину не было о чем беспокоиться, Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как есть, не навязывая себя в произвольные фантазеры, но полнясь ими до краев и реагируя почти механически, «ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом», – благосклонно и равнодушно»* (Терц 1989: 201).

Триаду, на которой построен нарратив «Прогулок с Пушкиным», замыкает анекдот, который, вслед за свободой и случаем, становится одним из блоков, из которых конструируется тест. Известная любовь

Пушкина к анекдоту как краткой фиксации острых случаев совести у Синявского становится способом построения «*философского*» и того, что в тексте определяется как «здравый смысл» – диада, восходящая к XVIII веку. Об этом сказано прямо: «*В пристрастии к анекдоту Пушкин верен вкусам восемнадцатого века*», «анекдот опять возвещает нам, что действительность разумна. Он возвращает престиж действительности». Налицо интертекстуальная игра, предназначенная для обозначения неких временных координат, связанных с теоретическими философскими учениями, в частности Гегеля (ср. «действительность разумна»). Так создается некая приподнятость коммуникативного акта между читателем и имплицитным автором. Параллельно эта приподнятость будет представлена в виде поэтического образа луны и рассмотрении ее специфической роли в творчестве Пушкина: «*В “Цыганах” Пушкин взглянул на действительность с высоты бегущей луны и увидел рифмующееся с “волей” и “долей” поле, по которому странствует табор*». О чем здесь сказано? О том, что философские границы «свободы» и «несвободы» («доли») испытаны на конкретном материале цыганского табора.

Таким образом, как не раз отмечалось исследователями, господству коммунистического метанарратива и его аналогам русские постмодернисты противопоставляют практику «игр». Вырабатывается особая модель мышления, в которой внимание автора переносится с бытия на становление. Мир в произведении подвижен, обнаруживает ранее не известные, виртуальные измерения, становится самоорганизующимся хаосом. Он усложнился, приобрел вероятностные характеристики. Модель мышления, основанная на принципе «игры», многомерна, плюралистична, ориентирует на введение непредсказуемой случайности при продуцировании **события** (по терминологии М.Фуко) и на разветвление случая (Ж.Делёз).

Одним из первых в русском постмодернизме подобный тип «игрового» мышления продемонстрировал Абрам Терц (А. Синявский) в книге «Прогулки с Пушкиным». Он выступает за деидеологизацию сферы духовной жизни, отстаивая принцип беспартийности литературы и искусства. Писатель возрождает и на постмодернистской основе преобразует идею чистого искусства,

которое мыслит как высшую форму художественного творчества, наиболее правдивую и полную форму познания мира и человека.

Как явление чистого искусства (в новом его понимании) Абрам Терц рассматривает творчество Пушкина. Рассмотренные категории «пустоты», случайности в художественном мире Пушкина, ее связь с такими ключевыми понятиями, как свобода и фатализм, позволяют утверждать о формообразующей функции – сотворения порядка из хаоса. Одновременно установлено, что вопросы культурного интертекста, деконструируемого Абрамом Терцем, дают представление о плюралистическом типе мышления и порождаемом таким типом виртуально-вероятностном мире, в котором существует не столько автор, сколько его маска, что может быть рассматриваемо как одна из разновидностей реализации постмодернистской идеи «смерти автора».

Литература:

Гоголь (online): Гоголь Н. *Несколько слов и Пушкине*. http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0490-1.shtml

Мегрелишвили 2014: Мегрелишвили Т. *Границы постмодернистских нарративных стратегий (Акунин-Чхартишвили.«Аристонмия»)*. სჯახბო, 15. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014.

Синявский 1991: Синявский А. «Я» и «Они»: *О крайних формах общения в условиях одиночества*. Странник. 1991. Вып. 2.

Синявский 2003: Синявский А. *Литературный процесс в России. Диссидентство как личный опыт*. Москва: издательство „РГГУ“, 2003.

Синявский 2004: Синявский А. Д. *127 писем о любви*. В 3-х томах. Т. I. Москва: издательство „Аграф“, 2004.

Синявский, Розанова 1991: Синявский А., Розанова М. „Беседа с Дж. Глэдом“. Глэд Дж. *Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье*. Москва: Кн. палата, 1991.

Скоропанова 2001: Скоропанова И.С. *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. СПб.: Невский Простор, 2001.

Спиваковский 2010: Спиваковский П.Е. *Постмодернистский миф о Пушкине: версия Синявского*. Новый мир. 2010. № 5.

Терц 1978: Терц А. *Искусство и действительность*. Синтаксис. № 2. Париж: 1978.

Терц 1989: Терц А. *Прогулки с Пушкиным*. Синтаксис, Париж: 1989.

Толстой (online): Толстой И. *Андрей и Абрам: Путешествие по биографии Синявского. К 80-летию со дня рождения писателя* <https://www.svoboda.org/a/127171.html>

Elene Javelidze

Georgia, Tbilisi

Ilia State University

The East-West Dichotomy in the Novel „My Name is Red“ by Orhan Pamuk

The East-West paradigm has various connotations in Orhan Pamuk's works. Pamuk deconstructs the East-West dichotomy in the novel *My Name is Red*. He declares: "In my novels I try to say: all generalizations about East and West are generalizations. Don't believe them, don't buy them". Historical fiction like *My Name is Red* blurs the dichotomies of fantasy and historical records, and thereafter questions the nature and responsibility of fiction. This novel portrays a multilayered, multicentred narrative where historical events and artistical elements mingle. In this novel we can see narratives within narratives, labyrinths of signs and symbols.

Key words: East-West paradigm, multicentred narrative

ელენე ჯაველიძე

საქართველო, თბილისი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

აღმოსავლეთ-დასავლეთის დიქოტომია ორჰან ფამუქის რომანში „მე წითელი მქვია“

ორჰან ფამუქის რთული, მრავალმრიანი სტრუქტურის საგულ-დაგულოდ დამუშავებული რომანები უაღრესად ღირებულია თურქული პოსტმოდერნიზმის გაგების თვალსაზრისით. მწერლის დეკლარირებული ლიტერატურული ინსპირაციის წყაროები მეტა-ტექსტურ და ინტერტექსტურ დონეზე მოიცავს აღმოსავლური დივანის ლიტერატურაში გამოხატული სუფისტური აზროვნების მისტიკურ-მეტაფიზიკურ სიღრმეს; იკვეთება რუსული მწერლობის ფაქტორი (დოსტოევსკი, ტოლსტოი, გოგოლი, ტურგენევი); მოდერნიზმის (ბორხესი, პრუსტი, კაფკა, მანი, ჯოისი, ნაბოკოვი). თავად რომან „მე წითელი მქვია“ პროტოტექსტად უმბერტო ეკოს „ვარ-

დის სახელი“ უნდა მოვიაზროთ, ეს პარატექსტისა და ტექსტებს შორის დიალოგის დონეზეც მოჩანს. ფამუქი ახალ სიცოცხლეს სძენს ეკოს სემიოტიკურ რომანს და ის მხატვრობის სიბრტყეზე გადააქვს (ფარფალა, აფანა 2013: 44-53). მწერალი რომანის ფინალურ ნაწილში „ვარდის სახელის“ ხაზგასმულ კონოტაციას იძლევა, მისი ვარდი წითელია: „ასე დაჰკვნა ნახატით აღფრთოვანების წითელი ვარდი, სპარსთა ქვეყნიდან მიღებული შთაგონებით ასი წელი სტამბოლში რომ იფურჩქნებოდა“ (ფამუქი, 2010: 448). განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს რომანებს შორის ინტერკომუნიკაციურ დონეზე „სიბრმავის“ მარკერი.

რომანი „მე წითელი მქვია“ 2002 წელს დაჯილდოვდა საფრანგეთის ლიტერატურული პრემიით: „საუკეთესი უცხოური წიგნისათვის“, იტალიაში: „გრინცანე ქავურის პრემიით“, ირლანდიაში უაღრესად პრესტიჟული „დუბლინის ლიტერატურული პრემიით და მას 100 000 ევრო გადაეცა. 2006 წელს ჩინეთში საუკეთესო რომანად აღიარეს. 60 სხვადასხვა ენაზე ნათარგმნი ეს რომანი ერთ-ერთი ყველაზე კითხვადი ნაწარმოებია მსოფლიოში. „მე წითელი მქვია“ შესაძლოა, არის ფამუქის ის რომანი, რომელმაც მისი სახელი საზოგადოდ ცნობადი გახადა ამერიკის შეერთებული შტატების ლიტერატურის პროფესორთა და კრიტიკოსთა შორის. ინგლისური თარგმანის გამოქვეყნებიდან სულ მცირე ხანში აღფრთოვანებული გამოხმაურება მიიღო. ამას გარდა, მას ადგილი დაეთმო კოლექციების კურსების სილაბუსებსა და ცნობილ მწერალთა წასაკითხად რეკომენდირებულ წიგნების სიაში“ (სეიჰან 2008: 185)

ორჰან ფამუქი ელიზაბეთ ფანსვორდთან ინტერვიუში აღმოსავლეთ-დასავლეთის დიქტომიასთან დაკავშირებით განმარტავდა: „მე მინდა ვიყო ხიდი იმგვარი, რომელიც არ განეკუთვნება რომელიმე კონტინენტს, რომელიმე ცივილიზაციას და ხიდს ჰქონდეს უნიკალური შესაძლებლობა დაინახოს ორივე ცივილიზაცია და იყოს მათ გარეთ“ (ფარნსვორთი 2002). ფამუქი რომანში აღმოსავლური და დასავლური ფერწერის შეპირისპირებასთან დაკავშირებით აღნიშნავდა, „მე ვეცადე ჩემი ამბავი სპარსელი მინიატურისტების სტილში გადმომეცა. ცხოვრების გააზრებისა და მისი გადმოცემის ორი განსხვავებული ხერხი, რა თქმა უნდა, ჩვენს კულტურასთან, ისტორიასთან და, რასაც ახლა პოპულარულად „იდენტობას“ ემახიან, მასთანაა დაკავშირებული“ (კნოპფი 2003).

რომანში მოქმედება 1591 წლის ცხრა თოვლიანი დღის განმავლობაში ხდება, ის ორი პარალელური, იზოქრონული ისტორიისგან შედგება: 1. სამეფო ნაყაშხანის ორი მინიატურისტის მკვლელობა; 2. რომანის მთავარი პროტაგონისტის, ყარასა და შექურეს სასიყვარულო ისტორია. დისკუსია სხვადასხვა მინიატურისტებს შორის ტრადიციის უკუგდებისა თუ მისი დაცვის თაობაზე, რომელიც დასავლური ფერწერის გავლენითაა წარმოშობილი, ასევე ხდება ამ ორი ისტორიის ნაწილი, რადგან ორი მკვლელობის მიზეზია. ეს ის დიალოგური კონტექსტია, რომელიც ისტორიული ვითარებით და მინიატურის ხელოვნების ტრადიციების ჩვენებით არის გამყარებული და აყალიბებს რომანის მსვლელობას.

რომანის პოლიფონურ თხრობაში ნაწარმოების ორი ძირითადი ნარატივი: ერთი მხრივ, მკვლელობა, მკვლელის ვინაობის დადგენისა და, მეორე მხრივ, სასიყვარულო ინტრიგის განვითარების პერსპექტივები მკითხველში ინტერესის, დამაბულობი-სა და შედეგის მოლოდინის გაღმავებას ემსახურება, ხოლო აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დიქოტომია, რომელიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მხატვრობის საფუძველზე წარმოებს, სიუჟეტს დამსჯელი თეოლოგიური დისკურსით ამდიდრებს, ექფრაზის მკითხველი მჭვრეტელობით მედიტაციურ ტალღაზე გადაჰყავს. ყველა ამ ფაქტორისა და ტექსტის რთული სტრუქტურისა და ნარაციის რეჟიმების ცვლის გათვალისწინებით უნდა ითქვას, რომ ფამუქის მიერ შერჩეული თხრობის ტექნიკა შთამბეჭდავია. ნარატორთა რაოდენობა და მათი სწრაფი ცვლა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. რომანის პოლიფონური ბუნების წყალობით ნაწარმოები სხვადასხვა განზომილებაში ვითარდება და მის უნიკალურ მახასიათებელს აყალიბებს. თუმცა, რომანის აუთენტურ მახასიათებელს „არგუმენტაციის“ ლოგიკა ქმნის, რომელსაც მწერალი ასევე წარმატებით იყენებს.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დიქოტომიის საკითხი თურქული მწერლობის უმთავრესი თემაა. თურქული მწერლობა მე-19 საუკუნის სამოციანი წლებიდან ოსმალეთის იმპერიის ვესტერნიზაციის პროცესის მონაწილე ხდება. „თანზიმათის“ რეფორმების პერიოდში ჩასახული ახალი თურქული მწერლობის უმთავრესი პოსტულატი დასავლური ლიტერატურის გაცნობა და საზოგადოების გათვითცნობიერება იყო. „იგივეობის ესთეტიკა-

ზე“ დაფუძნებულ დივანის ლიტერატურაში ერთგვაროვანი თემები საუკუნეების განმავლობაში უცვლელად ჟღერდა. ამიტომ თანზიმათის მწერლების პირველი თაობისთვის დასავლური ლიტერატურა შუა საუკუნეების აზროვნებიდან ახალ მხატვრულ ესთეტიკაზე გადასვლის ერთადერთი გზა იყო. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სინთეზში ისინი მხოლოდ ქვეყნის განვითარების პერსპექტივებს ხედავდნენ.

თურქულ მწერლობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები თანზიმათის ლიტერატურის მეორე ეტაპზე გვხვდება. რეჯაიზადე ექრემის სატირულ რომანში „ეტლებით გატაცება“ (1896) დასავლური და აღმოსავლური – ორი აქსიოლოგიური სისტემის ტექსტუალური რელატივაცია გვხვდება. ეს გამოიხატება გმირის უუნარობაში გაიგოს დასავლური ტექსტები, ასევე საკუთარი ენის უცოდინარობაშიც. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის თანზიმათისეული ესთეტიკის დიქოტომიის დეკონსტრუქცია უკვე ახალ განზომილებაში გადადის (ჯაველიძე 2014: 154).

ამ საკითხებზე თეორიული სინთეზის მიღწევის მცდელობას ვხედავთ ჰალიდე ედიფ ადივარის, აჰმედ ჰამდი თანფინარის, ფეამი საფას შემოქმედებაში. აღსანიშნავია, რომ დასავლური ღირებულებების მიმართ უარყოფითად განწყობილი ქემალ ტახირი „დასავლური“ დისკურსიდან აფასებს საკუთარ რეალიებს. ქურშად ერთუღრული „თურქული მოდერნი“ სამ გამორჩეულ ფიგურას განიხილავს: თანფინარს, ათაისა და ფამუქს. მისი ხედვით, მოდერნიზტი აჰმედ ჰამდი თანფინარის განწყობა დასავლური კულტურის მიმართ ორაზროვანი იყო, იგი აუთენტური კულტურის დაცვას ცდილობდა. მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის გასაყარზე მყოფი ოღუზ ათაი გავიდა თურქეთის სოციალურ-ისტორიული სივრციდან, რათა ახალი ინდივიდუალური ეგზისტენცია გამოველინა, თუმცა კრიტიკული იყო დასავლური „ინდივიდუალობის“ მიმართ. პოსტმოდერნიზტი ორჰან ფამუქთან კრიტიკოსი ვერ ხედავს მთლიანობას, რომელიც ეფუძნება ტრადიციული ნაციონალური ხასიათების „აუთენტურ“ კულტურას და ასკვნის: „თურქული მოდერნი“ დასავლურის მიზამძვა და მისი ასლია (ერთუღრული 2009: 635–652).

უნდა გვახსოვდეს, რომ მოდერნიზტი მწერლისთვის აუთენტურობის კატეგორია მნიშვნელოვანია. პოსტმოდერნიზმში კი

ორიგინალურობის საკითხი არ არსებობს. შეუძლებელია ორიგინალური ტექსტის შექმნა, რადგან უკვე ყველაფერი ნათქვამია და ყოველი მომდევნო ნაწარმოები წინას კვალს ატარებს. ფაქტიურად ახალი ტექსტი პრეტექსტის სტილისტური და დისკურსიული თავისებურებების იმიტაციით იქმნება. ელიტარულ და მასობრივ კულტურას შორის იერარქიის დამხობამ, მხატვრულ შემოქმედებაში ორიგინალურობისა და ინდივიდუალიზმის ნივლირიებამ გამოკვეთა განმეორებათა კატეგორიის როლი. ამ კონტექსტში პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში შესაძლებელია შერჩევითობის, რეფლექსირების, თვითრეფერენტულობის გამოხატვა, ციტირება, ანარქია, ფრაგმენტაცია, პასტიშით მსგავსების წარმოდგენა (სარუფი 2010: 186-187).

ფამუქის „შავ წიგნში“ სამყარო დანახულია როგორც უსასრულოდ რთული ტექსტი, ძველი ფოლიანტი (ბორხესის სტილში), რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ნიშნებით ივსება. პროტაგონისტი, გალიფი მის ამოხსნას ცდილობს, მაგრამ ხვდება, რომ ყოველი ნიშანი კიდევ უფრო მაღალი რიგის დაფარულ ნიშანზე მეტყველებს, მას სურს დაეუფლოს ამ სემიოტიკურ იერარქიას. „შავი წიგნი“ ეპისტემოლოგიური ძიებების რომანია. საიდუმლო უნდა ამოიხსნას, ოღონდ, რეალობაში ყველაფერი საეჭვოა და თან სანდოა, რადგან ონტოლოგიური სამყაროს ნიშნებშია წარმოდგენილი. მთელი ძალისხმევის მიუხედავად, შეუძლებელია სამყაროს საიდუმლოს ამოცნობა: გამოძიება გალიფს უფრო აშორებს, ვიდრე აახლოვებს მიზანთან. ამდენად, ფამუქის რომანი შეიძლება გავიაზროთ მოდერნისტული რომანისთვის ნიშანდობლივი ეპისტემოლოგიური დომინანტის მიმართ სრული უნდობლობით. ის კოგნიტიურ კითხვებს სვამს და პასუხის გაცემას ცდილობს, თუმცა მაშინაც კი, როცა გალიფი სამყაროს ფარული ნიშნების ხედვას იწყებს, ამ მისტიკური განჭვრეტის შედეგები რომანში არ ჩანს

„მე წითელი მქვიაში“ დასავლეთ-აღმოსავლეთის დილემა პოსტმოდერნისტული გამოხატვის ფორმით არის წარმოდგენილი. თეორიული საფუძვლების გარეშე შეუძლებელია ამ საკითხის გადაწყვეტა, უმთავრესი კი ის არის, რომ პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსებმა შეცვალეს სუბიექტის, როგორც ცენტრის პოზიცია. ისტორიის სუბიექტისა და შემეცნების ადგილი დაიკავა სხვადა-

სხვა უპირო სტრუქტურამ, ისეთმა, როგორცაა სურვილის ნაკადები და ინტენსივობა (დელიზი, გვატარი), ტრანსგრესია და ეროტიზმი (ბატაი), საცდურის ფენომენი მის ჰიპერრეალურ განზომილებაში (ბოდრიარი).

დენიელ ბელმა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 70-იან წლებში დაინახა, რომ პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ძირითადი საწარმოო რესურსი ინფორმაციაა, წარმოების ძირითადი პროდუქტი – მომსახურება, ხოლო კაპიტალის ადგილს ცოდნა იკავებს (ბელი 2004). ცნობილია, რომ პოსტმოდერნიზმი ეჭვის თვლით უყურებს მეტანარატივებს, „დიდ“ იდეოლოგიებს, პარადიგმებსა და სტრატეგიებს, დასავლური მეტაფიზიკის ლოგოცენტრიზმს (ლიოტარი 1998). ამას გარდა, პოსტმოდერნიზმის უმთავრეს პროგრამულ მახასიათებლად ისტორიის ტელეოლოგიის, როგორც წინასწარ განსაზღვრულ პუნქტამდე მოძრაობის იდეის უარყოფა იქცა. პოსტმოდერნიზმი უკუაგდებს აწყობილ, სტრუქტურირებულ რეალობას, უპირისპირებს მას გახსნილ სტრუქტურებს, მრავალფეროვნებასა და სიახლის მუდმივ ძიებას. ორჰან ფამუქმა თავის რიზომატულ, მრავალშრიან რომანში რიტორიკის რამდენიმე დონე წარმოადგინა, სადაც თანამედროვეობის დისკურსი ისტორიულთან თანაარსებობს.

ფამუქის მიერ შემოტანილმა დასავლურმა კონცეპტმა გამოავლინა ისლამური ხელოვნების მიერ გამომუშავებული ის პერცეფციები, რომლებიც მიუთითებს მის შეზღუდულობაზე, რეპრესირებულია გადამეტებული კონსერვატიზმით და ხასიათდება ცვლილებებისა და ინოვაციების მიუღებლობით. მწერალი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის არსებულ კონფლიქტს ხელოვნების მკაფიო ინტერპრეტაციაში ავლენს, მისი ისტორიული და ესთეტიკური მნიშვნელობის მიღმა კონფლიქტი ისლამურ მინიატურასა და ფრანკულ/ვენეციურ პორტრეტულ ხელოვნებას შორის სამყაროს ორ განსხვავებულ ხედვას გვთავაზობს.

ორჰან ფამუქი აქტიურად და კეთილსინდისიერად იყენებს ისტორიულ ფაქტებს, მაგრამ ის, როგორც მწერალი, არ ეძებს განსაკუთრებულ მომენტებს ისტორიაში და სურს, რომ მკითხველი მოხიბლოს თავისი რომანით და არა ისტორიით. თანამედროვეობის დისკურსი დომინანტური ხდება. ფამუქი მიუთითებს, რომ მისთვის შემოქმედება თამაშია: „საინტერესოა ქრონოლოგიური

თამაშიც, – განმარტავს მწერალი, – ზოგჯერ დედას და ჩემს ძმას ვუბნები ხოლმე, რომ 1950-იანი წლების სტამბოლის მიხედვით, 1590 წლის სტამბოლი დაეხატე“ (ფამუქი 2014: 451).

რომანში „მე წითელი მქვია“ არის 20 განსხვავებული მთხრობელი. ჯონ მალანი „გარდიანისთვის“ გაკეთებულ რევიუში ფამუქის მთხრობელს: „შეუძლებელი ნარატორს“ უწოდებს (მალანი 2004). ადამიან-მთხრობელთა გარდა, გვხვდება ნახატებიდან გაცოცხლებული სხვადასხვა არსება და არტეფაქტი: ძალი, ცხენი, წითელი, ხე, მელანი, სიკვდილი, სატანა. ისინი დეკორატიული და დიგრესიულია ძირითადი თემიდან გადახვევების თვალსაზრისით. ადამიანი-პერსონაჟები მორიგეობით მოგვითხრობენ მკვლელობის ისტორიის თავიანთ ნაწილს. ერთი მთხრობელი, რომელიც თავს „მკვლელს“ უწოდებს, ერთ-ერთი ნარატორიცაა თავისი პერსონალური სახელით. მთხრობელთა დიდი რაოდენობა ემსახურება ისტორიული მკვლელობის სხვადასხვა სიბრტყეზე გაშლას. არ არის ყოვლისმცოდნე აუტოქტონული მთხრობელი, რომელიც სიმართლეს ხედავს. ყველა მთხრობელი არასანდოა. მრავალი ნარატორი ემსახურება ნაწარმოების ისტორიულ-თემატური ასპექტის გამოხატვას. წარსულის ატმოსფერო მყარდება სხვადასხვა კორესპონდენტის ჩვენებით, რომანის მიზანია გამოკვეთოს ის, თუ ადამიანის ქცევა როგორ პოლისემანტურად ფასდება კორესპონდენტთა სუბიექტური შეფასებების მიხედვით. შეგვიძლია გავისხენოთ აკუტაგავა რიუნოსკეს მოთხრობა „უსიერ ტყეში“, რომელიც ამგვარი თხრობის ბრწყინვალე ნიმუშია.

ფამუქი რომანის სტრუქტურას ისე აყალიბებს, რომ ყველა ნარატორის თხრობა მიმდინარეობს ერთი ფუნდამენტური სათხრობი დინების ჩარჩოში. ნარატორები ისე ყვებიან ამბავს, თითქოს ერთმანეთის შესახებ იციან, ისიც იციან, სად დაიწყონ თხრობა და სად შეწყვიტონ. სათხრობი ესტაფეტის ამგვარი გადაცემა რომანის სპეციფიკურ სტრუქტურას აყალიბებს. მულტიპერსპექტიულობა თხრობის საბაზისო ასპექტია. მრავალი ნარატორის წარმოდგენით და შეფასებების მრავალგვარობით რომანის სიუჟეტური სამყარო მრავლობით და ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო თვალთახედვას გვაძლევს. მულტიპერსპექტიულობას რომანში მრავალი ფუნქცია აქვს და პერცეპციის, ეპისტემოლოგიის ან იდეოლოგიის

თვალსაზრისით შეზღუდული ბუნების სხვადასხვა თვალთახედვას წარმოაჩენს.

მულტიპერსპექტიული ფოკალიზაცია რომანში თხრობის აგების ფუნდამენტური ასპექტია, თხრობის ეს მოდელი მოითხოვს არჩევანის სხვადასხვა ვარიანტსა და პროეცირებას სხვადასხვა დონეზე და, რაც მთავარია, ყოველი არჩევანი პოტენციურად ააქტიურებს ალტერნატიულ პერსპექტივებს. მწერალი აღმოსავლური მენტალობის პარადიგმას აყალიბებს, რომელიც ეყრდნობა საბაზისო თეოლოგიურ, ეთნიკურ და სხვა მმართველ ორიენტირს. ორჰან ფამუქის ნაწარმოების ორიენტალურ ტროპებს ამდიდრებს ხოსროვისა და შირინის სიყვარულის ისტორია, „შახ-ნამეს“ საგმირო ეპიზოდები, მინიატურებში გაცოცხლებული ისტორიები. ნიჰაიეთ არსლანის აზრით, „რომანის პროტაგონისტებში ვერ იპოვი მწერლის მოსაზრებების ჩრდილს, მისი იდეების გამოძხატველს და დამცველს. ავტორი უბრალოდ დისკუსიის დინამიკას ააქტიურებს, რომელიც ნარატორთა განსხვავებული შეხედულებების გამოთქმის საშუალებას იძლევა“ (არსლანი 2019: 77-78). თუმცა, ფამუქი აღიარებს, რომ იგი აბსოლუტურად დისტანცირებული არ არის თავის პერსონაჟებისგან და მიუთითებს, რომ ყარას პერსონაჟი ყველაზე ახლოს დგას მასთან, რადგან რომანის ლაბირინთებში სხვაგვარად გზას ვერ გაიკვლევდა (ფამუქი 2014: 450-451).

რომანში პირველ პლანზე წარმოდგენილი სიყვარულის რომანტიკული მოდელი მერყეობს, ცვალებადია. ყარასა და შექურეს შეხვედრები ხანმოკლე, ვნებიანი და სიჩუმეში მიმდინარეობს. რომანის ფორმა აიძულებს მათ იმოქმედონ ფრთხილად, თავშეკავებით, დაეჭვებით (შექურეს ვერ გადაუწყვეტია, ვისი ცოლი გახდეს, ყარასი თუ მისი მეტოქის). მათი სიყვარულის დაგვირგვინება სხვადასხვა მიზეზით ფერხდება. ფამუქს „ჰეფინდის“ არ სჯერა და დაქორწინებული წყვილის ცხოვრება, მარტივად რომ ვთქვათ, იდეალურისგან შორს არის.

თითოეული ამბის თხრობის მოდელი ემყარება ყავა-ხანის მთხრობელი მედაჰების ინსტიტუტის ტრადიციებს. ნარატორები ლაპარაკობენ, როგორც მედაჰები ყავა-ხანაში, ოღონდ მსმენელების მაგივრად, მკითხველთა ფართო აუდიტორიას ესაუბრებიან. თხრობის ერთიანობისთვის ფამუქს მკითხველთა აუდიტორია სჭირება, ის ადამიანები, რომელთა წინაშე პროტაგონისტები ხან

გულწრფელად აღიარებენ თავიანთ შეცოდებებს, ხანაც მორცხვობენ (ქალი პერსონაჟები), თითქოს აცნობიერებენ, რომ მათ უცხო ადამიანებები უსმენენ. ვნახოთ, როგორ აღწერს მწერალი ეპიზოდს, რომელშიაც შექურე პოულობს მოკლული მამის ცხედარს: „თავზარდაცემულმა შეეყვირე, ერთხელ კიდევ ვიყვირე და გავჩუმდი. ვუყურებდი მამაჩემის ცხედარს და ხმას ვერ ვიღებდი. თქვენც ჩუმად და მშვიდად მისმენთ. ამით ვხვდები, რომ უკვე იცით, რაც ამ ოთახში მოხდა. ყველაფერი თუ არა, ბევრი რამ მაინც“ (ფამუქი 2010: 198). ვხედავთ, რომ თხრობა მომენტალურად მკითხველებთან დიალოგში გადაიზარდა, იმ ხალხთან, რომელიც კითხულობს ამ წიგნს, ვინც იცის, წიგნის წინა გვერდებზე რა მოხდა. ამას გარდა, მკითხველთან დიალოგში შესული შექურე მას კრიტიკულად უპირისპირდება: „ჩემი ტკივილის გაგებას კი არ ცდილობთ, სიამოვნებით ფიქრობთ იმაზე, თუ როგორ მოიქცეოდით თავად ჩემს ადგილზე, რას იზამდით, მამათქვენი ასე მოკლული რომ გენახათ“ (ფამუქი 2010: 198). ეს არ არის მკითხველთან ინტერაქციის ერთადერთი ნიმუში.

ჭკრეტიტი და სმენითი ელემენტები რომანში პოლიფონიურად ორკესტრირებულია. ფამუქის რომანში ექვრაზისს განსაკუთრებული ღირებულება ეძლევა. ყოველი ექვრაზისი მინიატურებში დახატულს ცხოველხატულად აღწერს. ნარატორთა უმეტესობა მხატვრები არიან. მათი იდეალი კლასიკოსთა ხელწერის გამეორებაა და არა – ინდივიუალური სტილის შექმნა და განვითარება. მათ სურთ მხოლოდ ერთი რამ: აითვისონ აღმოსავლური მინიატურების ბრწყინვალე ოსტატების ხელოვნება. მინიატურისტი არ გადის პლენერზე, არ ხატავს ნატურას, იგი მხოლოდ დიდი აღმოსავლელი მხატვრების საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი სურათების კოპირებას ეწევა. მთავარი თეოლოგიური პოსტულატი, რომელზეც ეს ხელოვნებაა აღმოცენებული, არის ის, რომ მხატვარმა ალაჰის თვალთ დანახული უნდა აღბეჭდოს და არა ის, რასაც მხატვრის თვალი დაინახავს. ბევრი ასეთი მინიატურა აღწერილია რომანში. ჩვეულებრივ, ისინი თხრობის მხატვრულ თანმიმდევრობას აყალიბებენ. ექვრაზისი ფამუქთან ნიშნავს იმას, რომ ნახატს თავისი პირადი ცხოვრება და ისტორია აქვს.

ექვრაზისი ძალზე მნიშვნელოვანია რომანის განვითარებისა და მისი საიდუმლოს გაგებისთვის. მხატვრის მკვლევლობის გამოძი-

ების გასაღები ის მინიატურაა, რომელშიაც ცხენი არატრადიციულ მანერაშია შესრულებული. ნათელი ხდება, რომ მკვლელი მინიატურისტია, რომელმაც შუა საუკუნეების მხატვრული შემოქმედების ნიშანდობლივი „იგივეობის ესთეტიკის“ მკაცრი რეგლამენტი დაარღვია და არატრადიციულ მანერაში დახატა ცხენი. ყარა ცდილობს ამ „განსხვავებული“ სტილის აღმოჩენას მინიატურისტთა ნახატებში. იგი სულთნის საგანძურში შესვლის ნებართვას იღებს, მკითხველი მასთან ერთად ათვალთვლებს, ტკბება იქ ნაწიხი მინიატურების თვალისმომჭრელი ცხოველხატულობით. რომანში მრავალჯერ არის ყურადღება გადატანილი იმ ფაქტზე, რომ ისლამურ ხელოვნებაში მხატვარს არ შეიძლება ჰქონდეს თავისი ხელწერა, რადგან სტილი ინივიდუალობის ნიშანია, შესაბამისად, დასჯადია. ინდივიდუალური სტილი გაგებულია, როგორც მხატვრის ამპარტავნების მახასიათებელი. ექვრაზისი ფამუქის ამ რომანის უმნიშვნელოვანესი სტილისტური მანიფესტია.

ექვრაზისი ანტიკური ხანიდან არის წარმოდგენილი მწერლობაში, მაგრამ ასეთ ექსპლიციტურ დონეზე მხოლოდ ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტში“ გვხვდება. ხელოვნების სინთეზის გამორჩეული ნიმუში თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსია“, სადაც დომინანტური უკვე მუსიკალური სტიქია ხდება. ფამუქის პროტაგონისტებს სურთ წარმოიდგინონ როგორ დაიხატება და აღიწერება მათი თავგადასავალი „დასურათხატებულ წიგნში“. რომანის პროტოტექსტი ნიჰამის „ხოსროვი და შირინია“. შირინს ხოსროვი მაშინ შეუყვარდა, როდესაც მესამეჯერ ნახა ხეზე ჩამოკიდებული მისი პორტრეტი. ფამუქი განმარტავს: „ის, რომ შირინს ხოსროვი სურათიდან შეუყვარდა, ნიშნავს, რომ სურათი დასავლური პორტრეტის სტილში იყო შესრულებული, რადგან ისლამური მინიატურები სილამაზეს უფრო განზოგადებულად ასახავენ“ (ფამუქი 2014: 444). ნათელია, რომ მწერალს თანამედროვე დისკურსი შეჰყავს ისტორიულში. ამ ინვექტივით აწმყო და წარსული დროისა და სივრცის ახალ კონტინუუმში თავსდება.

ფამუქს შემოაქვს აღმოსავლური და დასავლური მხატვრული კონცეპტები: ტრადიციული მინიატურა სამყაროს შეზღუდულ, იზოლირებულ სურათს იძლევა – მარადიულს, ხოლო დასავლური ფერწერა მომენტალურს, თვალსაჩინოს, მაგრამ დროებითს. რომანის ფინალურ გვერდებზე მწერალი უბრუნდება ორი ფერწერის

საკითხს. შექურე ამბობს: „მინდოდა ჩემი სურათი დახატულიყო, თუმცა ვიცოდი, ძალიანაც რომ მოენდომებინათ, ამას ვერ გააკეთებდნენ, რადგან ფადიშაჰის მხატვრები, რომ შეძლონ კიდევ ჩემი ნახვა, ვერ წარმოიდგენენ, რომ ქალი შეიძლება ლამაზი იყოს, თუ თვალეზსა და ბაგეებს ისე არ დაუხატავენ, როგორც ჩინელები ხატავენ. ძველი ჰერათული ტრადიციის მიხედვით თუ დამხატავენ, როგორც ჩინელ ლამაზმანს, ვინ მიხვდება, რომ მე ვარ?“ (ფამუქი 2010: 450).

რომანში მეტაფიქციური თხრობა პირველივე გვერდებიდან იწყება და დიალოგში შედის მკითხველთან, ამას მოკლული მხატვარი ზარიფ ეფენდი გამოგვცემს: „ვინმემ თუ მოინდომა და ყველაფერი, რაც გადაგვხდენია, წიგნად დაწერა, არ მოიძებნება ასეთი წიგნის მომხატავი“ (ფამუქი 2010: 12). შექურე ამბობს: ერთხელაც იქნება, ვინმე, ძალიან შორეული, ჩემს ამბავსაც გაიგებს. განა მართო მე მაქვს წიგნში მოხვედრის სურვილი?“ (ფამუქი 2010: 52). ამ კონკრეტულ ნაწყვეტებში მთხრობელები იმედოვნებენ, რომ წიგნში მოხვდებიან. მეტაფიქციის სხვა შემთხვევა ეხება დახატულ ძაღლს. იგი პირდაპირ მიმართავს მკითხველს: „მე ძაღლი ვარ და რადგანაც თქვენ ჩემსავით გონიერი არსებები არა ხართ, ამბობთ, ძაღლის ლაპარაკი ვის გაუგია? არადა, მკვდრები რომ ლაპარაკობენ, გჯერათ; ზღაპრებს ისმენთ და ისიც გჯერათ...“ (ფამუქი 2010: 18). ფრაზა: „არადა, მკვდრები რომ ლაპარაკობენ, გჯერათ!“ გვარწმუნებს, რომ ძაღლი პირადად ამ წიგნის მკითხველს ესაუბრება და მან, ძაღლმა, იცის, რომ ის წიგნის პერსონაჟია.

ფინალში შექურე ამბობს: „ვიფიქრე, მთელი ამ ამბის დახატვა შეუძლებელი თუა, იქნებ დაიწეროს მაინც-მეთქი. ამიტომ ვუამბე ორჰანს. ჰასანისა და ყარას წერილებიც მივეცი და საწყალ ზარიფ ეფენდის გვამთან ერთად ჭაში რომ ცხენის ფერგადარეცხილი სურათი ეგდო, ისიც. ჩემი ორჰანი – ყოველთვის მოუსვენარი იყო და უხასიათო – არასოდეს ერიდება, უსამართლოდ მოექცეს იმათ, ვინც გულზე არ ეხატება. ამიტომ, ნუ დაიჯერებთ, თუ ყარას უფრო თავგზააზნეულად წარმოგიდგენთ, ვიდრე სინამდვილეშია, ჩვენ ცხოვრებას – ძალიან მძიმედ, შევქეთზე თუ იტყვის ცუდიაო, მე კი იმაზე ლამაზად გამომიყვანს, ვიდრე ვარ. ოღონდ მოთხრობა

ლამაზი გამოვიდესო, რას არ მოიგონებენ. ჩვენც დავიჯეროთ“ (ფამუქი 2010: 450).

ამ რომანში მეტაფიქცია მხატვრობისა და მწერლობის ჟანრობრივი ურთიერთშერევის ნიმუშია. ნაწარმოებში ხელოვნებასა და ლიტერატურას შორის მუდმივი დიალოგი მიმდინარეობს, ის წარმოდგენილია სხვადასხვა კომენტარში, სადაც მხატვრობა ლიტერატურის საშუალებით გამოიხატება, ხოლო მწერლობა ფერწერული ხდება. ეს რთული მონოლითური ნაზავი აყალიბებს რომანის არქიტექტონიკას. ტრადიციულ თხრობაში ავტორი მაქსიმალურად დაფარულია, პოსტმოდერნიზმში ის ახალ სიცოცხლეს იძენს და თხრობის ელემენტი ხდება. შეიძლება ითქვას, რომ თავისი ნამდვილი ვინაობით წარმოდგენილი ავტორითხრობელი მეტაფიქციას აყალიბებს (გულსოი 2004: 604). ორჰან ფამუქი რომანში დედამისს (შექურე), თავის ძმას (შევეტოს), საკუთარ თავს (ორჰანს) პერსონაჟების სახით წარმოადგენს. შეგვიძლია გავიხსენოთ, როგორი დახუნძლულია პერსონალებით ჰერმან ჰესეს რომანი „მოხილვა დილის ქვეყნისა“.

რამდენიმე თურქმა კრიტიკოსმა ფამუქი „პლაგიატში“ ამხილა და მას გამოყვებული ისტორიული წყაროს მითითებას სთხოვს (ეჯევითი 1994: 24). არ ესმით, რას ნიშნავს პოსტმოდერნიზმის პარადიგმაში ინტერტექსტუალობა, მეტატექსტუალობა, ჰიპერტექსტუალობა და, რაც ყველაზე ცუდია, მეცნიერება და მწერლობა ერთმანეთისგან ვერ გაურჩევიათ. ფამუქს მსგავს ბრალდებებზე პასუხი არასდროს გაუცია, რადგან პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ჰიპერტექსტუალობის წყალობით შესაძლებელია მთელი მსოფლიო ლიტერატურის გამოცდილება ციტირებული იყოს. მწერლობა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის მუზეუმი ხდება, სადაც მხიარულად ან ირონიულად შეიძლება სხვისი მხატვრული კოდით მანიპულირება. ფამუქისთვის ქაოსის ათვისება თამაშით ხდება. ჟალე ფარლა აზრით, პარადოქსი, რომ ფამუქი „რთული“ ბესტსელერია, სტამბოლის ინტელექტუალური საზოგადოების მიერ შექმნილი მითია, რომელმაც იცის ფამუქის რომანების სირთულე, მაგრამ ვერ ამჩნევს მათ დამატყვევებელ უბრალოებას“. ფარლა ასევე აღიარებს, რომ არიან ისეთი მკითხველები, რომლებიც მხოლოდ უბრალოებას ხედავენ და სირთულეს ვერ ამჩნევენ (ფარლა 2013: 180). მწერლის „რომანების სიუჟეტების

უკან იმალება მისი მთავარი მხატვრული განსაკუთრებულობა, რაც კარგად მოფიქრებული და ერთმანეთში გადახლართული მოვლენების ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოქცევის საოცარ უნარიდან მომდინარეობს“ (ანდაჩი 2014: 192). ჰილმი იავუზი თვლის, რომ თურქული მწერლობა მუდამ ჩამორჩებოდა დასავლურ ლიტერატურას და უკან მადევრის როლში იყო, ხოლო ორჰან ფამუქმა ის ცნობადი გახადა და პერიფერიიდან გამოიყვანა (იავუზი 2008: 77-78).

დამოწმებანი:

ანდაჩი 2014: Andaç, F. *Anonimleşen Edebiyat; Edebiyatımızın Yol Haritası*. Varlık Yayınları. İstanbul: 2014.

არსლანი 2019: Arslan, N. „The Dialogical Process in My Name is Red“. *International Journal of Central Asian Studies* Volume 17. 2013.

ბელი 2004: Белл Д. «Грядущее постиндустриальное общество (1973). Опыт социального прогнозирования. Москва: Academia, 2004.

გულსოი 2004: Gülsoy, M. *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarılık*. İstanbul: Can yayınları, 2004.

ერთულრული 2009: Ertuğrul, K. „A Reading of the Turkish Novel: Three Ways of Constituting the „Turkish Modern“. *International Journal of Middle East Studies* Vol. 41, No. 4, Nov. Cambridge University Press, 2009.

იავუზი 2008: Yavuz, H. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, 2008.

კნოფი 2003: Knopf, A. *A Conversation with Orhan Pamuk*. The Borzoi Reader Online. Random House, 1-3, 2003. <http://www.randomhouse.com/knopf/authors/pamuk/qna.html> Marcus. S. 2005K.

ლიოტარი 1998: Лиотар, Ж.-Ф. *Состояние постмодерна*. Москва: Институт экспериментальной социологии, 1998.

მალანი 2004: Mullan, J. *The Guardian, John Mullan analyses My Name Is Red by Orhan Pamuk*. Week four: multiple narrators <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/16/fiction.orhanpamuk>, Sat 6 Nov 2004 01.38 GMT First published on Sat 6 Nov 2004 01.38 GMT.

სარუფი 2010: Sarup, M. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. İstanbul: Kırk Gece Yayınları, 2010.

ფამუქი 2010: ფამუქი ო. *მე წითელი მქვია*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2010.

ფამუქი 2014: ფამუქი ო. *სხვა ფერები*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2014.

ფარლა 2013: Parla, J. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

ფარნსვორთი 2002: Farnsworth E. *Bridging Two Worlds*. <https://www.orhan-pamuk.net/interviews.aspx>

ფარფალა ... 2013: Parpala, E., Afana R. *Orhan Pamuk and the East-West Dichotomy*. INTERLITTERA RIA 2013, 18/1: 42–55.

ჯაველიძე 2014: ჯაველიძე ე. *რეჯაიზადე ექრემის რომანის ზოგიერთი თავისებურება. ახლო აღმოსავლეთი და საქართველო VIII*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014

მწვავე ლიტერატურული თემების აქტუალიზაცია
სემიოტიკურ სივრცეში – კინო/თეატრი/...
Actualization of Acute Literary Topics in
Semiotic Space – Movie/Theater /...

Irina Bagrationi-Mukhraneli

Russia, Moscow

St. Tikhon Orthodox University

Abuladze's „Repentance“ (Monanieba) and Perestroika

Abuladze's film “Repentance”(Monanieba) was shot in 1984 year in Soviet times. After lying on the shelf for three years, It went to the rental in the 1987 year during the publicity (glasnost') period and received in the Soviet Union 6 film awards “Nika” in various categories, the title “beat film” (1988), the Grand Prix of the Cannes film festival.

The film restored moral norms, primarily Christian ones. The need for them is deeply overdue in the last period of Soviet Union and “Repentance” was perceived as a work of modern time, almost as a symbol of Perestroika.

Abuladze's film remained a unique example of human and artistic renewal, purification from Soviet filth.

Key words: Myth, Georgian History, tragedy, allusion, folklore, glasnost', religiosity, moral norms, the best film of the 1988.

Ирина Багратион-Мухранели

Россия, Москва

Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет

„Покаяние“ Т. Абуладзе и перестройка

Когда в последние годы существования СССР вышел на экраны фильм Т.Абуладзе «Покаяние» вокруг него кипели страсти. Фильм называли символом перестройки, неумеренно восхваляли

за проблематику, скептически оценивали художественные достоинства... В 2004 году, в связи с 80-летием со дня рождения режиссера фильм снова попал в поле зрения критиков, снова звучали противоположные оценки, хотя тех, кто признавал мастерство автора стало больше. Такие голоса все чаще звучат и в Интернете, зрители сходятся в том, что фильм ценен не только политической остротой, но и художественным замыслом. Тем не менее, произведение это, с нашей точки зрения, до сих пор не прочитано в должной мере. Здесь дело не в каком-то злонравии художественной критики, а в том, что в свое время картина задевала за живое, и каждый писал о том, что волновало именно его. Восприняв ее как свою, мало задумывались о целом, о художественном языке автора, о том, что это произведение глубоко национальное, грузинское и вселенское одновременно.

Настоящая статья была задумана в 1986 году, когда оказалось, что целый ряд близких мне русских людей, чей вкус и политические оценки не вызывали у меня сомнений, не приняли картины. Это заставило проговорить о своеобразии манеры режиссера и попытаться дать ссылки, сделать примечания – рассказать о том, что составляет исторический подтекст, глубину фильма, прозрачные для любого грузина и не известные иностранному зрителю.

Примечание I. О названии

Заглавие фильма Т.Абуладзе вызывает в памяти события 860 и 30-летней давности. 26 ноября 1956 года парадоксальный грузинский филолог Павле Ингорква заставил звучать музыку, ожившую через тысячелетие. Он доказал, что не поддающиеся дешифровке значки являются оригинальной музыкальной нотацией духовных и светских гимнов IV – XII веков, а также грузинских дохристианских номосов.

В качестве иллюстрации к докладу была исполнена «Песнь покаяния» царя Давида Строителя.

Образ Давида Строителя уже возникал в творчестве Т. Абуладзе. В комедии «Ожерелье для моей любимой» Р.Чхиквадзе играл «строителя Дауда». Это был прохиндей и безбородый обманщик, комедийная ничтожность которого утрировалась великим именем.

Исторический Давид IV, Строитель (1073-1125) сделал за жизнь и время правления поразительно много. Он восстановил независимость Грузии и в 1097 году перестал платить дань туркам-сельджукам. Присоединил Кахети и Эрети. В 1121 году в Дидгорском сражении он разбил многочисленное войско мусульманских правителей. В 1122 году перенес столицу из Кутаиси в Тбилиси. Он учредил регулярное войско наряду с ополчением и заменил назначение по знатности на высшие церковные должности избранием достойных лиц. И, самое главное, – Давид IV выстроил храм. Он основал Гелатскую академию – один из трех философских центров Грузии эпохи ее Ренессанса. Давид Строитель распорядился похоронить себя на пороге храма, чтобы каждый входящий в Гелати попирает прах его, недостойного. Так Давид Строитель оценивал итог своей жизни и царствования, Давид Строитель, написавший «Песнь покаяния»:

Когда настанет время последнего вздоха,
Величие царственности пройдет и слава померкнет;
Радость станет излишней;
Цветение увянет;
Другой получит скипетр;
За другим встанет войско.
Тогда помилуй меня, мой всевышний Судия.
(Давид Строитель 1989: 37)

В фильме Т.Абуладзе «Покаяние» действие происходит в XX веке. Он показывает правителя – сильного, но закосневшего во зле, абсолютно уверенного в своей непогрешимости, уничтожающего храм, губящего на наших глазах невинных людей, но не ведающего и тени раскаяния. В «Покаянии» мы видим, как грехи деда ложатся на сына и внука. Каждый человек живет в ответственности и непрерывности истории. Абуладзе показывает, что для восстановления справедливости необходимо не только возмездие, но честное и глубокое различение добра и зла, – добровольное покаяние. Казалось бы, в основе фильма лежат мысли, неоспоримые по определению.

Тем не менее, давно произведение искусства не устаивалось такого бурного приема у зрителей, как «Покаяние». Одни говорят

о «Покаянии» как о нравственном подвиге художника, о манифесте нации. Другие смущенно пожимают плечами – конечно, нужно воздать должное теме, но фильм не затрагивает эмоционально. Это детская история, иллюстрация, назидание о хорошем художнике и плохом диктаторе. Позиция третьих – если это фильм о нашей истории, то при чем здесь средневековый маскарад, который к тому же идет не вставной новеллой, а перемешан с реалиями быта 30-х годов XX века. Четвертых озадачивают конкретные эпизоды «Покаяния» – откуда, например, во время суда в руках у героя оказывается рыбий остов? Или – если один из героев запихивает в рот кусок торта в форме храма, то что же, этим автор хотел сказать, что храм сладкий?

Вопросы возникают самые разные – доброжелательные, недоуменные, уничтожительные, касающиеся замысла фильма и его плоти. Но большинство из них связаны с оригинальностью художественного мышления и языка кинофильма Т.Абуладзе.

Конечно, сказать зрительскому человечеству: любите «Покаяние», вершину трилогии Т.Абуладзе – смешно. Нет у нас такой власти. Отзываются и любят сердцем. И не по чужой указке.

Но внести ясность в ассоциативный ряд фильма, вероятно, необходимо. Потому что Абуладзе снимает «Покаяние» не только как художник, но и как историк. Точнее, как грузинский историк и грузинский художник. И как один из лучших современных мировых режиссеров.

Примечание II. Об эстетике «Покаяния»

Абуладзе начинал как документалист, сняв очерк «Государственный ансамбль народного танца Грузии».

В каждом своем последующем фильме он щедро отказывался от того, что было найдено раньше. Ни разу режиссер не входил в жанровые рамки дважды, не повторял тем, не цитировал своих же приемов. Хотя фильмы, снятые Т.Абуладзе, узнавались безошибочно. По лирической задушевности и красоте, метафорической точности и правде. Всем им было свойственно одно. И «Магданас Лурджа», и «Чужие дети», и «Я, бабушка, Илико и Илларион», и «Ожерелье для

моей любимой», и трилогия «Мольба», «Древо желаний», «Покаяние» – чрезвычайно художественны. В них, наряду с правдой.

Всему дана двойная честь
быть тем и тем:
предмет бывает
тем, что он в самом деле есть,
и тем, что он напоминает.
(Чиковани 1970: 156)

В «Покаянии» Т.Абуладзе удалось органично соединить все завоевания предыдущих фильмов. Он возвращается к точности документального кино, но делает качественно иной сплав. Он возводит художественность в квадрат и отказывается от нее ради высшей правды – художественного символизма истории.

На первый взгляд «Покаяние» производит впечатление фильма условного, фантастического. Но в «Покаянии» Абуладзе отказывается от права художника переформировывать действительность. Режиссер возводит вершину трилогии – «Покаяние» на строгом фундаменте исторического документа. Ему дороги, для него священны уникальность человеческой биографии, опыта, неповторимость реально сложившихся форм. Того, как это происходило в жизни. На самом деле.

При этом Абуладзе отказывается от прямой аналогии между формами искусства и формами действительности – от кинохроники, как стилевого приема. Хроника, фиксирующая мир, как он есть, со всеми частностями, не берется вершить суд над действительностью. Она, в лучшем случае, высказывает, бросает обвинение. Этого для Абуладзе мало. В «Покаянии» мы становимся свидетелями суда истории, ее точного, однозначного приговора. Поэтому режиссер обращается не к правде спонтанного среза действительности, а к правде синтеза, вольной зрелищности.

В «Покаянии» Абуладзе работает с оригинальными им осмысленными историческими понятиями. Так же, как в словосочетании «смутное время» для человека русской культуры заложены не только на неясность, смуту, но целый драматический пласт истории,

с расстановкой сил, характерами, точными ассоциациями. Так же, из такой же материи соткан фильм «Покаяние». Он документален и узнаваем: в системе прототипов и имен героев, в самом характере их аргументации, даже в местах действия безусловных эпизодов. Исторический документ, понятие существует в нем в свернутом виде, как самостоятельная микроструктура, как мотив в сонатах Моцарта.

Глубинное постижение действительности неизбежно приводит к обобщенным формам, устанавливающим нормы и образцы обобщенного поведения. То есть к формам мифологическим. «Покаяние» рассказывает подлинную историю героев, сохраняя механизм связей природных, космических, социальных и психологических. Маркес, работая над «Осенью патриарха», признавался, что знакомство с реальными обстоятельствами жизни его прототипов, которое превзошло все возможности его фантазии, и послужило основанием для создания мифа.

Абуладзе находит способ, сохранив точность истории, взойти к формам фольклора, к мифу, к театральности, к народному подсознанию в сегодняшней жизни. Фольклор в «Покаянии» так же многослоен и иерархичен, как и события исторического времени. Абуладзе идет в глубь истории, решительно стирая черты, не нужные для масштаба его рассказа. Он идет к корням, к тому моменту, когда магма культуры еще не застыла, не оформилась, и переносит это состояние в современность. Новаторство Абуладзе – в том, что он находит точку пересечения истории с фольклором, обращается к ситуации в современной жизни, когда «время остановилось».

Это – ритуал. пышный, торжественный ритуал грузинских похорон. «Сильная форма» национальной культуры. Она принадлежит векам и сегодняшнему образу жизни, сочетает музыку, живописность, театрализацию и словесность в синтетической, до – или предкультурной форме. И сохраняет пронзительность и печаль личного горя, невосполнимость утраты близкого.

Поэтому «Покаяние» оказывает воздействие на зрителя любой подготовки и культурной традиции. Фильм скромен и демократичен по своему художественному языку. Его изощренность и виртуозность не лежат на поверхности. Вероятно, прочесть все ассоциации – это доступно лишь его создателям. Но принципы построения

последовательно реализованы во всех его компонентах. В первую очередь – во времени.

Художественное время «Покаяния» симметрично. Оно складывается из пяти узлов – четырех периодов истории Грузии и «до-временности», допотопности. Но они равновелики между собой по объему:

I – это современность; II – ближняя история, тридцатые годы XX века; III – мысленная отсылка к концу XVIII – началу XVIII вв, к концу классического периода истории Грузии; IV – воспоминание о времени расцвета Грузии в X-XIII веках. Затем, V – доисторическое, дохристианское, языческое время. От начала IV века, когда христианство было объявлено государственной религией Грузии, через эллинизм, античность, обрядовость архаических культов, ко времени неолитического мегалита, ко времени зарождения земледелия.

Прошлое – звено в цепи существования. Абуладзе стремиться запечатлеть свое время и воздать ему должное. В трилогии изображены жизнь и беды Грузии за последние 100 лет на фоне ее непрерывного исторического и доисторического существования.

В «Покаянии» Абуладзе создает памятник своему веку.

Этот памятник выстроен по высоким правилам классицизма, по законам ваяния надгробного монумента. Фильм снят с самообладанием и душевной сдержанностью, которые появились в европейском искусстве после советов Лессинга изучать в качестве вдохновляющего примера гробницы древних. «Покаяние» – одушевленный, оживший памятник. «Покаяние» – это и «печали знак», и «храм Незабвения» под открытым небом, где Сатурн записывает в книгу истории важнейшие события» (Лакомб де Презель 1803: 131,114). Фильм классичен. барочный гимн и страх смерти с его черепами, истлевшими трупами etc., уступил в классицизме место философски медитативному взгляду и желанию создать в жанре монумента «нравоучительный трактат». Чтобы о событиях XX века средствами кинематографа рассказывала сама история, сами «священные камни».

Может показаться странным, что Абуладзе, художник глубоко национальный, обращается к одному из наиболее интернациональных стилей в искусстве – классицизму. Но в этом Абуладзе подчиняет-

ся логике развития родной культуры. До недавнего времени считалось, что в 15-вековой литературе Грузии классицизма вообще не было, пока Гурам Асатиани в книге «От «Вепхисткаосани» до «Бахтриони»» не доказал, что творчество Александра Чавчавадзе все же следует считать слабой формой существования этого течения. Так что, как это ни парадоксально, у Абуладзе почти нет предшественников на родной почве в тех формах – формах европейского классицизма, – к которым он обращается в «Покаянии». Со всей силой первооткрывателя классицизма, режиссер воссоздает и сохраняет память, воссоздает в форме надгробия – нравоучительный трактат прошлому своего народа и развенчивает монумент лже-героя.

Но для того, чтобы понять «Покаяние», не надо обращаться к «Символам и эмблемам» или «Иконологии, объясненной лицам...». Классицизм – одна из составляющих эстетики фильма. Фильм родился в XX веке, и для его восприятия достаточно опыта XX века, элементарного знания его истории, чтобы почувствовать (по словам Гнедича), как «мрамор плачет».

Абуладзе не боится, что мрамор, как материал, был сильно «скомпроментирован» в XX веке. Агрессия пустой формы коснулась и создала коррозию больших форм. Дутые монументы бросали тень на саму идею памятника. «Есть документы парадные и они врут как люди» (Тынянов 1930: 161) – писал Тынянов в период начала большого террора в 1930 году.

Абуладзе историчен, то есть объективен. И по характеру, выбору самого материала, и по авторскому к нему отношению. В основе фильма не только боль за слезу ребенка – осиротевшей дочери погибшего героя – художника, оказавшейся перед несправедливостью истории – 37-м годом, но также любовь и сострадание к сыну тирана, призванному осуществить покаяние. Стыд за то, что душегуб и жертва принадлежат к одному народу. Попытка объективно разобраться в этом. Режиссер реставрирует, восстанавливает ценность эпического полотна как взгляда на мир, как жанра. В этом он также глубоко национален.

В «Древе желаний» – втором фильме трилогии – есть полный мягкого юмора символический эпизод. По деревне бежит малыш лет 7 и с романтической унылостью декламирует:

«Руставели нет на свете –
Кто меня поймет?»

Национальные ожидания грузинской читательской аудитории (если можно так сказать) – традиционно связаны с поэтическим произведением большой формы. Потому что в грузинской классической литературе были, в отличие от европейской (французской, например), не семь веков романа, а семь веков поэмы. Классический период грузинской литературы начинается поэмой Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (XIII век), а кончается поэмой Важа Пшавела «Бахтриони». Фильм «Мольба» – первый фильм трилогии Абуладзе – начинается с воссоздания средствами кино поэм Важа Пшавела «Алуда Кетелаури» и «Гость и хозяин» и продолжает развитие грузинской культуры в XX веке. Абуладзе – объективный лирик. Оба эти качества его таланта в «Покаянии» проявились с равной силой.

Абуладзе не только историк, но тонкий лирик. В центр своего памятника – «Покаяния», как изолированно стоящую круглую статую, наделенную портретным сходством, он помещает лирическую героиню – Кетеван Баратели. Это она, вместо Сатурна, диктует в Книгу Истории события своей жизни. Она свидетельствует, рассказывает суду и зрителям откровенно, пристрастно. Как очевидец. Как летописец. Как судьба.

«Покаяние» – фильм-вспышка. Две серии экранного времени равны одному мигу в памяти героини. И зрителя бесстрашно приглашают разделить этот интимнейший процесс, процесс суда «памяти сердца» Кетеван Баратели. Но тристии Абуладзе – не элегия типа «Плачущей княжне Нине Чавчавадзе» Григола Орбелиани, или «Нине Грибоедовой» Я.Полонского. Не эпитафия. Монодическая лирика здесь слита с хоровой. Абуладзе – историк. Он показывает жизнь в ее минуты роковые. И так же, как правда века не может противоречить правде факта, так же и правда истории не может противоречить правде художественной. Гений Истины, призванный Абуладзе в «Покаянии», лишь одним крылом опирается на традиции истории. Все же стоит их лишний раз обозначить. Историка Иванэ Джавахишвили называли в XX веке в Грузии совестью нации. В XIX

веке Пушкин писал: «История Государства Российского есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека». Эти же мысли о подвиге честного человека возникают, когда думаешь о смелости, с которой был снят в советское время(!) фильм «Покаяние».

Порядок истории в «Покаянии» уравнивается порядком космоса. Его источники – в народной культуре Грузии и мировом фольклоре.

Примечание III

Абуладзе и народная культура. Ритуал.

Абуладзе наделен даром исторической памяти.

Из частного случая он превратил историю Кетеван Баратели в «судьбу человеческую, судьбу народную».

Создатели фильма с отвагой и кристальной ясностью отказываются от того, что лежит на поверхности. В первую очередь от расхожих представлений о народе «в опытах и образцах», когда его «представители» штамповались в кино по среднестатистическому признаку («он был шахтер, простой рабочий») – следствие пресловутой концепции человека-винтика.

В фильме «Покаяние» все подчинено главной цели – восстановить истинную иерархию ценностей, устоять в добре, сказать правду о своем народе и об истории. Задача не малая. Режиссер не хочет облегчить себе задачу с помощью стилизаций «под народную жизнь» в формах лубка, или, если это современность, с помощью внешних сигналов-узнаваний – бытовых реалий, сплетающихся в уютное ретро.

Абуладзе документально точен. Он также тщательно сохраняет психологическую правду образов. Но про героев фильма нельзя сказать, что это типические характеры в типических обстоятельствах. Обстоятельства жизни каждого из персонажей «Покаяния» – исключительны. Исключительна и сама Кетеван Баратели. Хотя героиня «Покаяния» не совершает ратных подвигов как Майя Цхнители или Жанна д'Арк, не принимает венца за веру, как ее тезка, святая великомученица царица Кетеван.

Кети Баратели печет торты на продажу и тем живет.

Почему же Кети Баратели достойна таких высоких слов, как «судьба народная»? Ведь мы видим Кети 6-летней девочкой. Затем – взрослой женщиной. А к концу фильма узнаем, что история ее семьи, гибели родителей, суд над Варламом Аравидзе, словом все, что мы видели на экране, – все это происходит в душе Кети. Кто же она – еще одна мечтательница из «Древа желания»? Нет. Не только. Эта хрупкая женщина – не только жертва зла. Она – победительница. Она восстанавливает и «держит» справедливость. «Не 3 раза, а 300 раз буду выкапывать его из могилы», – говорит она на суде про убийцу и тирана Варлама. Кетеван Баратели одерживает победу над врагом потому, что она не только хранит память, мысленно судит и не прощает, что уже немало. Но она еще находит способ и осуществлять себя в действительности, в простых и непреложных формах. НЕ потому, что она «создает материальные ценности» – торты. А потому, что она делает это в память родителей. Она восстанавливает форму храма, спасая который, погиб ее отец. Кети делает это осознанно. Так она понимает свой долг перед ушедшими. Она не просто печет торты. Кетеван Баратели на наших глазах создает ритуал. А это уже реальная причастность к народной жизни, одно из почетных мест в ней.

Абуладзе в «Покаянии» на современном материале исследует с помощью ритуала генеалогию поступков, родословную событий. А на их фоне – повторяющееся из века в век столкновение творческого, бесстрашного личного поступка, творящего новые ценности, и окостеневших пустых форм выхолощенной традиции. Столкновение двух семей в фильме, двух типов характеров, которые разнятся не столько психологией или обстоятельствами, а всей системой ценностей, образом жизни – разрушительным или созидательным.

Ритуал нужен Абуладзе для того, чтобы помочь героине преодолеть античное понимание случайности, в повторяющемся личном действии с непреложностью опровергнуть его осознанным намерением, поддержкой права и наказания за злые деяния, утверждением провидения и справедливости, всего, что было нарботано в историческое время.

Абуладзе исследовал в своих фильмах почти все возможные типы ритуалов в современной жизни. Вечные образцы зрелищ – антич-

ный хоровод муз стоял за современными дагестанскими девушками из «Ожерелья для моей любимой». Средневековое шествие-позорище вдоль деревни было символом гибели Мариты в «Древе желания». В «Мольбе» Абуладзе обращался к самому архаическому и плодоносному ритуалу – к обряду похорон, к формам плача. И показывал разные формы их воплощения, как разные стадии в истории человеческой культуры. В фильме «Мольба» в эпизоде сна Алуды Кетелаури, приготовление пищи для поминок, сопровождалось анонимным античным хором – общиной и голосом корифея-плакальщицы по достойному воину. Формально – иноверцу кистину-мусульманину. По сути – брата. Герою.

«И с ними был я в свой черед,
Рыдал, как принято в народе».
(Пшавела 1984: 51)

– говорит Алуда.

Во второй новелле «Мольбы», «Гость и хозяин», жена Джохолы Агаза, мусульманка, оплакивает побратима мужа, гостя, убитого общиной хевсура-христианина Звиадаури. Это подвиг, требующий мужества Антигоны. Ведь отрицается этикетность поведения, выработанная веками, ради голоса сердца, прав личности.

«Недешева она, родная,
Слеза, упавшая на грудь».
(Пшавела 1984: 164)

В «Древе желания» бабушка – Сесилия Такаишвили, – так и не находит слов, молча, в безмерности горя оплакивает убитую общиной Мариту.

И, наконец, в третьей, городской части «Мольбы», после фантазмагорической свадьбы Истины с Дэвом – кинофантазия в манере «Капричос» Гойи или графических серий Ладо Гудиашвили, – фольклорно-философских притч, Абуладзе показывал похороны некоего Джадороза. Трудно было предположить, после цельного, основанного на первозданности фольклора поэм Важа Пшавела, что эта часть фильма «Мольба» тоже глубоко связана с народной культурой. Что похороны Джадороза – гораздо больше, что ос-

троумный литературный и кинематографический прием: процессия колоритных бытовых персонажей шествовала в бело-черном негативном изображении. А имя Джадороза – составленное из «колдуна» и «ада» – по-русски это было бы что-то вроде Колдунова-Преисподнева или Чаромора, – вместе с тем несло и фонетическое бытовое правдоподобие, могло принадлежать выбившемуся в люди в начале XX века воротиле.

Эти три типа похорон были прямым подступом к «Покаянию», где Абуладзе удалось связать их воедино и поставить в центр фильма криминально-гротескную, фантазмагорическую историю похорон нечисти, антихриста, и оплакивание подлинных героев духа, их реальное существование в истории, в памяти народной, в ритуале.

Своеобразным эпиграфом к началу действий главной героини служит сцена на кладбище. С античным простодушием пьянчужка убеждает своего друга Филиппа в равенстве всего перед смертью и ... предлагает выпить «...за короля поэтов – Лукреция».

«Покаяние» – фильм об избирательности памяти и преодолении смерти. Кетевн Баратели опровергает своими поступками римское «о покойниках хорошо, или ничего». Опровергает ложь очередного Варлама. В надгробном слове преемник Варлама, карлик – сущий Крошка Цахес – поучает: «Один мертвец бывает лучше порою тысячи живых». Правда и ложь, хаос и бессмертие сталкиваются в каждом эпизоде «Покаяния», порождают формы культуры и современной жизни, от самых прихотливых, до повторяющихся, непреложных.

Ритуал является основой фабулы и стержнем движения сюжета. Ритуал как основа народной культуры, источник связи исторических форм с живым чувством, конкретной уникальности и непреложности с личным долгом истории. И ритуал как система прикрытий отживших коллективных форм, безличных, этикетных, коллективных бессознательных.

Абуладзе использует строгое письмо. Сцены располагаются в сторогой симметрии. Помпезным пародийным похоронам отца города Варлама Аравидзе, гроб которого выносят из Дворца наместника Кавказа Воронцова-Дашкова, ныне Дворца пионеров и школьников, – противопоставлено одинокое оплакивание Авелем Аравидзе покончившего с собой сына, внука Варлама – Торнике. Контрас-

том к пышному мрамору могил кладбища Вакэ, где разворачивается криминальная история с трупом Варлама, служат безымянные страдания, бревна с редкими именами погибших на лесоповале заключенных. Сцена с бревнами на товарной станции – трагедийная вершина фильма: Кети с матерью ищут среди бревен на станции хоть весточку от близких, от тех, кто несправедливо осужден. Они не одни в этом занятии. Радостный возглас соседского мальчугана – «Нашел!». Сдержанные от безмерности горя рыдания прижимающейся к бревну его матери. И молчание 8-летней Кети, из окруженной заботой и любовью девочки в бархатном платице на наших глазах превращающейся в умудренного жизнью человека. Она молча видит, как автопогрузчики отнимают у оплакивающих женщин и это утешение – отвозят и распиливают бревна, оставляя лишь опилки, труху. Это страшно, как в жизни. И очищено великой любовью и скорбью сохранившего память художника, не приемлющего античеловеческое «Лес рубят – щепки летят»,

Главное в фильме – тема любви, тема памяти, тема бессмертия. Добро искренно, бесстрашно, вечно. Зло лживо, суетно, разрушительно. Обе эти стихии сходятся к одному центру. Он выражен в «Покаянии» пластически: формой храма. Крестовина храма держит внутреннюю форму, весь громадный подтекст этого фильма. Веками набегов и войн за крепостными стенами монастырей укрывались население, скот, ценности. Храм – источник жизни и цитадель культуры. В «Покаянии» к нему сходятся весь пласт подсознания, выстроенный и организованный на многих уровнях. Фильм опирается на апокрифы и народные легенды, цифровую символику и имена исторических деятелей, героев классической литературы, отражающих веру и образ жизни. Словом, он представляет адресует к высокой грузинской культуре, истории и фольклору.

Абуладзе ненавидит все, что уродует жизнь современного человека. У него, можно сказать, абсолютный нюх на язычество в нашей жизни, на внеморальное, нечеловеческое зло, в каких бы личинах оно не проявлялось. В виде очаровательной, тонкой Гулико, жены Авеля, наделенной античной красотой тела и ведьминской душой, дьявольской энергией в желании уничтожить человека, говорящего правду, раз эта правда угрожает благополучию ее семьи.

Эта ланеобразная леди Макбет в исполнении Ии Нинидзе искренне страдает от того, что ей не удастся уговорить Авеля перейти к подобающим мужчине, «сильной личности» действиям – упрятать Кети Баратели в психушку, несмотря на то, что подсудимая здорова. Гулико, лишенная души («гули» – «душа» по грузински), гордится, что ее сын не тряпка, что он стрелял « в эту сумасшедшую». Но своей похвалой, гордостью эта истинная ведьма (как в украинском фольклоре, где мать может обернуться ведьмой, а спасет подлинная мать, крестная) ведет сына, человека нормального к самоубийству. Раскаяние, сострадание, элементарная справедливость так же не знакомы Гулико, вне поля ее зрения, как и у Варлама.

Зло как право сильного, как неправосудие персонифицирует незрячая девица Фемида. В «Мольбе» актриса Макашвили играла Истину. В финале трилогии она исполняет роль аллегии Правосудия, музицирующей со следователем во время допроса в четыре руки. «Свадебный марш» Мендельсона в ее исполнении, на пару со следователем, венчает «жабу с Бабою-ягой» в этом царстве Варлама.

Язычество не менее страшно и в лице Аполлона – соседа Кетеван. В фуражке, кителе без погон и галифе он узнаваем и точен во времени, благодаря своему военнизированному костюму тридцатых. В первых, объективных, кадрах фильма он запикивает в рот купол храма от торта. Этот «маленький человек» – большой хам. Он преисполнен холуйского почтения к мертвому Варламу – «большому человеку». Настоящему «хозяину», который для него синонимичен истории. Но и его роль в жизни не маленькая, он не торопится уходить со сцены. Он жаждет действия. И он знает изнутри, как надо поступать, чтоб преуспеть. Это он верноподданнически дает советы семье Варлама – Авеля, как расправиться со злоумышленником – осквернителем праха, не дожидаясь милостей от карикатурной милиции. Он подлинный ученик и детище Варлама, его соратник и восхищенный зритель. Ибо Варлам немислим без тех, кто раболепствует, восхваляет, служит, боится.

Варлам окружен свитой – теми, кто творит адский маскарад, шабаш, переворачивает мир наизнанку. Вот участвующая в провокациях, чудовищная по сочетанию спеси, разврата и наглости секретарша. Роль почти бессловесная, но она блистательно сыграна. Брехтовская

маска, наделенная конкретной биографией. Так же точен актерски не в меру расторопный исполнитель роли Варлама – Доксопуло. Он являет по высочайшему знаку таланты и вдохновение, подпевая патрону, натягивая на себя средневековые доспехи. Произносит перед арестом очередной жертвы «мир дому сему». Но это не ерничанье. Это убийственная средневековая серьезность. Она давит. Не свет греческой премудрости, а жестокость и византийское коварство несет в себе этот ученик Варлама с греческой фамилией Доксопуло («докса» – учение). Кайхосро Доксопуло собирается разрушать храм потому, что «церковники скрывали от нас правду, что мы произошли от обезьяны». Он неграмотен, этот ученик, он буквально не знает грамоты настолько, что не может написать заявление об уходе. Но от его разума и непомерной инициативы зависят жизни достойных людей, судьба культуры. Таков «просветитель» Варлам и его свита.

От этой нечисти, паясничавшей заразы закрывает Александр Баратели окно, чтоб не слышать бессмысленно-пародийного грохота распоясавшегося Варлама во время его тронной речи в начале фильма.

Те же, кто хоть в малом, перенимают способы и приемы Варлама, чтоб бороться с ним его же оружием – терпят поражение, хотя и вызывают сочувствие.

Кахи Кавсадзе играет начальника Варлама Михаила Коришели. Он честный человек, он отказывается верить анонимке, где написано, что Александр – враг народа, анархист и член террористической организации. У него хватает смелости дать пощечину Варламу и разорвать донос. Но оказавшись в заключении он идет кривым путем. Начинает пользоваться стилистикой Варлама, оговаривает себя и Александра из идейных соображений.

Сцена очной ставки Александра и Михаила, который был его воспитателем, – подчеркнуто в фильме, – также читается в полном объеме лишь на фоне грузинской культуры. Заученно повторив следователю фантазмагорическую ложь, – что целью его злоумышлений было прорытие тоннеля от Бомбея до Лондона и создание террористической организации, численностью также превосходящей разумные пределы, Коришели в ответ на недоуменное молчание Александра объясняет истинные мотивы своих слов. В том, что это мотивы действительно им самим придуманные, истинные, убеж-

дают поступки Коришели. По возрасту Коришели, вероятно обладает опытом дореволюционной нелегальной деятельности. Он вырубает подслушивающее устройство, засунув цветок, – но не в магнитофон, а в другой музыкальный инструмент, рояль, на котором только что музицировали Фемида со следователем. Думается, этим переносом Абуладзе приглашает сделать перенос и на другом уровне. Коришели произносит значительное: «В этом мудрость лжи» и объясняет свой тактический поан оговорить как можно больше соратников Варлама, чтоб уничтожить их их же руками. Помимо прямого смысла – тактики и мотивировки заблуждения героя Кахи Кавсадзе – Коришели, – чрезвычайно важен историко-культурный смысл этой реплики.

«Мудрость лжи» или «Мудрость вымысла», как ее иногда переводят на русский – это название книги Сулхан-Саба Орбелиани, писателя, философа начала XVIII века. Кахи Кавсадзе играл в театре им. Руставели одного из главных героев – крестьянина в спектакле «Мудрость вымысла», с которого, вместе со спектаклем «Чинчрака» в постановке М.Туманишвили начиналось в шестидесятые годы обновление грузинского театра. На фоне этой реплики становится понятной фраза о том, что Михаил – воспитатель Александра. Сулхан-Саба Орбелиани был воспитателем царя Вахтанга VI – истинного просветителя, законодателя, историка, географа, мудрого правителя и автора первого печатного комментария к «Витязю в тигровой шкуре» Руставели, которого он издал в 1710 году.

Сулхан-Саба не только написал книгу философских притч «О мудрости вымысла» и создал «Лексикон». Он совершил дипломатическое путешествие в Западную Европу – просил Людовика XVI и Папу Римского о военной помощи Грузии. Считалось, что в Риме Сулхан-Саба принял католичество.

В сцене свидания Михаила и Александра Т.Абуладзе, с нашей точки зрения, осуждает не прямой путь к высокой цели – «конрад валленродизм». Средневековье любит иносказание, следствие небезопасности правды для личности ее творца. Лютер называл Эразма Роттердамского королем двусмысленности. Монтень говорил «Почем я знаю?», Рабле « Великое Может Быть». Отсылка к Сулхан-Саба Орбелиани нужна Абуладзе не только для того, чтоб еще раз

показать черты средневековости в современной жизни. Но также чтоб продолжить тему просветительства, противопоставить позицию признанного историей истинного просветителя – и Сулхана-Сабу, считающего, что беды нации от предрассудков и невежества, и его воспитанника Вахтанга VI, – одиозному желанию Варлама учительствовать без какого бы то ни было внутреннего права.

Потому Александр в фильме «Покаяние» представлен так скупо, что за этим образом скупость исторического факта. Ведь его исторический прототип был автором свода законов, составленных из лучших юридических документов средневековой Грузии, Армении, кодекса Юстиниана, Византии и Греции. Это «Уложение», составленное Вахтангом в 1724 году, оставалось в силе, имело характер действующих законов Российской империи в Закавказье до конца XIX века.

Вахтанг VI был современником Петра I и за поддержку его в восточном вопросе, за совместные военные действия с русскими, он «лишился и чаши на пире отцов, и веселья, и чести своей». Персидский шах, разорив Грузию, лишил его престола. Вахтанг, вместе с престарелым Сулхан-Саба Орбелиани был вынужден эмигрировать в Россию вместе с очередной волной эмиграции. Свита состояла из 2.000 человек. Ни один, ни другой не вернулись в Грузию. Сулхан-Саба умер за два дня до кончины Петра I и предположительно, похоронен у церкви села Всехсвятского, (у метро «Сокол»). Вахтанг VI, тщетно ожидая от России военной поддержки, похоронен в Астрахани, где он скончался в 1737 году на пути на родину.

Думается, что для Абуладзе важна и цифровая символика, выстроенная не на средневековой мистике чисел, а на современной хронологии и сопоставлении – 1737 – 1937 в связи с Александром. 1884 – 1984 и 983/ 84 – 1984 в связи с Торнике и Варламом. Не говоря о том, что 337 год христианской Грузии с новой государственной религией, сопрягается с 1937 годом.

Эти временные схождения – как расходящиеся гаммы – имеют совершенно четкий центр, свою вершину, которая является для грузинской культуры абсолютной и недостижимой, мерилom и точкой отсчета. Это – Руставели.

Имя Руставели лишь раз произносится в фильме. Никто из героев не произносит афоризмов, давно ставших частью народной культуры, не цитирует его бессмертных стихов. Целомудренная серьезность понимания Руставели и позволяет создателям фильма поставить полотно такого масштаба и силы. Лишь раз, в ответ на демагогическое обещание Варлама создать рай на земле, заставить людей жить по его законам, «научить» их и «просветить», – Александр противопоставляет этой массивной атаке обольщения и лжи – имя Руставели, который научил свой народ лучше Варлама мудрости и чести.

Этот спор – идеологический центр «Покаяния» и всей трилогии Абуладзе. Да скроется тьма пред солнцем бессмертным ума. Руставели – соединивший на православной основе эллинизм, сирийскую, арабскую, индийскую, персидскую мудрость с христианством, – чудо восточного Ренессанса и грузинской культуры, мерило, источник критериев и гуманизма Абуладзе. Имя это не упоминается в сюе. Т.Абуладзе своим творчеством завершает период высокой классики. Но работает на другом материале. Дело здесь не только в том, что Абуладзе большой поэт и философ – снимает кино, а не пишет поэмы. Он работает на другом материале потому, что благодаря силе таланта ему удастся проследить, как лучи высокой классической грузинской культуры преломляются в народном подсознании, в ритуале, агиографии. Абуладзе демократичнее. Он создает зрелище – кинофильм. Но благодаря близости к Руставели, четкости художественного ума и исторической памяти, он создает новую кинематографическую реальность, новое качество кинематографа.

Примечание IV

Система прототипов, характер типизации и имен героев

Новаторство этого фильма в характере связи с действительностью. Непрерывность ощущения истории позволяет Абуладзе выбирать героев из ее середины, не нарушая реальных связей, представляя в каждом из героев его предков и потомков одновременно ненасильственно расширяя ассоциативный ряд.

Это делается гениально просто. У всех героев говорящие имена. Последнего в роде Аравидзе, внука, зовут Торнике. Имя реально встречающееся, хотя не из самых распространенных и несущее явно выраженную стилевую окраску. Ровно за сто лет до окончания фильма, в 1884 году впервые вышла отдельной книгой поэма Акакия Церетели «Торнике Эристави». Поэма посвящена реальному лицу грузинской истории, полководцу X века. Она славит подвиг месхетского князя, полководца Торнике Эристави, который на пороге старости постригся в монахи и удалился в Афонский монастырь на Святой горе в Византии. Но вскоре ему пришлось против воли, но из любви к родине вернуться в мир и возглавить 20.000 грузинское войско, которое несовершенные византийские императоры Василий II и Константин VII вместе с их матерью-регентшей Теофанией просили для защиты единой православной Византии у грузинского царя Давида Куропалата Великого. Грузинское войско под предводительством бесстрашного Торнике Эристави наголову разбили при реке Галиси мятежное византийское войско Барда Складроса. Грузия получила от Византии Эрзерум, Чорохское ущелье и другие подвластные ей раньше земли и богатое вознаграждение от византийской царицы.

Этот эпизод из летописи «Картлис цховреба» («Жизнь Картли») под пером Акакия Церетели получил развитие в размышлении об истинном патриотизме и разных формах его проявления. О пределе воли личности и интересах народа. О героизме батальном и подвиге самоотречения. И, наконец, о служении народу не только телом, но и духом. В последней части поэмы Акакий Церетели развивает тему высшего патриотизма. Сначала Торнике отказывается от денежных даров, добытых в бою, как от мирских хлопот, лишней раз отвлекающих его от монашеского пути, высокого и достойного. Но Торнике побеждает себя и поднимается на следующую ступень совершенства. Он смиренно принимает казну и отправляется на строительство очага грузинской культуры, на строительство храма. Это был Иверский монастырь Успения Богоматери на Афоне, куда во времена иконоборчества по народной легенде 27 апреля

999 года приплыла («чудесно прииде она по морю к Афону») одна из величайших святынь православия – икона Божьей Матери Портаитисса. 13 октября 1648 года по просьбе патриарха Никона точный список этой иконы был доставлен в Москву и встречен у Воскресенских ворот китай-города царем Алексеем Михайловичем и Патриархом.

Здесь в этом монастыре на Святой горе вскоре после основания храма, ровно за тысячу лет до создания фильма, в 980-983 году был сделан перевод с грузинского на греческий «Повести о Варлааме и Иосафе». Это христианизированная история жизнеописания Будды. Оригинал ее, предположительно написанный на санскрите – утрачен. Сходный сюжет, история эта есть на арабском, еврейском, эфиопском, пехлевийском языках. Но в европейскую культуру она вошла через грузинскую версию «Мудрости Балавара» – искаженное Варлаама. Греческий перевод с грузинской повести был затем переведен на латинский, откуда на немецкий, шведский, испанский, французский, польский и другие языки. Он пользовался большой популярностью, существовал в виде народных книг. В XVI веке повесть эта была хорошо известна в Московской Руси. Считается, что Иван Грозный решил основать опричину после прочтения «Повести о Варлааме и Иосафе», где царевич решает поделить царство на двое.

Т.Абуладзе не рассчитывает на специальные филологические знания зрителя., не предлагает отождествлять героев повести Варлаама и Иосафа (Иосифа) с героем картины «Покаяние». Думается, здесь для автора фильма важна сама возможность художественного сопряжения, типизации. Что имени Варлам, отдано предпочтение перед Спиридоном, Лаврением, Тарасием и другими, часто встречающимися в Западной Грузии – не случайно.

Абуладзе свободно обращается с классическими текстами. Но он точен, хотя использует младшую линию, побочный мотив. В литературном первоисточнике Варлам появляется у Иосафа и учит его мудрости.

Варлам «Покаяния» – лжеучитель. Ему важно подчинить. Ну, а не получится – уничтожить. Варлам Аравидзе – небанален. Он сама неожиданность. Во время аудиенции – одного из центральных эпизодов фильма – вместо того, чтоб имеющейся у него властью

запретить разрушение храма, о чем просят художники, Варлам прикидывается добрячком, распускает павлиний хвост демагогии. Он пытается воздействовать на чувства Александра, отца героини, набивается ему в родню. То пытается увлечь грандиозностью своих планов, соблазняет перспективой просветить народ, заставить его жить сообразно планам своей чудовищной гордыни. «Народ, который создал храм в 6 веке и сохранил его, народ, который дал миру Руставели, не нуждается в просветителях», – отвечает Александр. Предок, которого называет Варлам Аравидзе Тарасий Тарасконели, хотя по звучанию и похож на имена средневековых грузинских хроник, рядом с фамилией Аравидзе читается как Тартарен из Тараскона.

Дело в том, что фамилия Аравидзе дана герою с тем волшебным «чуть-чуть», которое и создает искусство по словам Л.Н.Толстого. Не Арабидзе – реальная фамилия – Арабов, как ее перевели бы на русский манер в прошлом веке. Такая фамилия содержала бы прямую отсылку к магометанству что в корне противоречит широте взглядов Абуладзе (в «Мольбе» вослед Важа Пшавела, герои – мусульманин и христианин). Варлам цитирует Конфуция. Затем поедает рыбу – символ и анаграмму Христа, – оставляя мусор сыну. В фильме подчеркнуто, что этот оборотень не принадлежит ни к какой вере. Варлам «Покаяния» – лжеучитель. Для него нет ничего святого, вечного. Он весь сиюминутен, ситуативен. Он примеряет маски, сообразуясь с обстоятельствами. Разговаривая с интеллигенцией Варлам принимает позу философа, отца нации. Он обещает заставить народ жить по-своему, в дьявольской гордыне обещает просветить народ. Александр парирует это народ, создавший и сохранивший храм 6 века и подаривший миру Руставели не нуждается в просветителях, отмечающих все, созданное раньше. Епархия Варлама – зазеркалье. Мир навыворот. Мир как осуществление его воли и представления. Представления не как созерцания, а как переодевания, перелицовывания, театрализации, игры. Мир Варлама зиждется, пользуясь выражением Чаадаева «на ложных о себе понятиях». «Взгляните вокруг. Разве что-нибудь стоит прочно? Все как будто на ходу, – писал Чаадаев о русском средневековье. – Мы все как будто странники. Нет ни у кого сферы определенного существования, нет

ни на что добрых обычаев, не только правил, нет даже семейного средоточия; нет ничего, что бы привязывало, что бы побуждало ваши сочувствия, расположения; нет ничего постоянного, неизменного: все проходит, протекает, не оставляя следов ни на внешности, ни в вас самих. Дома мы как будто на постое, в семействах как чужие, в городах как будто кочуем...» (Чаадаев 1991: 7). Механизм страха связан с зыбкостью мифологического существования.

В семье Аравидзе Т.Абуладзе показывает не только носителя мифологического имени – Варлама. Внук носит имя – Торнике. Но центрального героя, сына Варлама и отца Торнике, тому, кому выпадает роль покаяния, зовут Авель Аравидзе. Через его душу проходит граница двух миров – мифологического и исторического, с ним, сверстником режиссера, связан идейный центр картины.

Т.Абуладзе, повторяю, свободно творит миф, используя музыкальный принцип отношения к тексту, систему лейтмотивов, культуру народной литературы и опыт искусства XX века. Для Т.Абуладзе в имени Авель, в мифе об Авеле важны не столько его невинность – в фильме он сначала скорее безволен и лишь после добровольной искупительной жертвы сына обретает себя. По грузинскому апокрифу, когда Каин захотел убить Авеля он не знал, как это сделать. И тогда явился дьявол в виде двух воронов, один из них взял в клюв камень и убил другого, показав как это делается. Каин убил Авеля. Адам и Ева не знали, что делать с телом убитого, потому что не были приучены к похоронам. Тогда они решили посмотреть, что делает птица. Она зарыла зерно в землю. Адам и Ева также решили закопать тело Авеля. Но земля выбрасывала тело Авеля в течение 25 лет, до смерти Адама. И только после похорон Адама был похоронен и Авель. В «Покаянии», которое зиждется на идее исторической ответственности, а не на архаической традиции, важны и момент перезахоронения Сталина и существование народного истолкования библейского мифа. Абуладзе сохраняет структуру мифа, последовательность событий, а не цитирует фабулу. История с похоронами деда оканчивается только после смерти человека – самоубийства внука и прозрения сына. Чувство общности рода, начала семейно-биологического, кровные узы для Авеля оставались неизблемыми до выстрела Торнике. Этот выстрел выбивает из Авеля

остатки снисходительности к законам Варлама, к слепому приятию «закона отцов». «Время было трудное», «тогда все так поступали» пытается оправдывать он жалкой демагогией безличности злодеяния отца в разговоре с сыном. И только после высшей однозначности поступка Торнике Авель в страдании обретает личностное и одновременно национальное сознание. В сцене оплакивания Авелем Торнике, одинокого, искреннего, а не на публику, как во время похорон Варлама, Авель пробивается к подлинным формам плача, к народной культуре, погребенной под ее отвердевшим вариантом – ритуалом, придавленным бездумным и несправедливо полученным достатком и комфортом.

Абуладзе интересуют в трилогии народный срез, преломление всех идей в национальных формах. И он с редкой последовательностью находит исторически точные и неповторимые, документальные черты.

Примечание V **О театральности «Покаяния»**

Фильм «Покаяние» зрелищен, подчеркнуто театрален.

Что же за театральность использует Т.Абуладзе? Иными словами – какую трагедию он разыгрывает средствами своего кино?

Воспользуемся приемами негативной диалектики.

Это не шекспировская хроника, к которой обращается А.Герман, спрессовавший, стянувший к этой основе два века развития русской драмы в фильме «Мой друг Иван Лапшин». В сцене встречи Нового Года актеры – персонажи фильма Германа играют сцену из «Пира во время чумы» Пушкина в манере символистского театра начала XX века. Чеховскую поэтику актерских работ, детально разработанные психологические образы, прямое цитирование из «Трех сестер» («В Москву!»), традиции пьесы «с потолком» т.е. с разработанной фабулой, – режиссер оттеняет «Пиром во время чумы» и «Аристократами» М. Погодина – контрастной линией пьес «без потолка», – пьес, свободно объединенных свободным монтажом сцен. В фильме А.Германа жанр трагедии все время сталкивается с излишней разработанностью быта, но сохраняет накал трагедии за счет сгущенности ритма.

Это не театральность Ф.Феллини. Хотя Т.Абуладзе роднит с ним отношение к музыке, как к источнику смысловых ассоциаций, неразрывность музыкального, поэтического текста, любовь к культуре, украшенности в жизни, как к очеловеченной природе. Но Феллини опирается на карнавал и традиции опера-серия (особенно «И корабль идет»). Абуладзе не обращается к грузинскому карнавалу, хотя еще в середине XIX века в карнавале «Кееноба» принимал участие весь Тбилиси. Этот карнавал замечательно описан поэтом Иосифом Гришавили среди других форм народной грузинской культуры в книге «Литературная богема старого Тбилиси».

Т.Абуладзе удалось пойти своим путем. При этом собрать цвет развития грузинского театра и кино последних десятилетий.

Театр, как замечательно сформулировал Антонен Арто – интимонационален. Он опирается на коллективное бессознательное, на то, что «все знают», что «само с собой разумеется», на общий опыт и общую память, на систему аллюзий, которые могут быть прочтены «своими».

В кино, демократичным по сути, такое обращение к своим – сильный прием. Кого же Абуладзе считает своим зрителем? В процессе восприятия фильма выясняется, что родное почти что равно вселенскому. Потому что узнаваемость героя широкоохватна. Варлам имеет черты сходства с Муссолини. У него, как у его исторического прототипа – Гитлера – необычайная мощь голоса. Пенсне как у Берия. И логика поступков, коварство и вседозволенность распорядиться судьбами людей как у Сталина.

Узнаваемы все герои. Иногда через портретное сходство. Иногда через исторические аллюзии имени. Иногда через музыкальную фразу или интерьер.

Перед арестом Александр играет на пианино «Шаги на снегу» Дебюсси – предсказание будущей судьбы.

Дом Баратели – не павильон, – со мной согласятся те, кто бывал в Тбилиси у художницы Элички Ахвледиани. Ничего не надо было трогать в живописной мастерской народной художницы Елены Ахвледиани. Здесь представлены предметы из разных уголков Грузии – паласы и утварь, народные музыкальные инструменты и рояль. Все здесь хранит облик хозяйки. Она училась в Париже, дружи-

ла с Полем Синьяком. Устраивала неофициальные выставки своего друга – Святослава Рихтера. А история гибели мужа ее близкой подруги – портретистки Кетеван Магалашвили (еще одна Кетеван!), – Дито Шеварднадзе послужила канвой истории Александра в фильме. В 30-е годы он спас Метехский замок и те художественные ценности, которые были в нем расположены – коллекцию Общества по распространению грамотности среди грузин. Потом она была перенесена в здание Художественного музея Грузии – бывшей семинарии, где учился Сталин. По плану реконструкции храм (как храм Христа Спасителя в Москве) должен был быть снесен. Художник поплатился жизнью, чтоб спасти и сохранить храм. Теперь его силуэт – один из символов Тбилиси.

В фильме основная история – спасения храма, спасения культуры опирается на документальные судьбы разных героев. Имя Кетеван главная героиня фильма получила не только от царицы Кетеван, принявшей мученическую смерть за веру, отказавшись перейти в мусульманство. Имя героини и ее профессия – изготовление тортов на продажу ассоциировалось и с Кетеван, – Кетусей Микеладзе – дочрвьюпервого наркома Грузии и жены дирижера Евгения Микеладзе. Все они погибли, были несправедливо реперессированы. Сейчас детская музыкальная школа носит имя Евгения Микеладзе, однокурсника Евгения Мравинского. Евгений Микеладзе погиб как и все участники декады грузинского искусства и литературы. Как до того блестящая плеяда – поэты голуборогожцы – Тициан Табидзе, Паоло Яшвили, прозаик Михаил Джавахишвили. Как до того красные директора – Орджоникидзе, Гвахария. Как перед тем, и после того, – товарищи по партии, «враги народа» определенных грузинских этнонациональностей – гурийцы, мингрельцы, сваны, депортированные кабардинцы, балкарцы, черкесы, чеченцы, немцы. В Грузии на малом пространстве происходило то же, что на пространствах большой империи.

Задолго до появления фильма мне довелось однажды видеть живую Кети. Это было в доме дирижера Дидима Мирцхулава. Он познакомился со своей будущей женой Натой Чавчавадзе, пытаясь узнать о судьбе любимого учителя, Евгения Микеладзе. Естественно, что в этом доме Кетуся была почетным гостем. Я не знала по

молодости лет никаких подробностей. Когда кто-то из женщин отпустил, как мне показалось дежурный комплимент, что Кетуся хорошо печет (а кто в Тбилиси не пишет стихи или плохо печет?), – ответ был неожиданным. Она слегка отвела голову в бок и обжигаясь бесстрастно ответила из другого пространства: « Да, я хорошо пеку. Я могу вымесить и выпечь в русской печи хлеб – без закала – на весь лагерь».

В этом ответе была непрерывность жизни человеческого духа.

Театральность «Покаяния» определена многоаспектностью замысла. Во-первых – гуманизмом художника. В прямом и точном значении этого великого понятия. Концепция личности Т.Абуладзе, его представлением о человеке, о норме его существования и пределах возможного, связи со временем, ответственностью перед ним, опирается на то лучшее в европейской и грузинской культуре, что кратко можно назвать – христианский гуманизм. Человек для Абуладзе по античному прекрасен внешне, целен и велик душой, способен к самопожертвованию ради идеи. Но он – цель и смысл истории. Он несопоставим с вещью. Отсюда обращение Абуладзе к театру.

В театре человек абсолютно и безусловно доминирует над вещью. Если вещь начинает жить сама по себе, становится равноправным партнером, то это либо цирковой трюк, либо результат движения камеры оператора, т.е. кино.

Весь пафос «Покаяния» Т.Абуладзе против уравнивания человеческой личности. И это диктует стиль.

Но среди разнообразных проявлений театральности грузинской культуры Т.Абуладзе выбирает неожиданное, свое, не лежащее на поверхности.

Абуладзе не задерживается на шекспировской театральности, фильма в целом, предоставляя это поле А.Махарадзе, исполнителю роли Варлама и Авеля. Дело в том, что А.Махарадзе уже блестяще соединил в спектакле театра им. Руставели «Ричард III» две линии развития грузинской шекспирианы. Однокурсник и ученик Темура Чхеидзе, режиссера, филигранно прорабатывающего внутреннюю партитуру роли с актерами, он сыграл в спектакле, поставленном Робертом Стурра – режиссером противоположном по стилю Чхеидзе,

– три шекспировские роли. А.Махарадзе играл Шута, Короля Эдуарда и Епископа Кентерберийского.

В «Покаянии» А.Махарадзе – Варлам во время ночного визита к семье Александра читает 66 сонет Шекспира. Он читает его мастерски. Незаурядный талант А.Махарадзе раскрывается в этой сцене с особенным блеском и глубиной. Сохраняя емкость шекспировского слова, даже как будто проникновенно соглашаясь с мудростью великого англичанина, А.Махарадзе показывает, что Варлам присваивает ее себе незаконно. Потому что слова для этого ученика Талейрана – способ сокрытия мыслей. Чем черней дела – тем выше мысли для их прикрытия.

В целом же, в поэтике фильма эту сцену нужно сравнить с мотивом в системе лейтмотивов, как, как это делает в своих музыкальных драмах Вагнер. Сонет, прочитанный Варламом, как копье Вотана или меч Зигфрида в построении фильма. Но Абуладзе, сохраняя многие общие с Вагнером черты – например, построение мифа, восприятие Бетховена, что дает великолепную сцену с пением «Оды к радости» из IX симфонии Бетховена, вправляет Вагнеровское понимание театра с непосредственностью художественного письма, универсализмом, идеями Шопенгауэра – Ницше относительно природы зла в вольтеровский тип театральности. Когда художественный текст держится на системе аллюзий, узнаваемости, о котором мы говорили выше.

Но театральность «Покаяния» создается чисто кинематографическими средствами. Об этом пойдет речь в

Последнем примечании О кинематографичности «Покаяния»

У трилогии Т.Абуладзе в кино можно назвать таких предшественников, как «Страсти Жанны д'Арк» Карла-Теодора Дреера, «Царя Эдипа» П.-П. Пазолини, «Мефистофеля» Иштвана Сабо, фильмы Феллини, наконец. Здесь нужно говорить о сходстве самозарождающихся сюжетов, а не о заимствовании, поскольку у Абуладзе это свое, уходит корнями в грузинскую культуру и действительность.

Точно также как театральность «Покаяния» воссоздана чисто кинематографическими средствами, например фальшь, неорганичность, притворство главного героя Варлама. В момент произнесения «потока приветствий», предваряющих тронную речь нового хозяина города Варлама, портится водопровод. Но вышколенная воспроизводит лирические чувства, любовь детей к вождю, очередная «девочка с букетом», промокшая до нитки, бестрепетно шпарит речь. Один подхалим сменяет другого на трибуне. Мы не слышим речей, но видим, что все эти люди врут, делают вдохновенную мину в очень плохой игре. И хотя вода хлещет из современной водопроводной трубы, а двое рабочих не могут справиться с муфтой, эта водопроводная вода воспринимается как стихия. Как «вода времен в своем стремленьи», которая «уносит все дела людей».

Но историческая концепция Абуладзе рознится с державинской. Ведь она выражена также чисто кинематографической фактурой предмета и натурной съемкой.

Храм, взорванный на глазах у Кети существует в ее памяти. Своими малыми силами она строит его на тортах. Строение культуры – дело мужское. Поддержание ее – хранильницы очага. Кети восстанавливает соотношения частей и форму храма. Скорей всего у нее нет семьи. Она – последний в роде. Ей некому передавать свое умение и свою боль.

Но Абуладзе не был бы великим художником, если бы на этой грустно-иронической ноте завершил историю суда памяти и мести Кетеван Баратели, завершил трилогию, состоящую из эпической фрески – «Мольбы» и широкой панорамы, оправленной в форму лирического воспоминания – «Древо желания».

Абуладзе создает новый жанр в «Покаянии». Он обращается к притче, – жанру, наряду с балладой, отличавшемся внеличным, надавторским голосом. Это жанр древний и на первый план выдвигает мудрость, которая рассказывается или от лица вымышленного персонажа, маски, или анонима. Эта безличность подчеркивает ее справедливость, правдивость. Все так думают, не важно, кто именно.

Абуладзе соединяет несоединимое. Вместо условных мудреца, визиря, рассказчицы, он наделяет автора притчи – маску –

человеческим лицом, биографией. Режиссер и актриса – Зейнаб Боцвадзе – вочеловечивают Кети Баратели со всей силой лиризма, наделяют пронзительностью сочувствия к живому, безвинно страдающему человеку. Документальная правда личной судьбы средствами искусства усиливается за счет объективности изложения, философичности, мудрости.

Абуладзе кончает фильм «Покаяние» мощным аккордом, вызывающим катарсис.

В финале фильма народ не безмолвствует. Режиссер выводит еще один безымянный персонаж, симметричный к соседу Кети, отставнику-язычнику в галифе. Народная артистка СССР Верико Анджапаридзе играет в этом эпизоде старую, старую женщину. Она появляется с чемоданом, так что героиня ее, видно, держит путь издалека. Она спрашивает дорогу, чтоб пройти к храму. «Это улица Варлама, она не ведет к храму», – стараясь смягчить ответ, произносит Кети.

«Зачем же нужна дорога, если она не ведет к храму?», – с детским простодушием, жалостью и недоумением говорит великая трагическая актриса Верико Анджапаридзе. Ее безымянная героиня идет по крутой тбилисской улице, ввысь, своим путем. Кетеван смотрит ей вслед с просветленным лицом. Взгляд Кети и камера медленно сопровождают ее. Ровно столько времени, чтоб дать осознать зрителю, куда поднимается Верико. Это дорога на Мтацминду (в переводе на Святую гору). Туда, где воздвигла храм Нина Чавчавадзе на могиле мужа – Грибоедова. И где покоится цвет нации – Илья, Акакий, Важа – к Пантеону писателей и общественных деятелей Грузии.

Всего этого можно не знать. Исторические и географические подробности помогают понять глубину и мастерство фильма. Но главное читается и без этого.

Сегодня наследников Варлама Аравидзе больше, чем хотелось бы. И в Грузии. И в России. В России, вероятно, они хотят, чтоб ни на одной улице не было ни паломников из Грузии, ни движения вообще. Сегодня, после войны, мы имеем разрыв дипломатических отношений, визовый режим и запрет на туристические, частные, учебные, деловые поездки в Россию для жителей Грузии. При том, что между церквями-сестрами нет ни догматического, ни

вероисповедного, ни литургического расхождений. Грузинская Апостольская Автокефальная Православная церковь и РПЦ находятся в молитвенно-каноническом общении. Это единство сохраняется на всех уровнях, между прихожанами, в межличностном общении православных людей разных стран. Знаменательны в этом отношении последние слова русской «француженки», представительницы первой волны эмиграции, журналистки Ирины Иловайской, в течение 20 лет редактировавшей «Русскую мысль». В тот момент, когда сердечный приступ уже начался «Ирина Алексеевна вспомнила о последних кадрах из фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние». О том самом месте, где старая женщина спрашивает у прохожего «Эта дорога ведет к храму?» И затем, услышав отрицательный ответ, говорит: «А зачем вообще дорога, если она не ведет к храму?» Вспомнив об этой фразе, она больше, кажется, не произнесла ни слова» (Чистяков 2008: 153).

Хотелось бы, чтоб и грузинский, и русский народ помнил эту фразу. И не безмолвствовал.

Литература:

Давид Строитель 1989: Давид Строитель. *Покаянный канон*. Рус. Перевод Предисловие Л.Григолашвили. Тбилиси: 1989.

Лакомб де Презель 1803: Лакомб де Презель. *Иконология, объясненная лицами или Полное собрание аллегорий, эмблем и пр.* Москва: 1803, Т. I-II.

Пшавела 1984: Важа Пшавела. „Алуда Кетелаури“. Пер. Н.Заболоцкого. *Собрание сочинений*. Т. 3. Москва: 1984.

Тынянов 1830: Тынянов Ю.Н. *Как мы пишем*. Л., 1930.

Чаадаев 1991: Чаадаев П.Я. „Философические письма“. *Полное собрание сочинений и избранных писем*. Т.1, Москва: 1991.

Чиковани 1970: Чиковани С. *Звнящий родник*. Гремская колоколья. Пер. Б.Ахмадулиной. 1970.

Чистяков 2008: Цит. по Георгии Чистяков. *Римские заметки. All' ombra di Roma*. Харьков: “Carmina” 2008.

Konrad Gunesch

United Arab Emirates, Dubai

American University in the Emirates

**Literary Discourses and Cultural Movements of Slowness
in the 1980s and 1990s, Actualized in the Travel Form
of Slow Tourism and Affirming the Political Component
of Sustainability via the Triple Bottom Line's Social
and Environmental Dimensions**

This article analyzes and compares writings on literary, cultural, social and entrepreneurial movements that started in the 1980s and 1990s and keep growing in worldwide salience and significance, namely slowness, sustainability, global tourism, and the triple bottom line. Based on a transdisciplinary methodology in comparative literary tradition, the research contributes conceptually and empirically to these areas, adding to our perceptions and practices of slow tourism, sustainable lifestyles, as well as professional aspirations and mobilities in our ever more globalizing and transnational times. Hence it is of theoretical and practical use for teachers and students of literature and cultural studies, traveling tourists and lifestyle explorers, sustainability adherents and environmental activists, ecosystem protectors and economic leaders, but also for politicians, business leaders, philosophers or educators entrusted with social reflection and public guidance, as well as for devotees engaging in associated activities such as spiritual travelers, environmental journalists, or nature and artwork conservationists.

Key Words: 1980s Slow Movements, 1980s and 1990s Literary Slowness, Slow Travel and Tourism, Sustainability since the 1980s and 1990s, 1990s Triple Bottom Line, Worldwide Travel and Tourism

1. Introduction: Transdisciplinary Literature for Transnational Awareness

This article synthesizes, compares and analyzes writings from several fields as of the 1980s and 1990s, namely from literature and lifestyle, travel and tourism, as well as sustainable business management. It is founded on a comprehensive analysis of recent literary history in the spirit of comparative literature. The four main investigated fields are these:

a) Literary, cultural and philosophical expressions and related societal movements of “slowness” that began in the 1980s and 1990s and still reverberate in today’s literary and cultural landscape;

b) Social, political and environmental writings that detail the notion of “sustainability” which arose during the same time period and has become ever stronger since;

c) Entrepreneurial actualizations of the notion of the “triple bottom line” which equally and steadily has gained momentum in business and wider social circles; and finally,

d) Slowness as practiced in the form of “slow travel and tourism” as of the 1980s and 1990s, linking political, economic, social and ecological concerns, and being shaped by the writings under a)-c).

These writings in those four investigated literary fields are situated on the levels of academic positions and philosophies, political agreements and programs, and scientifically researched business practices, and range from individual reflections and preferences over institutional practices and positions up to international political implementations.

While this approach encompasses many aspects, the complexity of today’s world, the rationale of interdisciplinary research, and the transdisciplinarity of comparative literature justify analyzing a group of specific academic fields for insights within and benefits between each of them. Similarly, the multidimensionality of the involved concepts reflects our planetary challenges and the necessity for professional preparedness and personal efforts to achieve any positive change.

Hence, in comparatist tradition, the article analyzes literary dimensions and dynamics side by side with each other, and for common threads and interests between them, that could otherwise be understood as belonging

to contrary intellectual traditions, namely of: belletristic and business prose, scientific and societal understandings of sustainability, as well as itinerant and introspective life models and realizations.

What however unites the connected and compared literary sources is them being steeped in the spirit of personal and social sensitivity and sharing, such as literary and travel literature that addresses lifestyle choices and their expressions, global sustainability literature appealing to environmental and ecological care, as well as entrepreneurial literature postulating prudent business commitment on the levels of management planning and actions.

For the treated themes and their sequence, we start by developing insights from literary and cultural discourses of “slowness” during the 1980s and 1990s, then actualize them in the travel form and mindset of “slow tourism”, before conceptualizing the principle of “sustainability” in political terms and substantiating it in entrepreneurial action in the specific form of the “triple bottom line”.

For the investigated literary sources, we develop the concepts of “slowness” from a literary and popular viewpoint, of “slow travel and tourism” from the viewpoint of specific tourism-related research literature, of global “sustainability” as reflected in international agreements, treaties and political summit conferences and their resulting and commenting academic literature, and of the “triple bottom line” as substantiated by business companies but reflected in academic business writings which analyze the triple bottom line’s theoretical justifications and the advantages of its actualization in day-to-day business operations.

2. Research Outline: Connecting and Comparing Specific Literary Fields

For the analyzed literary and lifestyle discourses of “slowness”, the references and examples reflect the global cultural and literary climate that started to develop in the 1980s and 1990s, specifically in the form of novels. This medium’s fictional character seems to have been especially suitable for safe expressions of sensitive social and political anxieties (or

even paradigm shifts) in the 1980s and 1990s, a period of concentrated and contested social, environmental and ecological considerations.

For the actualization of slowness in the form of “slow travel and tourism”, two interest and practitioner groups are investigated – namely youth and student travelers, and then religious tourists – before allowing their insights to filter through as inspirations for the “fast” travel and tourism industry – represented in turn by the two interest and practitioner groups of airline and business travelers. The respective literary references are rooted in academic research on global travel and tourism, especially regarding the definitions and differentiations between several forms of slow travel.

The development of the notion of global “sustainability” as of the 1980s and 1990s is shown as originally unrelated to slowness or travel, yet as increasingly stressed in relation to global tourism, and discussed on theoretical and practical, global and local, as well as personal and institutional levels. The material is taken from political analyses of planetary concerns, such as United Nations and World Tourism Organization program declarations, together with multilateral political conferences and their related publications.

For the substantiation and realization of sustainability within the business world in general and within the tourism industry in particular, we examine the fundamental changes that took place between the watershed of pre-1980s and post-1990s entrepreneurial philosophies and practices. This is shown as a shift from a previously dominating principle of profit margins, or single bottom line, to a multi-dimensional concept of the so-called “triple bottom line”. In establishing conceptual links between tourism, sustainability as well as business concerns and practices, our sources on the triple bottom line stem from general business research besides tourism-specific literature.

Based on our connections and comparisons between philosophical and practical positions, slow and fast travel modes, as well as industry and individual travel and tourism preferences, the conclusions and recommendations consolidate the developed insights conceptually and practically. For instance, the global and conceptual understanding of sustainability, and its practical substantiations and local actualizations, are shown to be enhanced in theory and enriched in practice by slow tourism

principles, triple bottom line benefits, as all being based on culturally transmitted values of slowness. Or, travel and tourism companies will be recommended to adapt their product palette and marketing strategies to the principles and performances of slow tourism proponents.

Finally, the term “environmental” will be used as ranging from local over regional and up to potentially worldwide effects (for instance greenhouse gas emissions), whereas the term “ecological” will be applied more topically (while potentially ranging from local flora and fauna to interconnected ecosystems). Following our transdisciplinary ambition and scope, we begin with outlining the notion and manifestations of “slowness” in 1980s and 1990s global culture (below 3.) and through selected representations of modern world literature (below 4.), before investigating its general influence (below 5.) and then its specific influence on global travel and tourism since that time (below 6.).

3. Slowness Movements in 1980s and 1990s Global Culture

Between the 1980s and 1990s, “slowness” came to be regarded as a publicly antagonistic discussion to the one about globalization (Weiermair and Mathies 2004a: xxvi). However, reflecting its moderate and modern stance, “in common with modern anti-globalizers...slow activists are not out to destroy the capitalist system. Rather, they seek to give it a human face” (Honoré 2004: 17-18). Accordingly, several so-called “slow movements” entered mainstream areas of cultural life, such as slow food, slow cities, slow living, slow money, slow media [and] slow parenting (Fullagar et al. 2012: 1). As Honoré puts it in his 2004 book *In Praise of Slow* (regarded as the first popular description and comprehensive literary investigation of the nascent slow movement and its tendencies since the 1980s and 1990s):

“While the rest of the world roars on, a large and growing minority is choosing not to do everything at full-throttle. In every human endeavor you can think of, from...work and exercise to food, medicine and urban design, these rebels are doing the unthinkable – they are making room for slowness. And the good news is that decelerating works... Slower, it turns out, often means better – better health, better work, better business,

better family life, better exercise [and] better cuisine” (Honoré 2004: 13-14).

Other voices, also referring to the 1980s and 1990s, already describe a gradual transference of research interests from slow food over slow cities to our focus area of slow tourism:

“The Slow Food movement opposes international fast food chains, Slow Cities become an antipode to the dazzling metropolis. New working-time models emerge as an expression of the growing importance of flexible time use and the value of leisure time...The rediscovery of slowness during vacations [can be seen] as a solution for the lost ability of humans to organize their own free time...Slow tourism in Alpine regions [or] around antiquated pleasures, such as walking and flower-viewing excursions, is introduced as an antipode to fast and stressful (mass-) tourism products” (Weiermair and Mathis 2004b: 67).

Equally starting out with the example of slow food, some of the earlier and more general writings on slow tourism anticipate several elements that the later and more specialized research on slow tourism will be shown to define its philosophies and practices in detail. The below quoted voice already hints at imagining slow tourism in ecological and sustainability contexts that are the focus of this research – such as concepts of slowness percolating into the offers of tourism establishments:

“The ‘philosophy of slowness,’ which underlies Slow Food, is by definition expressed in the dietary or culinary sphere. It advocates healthy food (quality rather than quantity), particular attention to flavor, local and regional products, and careful food preparation. This philosophy also supports tradition (adapted as necessary to the modern context), conviviality, and respect of seasonal rhythms. It aims to combine the cultural advocacy of hedonism, enjoyment, and conviviality with ecological commitment. However, Slow Food has not developed any genuinely “slow” concept for tourism or hotels yet” (Matos 2004: 98).

Finally, the same voice briefly details the slow cities movement in ways that we will later link to slow tourism positively shaping ecological and environmental care, such as when theorists and practitioners of fast tourism allow themselves to be inspired by slow tourism concepts and proponents, for example when it comes to specific forms of slow travel, or when trying to avoid or minimize pollution effects:

“The Slow Cities (Città Lente) movement, founded in July 2000, derives in turn from Slow Food and plans to spread throughout Europe. Through the promotion of slowness, it aims to improve the quality of life in urban areas. Some seventy Italian cities and villages so far have committed themselves to regulate advertising signs and construction fences, to promote cycling, to support local restaurants and small shops, to combat noise pollution, and to create green spaces” (Matos 2004: 98).

4. Slow Movements in 1980s and 1990s Global Literature, especially Novels

Interestingly and revealingly from the viewpoint of our research focus that unites literary expressions of slowness with concerns of slow tourism, it is precisely early research on slow tourism (Matos 2004: 97) which points to novelists as among the first writers to reflect the rising global and general social awareness in matters of slowness. However, only a handful of novelists during more than a century – namely from the 1880s to the 1990s – seems to have taken up the broad issue of slowness at all.

Finding novels on slowness reviewed by scientific literature on slow tourism underlines the affinity and dedication across these literary genres and their researchers, and suggests the slow tourism literature to be particularly attentive, sensitive and receptive to those wider cultural slow movements. It furthermore reveals novelists to be literary forerunners across genres in the treatment of slowness, while at the same time and underlining the general rarity of literary treatments of slowness to this day. Thus it is one of the main motivations for this research, and its methodological reason for combining and comparing literary genres and research fields, to allow both fact and fiction to provide knowledge, improvement and inspiration across academic disciplines.

Often mentioned among those few but insightful prose writings to address slowness – even if broadly and prosaically, and in a popularly accessible style befitting the chosen medium of the novel – is Milan Kundera’s 1995 French novel *La Lenteur* (the below quote is from the English edition that was translated in 1996 as *Slowness*). Kundera opens his narrative with a contemplation and comparison of several forms of

physical movement in a way that anticipates research within the slow travel and tourism context:

“Speed is the form of ecstasy the technical revolution has bestowed on man. As opposed to a motorcyclist, a runner is always present in his body, forever required to think about his blisters, his exhaustion; when he runs he feels his weight, his age, more conscious than ever of himself and of his time of life. This all changes when a man delegates the faculty of speed to a machine: from then on, his own body is outside the process, and he gives over to a speed that is noncorporeal, nonmaterial, pure speed, speed itself, ecstasy speed. A curious alliance: the cold impersonality of technology with the flames of ecstasy” (Kundera 1996: 2).

More specifically, Kundera then hints at the potential of slowness for traveling, meditation, insight, well-being and even social criticism, in ways that will be analyzed in detail via specialized literature on slow travel and tourism:

“Why has the pleasure of slowness disappeared? Ah, where have they gone, the amblers of yesteryear? Where have they gone, those loafing heroes of folk songs, those vagabonds who roam from one mill to another and bed down under the stars? There is a Czech proverb that describes their easy indolence by a metaphor: ‘They are gazing at God’s windows’. A person gazing at God’s windows is not bored; he is happy. In our world, indolence has turned into having nothing to do, which is a completely different thing: a person with nothing to do is frustrated, bored, is constantly searching for the activity he lacks” (Kundera 1996: 3).

Yet maybe most prominently fictionalizing slowness was Sten Nadolny’s world-famous 1983 German novel *Die Entdeckung der Langsamkeit* (its below quoted 2005 English edition titled *The Discovery of Slowness*) about 19th-century explorer Sir John Franklin. According to literary critics, that novel had such an impact that “churches, pacifists, environmentalists, management gurus, and even campaigners for lower speed limits on the autobahn [equally] hailed *The Discovery of Slowness*” (Honoré 2005: x; McFarlane 2003: 26). This novel fictionalizes the life and character of Sir John Franklin (1786-1847), a British Royal Navy officer and explorer who disappeared on his last Arctic expedition in search of what has become known as the Northwest Passage. In the words of the

novel, “Slowness became honorable, speed became the servant” (Nadolny 2005: 164), culminating in the insight that “if a slow person, against all predictions, had managed to survive in a fast profession, that was better than anything else” (Nadolny 2005: 167).

Foreign language expert, academic and literary critic Gerhard Bach analyzes some of the reasons why the slowness of Nadolny’s protagonist (Franklin), based on its laudable real-life substance, constitutes an inspiring model for constructing a catalog of morals and virtues suited to the twenty-first century:

“Nadolny’s presentation eventually leads the reader to the conviction that only because of...Franklin’s slowness in everything he observed and did...could Franklin have achieved so much. At a time of diverse revolutions – industrial (transportation), social (communication technologies) and otherwise – where all movement accelerates at an ever growing pace, Franklin’s slowness became an invaluable strength...In this tale of time external (as given or determined) and time internal (as experienced), Nadolny shows how against all odds slowness prevails over speed (the acceleration of life in the industrial age). To the contemporary reader on a moral scale, it signals how important it is, in our late-modern and postmodern era, to determine and maintain our own speed when it comes to meaning-making and decision formation. Slowness, so Nadolny says, is an art which renders meaning to one’s thoughts and actions. Gradually, over the course of several journeys into the arctic, Nadolny’s protagonist develops the ‘Franklin system’” (Bach 2019: 62-63).

Relatedly, Bach compares Nadolny’s novel with Daniel Kahneman’s 2011 bestselling book in the field of behavioral economics (gathering the disciplines of economics, sociology and psychology) titled *Thinking, Fast and Slow*. In it, Kahneman contrasts and defines what he calls thinking “systems 1 and 2, which respectively produce fast and slow thinking”, or “the features of intuitive and deliberate thought” (Kahneman 2011: 13). Kahneman details these “two systems in the mind” as follows:

“System 1 operates automatically and quickly, with little or no effort and no sense of voluntary control”, while “System 2 allocates attention to the effortful mental activities that demand it, including complex computations. The operations of System 2 are often associated with the

subjective experience of agency, choice, and concentration” (Kahneman 2011: 20-21).

Bach synthesizes Kahneman’s details into a summative overview before linking it to Nadolny’s protagonist and prosaic conception of slowness: first, he characterizes Kahneman’s System 1 as “fast, automatic, frequent, emotional, stereotypical, subconscious”, and System 2 as “slow, effortful, infrequent, logical, calculating, conscious” (Bach 2019: 64-65). Then, he lets it culminate in the insight that “fast thinkers will immediately recognize John Franklin’s effortful and calculating procedure in charting the course of his own future. John Franklin’s brain is a System 2 brain” (Bach 2019: 65-66).

Having thus charted the global slowness movement across cultural and literary expressions, with the latter represented foremost through the medium of the novel, we now investigate how those cultural and literary influences have impacted global travel and tourism since the 1980s and 1990s. To do this, first we briefly outline how slow movements have broadly influenced travel and tourism ideas since the 1980s and 1990s (below 5.), then address how those movements keep influencing specific slow travel and tourism forms such as walking or biking, bus or train riding (below 6.), before in detail analyzing environmental and ecological considerations that are inherent in forms of slow travel and tourism as argued by its literary proponents and specialized research literature (below 7.).

5. Slow Movements Influencing Travel and Tourism since the 1980s and 1990s

By the late 1980s and the early 1990s, the cultural and literary influences that had shaped the various slow movements (from slow food or slow cities to the novelistic expressions of Kundera and Nadolny) finally also entered the global travel and tourism industry. The combination of slowness and tourism was originally conceived rather broadly as “the incorporation of slowness into vacation time” (Woehler 2004: 90, citing Nowotny’s 1989 German work *Eigenzeit* in its 1994 English edition titled *Time: The Modern and Post-Modern Experience*), and defined as fulfilled

when the following physical conditions and psychological considerations of travelers and their environments were met:

“(1) The individual vacation space (‘natural’ space constitution) and/or (2) the vacationer in his or her physical constitution (‘natural’ human constitution) are the starting point and the leading rule for vacations... [that is] to synchronize the ‘natural’ time of people and space with the time structure of historically grown leisure tourism [which] also allows the integration of other social functions into the program of vacation time” (Woehler 2004: 90).

Slowness is then believed to be successfully incorporated into vacation time in the form of “wellness” and “sustainable” tourism if embedded in a stance of holistic humanism emphasizing full immersion, all-round sensory experience, individuality and identity. All of this resonates surprisingly modern even today, three decades afterwards, which is why it was arguably only a matter of time before those wider cultural movements of slowness influenced and flowed into specific tourism forms and expressions:

“Wellness usually takes time because well-being results only from sensuous immersion. Sustainable tourism follows the same principle, because the experience of the given space also requires sensuous immersion. In both modes of using leisure time, one’s own body (and mind) and physical performance the source of meaning for life. The vacationer’s identity, what he or she is or could be, is determined by his or her physical constitution expressed though ‘slow’ holiday offers. Other systems (health and environment) may also benefit from this type of vacation time” (Woehler 2004: 90).

6. Slow Movements Influencing Specific Travel and Tourism Forms and Expressions

Recent and specific travel and tourism research incorporates the ideas and practices of slowness under two labels, which it uses mostly interchangeably, and either isolated or in combination, namely “slow travel” and “slow tourism” (Dickinson and Lumsdon 2010: 1). As the adjective “slow” suggests, the respective literature originally conceptualized the

slowness aspect to contrast with traditionally fast-paced travel forms. A prime example for fast travel has always been flying – car travel is debated in its fastness or slowness, and train travel is generally considered a slow travel form, as shown below.

Encompassing or even eclipsing the aspect of slower speed as measured in *external movement* has been the *internal attitude* or the character of the activity performed during slow travel and tourism. Insightful examples are: physically halting at and appreciating the local sights, exchanging offers with salespeople, actively partaking in the local residents' customs and traditions, or conversing with them in their own languages (Dickinson and Lumsdon 2013: 374-375).

Some tourism scholars explicitly differentiate between the notion of “slow travel” as centering on transportation and locomotion and therefore mainly focusing on the respective traveling mode to reach one’s destination (whether that is by foot, bicycle, train or similar), and the wider notion of “slow tourism” as including not just physical but also psychological dimensions of movement (such as the total sum of attitudes and activities that could be held and performed before as well as after the destination is reached, including ensuing interactions with the local sights, places and people) (Tiyce and Wilson 2012: 118).

From an industry and marketing point of view, the literature (Dickinson and Lumsdon 2013: 377-378) only hesitatingly suggests slow travel and tourism as a promising growth market for the future. Rather dogmatically and structurally inclined, it tends to segment customers according to their

- a) Preferred travel mode (such as by bicycle or train);
- b) Degree and the extent of their expressed and enacted environmental concerns (and then labelling them correspondingly either “hard” or “soft” slow travelers);
- c) Distance covered (short-haul or medium-haul – long-haul being hardly discussed, although that might be interesting, if “slowness” was also understood as some freedom from time constraints);
- d) Motivation (whether slowness is more extrinsically or intrinsically coveted); and finally by the
- e) Degree and extent of involvement of the tour operator (such as the facilitation of bookings, or the control of undesirable aspects such as climatic exposure).

Correspondingly, the future of slow travel and tourism is predicted to fall either squarely on, or somewhere in between these three developmental lines (Dickinson and Lumsdon 2010: 175; Gunesch 2017g: 1120-1121), in that it might:

- a) Continue to be a small market alongside other forms of alternative tourism;
- b) Establish itself in the tourism mainstream, for instance as low-carbon travel modes; or
- c) Develop depending on the provided and existing overland infrastructures.

In whichever of these ways slow tourism develops in the future, its environmental considerations and active forms of caretaking (below 7.) are increasingly considered as going hand in hand with some of the stipulations and ideals of global tourism programs and projections (below 8.) as well as with global sustainability considerations within the frameworks of international political organization (below 9.). Since the 1980s and 1990s, all of these areas have become ever more salient and interconnected in the scientific and public perception.

7. Environmental Considerations and Caretaking of Slow Travel and Tourism

The academic literature conceptualizes slow tourism's environmental considerations and caretaking in several ways, each having direct practical implications for travelers.

For instance, the question and perception of "*green* travel" tends to center on several technical issues of environmental friendliness (chiefly among them the amounts of a company's carbon dioxide and greenhouse gas emissions, or more broadly its "environmental footprint" including all harmful environmental effects), whereas when talking about "*slow* travel", such environmental motives are also relevant, but generally not considered as the main motivation for a journey.

Correspondingly, some tourism researchers hold that slow travel and tourism does not require any additional or remarkable environmental awareness or actions, given that the actualized slowness of attitudes

and experiences is all about relating to one's inner self and to the outer surroundings. For other writers, however, slow tourism logically and automatically implies environmental friendliness, which for instance entails minimizing or even eliminating any environmental footprint (Fullagar 2012: 102). The latter writers also connect their "low-to-no carbon footprint" travel philosophy to a host of typical tourist activities such as getting to, staying at, and having fun in their destinations in "slowed-down modes", or even beforehand in the planning stage, meaning scheduling less trips per year but making each one longer as well as more engaging and meaningful (Dickinson and Lumsdon 2010: 41).

Similarly, part of the literature on slow tourism holds that "hard slow travelers" are those for whom environmental care is indeed the core concern of their travel, while for other writers "soft slow travelers" welcome any accruing environmental advantages of their travel, even if they consider them mostly as added bonuses which are thus not obligatory to earn the qualification of a slow traveler (Dickinson and Lumsdon 2010: 85, 90; Fullagar 2012: 108).

As for specific slow travel forms: despite (or maybe because of) the global popularity and ubiquity of car travel, many strongly contest its environmental friendliness, since it rarely justifies its low occupancy rate per vehicle and fuel-efficiency rate per passenger, compared to train or even plane travel (Dickinson and Lumsdon 2010: 29, 97; Fullagar 2012: 100).

By contrast, walking is widely considered the most natural, easy-to-practice and thus "classic" and timeless of all slow travel forms, depending only on one's healthy body, and bringing the traveler into direct and personal contact with nature, sights, places and people (Tiyce and Wilson 2012: 117). Walking is thus particularly prized by "hard slow travelers" (Dickinson and Lumsdon 2010: 85).

Cycling is largely defined and considered as a low-carbon, surroundings-friendly, low-technology and high-individualism statement all in one, and has the additional welcome side effects of combining the advantages of relative speed with high independence and good social health. This pointedly highlights that slow tourism does not have to be of low or of literally "pedestrian" speed (exemplified in the below discussion of train travel). With those advantages, cycling and its ecological value

probably enjoys the best popular reputation among all slow travel forms (Fullagar 2012: 101).

Train travel is often considered the perfect union of interactivity and convenience as per the covered distance, enabling a near unlimited engagement with fellow tourists while ensuring all-round and ever-changing panoramas under full climatic cover and with considerable speed compared to any other slow travel form. High-speed trains such as the French TGV, the Spanish AVE, the Chinese Maglev or the Japanese Shinkansen – with speeds of over 250 kilometers per hour having become standard, and up to 430 kilometers per hour having been achieved – now essentially allows train travel to simulate airplane travel at ground level. While some slow tourism researchers, as well as part the public opinion, question the character of “slowness” for those boundary-pushing high-speed trains, very few would question the general environmental advantages of train travel, which are on the way to becoming part of today’s general technological knowledge: for instance, the most recent and advanced train models increase both speed and environmental friendliness, due to running on magnetic levitation tacks which drastically and simultaneously reduce the levels of fuel, friction, and noise.

Finally, while bus and coach networks offer the advantage of greater flexibility for routes and destinations, and are therefore considered the most individually adventurous while also economically affordable travel mode, they are however also widely considered to lack space, ease and comfort while on the road (Dickinson and Lumsdon 2010: 147-148).

8. Worldwide Travel and Tourism Programs and Projections in the New Millennium

When putting the developed considerations of slow travel in the context of global travel and tourism, the proclamations and publications of the World Tourism Organization deserve our special attention. The World Tourism Organization is based in Madrid, Spain and has the acronym UNWTO – to be differentiated from the World Trade Organization which is based in Geneva, Switzerland and has the acronym WTO. It is, according to the organization’s self-definition on its website, “the United

Nations agency responsible for the promotion of responsible, sustainable and universally accessible tourism”, with the role to “promote tourism as a driver of economic growth, inclusive development and environmental sustainability”. In line with this remit and responsibility, in its *Tourism 2020 Vision*, the World Tourism Organization outlines eleven “key factors”, and attributes them a decisive influence on global tourism. Of those, three are especially relevant to this article in name and content (to be picked up below in the discussion of the triple bottom line), namely:

- a) Economic,
- b) Demographic, and
- c) Socio-environmental factors.

In that same document, the World Tourism Organization also announces twelve related “megatrends” of global tourism, such as sustainable tourism being based on a higher consciousness of environmental and ecological issues. Taking up the World Tourism Organization’s notions of both megatrends and key factors, the scientific literature on global tourism (Dwyer et al. 2008) considers and names six “key drivers for change” for current and future global tourism, of which four are especially relevant to this research and also taken up below (9.-12.), namely:

- a) Economic drivers (including globalization effects, labor demographics, and worldwide wealth distribution),
- b) Social drivers (for instance large-scale changes in societal values);
- c) Environmental drivers (such as the local conservation of energy and the preservation of natural resources, or global climate change), and
- d) Drivers for change that address basic human needs (particularly the provision of food for all, or strategies for increasing and protecting cultural diversity).

On the basis of such global tourism megatrends, key factors, and key drivers for change, we now trace the development of the concept of sustainability and sustainable development in political documents and scientific tourism research, before substantiating it with the notion of the triple bottom line, and then applying it to several fast and slow travel forms.

9. Sustainability in Travel and Tourism from the 1980s, through the 1990s, and in the 2000s

The term “sustainable development” was for the first time politically defined on an official and on an international level in the 1987 report by the World Commission on Environment and Development that was titled *Our Common Future*, but is popularly referred to as the “Brundtland Report”, namely as humanity’s “ability...to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs” (World Commission on Environment and Development 1987: 8); a definition that specialized tourism literature has often referred to, commented on, and agreed with (see Dwyer and Edwards 2013: 245; Malecki 2018: 35; Mowforth and Munt 2016: 104).

Following the Brundtland Report, it was especially the two United Nations Conferences (also referred to as “World Summits”) in Brazil’s Rio de Janeiro within the space of 20 years, in 1992 and 2012, that confirmed and furthered the sustainability principle, dealing with matters of environment and sustainable development such as reducing greenhouse gas emissions (De Lara and Thöny 2011: 154; Malecki 2018: 35-36; Mowforth and Munt 2016: 112).

Specifically with respect to tourism, the World Tourism Organization’s 2005 *Guide for Policy Makers* conceptualizes sustainability as the long-term balance between environmental, economic and socio-cultural tourism development, such as using resources in the least incisive manners, respecting socio-cultural traditions around host communities, and having fair trading and future-oriented business terms with them.

In spite of these organizational efforts and theoretical advancements, some critics still consider the concept of “sustainability” as being firstly unclear, secondly Western-centric, and thirdly favoring the more developed countries around the world (Meyer 2007: 567). Despite such occasional literary resistance, sustainability has become conceptually and practically widely accepted in international politics, environmental activism, tourism literature, as well as business practice.

When it comes to operationalizing “sustainability” into day-to-day entrepreneurial practice, the specialized economics and business literature has developed the framework of the “triple bottom line”. It is detailed

below in three sections: its overarching conceptual development since its inception in the 1990s (10.), the three dimensions that it proposes and the related modes of assessments that it opens up for companies that adhere to it (11.), and an analysis of specialized business and tourism literature that discusses its merits and potential shortcomings (12.).

10. Sustainability and the Triple Bottom Line: Development since the 1990s

The concept of the triple bottom line traces its ideological origins to John Elkington's ground-breaking 1997 book *Cannibals with Forks: The Triple Bottom Line of 21st Century Business*. Upon appearance, it caused considerable stir among business companies and entire industry branches all over the world, as it for instance dared to ask such fundamental questions as: "Is capitalism sustainable?" (Elkington 1997: 17) before summarizing a "triple bottom line agenda" (Elkington 1987: 20). As a result of its detailed, multifaceted and multidisciplinary analyses and recommendations, the entrepreneurial world began considering not just their hitherto dominating economic sphere of interest, but also the social and environmental influences and repercussions caused by their day-to-day operations.

This insight has often been reduced to the slogan "people, planet, profit", as for instance reiterated in recent literature on corporate social responsibility (Malicki 2018: 25-26), even if the correct sequence of first, second and third bottom lines (standing for economic, social and environmental interests) would probably have to run "profit, people, planet".

In any case, businesses and companies in the tourism sector were considered as particularly interesting and telling case studies for such three-dimensional care and its theoretical and practical implications, due to the global tourism industry's total size, transnational character, growth factor, and social impact by (as well as on) its providers, customers and travelers (Gunesch 2017h: 1307-1308).

Taking its cue from the original term and the exclusively economic orientation of the "single bottom line" (as in the popular expression

“bottom line profits”), the triple bottom line adds to that purely economic focus two more business foci or bottom lines or balance sheets, namely a social and an environmental one. For companies that decide to implement the triple bottom line, this concerns both internal and external processes and procedures, evaluations and assessments, as well as planning and marketing operations (Dwyer and Edwards 2013: 249; Tyrrell et al. 2013: 283-288).

In practice, each of the (now three) bottom lines or balance sheets is represented by key indicators on so-called “report cards”. These can be physical cards or sheets, or any other data-carrying documents, and can list any number and type of indicators, but most importantly do offer each company or industry sector the opportunity to carefully consider and select the most relevant factors for its business activities and responsibilities (Murphy 2012: 327-328; Darcy et al. 2011: 249).

Hence, the concerned companies can now design, control and produce three bottom lines (or balance sheets, or report cards) for both internal use and external proof whenever needed. These cards are consequently labelled Business Report Card (BRC), Social Report Card (SRC), and Environmental Report Card (ERC). A comprehensive literature synthesis allows us to present below a wide range of examples for key indicators pertaining to each report card (thereby substantiating and operationalizing “sustainability” in all of these three dimensions). The below category examples and descriptions have all been selected and formulated to fit a business or company in the global travel and tourism sector.

11. Sustainability and the Triple Bottom Line: Concrete Categories and Dimensions

Consequently, the Business Report Card (BRC) informs about a company’s general economic well-being – as traditionally understood by the “single bottom line” – including for instance the following key indicator categories and sub-categories:

- a) Total turnover before any profit
- b) Revenue (out of total turnover) and profit
- c) Net income before tax (NIBT) as net profit

- d) Taxes being paid
- e) Paying visitors and the resulting income
- f) Spending as per diverse categories, such as on the one hand
 - aa) Direct spending, especially remunerations in form of
 - (1) Salaries
 - (2) Wages
 - (3) Bonuses
 - (4) Rewards, while on the other hand incurring
 - ab) Indirect spending, for instance
 - (1) Regular maintenance
 - (2) Unforeseen repair needs
 - (3) Externalities (i.e., involuntarily costs) such as
 - (4) Clean-up activities after local pollution incidents, or
 - (5) Legal costs resulting from damages or indemnities;
 - g) Stakeholder benefits and profits margins
 - h) Added value obtained from, or given to suppliers
 - i) Host community costs, profits or benefits, resulting from
 - aa) Deterioration of local attractions after tourist visits, or
 - ab) General preservation costs within and around the destination.

The Social Report Card (SRC) provides data and feedback on key indicators such as:

- a) Visitor satisfaction at local tourism attractions, regarding
 - aa) Tourist facilities' quality, availability and hospitality
 - ab) Caretaking of visitors' needs and wishes;
- b) Impact of tourism on local public and individual health and welfare, including
 - aa) Employees' work satisfaction and job stability
 - ab) Employee as well as visitor safety, regarding
 - (1) Insurance provisions
 - (2) Health check points and audit conducts
 - (3) Safety and equipment training and updates
 - (4) Emergency or evacuation protocols, and
 - (5) Security staffing and on-site distribution;
 - c) Host community involvement and care, such as
 - aa) Community support and participation
 - ab) Community impact in its life and atmosphere

- ac) Residents' approval of tourism and tourists
- ad) People management and performance, including
 - (1) Career and promotion options and opportunities
 - (2) Employee equality and diversity provisions
 - (3) Non-discrimination for gender or other reasons
 - (4) Respect for human and labor rights, as well as
 - (5) Ethical and responsible corporate governance;
- d) Destination care, control and planning, for example
 - aa) Social, cultural and political carrying capacities, regarding
 - (1) Total tourism numbers as per host community demographics
 - (2) Tourism effects on destination (i.e., acculturation or demonstration effects)
 - ab) Integration of tourism projects into local planning and development schemes
 - ac) Tourist transportation, accommodation and catering facilities
 - ad) Protection of historical, social and cultural heritage assets for tourism
 - ae) Preservation of the destination's public image and overall reputation.

Finally, the Environmental Report Card (ERC) details relevant impacts on the levels of environment (from local over regional up to potentially worldwide effects, for instance greenhouse gas emissions) and ecology (from single organisms over local flora and fauna to entire interconnected ecosystems) that are caused or influenced by the tourism company on their premises and in their surroundings. Combining the earlier outlined principles of global sustainability with practicable local care, the ERC can comprise these indicators and categories:

- a) Care for and protection of natural resources against company emissions and pollutions of
 - aa) Water, regarding for instance
 - (1) Bodies of water above ground, as well as
 - (2) Groundwater levels and flow monitoring, both regarding its
 - (3) General availability
 - (4) Quality control
 - (5) Conservation
 - (6) Responsible use, or

- (7) Waste minimization;
 - ab) Air, regarding for instance
 - (1) Particle pollution such as smoke or dust
 - (2) Air space disturbances such as noise;
 - ac) Energy conservation in emissions or pollutions of
 - (1) Oil
 - (2) Gas
 - (3) Electricity;
 - b) Influences on host or neighboring communities and residents, such as
 - aa) Ecosystems and their constituting local flora and fauna
 - ab) Ecological habitats such as wildlife reservoirs, as for
 - (1) Preservation and protection, and in case of damage
 - (2) Rehabilitation, repopulation or relocation of species;
 - c) Minimization or improvement of site conditions, such as
 - aa) Waste and pollution treatment, for example regarding
 - (1) Greenhouse gas emission prevention or reduction
 - (2) Overall waste reduction or recycling, for instance in packaging and design
 - (3) Communication and collaboration with suppliers on environmental standards
 - ab) Ex-ante prevention or ex-post reparations in form of
 - (1) Filter installations
 - (2) Clean-up operations
 - (3) Damage payments.

As some of the above sub-categories show – such as the BRC’s f) bb) (4), and the ERC’s c) bb) (2) – some key indicators of company costs or activities might show up across several report cards, as is the case here for “clean-up operations” turning out to be a business and an environmental consideration. This firstly shows the distribution of indicators on the report cards to be a science in flux and constant refinement, with new categories and criteria being discovered in step with scientific insights, and thus reflecting the theoretical and practical state of the art of the notion of the triple bottom line. It secondly underscores the need for careful reflection and planning by companies that use such report cards, to avoid unnecessary and costly proliferations of indicators that could

be conclusively covered just once. It thirdly highlights the potential for linguistic and thus terminological ambiguity and any ensuing conceptual confusion. In this sense, it is a plastic example of the practical need for transdisciplinary collaboration within companies and industry branches. Some still remaining theoretical and practical reservations on part of the literature are discussed below (12.).

12. Sustainability and the Triple Bottom Line: Discussion of (Dis)Advantages

A few writers invoke a range of practical arguments against the triple bottom line, yet mostly without denying its overall conceptual usefulness and practical improvements of company operations (Dwyer and Edwards 2013: 260-261; Tyrrell et al. 2013: 284-288). They criticize complications such as:

- a) Unnecessary split of business considerations into three dimensions,
- b) Difficulties in defining suitable key indicators for all three dimensions,
- c) Potential for cherry-picking the most favorable report card indicators, and/or
- d) Temptation to report only on the positive qualities of a company's operations.

However, the same critics imply that the triple bottom line is as of yet the most comprehensive and circumspect framework for evaluating travel and tourism companies' three most important dimensions of decision-making with their indicators and categories. Hence the related conceptual contribution of this research is the detailed substantiation and evaluation of the triple bottom line for a company that wishes to reflect and report on its actions to improve its business practices, marketing operations, and socio-economic reputation in the context of global sustainability contributions. Correspondingly, and in a concise summary, we could express the triple bottom line's chief advantages as follows:

- a) Conceptual clarity about requirements of sustainability,
- b) Practical clarity about ways to achieve them,
- c) Resulting improved strategic decision-making,

- d) Improved company communication and transparency,
- e) Increased shareholder value and investment confidence,
- f) Heightened company and industry quality standards,
- g) Enhanced employer-employee relationships,
- h) Better local and global corporate reputation,
- i) Improved market position and competitive advantage,
- j) More trusted and constructive stakeholder relations, and
- k) Destination benefits for both communities and residents.

Below it is shown how corresponding sustainability dimensions and considerations are shared by key stakeholders in the global travel and tourism industry (13.-18.). In the contributions, we connect the notions of slowness, slow travel, sustainability and the triple bottom line (19.), which forms the basis for our outlook for the global (slow) travel and tourism industry in the 21st century (20).

13. Airline Travel: Sustainability Regulations and Aspirations since the 1990s

As of 1990s, the airline industry has increasingly tried to reconcile its traditional goals of maximum passenger load and full seating capacity with rising environmental requirements and popular pressures. After the 1997 *Kyoto Protocol* – an international treaty that extends the mentioned 1992 and 2012 international agreements on climate change challenges – its national implementations and regulations created so-called “cap-and-trade” options (in which polluters that exceed the regulated limits must pay for that privilege, while less- or non-polluters receive bonuses), or “emission trade” permits (in which businesses of a specific industry can exchange such options among them). Another option, “carbon offsetting” aims in the short run at lowering a company’s carbon footprint, and in the long run, to achieve the ideal of “carbon neutrality” (Daley and Callum 2011: 289).

Witnessing this conceptual development, airports have reorganized their internal management regulations and external marketing plans. However, technical implementation details remain strongly debated. For instance, there is still disagreement between stakeholders about who

actually produces, thus owns, and therefore is to be held responsible for emissions: the nations that own the airlines, the airline companies that crowd the skies, the airports from where the planes take off and land, or the cities and communities in which those companies do business (Gunesch 2017a: 44-45).

These competing interests illustrate the need for stakeholders to collaborate on solutions in regulatory, technical, competence and marketing matters, ranging from installing filters over levying emission taxes to finding out about customers' airline preferences – the latter expressed for instance in booked airplane seats or bought company stock options (Graham 2011: 264).

In reaction, the global airline industry has for some time tried to anticipate such problems with ever more progressive travel technology and operations, for example with the well-publicized launch of the world's largest commercial passenger plane to date, the *Airbus 380*. Its environmental perks include an external construction largely of composite parts and renewable materials, for instance in the use of carbon fiber reinforced plastic for the wings (Lück 2012: 11).

14. Business Travel: Environmental and Sustainability Considerations and Operations

Business travelers have regularly relied on airline transportation – in the eponymous Business Class. Yet there has been a marked change since the late 1990s due to technological progress: collaborative software or “groupware” (application software that assists groups in completing a common task) has increased the speed of online connections, the quality of the involved media, and the sophistication of communication processes. This has led to a surge in virtual business meetings or multiple-way online conferences, with traditional office meetings and direct encounters replaced with virtual ones. This in turn has considerably changed how technical and social resources are viewed, valued and invested in within collaborative workplaces, especially over geographical, political or linguistic boundaries.

As a consequence, traditional and physical business meetings are now often reserved for, and relegated to major players and high-stakes deals,

or special professions such as direct marketing and personal sales, or for other special affairs and contexts that still need worldwide coordination and personalized communication (Sharma 2004: 136-149). As a result, virtual travel has helped business professionals and travelers to increase their returns on investment, especially if they are already part of multi- or transnational companies (Stangel 2014: 8-9), an interest group in the global tourism industry investigated in detail below (16.).

With such an increased technological ability on the part of the travelers, and a concurrent heightened ecological awareness on the part of the public, local businesses and global companies alike find themselves under ever more stakeholder scrutiny to demonstrate consideration and transparency regarding their environmental impact, for example their carbon footprint. Hence the more ecologically incisive a company's operations tend to be, the more it will gravitate towards considering and adopting appropriate (meaning economically sound, ecologically favorable and socially acceptable) measures in its day-to-day operations (Gunesch 2017b: 200-201).

15. Destinations and their Residents as International Tourism Stakeholders

Stakeholders in terms of business are all those who are affected by a company's activities and actions. Key stakeholders in global tourism are first the travelers themselves, followed by tourist organizations, travel corporations, and other tourism providers such as hotels or resorts (Hall and Brown 2010: 149). Local residents are used to have their needs and wants met before other stakeholder groups. This is usually justified with the immediacy and unavoidability that the impacts of tourism have on them, and which is why the growth and development of host communities are related to tourists purchasing their goods and services – ranging from arts, crafts and transportation to accommodation to entertainment and organized activities – directly from them (Gunesch 2017e: 668-669).

Politically and economically, developing countries have a special desire and a reasonable need to keep the dividends from their local and national tourism industry. The influence of international tourism on the

national economy and ecology constitutes a dilemma, or double-edged sword for many developing nations: while they welcome international tourists and their financial assistance, they often loathe the social and ecological degradation of their natural and cultural surroundings. This might push them either to adopt nation-wide measures for prevention or repair, or to react locally with hostility or xenophobia, or even to set up unsavory business models in which only a few are able to make profits but many others within the national tourism sector can be harmed, let alone the likely loss of trust in the worldwide tourism industry (Brown 2011: 66-67; Sharma 2004: 259-260).

Meanwhile, ever more communities realize that tourism can also protect them from cultural or ecological erosion, such as when it makes both hosts and visitors more aware and protective of their shared natural and created heritage. This then leaves as the greatest threats to the travel and tourism industry in a developing host country precisely those dangers that it has the least control over, namely the ones determined by its geographical location, geopolitical conditions, internal administration and international relations. Geographical factors include natural catastrophes such as storms, floods or epidemics, while the main geopolitical factors are the type of conflicts or wars that destroy exactly those destinations that produce the most revenue for the country, or that deplete it of tourism-related revenues by discouraging foreign visitors or investors in its infrastructure (Goeldner and Ritchie 2014: 451; Moutinho et al. 2011: 18).

16. Multinational and Transnational Corporations as Global Tourism Stakeholders

Multinational corporations (MNCs) and transnational corporations (TNCs) differ in that the former stress ownership structure and the latter cross-border operations (Mujih 2012: 65-66). Complicating matters, such corporations are often nested within systems of sub-companies that might not be easily discernible for customers, first-line tourism providers, or even high-profile traveler organizations and representations. However, their characteristics make them interesting stakeholders of global

tourism within our focus on the second (social) and third (environmental) bottom lines. While there might be good reasons and arguments to resist globalization tendencies of cultural uniformity as encapsulated in the concept of “McDonaldization” (Ritzer 2018: 11-12, 155-156; Ritzer 2019: 27-54), multi- and transnational corporations seems worthy of special consideration even for environmentally extremely discriminating and sensitive travelers, for instance the mentioned “hard slow travelers”: their global visibility and ability to act on multiple levels of interest, and to influence individuals and institutions all epitomizes telling conflicts of interests but also potential for positive change within international travel and tourism, such as for industry-wide marketing strategies as discussed below.

This specifically concerns the concept of Corporate Social Responsibility (CSR), which tries to reconcile a company’s efforts for profit and growth with its wider social responsibilities. In two comprehensive yet concise definitions by specialized literature, CSR is firstly “the integration of an enterprise’s social, environmental, ethical and philanthropic responsibilities towards society into its operations, processes and core business strategy in cooperation with relevant stakeholders” (Rasche et al. 2017: 6), and secondly the “business responsibility to society [of] being accountable, [the] business responsibility for society [of] compensating for negative impacts and contributing to social welfare [and the] responsible conduct [of being] operated ethically responsibly and sustainably...including environmental issues” (Moon 2014: 4). While such lofty corporate philosophies should benefit all stakeholders in the global travel and tourism industry, above all host communities, many companies claim that their own industry puts them under an unbearable competitive pressure which effectively counteracts their otherwise high willingness to work towards fulfilling the social and environmental bottom lines (Hall and Brown 2010: 159).

In view of this discrepancy between alleged market restrictions and the public and scientific agreement on what qualifies as exemplary behavior (especially by multi- or transnational companies), it seems simplistic merely to advise those businesses to “shape up or shape out”. If indeed economic and environmental pressures are both urgently felt, trying to placate both with compromises such as “a bit less pollution and a bit less

profit” might leave everyone unsatisfied. So why not trying to improve both? The global travel and tourism community might benefit from a combination of higher profits, environmental and ecological value, and resident community engagement. For example, a company investing in environmentally friendly industries or implementations, such as exhaust cleaning filters or repairing clean-up operations, might recover their costs many times over, or even create additional revenues via its enhanced community reputation, resulting in a larger customer base and enthusiasm.

This seems to make good marketing strategies particularly desirable, to help recovering the monetary loss incurred by taking the risk of investing in and implementing environmentally favorable measures, and turn these investments into profits in the long run. This would then not just apply for a single company, but be generalizable for the entire tourism industry. Since the economic influence and political leverage of multinational or transnational corporations assists them in publicizing actions and leadership models as benchmarks for other travel and tourism stakeholders, they should be above all motivated (and advised) to monitor closely their internal administration, external actualization, and overall advocacy of their three bottom lines.

Shifting our focus of analysis from institutional to individual stakeholders of global tourism, the two interest groups of student or youth travelers and of religious tourists seem both exemplary representatives of slow travel and tourism to examine closely (17. and 18.), before we combine and compare our contributions to slow movements, slow tourism, sustainability, and the triple bottom line (19.), and conclude with comparing and envisaging their individual development, mutual influences and joint application in literature and research, for the benefit of all stakeholders involved (20.)

17. Student and Youth Travelers as International Tourism Stakeholders

Students and youth travelers are special when it comes to perceiving and practicing sustainability and the triple bottom line. Some of this has to do with their financial situation and philosophical outlook: one the one hand, they might successfully straddle fast and slow forms of travel and be

familiar with environmentally and socially strenuous tourism forms (such as flying) due to their age, dynamism and career aspirations. On the other hand, they are also regarded as highly motivated to adopt travel forms that are less taxing on their natural and social surroundings, such as those involving low-to-no carbon emissions or reduced ecological footprints.

Compared to other tourist segments, students travel for shorter periods but more often, in an exploratory spirit, and with high costs compared to their income. In doing so, they also rely more than other tourist types on online services to plan and perform their travels. At the same time, they are also less afraid of natural or man-made accidents or disasters, and tend to engage more interactively with the local populations, more inventively with travel technology, and more socially in collective travel scenarios. These happen to be also some of the profiling characteristics of environmentally alert and ecologically sensitive travelers (Gunesch 2017d: 665-667).

Altogether, students and youth travelers see their journeys as a bundle of motivations and expressions (Richards 2008: xi-xiv, 1, 26-28), namely foremost as:

- a) Personal lifestyle statements,
 - b) Intrinsic parts of their individual and collective identities,
 - c) Inalienable parts of their lifelong learning experiences,
 - d) Requirements of encountering different countries and cultures,
 - e) Stepping stones in their personal and professional development,
- as well as
- f) Idealistic contributions to the construction of their worldly and spiritual value systems.

For these reasons, student and youth travelers are respected for engaging in some of the socially and environmentally most benevolent and beneficial forms and expressions of global travel and tourism. Contrasting with predominantly political or economic interests, the literature confirms this impression for realms that range from educational and cultural pursuits to those of ecological and environmental care (Richards 2008: xiii, 39-40). It follows that tourism companies and providers that wish to cater for, and benefit from this market segment of the international tourism industry are well advised to proclaim and practice an exemplary awareness and fulfillment of the second and third (socially and environmentally oriented) bottom lines.

Slowness as a philosophical value might be pursued by student and youth travelers due to their social and intellectual affinity to the discussed literary sources and cultural expressions of slowness. Their limited budgets might also play a part, by forcing them onto paths and practices of slow travel. In any case, whether or not the slowness aspect of the experience was the principal value they pursued, this can probably be said more safely about the beliefs and practices of religious travelers.

18. Religious Travelers as International Tourism Stakeholders

Locations of religious pilgrimage were often erected with spiritual motives in mind. Traditionally and topographically, faraway mountains are favorite and frequent locations to represent humanity's higher aspirations, godly order, or earthly balance. If combined with tourism, this constellation brings with it special types of conflicts between the interests of different stakeholders, as when economic pursuits and business practices erode the spiritual value of holy tourist sights and sacred locations that was the main reason to build them in the first place (Gunesch 2017f: 1013-1014).

China happens to hold many such locations. For example, both the Taoist and the Buddhist faiths revere the Four Sacred Mountains called Emei, Jihua, Putuo and Wutai. These mountain sites host representations of bodhimandas, or seats of enlightenment, and are as such considered residences of bodhisattvas, or enlightened beings. Another example are the statues and murals in the Mogao Caves, or Caves of the Thousand Buddhas near Dunhuang in the northwest of China, whose figures were carved of stone, molded of clay, or painted as wall scenes over a period of 1,000 years, between the 5th and the 14th century, and which can be admired in a complex of cave temples spreading over 577 grottos and 45,000 square meters (Bugler et al. 2017: 45). Yet these artworks continue to suffer damage from the visit of tourists, whose mere physical presence is sufficient to raise the internal temperature and humidity within these caves to harmful levels (Mu et al. 2007: 109-110).

In reaction to similar scenarios, many Chinese tourist destinations have taken recourse against some of the most frequently practiced yet

prejudicial tourist activities, such as careless littering, wall engraving, open-air camping, fireplace cooking, tree felling, or fireworks celebrations. Going further and enlisting international collaboration, some Middle Eastern monasteries, such as Saint Catherine's at the foot of Egypt's Mount Sinai, benefit from global measures to raise local awareness through programs that are designed to improve environmental education and ecological protection (Mu et al. 2007: 110-111; Olsen and Timothy 2006: 13).

Finally, some activist movements that claim to practice what they call "tourism for world peace and development" have drawn up lists with their own requirements for destinations and fellow travelers, which range from general sociocultural recommendations to specific behavioral demands (Haessly 2010: 14), for example:

- a) Establishing comprehensive educational measures concerning local cultural heritage treasures,
- b) Initializing initiatives for protective and preserving practical measures for these treasures,
- c) Supporting and engaging foreigners and residents in the delivery developmental assistance,
- d) Abstaining from any harmful actions and activities to local flora and fauna, as well as
- e) Endorsing only those tourism business that adhere and subscribe to comparable codes of ethics.

Of all the investigated stakeholder groups of international tourism, religious travelers seem to be the ones with the most inherent, intrinsically motivated as well as socially and spiritually cooperative attitudes and actions. Yet even among this group, visitor zest and educational eagerness seem to leave considerable room for improvement on social and ecological levels, such as in terms of environmental friendliness and ecological preservation. As seen, such potentials for improvement are increasingly specified and realized by Chinese and Middle Eastern pilgrimage sites. With the contributions of this research, they can now be more generally operationalized for tourism businesses and stakeholders, and then be individually actualized with the criteria and categories of the triple bottom line.

Using the triple bottom line's three report cards with their subcategories and dimensions might appear to be more natural for secular tourist sites and surroundings, than for spiritually oriented ones. In the eyes of outsiders – or even of inside decision-makers – the cards' calculating and controlling procedures might seem to contradict the inherent value of generosity and giving which those spiritual places represent. Against this psychological argument, one can invoke the practical experiences of those Middle and Fast Eastern religious pilgrimage sites, whose popularity allowed environmental and social degradation to impair them equally – or even stronger – than their secular counterparts.

Historic or artistic substance preservation pose challenges to the maintenance of spiritual sites that secular sites do not have to worry about to the same degree: their management can for example conduct due repair works with much less concessions for the place's aesthetics or pioussness, or choose some measures such as wholesale replacements or mechanical reparations of part of their installations, whereas devotional destinations, to preserve their physical substance and spiritual memory, would need to invest in restoration measures in a much more considerate, balanced and long-term fashion.

Hence the conceptual and operational stringency of the triple bottom line and its practical and public transparency might be just what the specific values of religious destinations and travelers need. If their spiritual needs were combined with the social insights of slow movements and their literary and cultural expressions (from cities over food to novelizations), then the cultural wave that started in the 1980s and 1990s might continue (figuratively) to wet the political, economic and social shores of the global travel and tourism landscape, while (literally) also whetting the worldwide cultural and entrepreneurial appetites for environmental care and ecological sensitivity in the 21st century.

19. Contributions to Slowness, Slow Tourism, Sustainability and the Triple Bottom Line

The overarching conceptual contribution of this research is to have achieved the following four tasks, which have led to the distinct conceptual contributions of a better understanding of each of these areas:

- a) Connected the literary and cultural slowness movements and slow travel and tourism,
- b) Coalesced slowness and sustainability in the realm of travel into slow tourism,
- c) Substantiated the triple bottom line into an operationalizable form, and
- d) Actualized sustainable slow tourism via the triple bottom line.

The practical contributions are manifold, and outlined here in a spirit of conceptual characterization combined with concrete examples (which can be generalized within and beyond the global travel and tourism industry, giving them a wide range of applications).

A first practical insight is that the two concepts of slow travel and triple bottom line can form a “double pack” of sustainability, in which each part enhances the other one. For instance, fast travel forms and their proponents have been shown to be ever more influenced by slow movements and their adherents, resulting in them learning to “slow down” physically, psychologically and philosophically. If we thus combine the triple bottom line advantages with slow travel and tourism insights, then slow travel forms can continue to inspire fast travel proponents, partly by their ever-growing numbers, and more importantly by the arguments and conviction of travelers, providers and stakeholders worldwide. Additionally, fast and slow travelers, companies and stakeholders can enhance their conceptual and operational understanding of sustainability by means of collaborative efforts to exchange and share their insights and intentions, progresses and practices in implementing the triple bottom line.

Another practical insight, especially in the context of transnational tourism corporations, when combining sustainability concerns with triple bottom line efficiencies and slow tourism philosophies, could be the formation of a “triple pack” of beneficial business concepts and results as part of building and running socially and environmentally altruistic companies that offer travel elements or packages to the public, while at the same time improving their actions, market positions and profit margins.

To this triple pack of benefits, we could add the application of corporate social responsibility principles and practices, providing us with a “quadruple pack” of favorable business practices. Taking this yet another step further, with recent literature linking corporate social responsibility

to sustainable development (Bhinekawati 2017: 45-48; Zhang et al. 2018: 133-138) in the sense of a “social ecology” beyond purely environmental aspects, namely encompassing human rights to be enshrined in national and international legal frameworks (Malecki 2018: 3-18), we could even speak of a “quintuple pack” of socio-political advantages and contributions arising from our constructive and creative comparison of literary fields and insights.

As another practical contribution on a business level, our research can benefit other industries, either within or beyond the global travel and tourism industry, as long as these industries share with slow tourism the wish to consider sustainability not only as a lofty conceptual ideal but also a concrete operational criterium. One example of such tourism-related industries are tourist resorts which – even if they are limited to offering localized activities on their grounds – can now consider the full catalog of the possible ecological, economic and social impacts that they and their guests and services have on the surrounding host communities, and thus start incorporating slow activities into their product range. One example of an industry outside of global travel and tourism, namely the entertainment industry (which is however still relatable to travel and tourism through some of its forms and practices such as sports tourism, film tourism or casino tourism), can now also create slow and sustainable variants of its products and services. By the way, this practice can already be observed within recent, large and extremely diversified entertainment complexes that offer many amenities (such as legalized gambling facilities in large-scale casinos) nestled within entertainment complexes, which are in turn part of accommodation palaces, and thus all under one roof (Gunesch 2017c: 245-246).

Uniting and projecting our contributions, the ongoing conceptual development and growing areas of applications among and across industries opens up a vast range of avenues for future research into which all the main elements of this article could flow (from cultural and literary slowness and slow tourism over sustainability and the triple bottom line up to a new understanding of corporate social responsibility in the form and sense of a social ecology movement), in a variety of theoretical and practical shapes and combinations. In conclusion, some of those shapes and combinations are fashioned into recommendations for slow tourism’s global marketing strategies in the 21st century.

20. Conclusions and Predictions for Slowness, Sustainability and Tourism in the 21st Century

Some recent literature asks questions that illustrate pathways for future research which relate to areas touched upon by this article, such as: “What difference is there between sustainable development and CSR?”, before integrating those concepts by defining corporate social responsibility as a “structured manifestation of the application of the objectives of sustainable development” (Malecki 2018: 26-27).

If we were just to apply this one recent indication of research directions to the entire tourism industry, we could already formulate a range of queries combining socially sensitive, environmentally beneficial, economically advantageous and thus altogether politically favorable streams, all adding to the patterns of awareness and movements that have stretched from the 1980s and 1990s until today. Assuming that such socially and environmentally conscious tendencies and movements will continue to be valued and practiced in the near future, and will keep scrutinizing companies across the world in the tourism sector but also in other business branches, and with the aim of bringing out the best in all of them for the common good, then our own research both fits into that stream as well as enriches it.

Again as concrete examples, and now with a view to future scenarios, the companies involved and willing to be advised would be recommended to have their marketing and publicity departments develop strategies that stress ecological parameters, convincing their own employees and stakeholders that they are indeed respecting their own responsibilities, before selling their travel products and services to any customers. They would be further recommended to involve their entire local and global industry partners in such endeavors. This should be worth their time and effort, as in our increasingly globalizing world it has become a repeated business and marketing insight (or even a truism) that “to do good” socially and ecologically, eventually means “to do well” also economically. Being able to claim that one’s company is successful on both sides of that business equation – or, as for the triple bottom line, on all three sides of it – and to be able to back that up with transparent and verifiable data, should give any global tourism company and their marketing campaign a deserved and rewarding lift.

The dynamics and relationships within and between the four cornerstones of our research, namely cultural and social slow movements, slow tourism, sustainability, and the triple bottom line, reveal a large potential for theoretical and practical development, for the benefit of all stakeholders. While our research focused on a few stakeholders in the travel and tourism industry defined by travel types, groups and institutions, this author is offering his transdisciplinary research insights to wider interest groups, aiming, in global understanding of sustainability, at the well-being of the whole planet.

As a last example from this article, the mentioned movement of “tourism for world peace and development” would then not be perceived as overstating its ethical scope, but as guarding our shared interests. Also, given the increasingly growing concerns of worldwide social, political, economic and environmental upheavals, one might find their catalog, with its allegedly strict requirements for fellow travelers, to become quite recommendable if used on a wider scale, such as for official, institutional or international formulations of action plans, policies and recommendations – while tourism companies might simply find that their endorsement of those requirements means “good business” for them, too.

The Chinese proverb “Before you try to change the world, go three times through your own house” (Bartl 2008: 98) can now be considered as transparently substantiated in the triple bottom line, with companies taking it upon themselves to respect and to act on that tenet on their own premises and on its three levels of impacts and responsibilities. In the light of that timeless Chinese wisdom, we could now even consider a modern understanding and application of slow movements, sustainability considerations, the triple bottom line, slow tourism philosophies, corporate social responsibility, and a new planetary ecology as forming a “six pack” of positively empowering, steadfastly philosophical, yet still practical postulations of hands-on plans and best practices for world-wide travel and tourism.

Continuing to combine and compare these ideas and ideals might help to invigorate them, incessantly and inspiringly, in the spirit of “think globally, act locally”. Perceived as a practice with a purpose, it could then even contribute to enlighten our personal pathways of traveling, doing business, and engaging with the world around us, and with the one within ourselves.

References

Bach 2019: Bach, Gerhard. “Slo(w)ganization. Against the Constant Need for Re-Inventing the Discourse on Language Education: The Case of ‘Multiple Intelligences’”. *Sloganization in Language Education Discourse: Conceptual Thinking in the Age of Academic Marketization*. Eds. Barbara Schmenk, Stephan Breidbach and Lutz Küster. Bristol and Blue Ridge Summit: Multilingual Matters, 2019: 57-71.

Bartl 2003: Bartl, Allison. *One Hundred and One Relaxation Games for Children: Finding a Little Peace and Quiet In Between*. Alameda: Hunter House Publishers, 2008. (Translated from the German original, *Kleine Stille Zwischendurch*, Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor, 2003).

Bhinekawati 2017: Bhinekawati, Risa. *Corporate Social Responsibility and Sustainable Development: Social Capital and Corporate Development in Developing Economies*. London and New York: Routledge, 2017.

Brown 2011: Brown, Frances. *Tourism Reassessed: Blight or Blessing*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2011.

Bugler 2017: Bugler, Caroline, Ann Kramer, Marcus Weeks, Maud Whatley, and Iain Zaczek. *The Art Book*. London and New Delhi: Dorling Kindersley and Penguin Random House, 2017.

Daley 2011: Daley, Ben, and Thomas Callum. “Challenges to Growth: Environmental Issues and the Development of the Air Transport Industry”. *Air Transport in the 21st Century: Key Strategic Developments*. Eds. John F. O’Connell and George Williams. Farnham: Ashgate, 2011: 269-294.

Darcy 2011: Darcy, Simon, Bruce Cameron, and Shane Pegg. “Developing a Business Case for Accessible Tourism”. *Accessible Tourism: Concepts and Issues*. Eds. Dimitrios Buhalis and Simon Darcy. Bristol: Channel View Publications, 2011: 241-259.

De Lara 2011: De Lara, Rod Allan A., and Arno Thöny. “Responsible Tourism in Asia”. *Responsible Management in Asia: Perspectives on CSR*. Ed. Geoffrey Williams. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2011: 146-160.

Dickinson 2013: Dickinson, Janet, and Les Lumsdon. “Slow Travel”. *The Routledge Handbook of Tourism and the Environment*. Eds. Andrew Holden and David A. Fennell. Oxon and New York: Routledge, 2013: 371-381.

Dickinson 2010: Dickinson, Janet, and Les Lumsdon. *Slow Travel and Tourism*. London: Routledge, 2010.

Dwyer 2013: Dwyer, Larry, and Deborah J. Edwards. “Ecotourism and the Triple Bottom Line”. *International Handbook on Ecotourism*. Eds. Roy Ballantyne and Jan Packer. Cheltenham and Northampton/ Massachusetts: Edward Elgar Publishing, 2013: 245-263.

Dwyer 2008: Dwyer, Larry, Deborah J. Edwards, Nina Mistills, Carolina Roman, Noel Scott, and Christopher P. Cooper. *Megatrends Underpinning Tourism to 2020: Analysis of Key Drivers for Change*. Brisbane: Cooperative Research Centre for Sustainable Tourism, 2008.

Elkington 1997: Elkington, John. *Cannibals with Forks: The Triple Bottom Line of 21st Century Business*. Oxford: Capstone Publishing, 1997.

Fullagar 2012: Fullagar, Simone. "Gendered Cultures of Slow Travel: Women's Cycle Touring as an Alternative Hedonism". *Slow Tourism: Experiences and Mobilities*. Eds. Simone Fullagar, Kevin Markwell, and Erica Wilson. Bristol: Channel View Publications, 2012: 99-112.

Fullagar 2012: Fullagar, Simone, Erica Wilson, and Kevin Markwell. "Starting Slow: Thinking Through Mobilities and Experiences". *Slow Tourism: Experiences and Mobilities*. Eds. Simone Fullagar, Kevin Markwell, and Erica Wilson. Bristol: Channel View Publications, 2012: 1-8.

Goeldner 2014: Goeldner, Charles R., and J. R. Brent Ritchie. *Tourism: Principles, Practices, Philosophies*. 12th ed., Hoboken: John Wiley and Sons, 2014.

Graham 2011: Graham, Anne. "Key Issues Facing the Airport Industry". *Air Transport in the 21st Century: Key Strategic Developments*. Eds. John F. O'Connell and George Williams. Farnham: Ashgate, 2011: 253-268.

Gunesch 2017a: Gunesch, Konrad. "Airline Travel". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017a: 40-45.

Gunesch 2017b: Gunesch, Konrad. "Business Tourism". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017b: 198-201.

Gunesch 2017c: Gunesch, Konrad. "Casino Tourism in Asia and the Pacific". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017c: 244-247.

Gunesch 2017d: Gunesch, Konrad. "International Student Travel". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 2*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017d: 661-668.

Gunesch 2017e: Gunesch, Konrad. "International Tourism". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 2*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017e: 668-671.

Gunesch 2017f: Gunesch, Konrad. "Religion and Tourism". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 3*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017f: 1012-1017.

Gunesch 2017g: Gunesch, Konrad. "Slow Travel". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 3*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017g: 1118-1121.

Gunesch 2017h: Gunesch, Konrad. "Travel and Tourism's Most Pressing Issues in the 21st Century". *The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, Volume 1*. Ed. Linda L. Lowry. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2017h: 1307-1313.

Haessly 2010: Haessly, Jacqueline. "Tourism and a Culture of Peace". *Tourism, Progress and Peace*. Eds. Omar Moufakkir and Ian Kelly. Oxfordshire: CAB International, 2010: 1-16.

Hall 2010: Hall, Derek, and Frances Brown. "Tourism and Welfare: Ethics, Responsibility and Well-Being". *Tourism and Inequality: Problems and Prospects*. Eds. Stroma Cole and Nigel Morgan. Wallingford, Oxfordshire and Cambridge/Massachusetts: CAB International, 2010: 143-162.

Honoré 2005: Honoré, Carl. Foreword. *The Discovery of Slowness*. Ed. Sten Nadolny, transl. Ralph Freedman. Philadelphia: Paul Dry Books, 2005: vii-x.

Honoré: Honoré, Carl. *In Praise of Slow: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*. London: Orion Books.

Kahneman 2011: Kahneman, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

Kundera 1995: Kundera, Milan. *La Lenteur*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

Kundera 1996: Kundera, Milan. *Slowness* (Translated by Linda Asher). New York: Harper Collins Publishers, 1996.

Lück 2012: Lück, Michael. "Air Transport". *Tourism: The Key Concepts*. Ed. Peter Robinson. Oxford: Routledge, 2012: 11-13.

Malecki 2018: Malecki, Catherine. *Corporate Social Responsibility: Perspectives for Sustainable Corporate Governance*. Cheltenham and Northampton, Massachusetts: Edward Elgar Publishing, 2018.

Matos 2004: Matos, Rafael. "Can Slow Tourism Bring New Life to Alpine Regions?" *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004: 93-104.

McFarlane 2003: McFarlane, Robert. "Read it on the Autobahn: 'The Discovery of Slowness'". *London Review of Books*, vol. 25, no. 24 (2003): 26.

Meyer 2007: Meyer, Dorothea. "Pro-Poor Tourism: From Leakages to Linkages. A Conceptual Framework for Creating Linkages Between the Accommodation Sector and 'Poor Neighbouring Communities'". *Current Issues in Tourism*, vol. 10, no. 6 (2007): 558-583.

Meyer 2014: Moon, Jeremy. *Corporate Social Responsibility: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Moutinho 2011: Moutinho, Luiz, Ronnie Ballantyne, and Shirley Rate. "The New Business Environment and Trends in Tourism". *Strategic Management in Tourism*. Ed. Luiz Moutinho. Cambridge: CAB International, 2011: 1-19.

Mowforth 2016: Mowforth, Martin, and Ian Munt. *Tourism and Sustainability: Development, Globalization and New Tourism in the Third World* (4th edition). London and New York: Routledge, 2016.

Mu 2007: Mu, Zhiang, Li Huang, Jian-Hong Wang, Ji Liu, Yan-Geng Jie, and Xiting Lai. "Religious Tourism and Cultural Pilgrimage: A Chinese Perspective". *Religious Tourism and Pilgrimage Festivals: An International Perspective*. Eds. Razaq Rai and Nigel D. Morpeth. Cambridge: CAB International, 2007: 98-112.

Mujih: Mujih, Edwin C. *Regulating Multinationals in Developing Countries: A Conceptual and Legal Framework for Corporate Social Responsibility*. London and New York: Routledge.

Murphy 2012: Murphy, Peter. "Resort Management and Analysis: Current and Future Directions". *The Routledge Handbook of Tourism Research*. Eds. Cathy H. C. Hsu and William C. Gartner. London and New York: Routledge, 2012: 324-337.

Nadolny 1983: Nadolny, Sten. *Die Entdeckung der Langsamkeit*. Piper Verlag, 1983.

Nadolny 2005: Nadolny, Sten. *The Discovery of Slowness* (Translated by Ralph Freedman). Philadelphia: Paul Dry Books, 2005.

Nowotny 1989: Nowotny, Helga. *Eigenzeit: Die Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

Nowotny 1994: Nowotny, Helga. *Time: The Modern and Post-Modern Experience*. Cambridge, United Kingdom and Malden, Massachusetts: Polity Press, 1994.

Olsen 2006: Olsen, Daniel H., and Dallen J. Timothy. "Tourism and Religious Journeys". *Tourism, Religion and Spiritual Journeys*. Eds. Dallen J. Timothy and Daniel H. Olsen. Abingdon: Routledge, 2006: 1-22.

Rasche 2017: Rasche, Andreas, Mette Morsing, and Jeremy Moon. *Corporate Social Responsibility: Strategy, Communication, Governance*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2017.

Richards 2008: Richards, Greg. *Youth Travel Matters: Understanding the Global Phenomenon of Youth Travel*. Madrid: World Tourism Organization and World Youth Student and Educational Travel Confederation, 2008.

Ritzer 2018: Ritzer, George. *Introduction to Sociology* (4th edition). London, New Delhi and Singapore: Sage Publications, 2018.

Ritzer 2019: Ritzer, George. *The McDonaldization of Society: Into the Digital Age* (9th edition). Los Angeles, London and New Delhi: Sage Publications, 2019.

Sharma 2004: Sharma, Kailash K. *World Tourism Today*. New Delhi: Sarup and Sons, 2004.

Stangel 2014: Stangel, Luke. "Unraveling Business Travel: Collaboration Technology Can Not Only Replace Face-to-Face Get-Togethers, but Can Improve upon Them". *Avaya Innovations Magazine*, vol. 1 (2014): 8–9.

Tiyce 2012: Tiyce, Marg, and Erica Wilson. "Wandering Australia: Independent Travellers and Slow Journeys through Time and Space". *Slow Tourism: Experiences and Mobilities*. Eds. Simone Fullagar, Kevin Markwell, and Erica Wilson. Bristol: Channel View Publications, 2012: 113-127.

Tyrrell 2013: Tyrrell, Timothy, Cody Morris Paris, and Vernon Biaett. "A Quantified Triple Bottom Line for Tourism: Experimental Results". *Journal of Travel Research*, vol. 52, no. 3 (2013): 279–293.

United Nations 2005: United Nations Environment Program and World Tourism Organization. *Making Tourism More Sustainable: A Guide for Policy Makers*. Paris and Madrid: United Nations Environment Program and World Tourism Organization, 2005.

Weiermair 2004: Weiermair, Klaus and Christine Mathies. "Preface and Acknowledgements". *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004: xxv-xxvi.

Weiermair 2004: Weiermair, Klaus and Christine Mathies. "Section II: The Globalization of Leisure or Rediscovering Slowness?" *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004: 67-68.

Woehler 2004: Woehler, Karlheinz. "The Rediscovery of Slowness, or Leisure Time as One's Own and as Self-Agrandized". *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*. Eds. Klaus Weiermair and Christine Mathies. New York, London and Oxford: The Haworth Press, 2004: 83-92.

World Commission ... 1987: World Commission on Environment and Development. *Our Common Future*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1987.

World Tourism Organization 2001: World Tourism Organization. *Tourism 2020 Vision, Volume 7: Global Forecasts and Profiles of Market Segments*. Madrid: World Tourism Organization, 2001.

Zhang 2018: Zhang, Dongyong, Stephen Morse, and Uma Kambhampati. *Sustainable Development and Corporate Social Responsibility*. London and New York: Routledge, 2018.

Maka Elbakidze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Actualization of a Topical Literary Theme on the Georgian Stage
(Lasha Tabukashvili's "Does it Matter if Wet Lilac is Wet?!")**

Lasha Tabukashvili's play "Does it Matter if Wet Lilac is Wet?!" reliably shows the situation in post-war Georgia. Historical truth (post-war stagnation in 90es, the hard social background, hunger, criminality etc.) and fiction are skillfully intertwined in the plot of the play and against this background the tragedy of the so-called "lost generation" is revealed. There are only eight characters who embody the whole spectrum of the post-war, economically impoverished and morally degraded population. From their dialogues it can be seen that Georgian society, which abandoned the "idiotic sobriety", hopes only on the help of newcomers from the parallel world.

Key words: post-war stagnation in 90-es, "lost generation", Shota Rustaveli Academic Theatre.

მაკა ელბაკიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**მწვავე ლიტერატურული თემის აქტუალიზაცია
ქართულ სცენაზე
(ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა რომ სველია სველი იასამანი“)**

„გაზაფხულის ქარია,
გულო დარდთან ნაფიცო!
რა კარგი სიზმარია, დედა,
არ გამაღვიძო!
გაზაფხულის ქარია,
ქვეყანას უხარია,
რა კარგი სიზმარია,
დედა, არ გამაღვიძო!“

პოსტსაბჭოური პერიოდი, რომლის მოლოდინიც საბჭოთა კავშირში მცხოვრები ხალხებისთვის, მათ შორის ქართველებისთვის, თავისუფლებასთან, განახლებასთან ასოცირდებოდა, 1990-იანი

წლებიდანვე ქართულ ლიტერატურაში აღიბეჭდა, როგორც ტრავმა და სტრესი. „ცხადია, ლიტერატურამ ამ პერიოდის სტრესულობა აღბეჭდა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის გახდა კიდევ სტრესული, ტრავმული საზოგადოებისათვის თუ ცალკეული ინდივიდებისათვის (ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში აღბეჭდილი კრიზისულობა განიხილება თითქმის ყველა პოსტსაბჭოთა ქვეყნის ლიტერატურაში, რაც სწორედ ტრავმატული და პოსტტრავმატული პერიოდის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ), შესაბამისად, პოსტსაბჭოურ პერიოდში შეიქმნა იმგვარი ნაწარმოებები, რომლებშიც სტრესი აისახება საზოგადოებრივ დონეზე და იმგვარი თხზულებებიც, რომლებშიც ავტორები გამოსახავენ პიროვნულ ტრავმას, განპირობებულს ირგვლივ მიმდინარე პროცესებით. თუმცა ამ პერიოდში დაიწერა ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებშიც გამოიკვეთა ავტორის საზოგადოებრივი, გამაცნობიერებელი ფუნქცია, ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების მიზეზ-შედეგობრივი გააზრების, მხილებისა თუ პაროდირების სურვილი. ამა თუ იმ ფორმით პოსტსაბჭოურ მწერლობაში ტრავმა მაინც დაფიქსირდა და საზოგადოებრივი რეალობა აისახა მხატვრულ რეალობაში“ (წიფურია 2016: 89-90). მართალია, მეოცე ასწლეულში საქართველო არაერთი ტრაგიკული ისტორიული მოვლენის მომსწრე გამხდარა, საზოგადოებრივი ცხოვრებაც მუდმივი წნეხის ქვეშ იყო მოქცეული, მაგრამ იდეოლოგიურ-ცენზურული კონტროლის გამო ამ პროცესების პირდაპირი ასახვა ან ამკარა გამოვლენა თითქმის არ ხდებოდა. „პირიქით, ამ ამოცანის განხორციელება, პოსტსაბჭოური ეპოქის ლიტერატურისაგან განსხვავებით, არ გამხდარა ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი, რამდენადაც ხდებოდა ტრავმის რეპრესირება, შესაბამისი ემოციის დათრგუნვა და თემის ტაბუირება... რასაკვირველია, ეს ისტორიული ტრავმები მთელი შემდგომი ათწლეულების მანძილზე მაინც აისახებოდა ქართულ ლიტერატურაში, მაგრამ ასახვა მიმდინარეობდა უმეტესად შეფარული, სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით, ან, თუნდაც, გამოუქვეყნებელი ნაწარმოებების სახით. ამასთანავე, შეუძლებელი იყო ამ თხზულებათა შესაბამისი ლიტერატურულ-კრიტიკული შეფასება, რაც ხელს უშლიდა ტრავმის რეალურ გაცნობიერებას“ (წიფურია 2016: 90-91).

მდგომარეობა შეიცვალა საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდგომ, როდესაც მწერლობას შესაძლებლობა მიეცა, დაუფარავად გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების მიმართ, თუმცა, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ეს პროცესები არ იყო მარტივი და, შესაბამისად, არც მათზე რეაგირების ფორმები იყო ერთგვაროვანი. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ათასწლეულის მიწურულს ქართული მწერლობამ იმ პერიოდის მსოფლიო ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ტენდენციებს აუწყო ფეხი და სათანადოდ გაითავისა მის წიაღში ფართოდ დამკვიდრებული ინტერტექსტუალობა (რაც გულისხმობს ტექსტის შინაგან კავშირებს, მიმართულს არა გარეთ, ცხოვრებისეული რეალობისკენ, არამედ ნაციონალური და საერთაშორისო კულტურული წიაღისკენ) და მასთან დაკავშირებული ისეთი ცნებები, როგორებიცაა: ტექსტი, კონტექსტი, ქვეტექსტი, მეტატექსტი და სხვ. ლიტერატურული პროდუქცია გაცილებით უფრო ეკლექტური, კოლაჟური გახდა, დაეფუძნა რა ასოციაციებსა და ალუზიებს. პოლიტიკური ავტორიტეტების დაცემის კვალდაკვალ დაიწყო ავტორიტეტების ტოტალური დევალვაცია, გაიზარდა ირონიისა და თვითირონიის ხარისხი, მაღალ იდეალებს ფსევდოიდეალები ჩაენაცვლა, ინტელექტუალურ სამყაროს კი დეკონსტრუქცია დაემუქრა“ (რატიანი 2018: 203-204).

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ დამოუკიდებლობის მოპოვება დიდი მსხვერპლის, სისხლისა და ცრემლის ფასად უჯდება ყველა ქვეყანას, მით უფრო, ისეთ მცირერიცხოვანს, როგორიც საქართველოა. ჩვენი მწერლობა, მით უფრო დრამატურგია, ჯერ კიდევ ვალშია, მხატვრული განსხეულება მოუძებნოს ისეთ ტრაგიკულ მოვლენებს, როგორებიცაა 9 აპრილი, თბილისის, აფხაზეთისა თუ სამაჩაბლოს ომები, თუმცა ამ თვალსაზრისით რამდენიმე გამონაკლისის დასახელება ნამდვილად შეიძლება. მათ შორისაა ლაშა თაბუკაშვილის პიესა „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“, რომლის მიხედვით დადგმულმა სპექტაკლმაც თავის დროზე დიდი ვნებათღელვა გამოიწვია სხვადასხვა თაობის ქართველ მაყურებელს შორის. პიესის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებად შეიძლება მივიჩნიოთ ის გარემოება, რომ მასში შეულამაზებლადაა გადმოცემული დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგდროინდელი საქართველოს ყოფა. პიესის მხატვრული

ქსოვილი ინტერქანრობრივია – რეალურ ამბებს (აფხაზეთის ომის შემდგომი სტაგნაცია, უმძიმესი სოციალური ფონი, უშუქობა, კრიმინალი და ა.შ.) ენაცვლება ფანტასტიკურ-ირეალური პასაჟები და სწორედ რეალისტურისა და პირობითობის ამ ნაზავის ფონზე იკვეთება ე.წ. „დაკარგული თაობის“ ტრაგედია.

ლაშა თაბუკაშვილის ამ პიესის 8 პერსონაჟი (აქედან ოთხი – მთავარი) განასახიერებს ნაომარი, ეკონომიკურად გაჩანაგებული და მორალურად დეგრადირებულ-გადაგვარებული მოსახლეობის სრულ სპექტრს. ესენია: აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომში პატიოტული აღტკინებით წასული ბიჭები – ოდესღაც გამორჩეულნი ოჯახისშვილობით, განათლებით, ნიჭიერებით, ახლა კი გადაგვარებულნი, პასიურნი, ცხოვრებაზე ხელჩაქნეულნი, განარკომანებულ-გალოთებულნი (ბაჩა, გიო, კოსტა); შავი სამყაროს ქურდული ავტორიტეტები (გელა და მისი „მუხჯი“ თანმხლები); უიმედობის მორევში ჩადირული ფსევდოინტელიგენცია (დევი); ბრმა ტყვიით ხეიბრად ქცეული მოზარდი (თეა); პარალელური სამყაროდან („აწყობილი საქართველოდან“) დროებით „ჩვენს“ რეალობაში გადმოსული ბეიბისიტერი (ნია). მათი დიალოგებიდან ჩანს, რომ იმდროინდელ ქართულ საზოგადოებას, რომელსაც ადარ სურს „იდიოტური სიფხიზლე“, მხოლოდ პარალელური სამყაროდან მოვლენილთა დახმარების იმედილა აქვს შერჩენილი...პიესის სხვა პერსონაჟები უფრო ფრაგმენტულად ჩანან მხატვრული ტექსტის ქსოვილში, თუმცა მწერალს მათი პოზიციები ისე ზუსტად აქვს შერჩეული, რომ ეს ფრაგმენტი ხშირად მთელი ამბის დამტევია, ბევრის მთქმელია იშვიათი მახვილგონივრული ქვეტექსტებით.

ამ დადგმაზე მუშაობა რობერტ სტურუამ დავით ხინიკაძესთან ერთად ომგადახდილ რუსთაველის თეატრში 1997 წელს დაიწყო. სპექტაკლს არნახული წარმატება ხვდა წილად. სცენიდან წამოსულ ფრთიან გამონათქვამებს მაშინ ხშირად გაიგონებდით ქალაქში (განსაკუთრებით პოპულარული იყო: „ნარკოტიკი, არკოტიკი, კოტიკი, ოტიკი, ტიკი, იკი, კი, ი“). 90-იანების ნაცრისფერ თბილისში თითქმის არ არსებობდა ახალგაზრდა, ერთხელ მაინც რომ არ ჰქონოდა ნანახი „იასამანი“, თუმცა უფროსი თაობის დამოკიდებულება სპექტაკლის მიმართ არაერთგვაროვანი იყო: ზოგი ამბობდა, ამ სპექტაკლმა ახალგაზრდები თეატრში მიიყვანაო, თუმცა სხვები იმასაც აღნიშნავდნენ, თეატრში მისვლა კი

არა არის მთავარი, არამედ ის, თუ რა ხვდება იქ ახალგაზრდა თაობასო. უფრო სპექტიკურად განწყობილნი ამტკიცებდნენ, რომ სპექტაკლი რყვნიდა ახალგაზრდობას და პოპულარიზაციას უწევდა ნარკომანიასა და ძალადობას. სხვა მიზეზებთან ერთად, პიესას ტექსტის გამოც იწუნებდნენ. ყურს ნამდვილად ჭრიდა სცენიდან წამოსროლილი ის ფრაზები, რომლებსაც მაშინ მხოლოდ ქუჩაში, მეგობრების წრეში შეკრებილთაგან თუ მოისმენდით, თან მაყურებლისთვის ეს „ახალი ხილი“ იყო და სცენაზე გადატანილი რეალობა არ მოსწონდათ. ისმოდა საყვედურები, რომ რუსთაველის თეატრმა ამ სპექტაკლით მისთვის დამახასიათებელი ტრადიციულობა, სტილი და აკადემიურობა დაარღვია (კალანდაძე 2015).

როგორც წლების წინ გოგი გვახარია „რადიო თავისუფლების“ სტუდიიდან აღნიშნავდა, თავის დროზე პუბლიკა „ქურდული ჟარგონის“ მოსასმენად ნოდარ დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნის“ სანახავად დადიოდა. „ნარკომანების ჟარგონსაც“ ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავდა და ჰყავს საქართველოში – ეს არის გავრცელებული და, თანაც, პირობითი ტექსტი. სწორედ რეალურისა და პირობითის ამ ერთიანობამ განაპირობა, გოგი გვახარიას აზრით, ლაშა თაბუკაშვილის პიესის პოპულარობა, რასაც სოციალურ თემებთან შერწყმული ფანტასტიკური მომენტები დაემატა...და მეტი რა უნდოდა ქართველ მაყურებელს: ცოტა ჟარგონი, ცოტა რეალიზმი, „დუხჭირი სინამდვილის“ ასახვა, ცოტა მელოდრამა, ცოტაც – ფანტასტიკა“ (გვახარია 2002).

ნორმირებული გარემოდან გარიყული ადამიანის თემა საკმაოდ თანმიმდევრულობით მუშავდება თანამედროვე ქართულ პროზაში. ასეთივე თანმიმდევრულობით და, შეიძლება ითქვას, დიდი გატაცებითაც ხდება ქართული სლენგის დამუშავება (აკა მორჩილაძის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, ზაზა ბურჭულაძის ყველა ნაწარმოები და ა.შ). პოსტსაჭოთა პერიოდში ლაშა თაბუკაშვილის პიესის „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“ და, შესაბამისად, სპექტაკლის პოპულარობაც, ლიტერატურათმცოდნე

* გადაცემა (2002 წლის 2 იანვარი) მიემდგნა სწორედ ლაშა თაბუკაშვილის „იასამნის“ სატელევიზიო პრემიერას (რეჟისორი ავთანდილ ვარსიმაშვილი; კომპოზიტორი ვახტანგ კახიძე), რომელშიც, გადაცემის ავტორის თქმით, თითქმის არაფერი დარჩა რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლიდან.

ბელა წიფურის თვალსაზრისით, მიუთითებს მარგინალიზებული ადამიანის თემისა და სლენგის სიახლეზე იმ გარემოში, სადაც მასობრივ მკითხველს/მაყურებელს ძირითადად ნორმირებული, ცენტრული ორიენტაციის ტექსტები მიეწოდებოდა. ამ ტენდენციის შესაბამისად, ამგვარ ტექსტებში სიუჟეტური არჩევანი ლოგიკურად უკავშირდება ენის არჩევანსაც და ძნელი სათქმელია, ენობრივი ინტერესი განაპირობებს შესაბამისი თემების აუცილებლობას თუ მარგინალიზებული ფენის პრობლემებისადმი ინტერესი იწვევს შესაბამისი ენის შემოტანას“ (წიფურია 2016:143).

ისიც ნიშანდობლივია, რომ პიესაში ასახული სიტუაცია 90-იანებში მცხოვრები ადამიანებისთვის, მათ შორის პიესის ავტორისთვის, ყოველდღიური რეალობა იყო, პერსონაჟთა წრე კი, რომელიც კრავს პიესის სიუჟეტს (ნარკომანი, ლოთი, უსუსური ინტელიგენტი, ბრმა ტყვიით მოძრაობის უნარწართმეული, წამლის ბარიგა და ა.შ) – ამ ყოველდღიურობის ორგანული ნაწილი. „ხშირად რაღაც ფუნჯებს ვხმარობ, ძველი ფერები რომ აღვიდგინო, აღვიდგინო ძველი ემოციები, რაც აუცილებელია კონკრეტული ნაწარმოებისთვის, – აღნიშნავდა ლამა თაბუკაშვილი თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში, – ამ დროს იგონებ კიდევ რაღაც ახალს, რაც საერთოდ არ გადაგხდენია თავს. ხანდახან ორივე ერთმანეთში ითქვიფება ისე, როგორც „იასამანში“. ყველაფერი შენს ფუნჯზეა დამოკიდებული. შეგიძლია, ახლით ხატო და სადღაც სკივრში შენახული საღებავშერჩენილი ძველი ფუნჯიც მოიძიო, რათა დაიწყო იმის აღდგენა, რაც შენთვის ძვირფასი და საზარელია. ჩვენ სულ დადებით კონტექსტში ვლაპარაკობთ, არადა, ბევრი რამ იყო საზარელიც, მიიმეცა და გადასალახიც“ (<http://old/press.tsu.ge?Geo/mimdinare%2kartuli/interviu>).

რობერტ სტურუას სპექტაკლი (ისევე როგორც პიესა) იწყება იმით, რომ ბაჩა და გიო გაზქურაზე წამალს ხარშავენ. ბაჩას რეპლიკას (კარგად მახსოვს, ახალგაზრდების როგორი ალტაცებული შემახილი მოჰყვებოდა ხოლმე მას დარბაზში) – „მალე, სულ მალე მოიხარშება წამალი...მალე, სულ მალე შავ-თეთრი ულიმდამო გარემო მრავალ ხალისიან ფერებად შეიღებება... სწორი ჩხვლეტა და ვავ! მოვა ურყევი რწმენა, რომ ნარკოტიკს მხოლოდ ფარჩაკები ვერ ანებებენ თავს“, – მოჰყვება გიოს მოთხოვნა, – „ანჰიდრიდი მომაწოდე“, – და მათი ლოთი ძმაკაცის, კოსტას შეწუხებული

შეძახილი: „ფანჯარა მაინც გააღეთ, თავი ამხადა რასტვორიტელის სუნმა“ (ამგვარი რამ, ცხადია, წარმოუდგენელი იყო „საბრალოდებო დასკვნის“ მაყურებლისთვის), რასაც აგვირგვინებს ბაჩას არანორმირებული ლექსიკით გაჯერებული ლექსი ინდიელ ბელადზე (ძალზე პოპულარული 90-იანი წლების ახალგაზრდებს შორის), ბაჩასი, რომელსაც დღემდე ზეპირად ახსოვს შექსპირის სონეტები, ადრე თვითონაც არაჩვეულებრივ ლექსებს წერდა, ახლა კი ისეთი „შედეგების“ შექმნითაა დაკავებული, როგორც ინდიელი ბელადია ან კიდევ შენი სახე ოვალური...

„პოსტსაბჭოთა ქვეყნების ინტელექტუალურ წრეებში დღეს ძალიან ხშირად გაისმის გერტრუდა სტაინის ცნობილი ფრაზა „დაკარგული თაობა“, რომელიც მე-20 საუკუნის 80-90-იანი წლების თაობას მიემართება, თაობას, რომელიც საბჭოთა გარემოში დაიბადა და აღიზარდა, მაგრამ სრულიად განსხვავებულ, პოსტსაბჭოთა რეალობაში მოუწია ცხოვრების გაგრძელება. დაპირისპირებანი, მსხვერპლი, სიბნელე, შიმშილი, უკიდურესი გაჭირვება – ყველა ეს უბედურება ერთად დაატყდათ თავს საბჭოური წესის პირობებში აღზრდილ ახალგაზრდებს და რადიკალურად შეცვალა მათი სამომავლო გეგმები, იმედები, ილუზიები... ეროვნული დამოუკიდებლობის, სიტყვისა და ფიქრის თავისუფლების ესოდენ ნანატრმა გზამ უდიდეს ადამიანურ ტკივილზე, სევდასა და მიუსაფრობაზე გაიარა. საბჭოთა ეპოქაში პრივილეგირებული „ოქროს ახალგაზრდობის“, ისევე როგორც ახალგაზრდობის ნაკლებად პრივილეგიურებული ფენის დიდი ნაწილი ომებს, ნარკომანიას და ალკოჰოლიზმს ემსხვერპლა და მხოლოდ ერთეულები გადარჩნენ – გადარჩნენ ისინი, ვინც იპოვა ძალა, თავის თავში აღმოეჩინა სასიცოცხლო და შემოქმედებითი ენერგია, რასაც უნდა ეხსნა ღვთის ანაბარად მიტოვებული ქვეყნები და ხალხები. ასეთი იყო ისტორიის ბასრი ცელის მოსავალი...“ (რატიანი 2018: 202-203).

გიო, ბაჩა და კოსტა სამაჩაბლოსა და აფხაზეთში გმირულად ნომარი 25 წლის ახალგაზრდები, ნარკომანიისა და ალკოჰოლიზმის ჭაობში ჩაძირულნი მიექანებიან უფსკრულისაკენ. ისინი კრიმინალებადაც კი ქცეულან – ფულს და წამალს ბარიგების დაყაჩაღებით შოულობენ და აფხაზეთში დადუპული ძმაცაცის, კახას ბინაში იმალებიან. კახა, უფრო სწორად მასზე მოგონება, შესაძლოა, იმ წინარე, „მზიურ“ საქართველოში ჩარჩენილიყო, სადაც

არც ომი იყო, არც ბოღმა და სიძულვილი, არამედ იყო სრულიად სხვა თბილისი – „მზის და ვარდების მხარე“ („ახლა საყვარელი ქალაქი უცხო გახდა“) და სრულიად სხვა სოხუმი – ოლენდრებითა და პალმებით, „ამრათი“ და „აფრათი“, კამკამა ლურჯი ზღვითა და მზეზე გარუჯული გოგოებით. მაგრამ ბედისწერამ ისე ინება, რომ კახაზე ბოლო მოგონება წვიმით დანისლულ სოხუმს დაუკავშირდა... სველ იასამნის ბუჩქს, რომელზეც ცალხელმოგლეჯილი კახა იყო გადაწოლილი, „ათ ნაბიჯში ლამაზი აფხაზი ბიჭი იწვა წელში გადაცხრილული, იქით კიდევ თენგო და ორი კაზაკი“. ის თეთრი იასამანი კი კახას სისხლით იყო შავად შეღებილი... „როგორია ფხიზელი თვალით ამ ცხოვრების ცქერა?“ – და ბიჭებიც იძირებიან „მრუმე ნაღვლის მორევში“ და „პანიკურად ჩალიჩობენ, რომ როგორმე ფსკერს მისწვდნენ ფეხით“, მაგრამ, როგორც ბაჩა ამბობს, „არა ჩანს ფსკერი, არა ჩანს სხვა მხარე“... ვინ დარჩა მათ გარშემო? – უსუსური ფსევდო ინტელიგენტი დევი, რომელიც 9 აპრილს მდგარა ბეტერებისა და ჯარის წინაშე და ფიქრობდა: „აი, ჩემი ვარსკვლავის საათი, აი, ჩემი ტულონი, აროკლეს ხიდი!“ ის მთელი ცხოვრება ემზადებოდა ამ წამისთვის და... გადამწყვეტ დროს გაიქცა. ლაჩრულად გაეცალა იქაურობას. მისი თვითმკვლელობის მცდელობაც, რომელზეც ამდენს ლაპარაკობს, უნიჭო სპექტაკლია, ელემენტარული ნარცისიზმი, რადგან „კაიფობს თვითმკვლელობის ზღვარზე ცხოვრებით“... დარჩა არტემა, რომელიც მაშინ, როდესაც ქვეყანა თავზე ენთხეოდათ, თავისი გაოფლილი ცოლით დუბაიში ვაჭრობდა“... ამ პირქუში ყოფის ერთადერთი ნათელი წერტილია ბეიბისიტერი ნია, რომელიც „პარალელური საქართველოდან“ არის ამ ბიჭების სახსნელად მოვლენილი, საქართველოდან, რომელიც ერთი წამით ახალგაზრდაა რეალურ საქართველოზე, ამიტომ იმ საბედისწერო შეცდომებს აღარ უშვებს, რომელთაც კატასტროფამდე მიიყვანეს რეალური საქართველო. ნია ცდილობს დაშრეტილი ენერჯის აღორძინებას ბიჭებში, რომელთაც „ბევრი გაიღეს და ცოტა მიიღეს, ბევრი დაკარგეს და ცოტა იპოვეს“, ცდილობს დაარწმუნოს, რომ მსხვერპლი, რომელიც მათმა დაღუპულმა მეგობრებმა გაიღეს, უაზროდ გაღებულნი როდია. ვინაიდან ლამაზი სულის არც ერთი მოძრაობა არ რჩება უპასუხოდ“... უბრალოდ, პასუხმა შეიძლება ცოტა დააგვიანოს.

სპექტაკლის ბოლოს ფარდა იხურებოდა ზაზა პაპუაშვილის გმირის – ბაჩას – ნასროლი ფრაზით: „არტემ, შე ბოზო!“ – რომელიც იტყვდა აფხაზეთის, კერძოდ კი, გაგრის დაცემით გამოწვეულ ბოლმას, საზოგადოების იმ ფენის მიუღებლობას, რომელიც მდიდრდებოდა მაღალი იდეალებისთვის დაღუპული ბიჭების ხარჯზე და, რაც მთავარია, საკუთარი უუნარობის გაცნობიერებით გამოწვეულ ტკივილს, უუნარობისა, რომელშიც უმჯობესია სხვა დააადანაშაულო, ვიდრე საკუთარი თავი.

საგულისხმოა, რომ პიესას აქტუალობა არ დაკარგავს არც დღეს, აფხაზეთის ტრაგიკული მოვლენებიდან მეოთხედი საუკუნის გასვლის შემდგომაც კი, რადგან 2016 წელს ის ერთდროულად თავისუფალი თეატრშიც დაიდგა (რეჟ. გიორგი თოდაძე) და თსუ პირველი კორპუსის სააქტო დარბაზის სცენაზეც. ბაჩას როლის ახალი შემსრულებელი, გიორგი ბახუტაშვილი ასე ხსნის ამ ფაქტს: „ვეიქრობ ჩემს გმირზე, 90-იანებზე, ომზე, გარდაცვლილ ბიჭებზე, რომ კიდევ ერთხელ შემაწუხოს ამ ისტორიამ, რომელიც უნდა გავითამაშოთ“. კარგი იქნება, თუ ეს ისტორია არა მარტო მსახიობ გიორგი ბახუტაშვილს, არამედ ბევრ სხვასაც შეაწუხებს, განსაკუთრებით მათ, ვინც პასუხისმგებელია აფხაზეთის სისხლიან ტრაგედიაზე და, რა თქმა უნდა, არტემებს, რომლებიც ახლაც მრავლად არიან ჩვენ გვერდით.

დამოწმებანი:

გვახარია 2002: გვახარია, გ. „სველი იასამნის“ სატელევიზიო პრემიერა. რადიო თავისუფლება. 2002 წლის 2 იანვარი.

დვალიშვილი 2013: დვალიშვილი, ლ. *ქვეყნის ტრაგედიისა და ადამიანთა ბედის ურთიერთმიმართებისათვის ლაშა თაბუკაშვილის პიესაში „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“*. 2013.

თაბუკაშვილი 2017: თაბუკაშვილი, ლ. *„მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2017.

კალანდაძე 2015: კალანდაძე, ა. „არტემ. შე ბოზო“, *ანუ სპექტაკლი, რომელმაც აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია*. ჟურნ. „რეიტინგი“, 14. 06. 2015.

რატიანი 2018: რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

წიფურია 2016: წიფურია, ბ. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტ-მოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიაუნის გამომცემლობა, 2016.

Iraida Krotenko

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Token Space Collage with the Image of the Fish Avto Varazi

Avto Varazi had been creating collages with the image of the fish for a long time. These collages formed a series in which he put religious meaning by placing the stuffed fish in the space of the collage. At the same time fish was the main component of the polysemantic unity, which still remains a phenomenon for the researchers. As well as animal-reflecting collages, this series is characterized by technical means, meta-language and the structural peculiarities. Each element has a specific meaning. The subject of scientific interest of this paper is the structural-semantic analysis of the "Fish" collages, defining the aforementioned series as a signature component of the integrity and artistic system.

Key words: collage, Avto Varazi, semiology.

Ираида Кротенко

Грузия, Кутаиси

Государственный университет им. Акакия Церетели

Знаковое пространство коллажей с изображением рыбы Авто Вараз

Коллажи с изображением рыбы создавал на протяжении длительного времени. Они образовали серию, в которую он вкладывал религиозный смысл, помещая чучело рыбы в знаковое пространство коллажа. Чучело рыбы становилось основным компонентом неделимого единства, которое до настоящего времени все еще остается загадкой для исследователей его творчества. Предметом исследования серии коллажей «Рыбы» является определение формы и закономерности взаимодействия вербальной и визуальной составляющих коллажа. Исследование семиотического значения чисел в коллажах, как одного из метода осуществления их прагматического

воздействия в текстах, которые обеспечивают реализацию авторского видения, считаем перспективным.

Как и коллажи с изображением животных, эта серия характеризуется определенными техническими приемами, метаязыком и структурными особенностями, каждый элемент которого несет в себе конкретную смысловую нагрузку. На всех коллажах почти без исключения преимущественно изображен рыбный скелет. Таким образом, тема жертвы объединяет всю серию, подчеркивает эту тему и цветовое решение: выбеленные рыбы кости гармонируют с основным белым фоном, который также распространяется и на другие предметы коллажа. Коллажи с изображением голов животных и рыбы образуют серии не сами по себе, им характерно общее тематическое единство, метафоричность, глубокий подтекст, обращение к библейским сюжетам и символам. Поэтому коллажи с изображением рыбы занимают в этом комплексе центральное место, что выражено тематически и количественно. Многоаспектность и сложность фактуры коллажа объясняется не только спецификой этого жанра искусства, но и индивидуально-авторским видением. Тема рыбы в системе коллажа активно использовалась многими современными Варази советскими художниками–шестидесятниками. Уже в начале XX века художники стремились приблизить эту тему к красочным натюрмортам, которые конкурировали с уличными вывесками. Подобный подход совершенно чужд Варази. Исключение составляет лишь «Натюрморт» И.Машкова, выполненный в 1910 году, который восходит к классической традиции метафизической живописи Джорджо Кирико «Священные рыбы». Однако Варази работает в автономном режиме, он лишен возможности общения с западным и современным ему антисоветским ненормативным искусством. Эта серия послужила поводом для знакомства художника с известными русскими нонконформистами Е.Рухиным, О.Рабиным, которые по его примеру стали использовать дерево в технике коллажа. Грузинский искусствовед А.Габуния подчеркивает, что творчество художника характеризуют определенные мотивы, которые переходят от картины к картине. В особенности эта манера свойственна серии «Рыбы», ее религиозной тематике. Форма коллажа предоставляет художнику право вольного использования мифологических, рели-

гиозных, художественных мотивов трактовки символики образа рыбы, синтез которых создает сложную знаковую систему. Варази писал о многосмысловых технических приемах коллажа, особенностях фактуры, способной усилить впечатление от произведения. Таким образом, сам художник осознавал, что создает многоязычную систему, каждая часть которой говорит с зрителем на своем языке. В эту серию вводятся вербальные элементы, обрывки из газет, цифры, которые являются не только страноведческим фоном и отражают его время, но обладают автономным смыслом. Чтобы определить смыслы, которые вводит Варази в эту серию, необходимо вкратце охарактеризовать существующую в христианской мифологии, истории живописи традицию ее изображения. Традиционно используемое изображение Рыбы как символа христианского или мифологического, попадая в систему коллажа, становится его частью. Смысловая нагрузка образа усложняется, так как она становится частью художественной композиции, ее прочтение зависит от положения на плоскости коллажа, фактуры, цвета, фоновых элементов и так далее, а также от определения той роли, которую ей предназначил автор в общем комплексе серии. Семиотический анализ данной серии имеет выборочный характер, так как отсутствует полный комплекс коллажей с Рыбами, что затрудняет делать выводы об общей направленности и динамике этой серии, ее месте в мастерстве коллажа Варази как оригинальной системы; а также и тот факт, что анализ коллажей производится посредством работы с иллюстрациями художника, которые не могут в полной мере передать все нюансы оригинала.

Природа символа Рыбы также амбивалентна, такую же трактовку она получает в системе коллажей Варази. Ихтис (древнегреч. – рыба) – древний акроним имени Иисуса Христа, который состоит из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτὴρ (Иисус Христос Божий Сын Спаситель). В раннем христианском искусстве изображение Христа было недопустимо, возникали различные символические коды. Этим приемом пользуется также и Варази. В работе мы опираемся только на известные приемы и традиции в изображении данного символа Рыбы в разных видах искусства и эпохах, которые получили отражение и отклик в его коллажах. Тем

самым прослеживаем, как формируется его собственный стиль и видение темы, как создается его оригинальная система. Прежде чем указать на влияние иконописи на коллажи с изображением Рыбы, необходимо отметить, что в раннем христианстве, в катакомбах знаком «Рыба» кодировали имя Христа. Церковь не знала иконы в современном ее понимании, начало христианского изображения рыбы носило символический характер. Подобный кодированный подход в изображении Рыбы встречается и в коллажах Варази. Этот метод вступает в диалогические взаимоотношения и со светским изображением Рыбы, периода десакрализации этого образа, образуя тем самым синтез разных смысловых основ, свойственный разным эпохам и направлениям в искусстве. О таком подходе к символике Рыбы говорят многие элементы коллажа: рама, фоновые компоненты, вербальные компоненты текста, а также и тот факт, что Рыба изображалась как живая часть природы, в динамике, жизненном ритме, так же как и часть трапезы, далее предмет торговли. Искусство Ренессанса десакрализовало систему средневековой символики, сквозь религиозную живопись в изображении с Рыбой стал отражаться земной мир. Тем самым усложнилась символика Рыбы, помещенной в контекст конкретного времени и его атрибутики. Европейская традиция изображения Рыбы в искусстве произвела переоценку ценностей. Сакральное значение стало переходить в плоскость утилитарную, появляется натюрморт с рыбой, в котором изображаются блюда с рыбой, полученное от блюда удовольствие (Питер Класс, Ф.Снейдерс). Заказчиками натюрмортов с рыбой становились представители зарождающегося класса буржуазии, красочными были не только изображения, но и богатые рамы, которые символизировали общий клановый достаток.

Большинство из коллажей с изображением Рыбы Варази лишь условно можно назвать натюрмортами. В них атрибутика натюрморта наделена разнообразием смыслов и оттенков, она перекликается со средневековыми сюжетами, а также является откликом на современную ему советскую действительность, прошлое и настоящее Грузии. Явная антитеза голландской и фламандской живописи, натюрмортам с рыбой (Ф.Снейдерс «Рыбная лавка») прослеживается в коллаже «Композиция Рыба в ажурной раме». В коллаже дается

прямое указание на раму, которая явно контрастирует содержанию. Рама и ее компоненты считались долгое время только техническими сторонами текста, с развитием семиотики ей стали придавать большое значение и рассматривать как составную часть структуры текста. Заглавие, в данном случае будем говорить о заглавии коллажа, ограничивает главную тему, группирует вокруг нее основные компоненты коллажа. Выбор заглавия говорит о задаче автора. Если в интерпретации художественного произведения присутствует условность, тем более, что многие коллажи мы рассматриваем в виде иллюстрации, то рама и ее компоненты открыто выражают позицию автора. Рельефный профиль рамы скошен внутрь к плоскости изображения, увеличивает эффект глубины и иллюзорности. Аналогично принятой со времен Возрождения традиции, для этой рамы характерны три профилировки, которые образуют ряд ступенек, нисходящих к изображению и усиливают глубину изображения и перспективу пространства. Подчеркнем еще одну особенность серии коллажей с рыбами, все они, как правило, имеют форму четырехугольника, чем отличаются от иконы. Рама образует рубеж от внешнего по отношению к изображению мира, к внутреннему миру коллажа. Рама по своей семиотической функции принадлежит к пространству зрителя. Так возникает конфликт между позицией внутреннего наблюдателя, центральным образом Рыбы, с позицией внешнего наблюдения, его периферией. Изображаемое пространство предстает как замкнутое. Конфликт внутреннего и внешнего видения проявляется в чередовании вогнутых форм обратной перспективы в центре и выпуклых форм сходящей перспективы по краям. Многие исследователи (Б.Успенский, Б.Виппер) считают, что икона не нуждается в раме, так как сами формы направлены на внешнюю точку зрения. Варези акцентирует семиотическую функцию рамы уже самим названием своей работы. Тем самым внешнее оформление рамы стилизовано в форме натюрморта. Десакрализация коллажа выражена несколькими символическими и семиотическими приемами. На ранних христианских символах и монограммах Христа положение рыбы по отношению к зрителю левое.



На коллаже Варази положение Рыбы правое. Подчеркнуто своеобразное шаржирование натюрморта и элементами фон – фрагментами газет. Вообще, в коллажах с рыбой он часто использует этот прием. Газеты выполняют не только функцию визуализации рельефов, углублений, они имеют и другую семиотическую нагрузку. Вообще, прием использования газет характерен был и для Пикассо. Таков его натюрморт с рыбой, выполненный в манере кубизма. Картины с рыбой писал и Ван Гог. Увлечение Ван Гогом Варази сохранил на долгое время. Во время работы над этой серией он под влиянием картины Ван Гога «Башмаки» создал коллаж «Мужской башмак» („კაცის ფეხსაცმელი“). Исследователи творчества Ван Гога рассматривают его картины с типографическими знаками-символами как одну из пока еще неразгаданных загадок его творчества. Случайность в искусстве становится закономерностью. Некоторые свои картины Ван Гог заворачивал в газету для хранения. Типографическая краска отпечатывалась на полотне, поражая воображение зрителя своей таинственностью, а искусствоведа загадкой творчества. В современном искусстве коллажа такой прием можно было бы определить как накладывание одного слоя поверх другого. Варази пользуется этим приемом, но придает ему свою неповторимую манеру: газетный шрифт превращается в тайнопись фона, приобретает семиотическую заданность, почти в манере средневековой живописью, с ее сакральным отношением к слову. Обыгрывает он и советскую реальность, шаржирует известную манеру заворачивать рыбу в газету.

Семиотическое прочтение коллажа как текста расширяет возможности определения этих функций. Фрагмент газеты является частью вербального текста, причем автор акцентирует именно те слова, которые должны быть понятны внимательному зрителю. L'ESCALIER в верхнем углу газеты, filledu– (филе) в нижнем углу можно

было прочитать как рыбная лавка, в которой продается рыбное филе. Словесный текст выполняет двоякую функцию: информативную и иллюстративную, выступает как метатекст в тексте коллажа как единой системы. Тем самым коллаж Варази самым подбором знаковых средств полемизирует с известными художниками, писавшими натюрморты с изображением рыбы. Его «натюрморт», который так можно назвать условно, изображает не рыбное изобилие, а рыбный скелет – символ смерти, бренности всего земного, рыбий глаз направленный от зрителя, воспринимается как всевидящее око. Рыба как один из древнейших символов обладает многосмысловой характеристикой. В данном случае – это символ молчания, молчаливого укора. Об этом говорит и скудность атрибутов коллажа, фоном которого служит ветхий, словно выцветший занавес. Полемизирует данный коллаж и с техникой первых натюрмортов, которые отличались сюжетной простотой. В них изображение выстраивалось в соответствии с традиционными канонами: хлеб, бокал вина, рыба, нож (символ жертвы), лимон (символ внутренней жажды), орехи в скорлупе (душа, скованная грехом, яблоко (грехопадение)). Всю эту знаковую систему приводим с целью подчеркнуть минимализм выбора средств этого коллажа, который выступает как антитеза богатой раме.

В этой связи можно говорить о близости техники коллажа этой серии к метафизической живописи, которая возникла как реакция на радикальный антитрадиционализм футуристов (Джорджо де Кирико, Карло Кара, Альберто Савинио, Джорджо Моранди). В раннем коллажном творчестве западные художники применяли технику **механического коллажа**, который можно определить как коллаж в плоскости картины. Такая техника основана на вырезке готовых изображений и вклейки их в полотно. Считается, что эту технику ввели в этот вид искусства кубисты. В 1910 году Ж.Барак впервые использовал прием **papiercolle** – бумажный коллаж, Пикассо пользуется приемом бумажной аппликации. Итальянские футуристы К.Кара и Д.Северини усложняют кубический коллаж, вводя в него слова, фрагменты предложений, математические знаки. Варази изучает и применяет эти приемы, на основе которых создает свой неповторимый стиль.

Метафизический взгляд на мир и у Варази складывался под влиянием культурных традиций античности, а также грузинской живописи. Видеть мир ему помогло творчество Н. Пиросмани. Его работам, как и работам Д. де Кирико и А. Савинио, свойственна ирония, сарказм, обращение к национальным традициям. В картинах де Кирико и Кара активно вводится тема манекена. Моранди создает коллажи-натюрморты, в котором предметы похожи на муляжи. Если у Моранди эти вещи-маски расположены в геометрически организованном пространстве, то можно предположить, что технике использования муляжа в коллаже Варази учился от итальянских живописцев начала XX века, но муляжи рыбы у Варази органически вписываются в пространство работ и обладают глубоким мифологическим и библейским смыслом.

На одном из коллажей с сушеной Рыбой библейская символика выражена явно. Чучело Рыбы, также как и на первых символических изображениях Христа, направлено в левую от зрителя сторону. Высушенная рыба, с направленным в сторону от зрителя одним глазом, всевидящим оком, ассоциируется с аскезой, жертвой. Стол-жертвенник имитирован под архаику, лишен малейшей связи с современной реальностью. Столешница и части фона ассоциируются по фактуре и методу подачи со стеной, на которой в ранние времена писались библейские сюжеты. Совпадают они и по цвету. В колористике явно превалирует белый цвет. В православной символике белый цвет ассоциируется с похоронами и воскресением, жизнью и смертью. Основные световые оттенки имитируют выбеленные камни, выполненные в технике монотонной живописи.

Цветовое решение у Варази всегда подчиняется основной теме. Фоновый фрагмент также содержит, кроме газет, композицию, напоминающую стену. Стена имитирует раннюю настенную иконопись, на которой Христос символично изображался в виде рыбы. Белый цвет акцентирован на тарелке, которую в таком сочетании трудно воспринимать как предмет натюрморта с едой. По форме это овальное блюдо с вычурной отделкой, воспринимается как сохранившийся предмет средневекового сервиза с голубым цветочным рисунком, по форме цветков изображает незабудку. Этот цветочный рисунок характерен и для росписи сервизов. В средние века незабуд-

ке придавали религиозное значение. Ее название, а в данном коллаже изображение, должно служить постоянным напоминанием о Боге. Это символическое выражение «Помни обо мне» использовали на сделанных из дерева предметах, при изображении небесного ока и так далее. С другой стороны, строгий стиль всего коллажа ассоциирует блюдо с **дискосом** – круглое блюдо дискаса означало круг, не имеющий начала и конца, символ вечности, принесенной во имя рода человеческого жертвы Христа.

Фоновая доска в работах этой серии интересна подходом автора к вербальным символам. Неоднократно отмечалось, что в коллажах Варази нет случайных деталей. Возникает вопрос, случайно ли подобраны слова и словосочетания в газетных фрагментах или же они являются частью вербального диалога со зрителем. Для того чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим несколько примеров. В семиотике литературного текста нейтральные слова, вводимые в общий контекст художественного произведения, теряют свою нейтральность и становятся частью художественной системы. Это правило художественной валентности, соподчинения слова контексту характерно и для коллажа. Преимущество этого вида искусства еще и в том, что сам выбор средств, их расположение подчинено авторскому намерению и может быть более произвольным, чем в других видах искусства. Определить значение и роль вербальных компонентов коллажа можно только в единстве всех его компонентов, только в отношении слов и словосочетаний, а также цифр в общей системе.

С такой точки зрения рассмотрим коллаж с рыбой, в котором чучело Рыбы также повернуто вправо от зрителя, это рыбы кости – символ смерти. Еще более сакральную нагрузку представляет блюдо, вернее, его осколки. Все эти предметы белого цвета, как и часть стены. Часть стола-жертвенника и ножки тоже белого цвета. Выцветшие от времени фрагменты газеты не нарушают общего цветового тона, а гармонируют с ним. Контраст общему цветовому решению составляют просматриваемые фрагменты цифр и словесные сочетания. Поверхностный слой вербального текста – один из номеров газеты «Санкт– Петербургские Ведомости». Написание заглавия известной газеты отсылает зрителя и читателя в это время. Другие отрывки текста повествуют о развлечениях и гастрономии известно-

го ресторана «Старый Дононь». В структурно-семиотическом анализе текста заглавие газетной статьи «Старый Дононь» рассматривается как свернутый текст, у которого есть свои смысловые пласты. Словарная статья (Wikipedia) сообщает, что этот изысканный и очень дорогой ресторан принадлежал французу Жану Батисту Дону, который прославил это заведение во второй половине XIX века. В ресторане собиралось богатое общество, так как цены здесь были дорогие. Среди изысканных блюд нормандской и французской кухни готовилось блюдо из карпа. Таким образом, восстановленный текст заглавия газетного фрагмента также резко противостоит изображаемому в коллаже: рыбьему скелету, осколку блюда. Подзаголовок газетной статьи как бы указывает на современность: «Новое общество». Как по форме, так и по вербальным компонентам этот коллаж можно назвать агрессивным, в нем минимализм предметов и строгость форм подчеркивают контраст между бывшим богатством имущего класса, его бездуховность. Форма скелета, голова, глаз воспринимаются как напоминание о Христе и вере. Интересной представляется и само написание заглавия газеты: Вѣдомости LXXII Спб. Название газеты разделено на две части, как бы разорвано, то есть дискретно. В таком значении слово **ведомо** обозначает: известно, не тайна. Расположение этих римских цифр находится непосредственно под этим словом. Известно, что знаки и символы имеют двоякую природу, могут обозначать несколько противоположных смыслов. В данном случае эти цифры соответствуют указанию на газетные индексы, которые и сегодня встречаются в качестве типографических знаков. **LXXII** означает в нумерологии 72. В древних религиях названы 72 имени Бога. Упоминание о 72 именах Бога встречается в священной книге «Авеста». Правильнее видеть в этом знаке идею Бога как всемогущего Владыки всех сил неба, земли. В таком значении расположение этих цифр под словом **ведомо** означает: Бог есть. Автор указывает на него вербальным текстом, цифрами. Геометрический рационализм композиции демонстрирует веру художника в сакральную силу числа. Такой прием использования числа также характерен для художников прошлого, технику которых тщательно изучал Варази.

Таким образом, воспринимая отдельные элементы коллажа, их автономную значимость, можно предположить, как складывается общий смысл главной темы: библейская метафора о жертве Христа, тема, которая объединяет в общую серию коллаж с рыбами А.Варази. Варази был одним из первых нонконформистов в Грузии, в работах которого текст связан с визуализацией, текст становится изображением, образует свою пространственную среду. Приведенный анализ серии «Рыбы» еще раз убеждает, что коллажи Варази с рыбой явно выражают библейскую тематику, хотя, как и вообще в коллажах, все эти коллажи сохраняют открытость для дальнейшей интерпретации. В период за погоней за новизной на Западе, когда художнику предлагалось завоевать будущее, Варази оставался в концепции вечности, о чем бы ни говорили со зрителем его коллажи, они воспринимаются во временном универсуме.

Литература:

Бондарева ... 2002: Бондарева Е., Гуляк А. Числовая символика мифа. Киев. 2002

Варадзишвили ... 2011: Варадзишвили Ж., Менабде С. *Бык как архетипическая мифологема богатства*. Congreso International, Granada: 2011.

Шейнина 2007: Шейнина.Е. *Я Энциклопедия символов*. Москва: 2007.

Nataliia Nikoriak

Ukraine, Chernivtsi

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

The Duality of the World as an Artistic Premonition of History: the Film by Y. Illienko and S. Parajanov „Swan Lake. The Zone“ (1990)

The historical events of the late 80-s and early 90-s of the XX century have provoked the emergence of a few masterpieces that have simultaneously become both a “verdict” and a “prophecy” for the existing system. A good example of this phenomenon is the film by Yuriy Illienko “Swan Lake. The Zone”, produced on the basis of “oral narrations” and

short stories by Sergey Parajanov about the years he spent in imprisonment. This movie may be regarded as a forerunner of the Communist regime collapse.

Key words: Yuriy Illienko, Sergey Parajanov, “Swan Lake. The Zone”, Duality.

Наталія Никоряк

Україна, Чернівці

Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича

**Двоємиріє як художественне предчуття історії:
фільм Ю. Ільєнко і С. Параджанова «Лебединоє озеро. Зона»
(1990)**

Кризисные периоды исторического развития в художественном дискурсе обычно порождают монументальные явления. Так, исторические обстоятельства, сложившиеся к концу 80-х – началу 90-х гг. XX в., когда «заколебались» опоры «великой и нерушимой» советской империи, когда «кирпичи» коммунистической системы, утратив предыдущую прочность, стали покрываться трещинами, когда пришло время начинать говорить правду, какой бы горькой и страшной она ни была, – в искусстве в целом все это спровоцировало появление ряда произведений, явившихся одновременно и «пророчеством», и «приговором» тоталитаризму.

В частности, среди знаковых фильмов украинских режиссеров этого переломного периода с ярко выраженным «обличительным взглядом на историю СССР» следует назвать «Распад» М. Беликова, «Голод-33» А. Янчука, «Венчание со смертью» М. Мащенко, «Из жития Остапа Вишни» Я. Ланчака, трилогия «Танго смерти», «Долой стыд!», «Вальдшнепы» А. Муратова и, наконец, «Лебединоє озеро. Зона» Ю. Ільєнко (см.: Брюховецька 2003: 67). Именно последний из них в решающий момент истории станет реальным предвестником краха коммунистического режима. Как акцентировал один из авторитетнейших историков украинского кинематографа Л. Госейко, «снятая на грани сатиры и аллегории картина «Лебединоє озеро.

Зона» является пророческим произведением о крахе коммунизма: доведенный до максимума концлагерный кошмар, последнее некачественное обмазывание скульптуры перестройкой, искупление советского рода через самоубийство ээка. <...> Ильенко ставит картину, считая недопустимым не сделать этого в решающий момент истории» (Госейко 2005: 368). Следует подчеркнуть, что хотя фильм напрямую не связан с одноименным названием известного балета П. Чайковского, однако и этот факт стал пророческим: именно балет «Лебединое озеро» Большого театра показывали по телевидению в кризисные моменты истории советской системы, когда умирали выдающиеся персоны режима и его же показывали 19 августа 1991 г., когда происходил т.н. августовский путч, и ставший предвестником распада СССР.

Кинолента режиссера Юрия Ильенко (1936-2010) «Лебединое озеро. Зона» (1990) на Каннском кинофестивале в 1990-х годах была удостоена премии ФИПРЕССИ и премии молодых кинокритиков, а на кинофестивале «Кинотавр» (1990) фильм отметили призом за лучшую операторскую работу. Кинодистопия Ю. Ильенко была создана на основе «устных рассказов» и новелл Сергея Параджанова о годах его пребывания в тюрьме. Сотрудничество этих двух выдающихся художников порождало и раньше знаковые явления в киноискусстве, вспомним «Тени забытых предков» (1964). Однако позже судьба развела их на долгие годы, в первую очередь, из-за заключения С. Параджанова, а затем его вынужденную эмиграцию из Украины. В 1988 г. кинематографисты, наконец, встретились в Тбилиси: Ю. Ильенко приехал «проведать Параджанова», который на тот момент из опальных перешел в «фавориты» (см.: Брюховецька 2003: 69). Тогда и возникла идея передать ужасающие истории о пребывании в тюрьме языком кино: «*Годы в заключении, невероятное моральное унижение художника, физические страдания, которые он испытал, складывались в картину жуткую и обличительную, они стали обвинением системе»* (Брюховецька 2003: 69). Одновременно это стало и обвинением стране, где «*страшная тоталитарная сила «дробила» интеллигенцию, превращая одних в доносчиков, других в пьяниц, третьих в конформистов»* (Борев 2002: 410). Для документального фиксирования страшных преступлений системы

Ю. Ильенко поэтому и поедет снимать фильм именно в Перевальскую колонию близ г. Комунарска на Донбассе, где в свое время отбывал заключение С. Параджанов.

Позже режиссер в статье под красноречивым названием «Сергей Параджанов был гениальным мистификатором» напишет об этой знаковой встрече: *«Сергей мне все время рассказывал о тюремных годах, повторяя: «Я тебе это дарю». Он все дарил: ковры, хлеб, вино, драгоценности... До меня со временем дошло, что значит это «Я тебе дарю». Когда я попал в зону, где он отсидел, то понял, что он даже как режиссер не мог туда вернуться»* (Ильенко 1999). Пять лет строгого режима, запрет снимать фильмы после освобождения наложили свой отпечаток на мироощущение и миропонимание автора. С. Параджанов бросил вызов системе и жестоко поплатился за это: он был *«официальным государственным гомосексуалистом»*, который *«поблагодарил»* советское правительство за то, что оно *«вполне нечаянно одарило (его) бессмертностью»*, приговорив к худшему тюремному лагерю на Украине со строгим каторжным режимом работы (Женін 1989: 51). Заключение режиссера стало настоящей трагедией не только для него, но и для всех, кто знал и работал с *«сумасшедшим гением»*.

Картину своей тюремной «жизни» С. Параджанов изображал достаточно подробно: *«Меня уpekли в наиболее страшные патологические зоны, надеясь на мою гибель. Более мягкий человек вполне вероятно мог бы там погибнуть. И только из-за моего сообразительного характера и хитрого ума мне удалось выжить. Я стал мусорщиком. В тюрьме поют песню о воре, который никогда не пойдет на то, чтобы стирать белье. Но именно это я и делал. Я рисовал игральные карты в персидском стиле для воров и обменивал их на пачки чая. Я нарисовал образ Христа на ткани, которой они покрыли труп. Я многое сделал для тех тюремных «птичек», и они уважали меня»* (Женін 1989: 54). Заметим, именно метафора тюремной пташки и станет сквозной в фильме «Лебединое озеро. Зона».

Тюремные условия, отмечал С. Параджанов, были в определенной степени сносные, но атмосфера была гнетущая, *«голода не было, и в баню пускали круглосуточно, но получать передачи позволялось лишь после отбытия половины срока. Со мной отбывали наказа-*

ние преимущественно воры и преступники-рецидивисты. Я был единственный с образованием. Политических заключенных там не держали. Условия были очень жестоки. Протестуя, люди вешались и резали себе вены» (Женін 1989: 54). Однако, вопреки всем этим нечеловеческим испытаниям, режиссер считал, что «те потерянные годы были лучшими годами (его) жизни, потому что (он) мог наблюдать широкую панораму патологии и рецидивизма»; «то был великий соблазн для художника. Я вернулся с шестью сценариями о тюремной жизни. Страсти там переливаются через край. Но никого из членов советского правительства не заинтересовало то, что я написал» (Женін 1989: 54-55).

Парадоксальная двойственность данной ситуации становится очевидной не только для С. Параджанова: «Я имею 800 рисунков и художественных изделий, погрызенных крысами, которые я вывез из заключения. Я вернулся оттуда миллионером. Так что я благодарен советскому правительству за открытие для меня удивительного и захватывающего мира. Я попал в зону абсолютно официально как гомосексуалист, и там мне грозила опасность от толпы преступников, которые ждали гомосексуалистов. Но я счастливо пережил эту трагедию. Более того, я стал якобы священником зоны. Я начал закрывать глаза трупам и запираю мертвые челюсти. Я взялся лечить людей, выслушивая их жизненные истории, и вернулся оттуда великим человеком. И я благодарен за то, что жизнь никогда не делала меня частью номенклатуры. Я также благодарен, что жизнь лишила меня некоторых привилегий» (Женін 1989: 55). Одновременно, в связи с фильмом Ю. Ильенко, режиссер гневно резюмирует: «Вы думаете, мы уже не имеем Варлаамов? Даже если Михаил Сергеевич (Горбачев) творит чудеса, все равно система и дальше будет работать по инерции. Раскаianie, возможно, очень хороший дилетантский этюд, но тюрьма, изоляция, преследования, ссылки и недоверие в действительности в сто раз хуже, чем это показано в фильме. Люди хотят видеть природу в неприкрашенном, голом виде, а не те аллегории с глупыми образами, будто режиссер был сам Феллини. Пришло время делать фильмы-извинения перед людьми за жестокости, которые проводила система – рентгеновские фильмы, проникающие вглубь. Проблема в том, что трагедия недоверия,

трагедия преследований, трагедия унижений, от которой страдали люди в Советском Союзе, – это жесточайшая трагедия, которую когда-либо пережило человечество – от первобытных времен до XX столетия. Советский Союз создал не только огромные строительные проекты и демонстрации на Красной площади. Он также создал удивительный режим, который уничтожает личность, и я также стал его жертвой» (Женін 1989: 56).

Именно о жертвенности и уничтожении системой в человеке человека и рассказывает фильм «Лебединое озеро. Зона». Как ключевая парадигма тоталитарной страны зона становится местом, из которого стремится сбежать и сам С. Параджанов, и герой его сценария: *«В тумане над освещенным лагерем осенью кричали всю ночь заблудшие гуси. Они сели на освещенное ограждение, и их ловили голые осужденные, их хоронили, их отбирали прапорщички цвета хаки. Утром ветер шевелил серые пушинки. Шел дождь. Моросил. Осталось 998 дней ... // Вот он и родился только, один из той сотни незаписанных сценариев. Затем гуси превратятся в лебедей, потом сценарий станет фильмом «Лебединое озеро. Зона» (см.: Илленко 1990).* Ю. Ильенко отмечал, что этот последний сценарий С. Параджанова явился *«метафорой его жизни, историей о человеке, который вырвался. Убежал из зоны»* (Илленко 1990). Метафоричность этого образа побуждает зрителя к переосмыслению категорий «тюрьма↔свобода» как специфической формуле двоемирия, где т.н. свобода является настоящей тюрьмой и, наоборот, тюрьма предстает зоной «временной свободы» от уже осуществившихся доносов, преследований, гонений и тотального страха перед режимом. И это достигают авторы с первых кадров киноленты, где перед зрителем в сцене побега заключенного возникают просто «впечатляющие пейзажи» истерзанной природы: куда ни глянь – везде терриконы и потоки грязных вод, побуждающие задуматься: мы действительно видим земной пейзаж, или, возможно, это внеземные картины.

Комментируя первые кадры фильма, исследователи подчеркивают, что здесь *«окружающая среда – это аномалия, сгусток неволи как онтологической черты этого общества, этой земли, где мы видим мрачные терриконы, землю, грязную от сточных вод»* (Брюховецька 2003: 71). Безусловно, эти первые кадры глубоко

символичны, чем объясняется довольно длительное во времени сосредоточения внимания зрителя на них. Поскольку они скорее напоминают настоящий ад с обожженной землей, с дымящимися кроваво-коричневыми реками, каким являлась настоящая жизнь в тоталитарной системе. Эти кадры откровенно диссонируют с ключевым тезисом советской эпохи о «создании рая на Земле». Именно человек, равняющийся к самому Творцу, в своей гордыне, в вере в собственное всемогущество экспериментируя над природой и обществом, собственными руками сотворил не «рай», а настоящий «ад».

Мужская фигура, одетая в белые одежды, разительно контрастирует с черно-серой землей, которая оставляет грязные следы на теле и одежде. Такая монохромность цвета не только привлекает внимание реципиента, усиливая его восприятие, но и несет глубокую металогическую нагрузку, апеллирует к обобщению, подчеркнутой реалистичности, даже документальности. Дыхание бегущего тяжелое, прерывистое. Мы его слышим очень близко, хотя сам заключенный, как муравей – очень далеко, то поднимается, то опускается на терриконах, удаляясь все дальше от своей «неволи» (Лебедина озеро... 1990). Однако поначалу реципиент не догадывается, от чего и куда бежит этот человек. Благодаря мастерски выписанному визуально-звуковому ряду, зритель может не только наблюдать, но даже физически чувствовать преодолеваемый тяжелый путь.

После апокалиптических картин природы, реципиент в итоге может идентифицировать четкий хронотоп изображаемого, поскольку в кадре появляется огромный жестяной монумент *серпа и молота*, стоящий вдоль дороги. Этот монумент приобретает глубоко символическое значение, олицетворяя страну под названием Советский Союз: «*В тесном оболочке серпа и молота вынуждены были жить все, кто родился в этой стране. Если же кто-то хотел выбраться из этой оболочки, его ждала тюрьма*» (Брюховецка 2003: 71). Таким образом, топос реальной тюрьмы масштабируется, переносится на страну в целом.

Поражает парадоксальность и одновременно глубокая символичность многих кадров. Например: беглец склоняется возле монумента напиться воды, собравшейся в оттиске чьей-то *руки* на бетоне, а затем прычется внутрь железного символа, десятилетиями воп-

лощавшего «единство рабочих и крестьян» (см.: Лебедине озеро... 1990). Проснувшись здесь утром, он видит под самым монументом наряд солдат, ищущих именно его. Тогда беглец, по словам Ю. Ильенко, «превращается в заложника серпа и молота – из одной зоны он попадает в другую, откуда ему уже не уйти. Символ социализма, символ угнетения человека при помощи серпа и молота. С. Параджанов, как и его герой сценария, сам был заложником этого символа. Однако, не в силах осуществить физический побег, он делает прорыв в другую сферу – сферу духовную, обретая свободу через духовное возрождение!» (см.: Иллэнко 1990). Таким образом, полный тоталитаризм неисполним, поскольку невозможно проконтролировать сознание, душу, ум творческого человека.

Двойственность интерпретации сюжетных ситуаций становится смыслообразующим принципом этого фильма Ю. Ильенко. Тесный и холодный монумент тождественен тюремной камере, откуда так стремился убежать заключенный. Но, одновременно, он же становится местом надежды на спасение. Особым символом этой надежды являются белые лебеди, летящие клином в небе, клич которых не раз слышится на протяжении фильма. Приземлившись во двор тюрьмы, они будто зовут заключенных с собой, призывая вырваться из тесных клеток. Однако охрана, которая обильно поливает водой и заключенных, и птиц, гасит этот порыв к свободе. Самое мрачное впечатление производят кадры, в которых мы видим кузов грузовика, наполненного трупами погибших лебедей, вывозимых за пределы зоны (см.: Лебедине озеро... 1990). Птицы в данном случае выступают символом загубленной души. Не случайно, заключенные в белых одеждах, сотрясая решетку, очень напоминают тех же лебедей, бивших крыльями и пытавшихся вырваться. В этой сцене одновременно заключены метафорический, символический и метонимический смыслы, побуждая реципиента к глубокому анализу, к экстраполяции эпизода на больший масштаб: на народ всей страны.

Белым лебедем в фильме ассоциируется не только узник, которому, пусть ненадолго, все же удалось вырваться из неволи, но и женщина, которая нашла беглеца в монументе. Образ этот довольно типичный для советской эпохи (но не для советского ки-

но!): одинокая женщина, воспитывает самостоятельно мальчика, несчастная, очень бедно живет неподалеку монумента. Беглец и женщина оказались друг для друга лучом надежды на простое человеческое счастье. Это подчеркивают выразительные кадры киноленты: женщина покупает белое платье, серьги с серпом и молотом – символом места зарождения их любви, а также и билеты на ночной поезд, чтобы вместе скрыться от своей беды.

Сцены, где изображаются отношения мужчины и женщины, по мнению продюсера В. Балея, являются наиболее оптимистическими: *«Помните, любовный момент в серпе и молоте? Женщина украшает тесное пристанище, чтобы создать хоть какой-то уют. Этот короткий эпизод имеет общечеловеческое значение и обращается к каждому человеку. Поскольку в любых обстоятельствах, при любом строе и социальных условиях человек будет стремиться к красоте, любви, душевному, физическому, сексуальному удовлетворению. Если дать человеку возможность, он найдет способ украсить свою жизнь. <...> Этот кадр – один из самых оптимистичных, известных мне в современном кино»* (цит. за: Брюховецька 2006: 185-186).

Однако, страдальцы лишены права на счастье: сын женщины, ревнуя мать к заключенному, контролируя каждый ее шаг, выдает место укрытия правоохранителям, беглец снова попадает в тюрьму. Первые же минуты в неволе побуждают его к суициду: не раздумывая, человек выпивает растворитель и попадает в больницу (см.: Лебедине озеро... 1990). Этот эпизод Л. Брюховетская интерпретирует как жертвенность во имя любви и свободы: *«Большое художественное достижение фильма – это портрет героя, который меняется. Да, хотя мы о нем ничего не знаем. Вначале он, конечно, не смог бы пожертвовать собой во имя другого. Но, встретив близкого человека, поняв стоимость жизни, он становится другим, хотя и не признается в своих внутренних изменениях. Суть фильма в жертвенности. Именно потому, что герой принес себя в жертву любви, смерть его является значимой. Это и есть художественное достижение, хотя раскрыто человека очень скугими средствами»* (см.: Брюховецька 2006: 186). На мой взгляд, этот эпизод про безысходность жизни, лишенной люб-

ви. Любовь между мужчиной и женщиной также лебединая песнь, они остаются верными, даже если разделены тюремной решеткой.

Попытка лишить себя жизни сорвалась – с того света героя возвращает санитарка морга, переливая ему кровь милиционера, который и привез его. Натуралистические сцены в морге в духе итальянского неореализма переворачивают представление реципиента о жизни и смерти, о смерти и воскресении: как акцентирует та же исследовательница, *«режиссер, не отходя от конкретики, переносит события на другой уровень – в фильме начинают прочитываться библейские мотивы о распятии и воскресении. А это уже – о Парраджанове, ведь его после тяжелых лет непризнания и унижений возносили на вершины мировой славы»* (Брюховецька 2003: 71). Глубокая метафоричность кинотекста побуждает реципиента к «отчитыванию» как биографических, так и интертекстуальных его кодов, к заполнению лакун, оставленных автором, который использовал «документально-протокольную», довольно скупую манеру изложения (см.: Монтажная запись... 1991), в связи с чем Г. Погребняк отмечает, что Ю. Ильенко «постоянно стремится ввести зрителя от созерцательно-реального в сферу мысли, выстраивая при этом свои произведения по законам контрапункта. А это позволяет одновременно звучать нескольким самостоятельным темам. Они переплетаются и снова расходятся, в результате образуя единую целостную структуру. В основу этого специфического построения положен принцип диссонансной драматургии» (Погребняк 1997).

Возвращенного в зону узника ждут только издевательства и глумления из-за крови «овчарки», которая теперь течет в его жилах – главари зоны, т.н. «шерстяные», не принимают спасенного от смерти товарища в свои ряды. Здесь образ «зоны» подается в реалистической палитре: избиение до полусмерти, насилие моральное и физическое, унижение и изоляция, голод и жажда, вонючая камера, постоянные угрозы – спасают только воспоминания о минутах любви и повторяющийся «лебединый полет мыслей» о свободе как единственном способе существования личности (см.: Лебедине озеро... 1990). Этот разительный контраст реальности и бреда,

страшной действительности и светлых воспоминаний, достигается автором с помощью монтажа (в случае Параджанова – коллажа), что поражает зрителя, заставляя его пересмотреть и свое личное восприятие действительности.

Женщина передает с охранником письмо, из которого узнаем, что она хлопочет о его увольнении. Однако письмо прочитывают узники и угрожают ему расправой даже вне зоны. Узник не хочет подвергать опасности свою возлюбленную, он не видит другого выхода и режет себе вены. Последние кадры фильма поражают своей глубиной – мертвый узник, приютился на железные решетки и истекает кровью, как раненная птица в клетке, рядом безразличные эзки, которые играют в домино и громко разговаривают, даже не подозревая о смерти сокамерника.

Прежде всего, Ю. Ильенко обличает не эзков, а всю систему тотального укрощения народа, которая выстроена была на тюрьмах, режиссер очень тонко выстраивает кинопортрет «передового» строя: *«Я искал для себя вход в эту зону и нашел его очень просто. Когда я начал работать над фильмом, понял, что серп и молот, в котором скрывается беглец, – это вся моя жизнь, которая прошла в зоне, в этом серпе и молоте»* (Ильенко 1995: 49-50). Понятно, что фильм Ю. Ильенко не на поверхностный вкус, он несет глубокую смысловую нагрузку, не прост в восприятии, каждый кадр «выписан» очень тщательно и многозначно. Режиссер предлагает реципиенту почувствовать имманентную природу сложившегося в советском обществе двуличия, двоемирия, трагизм той двойственности, которая проступает сквозь данный кинотекст, начиная с названия, в котором с чистотой «белого лебедя» коннотирует «черная реальность». Реалистичность и иррациональность событий, где герою, например, удастся «воскреснуть» после самоубийства, фокусируется на понятиях «смерть» / «надежда на жизнь» (надежда воплощается в образе реальной женщины). Параболическая архитектоника фильма, к которой прибегает автор, позволяет в четко выраженной притчевой форме очертить мир героя и мир вокруг него, показать глубокие внутренние противоречия на фоне чрезвычайно трагической эпохи, показать, что среда – это «аномалия», «стусток неволи», воплощение «тотальной тюрьмы»: *«...Зона, думаю, вообще более значима в нашей*

жизни, чем мы себе представляем. Это очень серьезные вещи. Мы сейчас в зоне. Она немного поменяла надзирателей на башнях, фасон колючей проволоки уже другой, другое освещение, но это все еще зона. Не надо думать, что мы уже вышли за ворота на свободу» (Ілленко 1995: 50). Эти слова были сказаны уже после распада Советского Союза, но в них звучит всегда актуальный жизненный скепсис художника.

Литература:

Борев 2002: Борев, Ю. *Эстетика*. Москва: Высшая школа, 2002.

Брюховецька 2003: Брюховецька, Л. *Приховані фільми: Укр. кіно 1990-х*. Київ: АртЕ, 2003.

Брюховецька 2006: Брюховецька, Л. *Кіносвіт Юрія Ілленка*. Київ: Задруга, 2006.

Госейко 2005: Госейко, Л. *Історія українського кінематографа*. Київ: 2005.

Женін 1989: Женін, О. *Творчі та життєві бурлакування Сергія Параджанова*. Сучасність. 1989. № 10.

Ілленко 1990: Ілленко, Ю. *Вільна людина*. На екранах України. 1990. 4 серпня.

Ілленко 1995: Ілленко, Ю. «Ми ще не вийшли на свободу...». Кіно-Теарт. 1995. № 2.

Ільенко 1999: Ильенко, Ю. «Сергей Параджанов был гениальным мистификатором». Столичные новости. 1999. № 3.

Лебедине озеро... 1990: *Лебедине озеро. Зона* (1990), реж. Ю. Ілленко.

Монтажная запись ... 1991: *Монтажная запись фильма «Лебединое озеро. Зона»*. ТПО «Фест-Земля», 1991.

Погребняк 1997: Погребняк, Г. П. *Художне осмислення дійсності у творчості Юрія Ілленка*. Київ, 1997.

Lela Ochiauri

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**Allegory of the Promised Land and
the Flood in the Abkhazian Conversational Movie of
George Ovashvili Based on Nugzar Shataidze's Stories**

Dedicated to Homeland

Allegory of The Promised Land and The Flood in the Abkhazian conversational movie of George Ovashvili based on Nugzar Shataidze's stories

Both parts of the Abkhazian conversational movie filmed by George Ovashvili are based on the texts written by the writer Nugzar Shataidze. One of the parts, *The Other Bank*, is an adapted version of the Novel *A Trip to Africa* and the other one named as *Corn Island* is the screened version of the original literary script named as *Island*.

The Other Bank and *Corn Island* break the margins of the particular circle and become a micro model of the World. The history of the characters takes a broad view of human history in the post-war periods, in the past and the present, in the environment of violence and hostility all over the world.

Key words: Abkhazia, War, Model of the World, Promised Land, Motherland, The Flood.

ლელა ოჩიაური

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

აღთქმული მიწისა და წარღვნის ალეგორია გიორგი ოვაშვილის აფხაზურ კინოდილოგიაში, ნუგზარ შატაიძის მოთხრობების მიხედვით

ვუძღვნი ჩემ სამშობლოს!

XXI საუკუნის მსოფლიო და ამასთან, ქართულ კინემატოგრაფში შეინიშნება (რადაც პერიოდით მივიწყებულ) იგავთან კვლავ-დაბრუნების ნიშნები. სხვა თანამედროვე გააზრებასთან ერთად, ახალ ფორმაში მოქცეულ ახალ იგავს, ტრადიციულისგან განსხვავებით, ჩამოცილებული აქვს დიდაქტიკური ჟღერადობა და უფრო ახალი სოციუმის, საზოგადოების შინაგანი სამყაროს, მისი ცხოვრების არსის, ზოგადად ცხოვრებისეული ღირებულებებისა და ფასეულებების (შენარჩუნებული თუ დაკარგული) „ფილოსოფიური“ განჩხრეკა-განსჯისკენაა მიმართული.

უახლეს, „პოსტმოდერნისტულ“ სამყაროში და დამოუკიდებელ საქართველოშიც, ცხადია, ბევრი რამ შეიცვალა. პოლიტიკურ ცვლილებებზე რომ არაფერი ვთქვა, შეიცვალა ცხოვრების წესი და ხელოვანის დამოკიდებულებები ამ ცხოვრების წესის, ადამიანების, მათი ამქვეყნიური არსებობის, მიზნების, წარსულის, აწმყოს, მომავლისა და ა.შ. მიმართ. შეიცვალა თვითონ ადამიანიც.

საბჭოთა ეპოქისგან განსხვავებით (როდესაც იგავი, „ეზოპეს ენა“, ამბისა თუ ტექსტის ქარაგმულობა მთავარი სათქმელის შეფარვისა და ცენზურის, „მთავლიტის“, სხვადასხვა სახელისუფლებო კომისიისა თუ სამხატვრო საბჭოს, მოსკოვის „სახეინოკომიტეტის“ დაწესებული სხვადასხვაგვარი აკრძალვისგან თავდაცვის საშუალება იყო), იგავმა XXI საუკუნეში სხვა საფუძველი, მოტივი და დატვირთვა შეიძინა და განსხვავებულად აჟღერდა. იდეიდან დაწყებული გადაწყვეტის ხერხებისა და გზების, სტრუქტურისა და ფორმის თანამედროვეობით დასრულებული.

იგავთან დაბრუნების პროცესში რამდენიმე ქართველი რეჟისორია ჩაბმული. მათგან პირველობასა და ჟანრის/ფორმის ერთ-

გულებას გიორგი ოვაშვილი ინარჩუნებს, რომელიც უახლესი კინოს გეზის განახლებას 2008-2009 წლებში დაადგა, პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმით „გაღმა ნაპირი“, ნუგზარ შატაიძის მოთხრობის „მოგზაურობა აფრიკაში“ მიხედვით. სცენარზე რეჟისორსა და ნიდერლანდელ დრამატურგ როლაფ იან მინებოოსთან ერთად მწერალმაც (რომელსაც 80-იან წლებში უკვე ჰქონდა კინოდრამატურგიის გამოცდილება) იმუშავა. სცენარი უშუალოდ მოერგო კინოსურათის ჩაფიქრებულ სტრუქტურასა და რეჟისორის კონცეფცია-იდეას.

გიორგი ოვაშვილი კინორეჟისორების 90-იანელთა თაობის წარმომადგენელია. ნუგზარ შატაიძე – მწერლების – 70-იანელთა თაობის. ორივეს საქმიანობის საწყისი პერიოდები ქართულ კულტურაში გამორჩეული აღმოჩნდა. ორივეს შემოქმედება დროისა და სტილის სპეციფიკური ნიშნებითა და მხატვრული თავისებურებებით ხასიათდება. მათი გზები კი XXI საუკუნის 10-იან წლებში, თანაც ორჯერ გადაიკვეთა. „პოსტაფხაზურ“ პერიოდში.

ნუგზარ შატაიძის მოთხრობა „მოგზაურობა აფრიკაში“ „პირველ პირშია“ მოთხრობილი. მოთხრობელი თედოა, რომელიც სპეციფიკური ენით, ჟარგონითა და ფაქტების მიმართ ბავშვური დამოკიდებულებებით, „შიგნიდან“ აღიქვამს მოვლენებს.

რეჟისორი ორმაგი „თამაშის“, თხრობის ხერხს იყენებს. რაც ფილმში ხდება (თედოს თავგადასავალი), ერთი მხრივ, ბავშვის თვალთაა აღქმული და რეალობისადმი მისი დამოკიდებულების გამომხატველია. მეორე მხრივ, ესაა რეჟისორის დანახული ბავშვების ცხოვრება, მათი სამყარო, მათი ბედი, სურვილები და იმედები, მაშინ, როდესაც ომია ან უკვე იყო, თუმცა მაინც გრძელდება; ბავშვების, რომლებიც უფროსებმა გაწირეს და ყველაფერი, პირველ რიგში, ნორმალური ცხოვრების უფლება წართვეს. წართვეს ბავშვობა, სიტბო, სიყვარული და გარიყეს.

ესაა აფხაზეთიდან დევნილი 12 წლის ბიჭუნას ისტორია, რომელიც დედასთან ერთად, სადღაც მდინარის პირას დანგრეულ ქოხში ბინადრობს. პირობებს, როგორშიც ცხოვრობენ, ყველაფერი შეიძლება უწოდო, საცხოვრებლის გარდა და იმას, როგორც არსებობენ, ცხოვრების გარდა – ყველაფერი. მამა აფხაზეთში, ტყვარჩელშია დარჩენილი და მის შესახებ არაფერია ცნობილი.

ტექსტი, რომელიც შეიცავს „ქუჩურ“ მეტყველებას, და ჟარგონს. „მიუღებელ“ ცნებებს და „აკრძალული“ სიტუაციების აღწერილობებს, ისეთია, როგორი სამეტყველო ენაც და რა ვითარებაში ყოფნაც იყო დამახასიათებელი და ორგანული ასეთი სოციალური ფენისთვის. მწერალი აღწერს. ფილმი ამ ყველაფერს სახიერად აჩვენებს.

თედოს ბედი, შესაბამისად, იმ ომის, ძალადობის, კომმარის ყველა ნიშანს ატარებს, რომელიც საქართველომ გადაიტანა; თედოს ცხოვრება კი, რომელიც მომხდარის, არსებული ვითარების შედეგია, ქვეყნის ისტორიის გაგრძელებაა, რომელსაც ძალადობამ, აგრესიამ, სიძულვილმა ყველაფერი დააკარგვინა.

ბავშვი ქვეყნის მეტაფორად აღიქმება, რომელსაც ყველაფერი დაუნგრის, წართვეს და შემდეგ მიატოვებს. თედოს (ასაკის მიუხედავად) ყველაფრის ნახვა და განცდა მოუწევს, რაც მისმა სამშობლომ გადაიტანა, რაც მისი ხვედრი აღმოჩნდა. რაც ბედისწერამ არგუნა.

სასოწარკვეთილი თედო, როდესაც ჩათვლის, რომ ერთადერთი გზა აქვს, რომელიც იხსნის და შვებას მოუტანს – აფხაზეთში მიდის, გაღმა ნაპირზე, ამ „ნაპირის“ რეალობას გაურბის, მიდის იქ, სადაც მამა ეგულება, მიდის მის, სახლის საპოვნელად, მაშინ, როდესაც არავინ ეძებს და არავინ ელოდება.

თედო მიდის და იწყება მისი, თითქოს ჯოჯოხეთში მოგზაურობა (რომელიც, არავინ იცის, რამდენ ხანს გრძელდება), მდინარის ერთ და მეორე მხარეს, ულამაზესი ბუნებით გარშემორტყმულ განადგურებულ და დაცარიელებულ სამყაროში, განადგურებულ ქალაქებში, უცხო თუ გაუცხოებულ ადამიანებთან – კეთილებთან, ბოროტებთან, მათთან, ვისაც სახე ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს და მათთან, ვინც მკვლელად, მოძალადედ ქცეულა. სიმარტოვე სივრცეში ჩაკარგული თედოს ხვედრია.

გიორგი ოვაშვილი გვიამბობს ამბავს, თუ რა მოხდა მაშინ, როდესაც ომმა ადამიანები ერთმანეთს დააშორა, ორად გაჰყო და სამყარო შუაზე გახლიჩა; როდესაც დაირღვა მშვიდობა და ამან ყველას ცხოვრება ისევე დაანგრია, როგორც სახლები, ქუჩები თუ ქალაქები (რასაც ორივე ნაპირზე ვხედავთ); როდესაც ქვეყანაში საზღვარი გაეწვია, რომელიც დღეს ერთ ხიდზე გადის.

ეს მდინარე, ეს ხიდი თუ საზღვარი საზოგადოების, ქვეყნის ისტორიას ყოფს ორად. შუაზე ყოფს თედოსა და ბევრი ადამიანის ცხოვრებას. ყოფს ორ ნაპირად, ორ ნაწილად – ომამდე და ომის შემდეგ, ნგრევამდე და შემდგომ, როდესაც ყველაფერი დასრულდა და როდესაც ადამიანები ერთმანეთს დაშორდნენ. როდესაც დაკარგეს ნორმალური (ელემენტარული) ცხოვრების პირობები; როდესაც ბავშვობა, სითბო, სიყვარული, მზრუნველობა მათი სინამდვილიდან სადღაც გაქრა.

სწორედ ეს ხიდი უდევს წინ თედოსაც, სანამ მეორე ნაპირზე გადავა, გამყოფი და ამავე დროს, „ამ“ და „იმ“ ცხოვრების, წარსულისა და აწმყოს დამაკავშირებელი. ეს ხიდიც, ენგურზე, ისევე, როგორც მთელი ფილმი, როგორც მომხდარი ისტორია ერთდროულად რეალურიცაა და მეტაფორულიც; ისევე, როგორც ადამიანები (ზღაპრის იდუმალ, „ჯადოსნურ“ პერსონაჟებს რომ გვაგონებენ) – გაღმა თუ გამოღმა ნაპირებზე. ისინი ქმნიან წრეს ბავშვის გარშემო, მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი თუ შემთხვევითი თანამგზავრები არიან, რეჟისორის მიერ ოსტატურად აწყობილ მიკროსამყაროში, სადაც ყველას თავისი და ერთმანეთს გადაჯაჭვული ბედი და ტრაგედია აქვს – აფხაზსაც და ქართველსაც.

იქ, მეორე ნაპირზე, სადაც ცარიელი სახლები, ცარიელი ქუჩები, მკვდარი ქალაქები, ნისლი და ერთეული, კანტი-კუნტად, აქა-იქ შემხვედრი ადამიანები არიან, „დაუჯერებელი“ ისტორია ვითარდება, ზმანებასავით. დატვირთული ემოციურად და სათქმელით. ესაა თედოსა და მასთან ერთად ჩვენი მოგზაურობა, ჩვენი ოცნებისკენ სვლა, მცდელობა, ვიპოვოთ მამა – მშობლები – სახლი და იმის მიუხედავად, რომ სურვილი აუსრულებელი რჩება, მიზანი მიუღწეველი – ეს მაინც გამარჯვებაა. პატარა ბავშვის, რომელმაც თითოეული ჩვენგანის ნაცვლად შინ დაბრუნება იტვირთა. გვიჩვენა, რა შეიძლება გააკეთოს ადამიანმა სამშობლოში თუ სამშობლოს დასაბრუნებლად.

ადრე, თედოს მიერ „მიტოვებულ“ გამოღმა ნაპირზე, ერთ-ერთი შეხვედრის დროს, მეგობარი, მასავით მიუსაფარი და უსახლკარო, თავისი ხილვების – ზღაპრული სამყაროს შესახებ უყვება, სადაც სპილოები, ჟირაფები და სხვა ეგზოტიკური ცხოველები ცხოვრობენ. თედო, როდესაც განსაკუთრებით უჭირს, როდესაც ძალიან უნდა, რეალობას გაექცეს, როდესაც უნდა, დაივიწოს და უარყოს

ის, რაც მის გარშემო ხდება, თვალებს ხუჭავს ხოლმე და ელის, როდის ეწვევა მასაც ასეთი ხილვა, მაგრამ, ამაოდ.

მხოლოდ მოგზაურობის ბოლოს, უკან მომავალ, ტყეში ჩამინებულ თედოს აფხაზი მეომრები გადააწყდებიან, ტყვედ აიყვანენ, საკვებს აძლევენ, თან აიძულებენ დალიოს და თან უბრძანებენ, იცეკვოს. ისიც თვალდახუჭული იწყებს ცეკვას და ამ საოცარ, ტრაგიკულით აღსავსე ცეკვაში მთელ თავის ცხოვრებას, შიშს, სასოწარკვეთას, იმედგაცრუებას, განცდას, ტკივილებს, სიძულვილსა და სიძლიერეს დებს. და სწორედ ამ დროს ევლინება მას ოცნების სამყარო – აფრიკა და ერთ რეალობას (საიდანაც თავის დაღწევა შეუძლებელი აღმოჩნდა), მეორე – ულამაზესი, თუმცა შორეული რეალობით ანაცვლებს. ეს თედოს (ჩვენიც) ჯილდოა მოთმინებისთვის, სიმამაცისთვის, შეუპოვრობისა და იმისთვის, რაც ვერ მიიღო, იმისთვის, რაც დაკარგა.

„იმ დამით უამრავი ცხოველი მოვიდა...“

მოვიდნენ სპილოები, მარტორქები, ჟირაფები, ზებრები, კამეჩები, ანტილოპები...

მოდიოდნენ და მოდიოდნენ...

მე იქვე ვიდექი და მესმოდა მათი ცხელი სუნთქვა, ვგრძნობდი მათ სუნს.

სულ ბოლოს ორი გიენაც მოვიდა“ (შატაიძე 2014:44).

ნუგზარ შატაიძის მოთხრობის ფინალი და შესაბამისად, სათქმელიც, განსხვავებულია ფილმისგან. აქ არაა მეომრებთან შეხვედრის ეპიზოდი. ამბავი თბილისის სადგურზე და შემდეგ სარდაფში, სადგურზე შექმნილი წებოთი და შავი პარკებით დაბრუნებით სრულდება. მოთხრობის ფინალი და ფინალური, ბოლო ფრაზა სრულიად სხვა მნიშვნელობასა და დატვირთვას ანიჭებს მოთხრობას. ბევრად უფრო ტრაგიკულსა და უიმედოს. აფრიკის ცხოველების ხილვა, რომელიც წებოს ყნოსვის ჰალუცინაციაა, ფილმში, მეჩხერი ტყის გაშლილ გარემოცვაში, სხვა განზომილებაში გადასვლის, სივრცის გარღვევის შედეგია. შინაგანი რეაქცია და რეალობიდან გაქცევის შესაძლებლობა. შერიგებისკენ გადადგმული ნაბიჯი და გაწვდილი ხელი.

თუმცა, ესეც არაა ფილმის ბოლო წერტილი. როდესაც მოქმედება უკვე დასრულებულია, დასრულებულია უშედეგო მოგზაურობა და ფილმი მთავრდება, ეკრანზე წარწერა ჩნდება – სულ

რამდენიმესიტყვიანი – „ვუძღვნი ჩემ სამშობლოს“ და ეს, თითქოს, „ბანალური“, „პლაკატური“ ფრაზა კვლავ დასაწყისში გაბრუნებს, როგორღაც ამთლიანებს და კრავს ყველაფერს, რაც მოხდა, შემდეგ „თავისივე“ ჩარჩოებს არღვევს და ახალ მასშტაბში, განზომილებაში გადადის. კინო, ლიტერატურისგან განსხვავებით, დამატებითი სახიერი შრეების შემოსატანად, იძლევა ჩარჩოებიდან ასეთი გასვლის შესაძლებლობას.

„გაღმა ნაპირის“ მსოფლიო წარმატების, არა ერთ ფესტივალზე გამარჯვების (მათ შორის, საუკეთესო სცენარისტის დაჯილდოების) შემდეგ, წარმატებული შემოქმედებითი თანამშრომლობა გიორგი ოვაშვილის მომდევნო ფილმზე „სიმინდის კუნძული“ გაგრძელდა.

ლიტერატურული სცენარი ნუგზარ შატაიძემ, საკუთარი ჩანახატის მიხედვით, კინოსურათისთვის უკვე სპეციალურად დაწერა და შემდეგ უკვე მოთხრობად, სახელწოდებით, „კუნძული“ აქცია.

„ენგური რომ კოლხეთის დაბლობზე გავაკდება, სანამ სვანეთის მაღალი მთებიდან წამოღებულ ლამსა და ქვა-ღორღს პირდაღებულ ზღვაში შეიტანდეს, ხან აქ, ხან იქ აგროვებს, ერთ ადგილზე აქუჩებს და რამდენიმე დღეში, ზოგჯერ სულაც ერთ ღამეში კუნძულს ამეჩქრებს. ნიადაგი ასეთი კუნძულისა ფრიად ნოყიერია. ამისი მცოდნე მეგრელი გლეხი ზედ სიმინდს თესავს და ენგურმა თუ დააცადა, ისეთი მოსავალი მოჰყავს, ავ თვალს არ ენახვება.

ზოგიერთი კუნძული რამდენიმე წელიწადს სძლებს, ზოგს კი გადაბმული წვიმებისაგან ადიდებული მდინარე მოარღვევს და საწყალი კაცის ნაოფლართან ერთად ათიოდ წუთში გააქრობს... მაგრამ ქვემოთ, სულ რამდენიმე კილომეტრში, საკვირველი, დაუჯერებელი ამბავი ხდება: ზემოდან წამოღებული ლამი ახლა იქ გროვდება, ახლა იქ მეჩქრდება. იზრდება ის მეჩქრი, თვალდათვალ ფართოვდება, მდინარის წყალს სულ უფრო მეტი ქვა-ღორღი მოაქვს და ნელ-ნელა, თანდათანობით ქმნის სრულიად ახალ კუნძულს“. (შატაიძე 2004: 121).

ასეთი იყო პირველი ტექსტი.

მზის სხივებში გახვეული, ნისლში, საღამოს ბინდსა და ღამის იდუმალებაში ჩაფლული, წყლით გარშემოსაზღვრული უკაცრიელი კუნძული. მდინარეში. თუმცა ნაპირთან (გაღმა ნაპირთან) ახლოა. იქამდე რომ მიაღწიო, მაინც ნავია საჭირო და ერთ დილა-

საც ამ დაუსახლებელ მიწას სახედადარული მოხუცი გლეხი და მისი შვილიშვილი – ჭორფლიანი გოგონა ძველი ნავით მიადგებიან. ასე იწყება გიორგი ოვაშვილის ფილმი.

პირველი, რასაც კაცი კუნძულზე გადასვლისთანავე აკეთებს, მიწას გემოს უსინჯავს. შემდეგ მუშტში მოაქცევს ტალახს და თითებით მოსრესს. კარგად რომ შეიგრძნოს მისი ძალა. მას რომ უფრი მეტად გაუერთიანდეს. გორახს ვიდაცის მუნდშტუკი ამოჰყვება. საიდანღაც წყლისგან მოტანილი, თუ უკვე მოტანილ (წყლით) მიწაზე დარჩენილი. აქ ვიდაც უკვე ნამყოფია.

ბაბუა და შვილიშვილი ჯერ ფიცრის ქოხს აშენებენ. თესენ სიმინდს. უვლიან. მუშაობენ. დაულალავად. ერთფეროვნად. მონოტონურად. მშვიდად. აუღელვებლად. უსიტყვოდ. შრომის რიტუალი, რომელიც ადამიანებისა და სამყაროს ჰარმონიული ურთიერთობის, ბუნებისგან განუყოფლობის არსებობას ადასტურებს. დრო თითქოს გაჩერდა. სიმინდის ყანა კი თანდათან იზრდება. სიმინდის ყანა – როგორც ახალი (თუნდაც ხანმოკლე) და მარად მოძრავი, ცვალებადი ცხოვრების მეტაფორა.

ნუგზარ შატაიძე მოთხრობას რამდენიმე ეპიზოდად ყოფს. ზუსტად იგივენაირად, როგორც ფილმშია. და მოქმედების დროის ცვალებადობასაც – დილა, საღამო, იგივე დრო, შუადღე და ა.შ. – მიუთითებს. ყველა ეს მონაკვეთი კინოსურათში არ შესულა. ლიტერატურული სახეები მეტ „ჩვენებას“ და „თხრობითობას“ მოითხოვენ. მეტ კონკრეტიკას. ის, რაც ფილმში ჩანს, ტექსტში თქმას საჭიროებს.

მოთხრობა ძველი აღთქმის თავების ანალოგიით, მსგავს ნაწილებადაა დაყოფილი: 1. შექმნა, 2. აღმოჩენა, 3. ქარვის მუნდშტუკი, 4. კაშხალი, 5. ახალმოსახლე, 6. გოგო, 7. გადახურვა, 8. ბარვა, 9. თესვა, 10. წვიმების სეზონი, 11. თოხნა, 12. დაუპატიჟებელი სტუმარი, 13. ბაბუა და შვილიშვილი, 14. მომვლელი, 15. ხიზანი, 16. მეტამორფოზა, 17. მდევარი, 18. აღსარება, 19. ღამის სტუმარი, 20. ავდარი, 21. კაშხალი, 22. ბერიკაცი, 23. მოძალადეები, 24. წარღვნა, 25. შექმნა, 26. აღმოჩენა. წრე აქაც იკვრება.

მოქმედება აფხაზეთის ომის პერიოდში ხდება. აფხაზეთში. მდინარე ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მიწა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბადებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს.

როგორც წელიწადის დროების ცვლა, როდესაც ზამთარს აუცილებლად მოჰყვება გაზაფხული, ისევე ჩნდებიან იმედისა და რწმენის ეს სიცოცხლის კუნძულები და ისევე ქრებიან, რომ შემდეგ ისევ გაჩნდნენ. მარადიული, უწყვეტი წრეა, რომელსაც ბუნება და ადამიანი გადიან დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. და თავის კვალს ტოვებენ. არსებობის კვალს. სიმინდის კუნძულიც მყიფე, უნიადაგო, დროებითი, სეზონური კუნძულია, რომელიც ჩნდება და ქრება, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად, იმისთვის, თავიდან რომ დაიბადოს. მდინარისგან გაზაფხულზე კავკასიონიდან ჩამოტანილი და კუნძულად ქცეული, შემდეგი წყალდიდობების დროს კვლავ წალეკილი ნოყიერი ნიადაგი.

პერსონაჟების თავგადასავალი – ადამიანების ისტორიებად ზოგადდება – ომისა და მშვიდობის პერიოდში, წარსულსა და აწმყოში, ძალადობისა და მტრობის გარემოცვაში. ყველგან დედამიწაზე. როგორც ნებისმიერ იგავს, „სიმინდის კუნძულს“ განსაზღვრული დრო და გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია.

ამავე დროს, ენგური, ისევე, როგორც ენგურის ხიდი „გაღმა ნაპირში“, როგორც ძლიერი და აშკარა მეტაფორა, ერთი მხრივ, ჰყოფს და მეორე მხრივ, აერთებს საქართველოს მის (კუნძულივით) მოგლეჯილ ნაწილთან – აფხაზეთთან. ის საზღვარიცაა, გამყოფი ზოლიც და სიცოცხლის მდინარეც, რომელზე გადასვლაც შესაძლებელია, თუ ბედისწერამ და ადამიანებმა ინებეს.

შემდეგ, როდესაც სამყარო წყლით იფარება და მღვრიე და და საშიში ტალღები კუნძულის ნიადაგის გამოცლას იწყებენ, როდესაც ჩვენს თვალწინ რეცხავენ და აქრობენ მიწას, რომელიც ახლახან ყვაოდა, როდესაც სტიქიას ველარაფერი აჩერებს, გიორგი ოვაშვილის ფილმში კიდევ ერთი ხაზი შემოდის – წარღვნის თავისებური ალეგორია, მითი, რომელსაც დასასრული და რეალობის განზომილებები არ გააჩნია.

„5 ხოლო იხილა რად უფალმან ღმერთმან, ვითარმედ განმრავლდეს უსჯულოებანი კაცთანი ქუეყანასა ზედა. და ყოველი ვინ გონებს გულსა შინა თვისსა მოსწრაფებით ბოროტთა ყოველთა დღეთა.

6 და შეიგონა ღმერთმან, რამეთუ შექმნა კაცი ქუეყანასა ზედა, და განიგონა.

7 და თქუა ღმერთმან: აღვკოცო კაცი, რომელი შევქმენ პირისა-გან ქუეყანისა კაცთაგან მიპირუტყუთამდე და ქუეწარმავალ თავგან მფრინველთამდე ცისათა, რამეთუ შევიწინა, რამეთუ შევქმენ იგინი“. (ძველი აღთქმა, წიგნი შესაქმისად, თავი 6).

ბუნებას, როგორც ყოველთვის, თავის კანონები აქვს. თავისი კანონები – მორალური და ზნეობრივი – აქვთ ადამიანებსაც, რომლებიც მათ, ყველაზე ექსტრემალურ პირობებშიც არ არღვევენ, თუნდაც პირადი უსაფრთხოების დარღვევის საშიშროებისა თუ მოვლენების მიმართ დამოკიდებულებების საწინააღმდეგოდ.

რა თქმა უნდა, სიმინდის კუნძული არაა აღთქმული მიწა. არც სამოთხეა. არც საიმედო თავშესაფარი. მაგრამ ცოტ-ცოტა ყველაფერია და იმის ხატია, რომ იქ ვიღაც იმედითა და რწმენით სახლდება. მშვიდად და დაცულად გრძნობს თავს, სანამ ომი არ შეარყევს მის მყუდროებას. სანამ ომი ცხოვრების ნაწილად დარჩება. სანამ წარღვნა არ დაატყდება თავს.

„17 და დაჭმა უფალმან ღმერთმან გარეგნით მისსა კიდობანი, და იქმნა რღუნა ორმოც დღე და ორმოც ღამე ქუეყანასა ზედა, და განმრავლდა წყალი და აღიღო კიდობანი და აღმალდა ზედა ქუეყანისა.

18 და დაიპყრო წყალმან და განმრავლდებოდა ფრიად ქუეყანასა ზედა. და ზე მოაქუნდა კიდობანი ზედა კერძო წყლისა.

19 ხოლო წყალი განძლიერდა ფრიად-ფრიად ქუეყანასა ზედა და დაფარნა ყოველნი მთანი მაღალნი, რომელნი იყვნეს ქუეშე ცისა.

20 ათხუთმეტ წერთა ზედა კერძო ამალდა წყალი და დაფარნა ყოველნი მთანი

21 და მოკუდა ყოველი ჯორცი მოკუდავი ქუეყანასა ზედა და ყოველი კაცი.

22 და ყოველი, რაოდენსა აქუნდა სული სიცოცხლისად, და ყოველი, რაოდენი იყო ჯმელსა ზედა, მოკუდა.

23 და აღკოცა ყოველი აღმდგომი, რომელი იყო პირსა ყოვლისა ქუეყანისასა, დაშთა მხოლოდ ნოე და მისთანანი, რომელნი იყუნეს კიდობანსა შინა.

24 და ამალდა წყალი ქუეყანასა ზედა ასერგასის დღე“ (ძველი აღთქმა, წიგნი შესაქმისად, თავი 7).

ფილმში ყველაფერი ერთხელ და სწრაფად ხდება. მდინარე უცბად დიდდება და გაუგებარია, რამდენ ხანს გასტანს. ბაბუა

გოგონას ნავში სვამს და გაცურვაში ეხმარება. თვითონ კი ჩასაძირად განწირულ კუნძულზე რჩება. არც ის იცის ვინმემ, რამდენ ხანს გასტანა წინა წარღვნამ, იქნებ 150 დღეს და იქნებ იმდენს, რამდენ დღესაც აფხაზეთის ომის გაგრძელება.

ჩვენ არც ის ვიცით, საით მიდის ნავი, გოგონას სიცოცხლის გადასარჩენად, თუ დასაღუპად. დააღწევს თავს ადიდებული მდინარის ტალღებს, მიადგება მშვიდობიან ნაპირს თუ კუნძულივით გაქრება... მაგრამ, რაც უნდა მოხდეს, ერთი რამ გარდუვალია – ისევ მოიტანს მიწას ენგური და კუნძულს დაბადებს, ისევ მოვა ვიღაც და, მუნდმტუკს იპოვნის თუ ნაჭრის თოჯინას. სიმინდს დათესს, ყანას მოუვლის, ქობს ააშენებს – რადგან ცხოვრების – ბუნების უწყვეტ წრებრუნვაზე, მიწისა და წყლის არსებობაზე არაფერი მოქმედებს – არც ომი, არც სიკვდილი, არც განშორება – რადგან ყველაფერი წარმავალია და უწყვეტია, ყველაფერი მოხდა და კვლავ მოხდება. მარადიული მხოლოდ სიცოცხლეა, თუნდაც ის უკვე სხვისი იყოს. ეს მითის კანონია.

დამოწმებანი:

შატაძე 2004: შატაძე ნ. „კუნძული (მინიატურა)“. წიგნიდან: *ევროპაში რა მინდოდა*. თბილისი: გამომცემლობა „არტე“, 2004. განთავსებულია 2009 წლიდან. მის.: <http://armuri.georgianforum.com/t215-topic>. ბოლო გადამოწმება, 27.10.2019.

შატაძე 2014: შატაძე ნ. *მოგზაურობა აფრიკაში*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2014.

ძველი აღთქმა 2019: ძველი აღთქმა, წიგნი შესაქმისაჲ, თავი 6. მის.: <http://orthodox.ge/biblia/tsigni-shesaqmisa/6/>. გადამოწმება, 30.10.2019.

ძველი აღთქმა 2019: ძველი აღთქმა, წიგნი შესაქმისაჲ, თავი 7. მის.: <http://orthodox.ge/biblia/tsigni-shesaqmisa/6/>. ბოლო გადამოწმება, 25.10.2019.

Marchelo Potocco

Italy, Trieste

Department of Slovene studies

The Way of Neo-intimism, and the Role of the Poet in the Post-independence Slovenia

Slovenian writers had taken an active part in the effort to gain independence of the new state of Slovenia. Although some of the authors also took part in the political sphere, in the years following 1991 the symbolic capital of writers and of the cultural sphere drastically diminished. In poetry the process was accompanied by the rise of the so-called neo-intimism which programmatically opposed especially the political engagement of writers. Such opposition is most visible in the poetry of Uroš Zupan. The reaction of neo-intimist poets to the politicization of the literary sphere is comparable to the prevalence of the so-called Slovenian intimist poetry in the 1950s which also focused on the individual's feelings and private experience. Both groups actively opposed the orthodox position of the then socially engaged literature and/or writers. Yet, during the period of neo-intimism writers showed almost no opposition to their own marginalization, and by consenting to the systemic quantification of their work, they accepted the (neo)liberal imperative of growth.

Key words: contemporary Slovenian literature, neo-intimism, intimism, literature and politics, Yugoslavia, neoliberalism.

Introduction

The year 1991 marks the proclamation of the Slovenian independence but also the appearance of the poetry book *Sutre* (Sutras) by the then young poet Uroš Zupan (b. 1963). Seemingly these two events bear no connection, despite the fact that in the critical reception and in much of literary history, Zupan's *Sutre* were understood as a major shift against

the then dominant literary paradigm. Probably due to the apolitical nature of Zupan's poetics, Slovenian literary history has not attempted to connect his poetry to the political events of the time. It is also true that the investigation of the novelistic production before and after independence has denied any traceable changes in the traditional pattern of the Slovenian novel due to the new political reality (Troha 2001).

So how can we explain Zupan's shift of the literary paradigm? To start with, the very term »shift« has to be taken with caution. We shall see that his book *Sutre* can also be defined as a return to some of the older paradigms. Precisely this »return«, which was adopted also by his contemporaries, in particular by Peter Semolič (b. 1961), and some of the poets of the younger generations, indicates that in a very peculiar way Zupan's poetics did not appear without any connections to the political sphere.

The context of Yugoslavia

Beside economic factors, the growth of nationalisms in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia was a major factor in the breach of the state (Lorenčič 2010:267–270; Borak 2010:29). The situation during the 1980s was a complex one since there existed a strong tendency towards centralization of Yugoslavia along with growing nationalisms in the individual republics. The contradicting tendencies had roots in the constitutional changes adopted in 1974 under the influence of Edvard Kardelj (1910–1979), which on the one hand reinforced the autonomy of individual republics and on the other centralization in the form of absolute rule of the central Communist Party (Vodopivec 2010:19–22).

Often, an inclination towards centralization concealed latent nationalism. One of such actions was the educational reform proposed in 1983 by the Conference for Advancement of Education in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, which was discussed by the School boards of each Yugoslav republic. The document suggested a uniform curriculum for all of the Yugoslav elementary schools and in part for secondary schools. According to Božo Repe, the proposal served several purposes, one of them being the desire of the Yugoslav political leadership (particularly

the Serb one) to reinforce the Yugoslav idea (Repe 2006:61–63). Although hidden, the proposal reflected the wish to establish a clear hierarchy of the nations constituting Yugoslavia. To begin with, the proposal wanted to abolish the autonomous national school policy in the individual republics which would have severely weakened the role of the Slovenian school system as the core of national identification.¹ But the idea went further – according to the proposal, the curricula should provide as much space for each Yugoslav nation as the percentage of it in the entire Yugoslav population (Cvirn et al. 2008:376–379). This was especially problematic in courses of language and literary history as it would have drastically diminished the share of Slovenian authors in the school curricula. Therefore it came as no surprise that it provoked strong protests especially among writers. Ciril Zlobec (1925–2018), who was the first to notice the proposal of the reform, reacted in the journal *Sodobnost* (Zlobec 1983) with a polemical essay followed by the excerpt of the proposed curricula. Tone Pavček (1928–2011) and Janez Menart (1929–2004) adopted Zlobec’s concern in a debate which concluded first with the rebuttal of the proposal by both the Slovenian Writers’ Association and the Slovenian Academy of Arts and Sciences, and later also with the rejection of the proposal by the Slovenian political authorities (Repe 2006:62–66).

The second cornerstone which is usually discussed in relation to Yugoslav nationalisms is the unofficial Memorandum of the Serbian Academy of Arts and Sciences issued in 1986. As can be seen from the first official publication of the Memorandum a decade later (Mihailović, Krestić, and Pantić 1995), the Memorandum created a narrative of the exploited Serbian nation in the context of Yugoslavia, along with the call for the change of this situation either within or outside the Socialist Republic of Yugoslavia (see also Gödl 2007). The memorandum provoked protests in Yugoslavia but Dejan Jović maintains that it was prepared as a reaction to the meeting between Serbian and Slovenian dissidents, the latter being gathered around the journal *Nova Revija* (1980–2010). According to Dobrica Ćosić, the Serbian writers realized that Slovenians had had their national program almost ready (Jović 2009:248).

Truly, along with Zlobec and Pavček, the main locus of Slovenian efforts aimed against Yugoslav centralism was *Nova Revija*. In February 1987, half a year after the publication of the Serbian Memorandum, a spe-

cial issue of the journal emerged with the significant title »Contributions to the Slovenian National Programme«. Jović and Ćosić were right in stating that the Memorandum might have been a reaction to Slovenian dissidents, as the decision to publish the special issue – regularly this was the 57th issue – was taken as early as 1985, and it should actually be publicized a year earlier (Friš and Šela 2017:830). Apart from being a symbolic shift, the 57th issue of *Nova Revija* helped to establish an intellectual but also a political background for the process of Slovenian national self-determination. The editors and collaborators of the journal were closely connected to the Slovenian Writers' Association. Rudi Šeligo (1935–2004), one of the authors of the 57th issue, was at the time the president of the Writers' Association. A year later, in April 1988, the Writers' Association under his presidency organized a public discussion on proposed changes in the Yugoslav Constitution which again strove to enhance the centralization of the state. Instead of the discussion on the Yugoslav Constitution, the Writers' Association proposed two documents with the material for the new Slovenian Constitution. These documents, known as the Writers' Constitution, were one of the bases for the Slovenian Constitution which was adopted in 1990 and which provided the juridical basis for the proclamation of independence of the Republic of Slovenia.

Independent Slovenia and »Neointimism«

In the years following 1991, many authors of *Nova revija* and members of the Writers' Association actively participated in the political sphere, e.g. in Slovenian presidency (Ciril Zlobec), Ministry of Culture (Rudi Šeligo), Foreign Ministry (Dimitrij Rupel) and the Slovenian parliament. Some of them – although not being active as politicians – publicly supported political parties (Dane Zajc, Niko Grafenauer).² Nonetheless, the importance of literature and of the cultural sphere in general drastically diminished in the decades following 1991, particularly after the turn of the millenium. I would like to argue that the process of pushing literature and culture into the marginal positions in society is not noticeable only in the public reception of the works of art. The process

was accompanied by at least two specific, intrinsic mechanisms. One was that Zajc and Grafenauer's generation of writers remained wrapped in the self-perception of the national importance of both writers and literature in general, whereas society – once the goal of the independent state was reached – lost contact with the mobilizing impulse of literature. As we shall see, Uroš Zupan's poetry detected this problem. Yet I would like to go more into depth in showing the other intrinsic mechanism, which is closely connected to Zupan's poetry.

Beside the poetry of his contemporary Peter Semolič, Zupan's first book *Sutre* (1991) is often described as the turning point initiating the poetics of neo-intimism which became one of the dominant paradigms in the Slovenian literary system at the turn of the millenium.³ In *Sutre* as well as neo-intimism we can find a programmatic shift towards the poetics of the American poetry of the 1950s and the 1960s, especially confessionalism.⁴ The reference to Allen Ginsberg's sutras is clear in the title of Zupan's collection, but in the book we find various other references both to Ginsberg and to American poetry. Ginsberg, Frank O'Hara and William Carlos Williams have all influenced his poetry (Kos 2001:390). Consequently, the wave of neo-intimism is characterized by a longer, free verse, a strong narrative impulse combined with a less frequent use of metaphor, and especially by confessionalist poetry, i.e. a strong focus on the experience and/or the emotional state of the empirical author. These features are used in diverse quantities and in diverse combinations throughout neo-intimism whose main exponents beside Zupan and Semolič are also the younger Jure Jakob (b. 1977), partially Primož Čučnik (b. 1971), Veronika Dintinjana (b. 1977) and several others.

Especially in the distrust of metaphor and in confessionalism, one can see a breach with modernist poetics, a feature shared with American poetry, and in many ways neo-intimism programmatically opposed both modernist poetry and the social engagement of authors and literature itself. While Zupan's poetry, just as Čučnik's, does not make a total break with modernist poetics, especially since both still use complex metaphor, the two targets of Zupan's mainly ironic poems during the years 2004–2014 are precisely modernism and the engagement of poets and philosophers gathering in the circle of the *Nova Revija* journal. The entanglement of both comes as no surprise, as *Nova Revija* was at the time

the centre of modernist poetry, especially that of the second generation. In the poetry collections *Lokomotive* (Locomotives, 2004) and *Jesensko listje* (Autumn Leaves, 2006), Zupan constantly ironically attacks the poets and sometimes also the philosophers of Nova revija: Niko Grafenauer and Tine Hribar (b. 1941) with their Heideggerianism, Dane Zajc, Boris A. Novak (b. 1951) with his excursions into Academy, and along with them, the professor of comparative literature Janko Kos (b. 1931) who was the creator of the Slovenian modernist canon and after 1991 also the supporter of the Nova Revija circle. One of the clearest ironic rebuttals in Zupan's poetry occurs in the poem *Zagreb* in the collection *Nafta* (Oil, 2002), with the exclamation: »fuck you with your raising of the consecrated bread to the holy grid of language« (Zupan 2002:39). The exclamation refers to claims that the national language is indistinguishable from Slovenian identity. But it also refers to a specific practice of the Nova Revija circle to which Zupan in his personal commentaries often referred to as the »the national holy mass«. In the years following the establishment of Slovenian independence, Nova Revija every year organized poetry readings on Statehood Day (25th June) in the garden of the parish church of the capital's district Trnovo. The symbolic meaning of these gatherings was double. One was obvious – the creation of a national state had been a long-awaited national dream and Slovenian writers contributed their share along with the politicians, which was acknowledged with the presence of some prominent right-wing politicians at these gatherings. The other meaning is in close connection to the most celebrated Slovenian national poet. The parish church of Trnovo is known as the place where France Prešeren (1800–1849) met his muse Julija Primic. As this love, which was constructed on the model of Petrarch's love for Laura and Dante's for Beatrice, was an inspiration for some of his most nationally engaged poems (see e.g. Kos 2001:89–92),⁵ such as *The Wreath of Sonnets* (1834), the parish of Trnovo can be understood as the beginning of the narrative in which Slovenian poets and Slovenian culture were fundamental in establishing an independent state.

Zupan's irony shows disagreement with such a narrative, moreover it shows the consciousness that the narratives in the society have changed: they are no longer laden with the problem of national self-realization nor

* Uroš Zupan, several times in personal conversation.

do they acknowledge literature as an eminent sphere in the life of society. Yet Zupan's poetry – although correctly detecting the problem – cannot propose the remedy. Zupan reverts to confessionalism which is not only the feature of the American poetry of the 1950s and 1960s, but as Zupan himself hints, is also the feature of older poets such as William Carlos Williams, and can be traced as far back as Romanticism. In Zupan's poetry, this is emphasized by the use of language. I have argued elsewhere that Zupan's exposed use of colloquialisms and the lowest register of language, along with the grotesque, is in the function of raising the status of the lyrical narrator and consequently the author to the level of a subject-genius, who is able to make poetry using even the lowest, banal material, both in language and the narrated experience (Potocco 2009:247). This was, of course, one of the basic premises of the romantic paradigm(s). In this way, Zupan substitutes the idea of the national importance of the poet with the importance of the poet as a genius.

The other exponents of neo-intimism do not explicitly expose the theme of the status of poetry in society. However, the shift from modernist play with language to a mainly narrative language – a partial exception in this pattern is Čučnik⁶ – and the shift to the experience predominantly connected to the empirical self, are indicative. The consciousness and to some extent the persistence of the position that the author should not be political, the determination that the author should concentrate on literature without attempting to reflect the role of literature in society, was evident, for example, in the public discussion on poetry and the political at the Slovenian literary festival Pranger in 2005. In the journalist reports of this debate, Peter Semolič was described as the one deliberately maintaining the position of »someone who does not want to know what his position in the society and in the political sphere might be« (Vidali 2005). In the debate, Čučnik declared that »in the near past many Slovenian authors were politically active, but there hadn't been any real political poetry« (Krečič 2005). Čučnik's explication advocated the possibility of political poetry, but at the same time it was a refusal, similar to Zupan's, of the politically privileged poetry and privileging poetry as »national substance«.

Neo-intimism and ... intimism

The reaction of neo-intimist poets is comparable to the shift in Slovenian poetry during the years 1949–1958 when a poetic was introduced which focused on private experience and the emotional impulse of the empirical author. Labeling them »intimists«, Slovenian literary history includes under this term authors such as Ada Škerl (1924–2009), Zlobec, Pavček, Menart, Kajetan Kovič (1931–2014) and Ivan Minatti (1924–2012). While these intimists were a reference point for naming neo-intimism at the turn of the millenium, the latter has not shown any intertextual reference to intimism of the 1950s, thus literary history has not striven to explore the possible connections between the two. But similarities between the two groups exist and they seem to shed additional light on the position of neo-intimism in regard to the relation of poetry to political and/or social action.

Despite the lack of intertextual connection between the authors of both groups, they both undeniably show a common source in the romantic paradigm. In this respect, Uroš Zupan is, again, a paradigmatic author; according to Matevž Kos, Zupan's poetry seeks models in the poetics of authors following the tradition of Walt Whitman – i.e. the Black Mountain Poets⁷ – and the interconnecting Beat poets (Kos 1996:67). The most important common point between Zupan and Whitman lies in the subjectivity underlying the first-person lyrical narrator, a subjectivity which, though still based in traditional metaphysics, functions also as a rejection of metaphysics, especially since it is rooted in the narrator's primordial spontaneity (Kos 1996:67). Janko Kos strives for an even more detailed periodization of Zupan's references, claiming that using the models from American poetry, Zupan creates a »synthesis of modernism, renewed romanticism and post-symbolism« (Kos 2001:390). J. Kos makes a similar characterization in regard to intimist poets: »their poetry /.../ was at first glance highly traditional, following post-romanticism and renewed romanticism, /.../ fully restoring the meaning of lyrical subjectivity as first constructed in the period of Romanticism« (Kos 2001:350).⁸

In both cases, the first-person lyrical narrator is an expression of romantic subjectivity, along with its emphasis on personal experience, and in both cases personal experience is used as an opposition to the

predecessors of each of intimisms. As I have argued, neo-intimism opposed the extra-literary engagement of writers, especially but not exclusively those gathered around the *Nova Revija* journal. The reason for the narrowing to »extra-literariness« lies partially in the fact that modernist poetry had not been frequently used to directly express social or political critique, whereas in prose and especially drama such critique was more frequent. Intimism, on the other hand, sprang up as an opposition to the prevailing socialist realism of the 1940s. Socialist realism, spanning over a period of a few years, from 1945–1952, was in many ways a leftover of the pre-war social realism and, especially, of partisan war poetry. According to J. Kos, social realism extends through partisan war poetry until 1950, thus also incorporating socialist realism. At the same time, Kos observes that during this period one can hardly speak of realism; although the »proletarian« social and ideological inspiration was at the core of this poetry, it is highly indebted to the romantic and post-romantic tradition (Kos 2001:339, 323). In the context of the poetry of the partisan movement, Boris Paternu and J. Kos also point to medieval peasant rebel songs and the revolutionary poetic of V. Majakovski (Paternu 1974:102; Kos 2001:339). Both the revolutionary theme and rhetorics as well as the prevalent collective lyrical subject-narrator of partisan poetry also became the main features of socialist realism. With their emphasis on confessionality, intimists were hence opposing the standard topoi of socialist poetry: the collective subject which fights for a socialist future, and the topos of engaged literature, one that corresponds to the revolutionary objectives of the political sphere.

It is clear that both in the case of intimism and the case of neo-intimism, the poets' opposition against their predecessors is aimed predominantly at the problem of the relation between literature and social-political action. If it had been otherwise, it would have been reasonable to think that both intimists and neo-intimists would also have discontinued the use of poetic forms practised by their predecessors. Yet intimism did not contest the use of traditional form, especially not the use of metrical verse which was widespread especially in the poetry of the partisan movement. On the contrary, most of the poetry by intimist authors – even when they already surpassed intimism – was still written in metrical form, using rhyme and often standardized quatrains, the

sonnet form etc. As we have seen, neo-intimists did not totally abandon the use of complex metaphor, but the same is true in regard to the free verse which had by the 1990s become a standard in Slovenian poetry. Any returns to the standard poetical forms were rare and can be treated as isolated experimentations, especially in the attempt to revive the form of *sestina*. Even in their rare returns to the traditional verse form, neo-intimism is comparable to the poetry of the second generation of modernists.

In Bourdieu's terms, it can be concluded that, in the historic development of Slovenian poetry, both groups were positioning themselves as a heterodox actant actively opposing the orthodox position of the social and political engagement of literature and its authors (Bourdieu 1994). Yet, in the case of neo-intimism, such a shift also presented a serious danger.

Personal experience and quantification

In the era of pushing literature to the margins of the social sphere, literature itself for two decades presented no opposition to this process, even more so, with its poetic strategies, poetry involuntarily supported its own marginalization. In terms of the theory of ideology – neo-intimism, paradoxically, even more thoroughly than modernism, became subjected to the discourse of cultural autonomy. But it was exactly this closing oneself off into »Hölderlin's tower« that was used by the ideology of neoliberalism to break any ties between the cultural and the socio-political system.

What follows is an instance of the subjection of poetry and literature to the ideology of (neo)liberalism, running parallel to neo-intimists' closing off into personal experience. In 2004, the Slovenian government adopted the legal basis for the Public Lending Right which enabled writers each year to compete for the authors' grants. The criteria for receiving a grant have varied over time and they have sporadically become more complex, but since the very beginning, the authors' works have been heavily quantified in the process of applying for the grant. In the application form for the year 2019, the following criteria were measured (Of JAK 2019a): the number of book reviews in the media during the last 5 (3) years (up

* The number of years in question is defined by the type of grant.

to 16 points); the number of articles on the author or interviews with the author (< 10 points); translations of the author's works in the journals (< 8 p.); literary readings (< 2 p.); awards or shortlistings for the awards of minor importance (< 8 p.) and national or international awards (< 25 p.); inclusion into Slovenian and foreign anthologies (< 8 p.); book translations of the author's works (2–20 p.); inclusion into or citation in indexed scientific journals, proceedings, scientific monographs etc. (< 10 p.), and finally the content of the projected new work (< 9 p.). One can see that the content of the proposed work is worth less than 10% of the whole scoring while the rest are quantifiable criteria.

Although at first glance the implications of such quantification might not be visible, the process can be paralleled to the quantification in the field of science with the common factor in the publish-or-perish paradigm. In regard to the Slovenian literary system, the National Library Catalogue shows that in 1992, the first full year of Slovenian independence, 312 books by Slovenian authors were published, in 2003 there were 656 books published and in 2018, 1069 Slovenian books were published, of which 313 were poetry books (Of COBISS+ 2019). The production has therefore tripled, but the data is not totally reliable as it includes reprints, especially in electronic editions. However, the catalogue shows that in the period prior to the introduction of the Public Lending Right both the number of books and the number of authors published approximately doubled (from 447 authors in 1992 to 913 authors in 2003), while in the period after 2004 the number of authors remained relatively steady (rising from 913 to 995 in 2018), but the number of books increased for almost one half. This leads to the hypothesis that authors have increased their productivity.⁹ While the data on the number of books might be to some extent inconclusive, the rise of several other parameters in criteria for the Public Lending Right grants is more revealing. After 2004, the number of literary awards has increased (cf. e.g. Of JAK 2019c); 17 new awards and prizes have appeared that are not confined only to the locally or regionally based authors.¹⁰ The number has more than doubled. The number of translations into foreign languages has also increased substantially. According to the data from the National Library Catalogue, the number of books translated into foreign languages rose from 5 books in 2003 to 36 in 2018; this is especially indicative, since in 1992 4 books were translated into foreign

languages, which is almost identical to the situation in 2003. The number of translations into foreign languages that are published in journals and magazines, and the number of literary readings are not measurable, but informal data also show a substantial rise of both parameters.

Certainly, the growth in all of the described parameters cannot be attributed solely to the Public Lending Right grants, as the latter were accompanied by the corresponding assistance measures systemically brought together in the establishment of the Public Book Agency in 2008. However, all the measures of the PBA have been aimed at increasing the production and translation of books, international cooperation etc. (Of JAK 2019b). It can be argued that the rise of the previously described parameters – entrenched by the PBA – is in fact subjected to the growth paradigm, or, rather the growth imperative, and especially the parameters of literary translations and literary prizes tend towards exponential growth. Robert J. Antonio describes growth as the liberal standard for evaluating economies, societies and effectiveness, and Almantas Samalvičius points out that growth has existed as (an economic) imperative for the last 200 years (Antonio 2013; Samalavičius 2018:157). According to Samalvičius, neoclassical economists endorse the growth paradigm as the solution for »all of our problems«. Antonio observes that the neoliberal regime – which in many ways finds its base in the neoclassical economy – has stressed the growth and innovation imperative to the exclusion of other social ends, and above all that neoliberalism promotes exponential growth at the expense of sustainable growth. The rise of the described parameters in the Slovenian literary system, and above all the tendency towards exponential growth in literary translations and prizes may at least partly be understood as subjection to the growth imperative of the (neo)liberal standard.

Conclusion

It can be assumed that in the new millenium the Slovenian literary system has in many ways become subjected to the (exponential) growth imperative endorsed by (neo)liberal policies. Beside accepting the growth-producing policies endorsed especially by the PBA, neo-intimism has also rejected any political or social participation aimed at changing both

the relation between the literary and other systems of society, as well as the discourse of growth and (applied) innovation. It can be argued that by linking subjectivity and the empirical author and by narrowing the latter to personal intimacy rather than establishing a relationship with the environment, neo-intimism has involuntarily supported the dominating ideological discourse.

Truly, the break of historical intimists with the tradition of socialist realism has not been ideologically neutral, either. The fate of the first intimist poet Ada Škerl is illustrative: her first (intimist) poetry collection was published in 1949, shortly after the Yugoslav Communist Party was excluded from the Informbiro and Tito embarked on finding an independent policy of communism. But the book received strong critical rejection, as it was published too early; the break with Stalin echoed in Slovenian cultural policy only in 1952, when the Slovenian Writers' Association officially rejected the Zhdanovist cultural line. In the same year, Zlobec, Pavček, Menart and Kovič issued a programmatical and widely acclaimed poetry collection, a sort of almanac, *The Poems of the Four*. Intimism was thus indirectly also a by-product of the new third-way policy of »self-management socialism«.

But the difference in the impact of both intimisms is striking. The poetry of the historical intimists was quickly and widely popularized – and has remained popular up to the present. On the other hand, the poetry of neo-intimists has remained in a marginalized position. It is beyond my scope to provide an analysis of this difference, but the consequences for present literature are all too visible. At the moment none of the poetics in contemporary Slovenian poetry seems to have been able to stop the trend of marginalizing poetry and literature.

Notes

1. I refer here to the view of the Althusserians that the school system in connection to the national language functions as one of the basic ideologic apparatuses of a national state; this view has later been endorsed, e.g. by Eric Hobsbawm who explicitly points out to the school system as one of the basic discursive practices of national identification (Potocco 2012:29, 36).

2. Rudi Šeligo and Dimitrij Rupel (b. 1946) both participated in the 57th issue of the *Nova Revija*, so did France Bučar (1923–2015) who served as the first president

of the Slovenian parliament. Dane Zajc (1929–2005) and Niko Grafenauer (b. 1940) were both members of the editorial board of the *Nova Revija* journal.

3. The term »neointimism« is debatable; it was used by Miran Košuta and Irena Novak Popov, later by Marcello Potocco and David Bedrač, but Novak Popov in one of her later articles defines the term as a provisional one, since the variety of poetics in the works of the younger poets makes it impossible to use it for the scope of a firm periodization (see e.g. Popov 2013:66; Bedrač 2015).

4. I use the term in line with Thomas Travisano's definition to define a poetry of a strong experiential and/or emotional impulse of the author in the lyrical narration (cf. Glaser 2009).

5. While in the quoted passages Kos points out the intertextual references to Petrarch and Dante, the interconnection of the subject of love and national identification is more explicitly researched elsewhere, e.g. by Boris Paternu (Paternu 1976).

6. Čučnik's play with language becomes visible in his book *Mikado* (2012).

7. In another passage M. Kos's definition of the Black Mountain Poets includes Charles Olson, Ed Dorn, Robert Creeley, but also Allen Ginsberg and Jack Kerouac. According to M. Kos Black Mountain's poetics is modelled on the tradition by Whitman, García Lorca and W.C. Williams (Kos 1996:104). In Zupan's poetry intertextual references are present at least to the poetry of Ginsberg, Williams and Whitman.

8. It is beyond my scope here to present J. Kos' attempt of periodization, except to note that in the interval between the enlightenment and the modernism Kos distinguishes periods of pre-romanticism, romanticism, post-romanticism (defined by a self-sufficient subjectivity avoiding contact with reality) and renewed romanticism characterized by the reinforced subjectivity deliberately challenging the society.

9. Again, the reprints and e-editions cannot be excluded from the number. The catalogue shows that 133 simultaneous e-editions were published in 2018. Having this in mind, it can still be observed that in the 1992, the ratio of number of books to authors was 0,70 books per author, in the 2003, 0,72 books per author, to rise to 0,94 books per author in the 2018.

10. Eight of them are exclusively poetry prizes or they include poetry as an awarded genre: Čaša nesmrtnosti, Kritiško sito, Lirikonfestov zlat, KONS, Mira, Zlatnik poezije, Sončnice, and Fanny Hausmann prize.

Bibliography:

Antonio 2013: Antonio, R. J. *Plundering the Commons: The Growth Imperative in Neoliberal Times*. *SORE The Sociological Review* 61, no. S2, 2013, p. 18–42.

Bedrač 2015: Bedrač, D. *Značilnosti poezije osrednjih slovenskih pesnikov in pesnic, rojenih po letu 1970*. *Slavia Centralis* 8, no. 2, 2015, p. 65–81.

Borak 2010: Borak, N. *Jugoslavija med integracijo in dezintegracijo*. Slovenija – Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988. Ed. Zdenko Čepič, Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010, p. 29–40.

Bourdieu 1994: Bourdieu, P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1994.

Of COBISS+ 2019: COBISS+. *IZUM. Izbirno iskanje*, accessed 9 nov. 2019, available from <https://plus.cobiss.si/opac7/bib/search/advanced?db=cobib>.

Cvirn 2008: Cvirn, J. et. al. *Slovenska kronika XX. stoletja*. Ljubljana: Nova revija, 2008.

Friš and Šela 2017: Friš, D., and Šela, A. *Nova revija v primežu Službe državne varnosti*. *Annales, Series Historia et Sociologia* 27, no. 4, 2017, p. 823–836.

Glaser 2009: Glaser, B. Br.. *Fatherhood in Confessional Poetry: One Facet of Men's Autobiographical Writing*. *College Literature* 36, no. 4, 2009, p. 25–45.

Gödl 2007: Gödl, D. *Challenging the Past: Serbian and Croatian Aggressor—Victim Narratives*. *International Journal of Sociology* 37, no. 1, 2007, p. 43–57.

Of JAK 2019a: Javna agencija za knjigo RS. *Javni razpisi in pozivi*, accessed 10 nov. 2019, available from www.jakrs.si/fileadmin/datoteka/Nova_spletna_stran/Javni_razpisi_in_pozivi/Razpisi/2019/JR5-STIPENDIJE-2019/OBR1-leposlovje-VU-2019.docx.

Of JAK 2019b: Javna agencija za knjigo RS. *O agenciji*, accessed 10 nov. 2019, available from <https://www.jakrs.si/o-agenciji>.

Of JAK 2019c: Javna agencija za knjigo RS – Bližji knjigi. *Slovenski knjižni portal – Nagrade*, accessed 10 nov. 2019, available from <http://www.blizjknjigi.si/Nagrade>.

Jović 2009: Jović, D. *Yugoslavia: A State That Withered Away*. Purdue University Press, 2009.

Kos 2001: Kos, J. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Kos 1996: Kos, M. *Prevzetnost in pristranost: literarni spisi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1996.

Krečič 2005: Krečič, J. „Politični pranger.“ *Delo*, 13 July 2005, p. 13.

Lorenčič 2010: Lorenčič, Al. *Gospodarske razmere v Jugoslaviji v obdobju 1968–1988: na poti v razpad*. Slovenija – Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988. Ed. Zdenko Čepič, Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010, p. 261–278.

Mihailović, Krestić and Pantić 2019: Mihailović, K., Vasilije K., and Pantić, M. *Memorandum of the Serbian Academy of Sciences and Arts: Answers to Criticisms, 1995 reprint*. N.p., accessed 11 October 2019, available from <http://www.rastko.rs/istorija/iii/memorandum.pdf>.

Paternu 1974: Paternu, B. *Pogledi na slovensko književnost: študije in razprave*, 1–2. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974.

Paternu 1976: Paternu, B. *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.

Popov 2013: Popov, I. N. *Sodobna slovenska poezija v literarni vedi*. Slavistična revija 61, no. 1, 2013, p. 61–75.

Potocco 2009: Potocco, M. *Grenko je peti slavo umu ali Resni pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah*. *Literatura* 21, no. 211–212 (jan.–feb.) 2009, p. 234–249.

Potocco 2012: Potocco, M. *Nacionalni imaginariji: literarni imaginariji različice nacionalnega poziva v literaturi in v literarnih kontekstih* (book-on-line). Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2012, accessed 10 jun. 2013, available from www.pei.si/UserFilesUpload/file/digitalna_knjiznica/Dissertationes_20_ISBN_978-961-270-132-1_PDF/DK_CC%202.5_Dissertationes_20_ISBN_978-961-270-132-1.pdf.

Repe 2006: Repe, B. *The Instruction of History and History Textbooks in Slovenian History*. *Studia Historica Slovenica*, no. 6, 2006, p. 57–73.

Samalavičius 2018: Samalavičius, A. *Neoliberalism, Economism and Higher Education*. Cambridge Scholars Publishing, 2018.

Troha 2001: Troha, G. *Drago Jančar: Galjot; Dušan Merc: Galilejev lesteneč: vprašanje specifičnosti slovenskega romana po l. 1991*. M.A. thesis. University of Ljubljana: 2001.

Vidali 2005: Vidali, P. „Pesnik ob sramotilnem stebri.“ *Večer* 9 July 2005, p. 12.

Vodopivec 2010: Vodopivec, P. *Od poskusov demokratizacije (1968–1972) do agonije in katastrofe (1988–1991)*. Slovenija – Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988. Ed. Zdenko Čepič, Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010, p. 13–28.

Zlobec 1983: Zlobec, C. *Kaj je tebe treba bilo ... ali Skupna jedra*. *Sodobnost* 31, no. 10, 1983, p. 930–931.

Zupan 1991: Zupan, U. *Sutre*. Ljubljana: Aleph, 1991.

Zupan 2002: Zupan, U. *Nafta*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.

Nestan Ratiani

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**April 9 and Georgian-Russian-American Relations in
Elizabeth Scott-Tervo's Work
"The Sun Does Not Shine Without You"**

"The Sun Does Not Shine Without You", by Elizabeth Scott-Tervo, reflects political events in 1988-89 Soviet Georgia. Eileen, the main character, like her Georgian friends, understands the role of Russia in the political life of Georgia. The exciting Georgian-American romance is ultimately hopeless, while Eileen's marriage and divorce symbolize the failed hope of reapproachment between America and Russia. The aim of this paper is to reveal the allegory and place it beside other works which use male-female relationships to reflect deeper themes. It will also explore Meko's role as the friend, as well as themes of freedom and humanity.

Key words: April 9, Georgian-Russian-American Relations.

Preface: In the screenplay "The Sun Does Not Shine Without You" by Elizabeth Scott Tervo, an American student, Eileen, becomes involved in a romantic love story which develops against the backdrop of the April 1989 political events in Georgia. The author's original wish was for the work to appear onscreen in both Georgia and the US. When Georgian writer Dato Turashvili read the work, he suggested that the author rework it into a prose text or memoir. He also floated the idea of its appearance on the Georgian stage, as he believed that the Georgian public would be very interested to see the perspective of an American exchange student on those famous political events which now belong to history. In the new project, the author decided to bring more reality to the text, removing from it those parts which were fantasy and restoring real names to the characters.

That is how we received the memoir “The Sun Does Not Shine Without You.” If it was difficult, almost impossible for the reader of the screenplay to identify the protagonists of the work, now, thanks to the memoir, it is possible to discover the real people who stand behind the fictional characters. But, of course, this is nothing compared to the real value of the text. The central idea of the text contains deep analysis. For the Georgian reader, the most important aspect of the memoir is those analytical passages, because they clarify the allegory which the author created to express a certain political message. The purpose of this article is to use the memoir as a key and identify the political message which the author transformed into allegory. At this moment the screenplay has not yet been translated into the Georgian language, but the translation of the memoir is complete and merely awaits a publication date. Therefore, I must briefly relate the content of both works.

The plot of the screenplay: The protagonist, the naïve American student Eileen, who dreams of changing the world for the better, comes to Georgia as an exchange student for the spring semester during Gorbachev’s *Perestroika* in 1989. She stays at the family home of her Georgian friend Meko. As tense political events unfold, a romantic but hopeless love affair begins between Meko’s friend Irakli and Eileen. Irakli, an accomplished and wellknown leader of the youth movement for independence from the USSR, does not even come to the airport to say good bye to Eileen, but Meko assures her this Irakli’s decision was correct. Desperate, Eileen very soon marries the Russian Anatoly whom she meets in Lenin-grad. This is a very strange step for her, because she witnessed the bloody suppression of the peaceful demonstrators at the Government building by Russians and has correctly understood the hidden purposes of Russia and Russia’s role in the political life of Georgia. Eileen is full of hatred against Russia, but at the same time she understands that she is helpless to intervene. She cannot communicate effectively with the Embassy of her country or find her compatriot journalists who are rumored to be staying at the *Intourist* hotels. The Russian-American marriage, not based on love, falls in ruins, and after years of separation Eileen returns to Georgia, now an independent country. The play ends with Meko’s wedding where Eileen and Irakli meet again.

The Memoir – the key to the allegory of the screenplay: The memoir has the same title as the screenplay and is dedicated to the victims of the April 9th Tbilisi Massacre and all heroic victims who fell or suffered under the repressions of the Soviet regime. There is another dedication as well, ‘to a little boy with a stick and an idea.’ This dedication links to an episode in the middle of the book, where the reader finds out more about the little boy. When the first tanks and soldiers drive into Tbilisi, the narrator was in the Post Office on Rustaveli Avenue and witnessed this scene: a little boy, bored waiting for his mother, suddenly found his attention caught by the rows of helmets of the Russian soldiers sitting in a row on a bench. The boy stared at the helmets and his face shone as an idea came into his mind. He came closer to the helmets and beat one with his stick. When there was no reaction, he continued down the line beating all the helmets with his stick. None of the soldiers said a word to the little boy, but the last one got angry and took the stick away. His officer calmed him down with a few words: “Not now, we have no orders yet”. The dedication to the small boy is also the author’s backhand reference to another protagonist of the book, Dato Turashvili himself, who, though a leader of his peers, was young, small, and seemingly helpless against the Soviet regime, yet had hold of an idea he refused to let go of: independence. The reader finds the conclusion of this episode at the end of the memoir, when the narrator, now back in the US, follows the news of Tiananmen Square demonstrations taking place in China which had attracted the interest of an American audience. On television, the narrator watches one of the demonstrators in China stop a tank in its tracks. Everyone was exalted, thinking that the soldier inside the tank —and perhaps the whole army— shared the peaceful wishes of students for democracy. Everyone except the narrator, who cries at the screen: “Go home, stop your protests, they have no orders yet, but tomorrow they will be back and you will die.” She turned out to be right: hundreds of peaceful demonstrators were killed and their goddess of democracy was thrown down. The events which took place in Tbilisi on April 9th influenced the narrator so much that she stopped believing that any protests could be useful, even in the U.S. The peak of her cynicism was not joining her friends at college at the demonstrations in favor of divesting from the apartheid state of South Africa. Those demonstrations did turn out to be effective in pressuring the South African state.

The demonstrations held in Tbilisi also eventually had a positive result, as they were the beginning of the end of the USSR. Later that year, the Berlin wall fell, and finally the republics of the Soviet Union got their desired independence, freedom and democracy.

In the memoir, memories are interwoven with large portions of analysis. In those analytical passages the author tries to answer questions like “Why was the West deaf to the problems of Georgia, and why did Western people not understand what was really happening in Georgia and also in other colonized countries?” The memoir ends with the episode where the narrator meets a Romanian couple in the US. When the husband finds out that the person in front of them is someone who spent 1989 in Georgia, he stops his wife, who is trying to explain to one more American what the Soviet Union really was, saying these words: “No need. She knows everything we know.” The Romanian couple and the narrator are in the same position, and all three know that it is almost impossible to explain, and so hard to change Americans’ attitude towards Soviet Union.

Americans believed that it was the free choice of people living in USSR to live in that type of country, and even the narrator’s close friends were used to comparing Soviet oppression to American imperialism in countries around the world, and tried to prove that since the US also oppresses those countries, and they as Americans had no right to blame anyone else. The author on the other hand concedes that yes, perhaps the US oppresses some countries, but at the same time the American people have a feeling of guilt about it. And this is most important. Do Russians feel the same guilt? Probably not, because the author sees how her Russian friend tries to justify the actions of soldiers on the April 9 with the following argument: “I used to serve in Soviet army and I know how the army changes you, how you are a different person during those two years.” This position, not seeing the fault, not feeling or admitting the guilt, being indifferent to the tragedy that happened in Georgia, supremely irritates the narrator.

The most difficult thing for her was to see that people in West thought Soviet way of life was just another perspective, which had its own right to exist. This view still exists. Therefore, the author has paid much attention to Russia and brings this knowledge into her work. She offers the analogy of Russia as a telescope. The lens of the telescope is thick and the mechanism complex. When looking through the lenses, the mechanism attracts

attention to itself, such that and it becomes difficult to see the small, tiny stars through it. One should start by investigating the mechanism, studying it piece by piece, otherwise it will be impossible to understand the telescope and to use it. The West looks at Georgia through Russian lenses, therefore Westerners need to understand Russia well, and this will give them the key to understand is the true origin of the problem of Georgia. Most Americans believe that without Russia they would not know anything about Georgia, and that Russia awoke Western attention towards Georgia. After the events of 1989, this perspective was no longer acceptable to the narrator, even though she used to be very much like those Americans whose position so angered her after April 9th.

The following episode illustrates her former idea. The administration of the University in Tbilisi organizes an excursion for their American guest to Gori, the town where Stalin was born. The Georgian friend of narrator is surprised because the Americans do not object to this excursion and follow the University administration like sheep. The narrator answers, that they need to know another perspective, without which it is almost impossible to study history. The Georgian friend sadly wonders what they are teaching in American schools. However, this is more than ridiculous, because if history was distorted in any curriculum in the world, it was in Soviet schools. If the same occurs in the US, it will be more than depressing for the Georgian friend.

If in the memoir the author uses the analogy of the telescope to illustrate Georgian-Russian relations, for the screenplay she chooses an allegory. In this context the love story is not just an adventure or a romantic affair but the national identity of the characters plays a crucial role. The protagonist of the screenplay, an American student, falls in love with a Georgian boy. She is ready, if it is needed, to sacrifice herself for the beloved one. She is ready to give shelter and take home with her the beloved, who is a leader of the youth movement if he is in danger. But the Georgian friend, Meko, explains to her, that Irakli would certainly refuse this offer. The reasons for this refusal are various. One reason can be considered correct from Irakli's point of view: the KGB would try to discredit Irakli's personality if he leaves the country for America, and his political colleagues would be disappointed in him. Irakli allegorically stands for Georgia, and Eileen for the US. Anatoly is a Russian and he, unlike Irakli, uses Eileen to make

his life better by marrying an American, leaving USSR. He stands for Russia in the screenplay. Eileen is a Christian believer and being young and open to everyone, she cannot imagine that anyone could be so dishonest and false. Anatoly deceives Eileen, as he understands Eileen's naivety, and pretends to be a believer. When Anatoly sees that Eileen is also interested in politics, he tells her how he got into problems after reading Nabokov secretly in class. Was this story a lie? It is for the Georgian reader today to catch this character in his little lies, but Eileen is quite convinced. She is too young to ask the right questions and she cannot possibly know that Soviet people's skill in telling lies was highly refined. Anatoly tells her that the Soviet system made people dirty and that he, being one of them, needs someone, the right person to help him to clean this dirt because he himself does not have enough power to do it alone. If Anatoly stands for Russia and Eileen for US, the reader feels angry, recognizing that the US is deceived by Russia.

The US should not be deceived by the myths invented by Russia, but regretfully it does happen. Eileen is deceived and marries Anatoly. Only after the marriage does she discover that Anatoly does not really want to be cleaned, or maybe he gave up on it because it was too difficult. This is his own tragedy: that he is perceptive enough to know that he has become warped by the Soviet system, and is always looking for something to heal him, but he will never succeed or find that magical thing, firstly because the Soviet 'dirt' runs too deep, and second because he is unwilling to put in the spiritual work required to improve himself. Eileen is unhappy when she understands that Anatoly had these plans directed at her, instead of love. Disappointed but wiser, Eileen returns to Georgia, which by this time is independent. She and Irakli meet again at Meko's wedding. The conclusion of the love story is unclear and the reader is left to write his own ending. Will Eileen and Irakli be together? Does Irakli need Eileen? Does Eileen need Irakli who once refused her love? Will Anatoly's shadow make their life together harder and the memories about him prevent the possibility of continuing life together? Will Irakli be able to leave Georgia now, when there is no more KGB and danger and the country is independent? What would Irakli's life be like in US? Or will Eileen stay in independent Georgia? Or, is the happy ending an only dream for Hollywood, while the real Irakli died in the Abkhazian war?

Eileen's whole relationship with Anatoly would be clearer if she posed the right questions to truly understand Georgia in time. The author puts those questions in the memoir book instead, where Anatoly is Alexei and Eileen is Lizi. These questions are the following: What is Russia? What is Russia for Georgia? Is it possible to put an equal sign between the policy towards Georgia (and the other republics) of Russia and of the USSR? Or is Russia also a victim of the Soviet system, as is Georgia? Maybe Russia does not do anything to Georgia which she does not do to herself first and worst? Should Alexei and people like him be considered as victims or perpetrators of Soviet deeds and politics? Do they continue the route chosen by Soviet Russia today? Is it possible that one day all these three nations could become good friends? If not, whose side should the US take, during the struggle between Georgia and Russia? And, in the end, should the US care?

The memoir, as well as the screenplay, emphasizes that the characters, both Americans and Georgian, are able to make use of the Russian language for communication, but refuse to do so. This is also allegorical. The refusal to use Russian as a tool causes misunderstanding between Eileen and Irakli, as neither of them understands the other's language well enough to understand the other person. In the beginning this is ridiculous and the reader laughs, but in the culminating moment, it is tragic. The allegory is that without knowing Russia in depth, correctly understanding what Georgia is asking is difficult and it ends tragically for the country. When Eileen returns to independent Georgia knowing the language much better, Irakli has also had time to refine his English, make it his second language, and finally say no to speaking in Russian or using Russian as a communication tool at all. It is a fact that now they should not have difficulty understanding each other. Therefore, the screenplay is hopeful, and of course the reader wants to find that hope.

But in the memoir book the relationship of Elizabeth (Eileen in the screenplay) with the Georgian youth political leader Dato Turashvili (who is the famous writer nowadays in Georgia and whose suggestion was to remake the screenplay) does not include any place for hope. Why not? Because the narrator of the memoir knows that of all the soldiers who entered Tbilisi in April 1989, each one is Alexei (Anatoly in the screenplay), and it is not their appearance – their hair colour or other characteristics

– which make them so similar. Like the soldier who took away the stick of the little boy in the post office, like all the soldiers who know that their objective is to occupy and not liberate (as they replace these verbs in war language), Alexei also knows what his final target is, when starting a relationship with an American student. He does not indeed want someone who has a personality, and a name. He looks at Elizabeth through the Russian lenses. Therefore, the narrator has included the passage where she discusses how Russians distort the proper names in purpose. In their speech, Tbilisi becomes Bilisi, Elizabeth is turned either into Liza or Lizochka. These purposely distorted names make her furious, these vocalizations irritate her, because she loves the way Georgians warmly pronounce her name, how her name Lizo becomes Lizi or Liziko in Georgian. She asks Alexei and other Russian friends to stop calling her Liza, but they do not listen. Now she, and her readers with her, understand the episode which was not quite clear earlier: when Alexei (Anatoly in the screenplay) visits her in Tbilisi, her friend's father sings after the couple as they leave the house: Шаром, братья, шаром! До самого Чикаго!" If the plans of Alexei are difficult for the narrator to see, it is clear for her Georgian friend, who knows the Russian character and its purposeful actions – if necessary he will march all the way to Chicago. Chicago here in the song is so distant that it is practically random.

Like the screenplay, the memoir also ends hopefully, even if the love story ends sadly. The end of the memoir book is not the end of the romantic affair. The reader understands that the narrator found in Georgia what she was searching for. When she makes a visit to Georgia after she is heartbroken in Russia, she understands that escape from the cage where she is locked in, is possible. She will never put herself in the position to be caught in a net of lies, again. She understands that the net of lies only prolonged the life of the USSR.

If for the readers of the screenplay it was doubtful whether the author used an allegory or not, the memoir answers these questions. But after decoding the allegory there still remains one more thing to be explained. The works, the memoir and the screenplay, are unified because they share a title, and the central word in the title is "the sun." Here is how to understand this: the action of both works start in Winter, in the second half of the academic year. The plot is developed in two cities, Leningrad and

Tbilisi. In Leningrad it is always snowy, grey weather and cold, but on the other hand in Tbilisi, even when it is snowing, there is light. The author accents that in Russia everyone dresses similarly and people have similar expressions— they all look alike. In Georgia, even though girls there love the color black, the atmosphere is colorful. The reason for the festive atmosphere and brightness is the sun. The sun warms up and lights everything. The sun is the truth. The single phrase from a Georgian song, which is one of the first sentences the narrator/protagonist studies in Georgian is “without you the sun does not shine.” It may seem that this phrase is about the one person, without whom the life of the narrator/protagonist is meaningless. But in reality, the memoir book gives the answer to this problem: the sun is the truth, and the sun and the truth are in Georgia, and by ignoring its Georgian context the West will not be able to see the truth...

Bibliography

Scott: Scott-Tervo E. *The Sun does not Shine without You. a Screenplay* (manuscript in English).

Scott: Scott-Tervo E. *The Sun does not Shine without You. a Memoir Book* (manuscript in English).

Scott: Scott-Tervo E. *The Sun does not Shine without You. a Memoir Book*, translated by D. Gogava.

Lasha Chkhartishvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

War, Epoch, City ...

(Severe problems of the 90s of the 20th century in the modern Georgian theatre directing)

Severe political and social problems of the 20th century received a response by the Georgian Theatre with a slight delay, however still in the 90-ies. It turned out that at the end of the second decade of the 21st century the problems that have been important in the 90-ies of the last cen-

ture are still unresolved. In the art of new generation stage directors who emerged right in the period when Georgia was overwhelmed with wars and decomposed state institutions, distanced themselves from time and reflected important themes anew.

Key words: New Georgian Theatre, texts for Theatre .

ლაშა ჩხარტიშვილი

საქართველო, თბილისი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ომი, ეპოქა, ქალაქი...

(XX საუკუნის 90-იანი წლების მწვავე პრობლემები უახლეს ქართულ სათეატრო რეჟისურაში)

XX საუკუნის მწვავე პოლიტიკურ-სოციალურ პრობლემებს ოდნავ დაგვიანებით, მაგრამ მაინც გამოეხმაურა ქართული თეატრი 90-იანებშივე. ომის, სოციალური სიღუბნის, სახელმწიფო ინსტიტუტების ნგრევის, ტერიტორიების დაკარგვის პრობლემებს აგონიაში მყოფი ქართული თეატრის რეჟისორები სხვადასხვა თეატრის სცენიდან (რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე, ავთანდილ ვარსიმაშვილი, დიმიტრი ხვთისიაშვილი...) ეხმიანებოდნენ. აღმოჩნდა, რომ XXI საუკუნის მეორე ათწლეულის დასასრულს, კვლავაც გადაუჭრელია ის პრობლემები, რომელიც გასული საუკუნის 90-იან წლებში იყო მწვავეც და თანადროულიც. შესაბამისად, საზოგადოების წინაშე არსებულმა პრობლემებმა ასახვა XXI საუკუნის ქართული თეატრის სცენაზეც ჰპოვეს, მათ შორის, ახალი თაობის რეჟისორთა სპექტაკლებში, რომლებიც დღემდე ამკვიდრებენ „ახალ ქართულ სათეატრო რეჟისურას“, რაც სპექტაკლის შინაარსისა და ფორმის განსხვავებულ, ახლებურ სინთეზს გულისხმობს. „ახალი თაობის“ რეჟისორები უფროსი თაობისგან განსხვავებით, დისტანციურად, ისტორიის და თანამედროვეობის კონტექსტში აღიქვამენ მოვლენებს, რაც მათ შემოქმედებაში აისახება.

ახალი თაობის რეჟისორები, რომლებიც ომების, სოციალური სიდუხჭირის, სახელმწიფო ინსტიტუტების ნგრევის, კანონიერების სრული ნიველირების, ახალი საზოგადოებრივი ფორმაციის დამკვიდრების პერიოდში გაჩნდნენ, საკუთარ თავზე იწვნიეს ის, რაც მათ სპექტაკლებში აისახა, როგორც არა მხოლოდ ბავშვობის თანმდევი კომპარი, როგორც წარსულის აჩრდილი, არამედ როგორც თანამედროვეობა, დღევანდელი რეალური მდგომარეობა.

დამოუკიდებელ საქართველოში (1991 წლის შემდეგ) დაბადებული რეჟისორები სცენაზე გვიჩვენებენ წინა საუკუნის მემკვიდრეობას და იმ შედეგებს ანალიზებენ, რომელიც თავად შეეხოთ. ომი, მემკვიდრეობით მიღებული ეპოქა და ქალაქი, რომელიც მათ დახვდათ, იქცა პირად ტრამვად როგორც მათთვის, ისე მთელი თაობისთვის.

ომი, ეპოქა და ქალაქი გახდა ახალი თაობის რეჟისორთა მთავარი საფიქრალი. მწვავე პრობლემებზე სასაუბროდ ისინი მიმართავენ როგორც კლასიკური დრამატურგიის ადაპტაციას, ისე ორიგინალურ ტექსტს, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, დოკუმენტურ წყაროებს, ინტერვიუებს, რეალურ ადამიანთა მონათხრობს ეფუძნება. სწორედ ასე იქმნება ორიგინალური სათეატრო ტექსტი, რომლის დამკვეთიც რეჟისორია და არა პირიქით. ასე დაწინაურდა და დამკვიდრდა ვერბატიმის ჟანრი უახლეს ქართულ თეატრში, რომლის ფესვებიც ავთანდილ ვარსიმაშვილის მიერ თავისუფალ თეატრში (თეატრი დაარსდა 2001 წელს) დადგმულ სპექტაკლებში უნდა ვეძიოთ. „ვერბატიმისთვის დამახასიათებელი და წარმმართველია ქვეყანაში, საზოგადოებაში რეალურად არსებული პრობლემების – სოციალური, პოლიტიკური და ა.შ. საკითხების შესახებ საუბარი და კითხვებზე პასუხების ძიება, გაცემა, საერთო სამსაჯუროზე გამოტანა, თუ გამოსავალის პოვნა არა, გაანალიზება და მსჯელობა მაინც. წარსულის გამოცდილების გადახედვა და მაყურებელთან ერთად დაფიქრება. ესაა დოკუმენტური და შემოქმედებითი კვლევის თეატრალური მეთოდი“ (ოჩიაური 2018: 34). უახლეს ქართულ თეატრში, ახალი თაობის რეჟისორებისთვის, პრობლემის მეტი სიმძაფრით, დრამატიზმითა და რეალისტურად გადმოცემისთვის, ვერბატიმი იქცა ყველაზე მოხერხებულ და წარმატებულ საშუალებად მაყურებელთან საკომუნიკაციოდ. ამ ხერხს არაერთხელ მიმართეს დრამატურგმა დათო გაბუნიაძე

და რეჟისორმა დათა თავაძემ. წარმატებული აღმოჩნდა დავით ხორბალაძისა და მიხეილ ჩარკვიანის კოლაბორაციაც, რომლებმაც არაერთი ერთობლივი პროექტი განახორციელეს.

ომის შედეგად მიღებული ტრამვეები აისახა დათა თავაძის სამეფო უბნის თეატრში, 2013 წელს განხორციელებულ სპექტაკლში „ტროელი ქალები“. ამავე შემოქმედებითმა ჯგუფმა, იმავე თეატრში, 3 წლის შემდეგ (2016-ში) მაყურებელს წარუდგინა „პრომეთე – დამოუკიდებლობის 25 წელი“, რომელიც ასახავს ეპოქას საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან (1991 წ.) დღემდე, ხოლო 2018 წელს დავით ხორბალაძემ და მიხეილ ჩარკვიანმა ფოთის თეატრში განახორციელეს „მკვდარი ქალაქები“, რომელიც სიცოცხლისგან დაცლილი ქალაქების ცხოვრებას ასახავს.

„ტროელი ქალები“ დათა თავაძისა და დათო გაბუნიას არა მხოლოდ საუკეთესოდ აღიარებული ნამუშევარია, არამედ უახლეს ქართულ თეატრში განხორციელებული ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა, რომელიც 6 წელზე მეტია სამეფო უბნის თეატრის მოქმედ რეპერტუარშია. სპექტაკლის კოლაჟურ ტექსტზე დავით გაბუნიამ იმუშავა და ის არ არის მხოლოდ ევრაპიდეის „ტროელი ქალების“ ახლებური რედაქცია, მასში მხოლოდ ერთი ფრაგმენტია გამოყენებული. სპექტაკლის ავტორთა ჯგუფმა დოკუმენტურ წყაროებზე და ომგამოვლილი ქალების მოგონებებზე დაყრდნობით შექმნეს სრულიად ახალი ტექსტი სპექტაკლისთვის. ამასთანავე დრამატურგმა გამოიყენა კავაბატას, უაილდის და ბონდის ტექსტების ფრაგმენტები.

სპექტაკლში ომზე და ომით გამოწვეულ გლოვაზე საუბრობენ მხოლოდ ქალები და ისინი წარმოჩინდებიან, როგორც სულიერად მტკიცე და დიდი შინაგანი ძალის მქონენი. ერთ-ერთ ინტერვიუში დრამატურგი დათო გაბუნია ამბობს: „არაფერი გვექონდა სათაურისა და ზოგადი კონცეფციის გარდა. ვიცოდით, რომ სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო იმაზე, თუ რა ემართებათ ომის დროს ქალებს...“ (ხატიაშვილი 2015: 14). საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, ომი ცხოვრების წესად იქცა, რომლებიც ხშირად გვავიწყდება და შესაბამისად არ ვიცით „გლოვაზე როგორ უნდა ვილაპარაკოთ“ – სწორედ ეს კითხვა ისმება სპექტაკლში არაერთხელ, მაგრამ ისინი მაინც ყვებიან გლოვაზე – ტკივილით და განცდით. ისინი გლოვობენ. „ეს სწორედ ის გლოვაა, რასაც ხშირად ვხვდებით

ჩვენს გარშემო. ტრაგიკული ამბები კი ერთმანეთს ცვლის: 9 აპრილი, შვილის სიკვდილი, ძმაზე და ქმარზე თავდასხმა და მსხვერპლად შეწირვა, დის თვითმკვლელობა და აი, ჩვენს წინაშე ეს ჭირისუფალნიც იხოცებიან. ამ საბედისწერო, სამგლოვიარო წრეში თანდათან იზრდება მიცვალებულთა რიცხვი“ (ყაჯრიშვილი 2013:). მთავარი კითხვაც, რომელიც რეპეტიციების დროს ისმებოდა შემოქმედებით ჯგუფში იყო: რა არის გლოვა? არსებობს გარკვეული სტერეოტიპი, გლოვამ პოლიტიკური განზომილებაც კი შეიძინა და ის ხშირად საზოგადოების მანიპულაციის ინსტრუმენტიც არის. „ტროელ ქალებში“ ქალები გლოვობენ, მაგრამ არ ტირიან, არ არიან სენტიმენტალურები. ისტორიებს, რომელსაც ისინი მონოლოგების სახით ყვებიან, უმეტესად არის ყოფითი, რადგანაც უკიდურესად პირადი ისტორიაა. ჩვენი დროის ომებგამოვლილი ქართველი და აფხაზი ქალების მონათხრობი ემთხვევა ევრიპიდეს „ტროელი ქალების“ პერსონაჟის ანდრომაქეს მონათხრობს. სპექტაკლში იქმნება ქალთა დისკურსი, რომელიც ტრადიციულ, ქართული რეალობისთვის დამახასიათებელ (თითქმის იდენტობადაქცეულ ბუნებას), პატრიარქალურ დისკურს უპირისპირდება და იმარჯვებს კიდეც. ამ პასაჟს, ზემოხსენებულ ინტერვიუში, დრამატურგიც უსვამს ხაზს.

მონოლოგების წარმოთქმისას, მძიმე შინაარსის ტექსტი, მსახიობის ფიზიკურ და სულიერ ტანჯვასაც იწვევს, რომელიც მაყურებელსაც გადაედება (სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელი სცენაზე წრიულად არის განლაგებული და ფაქტობრივად წარმოდგენის უშუალო მონაწილე ხდება). „ტროელი ქალებიდან“ მოყოლებული დათა თავაძის და მიხეილ ჩარკვიანის სხვა სპექტაკლებშიც შეიმჩნევა ერთგვარი ტენდენცია: ფიზიკური და სულიერი ტანჯვისა და ტკივილის მძაფრი გადმოცემა. ამას შენიშნავდა თეატრის მკვლევარი, პროფესორი თამარ ბოკუჩავა, როცა წერდა: „საუბარია ახლებურ სათეატრო ენაზე, გამომსახველობაზე, სამსახიობო შესრულების ფორმებზე. ტანჯვა „ახალ გამომსახველობაში“ სხეულის, სულიერი ტკივილისა და ტრანსფორმაციის ნიშანი ხდება და ყოფიერების განცდის მთავარ ინდიკატორად წარმოგვიდგება“ (ბოკუჩავა 2018: 13). თამარ ბოკუჩავა იმას, რასაც დათა თავაძე თავის გუნდთან ერთად ქმნის, უწოდებს „ახალ მგრძნობელობას და აზროვნებას“

(პოსტმოდერნისტული მგრძობელობის ანალოგიით), რომელსაც დათა თავაძე და დათო გაბუნია ამკვიდრებენ უახლეს ქართულ თეატრში. რეჟისორი იხსენებს „ტროელი ქალების“ გასტროლს გერმანიაში, როცა ფესტივალის ორგანიზატორებმა დამდგმელ ჯგუფს თხოვეს ერთი სპექტაკლის დამატებით წარმოდგენა. „ეს იყო თვითმკვლევლობის ტოლფასი იმ ემოციური და ფიზიკური დატვირთვის ფონზე, რაც მსახიობებს უწევთ. აი, ეს იყო წარმოდგენა, რაც რეალურად გვინდოდა (სპექტაკლში ხუთი მსახიობი: მაგდა ლეზანიძე, ქეთა შათირიშვილი, კატო კალატოზიშვილი, ნატუკა კახიძე და სალომე მაისაშვილი მონაწილეობს – ხაზი ჩემია – ლ.ჩ.). ისინი ვედარ ებრძოდნენ საკუთარ დაღლილობას... ჩვენ წინ იყვნენ რეალურად დაღლილი, რეალურად განადგურებული ადამიანები და იმპულსები, რაც ჰქონდათ, უბრალოდ ამოიფრქვეოდა – ხან ეცინებოდათ (სპექტაკლში გმირები მუდმივად იღიმიან – ხაზი ჩემია – ლ.ჩ.), ხან ეტირებოდათ, მაგრამ არასდროს იყო ტყუილი, იმიტომ, რომ ეს იქ, იმ წამს იზადებოდა“ (ხატიაშვილი 2015: 16).

სპექტაკლში „ტროელი ქალები“ გამოიკვეთა სამი ძირითადი ხაზი – ომი, გლოვა და ქალები. „თავაძე-გაბუნიას დუეტმა ერთი დადგმით წამოიწყო საუბარი ძირეულ საკითხებზე ბერძნული დრამიდან – აქტუალურ სოციალურ თემებამდე. ძალიან ზოგადსა და ძალიან კონკრეტულზე ერთად, მაგრამ რეჟისორის მიერ შერჩეულმა ფორმამ არ დაკარგა და არ გაფანტა არაფერი“ (კილასონია 2013: 52). – შენიშვნავს ხელოვნებათმცოდნე სოფო კილასონია. „თითქოს ბანალურის, უმნიშვნელოსა და ძალიან მნიშვნელოვანის შეფარდება ანიჭებს ამ ტექსტებს სიცოცხლეს“ (ხატიაშვილი 2015: 16) – დასძენს ტექსტის ავტორიც.

ევრიპიდეს პერსონაჟების მსგავსად, რეალური პერსონაჟები, რომელიც სპექტაკლში „ტროელი ქალები“ მსახიობებმა გააცოცხლეს გახდნენ გმირები, რადგანაც მათ დაკარგეს ყველა და ყველაფერი. „არავის თავს არ ვაწონებ, მარა გმირი მე ვარ. და დედაჩემი კიდევ. მე და დედაჩემი ვართ გმირები – რო გავუძელით, რო არ გავტყდით, რო გადავრჩით და ბავშვებიც გადავარჩინეთ. აი, ამიტომ ვართ გმირები“ – ამბობს სალომე მაისაშვილის პერსონაჟი. ომზე სასაუბროდ დათა თავაძემ ახალი ხერხი და ენა მოძებნა. მისი მსახიობები დისტანცირდნენ რეალური გმირებისგან. ახალმა ტექსტმა (თუნდაც სტრუქტურის თვალსაზრისით) მოიტანა

ახლებური ფორმა. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ჩვენთან საუბარში რეჟისორი დათა თავაძე დასძენს: „ერთი მხრივ, არსებობს რაღაც რაციონალური, რაზეც გვინდა ყურადღების გამახვილება, რაზეც გვინდა ლაპარაკი და მერე იწყება ფიქრი იმაზე, თუ როგორ გვინდა ამაზე ლაპარაკი, როგორ გამოვხატოთ. ეს დამოკიდებულია რამდენად გაბრაზებულები ვართ იმაზე, თუ რაზეც გვსურს საუბარი. მაგალითად, „ტროელებზე“, როცა ვდგამდით ვიცოდით, რომ უნდა ყოფილიყო ძალიან ახლოს მაყურებელთან, იმიტომ, რომ არ შეიძლება ამ ტექსტების ყვირილი, არ მინდა ეს ტექსტი ჟღერდეს ისე, რომ იარუსებზე ესმოდეს მაყურებელს ეს ხალხი რას ლაპარაკობს. იმიტომ, რომ ამ ტექსტს არ შეიძლება ჰქონდეს ხმამაღალი გამოხატვა. ამ ტექსტს უნდა ჰქონდეს ინტიმური ფორმა, წინააღმდეგ შემთხვევაში არ გესმის. თუ არ არის ჩურჩულის სივრცე, სათქმელი არ მოდის.“

2016 წელს, სამეფო უზნის თეატრში, ამავე ჯგუფის მიერ, საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან 25 წლისთავზე, ახალი სპექტაკლის „პრომეთე. დამოუკიდებლობის 25 წელი“ პრემიერა გაიმართა. დათა თავაძისა და დათო გაბუნიას ერთობლივი პიესა-კვლევა, საქართველოს დამოუკიდებლობის 25 წლიანი ისტორიის ფრაგმენტებზე, მოგონებებსა და ასოციაციებზეა აწყობილი. სპექტაკლი, დოკუმენტურ მასალისა და ლიტერატურული ტექსტების ერთიან ჯაჭვად იქცევა და დესტრუქციული „პიესის“, უფრო მეტად სათეატრო ტექსტის სახეს იძენს. ისე როგორც „ტროელ ქალებში“, შემოქმედებითმა ჯგუფმა აქაც დოკუმენტური და მხატვრული ტექსტის მიქსი შემოგვთავაზა (სპექტაკლში გამოყენებულია არა მხოლოდ ესქილეს ტრაგედიების ფრაგმენტები, არამედ ჰოვარდ ბარკერის, აუგუსტო ბუალის, ფრანც კაფკას ტექსტები).

„პიესა“ მსახიობთა რეალურ ისტორიებს და მონათხრობსაც ეფუძნება. პერსონაჟები და საქართველოს მოპოვებული დამოუკიდებლობა თანატოლები არიან. მათი ბიოგრაფია დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიაა. სამეფო უზნის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები ყვებიან საკუთარ და მათი თაობის ბიოგრაფიის მნიშვნელოვან დეტალებს, რომლებიც ერთმანეთზე მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული. სპექტაკლი „ახალგაზრდა დასის ერთგვარი სამოქალაქო მანიფესტიცაა, რომელიც 25 წლის გამოცდილებას

აფასებს. ამავე დროს, ეს რეფლექსია ცხოვრების, თეატრის ბუნებასა და არსზე, კულტურაზე, ადამიანზე, ახალგაზრდობაზე, აღმოჩენათა და იმედგაცრუებათა ჯაჭვზე, რომელიც ზრდის პროცესს ახლავს თან“ (ბოკუჩავა 2018ა: 21). დადგმაში გამოვლინდა დამოუკიდებელი საქართველოს თაობის ხედვა ეპოქაზე, მათი დამოკიდებულება დამოუკიდებლობის ისტორიის მიმართ. რეალობა, რომელიც სპექტაკლში მხატვრულ გამონაგონად იქცა, დასახიჩრებულია, ისე როგორც მათი ცხოვრება, წარმოსახვა სამშობლოზე, ეპოქაზე...

საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების წელს დაბადებული თაობა თანაატოლ სამშობლოსთან ეძებს საკუთარ დამოუკიდებლობას, იხსენებს და ივიწყებს გამოცდილებას. დათა თავადე არ კარგავს კავშირს მითოლოგიასთან და ისე როგორც „ტროელ ქალებში“, აცოცხლებს მითოლოგიურ არქეტიპებს. ამ სპექტაკლში, ეპოქაზე თხრობისას, რეჟისორი ერთმანეთს უკავშირებს მითოლოგიას და პერსონალურ რეალურ ისტორიას, რომელიც ახალ მითად იქცევა. ამიტომაც ვხვდებით სპექტაკლში ერთგვარ გადაძახილს თანამედროვე პერსონაჟებსა და მითიურ პრომეთეს შორის. „მანც როგორ შეიძლება დღეს გავიაზროთ „პრომეთე“ – როგორც გაბედული და გულახდილი პუბლიცისტური არტი? რეფლექსია უკვე ნაცნობ სოციალურ, „წყევლა-კრულვიან“ საკითხავზე? ანტიკური მითის ხელახალი და მტკივნეული გააზრება? კარგად გაწვრთნილი მსახიობების დახმარებით მაყურებლის მგრძნობელობის შემოწმება? ისტორიის სანაგვეზე გადაგდებული ეროვნული ენერჯის გამოთავისუფლება?“ (ბუხრიკიძე 2016ა) – სვამს ლოგიკურ და ლეგიტიმურ კითხვებს კრიტიკოსი დავით ბუხრიკიძე და იქვე დასძენს: „სამშობლოსკენ სავალი გზა შორია, დრამატული და სახიფათო. ის ჯერ წელს ზემოთ გაშიშვლებული, „ტრავმირებული“ პროტო-პრომეთეს – (მსახიობი – გიორგი ყორღანაშვილი) ფლომასტერით მოხატულ სხეულზე გაივლის; შემდეგ წითელკაბიანი და ზემგრძნობიარე კატო კალატოზიშვილის დრამატულ მონოლოგზე (პულენკის ოპერის, „ადამიანის ხმის“ თანხლებით)“ (ბუხრიკიძე 2016ბ). 25 წლიანი ისტორია ისევ ტოტალიტარიზმის ბნელი გვირაბიდან გამოსვლის გზას მიჰყვება, ისე როგორც, მითოლოგიური პრომეთე ცდილობს თავი დააღწიოს „ზევისის წყევლას“. მაგრამ ეს პროცესი წრეზე

ბრუნვას ჰგავს. სპექტაკლი ადამიანების ისტორიაზე დაყრდნობით გვიჩვენებს დამოუკიდებლობა შობილი ქვეყნის ისტორიასაც, რომელმაც თითქმის ვერაფერი ისწავლა. თითქოს ნელ-ნელა და მტანჯველი რეფლექსით გამოვდივართ მძიმე მდგომარეობიდან და ისევ უკან, ბნელ და ცუდ წარსულში ვბრუნდებით. პრომეთეს და დამოუკიდებელ საქართველოს ერთი უმნიშვნელოვანესი საერთო რამ აქვთ – მტანჯველი ბედისწერა. სპექტაკლში ეტაპობრივად „შემოდის ისტორიათა ნაგლეჯები, სხვადასხვა ჟანრში, სხვადასხვა უსახელო პროტაგონისტის მიერ მოთხრობილი. თეატრი აქაც პროტაგონისტის პრინციპით მუშაობს და უარს ამბობს ტრადიციული დრამატურგიის სტრუქტურულ და ფორმალურ მემკვიდრეობის საწყისებს ვუბრუნდებით, როდესაც დითირამბული გუნდის კოლექტიური სხეულის „დეკონსტრუქციის“ პროცესი დაიწყო“ (ბოკუჩავა 2018ბ: 21). ყოფითი და ნაცნობი, თითქოს უმნიშვნელო ისტორიები, იქცევა ეპიკურ ამბად, რომელიც აღწერს ეროვნული მოძრაობის, დევნილობის, სამოქალაქო ომის, შანტაჟის, შიმშილისა და ძალადობის ქართულ ამბავს.

სპექტაკლის გმირები ეპოქაზე თხრობისას ორ სიტყვას იყენებენ ყველაზე ხშირად: „გახსოვს?“ და „დაივიწყე!“!. „შესაძლოა, ეს „ახალგაზრდა დამოუკიდებლობის“ ინსტიქტია. პირველადი, როგორც ჩვილური გაკვირვება და ბუნებრივი რეაქცია, რომლითაც დანარჩენ დროს უნდა მოერიო. გაუძლო. იცხოვრო“ (სადღობელაშვილი 2018). სპექტაკლის მონაწილე რვა მსახიობი-პერსონაჟი მუდმივად იხსენებს და ივიწყებს მის ტანჯულ და მძიმე, კომპლექსებითა და ფობიებით გაჟღენთილ ცხოვრებას, რომელიც დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიაა.

სპექტაკლის პერსონაჟებთან ერთად, მაცურებელიც იხსენებს საკუთარ და საშობლოს ხელახლა დაბადებას, მაცურებლის გონებაში და სცენაზე ცოცხლდება ეპოქა, ტკივილი, სიხარული, თითქმის ყველა შეგრძნება და განცდა. ტოლობის ნიშანი ქვეყანასა და თაობას შორის უფრო მძაფრი ხდება, თაობის ტანჯვა ქვეყნის ტანჯვას უახლოვდება. თითქოს ეს ორი ფრაზა: „გახსენე!“ და „დაივიწყე!“ რეფრენად გასდევს მთელ სპექტაკლს. ამის თაობაზე ვკითხეთ რეჟისორსაც, „–თუ უნდა გავიხსენო, რატომ დავივიწყო?“ რაზეც რეჟისორი პასუხობს: „იმიტომ, რომ ერთ-ერთი გზა

რომ არ ვიყო თავისუფალი, არის დავივიწყო, გათავისუფლების ფორმა არის ერთ-ერთი გზა. ფილოსოფიურად კი ეს არის თვალი გაუღწეო რეალობას, შევხედო მას, ვაღიარო რეალობა და შემდეგ გავაგრძელო არსებობა. საზოგადოებები, რომლებმაც აღიარეს წარსული, იქცა გათავისუფლებულ საზოგადოებად, თვალი გაუღწეო მას. ჩვენ კი ჩვენს წარსულს არ ვაღიარებთ არასდროს, ჩვენ მუდმივად ვივიწყებთ მას. ვუშვებთ, შესაბამისად, იგივე შეცდომას და მასაც ვივიწყებთ. ეს დამოკიდებულება ყველაფერში ჩანს.“ ისე როგორც პრომეთე მიდის გათავისუფლების წინააღმდეგ, მას უნდა რომ დაისაჯოს, ჩვენი საზოგადოებაც მოტივირებულია მუდმივი დავივიწყებისთვის, ანუ მას არ სურს თავისუფლება.

მკვდარი და ნახევრად დაცლილი ქალაქების ტრაგიკულ ბედზე მოგვითხრობს მიხეილ ჩარკვიანის ფოთის დრამატულ თეატრში, 2018 წელს განხორციელებული სპექტაკლი „მკვდარი ქალაქები“, რომელიც ახალგაზრდა დრამატურგმა და რეჟისორმა დავით ხორბალაძემ მსახიობთა და ქალაქ ფოთის მაცხოვრებელთა მონათხრობზე ააგო. სპექტაკლში დასმული პრობლემები ზოგადდება და გლობალურ მასშტაბს იძენს. მასში ავტორები მიტოვებული, დანგრეული, უსიცოცხლო ქალაქების ისტორიას ყვებიან, რომელიც ახალმა თაობამ დამოუკიდებლობის პერიოდში უფროსი თაობისგან მიიღო. „წარმოდგენა თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდა რეჟისორებისა და დრამატურგებისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ-დოკუმენტურ, ინტერაქტიულ სათეატრო სტილისტიკაშია გადაწყვეტილი. დოკუმენტურ მასალებზე აგებული პიესა და სპექტაკლი ერთი კონკრეტული ქალაქის და მისი მაცხოვრებლების თანდათანობით კვდომაზეა. ავტორები კონკრეტიკიდან განზოგადოებისკენ მიდიან. ამ შემთხვევაში ეს ქალაქი – ფოთია. ქალაქების კვდომა ქვეყნის, ერის კვდომას გამოიწვევს, ნელ-ნელა კი კვდომის პროცესი შესაძლოა მთელ მსოფლიოს მოედოს (ვასაძე 2018).

ახალგაზრდა არტისტებმა შექმნეს კონკრეტულ, ლოკალურ პრობლემაზე სპექტაკლი, რომელიც მთლიანად სცილდება ერთი კონკრეტულ ლოკაციას და ის გლობალურ მასშტაბს იძენს. სწორედ ამაზე მიუთითებდა თეატრმცოდნე გიორგი ყაჯრიშვილი, როცა თავის რეცენზიაში ამ სპექტაკლზე წერდა: „მკვდარი ქალაქები“ ქალაქ ფოთის გაჭირვებასა და მის მძიმე მდგომარეობას მიეძღვნა:

ფოთის მცხოვრებლები, ამ დრამატული ნაწარმოების პერსონაჟები შველას ითხოვენ, ისევე როგორც შველას ითხოვდა ფოთის ბევრი მიტოვებული შენობა, ეს ყველასგან მიტოვებული ქალაქი, რომელიც არც მეტი არც ნაკლები, ჩერნობილის ტრაგედიის გვახსენებს და ეს პარალელი შემთხვევით არაა დრამატურგიულ ტექსტში. აქ კიდევ ერთხელ გამოვლინდა რეჟისორ მ. ჩარკვიანის მისწრაფება თავის წარმოდგენა-პერფორმანსით შოკში ჩააგდოს მაყურებელი და რაც მთავარია, ფოთის ხელისუფლება. მისი მიზანია გამოაშკარაოს და საქვეყნოდ გამოამხეუროს პრობლემა და მოითხოვოს მისი აღმოფხვრა“ (ყაჯრიშვილი 2018). ფოთისა და ჩერნობილის (შიგადაშიგ პომპეისაც) მაგალითზე რეჟისორი მკვდარი ქალაქების პრობლემებზე გვესაუბრება და თან ჩვენში სამოქალაქო აქტივობის მიძინებულ გრძნობას აღვიძებს. პრობლემათა სპექტრში ინერტული სამოქალაქო საზოგადოებაც ექცევა, რომელსაც პრობლემებზე საუბრისკენ მოუწოდებს. რეჟისორი ცდილობს იპოვოს გამოსავალი და ამ ღრმად სოციალური სპექტაკლით, კვლევის შედეგად ასკვნის, რომ ლაპარაკს ყოველთვის აქვს აზრი, იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი გგონია, რომ მხოლოდ ლაპარაკით ვერაფერს შეცვლი.

დავით ხორბალაძის ტექსტი ტიპური სათეატრო ტექსტია, რომელიც საგანგებოდ ფოთის თეატრის კონკრეტული დადგმისთვის შეიქმნა და ამ პროცესში რეჟისორთან ერთად მსახიობებიც მონაწილეობდნენ. „მკვდარი ქალაქები“ არ არის ტრადიციული, კლასიკური დრამატურგია თავისი აგებულებით, მაგრამ თავისთავად, ეს ტექსტი გაუღრებელი სცენიდან იწვევს ემოციას და ის მხატვრულ ფორმას იძენს. დავით ხორბალაძის „მკვდარი ქალაქების“ ტექსტი მუსიკალურ ელემენტებსაც შეიცავს. გარკვეულ ფრაზათა გამეორება მხოლოდ ემოციას (გნებავთ სათქმელს) არ აძლიერებს, არამედ იძენს ერთგვარ მუსიკალობას. მუსიკის ავტორიც დავით ხორბალაძეა.

რეჟისორმა მიზა ჩარკვიანმა ორიგინალურ ტექსტს ორიგინალური (ამ სიტყვის უნივერსალური გაგებით) სცენური გადაწყვეტა მოუფიქრა, რამაც სათქმელი და მისი გადმოცემის ფორმა სინთეზში მოაქცია და მაყურებელს ნამდვილი კათარზისი განაცდევინა. მან მაყურებელი მოჯადოებულ წრეზე განათავსა, რომელშიც მსახიობები, როგორც მოქალაქეები, პიროვნებები მოაქცია და ამ წრეში ჩაკეტა. წრე ბრუნავს, სპექტაკლის გმირები ადგილებს

იცვლიან, მაგრამ საზოგადოება (მაყურებელი) ერთ ადგილას რჩება, ისე როგორც, არტისტები უბრუნდებიან საწყის ლოკაციას. ეს მოჯადოებული და გაურღვეველი წრეა, ერთგვარი ბედისწერის ბორბალიც, რომელიც მოგზაურობს ადგილსა და დროში და ისევე იქ, საწყის წერტილთან, აბრუნებს ყველას.

თითოეული მსახიობი სპექტაკლში გამოგონილი ან შეთხზული პერსონაჟი კი არ არის, არამედ სამოქალაქო საზოგადოების წარმომადგენელი, პიროვნებაა თავიანთი მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სათქმელით და ტკივილით, რომელიც თითოეული მაყურებლის ტკივილად იქცევა. მიხეილ ჩარკვიანმა ის გარემო შექმნა, სადაც მოურიდებლად ერთმანეთს თვალებში უნდა ჩავხედოთ და სიმართლე ვუთხრათ, უნდა ვილაპარაკოთ იმაზე, რაც გვაწუხებს, დავსვათ კითხვები და თვალი გავუსწოროთ სიმართლეს.

კათარზისის პროცესი ჯერ ერთგვარი თვითგვემით იწყება, როცა მსახიობი გენა შონია ტექსტის წარმოთქმის პარალელურად გაა სურმავასთან ერთად ჯვარედინ დიალოგში სახეზე პერიოდულად წყალს ისხამს, შემდეგ მას რამინ კილასონიას უცნაური ფორმის მონოლოგი მოჰყვება, რომელიც მსახიობი-მოქალაქის ნაფიქრალის მკაფიო შედეგია არსებულ რეალობაზე: „ვილაპარაკებ. უნდა ვილაპარაკო. მხოლოდ ვილაპარაკებ. სხვას არაფერს გავაკეთებ, ვილაპარაკებ, ვერაფერს შევცვლი, მაგრამ მაინც უნდა ვთქვა, უნდა ვილაპარაკო, ვთქვა. უნდა ვთქვა“ (ხორბალაძე 2018).

დავით ხორბალაძე და მიშა ჩარკვიანი „მკვდარი ქალაქებით“ ებრძვიან გადაშენებულ, მაგრამ ჩვენში ასე შენარჩუნებულ ტრადიციულ თეატრს. მათი ნამუშევარი შორსაა ყოველგვარი ფსევდოსგან, ამალღებულისა და პათეტიკურისაგან. ამავდროულად, მწვავე, პირდაპირი, საქმიანი გადამახილია ჩვენს დროსთან, რომელიც აჩენს პერსპექტივას და იმედს, რომ არსებობენ ამოფრქვევები, რომელსაც შეუძლია დაჭაობებული რეალობის შეცვლა. ისინი არსებობენ, არ არიან მარტონი და მოდიან.

ასე ხედავს გასული საუკუნის უმწვავეს პრობლემებს ახალი თაობა ქართულ თეატრში. ახალი თაობის რეჟისორები ქმნიან ახალ ქართულ თეატრს, როგორც ფორმის, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით, რომელიც ეფუძნება ახალ დეკონსტრუირებულ

სათეატრო ტექსტს. ახალი თაობას ტკივა და აწუხებს გასული საუკუნის 90-იანი წლების დღემდე გადაუჭრელი პრობლემები, რადგანაც იმ ეპოქამ შვა ისინი. ამიტომაც XX საუკუნის 80-90-იანი წლების მწვავე აქტუალური თემები, მათი ტკივილია. ყველაზე მეტად კი ამ თაობაში დალდამსმელი აღმოჩნდა ომები, საკუთრივ ეპოქა, რომელშიც ისინი დაიბადნენ, გაიზარდნენ და ცხოვრობენ; და ქალაქი, რომელიც ფაქტობრივად დაიცალა ახალგაზრდებისაგან. ამ თემებს ისინი სულიერი და ფიზიკური ტანჯვით ეხებიან, საუბრობენ ხმამაღლა და გაბედულად, გვთავაზობენ მათი მოგვარების გზებს, მაგრამ პრობლემა, სამწუხაროდ, პრობლემად რჩება.

დამოწმებანი:

ბოკუჩავა 2018: ბოკუჩავა თ. „მაღადობისა და ტანჯვის მითოლოგიური პარადიგმები „ტროელ ქალებსა“ და „პრომეთეში“. *XX საუკუნის ხელოვნება. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული*. ტ. VIII, 2018.

ბუხრიკიძე 2016: ბუხრიკიძე დ. *პრომეთეს“ გარდამოხსნა*. ჟურნ. ლიბერალი. 29.12.2016.

ვასაძე 2018: ვასაძე მ. *რეგიონული თეატრების ფოთის საერთაშორისო ფესტივალი* (ონლაინ სტატია განთავსებული 28 აგვისტოდან, 2018); მის.: <http://vasadzemaka.blogspot.com/2018/08/2018.html>

კილასონია 2013: კილასონია ს. *ომის სინამდვილე და წარსულის აჩრდილები*. ჟურნ. არილი. 29.12. 2013.

ოჩიაური 2018: ოჩიაური ლ. *ახალი ქართული დრამატურგია – რაც ხდება, იმაზე*. ჟურნ. აფსაროსი. აჭარის თეატრალური საზოგადოების ჟურნალი, 3, 2018.

სადღობელაშვილი 2018: სადღობელაშვილი ნ. *სად არის ფარად?!* (ონლაინ სტატია განთავსებული 13 აპრილიდან, 2018. მის.: <http://mastsavlebeli.ge/?p=17639>

ყაჯრიშვილი 2013: ყაჯრიშვილი გ. *ქალები, ქალები* (ონლაინ სტატია, განთავსებულია 7 ივნისიდან, 2013); მის.: <http://georgiantheatre.ge/199-qalebi-qalebi.samefo-ubnis-theatris-glovis-dghis-tsinastsarmetyveba..html>

ხატიამვილი 2015: ხატიამვილი თ. *ტროელი კაცები*. ჟურნ. ინდიგო. 29.12. 2015.

Manana Turiashvili

Georgia, Tbilisi

Independent Researcher, Head of the Theatrical Fund

Legend of Surami Fortress and Issues of its Literary and Stage Interpretations in the 80-90s of the 20th Century

In the 80es of the 20th century, a strong foundation for the national movement was laid in Georgia. The question of a hero's quest and purpose matured, reflected by Sergo Parajanov in his film "The Story of Surami Fortress", seeking signs of the identity of epochs and establishing a legend about Surami Fortress as a myth. In 1989, theater director Mikheil Tumanishvili started working at the Film Actors Theater on Lasha Tabukashvili's play "On the Ruins of a Temple". The play is based on Surami Fortress legend. In Georgia of this period a breach between formal and informal parties started. Observing protest meetings, Mikheil Tumanishvili predicted a civil war and worked on a future performance determining a mission of a human that would bring the audience to the recognition of spiritual superiority. Spiritual transformations and changes of main characters of the play were to change the spectators too.

Key words: Theater, Experiment, Director, Actor.

მანანა ტურიაშვილი

საქართველო, თბილისი

დამოუკიდებელი მკვლევარი, თეატრალის ფონდის ხელმძღვანელი

ლეგენდა სურამის ციხეზე და მისი ლიტერატურული, სცენური ინტერპრეტაციის საკითხი XX საუკუნის 80-90-იან წლებში

კინომსახიობთა თეატრში ლაშა თაბუკაშვილის პიესის „ნატამ-რალზე“ დადგმისას მიხეილ თუმანიშვილმა ახალი სცენური რეალობის შექმნა განიზრახა. ეს თეატრი, რომელიც 1978 წელს შეიქმნა, ექსპერიმენტებისთვის იყო განსაზღვრული. პატრის პავი „თეატრალურ ლექსიკონში“ განსაზღვრავს ექსპერიმენტული

თეატრის არსს: „ფაქტიურად, ცნება „ექსპერიმენტული თეატრი“, ბევრისთვის წარმოადგენს უბრალოდ თეატრს, სადაც არქიტექტურული, სცენოგრაფიული ან აკუსტიკური ტექნიკა სიახლეა, მაშინ, როცა ექსპერიმენტი უნდა ეხებოდეს უპირატესად მსახიობს, მის დამოკიდებულებას მაყურებელთან, დადგმის კონცეფციას ან ტექსტის ახლებურ წაკითხვას...“ (პავი 1991: 362). ამ სპექტაკლის რეპეტიციებზე მიხეილ თუმანიშვილი მსახიობებთან ერთად ამუშავებდა პერსონაჟთა ცვლილებების გზებს, რასაც, საბოლოოდ, მაყურებლის ცვლილება უნდა გამოეწვია. პიესას „ნატადრალზე“ საფუძვლად უდევს ლეგენდა სურამის ციხეზე. ლაშა თაბუკაშვილის ნაწარმოების მთავარი გმირის, კედელში ჩატანებული ზურაბის პროტოტიპის – ლექსოს მოტივაციის გასადლიერებლად, დედა-შვილის პერსონაჟებში, რეჟისორმა იესოს და მარიამის ხატებაც გაითვალისწინა, იმპულსები პიერ-პაოლო პაზოლინის ფილმის („მათეს სახარება“) ნახვის შემდეგ მიიღო. მას არ გამორჩენია სერგო ფარაჯანოვის ფილმი „ამბავი სურამის ციხისა“, რომელშიც კინომსახიობთა თეატრის მსახიობებიც თამაშობდნენ.

სურამის ციხის ლეგენდა დამუშავებულია მწერლების: დანიელ ჭონქაძის („სურამის ციხე“), ნიკო ლორთქიფანიძის („ქედუხრელი“), დავით სულიაშვილის („ზურაბის ციხე“), ლაშა თაბუკაშვილის („ნატადრალზე“)... ნაწარმოებებში. თუ შეთხზვის პროცესში, მწერლები თავისებურად იაზრებდნენ ამ ლეგენდას, რეჟისორებიც: სერგო ფარაჯანოვი (1984) და მიხეილ თუმანიშვილი (1989-1991) „სურამის ციხის“ თავისებურ ვერსიას ქმნიდნენ. სათქმელის გათვალისწინებით, ყველა შემოქმედი წინამორბედთა ინტერპრეტაციებს რაღაცას უმატებდა ან აკლებდა, პერსონაჟებს ახლებურად იაზრებდა. კინორეჟისორი სერგო ფარაჯანოვი ფილმის დასაწყისში გვამცნობს: „ჩვენში კარგად ცნობილია ციხესიმაგრის კედელში ცოცხლად ჩაკირული ჭაბუკის ლეგენდა. ამ ლეგენდამ შთააგონა დანიელ ჭონქაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დავით სულიაშვილი... ჩვენც მათ კვალს გავყევით“. კვალის გაყოლაში კინორეჟისორი ლიტერატურის ილუსტრაციას არ გულისხმობდა, ის ამ ავტორების ბრმა მიმდევარი არ იყო. თავის წინამორბედებს ბრმად არ გასდევნებია მიხეილ თუმანიშვილიც, თუმცა ლიტერატურულ და კინო ნაწარმოებებში გაბნეული

პერსონაჟები ან სიტუაციური გამოძახილი მაინც აისახა მის რეპეტიციებზე, რამაც უფრო გაამდიდრა თხზვის პროცესი.

ზურაბ კვიციანი „ქართულ მითოლოგიაში“ გვიყვება სურამის ციხის ამბავს, რომელსაც მოკლედ ჩამოვაცალიბებთ: მტრის შემოსევის მოლოდინში სოფელი ციხეს აშენებდა. კედლები ინგროდა. მკითხავმა ურჩია დედისერთა ყმაწვილი ჩაეტანებინათ კედელში და აღარ ჩამოიქცეოდა. პირობის მიხედვით ყმაწვილი საკუთარი ნებით უნდა შეწირულიყო მსხვერპლად. არავის სურდა თავისი ნებით კედელში ჩატანება. ბოლოს ერთ დედისერთას მიაგნეს. თოთხმეტი წლის ზურაბი წაჰყვა მიგზავნილებს და კედელში ცოცხლად ჩაეტანა. ციხე აშენდა და სოფელს მტერი ვერ ერეოდა. „გაუბედურებული დედა ყოველ დილით მიდიოდა ციხესთან და ასე მიატირებდა: სურამისა ციხეო, სურვილითა გნახეო, ჩემი ზურაბი მანდ არის, კარგად შემინახეო“ (კვიციანი 2007: 182). ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა: „სურამის ციხე“ დიდი ლეგენდაა. უდანაშაულო სისხლზე ამართული ციხე და ცრემლიანი კედელი“ (კოტეტიშვილი 1959: 209).

XX საუკუნის 80-იან წლებში გაიზარდა დისიდენტური მოძრაობა, თითქმის ყველგან შემაწუხებელ კომუნისტურ სისტემაზე, მის მოძალადე ხასიათზე, ეროვნულ იდენტობაზე და პატრიოტიზმზე საუბრობდნენ. და აი, ერთ-ერთი საინტერესო „მოსაუბრე“ გახდა სწორედ სერგო ფარაჯანოვის ფილმი „ამბავი სურამის ციხისა“, რომელშიც, თუ კარგად დავეუკვირდებით, გმირ-ზურაბთა მხრებზე მდგარ ჩვენი ქვეყნის ისტორიას დავინახავთ.

ვინაიდან სერგო ფარაჯანოვის ფილმში „ამბავი სურამის ციხისა“ (სცენარის ავტორი ვაჟა გიგაშვილი) კინომსახიობთა თეატრის არტისტები მონაწილეობდნენ, მას გვერდს ვერ ავუვლით, მითუმეტეს, რომ კინოსურათის პირველივე კადრებში ფიგურირებს ორქესტრა და მის უკან გამომკრთალი ბერძნული ქანდაკებები, რაც წარმოსახვით ძველი საბერძნეთის თეატრის საწყისებთან მიგვიყვანდა. ორქესტრაზე დალაგებული კვერცხები, სილა, კირი, წყალი, წერაქვი მოკლედ მიგვანიშნებენ: – მათ პატრონი გამოუჩნდება და ციხე აშენდება. უბრალოდ ჩაცმული ჭაბუკი გვაუწყებს იმ „შენების რიტუალის“ დაწყებას, რაც საქართველოს ისტორიაში გამუდმებით მეორდებოდა. ჭაბუკი წერაქვით კვერცხებს ამტვრევს, დულაბს ამზადებს და ამ სცენას, ფილმის ფინალ-

ში, ზურაბი გაიმეორებს. ამ კინოსურათში ფიგურირებს დიდებული და დარბაისელი მეფე, რომლის ფუნქციაა სამშობლოს დასაცავად სტრატეგიული სვლების დასახვა, ხოლო მისი საქმენი დანიელ ჭონქაძის ნაწარმოების პერსონაჟებმა უნდა აღასრულონ, ამასთან, რეჟისორ-მკვლევარის მიერ შეთხზული დურმიშხანი, ოსმან-ალა, გულისვარდი და მათი ბატონები, ისეთი სიღრმით გადაგვიშლიან საქართველოს ტრაგიკულ ისტორიას, რომ ფარაჯანოვის შექმნილ ფილმ-სარკეში ჩახედვის გემინია. კინომცოდნე თეო ხატიაშვილს, საინტერესო ნაშრომში „ფარაჯანოვი“, მოჰყავს იური ლოტმანის ციტატა: „ფილმის ენის მითოლოგიზმი კიდევ ერთ რამეში ჩანს: ის პანქრონულია, მისი მოქმედების განსაზღვრა ისტორიულ კატეგორიებში შეუძლებელია და არც არის საჭირო. ის მიედინება მითის განმეორებად დროში და თავისუფლად იტევს სხვადასხვა ეპოქის ნიშნებს“ (ხატიაშვილი 2019: 83).

ფარაჯანოვის ფილმში, დანიელ ჭონქაძის ვარდოს მსგავსად, ქალს დურმიშხანი უყვარს, მაგრამ მამაკაცი თავისუფლებას ირჩევს, თუმც, ვერც კი მოასწრებს ნაჩუქარ ცხენზე განავარდებას, რომ ბატონის მდევარი წართმევს მას. ზურაბ ყიფშიძის დურმიშხანი ცხარე ცრემლებით დასტირის მოჩვენებით თავისუფლებას და მისი მოხრილი, მოკუნტული სხეული, ფსიქოლოგიური ჟესტის წყალობით, წაშე უსწრაფესად, ყოფილი ყმის ოცნებების კრახს გვაუწყებს – ის ხომ რბოლას ვეღარ შეძლებს. „იქნებ თავისუფლება წამართვათ?“ – აღმოხდება გამწარებულს, ბატონის წარგზავნილი კი მიაძახებს: „ვის რად უნდა შენი ცარიელ-ტარიელი თავისუფლება?“. თუმცა უქონელი და უპოვარი დურმიშხანის თავისუფლებას ოსმან-ალა განსხვავებულად აღიქვამს და დასძენს: „ბედნიერი ხარ, უსისხლოდ მიიღე თავისუფლება...“ და იწყება ამბავი ოსმან-ალასი, სადაც ბატონი აცამტვერებს მას ისე, როგორც დანიელ ჭონქაძის ნაწარმოებშია მოცემული.

ფარაჯანოვის შექმნილ ქართულ მიწაზე აღმოსავლეთი მძლავრობს და ეს საქართველოს ისტორიის ლოგიკური, ბაიათივით გაბმული ჰანგია. ფილმის ულამაზეს, ცოცხალ სურათებში – ქალთა თუ მამაკაცთა სამოსელში, თუ პოზებში და ნატურმორტებში აღმოსავლეთის კულტურის მშვენიერებას შეიცნობ. და განა თვით დანიელ ჭონქაძის ნაწარმოების მნიშვნელოვან ნაწილში არ ჩანს ოსმან-ალასა და დურმიშხანის აღმოსავლური ცხოვრება, სადაც

ვაჭრობაა, სადაც სამსახურია და მისთანანი? აქ, შეიძლება დავსვათ კითხვა – რელიგია? ოსმან-აღას ტანჯვანი განა საბოლოოდ არ მიდის ქრისტიანობამდე, რომელსაც ფარაჯანოვი ასე ასათურებს: „მოდვარი და მეორედ ნათლობა“. კინომცოდნე თეო ხატიამვილი წერს: „ფილმის განმავლობაშიც მუდმივად ხდება ზურაბის დაკავშირება, ერთი მხრივ, კრავს/ყრმა იესოსა და მეორე მხრივ, წმინდა გიორგის სახესთან. ზურაბს ამ მისიისთვის სვიმონ-მესტვირეში გარდასახული ოსმან-აღა ამზადებს, რომელიც მისან ვარდოსთან ერთად „ჭეშმარიტი“, სიმბოლური მშობელი ხდება (მეორე წყვილი – „ფიზიკური“, ბიოლოგიური დედ-მამა ზურაბის მოწამებრივ ისტორიაში არანაირ როლს ასრულებს)“ (ხატიამვილი 2019: 91). ფილმში სვიმონ-მესტვირე ერთადერთი ადამიანია, ვინც ზურაბის ჩაკირვას ესწრება. „დამლოცე, სვიმონ-მესტვირე“ – ეუბნება ზურაბი მას. და ამასთან, სვიმონ-მესტვირე საბრძოლო აღჭურვილობასაც აცმევს გმირს და ალბათ ბოლო დუდაბსაც ის დააყრის თავზე ჭაბუკს – იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საქართველოს ისტორიის წინაშე წარსდგა ზურაბი და მის ბედთან გაიგივებული მრავალი ქართველი.

ნაწარმოების დასაწყისში დანიელ ჭონქაძე გულისვარდის კოცნას ასე აფასებს: „აკოცა ერთი იმ გვარად, როგორც კოცნას ბევრი ჩვენგანი თავის სიცოცხლეში არ ეღირსებოდა... ბედნიერი დურმიშხანი!“ (ჭონქაძე 2008: 5), ასეთი თამამი კოცნა დღესაც კი დააბნევდა მკითხველს, არა-თუ XIX საუკუნეში ან XX საუკუნის 80-იან წლების დასაწყისში, როცა ფარაჯანოვი ფილმს იღებდა. გამჭირახი რეჟისორი უფრო მეტსაც ჩაწვდებოდა, როცა ჭონქაძის ნაწარმოებში, რიყეზე შეკრებილ ყმაწვილთა შორის, ენაკვიმატ სიკოს ფრაზას გამოარჩევდა: „...დურმიშხანი, ჩვენი ვარდოს საყვარელი...“ (ჭონქაძე 2008: 8). მართლაც არ ვიცი, ნიშნავდა თუ არა XIX საუკუნეში სიტყვა „საყვარელი“ კიდევ სხვა რამეს, მაგრამ 80-იან წლებში და დღესაც, ეს რას ნიშნავს, ყველამ ვიცით – „თავისუფალ საყვარულს“. ფილმის დასაწყისში, დურმიშხანის წასვლამდე არის ეპიზოდი „მიწუხრის გზა“, სადაც მას ხელში ატატებული გულისვარდი შემოჰყავს. მიწოლილი ქალი ჩამონგრეულ ციხეზე დარდობს, ვინაიდან იცის, რომ ამას მსხვერპლი მოჰყვება და დურმიშხანის წასვლასაც წინასწარმეტყველებს. მას გვერდით მიუწვება მიჯნური და ისმის შემოსილთა ინტიმური საუბარი.

შეწუხებულ ვარდოს მიჯნური მიმართავს: „რა მოგივიდა სულს, რამ შეგაშფოთა? პირველად ხომ არ ინგრევა ციხე?.. მეფემ იკითხოს...“ ეს უცაბედად დაწოლილი ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობა არ არის, მათ პოზაში სასიყვარულო გამოცდილებას შეამჩნევთ. ამ წყვილის პოზა იგივეობრივია დურმიშხანისა და მისი ცოლის პოზასთან, როცა ტკივილით შეწუხებული ფეხმძიმე ქალი, მსახიობი მზია არაბული, წევს და დურმიშხანი აწყნარებს. ამ წყვილების თითქმის იგივეობრივი პოზით, შეიძლება ვივარაუდოთ – დურმიშხანს ვარდოს სიყვარული არ განელებია. ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა, რომ ავტორი სასტიკად ეკიდება დურმიშხანს, როცა ამბობს: მას არ უყვარდა არც დანიშნული, არც გულსვარდი, იმას სიმდიდრე უყვარდაო. „შეიძლება ეხლანდელი დანიშნული არ უყვარდა, მაგრამ გულისვარდი კი, როგორც ვნახეთ გულს ყავდა ჩაჭრილი...“ (კოტეტიშვილი 1959: 206).

თუ ჭონქაძის ნაწარმოების სასოწარკვეთილი გულისვარდი მკითხავის ხელობას შურისძიების მიზნით ირჩევს, ფარაჯანოვთან თავიდანვე მისანია, წინასწარმეტყველი და ქალბატონს სამკითხაოდ სტუმრებთან გამოჰყავს. მიტოვებული ქალის ისტორიები ხომ მთელ მსოფლიოში უხვად მოიძებნება და ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა. თეო ხატიაშვილი წერს: „თავის მხრივ ვარდო მოხუცი მისნის ტრანსფომირებული სახეა... ერთმანეთის გვერდით, ერთ პოზაში მჯდომი ვარდო და მისანი სინქრონულად იმეორებენ მეტრონომის ისრის ტრაექტორიას, რაც მათი შერწყმა/ტრანსფორმაციით მთავრდება“ (ხატიაშვილი 2019: 91-92). ლელა ალიბეგაშვილის ახალგაზრდა ვარდო და ვერიკო ანჯაფარიძის ბებერი მკითხავი, ეპიზოდში „მისანი“, სინქრონულად მოძრაობენ – აქეთ-იქით, აქეთ-იქით, რითიც ამ ქალთა ბედის იგივეობას მიგვანიშნებენ – თაობები იცვლებიან, მაგრამ მათი ბედი იგივე რჩება. სწორედ ამიტომ ჰგავს მისანი ვარდოს სიყვარულის ისტორია მისი წინამორბედის – ბებერი მკითხავის სიყვარულის ამბავს, რომელსაც მისი სიკვდილის შემდეგ, დამტირებელთა ტექსტში მოისმენთ: „მიდიხარ შენ საყვარელ არჩილთან, იქნება იქ მაინც შეხვდე შენ საყვარელ არჩილს?“. ბებერი მკითხავის დაკრძალვაც შემზარავია, პირქუში, მაგრამ მოტირალ ქალთა მიერ სამგლოვიარო პროცესიდან მამაკაცების განდევნა და კუბოს სახურავის დავიწყება კომედიური შტრიხია, ხოლო სასაფლაოს შავი მიდამოს

თოვლ-ჭყაპის სიცივეში, მიწაზე დადებული, თეთრ ზეწარში შეხვეული მიცვალებული მისანი, სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვების ზეიმს არ გვაუწყებს. მამაკაცების განდევნის პატარა ეპიზოდი დროის უსწრაფეს მონაკვეთში ხდება და იბადება ფარაჯანოვის ფილმის კიდევ ერთი ფენა – მგლოვიარე დიაცები, „დურმიშხანების“ მიერ მიტოვებულ ქალთა მთელი არმია. სწორედ ამიტომ, მათი „დატირების რიტუალში“ უკუგდებული სიყვარულის თემა მთავარია.

ნიკო ლორთქიფანიძის „ქედუხრელნი“ ზურაბი ფიქრობს და მერყეობს, ის ბრმად არ მიდის მსხვერპლზე, მან ჯერ უნდა დაადგინოს – მისი ნაბიჯი მოუტანს თუ არა სიკეთეს ქვეყანას და როცა მას დაპირდებიან, რომ ციხის აშენებით ჯერ გარეშე მტერს მოიშორებენ და მერე მეფეს გაუსწორდებიან, ის სამშობლოს ეწირება. ნიკო ლორთქიფანიძის უპოვარი, „ერთპერანგიანი“ ბიჭი, რომელიც წამებულ იესოსთან ასოცირდება, არ კვდება, მას გადაარჩენს სალი აზრი – ნებისმიერი სახით ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა დაუშვებელია: მას გადაარჩენს ისიც, რომ მსხვერპლთშეწირვა „გამოცდა“ იყო და ვინც ხალხისთვის თავს დებს, ის არ უნდა ჩაიკიროს, თუმცა საქართველოს ისტორია საპირისპირო ფაქტებს გვაუწყებს. ნიკო ლორთქიფანიძის „ერთპერანგიანი“ ზურაბი ტრანსფორმირდება სერგო ფარაჯანოვის ფილმის ფინალურ სცენაში, სადაც ლევან უჩანეიშვილის ზურაბი მდიდრულ სამოსს გაიხდის და თეთრ პერანგში შემოსილი, თავისი ნებით ხდება მსხვერპლი, მაგრამ კალატოზები კი არ კირავენ მას, არამედ თვითონ იწყებს კედლის ამოშენებას. ამასთან, ლორთქიფანიძის „ერთპერანგიანი“ ზურაბი ღარიბია, ხოლო ფარაჯანოვის ზურაბი მდიდარი ვაჭრის შვილია და სურამის ციხეზე პასუხისმგებელი. მას, ნიკო ლორთქიფანიძის პერსონაჟისგან განსხვავებით, ფუფუნებით ცხოვრების დათმობაც უწევს. თუმცა „ქედუხრელის“ გმირი – ედიშერი ასე აფასებს უპოვარი ზურაბის გადაწყვეტილებას: „ზოგიერთისთვის, როგორც ამ ყმაწვილისთვის, სამშობლო არაფერს იმეტებს, მაგრამ თავს სწირავენ“ (ლორთქიფანიძე 1990: 166). ფილმში ულამაზესი თეთრი ცხენის გამოსახულება ენაცვლება ზურაბის ახლო ხედს, რაც უფრო მეტ სიდიადეს ანიჭებს მის ვაჟკაცობას. ფარაჯანოვი გვიჩვენებს ადამიანის თვითშეწირვის სურათს, რომლის ფინალი – განათებული ტაძარის გუმბათი და

ჯვარი, სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვებაა, ხოლო უძლეველი ციხესიმაგრის კედლებიდან გამოჩენილი თეთრპერანგისანი ჭაბუკები, ზურაბის გზას აგრძელებენ. ისინი ადრეულ გაზაფხულზე ვაზის მოვლას იწყებენ, რაც ქვეყნის მოვლის სიმბოლოდ გვესახება. ეს გვითხრა დიდმა რეჟისორმა, ეს მიგვანიშნა 80-იან წლებში, მაგრამ ვერ შესრულდა, ვინაიდან 90-იან წლებში კვლავ დაინგრა ციხესიმაგრე და ისევ „მოითხოვა“ ქვეყანამ მსხვერპლი, რაც აისახა ლაშა თაბუკაშვილის პიესაში „ნატამრალზე“.

მიხეილ თუმანიშვილის მიერ ყოველი ახალი პიესის თუ ლიტერატურული ნაწარმოების დამუშავება-შესწავლა, ნაწარმოების ავტორის თავისებურების დადგენას და ახალ სტილთან შეხვედრას წარმოადგენდა, რასაც თავად თუმანიშვილი „ნათლობას“ უწოდებდა. როცა თანამედროვე ავტორს დგამდა, მიხეილ თუმანიშვილი მას ენდობოდა, უყვარდა. რეჟისორს შეემლო შეეკვეცა ტექსტი, ლოგიკურად გადაეადგილებინა ეპიზოდი, მაგრამ ტექსტს არ ცვლიდა, იმიტომ რომ მისი ამოკითხვით, ამოხსნით, რეჟისორი ახალ თამაშს იწყებდა, რაც თეატრალური ხელოვნების დამღუპველ შტამებს გამორიცხავდა. თეატრი – ლიტერატურაა თუ არა? ლიტერატურის მსახურია თუ არა? ლიტერატურით იკვებება თუ არა? მიხეილ თუმანიშვილმა რეპეტიციასზე თვით დასვა ეს კითხვები და შემდგომ უპასუხა: „ეს აბსოლუტურად სხვადასხვა პოზიციებია, ხომ? მაგრამ ყველა შემთხვევაში, თეატრის ძირი ხომ ლიტერატურაა!“ (ტურიაშვილი 1989).

1989 წლის გაზაფხულზე საქართველოს აფხაზი მოსახლეობის ნაწილმა გამოყოფა მოითხოვა. სეპარატიზმისა და რუსეთის ანტიქართული პოლიტიკის წინააღმდეგ, მთავრობის სასახლის წინ მშვიდობიანი აქციები დაიწყო. პარტიებში აზრი გაიყო: ერთნი – აფხაზეთის საკითხის განხილვას მოითხოვდნენ, მეორენი – საქართველოს საბჭოთა კავშირიდან გამოსვლას. 9 აპრილს მშვიდობიანი მოსახლეობა დაარბიეს, რასაც მსხვერპლი მოჰყვა (დამბაშიძე 2016). 1989 წლის შემოდგომაზე მიტინგები გრძელდებოდა. აფხაზეთის პრობლემას დაემატა ცხინვალის საკითხი. არაფორმალურ პარტიებს შორის აზრთა ჭიდილი, აფხაზეთში და სამაჩაბლოში სეპარატისტული მოძრაობები – აი, ასეთ პოლიტიკურ ვითარებაში მიმდინარეობდა მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციები.

1989 წელს დავიწყე მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციების ჩაწერა, მაშინ, როცა 9 აპრილის ტრაგედიის მოუწელებელი ტკივილი ღია ჭრილობად აჩნდა ქართველთა სულს. ამავე წლის შემოდგომის რეპეტიციებზე, „მოცალოების ჟამს“, რეჟისორი საქართველოს პოლიტიკურ მდგომარეობაზე გვესაუბრებოდა. მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობდა, რომ მალე არენაზე არაფორმალური და ფორმალური პოლიტიკური პარტიები დარჩებოდნენ და ჭიდილ-ჭიდილში ვერ შეჯერდებოდნენ. ასევე, მიხეილ თუმანიშვილმა ისიც შეამჩნია, რომ მეცნიერების წარმომადგენლები მიტინგებზე გზას უთმობდნენ პოლიტიკოსებს და თავიანთ მისიას საქმის გაგრძელებაში – კვლევაში ხედავდნენ: „ხომ გახსოვთ მაღალი დონის ენათმეცნიერი თამაზ გამყრელიძე ტრიბუნაზე რომ გამოვიდა, თქვა თავისი სათქმელი და განაცხადა: ჩემ საქმეს უნდა მოვკიდო ხელი, იქ, სადაც ძლიერი ვარ, კიდევ ბევრი რამის გაკეთება შემიძლია და ის უფრო დიდ საქმეს აკეთებს მეცნიერებაში“ (ტურიაშვილი 1989). ჩემი ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ იმ პერიოდში, მიხეილ თუმანიშვილი მიტინგებზეც ყოფილა: „მეშინია, ეს ყველაფერი არ გადაიზარდოს სამოქალაქო ომში, მისი გაჩერება უკვე შეუძლებელი იქნება – აი, ეს მალეღვებს, იმიტომ რომ, როცა სამოქალაქო ომი იწყება, თეატრი აღარ სჭირდებათ... ცხადია, სადაც ძალაა, რაღაცის დამტკიცებას ძალადობით ცდილობენ“ (ტურიაშვილი 1989). 1989 წლის 31 ოქტომბერს მიხეილ თუმანიშვილი ვარაუდობს სამოქალაქო ომის დაწყებას და აყალიბებს პოლიტიკური სიტუაციების განვითარების ორ გზას: „ერთი გზაა სამოქალაქო ომი, ესე იგი პრაქტიკულად ეს რა არის? ის, რაც ხდება ყარაბაღში, ასეთივე ამბავი იქნება აფხაზეთში და ოსეთში. ყველაზე კარგი ვარიანტია მეორე გზა: მე რომ ვყოფილიყავი გორბაჩოვის ადგილზე, ვიტყოდი – მოდი, შევექმნათ ახალი ფედერაცია – ვისაც უნდა, დარჩეს, ვისაც არ უნდა – წავიდეს... თუ ბასტილიის აღებაზეა ლაპარაკი, თეატრში ხალხი ვერ მოვა, მაგრამ თუ ლაპარაკია იმაზე, თუ რას ნიშნავს ესა თუ ის აქცია, ფსიქოლოგიური სვლები ამართლებს თუ არა... მაგრამ თუ პატრიოტული პიესას დავდგამთ, რაც ხალხს ძალას მისცემს, იქნებ მოვიდეს მასწავლებელი თეატრში?“ (ტურიაშვილი 1989).

ლაშა თაბუკაშვილის პიესის მოქმედება ერთ უსახელო დასახლებაში მიმდინარეობს. პიესაში სურამის ციხესიმაგრეს არ

აშენებენ, ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟი ასე იხსენებს ამ ლეგენდას: „გამიგია, ოდესღაც ასე ჩაეტანა ვიღაც ბიჭი ციხის კედელში და სიმაგრე ურყევი აშენდა“ (თაბუკაშვილი 1990: 86). ავტორმა ციხე შეცვალა ერთ დროს „ზნეკეთილი“, „გამრჯე“ ერის აშენებული ტაძრით, რომელიც ნალოთარი გლეხის წამხედურობით დაშალა დაჩიავებულმა ერმა და საკუთარი სახლები, გალავნები გაამაგრა. მწიგნობარმა და მორწმუნე თედორემ იმავე ქვევით ტაძრის აღდგენის ქადაგება დაიწყო, რის გამო ის მოკლეს. როცა ქვეყანას მტერი მოადგა, საზღვრის გასამაგრებლად ტაძრის აღდგენა დაიწყო, მაგრამ ორივე ჯერზე დაინგრა; მერე ხალხმა საკუთარი გალავნებიც დაშალა, მაგრამ ტაძრის ასაშენებლად კიდევ რაღაც აკლდა (თაბუკაშვილი 1990: 74-75). ლაშა თაბუკაშვილის პიესაში ტაძარი ზნეობის, რწმენის, ზოგადასაკაცობრიო ღირებულებების სიმბოლოა, რომელიც ერთ დროს ჰქონდა ერს, მაგრამ დაკარგა. დაშლილი ტაძრის ქვები სიმბოლურად წარმოადგენს ამ ღირებულებების გაუფასურებას და ადამიანთა დაცალკევებას. უნდა აღინიშნოს, რომ სერგო ფარაჯანოვის ფილმში მეფის ბრძანებით აშენებენ ციხესიმაგრეს, მაგრამ შენდება ტაძრიც, რომელიც ერის ციხესიმაგრეს წარმოადგენს. პიესის პროლოგი გაგახსენებთ ერთ ისტორიას, როცა საბჭოთა ეპოქაში, თბილისის მთავრობის სასახლის ასაგებად შეარჩიეს ნეველის ტაძრის (1871-1897) შენობის ტერიტორია, რომლის ეზოშიც, 1921 წლის თებერვალში, წითელ არმიასთან ბრძოლაში დაღუპული საქართველოს სამხედრო სკოლის სტუდენტი-იუნკრები დაკრძალეს. 1930 წელს ხელისუფლებამ ტაძრის დემონტაჟი დაიწყო. ამ ფაქტთან დაკავშირებით არსებობს წმინდა მამა გაბრიელის (ურგებაძე) ჩანაწერიც, რომლის თანახმად ვიგებთ, რომ ამ ეკლესიის ქვები ფუნქცილიორზე აიტანეს და მშენებლობისას გამოიყენეს (კალანდაძე 2019).

მიხეილ თუმანიშვილის „სურამის ციხე“ უნდა გათამაშებულიყო ძველ სასაფლაოზე, საფლავთა უძველეს ქვათა შორის. წარმოდგენის ეპილოგში, პერსონაჟთა პანორამაში, ცოცხალი სურათების პარალელურ მიმდინარეობას უნდა ეჭვენებინა – პიესის მოქმედ გმირთა დაცალკევება, გათითოვაცება და საკუთარ ნაჭუჭში ჩაკეტვა. ეს სიმულტანობა დაკავშირებული იყო ლაშა თაბუკაშვილის ტექსტთან, როცა მემატანე გააცნობიერებს ერის მღრღნელ ჭიას:

„ჩემია, ჩემი, ჩემთვის და ჩემთან. გაქრა ტადარი, ვინაიდან განიყვეს სხეული მისი“ (თაბუკაშვილი 1990: 74). მემატანეს ტექსტი, რეპეტიციებზე მიაკუთვნეს თომა კალატოზს, რომლის ხილვები ქვეყნის გადარჩენის გზას აუწყებდა გამგონეს და არა გაუცხოებულ მსმენელს. კალატოზი თომა პანორამის ცენტრალური ფიგურა იყო: აი, მისი ყრმობის სიყვარული თამარი – მთავარი გმირის, ნათიას ბაბუდა, რომელიც წყაროსთან ზის და ქალებს ემასლაათება; აი, ლექსოც და ნათიაც – ტადრის ნანგრევებთან პაემანი აქვთ; მედუქნე და მისი შვილი ფულს ითვლიან; სხვა მამაკაცები ქეიფობენ; სცენის მსახურებს – ანგელოზებს მზე უჭირავთ და ა. შ. განათების მონაცვლეობით, ეს სცენები ხანმოკლე ხილვებს უნდა დამსგავსებოდა. ამ გზით რეჟისორი ცხოვრებასაც ხატავდა: ვიღაცა ფიქრობს და აზროვნებს, ვიღაცას უყვარს, ვიღაცა დროს ატარებს, ვიღაცა მდიდრდება. ანუ ამ პანორამით გამოიხატებოდა ის, რაც ყველა დროში და ქვეყანაში იყო, არის და იქნება მანამ, სანამ ამ ქვეყნად ადამიანი იარსებებს.

პიესაში მოქმედ პირთა დიალოგები სხარტია და დინამიკური. ყველამ ვიცით პიესის ფინალი – ლეგენდის ზურაბი ანუ „ნატადრალის“ ლექსო გმირი უნდა გახდეს და თავისი ნებით უნდა გადააბიჯოს სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარს, მაგრამ, როგორ ავითარებს სიუჟეტს დრამატურგი? პიესაში მომავალ გმირს – ლექსოს უყვარს მშვენიერი, მასთან შეზრდილი გოგო ნათია, რომელიც ბაბუდას კვალს მიჰყვება და დასტაქარი უნდა გახდეს. ლექსოს და მის დედას – ნინოს, შესაშური ურთიერთიერთობა აქვთ. ტადრის აშენების თაობაზე, თომასა და ხალხს შორის განვითარებული კონფლიქტის ფონზე, ისახება ნინოს დრამა, როცა ინტუიციით ჭაბუკის განზრახვას მიხვდება, რაც ჩხუბში კი არ ვლინდება, არამედ დედის უხმო, ტრაგიკულ ვედრებაში – არ დატოვოს მარტო ამ-სოფლად, სადაც ლაშა თაბუკაშვილის მიერ შექმნილ მამაკაცთა უმრავლესობის მთავარი საქმიანობა ქეიფი და დროსტარებაა, სადაც მედუქნე მხოლოდ ფულის მოხვეჭაზე ფიქრობს, სადაც თომასთან ჩასაკირად მისული სამი ბიჭი – ზურაბი, გიორგი და ხვიჩა, გმირობის სანაცვლოდ, სამაგიეროს ითხოვენ. მამაკაცთა ეს ჯგუფი გვესახება დანიელ ჭონქაძის დურმიშხანის ტრანსფორმირებულ სახეებად, რომლებიც დაიშალნენ, ცოტა გადასხვაფერდნენ და პიესის პერსონაჟთა თაიგულში სხვადასხვა

ფერს ქმნიან. აი, ამგვარ მამაკაცთა სახეებში ჩნდება „ხილვებით“ მჭმუნვარე თომას ხატება, რომელიც, ტაძრის შენებით შეპყრობილი, „ნორმალურ“ ადამიანს არ ჰგავს და თითქმის უპოვარი, „პრაგმატულ“ მამაკაცთა საზოგადოებაში, შეშლილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორ ხდება ადამიანი გმირი? რა გზას გადის? როგორ გადადის სიცოცხლე სიკვდილში? ორგანიზმის ფიზიოლოგიური პროცესების გათვალისწინებით – რას გრძნობს ადამიანი ამ დროს და რა ფიქრები აქვს მას? ამ პროცესთა ერთობლიობას უნდა შეჰქიდეოდოდა მსახიობი ლევან უჩანიშვილი, რომელმაც ფარაჯანოვის ფილმში ზურაბი ითამაშა. მსახიობს უნდა ეჩვენებინა ისიც, რომ ყველა დიად საქმეში ადამიანი მართა და თუ ეს დიადი საქმე სიკვდილით მთავრდება, – მით უფრო. თუმანიშვილის თომაც მარტოსულია, ამასთან, გაბედული, ვინაიდან ხილვებში გამოცხადებული ბრძენი თედორეს მძიმე წინასწარმეტყველების საქვეყნოდ გაცხადება სიმამაცეს მოითხოვს. მან უნდა დაარწმუნოს ხალხი, მას უნდა დაუჯერონ და როგორ ახორციელებს ამ აქტს თომა, რა ხერხებით? იქნებ იმ ძლიერი მოტივაციით, რაც საქმით შეპყრობილ ადამიანს ახასიათებს, რაც თომას შემთხვევაში საერო საქმეა, რომელიც ყოფითი საქმეებით გართულ მცხოვრებთა საწუხარი არ არის. სწორედ ამიტომ ადარებდა მიხეილ თუმანიშვილი თომას პერსონაჟს ივანე ჯავახიშვილს, ექვთიმე თაყაიშვილს და თავის საქმეს შეწირულ იმ ქართველ მოაზროვნეებს, რომლებმაც შექმნეს საქართველოს გონითი კულტურა.

„სურამის ციხის“ ყველა ვერსიის ფინალი – ზურაბს ძალით კირავენ თუ თავისი ნებით დგება კედელში, მკითხველში თუ მხილველში ძრწოლას იწვევს. მსოფლიო მასშტაბით ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის უამრავი მაგალითი მოიყვანა მკვლევარმა ვახტანგ კოტეტიშვილმა ნაშრომში „სურამის ციხის ლეგენდის წარმოშობა და მისი პარალელები მსოფლიო ფოლკლორში“, რასაც რეპეტიციაზე განიხილავდნენ და, შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ ამ სასტიკი ამბების შეფასებისას, სურამის ციხეზე ლეგენდის რიტუალური არსიც გამოიკვეთა, რაც კარგად იცოდა სერგო ფარაჯანოვმაც. რეპეტიციაზე განიხილებოდა ისიც, თუ როგორ უარყო „ქედუხრელში“ ნიკო ლორთქიფანიძემ ადამიანის მსხვერპლთშეწირვა და ხუროთმოძღვარის პირით თქვა: „ეს გადმოცემა დაივიწყა კიდევ ხალხმა, როგორც ველური, და ახლა

გინდათ ისევ ალაღვინოთ?“ (ლორთქიფანიძე 1990: 166). მწერალმა ხომ შეცვალა ლეგენდის ფინალი – ზურაბი არ მოკლა, თუმცა ჭაბუკს გმირობის გზა უკვე გავლილი ჰქონდა, მან სიკვდილ-სიცოცხლის ზღურბლოს გადააბიჯა – პრინციპში მოკვდა და ნიკო ლორთქიფანიძეს მისი ფიზიკური ლიკვიდაცია აღარ დასჭირდა. „ქედუხრელნის“ ფინალში სრულყოფილად ჩანს ავტორის პოზიცია: „თუ ქვეყანას ჰყავს ერთი უარარაო, რომელიც თავის-თავს შეწირავს – იმ ქვეყნის ციხეც ურყევია და ხალხიც უძლევი“ (ლორთქიფანიძე 1990: 167). ამ გზას მიჰყვება ლაშა თაბუკაშვილი – ლექსოს არ კლავს და ფინალურ ეპიზოდში თომას პირით გვაუწყებს: „ერს, რომელსაც ასეთი გულმხურვალე და თავდადებული შვილები ჰყავს, მარადიული დღეგრძელობა უწერია! რომ აშენდება ტაძარი, რომ უკან დაიხევს მტერი, რომ გაბრწყინდება ჩვენი ტანჯული სამშობლო!“ (თაბუკაშვილი 1990: 93).

აქვე უნდა აღინიშნოს დავით სულიაშვილის ნაწარმოები „ზურაბის ციხე“ (1945), სადაც ლეგენდა სურამის ციხეზე დამუშავებულია შეყვარებული ზურაბის ვნებათაღელვის ფონზე, რასაც ნათიასა და ლექსოს ტრფიალების სახით ლაშა თაბუკაშვილის პიესაშიც ვხვდებით. სულიაშვილის ნაწარმოების მთავარი გმირი მსახურის შვილია – პირმშვენიერი, პატრიოტი, მოჯირითე, ცხენების მოყვარული, წიგნიერი ჭაბუკი. მას ყველა ღირსება აქვს უყვარდეს და ბევრი ქალის ნანატრი მიჯნური იყოს, მაგრამ მის სატრფოს, ბავშვობიდან ერთად შეზრდილ, „აბაზაძიანთ ქალს“, ასევე პირმშვენიერ ციციწოს, დროსტარებას მოყვარული თავადი დაჰფოფინებს. ქალიშვილი იძულებულია დამორჩილდეს მამის ნებას და მის შერჩეულ საქმროს გაჰყვეს ცოლად, ვინაიდან წოდებრივი უთანასწორობა ხელს უშლის ზურაბისა და ციციწოს სიყვარულს, აკი, ამბობს ზურაბის მამა: „თავადები მაინც არ მისცემენ ქალს!..“ (სულიაშვილი 1962: 167). ლაშა თაბუკაშვილის ლექსოც შეყვარებულია, მაგრამ მას, სულიაშვილის ზურაბისგან განსხვავებით, მეტოქე არ ჰყავს და არც წოდებრივი ბარიერი უშლის ხელს. მისი ქორწილი-რიტუალი, მიხეილ თუმანიშვილის წარმოსახვით, ჩაკირვის წინა ღამეს ხდება, რომელსაც წინ უსწრებდა ნათიასა და ლექსოს ჩაცმის რიტუალი. ლექსოს ცხოვრების სასწორზე მოვალეობა და პირადი ბედნიერება დგას: – რომელი გადაწონის? ეს სულიერი ძვრებიც უნდა ასახულიყო სცენაზე. სულიაშვილის ზურაბი ხშირად დააქროლებს მამის ნაყიდ ცხენს, რომელიც მისი მეგობარია და შეყვარებული ჭაბუკის ფიქრთა მესაიდუმლე. ფარაჯანოვის ფილმშიც ვხედავთ ცხენის

სილამაზესთან და სიმშვიდესთან გაიგივებულ ზურაბს, ხოლო ლაშა თაბუკაშვილის პიესაში, ასევე ცხენების უზომოდ მოყვარული ლექსო ნათიას ეუბნება: „ცხენზე ლამაზს ვის შეგადარო“ (თაბუკაშვილი 1990: 79). სულიაშვილის ნაწარმოებში, როცა ციხის კედელი ჩამოინგრევა და ხალხი გამოსავალს ეძებს, ღმერთთან მოსაუბრე და სწეულთა მკურნავ, ას ოცი წლის, მემატანესავით უხუცესი ექვთიმეს გამოცხადებამდე, ვერაფერს გააწყობს. ნიკო ლორთქიფანიძის პერსონაჟი ნალეკარი, რომელმაც მოიძია ეს თქმულება, სულიაშვილის ნაწარმოებში მოხუცი ექვთიმე გახდა. ის ტრანსფორმირდება ლაშა თაბუკაშვილის პიესაში და თომა კალატოზის სახეს ღებულობს. ექვთიმე ხალხს კურნავს, ღმერთს ესაუბრება – „...მას გამოეცხადა ღმერთი და უბრძანა: „ცოდვიანია ფრიად ხალხი და ვიდრე არ გაიღებს მსხვერპლს, არ აშენდება ციხე...“ (სულიაშვილი 1962: 202). „ზურაბის ციხის“ წამყვანი ხაზია ზურაბისა და ციციხოს სიყვარული, მათი შეხვედრები, წყვილის ტანჯვანი. ჭაბუკი სასოწარკვეთის ჟამს რუსთაველსაც გადაიკითხავს და მის ფრაზებში მონახავს გზას: „...ჯობს საყვარელსა უჩვენე, საქმენი საგმირონია!“. რუსთაველი ლაშა თაბუკაშვილის ტექსტშიც აღმოჩნდება, სადაც საუბარია ქართველი ქალის მიერ გადაწერილ სამზითვო „ვეფხისტყაოსანზე“. რუსთაველის პერსონაჟთა გმირობით შთაგონებული სულიაშვილის ზურაბი ფიქრობს, რომ მეტოქეს, უთანასწორო ბრძოლაში, მხოლოდ გმირობით და თავდადებით დაჯაბნის, მითუმეტეს, რომ სამშობლოც უყვარს ძალიან. ლექსოს თავისი თავი ჰყავს დასაჯაბნი, ვინაიდან მის სულში და გონებაში უნდა გადაწყდეს მსხვერპლთმეწირვა, ამი-ტომ ის უფრო თავისუფალია. სულიაშვილის ზურაბის თავგანწირვას არმემდგარი სასიყვარულო ვნება ჩრდილავს, ლექსოს მოტივაცია წმინდაა და უანგარო.

მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციებზე მთავრი იყო პერსონაჟებში მიმდინარე ცვლილებების ასახვა შემჭიდროვებულ სცენურ დროში, ვინაიდან ცხოვრებაში ადამიანის ცვლილება ხანგრძლივი პროცესია, თუმცა ექსტრემალურ სიტუაციებში – ეს ცვლილება შეიძლება ელვის სისწრაფით მოხდეს. პერსონაჟის ცვლილებებს ემსახურებოდა სპეციალური ვარჯიშებიც: – ვინ როგორ დადის, როგორ მოძრაობს, როგორ ზის ა. შ.: რა გზას გადის დედა, რომელიც პიესის დასაწყისში ხელის მთხოვნელებით შეწუხებული ახალგაზრდა ქალია და ფინალში, შვილზე დამწუხრებული და ტკივილით განადგურებული, უკვე მოხუცებული? „ამ გზას რომ

გაივლის ადამიანი, – ამბობდა მიხეილ თუმანიშვილი – როგორ შეცვლის თავის ქცევას, თავის რიტმს, თავის სახეს? ნინო, დასაწყისში ბედნიერი ქალია, მერე მისი ნიღაბი შეიცვლება, შეიძლება სულ დაბერდეს, შეიძლება ასი წლის გახდეს – აი, ეს თანდათანობითი მოძრაობაა ჩვენი საქმე“ (ტურიაშვილი 1989).

მაგალითისთვის მოვიყვან მსახიობ ნინელი ჭანკვეტაძის გმირის ცვლილებებს, როდესაც პირმშვენიერი, კარგად აღზრდილი შვილით დედის ტკობა გადადიოდა გაამყებული ქალის წყენაში, როცა ნინო იგებდა შვილის გამიჯნურების ამბავს, რისთვისაც დასაჯეს მისი ერთა და ჭინჭრით ფეხები დაუსუსხეს. თომას ხილვის შემდეგ, დედის გონებაში მწიფდებოდა აზრი – ვაითუ, ეს მსხვერპლი ჩემი ბიჭი გახდეს? ბედნიერ დედაში იჭრებოდა განგამის ელემენტები და მერე, როცა ლექსო, ჩვეულებრივ, ღამით ჭრაქს არ აქრობს, ვინაიდან ის ემზადება კედელში ჩასატანად, დედა ინტუიციით იგრძნობს „შვილის წასვლას, მის დაშორებას“ და ბანზე აგდებული სიტყვის დარად, ცვლის თემას – ნათიას სიყვარულზე გადადიოდა, აქებდა და ამ თვითმოტყუებით, სიკვდილის „მოშორება“ სურდა. ფინალურ ეპიზოდში უკვე დედის ტრაგედიას ხედავდი, სადაც ამა სოფლის ქალები „დატირების რიტუალს“ ასრულებდნენ. გადასვლები, ნამდვილი ცვლილებები, რომელიც აისახებოდა სხეულის მოძრაობაში, ფსიქოლოგიურ შესტეპში, სიხარულით, განგაშით თუ ტკივილით გამოწვეული ხმის ვიბრაციის ჩუმი თრთოლვის გრადაციებში – წარმოდგენის ფინალში ჰკეუბას უტყვი, ტრაგიკული მდუმარებით მთავრდებოდა.

სპექტაკლს რეფრენად გაჰყვებოდა ლექსოსა და ნათიას ტექსტი, რომელიც რეპეტიციებზე დიდხანს მუშავდებოდა: „ნათია – იცირა? წადი! ლექსო – რატომ?...“ მსახიობების, ლევან უჩანეიშვილის და ია ფარულავას მიერ სხვადასხვა მოტივაციით წარმოთქმული ეს ტექსტი, ჯერ ბავშვური წყვილის გაბუტვას ჰგავდა; მერე, ეროტიკული ელფერით გაჯერებული, სქესთა განსხვავებულობის პირველი აღმოჩენა იყო; მერე ეჭვიანობის ნიადაგზე სიყვარულით გახელება და ბოლოს, ლექსოს ხილვებში პოეტური გამოცხადება, როცა ხან სამშობლო წარმოესახებოდა მას და ხან საყვარელი ქალი. ამ ტექსტის გათამაშებაც მიჯნურთა ცვლილებებს ეფუნებოდა, რომელიც სხვა პერსონაჟთა ცვლილებების დინებებს უერთდებოდა, ხოლო ყველა ერთად მაყურებლის გადასხვაფერებას, მის სულიერ ძვრებს და მის ცვლილებას გულისხმობდა. იმ პერიოდში ქართულ თეატრში გავცელებული იყო შეხედულება, რომ რეჟისორმა სპექტაკლში უნდა დასვას პრობლემა, ხოლო მისი გადაწყვეტა

მაყურებელს მიანდოს. მიხეილ თუმანიშვილი ასე არ ფიქრობდა, მისი ესკპერიმენტი – მსახიობის, პერსონაჟის და მაყურებლის „ცვლილებას“ გულისხმობდა.

ფინალურ სცენაში, როდესაც ლექსო ხალხში შედიოდა და ქრებოდა, მიხეილ თუმანიშვილის ჩანაფიქრით: კედლები თანდა-თანობით დაფარავდნენ ლექსოს და აიგებოდა პატარა ეკლესია. „ის წავიდა, იქით წავიდა... არსებობს ცხოვრების მეორე სფერო თუ სულიერი ფენა – აი, ეს არ უნდა დავკარგოთ, ამით უნდა ვიცხოვროთ – არსებობს უფრო მაღალი მისია, ვიდრე ჩვეულებრივი „სმა-ჭამა – დიდად შესარგი...“ არსებობს უფრო მაღალი აზრი ცხოვრებაში – აი, ამას თუ დავკარგავ, არ იქნები ბედნიერი“ (ტურიაშვილი 1989).

დამოწმებანი:

თაბუკაშვილი 1990: თაბუკაშვილი ლ. *ნატაძრალზე*. ჟურნ. ცისკარი. ლიტერატურულ-მხატვრული და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ჟურნალი, №8. 1990.

კალანდაძე 2019: კალანდაძე ა. *იქ, სადაც ტაძარი იდგა, დღესაც ეკლესია უნდა იდგეს* (ონ-ლაინ სტატია) (თბილისი: ჟურნ. გზა, განთავსებულია 6 ივლისიდან, 2019); მის.: <http://gza.kvirispalitra.ge/life/sazogadoeba/7145-qi-q-sadac-tadzari-idga-dghesac-eklesia-undaidgesq.html>, 2019.

კიკნაძე 2007: კიკნაძე ზ. *ქართული მითოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2007.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.)*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ლორთქიფანიძე 1990: ლორთქიფანიძე ნ. *ქედუბრელები*. ბათუმი: გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“, 1990.

პაევი 1991: Пави П. *Словарь театра*. Москва: издательство „Прогресс“, 1991.

სულიაშვილი 1962: სულიაშვილი დ. *მოთხრობები, მოგონება*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

ტურიაშვილი 1989: ტურიაშვილი მ. *მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციები („ნატაძრალზე“)*. თბილისი: ჩანაწერი, 1989.

ღამბაშიძე 2016: ღამბაშიძე თ. *9 აპრილი: ტრაგედიის ქრონოლოგია* (ონ-ლაინ სტატია) (თბილისი: NEWS. On. Ge, განთავსებულია 9 აპრილიდან, 2016); მის.: <https://on.ge/story/505-9-aprili-tragediis-qronologia>, 2016.

ჭონქაძე 2008: ჭონქაძე დ. *სურამის ციხე*. თბილისი: გამომცემლობა „ანზანი“, 2008.

ხატიაშვილი 2019: ხატიაშვილი თ. *ფარაჯანოვი*. ილიაუნის გზამკვლევი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2019.

დისკუსია მრგვალი მაგიდის ფორმატში

Discussion within the round table

Zaza Abzianidze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

An Untamed Word

(Conception of Georgian national identity to Akaki Bakradze)

The painful problems of Georgian identity and ethno-portrait run through the entire biography of Akaki Bakradze – this outstanding publicist and public figure of the second part of the XX century. So as to make Akaki Bakradze's aforementioned national conception easily accessible to the reader, we shall try to point out a few major aspects in a historical retrospective. In accordance with this principle, the first concept will be "Georgian messianic idea," which is laid out in an article by Akaki Bakradze, "A Forgotten Idea" (1987). It is precisely in the historical retrospective that Akaki Bakradze presents an ensemble of constants of Georgian national character and ethnoculture in his polemical text, "An Acerb Exclamation" (1983).

Key words: Akaki Bakradze, georgian identity, ethnic self-portrait.

ზაზა აბზიანიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მოუთვინიერებელი სიტყვა

(ქართული ეროვნული იდენტობის აკაკი ბაქრაძის ეთნოკულტურული კონცეფცია)

ქართული იდენტობისა და ეთნოპორტრეტის მარადიული კითხვები გასდევდა აკაკი ბაქრაძის მთელ ბიოგრაფიას. ლიგოკური იქნება, მის სახელთან და ღვაწლთან მიბრუნება ამ, სასიცოცხლოდ

მნიშვნელოვანი კონცეფციის თვალმდევნებით დავიწყით. აქ ჩვენი ყურადღების პირველი ობიექტი იქნება ესეი „დავიწყებული იდეა“ (1987), რომელშიც აკაკი ბაქრაძემ მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ქართული მესიანისტური იდეის პოსტულატები. ესეისტიკის აზრით, XII-XIII ს.ს. მიჯნით დათარიღებულ თხზულებაში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ თამარის კარზე მოღვაწე ჩვენთვის უცნობი ავტორის მიერ „თამარის სამების მეოთხე წევრად გამოცხადება და ჩვილი ლაშა-გიორგის იესო ქრისტესთან მისწორება ნაწილია ქართული მესიანისტური იდეისა“. ქართულ მესიანისტურ იდეას, – გვიყვება აკაკი ბაქრაძე, – ოთხი ტრადიციული წყარო ასაზრდოებს: „პირველი: ცნობილი ჰიმნით – ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“ – ქართული ენა გამოცხადებულია ქრისტეს ენად. [.....];

მეორე: ქრისტეს კვართი საქართველოში, მცხეთაშია დასაფლავებული. დაკრძალვის ადგილს აგებულა სვეტიცხოველი. [.....];

მესამე: საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანაა;

მეოთხე: ბაგრატიონთა დინასტია არის იესიან-დავითიან-სოლომონიანი. [.....] ქართველი ბაგრატიონები ებრაელ მეფეთა შთამომავლად თვლიდნენ თავს. [.....] იესეც, მეც მისი დავით, სოლომონიც მე დავითისი სახარებაში მოხსენიებულნი არიან ქრისტეს წინაპართა შორის. მაშასადამე, ქართველი ბაგრატიონები და ქრისტე ნათესავები არიან. ამასთან ერთად, გარკვეულ პერიოდში ქართველი მეფეები „მესიის მახვილად“ იწოდებიან. ისინი დამცველნიც არიან და გამავრცელებელნიც ქრისტეს მოძღვრებისა.

ქართულ მესიანისტურ იდეას აყალიბებს ქართული საეკლესიო მწერლობა. მისი აზრი მკაფიოა: „თუკი საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანაა, ქართული ენა ქრისტეს ენაა, რომლითაც უნდა ელაპარაკოს უფალი კაცობრიობას მეორედ მოსვლის ჟამს, ბაგრატიონები კი ქრისტეს ნათესავები არიან, ცხადია, ქართველი ხალხი საგანგებო, განსაკუთრებული მისიის მატარებელია. იგი მოვალეა ეს მისია ადასრულოს. ქართული ეკლესია, ისტორიის ასპარეზზე, ამ იდეით წარმართავს და ამოქმედებს ქართველ ხალხს“ (ბაქრაძე 2004: 49-52).

ვაი რომ, განგებას თავისი სცენარი ჰქონდა და მესიანისტური იდეები, რომლებიც საქართველოს სამეფოს ზეობის პერიოდში

იმვა, იმავე XIII საუკუნეში მონღოლების გამოჩენა-გაბატონებამ ისტორიული ასპარეზიდან მითოლოგიურში გადაანაცვლა: მიჯაჭვულ ამირანთან, გრძნეულ ხოგაის მინდიასთან, ბაზალეთის ტბის ძირში ჩამალულ ოქროს აკვანში მიმინარე ჩვილთან თუ სურამის ციხის კედელში ჩატანებულ ჭაბუკთან და ყოველივე ეს ქართული იდენტობის განუყოფელ ნაწილად აქცია.

აკაკი ბაქრაძე თვლიდა, რომ ამგვარი სიმბოლური ღირებულებანი ქმნიან *ილუზორულ სინამდვილეს* თავისი უნიკალური ფუნქციით. ეს უნიკალურობა კი ერთ ანტინომიაზეა დამყარებული: რაც უფრო „დამიწებულია“, დაცილებულია იდეალს ეთნოსისა და ადამიანის ცხოვრება, მით უფრო ზეაწეულისა და კეთილშობილისაკენ ისწრაფვის წარმოსახვა!

ისტორიულ რეტროსპექტივაში განიხილავს აკაკი ბაქრაძე ქართული ეროვნული ხასიათისა და ეთნოკულტურული კონსტანტების ერთობლიობას თავის „მკვახე შემახილში“ (ალმ. „კრიტიკა“, №4, 1983). ეს გახმაურებული პოლემიკური წერილი კონცეპტუალურად უპირისპირდებოდა მისივე ლიტერატურული თაობის გამორჩეული წარმომადგენლის – გურამ ასათიანის ვრცელ ექსკურსს ეთნოფსიქოლოგიის სფეროში – „სათავეებთან“ (1980), რომელშიც მისმა ოპონენტმა ერთგვარი „ეროვნული ნარცისიზმი“ დაინახა.

ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის წარმოსახვისას, გურამ ასათიანმა ერთ ეფექტურ მეტაფორას ვივეკანანდასთან მიაგნო: „ყოველ ერს, ისევე, როგორც ყოველ ცალკეულ ადამიანს, სიცოცხლის საფუძვლად უდევს ერთადერთი თემა, ცენტრალური ბგერა, რომლის გარშემო ჰარმონიის ყველა დანარჩენი ბგერა იკრიბება... თუკი ერი მას უკუაგდებს, თუკი იგი უკუაგდებს საკუთარი ცხოველმყოფელობის პრინციპს, საუკუნეთა მიერ გადმოცემულ გეზს, ეს ერი კვდება“ (ასათიანი 1982: 13).

გურამ ასათიანი თვითონვე აღნიშნავდა, რომ ამ „ცენტრალური ბგერის“ მოსახელთებლად, უმთავრესად ლიტერატურას ეყრდნობოდა („დასაყრდენი შედარებით ვიწროა, მაგრამ ერთობ სან-დო“ – წერდა იგი). სწორედ ამ „სანდობაში“ შეიტანა ეჭვი აკაკი ბაქრაძემ (განათლებით – ისტორიკოსმა) და „სათავეებთან“ მოხმობილი „ლიტერატურული სიქველენი“ ისტორიული ქრონიკებიდან ამოკრეფილი „სიგველენით“ გააწონასწორა – დავით აღ-

მაშენებლის ისტორიკოსის თვითგვემა იქნებოდა ეს („ნათესავი ქართველთა ორგულ ბუნება არს...“), თუ ნაწყვეტი იაკობ მანსვეტაშვილის მოგონებებიდან.

ყველა იმ კონცეპტუალურ ასათიანისეულ თეზას, სადაც კი ზედმეტი თვითტკბობა იგრძნობოდა, აკაკი ბაქრაძემ თავისი ანტითეზა დაუპირისპირა. მაგალითად, როდესაც გურამ ასათიანი ლაპარაკობს, რომ შურისმაძიებლობა არ არის დამახასიათებელი ქართველი კაცის ბუნებისათვის, აკაკი ბაქრაძეს მოჰყავს ისტორიულ პირთა მთელი ნუსხა (მათივე მსხვერპლთა მითითებით), რომელთა ბიოგრაფიებშიც ვერცერთმა ბიოგრაფოსმა ვერ ამოშალა სასტიკი შურისმაძიებლობის მაგალითები: ბაგრატ მესამე, გიორგი ბრწყინვალე, ქსნის ერისთავები, სოლომონ პირველი, ლევან მეორე-დადიანი, თეიმურაზ პირველის ასული დარეჯანი და თავად თეიმურაზ პირველი, გივი ამილახვარი და „სხვანი, რომელნიც შურისმგებლის დაუოკებელი ვნებით არიან შეპყრობილნი. ისინი ხომ ქართველები არიან და ქართულ სულსა და ხასიათს ავლენენ.

მაშასადამე, ქართველმა იცის შურისძიება და თან სასტიკი. ეს ლიტერატურითაც დასტურდება და ისტორიითაც. ამიტომ, ნუ შევეცდებით პირი მოვიწმინდოთ და გულმოწყალისა და მიმტევებლის ნიღაბი ავიფაროთ. არ არის ეს საჭირო“ (ბაქრაძე 2006ა: 606).

ქართულ ხასიათს შემორჩა ისეთი თვისებანიც, რომელნიც იმდენად მკაფიო და რელიეფურია, რომ არც ლიტერატურული და არც ისტორიული „დასტური“ არ ესაჭიროებათ. ანუ – საკამათოც არაფერია. მაგრამ, საკამათო მაინც მოიძებნა და კამათის საგანი ამჯერად „მკაფიო სურათის“ ინტერპრეტაცია იყო. გურამ ასათიანის აზრით, ერთ-ერთი ასეთ თვისებათაგან – ქართველი კაცის ბუნებრივი არტისტიზმიდან გამომდინარე მუდმივი პოზაა, ყურადღების ცენტში ყოფნის სურვილი. ვფიქრობ, ეს პოზა ქართულივე ამპარტავნობიდან უფრო გამომდინარეობს, ვინემ არტისტიზმიდან, თუმც გურამ ასათიანის ღმობიერმა თვალმა, რაღა თქმა უნდა, აირიდა ეს „გენეტიკა“: „ქართველი კაცი მუდამ სცენაზე გრძნობს თავს. მარტოდ დარჩენილსაც კი ვიღაცის მოუშორებელი მზერა ელანდება და ყოველ თავის მოძრაობაში ამ უხილავ თვალთა დაინტერესებულ ყურადღებას ითვალისწინებს...“ (ასათიანი 1982: 56).

ამ ტექსტის წამკითხველი აკაკი ბაქრაძე შეშფოთებული კკითხება ავტორს: „ეს ხომ უმძიმესი მდგომარეობაა – მთელი სიცოცხლე სცენაზე გრძნობდე თავს. სულ ვიღაცას ატყუებდე და, რაც მთავარია, უპირველესად საკუთარ თავს, არასოდეს იყო ის, რაც ნამდვილად ხარ?!“ (ბაქრაძე 2004ა: 617).

თითქმის ორმოცი წელი გავიდა „რომანტიკოსისა“ და „რეალისტის“ იმ ლიტერატურული „დუელიდან“, მაგრამ უფროსი თაობის მეხსიერებამ შემოინახა, როგორი ინტერესითა და აღტაცებით გადადიოდა ხელიდან ხელში „სათავეებთან“ („ცისკარი“, 1980 წ., №№ 5,6,7), რა მალამოდ ედებოდა ფეხდაბიჯებულ ეროვნულ თავმოყვარეობას ზნესრული ქართველი რაინდის ხატება; როგორ ატკბობდა ყურთასმენას დროულად მოხმობილი გიორგი მთაწმინდელის სიტყვები „ქართველთა წრფელი და უმანკო“ ბუნების შესახებ და, ამის საპირისპიროდ, რა გამაღიზიანებლად ჟღერდა აკაკი ბაქრაძის სტატიის ფინალში გატანილი ლაკონური განაჩენი: „ჩვენი ავ-კარგით ისეთივენი ვართ, როგორც ყველა ხალხი ამქვეყნად. კაცობრიობის თანავარსკვლავედში უზენაესის მიერ ჩვენზე დაკისრებულ მოვალეობასაც პირნათლად შევასრულებთ და თავისუფლად ვისარგებლებთ ყველა იმ უფლებით, რაც ბუნებით გვაქვს მონიჭებული“ (ბაქრაძე 2004ა: 627).

(*Sic*: რა საინტერესოა და რამდენს გვეუბნება ავტორზე, რომ ბაქრაძისეული კატეგორიულობის ფონზე, მის თხზულებათა VIII ტომში გამოქვეყნებულ „ქართული ლიტერატურის სასკოლო სახელმძღვანელოების პროექტში“ კლასგარეშე საკითხავი ლიტერატურის ნუსხაში შეტანილია „სათავეებთან“!).

არანაკლები სიციხარით ეპაექრებოდა აკაკი ბაქრაძე თავის „წარსულით წინასწარმეტყველებაში“ (1984) საქართველოს ბელეტრიზებული (და, დიდად პოპულარული!) ისტორიული ნარკვევების – „უქარქაშო ხმლების“ (1976-1981) ავტორს – ლევან სანიკიძეს. ერთი ციტატა ამ პოლემიკურ ესსეში ჰენრი თომას ბოკლის „ინგლისის ცივილიზაციის ისტორიიდან“ მკაფიოდ გამოხატავდა აკაკი ბაქრაძის, როგორც ისტორიკოსის „კრედოს“: „ჭეშმარიტების წარმოსახვით დამახინჯების სხვადასხვა სახეობათა შორის არც ერთს არ ძალუძს იმდენი ზიანის მოტანა, რამდენიც გარდასული დროისადმი გადაჭარბებულ პატივისცემას“ (ბაქრაძე 2005: 554).

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ აკაკი ბაქრაძის უმთავრესი პრეტენზიები „უქარქაშო ხმლების“ ავტორისადმი არა „ემოციური თხრობაა“, ან ცალკეული ისტორიული კოლიზიებისა და პერსონაჟების მიკერძოებული აღწერა, არამედ, საზოგადოდ, ისტორიის ზნეობრივი ასპექტის არგათვალისწინება: „...რა გვასწავლა ისტორიამ უფრო მეტად – სულდიდობა თუ სულმოკლეობა, ვაჟკაცობა თუ სილაჩრე, გულწრფელობა თუ გაიძვერობა, უბრალოება თუ ცუდმედიდობა, სიმართლის სიყვარული თუ ტყუილის ტრფობა, შრომისმოყვარეობა თუ კვაჭური გაქნილობა...“ – ეს კითხვები თანამედროვე ქართველი კაცის ეთნოპორტრეტის წარმოსახვისას, მკვლევარისათვის ასმაგად უფრო აქტუალურია, ვიდრე ნებისმიერი კონკრეტული ისტორიული კოლიზია ან მისი პროტაგონისტები. დაბოლოს, აკაკი ბაქრაძე გვეკითხება: „რა არის საქართველოს ისტორიაში ის, რაც ეთიკურად გვამაღლებს და რა არის ის, რაც ეთიკურად გვამცირებს? ეს გასარკვევია, გულწრფელად და ხმამაღლა სათქმელი. უამისოდ ისტორია ან კვებნა ან გლოვა“ (ბაქრაძე 2005: 554-555).

„წარსულით წინასწარმეტყველების“ ფინალში გაჟღერებული ამ უმნიშვნელოვანესი კითხვის ადრესატი, რაღა თქმა უნდა, მხოლოდ ლევან სანიკიძე არ გახლდათ, – მთელი ქართული საზოგადოება იყო. და, საერთოდაც, ეს თემატიკა უკვე გადასცდა საკუთრივ ისტორიის სფეროს. აკაკი ბაქრაძეს „პროვიდენციალური ალღო“ კარნახობდა, რომ განგება დაუსჯელად არ ტოვებს მთვლემარე სულიერების კერებს და პასუხის არქონა უმთავრეს ზნეობრივ კითხვებზე მის თვისტომებს ძვირად დაუჯდებოდათ. ასეც მოხდა...

ამ კონტექსტში არ მინდა გამოგვრჩეს აკაკი ბაქრაძის სტატია – „რა არის თათქარიძეობა“. ეს პამფლეტი 1974 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „ცისკარში“ – თვითკმაყოფილი ნაყოფანების ზეობისას, რაც ავტორისათვის, მისი დიდი წინაპრების მსგავსად, ეროვნული ენერჯის დაცხრომის უტყუარი მანიშნებელი იყო.

„რა არის თათქარიძეობა?“ – თხრობაა ადამიანთა ერთობაზე, რომელიც ჩაკეტილ სივრცეში ცხოვრობს თავისი დაკნინებული მიზნებითა და მისწრაფებებით. თუ მედიცინაში არის ცნება „სიცოცხლესთან შეუთავსებელი ტრავმებისა“, კულტურის ან-თროპოლოგიაშიც შეხვდებით ეთნიკური ორგანიზმის ზნეობ-

რივი არსებობისათვის ფატალურად საშიშ სიმპტომებს. ავტორი საოპერაციოდ გამზადებულ ავადმყოფთან თავსმდგომი ქირურგის კატეგორიულობით ჩამოთვლის ქართული ორგანიზმიდან ამოსაკვეთ რუდიმენტებს: „**თვისება პირველი: სიზარმაცე, მეორეთვისება – თვითკმაყოფილება და კვებნა. [ამას ემატება] ცრუ-აქტიურობა, მატყუარობა, პირფერობა, თვალთმაქცობა, ღორმუცელობა და უნაყოფობა...**“ (ბაქრაძე 1977: 42-50).

ბუნებრივია აქ ეს რიტორიკული კითხვაც: „[ასეთ] ატმოსფეროში რა უნდა აკეთოს ადამიანმა? ჭამოს. სხვა აღარაფერი დარჩენია მას“ (ბაქრაძე 1977: 49). რაღა თქმა უნდა, ასეა და გასაკვირი არაა, თუ აქ რაბლეს თვალთმაქცი მამაობები გაგვახსენდება: „...რამეთუ უნდა ვუწყოდეთ, რომ ბერნი იმად კი არა ჭამენ, ვიცოცხლოთო, არამედ იმად ცოცხლობენ, ვჭამოთო...“ (რაბლე 2013: 366).

„გარდამავალი ეპოქის“ ერთი, ბევრისმთქმელი თანხვედრაც არ მინდა გამოგვრჩეს: „თათქარიძეობის“ ექო აკაკი ბაქრაძის ჰამფლეტის გამოქვეყნებიდან კარგა ხნის შემდეგაც გაიჟღერებს. 1990 წელს, დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მიტინგებზე აბოზოქრებული ქართველობის დანახვისას, მერაბ მამარდაშვილი ერთ-ერთ ინტერვიუში „უცნაურად“ დამომღვრავს თანამემამულეებს: „საჭიროა მთელი ნაციონალური ცხოვრება... წარმართოს ერთი მოვლენის კვლადკვალ – ეს არის თავისუფალი შრომა. ეს იმასაც გულისხმობს, რომ უნდა ვისწავლოთ მუშაობა, შრომა მოდერნული, ანუ თანამედროვე მსოფლიოს დონეზე“ – ეს მომიტიჩგე ქართველების გასაგონად; და, იმავე ინტერვიუში, ახლა უკვე რუსების გასაგონად იტყვის: „...არის ერთი რამ, რაც რუსებმა უთუოდ უნდა გაიგონ და თანაც შეეგუონ: ქართველებს სურთ დამოუკიდებლობა. ქართველს, როგორც ქართველს, შეუძლებელია, არ სურდეს თავისი ქვეყნის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა და თავისუფლება... ეს არის ისტორიული ლტოლვა, რომელიც ძალზე შორიდან მოდის, რომელიც ძვეს გენეტიკაში და შეუქცევადია“ (მამარდაშვილი: 2011: 264-266). ეს ფრაზა ისეთივე ენერგეტიკითაა დამუხტული და ისეთივე კატეგორიულია, როგორც დიდი ფილოსოფოსის რწმენა, რომ თავისუფალი ქვეყანა ვერ შედგება თავისუფალი შრომის კულტის გარეშე.

აკაკი ბაქრაძეს დავუბრუნდეთ. ქართული ხასიათის მკაფიოთვისებებზე დაკვირვებისას, იგი ხშირად მიმართავდა ლიტერა-

ტურულ ანალოგიებს: „მამელუკური ცნობიერება“ (1996), „ტარიგი ღმრთისაი“ (1975), „ვასალური აზროვნება“ (1997) და ა.შ. მწერლობა, მას, საზოგადოდ, ქართული სოციოკულტურული ერთობისა და პიროვნული/ეროვნული ღირსების შენარჩუნების ერთ-ერთ გარანტად მიაჩნდა. ამიტომაც, ხშირად შეახსენებდა მკითხველს ლიტერატურის განსაკუთრებული მისიის შესახებ. ამ თვალსაზრისით, XX საუკუნის ქართველ მწერალთა შორის იგი პირველობას მიხეილ ჯავახიშვილს ანიჭებდა.

და მართლაც, თუ სიზანტისა და ნაყროვანების კლასიკურ ნიმუშს ქართველი მკითხველისათვის ლუარსაბ თათქარიძე წარმოადგენდა, მიხეილ ჯავახიშვილმა არანაკლებ ტიპიური, ორი „მატყუარის“ პორტრეტი გამომერწა: პირველი – ტრისტერის ფოლკლორული არქექტიპის მოშველიებით – ცრუაქტიური კვაჭი კვაჭანტირაძის („ქალაქელი აფერისტის“ ერთგვარი „შარმით“, რომელიც ხან თომას მანის ფელიქს კრულს გვაგონებს და ხან ილფისა და პეტროვის ოსტაპ ბენდერს) და მეორე – ზნედაცემული სოფლელი მოქეიფე უქნარა „ოქროპირის“, მეტსახელად „დამპატიჟესი“.

„გეშეფტმახერი“ კვაჭი (აკაკი ბაქრაძის ეპითეტია) იმით განსხვავდება თავისი რუს-ევროპიელი „კოლეგებისაგან“, რომ ამ ფსიქოტიპისათვის დამახასიათებელ ცინიზმს, აქ ეროვნული ნიჰილიზმიც ემატება. თავის კონცეპტუალურ ესსეში „ვასალური აზროვნება“ (1996), რის პირველ ნიმუშსაც ავტორი ლეონტი მროველთან ნახულობს, უკანასკნელს – კვაჭი კვაჭანტირაძის „ანდერძში“ ხედავს: „რას ჩააცივდით ერთ მტკაველ საქართველოს, ერთ მუჭა ხალხს!.. გადაჰხედეთ დიდ რუსეთს, მსოფლიოს მეექვსედია, ორას მილიონამდე ხალხი ჰყავს! თუ შნო, უნარი და ხალისი გაქვთ, ფრთები გაშალეთ და ამ ულეველ სივრცეში ინავარდეთ“ (ბაქრაძე 2005ა: 685). ღმერთო, რამდენმა ჩვენმა თანამემემულემ ადასრულა ეს ანდერძი ისე, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის ერთი სტრიქონიც კი არ წაუკითხავს...

ჩვენი მწერლობის დამსახურებად მიაჩნდა აკაკი ბაქრაძეს ისტორიული ძნელბედობით ქართულ ხასიათში ერთი სპეციფიკური თვისების „გამომზეურება“, რომელსაც იგი „მამელუკური ცნობიერების“ ფენომენად მონათლავს. სახელდება, რაღა თქმა უნდა, კონდრატე თათარიშვილის („უიარაღოს“) ყავლგაუსვლელი

რომანით („მამელუკი“, 1912) იყო ინსპირირებული, მაგრამ საილუსტრაციოდ მიხმობილი, ძირითადად, ისტორიული წყაროებიდან ამოკრეფილი კოლიზიებია.

„მამელუკური ცნობიერების“ განსჯისას, ავტორის ვერდიქტი მკაცრი და პირუთვნელია: „უცნაურია, თუ ქართული არისტოკრატია ტრადიციულად მეომრობით იკვებნიდა და თავი მოსწონდა, თავად ჩვენი ხალხი სამხედრო სამსახურის დიდი მოყვარული, როგორც ჩანს, არასოდეს ყოფილა. უფრო სწორი იქნებოდა თუ ვიტყოდი – გუნება-განწყობილების მიხედვით ეყვრობოდა სამხედრო სამსახურს. თუ გუნება-განწყობილება ჰქონდა, იომებდა და მერე როგორ – სანიმუშოდ. არ ჰქონდა და დაიხურავდა ქუდს თავზე, ბრძოლის ველს მიატოვებდა და შინ წავიდოდა, ან საოჯახო საქმეების მოსაგვარებლად ან მოსალხენად. მაგრამ იგი ასე იქცეოდა მაშინ, როცა საკუთარ ქართულ არმიაში მსახურობდა. თუ უცხო ქვეყანაში მოღვაწეობდა, იგი ერთგულების, დისციპლინის, თავდადების ნიმუში იყო. ალბათ, იმიტომ ხდებოდა, რომ საქართველოს ქართველი არ უყურებდა (დღესაც არ უყურებს), როგორც სახელმწიფოს, რომელსაც თავისი მიზანი და მისია აქვს. ის საქართველოს ყოველთვის რომელიმე დიდი სახელმწიფოს ნაწილად თვლიდა.

...ემსახურო სხვას და ან არ იფიქრო ან ნაკლებად იფიქრო საკუთარ სამშობლოზე – გახლავთ სწორედ მამელუკური ცნობიერება“ (ბაქრაძე 2005ა: 661) – ასე ჩამოაყალიბებს აკაკი ბაქრაძე თავისი ესსეს მთავარ თეზას, რომელიც, დღევანდელი გადასახედიდან, ვგონებ, ერთგვარ კორექციას საჭიროებს.

ერთი შეხედვით, „მამელუკი“, როგორც კონცეპტუალური მეტაფორა, ზუსტადაა მიგნებული, თუმცა, მამელუკთა ისტორიის გულმოდგინე მკვლევარი გოჩა ჯაფარიძე ამტკიცებს, რომ მამელუკთან, როგორც რეალურ ისტორიულ პერსონაჟთან, დღევანდელ ქართველობას ვერანაირი ზნეობრივი პრეტენზია ვერ ექნება: „მამელუკთა თემა ფრიად პოპულარულია საქართველოში, – წერს იგი, – მაგრამ ზოგჯერ მაინც კბილს გაჰკრავენ ხოლმე მათ ქართულ პოეზიასა („მაგრამ ნუ ჩავთვლით მათ ჩვენს თვისტომად, ვინც შეაგინა თვისი ბავშვობა, მამელუკობა ვინც თვით ინდომა და თვით არჩია ყიზილბაშობა“) და პუბლიცისტიკაში. იყო მცდელობა მამელუკიზმის და შინაური მამელუკობის ცნებების დამკვიდრე-

ბისა ათასი ჯურის კონდოტიერისა და ქვეყნის მოძულეთა მიმართ. მრავალი ცოდვა მიაწერეს დაუმსახურებლად – იმის მაგივრად, რომ პატიება გვეთხოვა საუკუნეთა მანძილზე საქართველოდან იძულებით გაყვანილი და უცხო მიწაზე სამუდამოდ დარჩენილი ურიცხვი ქართველის სულთათვის“ (ჯაფარიძე 2016: 259)

„მამელუკობა ვინც თვით ინდომა“ – გრიგოლ აბაშიძის ლექსიდანაა. პოეტებს ემართებათ ხოლმე – ჯერ წერენ და მერე ფიქრობენ. აბა, მითხარით – ვინ ინდომებს შენი სოფლიდან გაგიტაცონ და მთელი დანარჩენი ცხოვრება უცხო ცის ქვეშ გაატარო?! გინდაც მარტყოფიდან იყო გატაცებული, გინდაც – ლამისყანიდან...

აკაკი ბაქრაძის მიერ მოხმობილი ისტორიულ-ლიტერატურული მაგალითებიდან „მამელუკური ცნობიერების“ მისეულ გაგებას კლასიკურად მიესადაგება პეტერბურგში, სამპერატორო ამაღლაში („КОНВОЙ“) ჩარიცხული ქართველობა. აქ პუბლიცისტს ილიას სიტყვები ახსენდება: „შენი რაა, რომ ამშვენებ შენს დამლუპველ ოსმალეთსა?“ და დასძენს: „მკვლევარები ამბობენ, რომ ხელნაწერში „ოსმალეთის“ ნაცვლად „ჩრდილოეთსა“ ეწერა, ხოლო ლექსს „იანიჩარის“ მაგიერ „კანვოიელი“ ერქვაო“ (ბაქრაძე 2005ა: 664). ნამდვილად ასე იყო (იხ. „იანიჩარის“ კომენტარები ილიას თხზულებათა ანტომეულის I ტ-ში).

სიმბოლურია, რომ „კანვოელის“ ფენომენის ილიასეული მიუღებლობა რეალურად განხორციელდა აკაკი წერეთლის ბიოგრაფიაში, როდესაც, სიჭაბუკისას, იგი სამომავლო არჩევანის წინაშე დადგა. თვითციტირება მომიწევს: „დიდი ქალაქის უნახავი, სამხედრო კარიერაზე მეოცნებე 19 წლის აკაკი პეტერბურგში ჩადის, აქ, იმპერატორის „კანვოიში“ გამწესებულ, თავის უფროს ძმას ხვდება და ილიკოს მაცთუნებელ მონათხრობს უსმენს: „ქეიფი, ცთუნების ნაცვლად, უმცროსი ძმა გააღიზიანა და გადაწყვეტილება შეაცვლევინა. აკაკიმ ზურგი შეაქცია „კონვოის“ სიბარტებს და პეტერბურგის უნივერსიტეტის თავისუფალი მსმენელის ასკეტური ყოფა ირჩი“ (აბზიანიძე 2009: 205).

„მამელუკური ცნობიერების“ ცნების რელატიურობა მკაფიოდ იკვეთება „ლანდსკნეხტის“ მეომრულ კოდექსთან შედარებისას: თომას კარლეილი თავის „საფრანგეთის რევოლუციაში“ ჰყვება შვეიცარიელ გვარდიელებზე, რომლებმაც 1793 წლის აგვისტოში,

ტიუილის სასახლის დაცვისას, მეფის ჯარისკაცთაგან განსხვავებით, არ შეატოვეს ლუდოვიკო XVI-ის სამეფო ოჯახი გაფრთხილებულ ბრძოლას და თავი შეაკლეს პარიზში ამბოხებულთ. მეორე მხრივ, ცნობილია ისიც, რომ შეეძლოთ ბრძოლის ველი დაეტოვებინათ, თუკი დამპირავებელი გასამრჯელოს აღარ უხდოდა. ლანდსკნეხტისათვის ომი – ესაა საქმიანი გარიგება/კონტრაქტი, რომელსაც იგი სოცოცხლის ფასადაც კი არ არღვევს (ამ თემის განშლა იხილეთ მაქს ვებერის ცნობილ წიგნში პროტესტანტული ეთიკის შესახებ). ერთი შეხედვით, „სამშობლოს ფაქტორი“, როგორც მოტივაცია, ამგვარ სიტუაციაში საერთოდ არ მონაწილეობს. მიუხედავად ამისა, შვეიცარიაში ჩათვალეს, რომ თავდადებულმა გვარდიელებმა სწორედ სამშობლო ასახელეს და მათი დაღუპვიდან 30 წლის შემდეგ, ლიუცერნის წარმტაცი ტბის პირას კლდეში დიდებული სიმბოლური მემორიალი („მომაკვდავი ლომი“) გამოუკვეთეს.

აკაკი ბაქრაძე ქართულ ეროვნულ ღირებულებებზე ფიქრობდა და წერდა მაშინაც, როდესაც მისი კოლეგების უმეტესობას აფრთხობდა „ვეთქებადი თემა“ და მაშინაც, როდესაც „პატრიოტიზმი“ პროფესიად გადაიქცა, ხოლო „ეროვნული ღირებულებანი“ – პუბლიცისტიკის „საჯილდაო ქვად“. ყველა წაეპოტინა, ვისაც კი არ ეზარებოდა...

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ აკაკი ბაქრაძის თანამედროვე არცერთ პუბლიცისტს ასე ორგანულად არ გაუთავისებია ილიას „ბედნიერი ერის“ მამხილებელი პათოსი. მას ეყო ზნეობრივი სიმტკიცე და მოქალაქეობრივი გაბედულება (ძველბერძნულში ამ ცნების აღსანიშნავი ცალკე სიტყვაც კი ყოფილა – „Arete“, რომელსაც ბაჩანა ბრეგვაძემ ქართული შესატყვისი დაუძებნა – „სიქველე“) თვისტომთათვის პირუთვნელად ეთქვა ყოველივე ის, რასაც ფიქრობდა ჩვენს წარსულსა თუ აწინდელ მანკიერებებზე. მისი ღრმა რწმენით, ქართველ კაცს ძალიან გაუჭირდება თავისი ღირსეული ადგილის დაკავება ცივილიზებულ ერთა თანამეგობრობაში, თუ სტუმართა ეთნოგრაფიულ აღტაცებათა და თვითტკბობის ეიფორიაში, იგი თვალს აარიდებს „ბედნიერი ერის“ უღმობელ სარკეს.

აკაკი ბაქრაძის პუბლიცისტიკა, რაღა თქმა უნდა, ასახავს ავტორის ამბივალენტურ გრძნობათა ჭიდილსაც: დღენიადაგ, კატონის დაჟინებით შეახსენებს იგი თვისტომთ ზნეობრივი კატასტროფის საფრთხეს; მაგრამ ზოგჯერ, სწორედ იმიტომ, რომ ეს თვისტომნი ოთარაანთ ქვრივის სიყვარულით უყვარს, „მკვახე შემახილის“ ნაცვლად, მოუნდება მათ ის ღირსებანიც შეახსენოს, რაც ამდენ მწელბედობაში შერჩათ და რამაც მათი მოუთვინიერებელი ბუნება ასაზრდოვა: „...საქართველოში არაფერი მომხდარა ისეთი, რაც სხვა ქვეყანაში (ყველაზე უფრო ცივილიზებულშიც კი) არ მომხდარა... როცა ჩვენ მივხვდებით, დავიჯერებთ, რომ ქართველიც ისეთივე ჩვეულებრივი ადამიანია, როგორც ყველა სხვა ქვეყნის შვილი, რომ ქართველისთვისაც არაფერი ადამიანური, არც კარგი და არც ავი, უცხო არ არის, მაშინ საქართველოში მომხდარ ყველა მოვლენას ფხიზელი გონებით, გამჭრიახი თვალით და გაგებით შევხვდებით. არც უსაფუძვლო სასოწარკვეთილება დაგვეუფლება და არც უსაფუძვლო აღტაცებას მივეცემით.... ...ჩვენ ლუარსაბ თათქარიძის გარდა, ამირანიც გვყავს, თეიმურაზ ხევისთავის გარდა – ავთანდილიც, კვაჭი კვაჭანტირაძისა და ყვარყვარე თუთაბერის გარდა – მინდიაც. ქართველის სულში ამ ორი საწყისის ბრძოლაა. ჩვენ დღემდე იმიტომ მოვედით და მომავალშიც იმიტომ ვიქნებით, რომ ამ ბრძოლაში ყოველთვის ამირანის, ავთანდილისა და მინდიას საწყისი იმარჯვებდა“ (ბაქრაძე 2005ა: 515).

აკაკი ბაქრაძემ ერთ-ერთი თავისი წერილი ასე დაამთავრა: „...ნაკლის დამალვა შეუძლებელია. მიჩქმალვით და წაყრუებით ხარვეზი არ გასწორდება. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ რამდენიც უნდა ვმალოთ, რამდენიც უნდა ვჩქმალოთ, ბოლოს მაინც მოვაპატარა, გაბედული ბიჭი და ხმამალა, დაუფარავად იტყვის – ხელმწიფე შიშველიაო“ (ბაქრაძე 2005ა: 634).

დღეს, აკაკი ბაქრაძის გარდაცვალებიდან ოცი წლის შემდეგ, შეუძლებელია არ გაიფიქროთ, როგორი მომხიბლავი უშუალოებით გამოთქვა დიდმა პუბლიცისტმა თავისი „მოუთვინიერებელი“ ცხოვრების კრედიტ და მიზანიც.

დამოწმებანი:

აზიანიძე 2009: აზიანიძე ზ. *ლიტერატურული პორტრეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2009.

ასათიანი 1982: ასათიანი გ. *სათავეებთან*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

ბაქრაძე 1977: ბაქრაძე ა. *კრიტიკული გულანი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1977.

ბაქრაძე 2004: ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, „ლომისი“, 2004.

ბაქრაძე 2004ა: ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, „ლომისი“, 2004.

ბაქრაძე 2005: ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. V. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“.

ბაქრაძე 2005ა: ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. VI. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, „ლომისი“, 2005.

ბაქრაძე 2006: ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. VIII, თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, „ლომისი“, 2006.

მამარდაშვილი 2011: მამარდაშვილი მ. *ცნობიერების ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი“, 2011.

რაბლე 2013: რაბლე ფრ. *გარგანტუა და პანტაგრუელი* (თარგმანი გ. გოგიაშვილისა). თბილისი: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2013.

ჯაფარიძე 2016: ჯაფარიძე გ. *საქართველო და ეგვიპტის მამლუქები*. თბილისი: გამომცემლობა „კოლორი“, 2016.

Georgi N. Nikolov

Bulgaria, Sofia

Sofia University St Kliment Ochridski

Bulgarian-Georgian Relations During the Middle Ages

During the Middle Ages, the basis of Bulgarian-Georgian rapprochement and contacts was provided by the Orthodox Christian faith. It is not accidental that the name of the Georgian people (Iberians) was mentioned for the first time in the Long Life of St Constantine-Cyril the Philosopher, which was compiled shortly after his death. The Georgians were cited as a

model of a people that had a Christian book and worshipped God in their own language.

There were several centres in which Bulgarian-Georgian relations were established: Constantinople, the monasteries in Mount Olympus, the Bačkovо monastery, the Holy Mountain. Some Georgian sources also contain information connected with the political history of the Balkan Peninsula and Bulgarian-Byzantine relations in particular.

Key words: Bačkovо monastery, the Holy Mountain, St Constantine-Cyril the Philosopher, Kartlis Tskhovreba.

Георги Н. Николов

Болгария, София

Софийский университет им. Св. Климента Охридского

Сведения о Грузии и грузинах в древнеболгарской литературе

В научных исследованиях до настоящего времени рассмотрены разные аспекты болгаро-грузинских отношений в период Средневековья. Отсутствует целостное и всестороннее освещение данной темы в исторической науке. Это задача стоит перед учеными обеих стран в будущем. На основе накопленных знаний с болгарской точки зрения можно очертить следующие тематические круги:

1. Упоминания о Грузии и грузинах в древнеболгарской литературе и представление болгар о них

2. Центры болгаро-грузинского общения в период Средневековья
(Здесь можно указать на предложенные грузинским ученым Ревазом Сирадзе (1936–2012) центры:

А. Монастыри на горе Олимп (Вифиния)

Б. Монастыри на Святой горе Афонской

В. Византийская столица Царьград

Г. Бачковский (Петрицонский) монастырь

Д. Другие центры

3. Присутствие грузин в политической истории Балкан

4. Материальные следы присутствия грузин в болгарских землях (архитектура, искусство, эпиграфика и др.)

С грузинской точки зрения заслуживает внимания тема

5. Сведения о Болгарии и болгарях в древнегрузинской литературе и в исторических источниках

В данной статье будут рассмотрены упоминания о Грузии и грузинах в древнеболгарской литературе^{*}.

На этот вопрос обратил внимание Реваз Сирадзе в своей публикации в болгарской научной периодической печати. Он цитирует часть сведений о грузинском народе в древнеболгарской литературе (Сирадзе 1977: 63–73).

Как известно, в Средние века, в Византии, а также в соседних славянских странах грузин называли „иверами“.

Древнейшее свидетельство о грузинах в древнеболгарской литературе можно обнаружить в Пространном житии св. Константина-Кирилла Философа († 14 февраля 869), написанном вскоре после его смерти. В нем между прочим описывается спор философа со сторонниками трезычной догмы в Венеции. Опровергая утверждение, что Бога можно славить только на еврейском, греческом и латинском, он перечисляет 12 народов (арменцы, персы, абазги, иверы, сугды, готы, авары, тирсы, хазары, арабы, египтяне, сирийцы), имеющих свои книги и славящих Бога на своем языке, среди которых и „иверы“ (Ангелов, Кодов 1973: 138). Это слово датируется ко второй половине 867 г.

Они присутствуют и в другом произведении, созданном в кругу учеников св. Мефодия († 885), – в „Слове о похвале Богородице Кирилла Философа“, в котором имеется список народов, прославляющих Богородицу: „великий Рим, греки, болгары, Русь Великая нового стада (Богоматери)“, Иерусалим Палестинский, индейцы, мидийцы, армяне, авазги, иверы (ивѣрн), аланы, персы, парты, эфиопы, алеманны, франки, сербы и хорваты, саксы, скириты, вандалы, гепиды,

* Выражаю благодарность проф. Анисаве Милтеновой за ценную информацию в связи с данной статьей.

** „Логически необъяснимое положение „Руси Великой“ в перечне народов заставляет предполагать здесь замену одного этнонима другим, основанную прежде всего на определенном созвучии и графической близости их написания. Наиболее естественным выглядит предположение, что на месте существительного здесь стояло первоначально слово „Сирия“ („Сурь“/„Сури“), возможно, с выносной буквой Р“. – см. Турилов 2012: 41.

вогоразуміє). Данное сказание связано с афонско-иверским циклом, содержащим легендарные сказания. Текст переведен с греческого на среднеболгарский в первой половине XIV в. и помещен под 27 октября в одной из редакций Стишного Пролога (Петков 2000: 476). В нем описывается, каким образом произошло крещение грузин во время императора Константина I Великого (324–337). Как и в других подобных произведениях о крещении славянских народов, здесь замышлена женщина – пленница, вылечившая одного ребенка, а также сама грузинская царица. Это заставило грузинского царя послать послов к греческому, т.е. византийскому императору Константину. Он со своей стороны послал проповедников, которые распространили христианскую веру и крестили иверов.

Некоторые элементы данного рассказа можно связать со сведениями о крещении грузин, содержащимися в „Картлис цховреба“ (Картлис цховреба 2013: 57–63).

Вот весь текст рассказа (Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 262-263):

<p>Въ тѣжде днѣ повѣсть ѡ иверѣхъ како прѣидоша въ вѣгоразѣміе</p>	<p>В этот день (читается) повесть о иверах, как достигли богопознания.</p>
<p>Въ дѣни иже въ сѣти(х) великааго Константина прѣвааго цѣрѣ хр(с)тіаннмиъ. жена нѣкаа ше(д)ши въ иверѣхъ сѣврѣшенѣ постничѣскааго подвига из' дѣтства навѣкѣши. и плѣнена бывши, и таковыиъ подвигомъ подвижааше са. и къ врачевѣскому хѣдѣжѣствѣю ивере всѣкого лишакѣе са. другѣ другѣдѣ прихѣдѣти ѡбыкли вѣхѣж. ѡко ѡ покоушенѣа искажѣе. ѡ еже въ ни(х) сѣвѣхѣдѣщѣи(х) недѣжѣ(х). възвѣраженѣ за(р)вѣа. прихѣж(д)ааше нѣкотѣрын къ до(с)тоинохѣалнѣи женѣ. и привѣж(д) ааше отроѣа лютыиъ недѣжѣ(м) томимо. и бывшѣе хѣтѣащѣи ѡвѣдѣти. плѣненаа же жена сѣе прѣемѣши и положивше. помѣли са</p>	<p>В дни святого великого Константина, первого христианского царя, одна женщина отправилась в (страну) иверов, совершая отшельнический подвиг, к которому она привыкла с детства. И пребывая в подвиге, ее взяли в плен. И она занималась лечительским искусством среди иверов, лишаясь всего; друг к другу они привыкли ходить в поиске выхода от обрушившихся на них недугов, стремясь к здоровью. При- шел к этой достохвальной женщине один человек, который вел отрока, мучимого лютым недугом. И в поис- ке причин болезни женщина-плен-</p>

<p>еже раз(д)рѣшити са жи отроцициѣ. Слышав же иже съкръвенна ср(д)ць вѣдѣи, и пода(с)ть неразложно зд(р)авіе. и ѿнѣ(д) чюдная жена, много извръстна бывшиа, яко и въ ѣши црѣвѣ съпрѣжници доити събывшее са иже и вънезапѣ за нѣ пославши. въдръжима въ вѣше и та люта стр(с)тїа. смиреномѣдрствѣжци же жена, и недо(с)тоннѣ себе мѣнати. еже въ црци доити.</p>	<p>ница взяла его и положила (лечь), и начала молиться, чтобы развязались узлы отрока. Услышал тот, кто сокровенно знал сердца, и сразу дал ему здоровье. С тех пор чудная женщина стала очень известной. До ушей супруги царя достигло случившееся, и она немедленно послала позвать к себе ее, так как и она страдала от лютого страдания. Смиреномудрая женщина считала себя недостойной пойти к царице .</p>
<p>Црца же цр(с)коє прѣвзыгїе ни въ что же въмѣнши нѣ къ пленници притече. она же тѣ самѣа црцѣ на хѣж(д)ышѣк свою постелѣ положивши. идѣже вѣше и вторѣа лежало. выіе стр(с)ти недожгѣ, поможению мѣтвы приношаше. црца же страстного недѣга измѣнши са. злато и серебро и ризы и прочаа немала пода(с). елико цр(с)кааго любовчїтїа въз(д)авши такѣви. иже бѣгдательнѣ стр(с)тнааго недѣга прогнавши. нѣ вѣ(с)тѣнаа она жена, сїа не на потребуе свѣа стажати глѣаше. мѣз(д)ѣ же велна мѣнати на бѣгочестивааго разѣма. и прѣмѣнши мѣ стр(с)тѣ недѣжныи. и боу сѣсаацїомѣ върѣчи она еже црѣвѣ въз(д)ави гнѣжти. Сїа же црїца слышавши иде въ цр(с)каа. и ѣже црѣвѣ ѣжасивши ѡ прѣславнѣмъ исцѣленїи. и повѣда емоу и цѣльвнааго нрава. и извѣтѣовааше бѣ плѣнници. еже то(р) быти гѣ истиннааго бѣ. и црѣковѣ же съидати въсхѣтѣвши наскѣрѣ быти. и всемоу азъисѣ на се въ врачеваниє прѣло-</p>	<p>Царица, не взирая на царскую гордость, быстро пошла к пленнице. Она положила саму царицу в свою бедную постель – туда, где был отрок, как лекарство от страдания от недуга, произнося молитвы о помощи. Царица, после того как освободилась от страдания из-за недуга, давала золото и серебро, и одежду, и предлагала все, чего царская честь требует воздать, чтобы прогнать болезненный недуг. Та божественная женщина не стремилась получить выгоду, а считала знание благочестия большой наградой. И по причине того, что царица избавилась от боли недуга и ради Спасителя Бога, она предложила, чтобы была воздвигнута церковь. Царица, услышав это, пошла в царский (дворец) к царю, приведенному в ужас от преславного исцеления. Она рассказала ему о целебной причине, известила о Боге пленницы, так как</p>

<p>жити са. црѣ же еже ѡ чудесе(х) дивлѣше са и хвалѣше. цркви же низ(д)ати са не хотѣаше. малымъ же мимоше(д)шимъ дѣнемъ. на ловь изыде црѣ съ всеми своими болѣры. и уже вси сѣщенъ съ нимъ не възбранѣно ловѣхѣ. црѣ же единъ изоставъ, азами слѣпотными сдържимъ бывъ, прѣбывѣть не колѣвимъ, и въ недѣмвнѣи бывъ. въ ѡмѣ непокоренѣе прѣемъ.</p>	<p>он истинный Бог, и потребовала, чтобы быстро воздвигли церковь, чтобы лечился весь народ. Царь удивлялся чудесам и хвалил их, но церковь воздвигать не хотел. Прошло несколько дней, царь отправился на охоту со всеми своими боярами, и все с ним были увлечены охотой. Царь, оставшись один, вдруг был охвачен цепями слепоты, остался неподвижным и в большом недоумении, не смирившись с этим в своем уме.</p>
<p>И пѣвныѣ бѣ призвавъ въ помощѣ, прѣмвнѣи са мрака, и къ до(с)тоиночюднѣи пѣвници притекъ, падаеть къ ногамъ еи показати емоу възвращенѣе зданѣю молѣше. сѣд же прѣписываше. црѣви же низдахѣ. и възнегда црковъ сзвръши са. и кровь положень бы(с). и тѣѣа ж(д)аше сѣщенники. вѣрѣте и се сзвѣщанѣе додѣмвнѣю жена дивнаа. надѣсти вѣ азыгьскааго црѣ. еже къ грьѣскомѣ црю послати. и испросити еже послати ѡчителѣ блѣгѣстивна. и црѣ прѣемъ наказанѣе послати посланники. црѣ же Константин, прошенѣо вынѣ оувѣ(д)въ, и бѣ велѣми прославивъ. и посланники любомѣдръно възпрѣемъ. мѣжа вѣроѣ и разѣмомъ и житѣемъ Украшена, и архѣеристѣд достоина. проповѣдника азыко у бѣгоразѣмѣа пославъ съ дары многыми. иже и пришѣдъ. чю(д)сы и ѡченѣми възсѣкыа къ твердѣти и непорѣнѣи вѣрѣ хр(с)тѣанѣстѣи, привлѣкъ и кр(с)тивъ. и сѣенныа дѣммы разлѣчныа въздвигъ.</p>	<p>И бог плененной (женщины) призвал к помощи, мрак изменился. И спустился к достоинчудной пленнице, пал ей в ноги, прося ее показать ему образ здания. Она передавала его дальше, а царские (люди) строили. И когда церковь была закончена и построили крышу, и она уже ждала священников, получили совет по промыслу этой дивной женщины, произнесенный языческим царем – послать послов к царю греков и просить у него благочестивого учителя. И царь принял это указание и послал послов. Царь Константин, поняв истинное прошение, прославил Бога и послал любомудрого посла, мужа, украшенного верой, разумом и житием, и достойного быть архиереем, проповедника с богоразумным языком, со многими дарами и с поучениями всякими о</p>

<p>и попы поставивъ. и вса странѣ и ве(с) ивер'скѣа въ вѣрѣзѣміе приве(д)и втиде къ гоу.</p>	<p>твердой и непорочной христианской вере. Привлек (народ), и крестил его, и воздвиг разные священные дома и назначил священников. И всю страну и иверскую местность привел к богопознанию и повернул к Господу.*</p>
--	---

В другом древнеболгарском сочинении XIII в., известном под условным названием „Разумник–Указ“, помещены вопросы и ответы разной тематики (события из Жизни Иисуса Христа в марте, жизнь Богородицы и т.д.). Иверы /грузины упоминаются в нескольких группах в одной из редакций данного эротапокритического (вопросо-ответного) произведения:

„О царствах: Об этом, братья: в мире трое царей, также как и Святая Троица на небесах. Первое царство греческое; второе царство болгарское; третье царство иверское. В греческом царстве Отец, в иверском Сын, в болгарском царстве Святой дух. Греки передадут Богу царство, а болгары христианство, иверы же и они передадут христианство... Вопрос: Раскрой мне, каковы отличия народов? Ответ: франк – лев; аламанин – орел; сарацин – вепрь; турок – змея; армянин – ящерица; индус – голубь; сириец – рыба; иверин – баран (ивѣрнъ ивѣнъ); татарин – Агарина собака; куман – гепард; русин – кошка; серб – волк; венгр – рысь; алеманин – зубр; чех – белка; алан – олень; саксонец – лошадь пастуха; поляк – норка; еврей – барсук; арбанасин – бобр; египтянин – козел; хунав – заяц; аркад – полукозел-полуолень; цаконин – крот; сакунатин – буйвол; перс – журавль; хорватин – аспид. У всех этих народов имеется двенадцать книг. Правoverные книги три: греческая, болгарская и иверская (ивѣрска); полуверными являются франкская, алеманская, венгерская, чешская, армянская. Неверные книги четыре: еврейская, сарацинская, турецкая и литовская. Всего семьдесят два народа, и половина из них имеет закон. Вопрос: Раскрой мне, каким образом появились правoverные

* В Коришском прологе 1573 г. в конце дополнено: съ образъ ивѣрннъ къ вѣрѣзѣміа.

народы? Ответ: У Ноя было трое сыновей: Сим, Хам и Яфет... У Сима было восемь сыновей и восемь дочерей... и плодились взглядами. И от них произошли пять правоверных народов: сириане, иверы, грки, болгары, русы..." (Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 293–294).

По всей вероятности, цитированные зооморфические характеристики народов основываются не столько и не только на символике Ветхого Завета и талмудических легенд (Pore 1974: 141–153), но связаны также с их историей или их определенными душевными качествами. Сравнение грузина с бараном очевидно подсказывает о связи с мифом о золотом руне и древней Колхиды, который был известен образованным людям средневековой эпохи.

Как показал Реваз Сирадзе, в данных сочинениях представлена болгарская точка зрения, но с уточнением, что здесь имеются в виду правоверные, т.е. православные народы, а не православные языки и их литература.

В заключение можно сказать, что в произведениях древнеболгарской литературы IX–XIV вв. среди православных народов грузины описаны как наиболее близкие в отношении веры к болгарам. Симпатия болгар к грузинам резко контрастирует с их негативным отношением к мусульманам, католикам и даже к православным ромеям. Причины разные. Будучи неславянским народом, кавказские грузины, однако, также были частью многочисленной Byzantine Commonwealth (по словам Дмитрия Оболенского). Их присутствие в балканских землях далеко не изолированное явление. Многие грузины участвовали в рядах византийского войска, а некоторые из них стали известными военачальниками в болгарских землях. Было общение грузинских и болгарских монахов в разных частях Балканского полуострова. Еще нужно иметь в виду, что христианство в Грузии имеет длительную историю, о которой хотя бы частично болгары могли узнать.

References:

Ангелов, Кодов 1973: Ангелов, Б. Ст., Хр. Кодов. *Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 3. Пространни жития на Кирил и Методи.* София: 1973.

Картлис цховреба 2013: *Картлис цховреба. История Грузии.* Гл. ред. Р. Метрели. Тбилиси, 2013.

Мошкова, Турилов 1998: Мошкова, Л., А. Турилов. „Моравские земли велеи граждан“ (Неизвестная древняя служба первоучителю Мефодию). Славяноведение 4 (1998), с. 3–23.

Петков 2000: Петков Г. *Стишният пролог в старата българска, сръбска и руска литература (XIV–XV век): Археография, текстология и издание на проложни стихове*. Пловдив, 2000.

Сирадзе 1977: Сирадзе, Р. *О старобългарско-грузинских литературных связях*. Palaeobulgarica 1/2 (1977), с. 63–73.

Турилов 1985: А. Турилов. *К истории великоморавского наследия в литературах южных и восточных славян (Слово „О похвале Богородице Кирилла Философа“ в рукописной традиции XV–XVII вв.)*. В: Великая Моравия: ее историческое и культурное значение. Москва, 1985, с. 251–269.

Турилов 2012: Турилов, А. А. *Межславянские культурные связи эпохи Средневековья и источниковедение истории и культуры славян. Этюды и характеристики*. Москва, 2012.

Тъпкова-Займова, Милтенова 1996: Тъпкова-Займова, В., А. Милтенова. *Историко-апокалиптичната книжнина във Византия и средновековна България*. София, 1996.

Роупе 1974: Pope, R. *Bulgaria: The Third Christian Kingdom in the Razumnik-Ukaz*. – Slavia 43/2 (1974), p. 141–153.

დოქტორანტების სექცია

Doctoral Section

Mariam Giorgashvili

Georgia, Tbilisi

TSU, PhD Student

The Search For New Identity on the Pages of Magazine „Pioneri“ („Nakaduli“)

Purpose of this report is to analyze periodicals for children in the late 1980s and early 1990s – „Pioneri“ („Nakaduli“ since 1990). The pages of these periodicals illustrate the quest of young generation for the new national and cultural identity. Along with the fiction, the magazine contained the interviews and analytical articles evaluating the contemporary events. The opinions of the outstanding public figures about the role of the Youth in the national movement, the painful process of re-valuation of the beliefs. Politically biased Komsomol (Communist Young League) started to fail and the alternative youth groups with diverse goals and interests emerged; the magazine added the rubric Conversations About Religion. Involvement of the young generations into the social processes raised hopes, but owing the fact of the past hardships and the difficult heritage of the country the crisis is inevitable.

Key words: 1990s, periodicals for children, new identity.

მარიამ გიორგაშვილი
საქართველო, თბილისი
თსუ, დოქტორანტი

ახალი იდენტობის ძიება ჟურნალ „პიონერის“ („ნაკადულის“) ფურცლებზე

XX საუკუნის 80-90-იანი წლები რთული და საინტერესო ისტორიული მონაკვეთია საქართველოს ცხოვრებაში. ეპოქის პერიპეტეებს კარგად ასახავს პერიოდული გამოცემები – ქრონიკა, რომელიც ფეხდაფეხ მიჰყვება სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებას. ჩვენი მიზანია, გავანალიზოთ და შევაფასოთ ის პერიპეტეები, რომლებიც საბჭოთა კავშირის ნგრევას, ძველი წესრიგის რღვევას და ახალი თაობის მიერ ახალი ნაციონალური და კულტურული იდენტობის ძიებას უკავშირდება. საკვლევ მასალად გამოყენებულია 80-იანი წლების მიწურულისა და 90-იანი წლების დასაწყისის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საბავშვო პერიოდული გამოცემა „პიონერი“ (1990 წლიდან – „ნაკადული“).

„მსოფლიო რუკიდან საბჭოთა კავშირის გაქრობამ მრავალი პრობლემის წინაშე დააყენა ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკები. თავის დროზე თავს მოხვეული საბჭოთა იდენტობის დანგრევამ და გაქრობამ ხალხები ერთგვარ აპათიაში ჩააგდო. პირველი სიხარულისა და თავისუფლების „გაცნობიერების“ შემდეგ ისინი ერთგვარმა შიშმა მოიცვა. შიშმა, რომელიც რეალურ, უცხო სამყაროსთან და წესრიგთან შეხებით იყო გამოწვეული. მათ შორის საქართველოს საზოგადოება (თავისი ეროვნული უმრავლესობითა და უმცირესობით), რომლის წინაშეც დადგა: პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული ორიენტაციის პრობლემა, რომელთა გადასაჭრელად, პირველ რიგში, საჭიროა საკუთარი იდენტობის გარკვევა“ (ქვრივიშვილი 2009: 101). ახალი იდენტობის ძიებაში ცხადი გახდა, რომ უპირატესობა ნაციონალურ თვითგამორკვევას მიენიჭებოდა, ვიდრე სამოქალაქო საზოგადოების ფორმირებას. ქაოსის პირობებში სტაბილურად მოსახელთებელი სწორედ ერის, ნაციის გაგება გახდა. ამასთან, წინ წამოიწია რელიგიურმა მახასიათებელმა, რომელმაც თავისი განსაკუთრებული როლი შეასრულა ახალი რეალობის ფორმი-

რებასა და ერთობის ჩამოყალიბებაში. გააქტიურდა დისკუსია განათლების სისტემის გარდაქმნის შესახებაც. აღნიშნული საკითხების საილუსტრაციოდ ჟურნალი „პიონერი“ („ნაკადული“) მსუყე მასალას იძლევა. თითქოს მოულოდნელია საყმაწვილო ჟურნალის ფურცლებზე პოლიტიკური შინაარსის დისკუსიები, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ეროვნული მოძრაობის საყოველთაოობას და საპროტესტო აქციებში მოსწავლეთა და სტუდენტთა ჩართულობას, ვფიქრობთ, ეს ლოგიკურია.

ჟურნალი „ნაკადული“ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დაარსების დღიდან (1904 წ.) მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. ჟურნალის სულისჩამდგმელი და პირველი რედაქტორი მარიამ დემურია იყო (1906-1910), მისი გარდაცვალების შემდეგ კი გამოცემა ნინო ნაკაშიძემ ჩაიბარა. ჟურნალთან სხვადასხვა დროს თანამშრომლობდნენ აკაკი წერეთელი, იროდიონ ევდოშვილი, შიო მღვიმელი, ვაჟა-ფშაველა, ვარლამ რუხაძე, სოფრომ მგალობლიშვილი, ეკატერინე გაბაშვილი და სხვები. გასაბჭოებიდან რამდენიმე წელიწადში ჟურნალმა სახელთან ერთად კონცეფციაც შეიცვალა – 1928 წლიდან „ნაკადულს“ „ოქტომბრელი“ დაერქვა და მას განათლების სახალხო კომისარიატი გამოსცემდა. გამოცემის უმთავრეს მიზანს, ცხადია, საბჭოთა მოქალაქის აღზრდა წარმოადგენდა. უკვე 1990 წლის თებერვლიდან ჟურნალ „პიონერს“ ეცვლება სახელი და იბეჭდება „ნაკადულის“ სახელწოდებით. ჟურნალის შინაარსსაც მალევე დაეტყო ახალი დროება*. თავის მხრივ, ჟურნალი „პიონერი“ საქართველოს ახალგაზრდობის ლენინური კომუნისტური კავშირის ცენტრალური კომიტეტის – ალკვ ცკ-ის – და ლენინის სახელობის პიონერთა ორგანიზაციის რესპუბლიკური საბჭოს ყოველთვიურ ჟურნალს წარმოადგენდა, რომელიც 1926 წლიდან ახალგაზრდების ჰომო სოვიეტკუსებად, საბჭოთა სანიმუშო მოქალაქეებად აღზრდას, საბჭოთა იდენტობის

*სავარაუდოდ, ეკონომიკური კრიზისის გამო, 1994-1998 წლებში ჟურნალის ნომრები არასრულყოფილადაა გამოცემული – ზოგ წელიწადს სულ არ გამოსულა (1993), ზოგ წელიწადს – ერთი, ზოგჯერ კი მხოლოდ რამდენიმე ნომერია გამოსული. საანალიზოდ 1990-1992 წლების ნომრები შევარჩიეთ, ვინაიდან ყველაზე მკაფიოდ სწორედ მათშია ასახული გარდამავალი ეპოქისთვის დამახასიათებელი ძვრები. ნომრები შევარჩიეთ, ვინაიდან ყველაზე მკაფიოდ სწორედ მათშია ასახული გარდამავალი ეპოქისთვის დამახასიათებელი ძვრები.

შენებასა და განმტკიცებას ემსახურებოდა. ამდენად, ყოველთვის იდეოლოგიზებული და პროპაგანდისტული იყო. გარდა მხატვრული ნაწარმოებებისა, მასში აქტიურად იბეჭდებოდა პიონერთა მიღწევების, ახალგაზრდული კომკავშირის ღონისძიებების, პიონერთა სახლის წრეების საქმიანობისა თუ დამძობილებულ რესპუბლიკებში ახალგაზრდათა ვიზიტების შესახებ. ჟურნალის ესთეტიკა – ყდა, ფოტოები, ილუსტრაციები – საბჭოთა ესთეტიკის ნიმუშია. თუმცა პოლიტიკური დისკურსის ცვლილებასთან ერთად ნელ-ნელა იცვლება ვიზუალური მხარე და შინაარსი, 1990 წელს კი – სახელწოდებაც. ჟურნალს ემატება ახალი რუბრიკები – სერიულად იბეჭდება სტატიები რელიგიის შესახებ, თანამედროვე როკ-მუსიკოსების ბიოგრაფიები („ქუინი“, „ბითლზი“, „აერონ მეიდენი“, ელტონ ჯონი, „ჰელოუინი“, ბონ ჯოვი, „გენეზისი“, სტივ უანდერი, პოლ მაკარტნი და სხვ.), სტატიები თინეიჯერის ფსიქოლოგიის, სექსუალური აღზრდის შესახებ. ჟურნალის ფურცლებზე თანდათან ჩნდება ნაციონალური იდენტობისთვის მნიშვნელოვანი სიმბოლიკა და ტექსტები – დამოუკიდებელი სა-ქართველოს დროშა, 9 აპრილისა და 26 მაისისადმი მიძღვნილი ილუსტრაციები, 9 აპრილისადმი მიძღვნილი სამგლოვიარო მიმართვა*, სამგლოვიარო განცხადება მერაბ კოსტავას გარდაც-

* „საზარელ ტკივილად დაუარა ქართველობას თანამომქმეთა გულებიდან აღმომხდარმა გმინვამ. სულისშემძვრელ გუგუნად გადაუარა ჩვენს მთაბარს თბილისში ჩამოკრულმა გლოვის ზარმა. ვაი, რომ წლევეანდელმა გაზაფხულმა ჩვეული სიხარულის ნაცვლად ცრემლი და მწუხარება მოგვიტანა. ვაი, რომ ამ დღეებში ჩვენს მიწა-წყალზე მოსული ყველა გლოვის გამოსახატავად დაგვჭირდა. რა უცბად შეუცვალა თალხმა ფერმა ჩვენს სოფელ-ქალაქებს იერსახე, რა უცბად ჩაგვიქრო უბედურებამ დიმილი, რა უცბად დასწია დადვრილმა სისხლმა უკან ყველა საზრუნავი. სრულიად საქართველომ უჭირისუფლა 9 აპრილს თბილისში, რუსთაველის პროსპექტზე დატრიალებული ტრაგედიის დროს დაღუპულ თავის შვილებს. კიდევ დიდხნს ვივლით ცრემლით თვალდაბინდულნი და გაოგნებულნი, დიდხანს გვეტკინება ჭრილობა, მაგრამ სწორედ ახლა გვმართებს დიდ-პატარას კეთილგონიერება, სულიერი ძალების მოკრება და თავის ამაყად აწევა. დღეს ხომ ჩვენ ყველანი ასე ვჭირდებით ჩვენს სამშობლოს, ათას ჭირგამოვლილ მამულს. გვერწმუნეთ, დიდი და ზოგჯერ მწარე გამოცდილების მქონე უფროს თაობას უფლება აქვს გირჩიოთ და მოგიწოდოთ: დღეს მთელ ჩვენს ხალხს, ჩვენს ახალგაზრდობას, ჩვენს მოზატრდ თაობას უპირველესად გრძნობების დაოკება, წინდახედულობის, გონიერების მოხმობა მართებს. ნებისმიერმა დაუფიქრებელმა ნაბიჯმა

ვალების გამო, საგანგებო განცხადება ზვიად გამსახურდიას პრეზიდენტად არჩევის შესახებ და სხვა.

ეროვნული მოძრაობის გაძლიერებასთან ერთად პოლიტიკური შინაარსი ეძლევა ლამის ყველაფერს ქვეყანაში. მოძრაობის საყოველთაოობა იმითაც გამოიხატა, რომ პოლიტიკური შინაარსის წერილებს, ინტერვიუებსა თუ ილუსტრაციებს საყმაწვილო ჟურნალიც ვერ უვლის გვერდს. გარდამავალ წლებში მნიშვნელოვან როლს სწორედ ახალგაზრდობა ასრულებს, ის ახალგაზრდები, რომლებიც ამ ჟურნალის სავარაუდო აუდიტორიის დიდ ნაწილს შეადგენდნენ. განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა ეს ნომრები იმ თვალსაზრისითაც, რომ თემები და საკითხები, რომლებზეც საზოგადო მოღვაწეები ინტერვიუებში საუბრობენ, აქტუალობას დღემდე ინარჩუნებს, რაც, ჩვენი აზრით, იმის დადასტურებაა, რომ ღირებულებათა გადაფასების მტკივნეული პროცესი, რომელიც 30 წლის წინ დაიწყო, კვლავ გრძელდება. შეფასებები ზოგ შემთხვევაში ძალიან ფრთხილი, ზოგ შემთხვევაში – ხისტი და პირდაპირია. სტრიქონებს შორის დაბნეულობა იკითხება, დაბნეულობა, რომელიც ახალი რეალობის თანმდევაა. ეს ხომ წიგნებში წაკითხული ისტორია არ იყო დამოუკიდებლობის შესახებ. ახალი გამოცდილება ახალ გამოწვევებს გულისხმობდა.

საანალიზოდ გამოყენებული მასალიდან შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე ასპექტი, რომელთა გათვალისწინებითაც თვალსაჩინოა, როგორ ნელ-ნელა კარგავს მნიშვნელობას ძველი ცნებები და მათ ადგილს ახალი ნარატივები იკავებს.

კერძოდ:

ა) ნაციონალისტური ნარატივი

მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა კავშირი მულტიეთნიკური სახელმწიფო იყო, რომელიც ერთიანი საბჭოთა იდენტობის შენებისკენ მიისწრაფოდა, ნაციონალური საზღვრების სრული გაქრობა მიუღწეველი აღმოჩნდა. საბჭოთა იდეოლოგიის რყევის

შეიძლება უფრო გაგვიმრავლოს ჭირი. თითოეულმა გაუაზრებელმა სიტყვამ, თავდაუჭერელმა საქციელმა შეიძლება მოუშუშებელი ჭრილობა მიყენოს სათაყვანებელ სამშობლოს. სწორედ დღევანდელი მოზარდები ხართ მამულის ხვალინდელი დღე და ნუ ინდომებთ მის უბედურებას. ნუ დაგავიწყდებათ-თქვენზე ჰკიდია საქართველოს მომავალი!" (პიონერი, 1989 წელი, N4)

პა-რალელურად იწყება ეროვნული იდენტობის ძიება (თუ გახსენება?) და, თუ მერაბ მამარდაშვილს დავესესხებით, ქვეყანა იწყებს ცხოვრების ხელმეორედ სწავლას. 1989-1991 წლების „პიონერში“ გააქტიურდა დისკუსია იმის შესახებ, თუ რა არის პატრიოტიზმი, კოსმოპოლიტიზმი, ნაციონალიზმი, ინტერნაციონალიზმი. აღნიშნულ ცნებებს ჟურნალის ფურცლებზე სხვადასხვა საზოგადო მოღვაწე აზუსტებს. იმპერიალისტური „ეთნიკური პოლიტიკა“, რომელიც ხალხთა მშობაზე იყო დამყარებული, რეპრესიული მანქანის შესუსტებასთან ერთად შეირყა. მეცნიერი ზურაბ ჭუმბურიძე აღნიშნავს, რომ „განსაკუთრებით მავნე და საშიშია გაბატონებული ერის ნაციონალიზმი, რასაც შედეგად მოსდევს სხვა ერების სიძულვილი, ანუ შოვინიზმი, ნაციონალური ჩაგვრა მცირე ერთა ინტერესების უგულვებელყოფა. რაც შეეხება ჩაგრული ერის ნაციონალიზმს, მას ერთგვარად გამართლება მაინც აქვს, რამდენადაც ის ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ არის მიმართული და ასე თუ ისე დემოკრატიულ შინაარსს ატარებს. ამ გაგებით ნაციონალიზმი საღანძღავი სიტყვა არაა“ (ჭუმბურიძე 1989: 1). როგორც ჩანს, ჩაგრული ერის თვითგამორკვევის პროცესი ერთგვარად გულისხმობდა კიდევ ნაციონალისტური ნარატივის გააქტიურებას. 1989 წლის მეშვიდე ნომერშივეა ინტერვიუ ისტორიკოს ლევან სანიკიძესთან. მასში აღნიშნულია, რომ იგი ხელმძღვანელობს ახლადდაარსებულ დემოგრაფიულ ფონდს, რომლის მიზანი „საკუთარ მიწაზე ქართველთა ინტენსიური მატებაა“. სანიკიძის თქმით, მიუხედავად იმისა, რომ მოსახლეობა უკვე 5 მილიონს აჭარბებს, მასში ქართველთა პროცენტი მოკრძალებულია. მისი მოსაზრებები ერთგვარად რადიკალურიცაა: „ჩვენ გვინდა შევქმნათ ისეთი საერთო განწყობილება, რომ უოჯახობა სირცხვილად ვაქციოთ საზოგადოების ყოველი წევრისთვის, მით უფრო მამაკაცებისთვის. ამგვარებს ნამდვილი ბრძოლა უნდა გამოვუცხადოთ – გადავუკეტოთ გზა სამსახურებრივი დაწინაურებისკენ, წარმატებისკენ. აი, რას ამბობს ძველი ინდური კანონი: „ადამიანო, თუ არ შეჰქმენ ადამიანი, შენ ხარ მკვლეელი“ (სანიკიძე 1989: 3) იგი საჭიროდ მიიჩნევს, კონსტიტუციაში იმ მუხლის შეტანას, რომელშიც აღნიშნული იქნება, რომ „საქართველოს მთელი მიწა, წყალი და ბუნებრივი სიმდიდრე ეკუთვნის ქართველ ხალხს“.

1989 წლის აპრილის ნომერშივეა გრიგოლ აბაშიძის ერთ-გვერდიანი წერილი სათაურით „შენი პატრიოტული ვალი“, რომელშიც მწერალი ახალგაზრდებს შეახსენებს, რომ პატრიოტიზმი ქვეყნის წარსულის, აწმყოს და მომავლის სიყვარულია. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას განათლების მნიშვნელობაზე ამახვილებს. მწერლის სიტყვები ერთდროულად ძალიან ზოგადივცაა, ფრთხილიც, გამამხნეველებელიც. დისკუსია იმაზე, თუ რა არის პატრიოტიზმი, ნაციონალიზმი და ინტერნაციონალიზმი ჟურნალის მომდევნო ნომრებში გრძელდება, რომლებშიც მოცემულია მეცნიერების, პედაგოგების, საზოგადო მოღვაწეების ინტერვიუები მიმდინარე პროცესების შესახებ.

ცხადია, ეროვნული მოძრაობის უპირველესი მიზანი ქვეყნის დამოუკიდებლობის აღდგენა, დაკარგული ტრადიციების დაბრუნება იყო. ეროვნული ინტერესები გამაერთიანებლის როლს ასრულებდა. სამოქალაქო საზოგადოების ფორმირება ხომ მხოლოდ სუვერენული სახელმწიფოს შემთხვევაშია შესაძლებელი. თუმცა ახალი იდენტობის ძიება სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბების გზით კი არ წარიმართა, არამედ დაეფუძნა ატროფირებული ეროვნული თვითშეგნების რეკონსტრუქციას და ამისთვის აქტიურად იქნა გამოიყენებული პატრიოტული დიქტატი საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროზე (სხვათა შორის, ე.წ. პატრიოტული მოტივები შემდგომშიც დიდხანს გაჰყვება ქართულ მწერლობას).

ბ) რელიგიის და ეკლესიის მნიშვნელობა გარდამავალ ეტაპზე

როგორც ცნობილია, 80-იან წლებში ეროვნული თვითშეგნების გააქტიურებაში მნიშვნელოვანი წვლილი ქართულმა ეკლესიამ შეიტანა. 1990 წლიდან ჟურნალსაც ემატება რუბრიკა რელიგიებზე. სტატიები აერთიანებს ინფორმაციას უძველესი რწმენაწარმოდგენებიდან მოყოლებული დღემდე არსებული რელიგიების შესახებ, განსაკუთრებული ყურადღება კი ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის ისტორიას ეთმობა. იბეჭდება იაკობ გოგებაშვილის ბიბლიური ისტორიები, შესავალში კი აღნიშნულია, რომ დროის სწრაფად ცვლასთან ერთად ბევრი რამ შეიცვალა. მათ შორის უკანასკნელ სამ-ოთხ წელიწადში საგრძნობლად გაიზარდა მოზარდი თაობის ინტერესი რელიგიისადმი და აღნიშნული

რუბრიკა სწორედ ახალგაზრდების ამ მიმართულებით განათლებას ემსახურება.

1990 წლის იანვრის ნომერი საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, ილია მეორის ქადაგებით იწყება: „დღეიდან ყოველი ქართველი ადამიანის მკვლეელი, მიუხედავად მსხვერპლის (მოკლულის) დანაშაულისა ან უდანაშაულობისა, გამოცხადდეს ქართველი ერის მტრად. მკვლელის სახელი და გვარი შეტანილ იქნეს საპატრიარქოს სპეციალურ წიგნში და გადაეცეს თაობიდან თაობას, როგორც სამარცხვინო და დასაგმობი. საგანგებო ბრძანება ესე მიღებულია, რათა საქართველოში სამუდამოდ აცილებულ იქნეს უმძიმესი ცოდვა და დანაშაული ღვთისა და ერის წინაშე – ძმათა კვლა“. როგორც ჩანს, ეკლესიის პოზიცია სამოქალაქო ომთან მიმართებით სწორედ ამ სიტყვებში გამჟღავნდა და ჟურნალის რედაქციამ გვერდი ვერ აუარა კათალიკოს-პატრიარქის აღნიშნულ ქადაგებას.

1991 წლის ივნისის ნომერი იწყება მიმართვით, რომელშიც ავტორი (რედაქტორი), მკითხველს მოუწოდებს სულიერი ცხოვრების განახლებისკენ, რაც ასე დავიწყებული აქვს ყველას. აფასებს თანამედროვე ვითარებას, აღნიშნავს დანგრეული ეკლესიების აღდგენასა და ახლების შენებას: „მეტი, მეტი გვინდა ეკლესიასალოცავები, ყველგან უნდა გვექონდეს ღვთის სახლი, სოფელშიც და ქალაქშიც, ხოლო დედაქალაქში – ყველა უბანში. და, ალბათ, ურიგო არ იქნებოდა, ახალი უბნებისა თუ მიკრორაიონების დაგეგმარებისას ეკლესიის აშენებაც გაგვეთვალისიწინებინა, რათა ქალაქის ერთი ბოლოდან მეორეში არ ვიაროთ ეკლესიაში“. რამდენიმე ათეულ წელიწადში ეს იდეა კიდევ განხორციელდება. ამასთან, გაჭიანურდება სეკულარიზაციის პროცესი, რომელიც უმნიშვნელოვანესია დემოკრატიული ქვეყნის ცხოვრებისთვის.

როგორც ვხედავთ, ათწლეულების დევნის შემდეგ ეკლესია (ენასთან ერთად) იბრუნებს ისტორიულ როლს, რომელიც ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებას (ამ შემთხვევაში ხელახლა აღმოჩენას) გულისხმობს. იგი აქტიურად ერთვება საზოგადოებრივ პროცესებში და მალე მოიპოვებს მოსახლეობის მაღალ ნდობას. სავარაუდოა, რომ არსებული მყიფე რეალობისა და ქაოსის პირობებში მოსახლეობისთვის მნიშვნელოვანი იყო სტაბილური, ისტორიულად განმტკიცებული (საკრალური მნიშვნელობით

დატვირთული) სისტემის არსებობა. რწმენის თავისუფლად გამოხატვის შესაძლებლობამ კი გზა გაუხსნა რელიგიური გრძობების ჩასახვას და, როგორც ვხედავთ, ეს დისკურსი საყმაწვილო ჟურნალისთვისაც უმნიშვნელოვანესია. სწორედ ამ პერიოდში, პატრიოტულ მოტივებთან ერთად, ძლიერდება პროზელიტიზმი სკოლებში, რაც ინერციით ხშირად დღემდე გრძელდება.

გ) ახალგაზრდები და ეროვნული მოძრაობა. სასკოლო განათლების რეფორმის აუცილებლობა

ჟურნალის ფურცლებზე აქტიურდება დისკუსია ახალგაზრდების – მოსწავლეებისა და სტუდენტების – მონაწილეობის შესახებ საპროტესტო აქციებში. ინტერვიუერთა ნაწილი საკმაოდ ფრთხილი შეფასებებით გამოირჩევა. ახალგაზრდების უპირველეს მიზნად სწავლას მიიჩნევენ. მაგალითად, ისტორიკოსი როინ მეტრეველი სინანულით აღნიშნავს იმას, რომ აქციების გამო სასწავლო პროცესი 1 თვით გვიან დაიწყო. მას გაუმართლებლად მიაჩნია სტუდენტებისა და მოსწავლეების გაფიცვებში მონაწილეობა. იგი მხარს უჭერს ეროვნულ მოძრაობას, თუმცა ყველაფრის კარგად აწონ-დაწონვისკენ მოუწოდებს მკითხველს. თითქმის ყველა ინტერვიუერი ერთხმად აღიარებს, რომ ახალგაზრდულმა კომკავშირმა დაკარგა ფუნქცია და რომ აუცილებელია ახალგაზრდული კავშირები მაქსიმალურად დეპოლიტიზებული იყოს. პროფესორი გუჩი კვარაცხელია საუბრობს იმაზე, რომ უნივერსიტეტში მისულ ახალგაზრდებს არ აქვთ ისეთი საფუძვლიანი ცოდნა, როგორც 50-60-იანი წლების სკოლადამთავრებულებს ჰქონდათ. ამდენად, მოუწოდებს, რომ პირველ რიგში მიიღონ განათლება და ამით დაეხმარონ ახალგაზრდულ დამდგარ ქვეყანას. იგი აკრიტიკებს „ინტელიგენტობის დეფიციტს“ ახალგაზრდებში და მიაჩნია, რომ დაკარგულია უფროსი-სადმი, ქალისადმი პატივისცემა, მორიდებულობა (როგორც ჩანს, ეს ერთგვარი „მარადიული საყვედურია“ წინა თაობისა მომავლების მიმართ). ახალ რეალობასთან ადაპტაციის პარალელურად თაობებს შორის არსებული გაუცხოება მეტად თვალსაჩინო ხდება. დღის წესრიგში დგება უფუნქციო, იდეოლოგიზებული ახალგაზრდული კომკავშირის ნაცვლად ალტერნატიული ახალგაზრდული კავშირების შექმნა. ჟურნალის სხვადასხვა ნომერში

მოთხრობილია რამდენიმე ახალგაზრდული კავშირის შესახებ, რომელთა მიზანი ზოგ შემთხვევაში ქვეყნის ისტორიის შესწავლა და პოპულარიზაცია, ზოგ შემთხვევაში ბუნების დაცვა, ზოგ შემთხვევაში კი ისტორიული ძეგლების მოვლა-პატრონობაა (ერთ-ერთ ნომერში სკაუტების შესახებ სტატიასაც ვხვდებით). 1990 წლის მესამე ნომერში ვხვდებით სტატიას ახალგაზრდული კავშირის „თორელების“ შექმნის შესახებ. შესავალში აღნიშნულია: „აგერ უკვე მეხუთე წელია, რაც გარდაქმნის სიო ქრის ქვეყანაში. მისმა ცხოველყოფელმა ძალამ პიონერშიაც შეაღწია. ნორჩებმა მოინდომეს თავიანთი ორგანიზაციის გარდაქმნა, ხმა აღიმადღეს და თავიანთი გულისტკივილი საქვეყნოდ გამოთქვეს. მათ აღარ მოსწონთ, აღარ აკმაყოფილებთ დოგმატური, ყველა ეროვნებისა თუ რეგიონის თავისებურებათა გაუთვალისწინებლად ერთიანი, „ზემოდან“ ნაკარნახევ-ნაბრძანები მზამზარეული რეცეპტებითა და წესებით ცხოვრება. მათ სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ნორჩები გონივრულად მოქმედებენ და ყველაფერი ძველი ერთი ხელის მოსმით როდი უარყვეს. ის, რაც კარგია, შეინარჩუნეს და განავრცეს“. 1990 წლის მე-7 ნომერში კობა იმედაშვილი საუბრობს იმაზე, რომ ახალგაზრდების გაერთიანება უნდა მოხდეს ინტერესების მიხედვით, როგორც ეს კვაკერების და სკაუტების ორგანიზაციებშია. ამრიგად, პოლიტიზებული და იდეოლოგიზებული ახალგაზრდული კავშირები თავისუფლდებიან წნეხისგან და იჩენენ საკუთარ ინიციატივებს, რომლებიც ძირითადად ეროვნული მიზნებითაა ნასაზრდოები. ისინი უვლიან ისტორიულ ძეგლებს, რაც დასტურია იმისა, როგორ აღდგება გაწყვეტილი კავშირი წარსულსა და აწმყოს შორის. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ეს ახალგაზრდული კავშირები იდეოლოგიზებული არ არის, თუკი ნაციონალური ნარატივით ნასაზრდოებ მათ ინტერვიუებსა და პროგრამებს გადავხედავთ (ისევ პატრიოტული დიქტატი).

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სასკოლო ცხოვრების დეპოლიტიზაცია. 1990 წლის მე-8 ნომერში ვხვდებით საქართველოს სახალხო განათლების მინისტრის მოადგილის, კონსტანტინე გაბაშვილის ინტერვიუ სასკოლო განათლების შესახებ. იგი საუბრობს პროგრამებისა და სწავლების მეთოდების განახლებაზე და აღნიშნავს, რომ სასწავლო პროგრამების გადასინჯვის შე-

დეგად ისტორიის და ლიტერატურის სახელმძღვანელოებიდან ამოღებულია ბევრი ისეთი ნაწარმოები, რომელიც ყალბი და რეალობასთან შეუსაბამო ან პოლიტიზებული იყო. თუმცა ეს სრულიადაც არ იყო იმისი გარანტია, რომ სასკოლო პროგრამა იდეოლოგიზებული არ იქნებოდა. კონტექსტიდან გამომდინარე, გააქტიურდა ე.წ. პატრიოტული თემების ძიება ტექსტებში. საბჭოთა ინერცია გრძელდებოდა სწავლების მეთოდების თვალსაზრისით (ავტორიტარული, მასწავლებელზე და არა მოსწავლეზე ორიენტირებული სწავლება). ჟურნალის რედაქციაში შემოსული მოსწავლეთა წერილები დღევანდელ მკითხველს თანამედროვე მოსწავლის დაწერილიც შეიძლება ეგონოს. ეს ინერცია, მეტიც – საბჭოთა სკოლის ნოსტალგია, იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, დღემდე ბოლომდე არ არის დაძლეული და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემაფერხებელი ფაქტორია თავისუფალი სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესში.

საანალიზო მასალაზე დაკვირვების შედეგად გაირკვა, რომ გარდამავალ პერიოდში ქვეყანაში შექმნილმა კრიზისულმა ვითარებამ სათანადო ასახვა ჰპოვა საყმაწვილო პერიოდულ ჟურნალშიც. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოს ხდის ახალი იდენტობის ძიების საყოველთაოობასა და სირთულეს. დღეს, 30 წლის შემდეგაც, ნათელია, რომ ახალი იდენტობის ძიების გზაზე, მძიმე მემკვიდრეობის გათვალისწინებით, კიდევ ბევრი დაბრკოლება გადასალახი. ხანგრძლივ და ტრავმულ ისტორიულ მონაკვეთებს ინერციულობა ახასიათებს და რამდენიმე თაობა სჭირდება, რათა ჯერ წარსული გამოცდილების სათანადო გადააზრება, შემდეგ კი საკუთარი ისტორიისა და წესრიგის შექმნა მოხდეს. ქვეყნის თავისუფლება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს თავისუფალ სამოქალაქო საზოგადოებას. ისევ მერაბ მამარდაშვილს თუ დავესესხებით, მნიშვნელოვანი ისაა, რომ გამოცდილებიდან აზრი გამოიტანო, წინააღმდეგ შემთხვევაში შეიძლება ისე მოკვდე, რომ გამოცდილება უამრავჯერ გამეორდეს, თითქოს შენი ცხოვრება მარადიულად ლეჟავს ერთსა და იმავე ნაჭერს ისე, რომ ვერასდროს გადაყლაპა იგი.

დამოწმებანი:

სანიკიძე 1989: *ინტერვიუ ლევან სანიკიძესთან*. ჟ. პიონერი, №7, 1989.

ქვრივიშვილი 2009: ქვრივიშვილი. *იდენტობის პრობლემა ტრანზიციის პერიოდში მყოფი საქართველოს მაგალითზე*. კრებული „იდენტობა და ნაციონალიზმი“. თბილისი: პოლიტოლოგიის ინსტიტუტი, 2009.

ჭუმბურიძე 1989: „იქნებთან ბედნიერნი და თავისუფალნი“: *ინტერვიუ ზურაბ ჭუმბურიძესთან*. ჟ. პიონერი, №7, 1989.

Maia Kvirkvelia

Georgia, Tbilisi

TSU, PhD Student

Postmodernist Version of Ilia Chavchavadze's Murder in Lasha Imedashvili's Novel „Three Murders in Old Tbilisi“

Detective fiction is a literary work that describes the mystery of a grave crime being solved. One of the most distinguished representatives of this genre in Georgian reality is the winner of “Saba” literary prize Lasha Imedashvili, who in his novel “Three Murders in Old Tbilisi” offers us his insight into the killings of Ivane Machabeli, Ilia Chavchavadze and Dagny Juel . The postmodernist author develops his version of events while duly taking into account the historical reality. The plot of the novel seen as a new version of Ilia’s murder is quite convincing, as the author uses elements of detective fiction.

Key words: detective fiction; postmodernism; Ilia Chavchavadze.

მაია კვიციანი

საქართველო, თბილისი

თსუ, დოქტორანტი

**ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობის პოსტმოდერნისტული
ვერსია ლაშა იმედაშვილის რომანში
„სამი მკვლევლობა ძველ თბილისში“**

დეტექტივი ნაწარმოებია, სადაც აღწერილია საიდუმლოებით მოცულ მძიმე დანაშაულებათა გახსნის ამბავი. მსოფლიო ლიტერატურაში ყველაზე ცნობილი დეტექტივების ავტორები არიან: ედგარ ალან პო, არტურ კონან დიოლი, აგათა კრისტი და სხვ. რასაკვირველია, ამ მასშტაბების ნამდვილად არა, მაგრამ ქართულ სინამდვილეში ამ ჟანრის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელია ლაშა იმედაშვილი – ავტორი წიგნებისა: „ქართული ბესტსელერი“ (1999), „იმიტაციური მწერლობა“ (2000), „იესოს საქმე“ (2001), „პატრიარქის ზაფხული“ (2007). მისი რომანი „სამი მკვლევლობა ძველ თბილისში“ 2007 წელს ლიტერატურული პრემია „საბას“ ლაურეატი გახდა. დეტექტივში მოთხრობილია ივენე მაჩაბლის, ილია ჭავჭავაძისა და დაგნი იუელის (პანი პრესპიშევსკაია) მკვლევლობის ლიტერატურული გააზრება. პოსტმოდერნისტი ავტორი თავის ვერსიას ავითარებს ისტორიული სინამდვილის გათვალისწინებით.

ამჯერად, ამ წიგნიდან განვიხილავთ მხოლოდ ერთს – „კნიაზი ჭავჭავაძის მკვლევობას“, რომელიც სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგენს ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული საქმის დეტალებს. რომანში მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულისა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის თბილისია აღწერილი, მწერალი ღრმა ცოდნითა და ინტუიციით წარმოგვიდგენს ამ გარემოს. რეალური ამბიდან ტექსტში გადასული პერსონაჟები, თავისთავად გულისხმობს ორმაგ კოდირებას, რაც პოსტმოდერნისტული ტექსტის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. „მივხვდი რომ მკითხველს მაშინ მიიზიდავდა თხრობის ასეთი სტილი, როცა მას საინტერესო ამბავი დაერთვოდა. მწერლის ხელწერა და მისი ამბავი რომ შეერთდა, უკვე რაღაც გამოვიდა. მართალია, ეს არა არის ორიგინალი, არ არის ამა თუ იმ მწერლის ხელწერა, მაგრამ

ამბავთან ერთად შემოდის ვთქვა: ხომ შეიძლება ეს ასე ყოფილიყო. რას დაარქმევინ ამას, პოსტმოდერნიზმს თუ რაღაც სხვას, ეს ჩემთვის სულერთია“ (იმედაშვილი 2007: 12).

ავტორს, პროზაული ტექსტის ჩამოყალიბებამდე, ვფიქრობთ, სერიოზული სამუშაო ჩატარებია. გასცნობია არაერთ ოფიციალურ მონაცემს და დიდი პროექტის მკვლევლობასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა ვერსიას. მხოლოდ ამის შემდეგ, მხატვრულად ჩამოყალიბებია საკუთარი პოზიცია და ნაწარმოებში გადმოუცია: „ვეცადე, ეს საკმაოდ შესწავლილი, იურიდიულად თუ შევხედავთ, კრიმინალური საქმეები სრულიად სხვა კუთხით განმეხილა, იმ კუთხით, რომელიც თეორიულად სავსებით შესაძლოა არსებულიყო. ვცადე ეს ყველაფერი ჩამეტია იმ ეპოქაში, გადმომეცა ის სურნელი, რომელიც მაშინ იყო“ (იმედაშვილი 2017: 48).

ავტორი თხრობის დასაწყისში გვაცნობს ვინმე პეტრე ევტუშევსკის, რომელიც ერთადერთი ადამიანია მთელს თბილისში, რომელმაც იცის, რომ „სკოტლენდ იარდი თავდაპირველად გეოგრაფიულ ადგილს აღნიშნავდა და არა გამომძიებელთა თავყრილობას“. რაც, ვფიქრობთ, ერთგვარი მიწიშენებაა, პეტრე ის ადამიანია, რომელიც ფლობს სხვებისთვის დაფარულ ინფორმაციას. ინგლისში განათლებამიღებული ევტუშევსკი ფრედერიკ ჯორჯ ებერლაინის მოსწავლეა, რომელიც ინგლისში ყველაზე ცნობილი ბოროტმოქმედის, ჯეკ მფატრავის დანაშაულს იძიებდა. საქმე ვერ გაიხსნა. ხოლო ხელმძღვანელმა პეტრეს თავისი ვარაუდის დამალვა ურჩია. საგულისხმოა, რომ სწორედ გაუხსნელი მკვლევარებით იწყება თხრობა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ ინგლისის ისტორიაში ყველაზე გახმაურებული და სისასტიკით გამორჩეული, ჯეკ მფატრავის საქმე შეარჩია ავტორმა. თითქოს მოულოდნელი დასაწყისია, თუმცა მწერალი მარტივად აკავშირებს ამ ისტორიას თბილისთან და გვიხსნის, რომ ერთ-ერთი მთავარი ეჭვმიტანილი ჯეკ მფატრავის სახელით ჩადენილ სერიულ მკვლევარებში, მხატვარი უოლტერ სეკერტი, თბილისშიც იყო ნამყოფი და ამის დასტურად სეკერტის ყველაზე ცნობილი ნახატი „ჯეკ მფატრავის საძინებელი“ მოაქვს, რომელიც თურმე დღესაც თბილისში ინახება. აქვე განვმარტავთ, რომ სეკერტი ინგლისური იმპრესიონიზმის ფუძემდებელია და საინტერესოა მისი ხსენება სიუჟეტში. საზარელი სერიული მკვლელის ისტორიის დეტა-

ლებით დაინტერესებულ მკითხველს კი ამერიკელი მკვლევრის პატრისია კორნუელის კვლევას სთავაზობს. მწერალი ამ შემთხვევაში ორმაგად აინტერესებს მკითხველს და ტექსტსაც სინამდვილის ელემენტებით ტვირთავს, რადგან პატრისია კორნუელის კვლევა რეალურად არსებობს და ერთ-ერთ ყველაზე გახმაურებულ ვერსიად ითვლება. ამდენად, ქართველი მწერალი ასე ვთქვათ „იწვევს“ მკითხველს და ძალიან მოხერხებულად შეკყავს ამზის მსვლელობაში.

გამოძიების ამბავს წინ, როგორც წესი, დანაშაული უძღვის; თხრობაც ლოგიკურად ვითარდება: საიდუმლო შეხვედრიდან დაბრუნებულ პეტრე ევტუმევსკის მისდის ტელეგრამა: „მოკლულია საგურამოში ჭავჭავაძე. გაემგზავრეთ შემთხვევის ადგილას“. მკითხველისთვის კარგად ცნობილ ილია ჭავჭავაძეს, ავტორი რომანში ასეთი ფორმით გვაცნობს: „ძიებისთვის სამწუხაროდ თუ სავალალოდ, გარდაცვლილი იმ დროისათვის სათათბიროს წევრად ირიცხებოდა, რაც მომხდარს სულ სხვა ელფერს სძენდა და დანაშაულის მარტოდმარტო კრიმინალურ ხასიათს ყველასთვის დაუჯერებელს ხდიდა“. ვიზიარებთ ლიტერატურათმცოდნე მაკა ჯოხაძის მოსაზრებას, რომ „რაც უნდა ტრაგიკულ, დრამატულ სიტუაციას აღწერდეს მწერალი, თხრობას ყოველთვის რაღაც სიმშვიდე და შინაგანი წონასწორობა ახლავს“ (ჯოხაძე 2009: 50). ეს უდავოდ ლაშა იმედაშვილის, როგორც ავტორის ნიჭიერებასა და ალლოზე მეტყველებს.

ბატონი ევტუმევსკი სწრაფად მიდის დანაშაულის ადგილზე. მას თან ახლავს ექიმი იაშვილი, რომელიც ზოგჯერ თარჯიმნის ფუნქციასაც ითავსებს. მკითხველს, რა თქმა უნდა, ახსენდება ექიმი უოტსონი, შერლოკ ჰოლმსის უცვლელი თანაშემწე. თუმცა ავტორი, ხვდება რომ ასეთი მარტივი კოდირება ბანალურად აქცევს ტექსტს და უფრო ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს, თავადვე გვეუბნება, რომ „ეს ყოველივე ძალიან ჩამოგავდა ბრიტანელი კონან დოილის იმ უკვდავი წყვილის ურთიერთობას, რომლებიც, ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან განსხვავებით, დღესაც ცოცხლები არიან.“ ვფიქრობ, მწერალი ამ ხერხით უფრო მარტივად არწმუნებს მკითხველს მთხრობელის გულწრფელობაში.

მკვლევლობის პირველი ვერსიაც ჩნდება: „თავადი ჭავჭავაძე გამწარებულ გლეხებს მოუკლავთ, გადამეტებული სიმკაცრისა

და მომეტებული უსამართლობის გამო“. თუმცა გამომძიებელი არ არის ნაადრევი დასკვნების კეთებას ჩვეული და ილიას მამულში ჩადის დაკითხვის საწარმოებლად. მიცვალებულის გაკვეთამ დაადგინა შემდეგი: „თავად ჭავჭავაძის სხეულზე სამი ჭრილობაა. ერთი ნატყვიარი, გამჭოლი მკერდზე გავლით. ჭრილობის არხსა აქვს მიმართულება წინიდან უკან და მარჯვნიდან-მარცხნივ. ნასროლია წინიდან, სიკვდილი გამოწვეულია ამ ჭრილობით. ორი ჭრილობა შუბლის ძვლის უთმო ნაწილზე მიყენებულია ბლაგვი იარაღით. ერთი განეკუთვნება მძიმე, სიცოცხლისთვის სახიფათო დაზიანებათა რიცხვს, მეორე ჭრილობა უნდა მიეკუთვნებოდეს მსუბუქ დაზიანებათა რიცხვს“ ავტორს უცვლელად მოაქვს ტექსტი იმ მოსაზრებიდან რომელიც სინამდვილეში ექიმს და მნახველებს (დუშეთის მაზრის ექიმი იაშვილი, გამომძიებელი ვ.ე. დილევსკი. მოწმეები: სიმონ ჩიხაშვილი, ვასილ ნარიმანიძე) პირველი დათვალიერების შემდეგ გაუჩნდათ. მოსაზრებაა ციტირებული და არა რეალური ოქმი, რომელიც ინახება საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში. ამ შემთხვევაში ავტორი საგანგებოდ იყენებს მხოლოდ და მხოლოდ ვარაუდს, რათა ძიების კვალდაკვალ გვიჩვენოს, რა მოხდა მკვლელობის ადგილზე. საყურადღებოა, რომ მოკლულს წართვეს შავი საკი, რომელშიც მნიშვნელოვანი დოკუმენტები უნდა ყოფილიყო, თუმცა ზუსტი დეტალები ამასთან დაკავშირებით უცნობია. მთავარი ეჭვმიტანილებიც ჩნდებიან, მეეტლე თედო ლაბაური, რომელიც რატომღაც ცოცხალი გადაურჩა თავდასხმას და საგურამოს მამულის მოურავი დიმიტრი ჯაში. ჩამოთვლილი ადამიანები რეალური პირები არიან. თედო ლაბაურის ჩვენება შსს არქივიდან: „გაისმა სროლის ხმა, ერთ-ერთმა იმათგანმა გაისროლა, რომელსაც ბენდენკა ეჭირა და ესროლა პირდაპირ მჯდომ თავადს ხუთი ნაბიჯის მანძილიდან, თავადი იმ წუთშივე ფაიტონიდან გადმოვარდა...“

დავინახე ერთმა თავდამსხმელმა როგორ აიღო პატარა ჩემოდანი...“^{***} ავტორი რეალურად არსებული გამომძიების ოქ-

* გურამ შარაძე, ილია ჭავჭავაძე. 1837-1907, ცხოვრება, მოღვაწეობა, შემოქმედება 2 წიგნად, წიგნი მეორე. გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი, 1990 გვ.320-322.

** საქართველოს შსს არქივი, (II) N 8, აღწ. N 25 ს. N 4, ფურც 115-118.

მებს ეყრდნობა და იქ მოცემული ინფორმაციის დეტალებს, მკვლევლობის ალტერნატიული ვერსიის შესაქმნელად იყენებს. მხატვრულ ტექსტში სწორედ ლაბაური ასახელებს დანაშაულის თანამონაწილეებს: პავლე ფშავლიშვილს, ვანო ინაშვილს, გიგლა ბერბიჭაშვილს და ვინმე იმერელს, რომელმაც ჩემოდანი წაიღო. დასახელებული ადამიანები სინამდვილეშიც იყვნენ ილიას მკვლევლობის თანამონაწილეობაში ბრალდებულები. რაც შეეხება „იმერელს“, ოფიციალური დოკუმენტების მიხედვით, „ვიღაც იმერელის“ ვინაობა, რომელზეც ყველა მოწმე საუბრობდა, სავარაუდოდ, შეგნებულად დაიმაღა.

შსს-ს არქივში დაცული ოქმებში ეს სახელი მუდმივად ფიგურირებს: „საყურეები და ბეჭედი კნენას იმერელმა მოხსნა, ...თავადის რევოლვერი იმერელმა აიღო“ მიუხედავად ვერსიებისა, ეს საკითხი დღემდე ბურუსითაა მოცული. სწორედ ეს ე.წ. ბურუსია დეტექტივის ნიშანი.

ტექსტის ფინალში ამ „იმერელის“ ვინაობის გაგებაა მთავარი მოულოდნელობა. მანამდე კი მთავარ ექვმიტანილს ერმალო დოლიძეს დაიჭირენ და საქმე გახსნილად გამოცხადდება. გამომძიებელ ევტუშევსკის კი რუსეთში გაიხმოზენ და აწინაურებენ. „ერთადერთი ვინც ევტუშევსკის აცილებდა აბელ იაშვილი იყო. გამომძიებლის ბარგი კარგა ხნის დატვირთული ჰქონდათ. ბარგი ერქვა თორემ გამომძიებლის ალვა-დიდებას ერთი ჩემოდნის შევსებაც გაუჭირდებოდა. ერთადერთი რაც მას ხელში ეჭირა, შავი ფერის საკი იყო, რომელიც ადრე აბელ იაშვილს არასოდეს შეუმჩნევია, თუმცა დანამდვილებით შეეძლო ეთქვა, რომ საკვო-იაჟი ნამდვილად ეცნობოდა“ (იმედაშვილი 2017:107) ავტორი ამ ნაწარმოებს ლიტერატურულ დეტექტივს უწოდებს, თუმცა უნდა ითქვას, ისეთი მოულოდნელი დასასრული, როგორც მოცემულ შემთხვევაშია, კლასიკური დეტექტივის ცნობილ მაგალითებს გაგვახსენებს. მკითხველი გაკვირვებულია, ექიმი აბელ იაშვილი ძალიან გვიან, მაგრამ მაინც მიხვდა იმას, რომ გამოიყენეს და რომ ერთადერთი, ვისაც შეეძლო ეს მკვლევლობა დაეგეგმა, ჩაედინა და თავადვე გამოეძიებინა სწორედ პეტრე ევტუშევსკია. აბელ იაშვილი ფაქტებს ერთმანეთს უკავშირებს და მკითხველსაც არწმუნებს თავისი ვარაუდის ლოგიკურობაში. სამწუხაროდ, სიმართლე,

* საქართველოს შსს არქივი, (I) ფ N6, ს. 41890. ტ. N7, ფურც 62-63.

იურიდიულად მაშინ ფასობს, როცა მტკიცდება, ამის გაკეთება კი ექიმს არ შეუძლია და თავს სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს.

ეს მწერლის გამოძიებაა, ლიტერატურული ვერსია, თუმცა ლაშა იმედაშვილი ისეთი მთხრობელია, რომელიც გვარწმუნებს ამ ვერსიის შესაძლებლობაშიც. სწორედ ესაა ჭეშმარიტი ლიტერატურა. სიზუსტე და დამაჯერებლობა. კრიტიკოსი ზაზა აბზიანიძე აღნიშნავს, რომ ლაშა იმედაშვილისთვის დამახასიათებელია მრავალწერტილები, რომ მწერალი მზა პასუხებს არ გვაძლევს: „სიუჟეტების თვალმიდევნებისას კითხვები ჩნდებოდა და ჩნდება: ადამიანი, რომელსაც დეტექტივები უყვარს (მე ნამდვილად არ მიყვარს), ელის, რომ ამ კითხვებზე პასუხი იქნება გაცემული. მაგრამ პასუხები არ ჩანს, თუმცა ამას ავტორს ვერ ვუსაყვედურებთ. აი, ის მრავალწერტილი, რომელიც აუცილებელია კარგი პროზისათვის, აქ დატოვებულია და ალბათ, ეს ასეც უნდა ყოფილიყო... ამ კითხვებს პასუხს ვერ გაცემ და არც დაუსახავს ეს მიზანი ლაშას. მისი სტილის თავისებურებად იქცა თამაში მრავალწერტილებით, თამაში შენაცვლებებით – ისტორიული გმირისა და წარმოსახული გმირის... და უნდა ითქვას, – ეს თამაში არაჩვეულებრივ ხიბლს ანიჭებს მის მოთხრობებს“ (აბზიანიძე 2009: 51). ვიზიარებთ მოცემულ აზრს და მიგვაჩნია, რომ სწორედ ეს ხდის ტექსტს საინტერესოს. ასევე, მკითხველი ხვდება რომ, მწერალისთვის ისტორია მხოლოდ წარსული არაა, არამედ ახლა, ჩვენ თვალწინ ხდება ყველაფერი და ჩვენც თვითმხილველებივით განვიცდით და ვვარაუდობთ, რაც მრავალმხრივი ფიქრის საშუალებას გვაძლევს და გვიჩენს ინტერესს, უფრო მეტად გავერკვიოთ რეალური საქმის დეტალებში იმ ადამიანების ცხოვრებისა თუ სიკვდილის შესახებ, რომელთა დვაწლიც შეუფასებელია.

გარდა სიუჟეტური მთლიანობისა და თხრობის თავისებურებისა, რომანი მნიშვნელოვანია სოციალური თვალსაზრისით, რადგან იმდროინდელი თბილისური ყოფა-ცხოვრება განსაკუთრებული სიზუსტით არის აღწერილი: „ვინმე ლორთქიფანიძემ, თბილისელმა მეწარმემ სრულიად ახალი გასართობი ალაგი გახსნა, რომელსაც „ტრამვაი“ შეარქვა. ათასი რამე-რუმეების გარდა, ამ ტრამვაიში სამკითხველოც არსებობდა, სადაც ნებისმიერი გაზეთის გაცნობა შეეძლო დაინტერესებულ მკითხველს“. „გოგოები, მათ შორის ახალგაზრდა ქალებიც, ხოჯევანქის სასაფლაოზე ადიოდნენ

და მკითხაობით იხალისებდნენ ცხოვრებას. სამკაულებს მტკვარში ყრიდნენ, რიტუალურ ლექსს, ჯან გიულუმს კითხულობდნენ და ამგვარი მარტივი ხერხით ცდილობდნენ მომავლის ამოცნობას“ – გარდა ამისა, მოთხრობილია საჰაერო ბურთის გამოჩენის, ცვილის ფიგურების მუზეუმის გახსნისა თუ თბილისური დუქნებისა და პოლიციის საქმიანობის ამბები. აღნიშვნის ღირსია, მწერლის იუმორი, რომელიც ისე ჰარმონიულად არის შეზავებული დეტექტიურ სტილთან, რომ არანაირ უხერხულობას არ იწვევს.

ვფიქრობთ, რომანის მთავარი ღირსება არის ის, რომ ავტორი მთხრობელია და არა ინფორმატორი, სწორედ ეს სძენს ტექსტს განსაკუთრებულ ღირებულებას, რადგან ფაქტია, რომ რეალურ ამბებზე დაფუძნებულ ისტორიებს უმეტესად სწორედ ეს დამოკიდებულება აზარალებს. ცნობილია, რომ მწერალი ამზავს სხვადასხვა ნიშნით არჩევს. ამ შემთხვევაში საინტერესოა როგორ წერს ოცდამეერთე საუკუნის მწერალი მეცხრმეტე საუკუნის დიდ თანამოკალმეზე, მწერალი – საზოგადო მოღვაწეზე, მწერალი წმინდანად შერაცხულ ადამიანზე. ლიტერატურათმცოდნე მიაა ჯალიაშვილი ლაშა იმედაშვილის სხვა ნაწარმოებზე („პატრიარქის ზაფხული“) მსჯელობისას აღნიშნავს: „რომანის კითხვისას მკითხველს კაფკასეული აბსურდის განცდა გაუჩნდება, თითქოს ავტორი მას ადამიანის დაბინდული ცნობიერის ლაბირინთებში ამოგზაურებს... თხრობა ირონიულ-პაროდულია, პოსტ-მოდერნისტული ხრიკების თანხლებით, რაც ფარულსა და ზედაპირულ ირონიას, ძველი ტექსტების გადათამაშებას და ამ გზით მიღწეულ არტისტულობას გულისხმობს... მას კარგად ეხერხება უმცირესი დეტალების ხატვა, იმგვარებისა, რომლებიც ადამიანის ხასიათის ამა თუ იმ თვისებას სიღრმისეულად გამოკვეთენ“ (ჯალიაშვილი 2016:14). ეს შეფასება შეგვიძლია ჩვენ მიერ განხილულ ტექსტზეც გავავრცელოთ, რადგან ლაშა იმედაშვილის წერის სტილს ნათლად წარმოაჩენს. რომანის სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ მწერალი არ გაიტაცა ილია ჭავჭავაძის ღვაწლის აღწერამ. ფაქტია, მან ჯერ შეისწავლა ამ ადამიანის ბიოგრაფია, შემდეგ ეს დიდი ინფორმაცია და ოფიციალური წყაროები ისტორიიდან გარდაქმნა მხატვრულ ტექსტად. ლიტერატურა კი ისტორიისაგან განსხვავებით სწორედ ალტერნატიული სინამდვილის ასახვას გულისხმობს, მწერალი წარმატებით ართმევს თავს არჩეულ

გზას და ბოლომდე სიფრთხილით მიჰყვება მას. ამდენად, ლაშა იმედაშვილი ახერხებს, რომ მკითხველი კიდევ ერთხელ დააბრუნოს ილიას პიროვნებასთან, მის ტექსტებთან და დააფიქროს მისი აღსასრულის სხვადასხვა, დასაშვებ თუ უჩვეულო ვერსიებზე.

დამოწმებანი:

აზიანიძე 2009: აზიანიძე ზ. *ჩვენი მწერლობა*. N3. 6 თებერვალი. 2009.

იმედაშვილი 2017: იმედაშვილი ლ. *სამი მკვლელობა ძველ თბილისში*. თბილისი: გამომცემლობა „გუმბათი“, 2017.

იმედაშვილი 2017: იმედაშვილი ლ. *მწერლობა -ალბათობა და ვერსიები*. ჩვენი მწერლობა, N 8, 13 აპრილი. 2007.

შარაძე 1990: შარაძე გ. *ილია ჭავჭავაძე. 1837-1907. ცხოვრება, მოღვაწეობა, შემოქმედება 2 წიგნად*. წიგნი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1990.

შსს არქივი, (I) ფ 6: საქართველოს შსს არქივი, (I) ფ 6, ს. N41890. ტ. 7, ფურც 62-63.

შსს არქივი, (II) N 8: საქართველოს შსს არქივი, (II) N 8, აღწ. 25 ს. 4, ფურც 115-118.

ჯალიაშვილი 2016: ჯალიაშვილი მ. „ლიტერატურა და ისტორია“. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, N 182, 9-22 დეკემბერი. 2016

ჯოხაძე 2009: ჯოხაძე მ. *ჩვენი მწერლობა*, N3, 6 თებერვალი. 2009.

Lili Metreveli

Tatia Oboladze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Traumatic Memory in Postcolonial Georgian Art Space

In 90s of 20th century Georgian public consciousness faced the significant challenge. On one hand, it was necessary to properly re-think and evaluate the soviet experience, redefine the national identity and on the other – restoration of the artificially broken relations with the western cultural context and integration of Georgian art into the European space.

Within the scopes of our report we shall discuss Karlo Kacharava’s many-sided heritage and attempt to demonstrate, on the basis of interdisci-

plinary and comparative analysis, the position of Georgian avant-gardist, as an artist and thinker with post-colonial experience – Karlo Kacharava's vision of Georgian art processes in 80-90s and their relations to the western cultural context.

Key words: Traumatic Memory Art.

ლილი მეტრეველი

თათია ოზოლაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ტრავმული მეხსიერება პოსტკოლონიურ ქართულ სახელოვნებო სივრცეში

მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში ქართული საზოგადოებრივი ცნობიერება მნიშვნელოვანი გამოწვევის წინაშე აღმოჩნდა. ერთი მხრივ, აუცილებელი გახდა საბჭოთა გამოცდილების მართებული გააზრება და შეფასება, ნაციონალური იდენტობის ხელახალი განსაზღვრა, მეორე მხრივ, კი დასავლურ კულტურულ კონტექსტთან ხელოვნურად შეწყვეტილი კავშირის აღდგენა და ევროპულ სივრცეში ქართული ხელოვნების ინტეგრაცია.

მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების მსგავსად, 80-90-იან წლებშიც სწორედ ქართული ახალგაზრდობა აღმოჩნდა საზოგადოების ის პროგრესულად მოაზროვნე ნაწილი, რომელმაც საკუთარ თავზე აიღო ქართული კულტურის მოდერნიზაცია. გასული საუკუნის 80-იან წლებში, ჯერ კიდევ საბჭოთა მმართველობის პირობებში, გამოჩნდა ქართველ ხელოვანთა ახალი დაჯგუფებები („არქივარიუსები“, „მეათე სათული“), რომელშიც გაერთიანებული იყვნენ მემამობე და ნიჭიერი ახალგაზრდები. ისინი არაორდინარული გამოხატვის ფორმებით ცდილობდნენ ჩაკეტილი სივრცის გარღვევას, ტრავმული მეხსიერებისგან გათავისუფლებასა და მსოფლიო კულტურულ კონტექსტში საქართველოს, როგორც დამოუკიდებელი და მდიდარი კულტურული ტრადიციების მქონე ქვეყნის, ჩართვას.

აღსანიშნავია, რომ ავანგარდისტული ხელოვნების კონცეფცია, მისი ესთეტიკური პრინციპები დასავლეთში ჯერ კიდევ 60-იანი წლებიდან მკვიდრდება. ქართული კრიტიკოსი ბელა წიფურია წიგნში „ქართული ტექსტი საბჭოთა, პოსტსაბჭოთა, პოსტმოდერნულ კონტექსტში“ აანალიზებს რა დასავლურ სახელოვნებო სივრცეში მიმდინარე პროცესებს, საგულისხმო დასკვნას აკეთებს. მკვლევარი დასავლური ავანგარდის განვითარების ორ ეტაპს გამოყოფს: „1) ისტორიული ავანგარდი, როგორც მე-20 საუკუნის დასაწყისის რადიკალური კულტურული სტილი, რომელიც მოდერნისტული ეპოქის ნაწილად, მაღალი მოდერნიზმის მომდევნო კულტურულ ეტაპად გაიაზრება და ტრადიციული გამომსახველობითი გზების უარყოფას ეფუძნება; 2) თანამედროვე ავანგარდი, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ესთეტიკურ გამომსახველობითი გზა, რომელშიც შემოქმედი სარგებლობს ისტორიული ავანგარდის ეტაპზე მოპოვებული უარყოფისა თუ ექსპერიმენტაციის უფლებით, ამ უფლების გამოყენება უკვე აღარ ასოცირდება რადიკალიზმთან, არამედ-შემოქმედებითი საქმიანობის დამკვიდრებულ პრაქტიკასთან. თუკი ისტორიულ ეტაპზე ავანგარდი იმგვარი ხელოვნებაა, რომელიც უმრავლესობის მიერ საერთოდ არ აღიქმება ხელოვნებად, თანამედროვე ავანგარდს აღარ სჭირდება მტკიცება იმისა, რომ ხელოვნება შეიძლება ასეთი იყოს“ (წიფურია 2016: 357-358).

განსხვავებით დასავლური კულტურული და სააზროვნო სივრცისგან, ქართულ რეალობაში საბჭოთა ტოტალიტარული მმართველობის დამყარებამ არათუ შეაფერხა თანამედროვე სახელოვნებო ტენდენციების დამკვიდრების პროცესი, არამედ ხელოვნურად შეწყვიტა მაღალი მოდერნიზმის განვითარების გზა. სწორედ საბჭოთა გამოცდილების გათვალისწინებით შეიძლება აიხსნას მე-20 საუკუნის 80-იან წლებში ჩასახული ქართული ავანგარდის სპეციფიკური ბუნება. კარლო კაჭარავა წერილში „ქართული ავანგარდის ისტორიისთვის“ განმარტავს: „ის, რასაც ქართულ ავანგარდს ვუწოდებთ თითქმის მთლიანად პოსტმოდერნისტულ იერს ატარებს. დასავლეთში პოსტმოდერნიზმი ხანგრძლივი, დიალექტიკური განვითარების შედეგად ქრონოლოგიურად ბოლო ეტაპია, ჩვენში კი დასავლური ტრადიციის თავისებური, მეტნაკლებად გაცნობიერებული და

გათავისებული ტრადიციის შეზღუდულ ვადებში ჩამოყალიბებული არათანმიმდევრული სინთეზი“ (კაჭარავა 2006: 103)

ქართული ავანგარდის ისტორია მე-20 საუკუნის 80-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც 1986 წელს სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა – ნიკო ცეცხლაძე, გურამ წიბახაშილი, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯაფარიძე, გია დოლიძე, თემურ იაკობაშვილი, ზურაბ სუმბაძე, გია ლორია, გიორგი მაღლაკელიძე, გია ბუღაძე, გია ეძვერაძე, მაია ცეცხლაძე – შექმნეს ავანგარდისტული დაჯგუფება „მეათე სართული“. მეათე სართულის წევრებმა საზოგადოებასთან ურთიერთობის განსხვავებულ ფორმას მიმართეს, საგამოფენო სივრცეებიდან ქუჩაში გადმოინაცვლეს, დაიწყეს „ჰეფენინგების“, აქციების, „პერფორმანსების“, დემონსტრაციების გამართვა მიწისქვეშა გადასასვლელებში, თეატრის ფოიეებსა და კერძო ბინებში. ჯგუფის არსებობის ოთხწლიანი ისტორიის მანძილზე მხოლოდ თბილისში 14 „გამოფენა“ მოეწყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდა მხატვრების გამოჩენამ არა მხოლოდ ქართული საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო, არამედ მათი ნამუშევრებით პარალელურად ევროპაშიც დაინტერესდნენ. 1987-1989 წლებში გამოფენები გაიმართა გერმანიის სამ სხვადასხვა ქალაქში (ბერლინი, მიუნხენი, კასელი). მოგვიანებით, სამხატვრო აკადემიის მეათე სართულიდან ჯგუფმა მუშაობა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სახელოსნოში განაგრძო. ჯგუფის არსებობის ამ პერიოდს უკავშირდება „მდიდარი ხელოვნების“ კონცეფციის შემუშავება. ეს უკანასკნელი გულისხმობდა არაკომერციულ ხელოვნებას, რომელიც გიგანტური ზომებით, არაპრაქტიკულობითა და თავისუფლებით უარყოფდა თანამედროვეობის ზედაპირულ პრაქტიციზმს. „მეათე სართულის“ იდეოლოგიურ წინამძღვრად და თეორეტიკოსად ახალგაზრდა მხატვარი, პოეტი, ესეისტი და არტ-კრიტიკოსი კარლო კაჭარავა მოგვევლინა. მოაზროვნე საკუთარ შემოქმედებაში თითქმის დოკუმენტური სიზუსტით აღწერს თანამედროვე საქართველოს სოციალურ პრობლემებს:

* კარლო კაჭარავას ყველაზე დიდი გამოფენა საქართველოში 2014 წელს გოეთეს ინსტიტუტში გაიმართა, სადაც მოეწყო მისი კატალოგის პრეზენტაცია. 2017 წელს ნიუ-იორკში Metro Pictures გალერიის ჯგუფურ გამოფენაში წარმოდგენილ იქნა კარლო კაჭარავას ტილოები. მხატვარი მონაწილეობდა 1990 წელს პარიზსა და ბარსელონაში გამართულ გამოფენებში.

დედა, როდესაც მე მემახიან მორიგი შეურაცხყოფის მოსაყენებლად,
მე ვფიქრობ იმაზე, რომ სახლში თითქმის არაფერი გვაქვს.
რომ მდიდრებს და ღარიბებს მართლა განსხვავებული ღმერთები ჰყავთ –
და რომ იმან ვის მანქანაშიც ის ახალგაზრდა ქალი იჯდა,
მოიპარა ჩემი ბედნიერება.
თუმცა ის ქალი დაბერებამდეც ისევე აუტანელია როგორც მერე.
მე ვივლი თოფიანი კარდინალები დამცინიან,
როცა მე ვსაუბრობ ჟან პოლ რიხტერზე ანდა დიობლინზე.
(კაჭარავა 2006: 123)

ჩვენი სტატიის მიზანს კარლო კაჭარავას მრავალმხრივი მემკვიდრეობის (პოეზია, კრიტიკული წერილები, მხატვრული ტილოები) ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრა და მისი შეფასება კი არა, თანამედროვეობის დიდი მოაზროვნის სოციალური და კულტურული პოზიციის გამოვლენა წარმოადგენს. ჩვენთვის საინტერესოა, როგორ აფასებს არტ-კრიტიკოსი 80-90-იანი წლების ქართულ სოციალურ თუ კულტურულ რეალობას და როგორ ხედავს იგი ქართული ხელოვნების მომავალს.

კარლო კაჭარავას აზრით, 80-90-იანი წლების დამთრგუნველი გარემო საბჭოთა გამოცდილებამ, თავსმოხვეულმა იდეოლოგიამ და დასავლეთისგან სრულმა იზოლაციამ განაპირობა. წერილში „საუბრები სოციალური პრობლემატიკის ასპექტებზე უახლეს ქართულ მხატვრობაში“ კრიტიკოსი წერს: „ყველაფერს საზარელი, პიროვნებისა და მისი ინდივიდუალობის სრულიად მანიველირებელი წარმოდგენები, ეგზალტირებული დოგმები მართავს. წარმოდგენები მორალზე (ლოზუნგისებურად განზოგადებული, დამახინჯებით კონსერვირებული ქრისტიანული მორალი, რომელიც მხოლოდ აკრძალვათა სიად იქცა მას შედეგ, რაც იქიდან გამოაძევეს ინდივიდი და პიროვნების ცნობიერება), პატრიოტიზმი (მითი ოდინდელ ჩვენს განსაკუთრებულობაზე, რომლის იერიც თურმე ახლაც გვამჩნევია) და ზოგადად მისიაზე, „საზოგადოების“ თითოეული წევრის. აქ უმთავრესია „კაცურკაცობის“ იმიჯი, რომელიც მატერიალური კეთლდღეობის მოპოვებით და ზომიერი ქველმოქმედებით, მისი აფიშირებით მიიღწევა“ (კაჭარავა 2006: 196-197).

კარლო კაჭარავა ავანგარდისტული ტენდენციების დამკვიდრებით, ერთი მხრივ, ქართული სააზროვნო მოდელების შეცვლას

ცდილობს, მეორე მხრივ, კი – ავანგარდის, როგორც სრულფასოვანი სახელოვნებო მიმდინარეობის, აღიარებას. კრიტიკოსი საკუთარი შემოქმედებითი კონცეფციით პრინციპულად დაუპირისპირდა საბჭოთა ოფიციალურ ნარატივს, ყალბი ნაციონალური იდეების მქადაგებელ „საზოგადოებას“. ქართველი მოდერნისტების მსგავსად კარლო კაჭარავაც თანადროული სახელოვნებო ტენდენციების დამკვიდრებაში ხედავდა კულტურული ჩიხიდან გამოსვლის ერთადერთ შესაძლებლობას: „ამჟამინდელი ვითარება ჩვენში უკვე მოითხოვს ახალი, საყოველთაოსაგან დამოუკიდებელი ღირებულებების შექმნას, რადგან ჩვენში უკვე აღარ ფუნქციონირებს არანაირი ხელოვნება“ (კაჭარავა 2006: 196). არტ-კრიტიკოსი და პოეტი ხელოვნებას ესთეტიკურ ღირებულებასთან ერთად სოციალურ და სამოქალაქო პასუხისმგებლობასაც აკისრებს. როგორც ბელა წიფურია მართებულად აღნიშნავს: „კარლო კაჭარავა იწყებს ფიქრს ხელოვნების სოციალურ ფუნქციაზე, რაც, ფაქტობრივად, ერთადერთ ქმედით გზად ესახება მითების, ქიმერების, „სოციალური რასიზმის“ და ძალადობის პროფანირებული, „რეალობასთან ვერშეგუებული“ სინამდვილის შესაცვლელად“ (წიფურია 2016: 370).

ამდენად, დასავლელი ავანგარდისტებისაგან განსხვავებით, 80-90-იან წლებში მოღვაწე ქართველმა ხელოვანებმა (მათ შორის კარლო კაჭარავამ) ავანგარდის ესთეტიკური ღირებულებები, გამომსახველობითი ფორმები თავისუფლების იდეას დაუკავშირეს და ხელოვნება კულტურული ჩიხიდან გამოსვლის შესაძლებლობად აქციეს, რაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს ქართული ავანგარდის სპეციფიკურ ბუნებას და აქცევს მას დასავლური ავანგარდის ორიგინალურ ინვარიანტად.

დამოწმებანი:

კაჭარავა 2006: კაჭარავა კ. *სტატიები*. თბილისი: გამომცემელი ოთარ ყარალაშვილი. 2006.

კაჭარავა 2006: კაჭარავა კ. *ლექსები*. თბილისი: გამომცემელი ოთარ ყარალაშვილი. 2006.

წიფურია 2016: წიფურია ბ. *ქართული ტექსტი საბჭოთა, პოსტსაბჭოთა, პოსტ-მოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2016.

Mzia Jamagidze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Irony as a Way of Reflection on the Soviet/Colonial Reality in the Novel „My Uncle Iona” by Jemal Karchkhadze

In Georgian literary critics it is taken for granted that resistance discourses against Soviet Regime have emerged since beginning of the 60s of XX century. Resistant attitudes Contained in the literary texts initially were represented by means of indirect codes and images; later on those feelings grew into broad resistance discourse and created national narrative culture. „ My Uncle Iona” by Jemal Karchkhadze was written the very period, in the 80s of XX century. The text is shaping the resistance discourse against Soviet reality by narrating with certain irony about Soviet social life. The goal of this paper is to discuss what is the context and purpose of using irony by the author; which aspects of the reality are focused on by the text and how the author triggers the readers to reflect on certain aspects of the political and social life by ironic representation of the reality.

Key words: Irony, Postcolonialism, Soviet reality, Georgian Literature

მზია ჯამაგიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ირონია, როგორც საბჭოთა/კოლონიური სინამდვილის გაცნობიერების გზა ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაში „ბიძაჩემი იონა“

სამეცნიერო სივრცეში არაერთხელ გამხდარა დისკუსიის საგანი ტოტალიტარული/კოლონიური და პოსტტოტალიტარული/პოსტკოლონიური ქვეყნების ლიტერატურების ანალიზისთვის როგორი მიდგომა უნდა გამოვიყენოთ, განვიხილოთ ისინი როგორც პოსტმოდერნული ტექსტები, რამდენადაც მათი თანმხვედრი გლო-

ბალური კონტექსტი სწორედ პოსტმოდერნულობაა, თუ როგორც – პოსტკოლონიური ადგილობრივი კოლონიური კონტექსტის გათვალისწინებით. ლინდა ჰადჩონი თავის ერთ-ერთ წერილში „Circling the Downspout of Empire” აღნიშნულ საკითხე მსჯელობისას ასკვნის, რომ ხშირად ამ ორ მიმდინარეობას-პოსტმოდერნიზმსა და პოსტკოლონიალიზმს – საერთო დისკურსული, ფორმალური და თემატური მახასიათებლები გააჩნია. „მიუხედავად უმთავრესი განსხვავებებისა პოსტმოდერნიზმსა და პოსტკოლონიალიზმს შორის. მაინც არსებობს გარკვეული ფორმალური თემატური და სტრატეგიული მსგავსებები ამ ორ თეორიას შორის“ (ჰადჩონი 2003:131). ფორმალურ მსგავსებად ლინდა ჰადჩონი მიიჩნევს მაგიურ რეალიზმს, რომელსაც როგორც პოსტმოდერნისტი მწერლები, ასევე პოსტკოლონიალიზმის წარმომადგენლებიც ხშირად მიმართავენ, თემატური მსგავსება ეხება ისტორიისა და მარგინალიზაციის მიმართ გამჟღავნებულ მიდგომებს, ხოლო საერთო დისკურსული სტრატეგიას ირონიისა და ალეგორიის გამოყენება წარმომადგენს ლიტერატურულ ტექსტებში. (იხილეთ) ჰადჩონის მიხედვით, სწორედ ესენია ის საერთო თემები და დისკურსები, რომლებიც პოსტმოდერნიზმსა და პოსტკოლონიალიზმს სახიარო აქვს.

ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში საყოველთაოდ გაზიარებულია მოსაზრება, რომ გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ მწერლობაში უკვე იგრძნობა საბჭოთა სინამდვილის მიმართ რეზისტენტული განწყობები, რაც ლიტერატურულ ტექსტებში თავიდან შეფარულად, გარკვეული კოდებითა და სიმბოლოებით იყო წარმოჩენილი, მოგვიანებით კი 80-იანი წლებიდან უკვე გადაიზარდა ფართო რეზისტენტულ დისკურსში და ნაციონალური ნარატივის კულტურა შექმნა (წიფურია 2016). ჯერჯერობით ქარჩხაძის მოთხრობა „ბიძაჩემი იონა“ სწორედ ამ პერიოდში გასული საუკუნის 80-იან წლებში შექმნილი, საბჭოთა სინამდვილისადმი რეზისტენტული დისკურსის მაფორმირებელი ტექსტია, რომელიც ერთგვარი ირონიით გვიყვება საბჭოთა სოციალური სინამდვილის შესახებ და ამდენად, ამ მახასიათებლით პოსტკოლონიურ ლიტერატურულ ტექსტად შეგვიძლია განვიხილოთ.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, პოსტკოლონიურ თეორიაში აღნიშნავენ კოლონიური/პოსტკოლონიური კონტექსტისთვის ირო-

ნიის, როგორც მხატვრული ხერხის, განსაკუთრებულ ფუნქციას. ამ შემთხვევაში ყურადღება გამახვილებულია ირონიის, როგორც მხატვრული ხერხის პოტენციალზე, ერთი მხრივ, ყველაზე ადეკვატურად ასახოს გარე სინამდვილე და მეორე მხრივ, დაამყაროს განსაკუთრებული, ერთგვარად კონსპირაციული მიმართება ტექსტსა და ტექსტის მკითხველს შორის. „ირონიას შესაძლებლობა აქვს შექმნას ჭარბი, მეტი მნიშვნელობა იმ სოციოკულტურული რეალობისა, რომელსაც ასახავს ტექსტი არა მხოლოდ კულტურული კოდებით, არამედ ლინგვისტურადაც (ფენვიკი 2006: 8).

ირონია, როგორც მხატვრული ხერხი მნიშვნელობებს აწარმოებს სახეთა სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობების დაპირისპირებით მათ ფიგურალურ უთქმელ, ნაგულისხმევ მნიშვნელობებთან. ამ თვალსაზრისით, სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოყოფილია ირონიის შემდეგი ფორმები: ვერბალური ირონია, რომელიც გულისხმობს სიტყვის მნიშვნელობის გამოყენებას მის შინაარსთან, აზრთან დასაპირისპირებლად; სიტუაციური ირონია, როდესაც პერპერსონაჟი მოქმედებს მოსალოდნელის საპირისპიროდ; დრამატული ირონია, როცა ერთმანეთს უპირისპირდება სიტუაციის პერსონაჟისეული ერთგვარად შეზღუდული აღქმა აუდიტორიის ან მკითხველის მიერ სიტუაციის სრულყოფილ აღქმას.

პოსტკოლონიური კონტექსტისთვის ირონიის ფუნქციად განსაზღვრულია სიმართლესა და სიცრუეს შორის დამოკიდებულების ხაზგასმა. სიტყვის ლინგვისტური მნიშვნელობა მიჩნეულია როგორც ყალბი, რაც მკითხველს შესაძლებლობას უქმნის ამოიცნოს მისი ნაგულისხმევი მნიშვნელობა. ამავდროულად რეციპიენტისთვის გაცილებით ღირებული და ანგარიშგასაწევი სწორედ ეს ნაგულისხმევი მნიშვნელობებია. მწერალთა მიერ ტექსტში ირონიული სახე-ხატებისა და ტროპების გამოყენება მკითხველის ერთგვარ დავალდებულებას წარმოადგენს, ჩასწვდეს ტროპის ან აღწერილი სიტუაციის, ამბის მცდარ ან შეზღუდულ მნიშვნელობას და ამოიცნოს ნაწარმოების ნამდვილი აზრი. სწორედ ამ კონტექსტშია საინტერესო ჩვენთვის ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობა „ბიძაჩემი იონა.“ ჩვენი მიზანია, ამ ნაწარმოების მიხედვით ვიმსჯელოთ, რა კონტექსტში და მიზანდასახულებით მიმართავს მწერალი ირონიას; არსებული პოლიტიკური და სოციალური სინამდვილის რომელ მხარეებს აქცევს ირონიული ასახვის ობი-

ექტებად და რეალობის ირონიული ფორმით რეპრეზენტაციით რისი გაცნობიერებისკენ უბიძგებს პოტენციურ მკითხველს.

მოთხრობა, ერთი მხრივ, რეალურად აღწერს საბჭოთა სოციალურ სინამდვილეს, და პასუხობს საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ დამუშავებულ ყველა კლიშეს, მაგრამ თხრობის პროცესში სწორედ რეალობის ამგვარი ადეკვატური რეპრეზენტაცია წარმოქმნის მთელ რიგ ვერბალურ და სიტუაციურ ირონიულ სახეებსა და შინაარსს, რომელთა მეშვეობით ავტორი საბჭოთა იდეოლოგიის საკვანძო ღირებულებებისა და იდეებს გამოწვევას ახდენს. საბჭოთა სინამდვილეში ერთ-ერთ ასეთ საბჭოთა იდეოლოგიურ მითს წარმოადგენდა ე. წ. „ბედნიერების მითი“. ხოლო „საბჭოური ბედნიერების მითის ნაცინალური რეპროდუქცია გახლდათ, ასევე „მითი საქართველოს ბედნიერების შესახებ. „ეს მოდელი ქართულ მწერლობაში მკვიდრდება 1920-იანი წლების ბოლოდანვე და მისი მთავარი მისია, ქართულ გარემოში იმ აზრის დამკვიდრება გახლდათ, რომ გასაბჭოებამ (რომელიც რეალურად სისხლიანი და ძალადობრივი პროცესი იყო) ქვეყანას ბედნიერება, მშვიდობა, გადარჩენა, აღმშენებლობა მოუტანა“ (წიფურია 2016: 45). ჯერჯერობით ქარჩხაძის მოთხრობაში სწორედ ამ მითის ვერბალურ ირონიზებას ახდენს მწერალი იონა კამკამიძის მიერ საკუთარი დისშვილისთვის შექმნილი სასკოლო თხზულებით „ჩემი სანაკლიო.“ თხზულება, ერთი მხრივ, თითქოს ლოკალურ კონკრეტულ ადგილს, სანაკლიოს ახასიათებს და ამდენად, ნაციონალურ ქართულ კონტექსტს გულისხმობს, მაგრამ ამავე დროს, ცხადად იკითხება, რომ მიემართება მთლიანად საბჭოთა კავშირს. თხზულება იწყება სანაკლიოს აღმოჩენის იტორიით, რომელიც ერთ-ერთი უძველესი ადგილი ყოფილა დედამიწაზე, რაც დასტურდება იმით, რომ პირველი ადამიანის მამუნისამგვარი ჩონჩხები სწორედ ამ ადგილას ყოფილა აღმოჩენილი. ეს კი უდავოდ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ ამ ადგილას ერთ დროს „ადამიანად ჩამოყალიბების პროცესი მიმდინარეობდა, „ამდენად მკითხველისთვის უკვე ცხადია, რომ ავტორის ირონია არა მხოლოდ საბჭოთა საქართველოს, არამედ ზოგადად საბჭოთა კავშირს მიემართება, რადგან სწორედ ამგვარი პოლიტიკა ჰქონდა საბჭოთა ხელისუფლებასაც შეექმნათ ახალი „საბჭოთა ადამიანი.“

ზოგადად სტერეოტოპული უკიდურესობებით აზროვნება კოლონიური დისკურსის შედეგად კოლონიზებულის ცნობიერებაში წარმოშობილი თვისებაა. მოთხრობაში ამგვარი აზროვნების მქონე სუბექტებად სანაკლიოელები არიან წარმოდგენილი: ვერბალური ირონია თავად ქალაქის სახელწოდების – „სანაკლიოს“ პერსონაჟისეულ ეტიმოლოგიურ ახსნაშიც იკითხება, ერთი მხრივ, სანაკლიო შესაძლებელია, ნიშნავდეს „პატივს“ სასუქს; „ამის სასარგებლოდ მეტყველებს ის ფაქტი, რომ სანაკლიო დღესაც განთქმულია სასუქეულით“ 1 ტონა მოსახლეზე ას ოცი ტონა სასუქი მოდის, რაც გასულ წელთან შედარებით 5%-ით მეტია“; ხოლო მეორე მოსაზრების მიხედვით, შესაძლებელია, წარმომდგარი იყოს ნაკლისგან და ნიშნავდეს ადგილს, სადაც ე. წ ნაკლოვანი ადამიანები ცხოვრობდნენ; მწერალი სანაკლიოს ბედნიერების მითს ასევე ვერბალური ირონიის ფორმით აჯამებს, რომ სანაკლიოელები თავიანთ ქალაქს სიყვარულით სამოთხეს ადარებენ და არცთუ უსაფუძვლოდ, მართლაცდა, აქ ისინი თავიანთ განსვენებულ თანამომკმებზე ნაკლებად როდი გრძნობენ თავს“.

მწერალი რომ სწორედ კოლონიზებული საბჭოთა ადამიანის სტერეოტიპული აზროვნებას დასცინის, ჩანს ასევე იონა კამკამიდის მიერ დისშვილისთვის, რომელიც „ო“ შორიდებულზე წინადადებებს ეძებს, ნაკარნახევი წინადადებებიდან. მაგალითად, შორისდებულ „ო“ ზე პირველივე ფრაზა, რაც შეიძლება ამ სივრცეში მცხოვრებ ადამიანს სპონტანურად გაახსენდეს არის „ო, რა ტკბილი ხარ სამშობლოს მიწავ“, რითაც აქცენტირებულია საზოგადოების პათეტიკურად ყალბი დამოკიდებულება გარე სინამდვილისადმი, საჯარო სივრცისადმი და დეკლარირებული ღირებულებებისადმი და მეორე წინადადება ასევე უკუდურესობის ფორმით წარმოდგენილი, რომლიც უკვე ამ სივრცეში მცხოვრებ სუბიექტს მიემართება, და პირველისგან სრულიად განსხვავებული შინაარსი აქვს. მაგალითად, „ო, შე გათახსირებულო.“

თხზულებიდან ჩანს, რომ საზოგადოების ნაწილი იაზრებს საბჭოთა იდეოლოგიის აბსურდულ შინაარსს და ერთგვარად ირონიულად უყურებს მას, გარეთ მდგომის თვალთ აკვირდება. ამგვარი პერსონაჟი გახლავთ იონა კამკამიძე. იგი საბჭოთა სოციალური სინამდვილეში სრულიად უფუნქციო და უსარგებლო ადამიანად არის მიჩნეული. მიუხედავად იმისა რომ კარგი

განათლების პატრონია, ვერნაირ სამუშაოს სამსახურს გულს ვერ უდებს, და დიდად მუშაობის სურვილითაც არ გამოირჩევა, რითაც ავტორი მიანიშნებს, რომ მას შინაგანი პროტესტი აქვს არსებული სინამდვილისადმი.

მის მიერ დაწერილ თხზულებაშიც აღნიშნულია, რომ ზოგადად სანაკლიოელები წყნარი მშვიდი და თვნიერი ხალხია, რომელთაც განსაკუთრებული მიდრეკილება აქვთ ზეიმისკენ და მოთხრობის ძირითადი სიუჟეტიც სწორედ ამგვარი ზეიმის ორგანიზების პროცესს აღწერს. კერძოდ, იონა კამკამიძეს ჩააბარებენ სანაკლიოს მეასიათასე მცხოვრების დაბადების საზეიმო ცერემონიალის ორგანიზებას. აქ მწერალი უკვე სიტუაციური ირონიის მეშვეობით ცდილობს საბჭოთა სინამდვილის წარმოჩენას. საბჭოთა კავშირში ყველა წესიერი, ბედნიერი უდა იყოს, სადაც კლასიკურ ტრადიციულ ოჯახებში მრავლდება მოსახლეობა, მაგრამ მოთხრობაში სიტუაციურ ირონიას ქმნის სწორედ ის ფაქტი, რომ სწორედ მეასიათასე მშობიარე აღმოჩნდება მარტოხელა დედა, საეჭვო რეპუტაციის ქალი, რომლმაც სამი დღე ითმინა სამშობიარო ტკივილები, რომ მეასიათასე სწორედ მისი ბავშვი ყოფილიყო და მისთვის ამ სტატუსის მოპოვებით გარკვეული ღირებულება შეეძინა საზოგადოების თვალში.

მართალია, მწერალს მთავარი პერსონაჟი იონა სჭირდება იმისთვის, რომ საბჭოთა სინამდვილის რეალურ შინარსზე მიგვანიშნოს, მაგრამ ამავდროულად ირონიულია მწერლის დამოკიდებულება თავად მთავრი პერსონაჟის იონა კამკამიძის მიმართაც. იონას, ცხადია, არსებული სინამდვილისადმი გარკვეული პროტესტი აქვს, ამიტომ არ იჩენს ენთუზიაზმს მონაწილეობა მიიღოს ამ სოციალური რეალობის შენებაში. ამავდროულად, უკვე დრამატული ირონიის ფორმით მწერალი მიგვანიშნებს, რომ იონას მსგავს, არსებულ სინამდვილისადმი სკპტიკურად განწყობილ ადამიანებს არანაირი სივრცე და რესურსი არ რჩებათ ამ რეალობის გარდასაქმნელად. იონას რამდენიმე მცდელობა, გარკვეული ზეგავლენა მოეხდინა რეალობაზე, მარცხით მთავრდება. ამის დასტურია მის მიერ გამოჩენილი ძალისხმევა, დახმარებოდა ხელმოკლე მხატვარს კარლო წუწუნავს, რისთვისაც კომისიას დაარწმუნებს ესკიზი „სანაკლიო 10000“ სწორედ მან შექმნას, თუმცა კომისია ერთხმად უჭერს მხარს ქალაქის მთავარ მხატვარს

ლეონარდო დიდმა მიშვილს. იონას საქციელს ჰუმანური მიზნები განაპირობებს, იცის, რომ მხატვრის ოჯახს უჭირს და მისი მიზანია ჰონორარით დაეხმაროს. მაგრამ გაოცებული აღმოჩნდება როგორ გადაწყვეტს წუწუნავა ამ სიტუაციიდან სარგებლის მიღებას, მან ჰონორარზე უარი თქვა, ხოლო შემდეგ ხელისუფლებას მოსთხოვა ბინა იმ მოტივით, რომ მის მიერ ჩადენილი დიდსულოვანი საქციელის გამო უამრავი მნახველი სტუმრობდა და სირცხვილი იყო მის ღარიბულ ბინაში ხალხის მიღება; რასაც მოსდევს მთხრობელის რეპლიკა, როგორი გაოცებული რჩებოდა ბიძამისი იონა, როცა აცნობიერებდა რომ საბოლოოდ ყველა მასზე ჭკვიანი აღმოჩნდებოდა ხოლმე.

ამდენად, ამ პასაჟების აქცენტირებით ავტორს სურს იმის ჩვენება, რომ ამგვარ რელობაში ცხოვრება, მიუხედავად პროტესტისა, ერთი მხრივ, არ ტოვებს არანაირ სივრცეს მასზე ზეგავლენის მოსახდენად და ამავდროულად არ ტოვებს სივრცეს, იდგე შორს და უბრალოდ დამკვირვებლის თვალთ აფასებდე გარემოს. ამის დასტურია, როგორ იქცევა საკუთარი ავანტურისტული წამოწყების მთავარ მოქმედ პერსონაჟად თავად იონა კამკამიძე, მას შემდეგ რაც გადაწყვეტს, რომ მეასიათასე მცხოვრები შვილად აღიაროს და ამ მოქმედებით, რომელიც, ერთი მხრივ, თითქოს ჰუმანური ქესტია, მაგრამ ამავდროულად კიდევ უფრო აძლიერებს საბჭოთა რეალობის ბედნერების მითის ჭეშმარიტებასაც. ასე რომ საბოლოოდ იონაც, მიუხედავად მისი რეზისტენტობისა, უკვე ამ საბჭოთა სოციალური სინამდვილის ნაწილი ხდება, ერთგვარი ჰიბრიდი, რომელიც ერთი მხრივ, რეზისტენტულია ამ გარემოსადმი და, მეორე მხრივ, სწორედ ამ რელობის შენარჩუნებას და გაძლიერებას უწყობს ხელს საკუთარი მოქმედებებით. რეალობა კი მართლაც არ იცვლება, რაც დასტურდება ნაწარმოების ფინალით, რომელსაც სიმბოლურად პროლოგით ასათაურებს მწერალი, და აჩვენებს, რომ მართალია, დრო მიდის, მაგრამ სანაკლიოს ცხოვრება არ იცვლება, თავისი ჩვეული კალაპოტით მიედინება და წლების შემდეგ მთხრობელი უკვე სანაკლიოს მე-200 000 მცხოვრების დაბადების საზეიმო ცერემონიალზეა მიწვეული, რომლის ორგანიზატორადაც კვლავ იონა კამკამიძეა გამწესებული.

ირონია, ჰადჩონის მიხედვით, არის ორპიროვნების ტროპი და ის სიბრაზე, რომელიც მას ახასიათებს, განპირობებულია

პოსტ-კოლონიურობისთვის დამახასიათებელი ორმაგი ხედვით. ამ თვალსაზრისით, ორაზროვნება და ქარაგმული ენა ირონიას პოპულარულ რიტორიკულ სტარტეგიად აქცევს, რომელსაც შესაძლებლობა აქვს იფუნქციონუროს არსებულ ნომენკლატურულ დისკურსში და ამავდროულად, მისი გამოიწვევაც მოახდინოს.

ამდენად ირნიისთვის დამახასიათებელი სემანტიკური და სტრუქტურული ორმაგობა მას მოსახერხებელ ტროპად აქცევს როგორც პოსტმოდერნული სირთულეების, ასევე პოსტკოლონიური ორმაგი იდენტობისა და ისტორიის პარადოქსულობის გამოსახატავად. ირონიას აქვს შესაბამისი ძალა იმისათვის, რომ ხელახლა გავიაზროთ ის მოცემულობები, რომლებშიც ვცხოვრობთ, ჰადრონი ვარაუდობს, რომ პოსტკოლონიურ ტექსტებში გამჟღავნებული ირონიულობა შესაძლებელია, ასევე იმის ნიშნადაც მივიჩნიოთ, რომ ამ სივრცეში მცხოვრები საზოგადოება „დასავლური ცნობიერების სტრუქტურულ კოდებს“ ითვისებს (ჰადრონი 2003: 133). ვფიქრობთ, ამ მოსაზრებას ადასტურებს ქართული სამწერლობო გამოცდილებაც. იმ რეზისტენტულმა დისკურსმა, რომელიც ქართულ მწერლობაში განსაკუთრებით 80-იანი წლებიდან გაძლიერდა ერთი მხრივ, შექმნა შესაძლებლობა არსებული კოლონიური ვითარების გაცნობიერებისათვის და ამავდროულად გახდა მაპროვოცირებელი იმ საზღვრების რღვევის, რომელიც ქართველ საზოგადოებას დასავლური საზოგადოებისაგან და ცნობიერებისაგან მიჯნავდა. ამის ერთ-ერთი დასტური კი ზოგადად ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედება და მათ შორის ჩვენ მიერ განხილული ეს კონკრეტული მოთხრობაც გამოდგება.

დამოწმებანი:

ფენიკი 2006: Fenwick, M. *Realising Irony's Post/Colonial Promise: Global Sense and Local Meaning in Things Fall Apart and 'Ruins of a Great House'*. Kunapipi, 28(1), 2006.

ქარჩხაძე 2012: ქარჩხაძე ჯ. „ბიძაჩემი იონა“. *მოთხრობები. სრული კრებული*. თბილისი: ქარჩხაძის გამომცემლობა, 2012.

წიფურია 2016: წიფური ბ. *ქართული ტექტი საბჭოთა პოსტაპოკალიფორულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2016.

ჰადრონი 2003: Hutcheon, L. *Circling the Downspout of Empire in The Post-colonial Studies Reader*/edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin London and New York : Routledge 2003.